

# MIRÓ Y PARRA: LA TRANSGRESIÓN COMO SISTEMA

Joan Punyet Miró

El conducto del sentimiento es invisible y la velocidad demoledora del pensamiento, abrumadora. Los escalofríos recorren la columna vertebral como en un cojín hermético. Hay momentos en la vida en que la energía de un espíritu feaciente se nos instala en el pecho con una terrible sensación de desesperación. La razón, no obstante, lucha ferozmente por mantener nuestro foco fijo en la consciencia, encadenando los sentidos en la simple visión de todo lo que nos rodea. Las apariencias son inútiles, vacuas, sin sentido.

Todo ello es especialmente cierto en Joan Miró y Nicanor Parra. Si bien no se conocieron jamás, y las diferencias tanto de edad como de circunstancias pueden llevarnos a creer que apenas tenían nada en común, un análisis algo más profundo nos demuestra lo contrario. Parra, que acuñó el término «antipoesía» y cuyos versos quedan marcados por ásperos cambios de humor e ironía, en los que los clichés adoptan un sentido más profundo; y Miró, que insuflaba vida a un objeto encontrado o conseguía que las galaxias tomasen escala humana. El «antiMiró» y el «antiParra» se encuentran tras sus silencios esculpidos, y desatan durante el sueño de la razón un flujo semántico de ondas que les hacen sentir incómodos con su yo exterior. Escarbando hondo, luchando contra la consciencia y rechazando acomodarse en la seguridad de repetir lo que funciona, intentan llegar a la médula del «antidictado». Sin embargo, el «pasajero oscuro» se esconde entre las sombras... Ambos han visto a su alter ego como un reflejo al otro lado del cristal... Y, de pronto, las grotescas figuras de Franco y Pinochet reaparecen, y todas las voces silenciadas que recuerdan la necesidad de trascender a Pablo Picasso, Vicente Huidobro, Pablo Neruda o Salvador Dalí están ocupadas anulando el pasado.

El contacto de Miró con los intelectuales chilenos se estableció pronto. Conoció a Huidobro<sup>1</sup> en París en 1930. De hecho, existe una carta que el poeta chileno escribió a Miró en la capital francesa, mientras el catalán residía en rue François Mouthon, 3:

«Querido amigo: Les espero este jueves, si no tienen nada mejor que hacer, a tomar el té en casa con algunos amigos a las 5 ½. Mis respetos a madame y un saludo cordial de su affm. V. Huidobro».<sup>2</sup>

A pesar de ello, Miró no ilustró jamás ninguno de los poemas de Huidobro, algo que sí haría más adelante para Pablo Neruda cuando creó dos grabados y aguafuertes originales para el poema «El Sobreviviente visita los pájaros». Existe una carta que le envió en 1932 Eduardo Lira, chileno de nacimiento pero venezolano de adopción, país del que se convirtió en una figura esencial en la escena artística y musical. En esta carta, Lira asegura que supo de la existencia de Miró a través de un artículo escrito por Huidobro. Prosigue diciendo:

«Vicente nos habló largamente de su arte. Su concepción pictórica entusiasma a los jóvenes de este país [...]. Desgraciadamente aquí en Chile no hay nada [...]. Veríamos con mucho agrado si pudiéramos mantener cierta relación con Ud. Un aislamiento completo de todo lo europeo; desconocimiento de lo que se produce y de la actividad de Uds...».<sup>3</sup>

1. Unos años más tarde, Miró facilitó la dirección de Huidobro en Santiago a sus amigos J. V. Foix y F. Trabal. Véase J. M. Minguet, T. Montaner y J. Santanach, *Joan Miró, epistolari català 1911-1945*, vol. 1. Barcino/Fundació Joan Miró, Barcelona 2009, p. 514, 595.

