

Recibido: 4 de mayo de 2011.
Aceptado: 12 de julio de 2011.

SURREALISMO Y SINCRETISMO EN JUAN EDUARDO CIRLOT

ISABEL ROMÁN ROMÁN
Universidad de Extremadura

Resumen

El artículo revisa las diversas clasificaciones de la poesía de Cirlot que se hicieron tanto en su momento como en la actualidad, para sostener que es el surrealismo el factor recurrente en la versátil trayectoria del poeta. Ya desde los textos juveniles aparecidos en revistas poéticas como *Espadaña* —que fomentaban la estética «realista»— Cirlot supo evadirse de las directrices más fomentadas en la poesía española de posguerra, hasta encontrar su voz personal mediante el sincretismo de fuentes e *ismos* muy diversos. Para ello resultó esencial la libertad creativa que conllevó su relación con el Postismo y con el grupo vanguardista catalán *Dau al Set*.

Palabras clave: Cirlot, poesía, vanguardia, surrealismo.

Abstract

This paper reviews different classifications of Cirlot's poetry, which were made both during his lifetime and later, and which prove that Surrealism is the main recurrent factor throughout his versatile career. From his early texts, published in Poetry reviews such as *Espadaña* —where «realistic» aesthetic was promoted— Cirlot has succeeded in avoiding the commonly fostered guidelines used by Spanish post-war poetry, to the extent that he was able to find his own voice, by means of merging a wide variety of different sources and avant-garde movements. To this end, creative freedom proved essential, for it connected him with the *Postismo* movement and the avant-garde group *Dau al Set* in Catalonia.

Keywords: Cirlot, poetry, Avant-garde, Surrealism.

1. La compleja ubicación de la poesía de Cirlot

Tal vez Juan Eduardo Cirlot siga aguardando, tras su muerte en 1973, que el lector capte el verdadero sentido del apresurado juicio de *raro*: raro, sí, por la formación libérrima y la fidelidad a su propio gusto, en una estética

difícil de clasificar. Y en consecuencia, a veces previsible, un *raro* en el sentido editorial.

La libertad de la que Cirlot disfrutó con sus frecuentes autoediciones conllevaba la difusión minoritaria de sus reducidas tiradas, y el efecto de «predicar a convencidos», sus amigos vanguardistas. A cambio pudo explicar un cuidado exquisito de la materialidad de los libros, aprendido con la artesanal *Dau al Set*, cuyas tiradas entre los cien y ciento cincuenta ejemplares se distribuían incluso con dificultad.

Fue quizás su faceta ensayística y de estudioso del arte la que permitió a Cirlot ser conocido y reconocido tempranamente. Pero si repasamos el número de obras poéticas editadas a sus expensas, se comprueba que la situación permaneció invariable durante años. Por no citar más que algunos ejemplos: del libro *Susan Lenox* se editaron 50 ejemplares en 1947, y la serie de los «Cantos a la vida muerta» fue editada por él mismo entre 1945 y 1954. No varió mucho la situación en los años 1961 y 1962, cuando los poemarios *Blanco* y *Los espejos* constituyeron un voluntarioso empeño bibliográfico, con tirada de 110 ejemplares. Con alcance también mínimo y siempre desde Barcelona, vieron la luz en 1967 *La doncella de las cicatrices* y *Anahit*, en 1968; *Los restos negros* y *Orfeo*, en 1970; en 1971, los *44 Sonetos de amor*. Incluso en el más famoso «Ciclo de Bronwyn», que abarca un total de catorce libritos publicados entre 1967 y 1971, ninguno de ellos rompe el gusto o la necesidad de la autoedición.

Los círculos especializados y amistosos de la autoedición, entre otras razones, pueden explicar el escaso perímetro, en su momento, de