2. Archivo Successió Miró, Palma.

3. *Ibid.*

Lira vuelve a escribir a Miró de nuevo en 1933, cuando le agradece su respuesta:

«He tenido también una gran felicidad al leer lo que Ud dice de Vicente Huidobro. Tal vez nosotros los jóvenes, en este país infecto seamos los únicos que hemos dejado que su luz bañe nuestro espíritu».<sup>4</sup>

4. *Ibíd.* Menciona a Gabriela Rivadereina, María Valencia, Waldo Parraguez, Jaime Dvor, Claudio Costa, Colodia Teitelboim, Eduardo Anguita. Acerca de todos ellos, Miró escribe lo siguiente a Christian Zervos el 19 de julio de 1934: “Creo que es un grupo muy interesante, uno que podría comprometerse mucho”. Fonds Société Kandinsky, París.

Desgraciadamente, tuvieron que pasar años para que Chile quedase «imbuido» en esta «nueva luz». Se produjeron grandes avances con la creación del Museo Internacional, oficialmente inaugurado por Salvador Allende el 17 de mayo de 1972 para apuntalar su gobierno de unidad popular. Esta iniciativa, que entre 1971 y 1973 recibió más de 450 obras de arte, fue liderada por el crítico de arte español José María Moreno Galván. Sin embargo, el golpe de estado de Pinochet, el 11 de septiembre de 1973, acabó con esta bocanada de aire fresco y con el influjo de la modernidad que llegaba a las costas chilenas, por lo que las obras acabaron en un sótano del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago. En una demostración de solidaridad con la amordazada democracia, se crearon fuera del país museos de resistencia (itinerantes por naturaleza), financiados por medio de donaciones. No fue hasta el mes de septiembre de 1991, con el patrocinio de la Fundación Salvador Allende, que el Museo Nacional de Bellas Artes abrió sus puertas al público, con la incorporación de unas 1.500 piezas de estos lejanos museos de resistencia. Es necesario remarcar que la primera exposición organizada por el Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende tuvo lugar en la ciudad de Barcelona en 1977, en la Fundació Joan Miró (IL. 1, P. 12). También resulta interesante observar cómo Miró destaca con gran vehemencia el nombre de Salvador Allende con tinta azul y roja (IL. 2, P. 12). Volviendo a la exposición, esta viajó a Madrid y Zaragoza (IL. 3, P. 12) y a otras ciudades españolas. En el texto que acompaña al catálogo, escrito por José María Moreno Galván, Miró marcó en rojo el párrafo siguiente (IL. 4, P. 14):

«Ahora, esa colección, o ese museo, o lo que sea, ya tiene un nombre. Se llama Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende. Esta es la segunda tentativa para constituirlo. Los momios podrán decir “Son tercos esos enemigos”. Y lo somos. La terquedad es hermana de la verdad. Esta es la segunda apertura del Museo Allende de la resistencia americana. Buena suerte. Si aún tuviéramos que hacer una tercera salida, como nuestro señor don Quijote, se haría. No acabará venciéndonos el pinochetismo».<sup>5</sup>

5. *Ibíd.*

El día 2 de marzo de 1980, Carmen Waugh, que lideraba el Museo de la Resistencia Salvador Allende en Madrid, escribió una carta a Miró en la que le informaba de que una nueva sede de este museo viajaría a Palma, y le solicitó una obra suya. Miró subrayó, de nuevo con tinta roja, algunos puntos que se trataban en la carta<sup>6</sup> (IL. 5, ANVERSO, P. 15 / IL. 5, REVERSO, P. 15). En particular, hay un anuncio del Museo, que reproducimos, muy interesante (IL. 6, P. 17). El 20 de mayo, Miró recibió otra carta que confirmaba la recepción de la donación, y en la que también vemos que Miró crearía un cartel para anunciar la exposición de Palma (IL. 7, P. 18 / IL. 7, P. 18). En esta misma carta, que está firmada por siete intelectuales, se afirma que «Para el Museo este aporte es fundamental ya que este museo es un museo en exilio, igual que la suerte de tantos chilenos después del golpe fascista que terminó con la vida de Salvador Allende».<sup>7</sup> (IL. 8, P. 18)

7. *Ibíd.* Los firmantes son José Ayllón, Carmen Waugh, Martín Chirino, A. Saura, R. Canogar y María Eugenia Zamundia.

Miró siempre clasificó su correspondencia con esmero, y cuando recibió el sobre que se refería al Museo, escribió «Allende» sobre él (IL. 9, P. 19). Así, la carta de Joan Nadal, teniente de alcalde del Ayuntamiento de Palma, del 3 de septiembre de 1980, hace referencia a «Dos fotografías de una pintura que usted regaló tan amablemente al pueblo chileno».<sup>8</sup> (IL. 10, P. 17) *Tête de femme, oiseau*, 1976 (IL. 11, P. 20) podría ser perfectamente la alegoría de la libertad que llora la muerte de Salvador Allende. En el reverso de la fotografía, Miró escribió: «40 f. Musée espagnol de la Résistance [sic] Salvador Allende».<sup>9</sup> (IL. 12, P. 20) Sin pensárselo dos veces, Miró donó otro cuadro, *Sin título*, 1972 (IL. 13, P. 21) al pueblo chileno para que se imbuyese su espíritu de luz renovada y de esperanza en su afán de democracia.

8. *Ibíd.*

9. «40 f.» es la medida del cuadro.

Miró tenía noventa años cuando falleció el 25 de diciembre de 1983, y se espera que Parra cumpla los cien años el 5 de septiembre de 2014. Haber alcanzado esta edad venerable debería ser motivo de celebración. Tololo Ugarte, el nieto de Parra, que recogió el Premio Cervantes de Literatura 2011 en nombre de su abuelo, y con quien hablé en relación con este «antitexto», me confirmó que nuestros abuelos nunca se conocieron, pero que cuando Parra supo que sería incluido en un artículo junto a Miró, le confesó a su nieto: «Tengo la más alta impresión sobre la obra de Miró». Puesto que los dos tenían un espíritu de transgresión y la voluntad de transformar las cosas por completo, tengo la impresión de que se habrían entendido. Quién sabe, podrían haber creado algunos objetos poéticos cargados con la estructura irónica de la antipoesía. Dado que el lenguaje visual se desarrolla en el recinto figurativo del objeto, que penetra en nuestro espíritu a través de una minúscula grieta que nuestro subconsciente deja desatendido, y desata un juego poético y visual en nuestro fuero interno que da la espalda al sentido figurativo de la palabra, el catalán y el chileno podrían haber nadado en las mismas aguas turbulentas. No obstante, a pesar de todo, el instinto del asesino permanece silencioso... Ningún susurro al cosmos puede corregir el pasado... A pesar de nunca haber estado en Chile, resulta indudable que en espíritu Miró debió de haber viajado allí en multitud de ocasiones. El hecho de crear dos pinturas como prueba de amistad y solidaridad muestra su preocupación y devoción para con el pueblo chileno, que, a miles de kilómetros de las soleadas costas mediterráneas, estaba sediento de aquella luz renovada de la que Eduardo Lira había hablado tan proféticamente años antes. Miró se la brindaba.

Miró, pues, era la antítesis de Franco y Parra, de Pinochet. El espíritu libre del arte planeaba sobre la represión retrógrada y el oscurantismo. La luz contra la oscuridad. La lucha eterna entre el Bien y el Mal. Las líneas paralelas quedan claramente dibujadas entre estos dos hombres, distantes en el tiempo y en el espacio, pero combatientes cercanos en la batalla de los ideales, usando como única arma su poesía pintada, para volver a conjurar a Huidobro. Existe un enlace invisible de periodos cruciales, que provoca un número de reacciones en cadena que lleva hacia una erupción final en nuestro subconsciente, como si alguna fuerza que escapa a nuestra comprensión pudiese liberar sensaciones del modo más misterioso... Esta conexión se parece a la que existió entre Neruda y Picasso, que creó una sinergia, un impulso de comunión y una fusión de tiempo y espacio. El ladrido distante puede ser penetrante, no tanto por el tono punzante, sino por el

silencio misterioso que le sucede. Una camaradería no expresada gravita a través de estas páginas viajadas de cultura chilena y catalana no escrita, que sobreviene de la vacuidad física, pero que está destinada a hacernos ser conscientes del «otro». Caminando por el límite de un sueño con un lenguaje elemental, económico y luminoso, la esencia se nos revela por medio de la austeridad y la continua renovación del drama. No puede ser completamente revelada. El movimiento retorcido de un grito silente desgarrar todas las imágenes latentes en nuestro espíritu, y únicamente la oscuridad puede permitir que lo inesperado se manifieste. Los dos pintores-poetas deambulan en la niebla, buscando el vacío, acariciando la compasión y rechazando abstracciones filosóficas.

El genio de Parra reside en su capacidad de modular los elementos prosaicos y trágicos mientras otorga grandeza y energía al lenguaje absurdo y superficial de la vida cotidiana. Dada su increíble capacidad para enfatizar las ineptitudes, fracasos y necedades con las que se nos gobierna, nos sumerge en la vida deslucida del hombre corriente, como queda poderosamente claro en el siguiente poema:<sup>10</sup>

10. Nicanor Parra, *Poemas para combatir la calvicie*, Fondo de Cultura Económica, Santiago, 1993. [Escrito originalmente en inglés].

Warnings

In case of fire  
do not use elevators  
use stairways  
unless otherwise instructed

No smoking  
No littering  
No shitting  
No radio playing  
unless otherwise instructed

Please Flush Toilet  
After Each Use  
Except When Train  
Is Standing At Station  
Be Thoughtful  
Of The Next Passenger

Onward Christian Soldiers  
Workers of the World unite  
We have nothing to loose but our life  
Glory be to the Father  
..... & To the Son

to the Holy Ghost  
unless otherwise instructed

By the way  
we also hold these truths to be self evident  
that all man are created equal  
that they have been endowed by their creator  
with certain inalienable rights  
that among these are Life  
Liberty  
..... & the pursuit of Happiness

& last but not least  
that 2 + 2 makes 4  
unless otherwise instructed

En el cosmos creativo de Miró hay una sucesión de imágenes que iluminan la noche, cubriendo el cielo de un tono azulado, el tono que nos fluye por las venas cuando el alma se eleva mientras leemos un antipoema de Miró:

Las manos que aplauden son palomas blancas que baten las alas ante la caricia del terciopelo azul

Conchas sobre un mantel blanco para cubrir las trenzas de una joven de dieciocho años desvanecida

Dos altas damas delgadas vestidas de negro una larga pluma de canario en el sombrero salen del concierto

Pez que se desliza entre mis manos

Respiración de Venus

Una abeja toca el violoncelo con el arpa de una brizna de hierba

Una mariposa amarilla hace su nido en el escote de mi amiga que camina descalza sobre el océano para hacer crecer las amapolas

cielo estrellado por astros de descargas eléctricas<sup>11</sup>

En el momento en que Philippe Soupault y André Breton publicaron *Les Champs magnétiques*, en 1919, considerado el primer libro escrito siguiendo los preceptos de la escritura automática, propugnada por los surrealistas, Miró estaba a punto de emprender su primer viaje a París. Su inmersión rápida en este nuevo y estimulante ámbito donde el subconsciente asume el papel protagonista hizo trizas sus conceptos previos. Parecía como si le hubiesen marcado con un hierro candente para el resto de su vida, liberando dentro de él una corriente de fuerzas oníricas que surgieron con gran fuerza, convirtiendo aguas gélidas en gigantes icebergs de creación. Miró sostenía el pincel cuando escribía poesía. Toda su poesía es una transposición de su imaginaria surrealista, sueños congelados capturados en un

11. «Cuaderno de poemas, 1936-39», en Margit Rowell, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, IVAM/ Colegio Oficial Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Valencia-Murcia, 2002, p. 203-204. Escrito originalmente en francés: «Les mains qui applaudissent sont des colombes blanches qui battent de l'aile devant la caresse du velours bleu / Coquillages sur une nappe blanche pur couvrir les nattes d'une jeune fille de dix-huit ans évanouie / Deux grandes dames minces habillées en noir une longue plume de canari au chapeau sortent du concert / Poisson qui glisse entre mes mains / respiration de Vénus / Une abeille joue du violoncelle avec la harpe d'un brin d'herbe / Un papillon jaune fait son nid dans le décolleté de mon amie qui marche nu-pieds sur l'océan pour faire pousser des coquelicots / ciel étoilé par des astres à décharges électriques»

12. Agnès de la Beaumelle, "The Challenge of Miró's 'X'", a Joan Miró: 1917-1934, catálogo de exposición, Centre Pompidou, París, 2004, p. 21.

instante por el parpadeo de un ojo interno, banalidad cegadora e incongruencia escudriñadora; sensualidad y posibilidades paródicas inherentes en el lenguaje prosaico. Miró existía para escribir o para pintar «X». Así es como definía la ebullición de su volcán primordial. De acuerdo con Agnès de la Beaumelle,<sup>12</sup> el pintor declara a André Masson que deseaba «romper la guitarra», uno de los objetos cubistas más queridos. Incluso decía que llevaría el concepto más allá, como se pudo ver más adelante, cuando se fijó en el más bello de todos los objetos: la pintura. Es en agosto de 1924 cuando anuncia a Michel Leiris:

«más o menos destrucción total de todo lo que dejé atrás el verano pasado y a lo que pensaba que podría regresar. ¡Aún es demasiado real! Me estoy liberando de todas las convenciones pictóricas (ese veneno)».

Lo que estaba creando en ese momento podía designarse con una enigmática «X»:

«No puedo encontrar la palabra justa para ello; no quiero llamarlo lienzo o pintura, tampoco».

Y se despide con una especie de advertencia:

«Esto apenas es una pintura, pero me da absolutamente igual».

Sabía que no había nada más que añadir, porque ninguna palabra del diccionario definía sus creaciones. Estaba pasando por un periodo de sufrimiento y desolación, solo en París tras el estallido de la Guerra Civil, esperando ansiosamente que su esposa Pilar y su única hija, Dolores, que en 1936 tenía seis años, pudiesen abandonar la España sumida en guerra y reunirse con él en la capital francesa. Miró a menudo afirmó que no veía diferencia alguna entre pintura y poesía. En el poema mencionado, también sentimos el impulso de liberarse de las ataduras hostiles que invaden nuestra existencia. Añorando su Cataluña natal y sintiendo una ruptura aterradora con sus raíces, encontró consuelo en la poesía mientras la desesperación lo asediaba, decidida a extraer hasta la última gota de esperanza del tuétano mismo de sus huesos.

Los versos «Une abeille joue du violoncelle» y «ciel étoilé par des astres à décharges électriques» son transmutaciones líricas de sus sueños. En su estado onírico, se desvincula del cuerpo y de todas las restricciones y los defectos que nuestra condición humana implica, en búsqueda de la revelación catártica provocada por la poesía. Como explica Margit Rowell, «de un modo parecido a su pintura, la poesía de Miró está escrita en grupos poco estructurados e irracionales de imágenes abruptas, vívidas». Algún tiempo después, cuando se planteaba hacer un libro con su poesía, el propio Miró escribió:

«reproducir los cuadros con títulos muy poéticos, paralelo entre la poesía y la pintura como entre música y pintura. intercalar en el libro aguafuertes, litografías, etc., y reproducciones de diversas pinturas poéticas.

reproducir también una bella página de astronomía. mejor que una partitura de Wagner, reproducir una música con notas que sigan un ritmo como mis pinturas. Haría falta una buena reproducción de una pintura (en color). Utilizar pinceles japoneses y plumas de diferentes grosores. Imprimir algunas páginas en caracteres de imprenta; otras las escribo yo mismo con ciertos caracteres mágicos; si no son bastante legibles, añadir algunos pequeños caracteres impresos».<sup>13</sup>

13. Rowell, 2002, p. 198-199.

Existe, de alguna manera, el proyecto de un libro como obra de arte, con una visión holística, que crea una comunión de los sentidos con el objeto central como parte integral del proceso de inmersión en el mundo de lo desconocido. Su devoción única y total al sonido, la vista, el tacto y, sobre todo, la espiritualidad que debe emanar de cada página del libro, muestra la original forma en que Miró aborda el arte. Para él, el recipiente y su alma deberían formar un todo, un conjunto pictórico-poético que florecerá en la mente del lector.

Regresando al poema de Nicanor Parra, «Warnings», que citábamos anteriormente, resulta un ejemplo perfecto del genio del autor. Presenta un ataque implacable contra los fundamentos del sistema. La burla se revela claramente, causa la incomodidad del lector, a la vez que lo desestabiliza y le hace caer en una trampa, la trampa de la antipoesía. Los signos quedan suspendidos en el aire, actúan como piedras en un río que nos permiten cruzarlo, aunque este camino nos lleve directos hacia el centro del fatal e incongruente corazón de la condición humana. Parra crea una parodia, subvirtiendo la convención, de tal manera que el lector pueda desplegar las alas de la percepción y la intuición, para así hacer uso de nuestros sentidos innatos y huir de las reglas y las normas que solo sirven para recordarnos cómo actuar y cómo comportarnos. Se nos hace creer que la vida nos espera eternamente mientras nosotros perdemos el tiempo leyendo avisos sin sentido. El objetivo de Parra es lo absurdo de la autoridad, y la frustración que implica. Su antipoesía empuja al lector una y otra vez, recordándole la necesidad de entender la desesperanza y la desesperación sentidas ante la más absoluta estupidez, una estupidez aterradora que el poeta chileno se vio obligado a desacreditar con una franqueza abrasadora y una aspereza escalofriante, mientras se enfrentaba a problemas metafísicos inherentes a la existencia humana. Existe un desafío directo a Dios y al Poder por medio de la burla, el humor negro, la ironía, y una iconoclasia maleable. Ni siquiera hace falta decir que Parra se siente cómodo caminando sobre una cuerda floja sin red de seguridad debajo, mirando el tono grisáceo del frío hormigón y tragándose la sangre mientras se muerde la lengua para entender el significado de la muerte, o bien cogerla por los cuernos. Este antipoema nos abofetea con la mano bien abierta para sacarnos del estupor y para que seamos conscientes de la velocidad con que se nos está privando de nuestra libertad. Las órdenes potenciales escritas en un muro nos aprisionan el alma, nos aniquilan el espíritu, nos oprimen como a insectos liliputienses, incapaces de pensar por nosotros mismos.

Mientras Miró vuela alto, Parra rompe huesos... Mientras Miró salta de galaxia en galaxia, Parra va de cita en cita... Mientras Miró bebe, Parra fuma... Mientras

Miró sueña, Parra habla... Mientras Miró canta, Parra nada... y en ambos casos sentimos la sensibilidad familiar de dos seres humanos que han volado del nido para enfrentarse al peligro y descifrar la oscuridad. La poesía les ayuda a superar la dificultad, hasta que llegan a un punto en que su música silente entra en erupción en una voz única con una individualidad exacerbada; una individualidad, no obstante, que no es cegadora, porque su objetivo es reinventarse constantemente desde cero, vacunar sin jeringuilla, volar sin alas, y nadar sin piel... Utopía les abraza con la misma intensidad con que ellos se lanzan al vacío. O, como Ignacio Echevarría, editor y crítico literario español, ha afirmado sobre la poesía de Parra:

«Empeñado en atraerla al ciudadano corriente, Parra se propuso desde muy pronto dinamitar los cauces convencionales en que suele tener lugar la experiencia poética, empleando para ello —como se ve en esta muestra— todo tipo de soportes: carteles, tarjetas postales, tablas de madera, bandejas de cartón... Por esta vía, destacan los llamados “Trabajos Prácticos”, que conectan con algunas de las más fértiles tendencias del arte contemporáneo (desde los *ready-made* de Duchamp al conceptualismo), si bien lo hacen sirviéndose siempre de la palabra como detonante de la “explosión” de significados que se produce al inscribirla en según qué objetos».<sup>14</sup>

14. Ignacio Echevarría, *Obras Públicas. Nicanor Parra*, catálogo de exposición, Biblioteca Nacional de España, Madrid, 2013, p. 1.

O aún Harold Bloom, el gran erudito y crítico literario americano, que asegura que:

«Creo firmemente que, si el poeta más potente que hasta ahora ha habido en el Nuevo Mundo aún es Walt Whitman, Parra le acompaña como un poeta esencial en nuestras Tierras del Crepúsculo».<sup>15</sup>

15. Harold Bloom en Nicanor Parra, *Obras completas & algo + (1975-2006)*, vol. II, (Prefacio), Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2011.

A su vez, lo que escribe Jacques Dupin sobre Miró durante el periodo que abarca de 1928 a 1931, en el que tenía el propósito de asesinar la pintura, es extremadamente revelador:

«La noción de antipintura y de antiarte procede, en su formulación radical, de Dadá, cuya influencia determinante en el desarrollo de la obra de Miró ya hemos visto. Corresponde a una ética de la negación, a un rechazo de todos los valores. Ha marcado a numerosos artistas y escritores, pero se encarnó sobre todo y de modo ejemplar, en la enigmática persona de Marcel Duchamp, por quien Miró sentía la mayor admiración. La idea de la antipintura obsesionaba a Miró desde hacía tiempo, pero hasta entonces no la había reivindicado ni asumido en su obra de manera tan consciente y con tan segura determinación. Prestó su adhesión al movimiento de insurrección que representaba el surrealismo, pero éste había borrado dicha idea de su programa».<sup>16</sup>

16. Jacques Dupin, *Miró*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1993, p. 151.

Indudablemente, la razón que me impulsó a escribir este texto para esta exposición en Ibiza, Menorca y Mallorca es que me sorprendió el espíritu innovador que impregna la obra tanto de Miró como de Parra. Su sensibilidad trasciende el tiempo y el espacio, y aunque soy muy consciente de la incongruencia de publicar un texto

como este en un catálogo, pensé que valía la pena explorar tanto esta conexión subterránea como las semejanzas profundas que presentan ambos autores. Miró era un catalán profundamente arraigado a su tierra natal, como una semilla que rompe su cáscara y brota, penetrando en el suelo que la rodea. Para Miró, esta semilla era la libertad y la democracia. Perdónenme: la Libertad y la Democracia. Creo que su espíritu amable y su arte poético y original demuestran una unidad, un núcleo que lo separa del resto, lo sitúa en un planeta diseñado por él, donde no sólo destaca como artista, sino también como ser humano y como ciudadano del mundo. La distancia entre Chile y Cataluña nunca supuso impedimento alguno para él. Su devoción y generosidad para con el pueblo chileno fue firme y real, por lo que me he sentido impulsado a contar, como mínimo, esto.

Más que un texto, este artículo debería ser un antitexto, ya que se aleja bastante del origen de esta exposición. Únicamente por eso, estoy agradecido a aquellos que han sido lo suficientemente generosos como para permitírmelo. Mi único objetivo ha sido abordar algunos rasgos que comparten Miró y Parra, y subrayar el modo imaginativo con que los dos se asomaron a mundos secretos y escondidos. Sus manos y su espíritu han acariciado claramente lo imaginario, y a su vez lo más mundano, rechazando las verdades objetivas y el empirismo —lo que no hace que de ninguna manera su arte sea irracional. Sin profundizar en la ciencia de lo particular, ambos artistas examinan las leyes que gobiernan las excepciones con el fin de entrar en comunión con el universo tradicional y lidiar con el resurgimiento de excepciones no excepcionales que florecen en la catedral del alma humana.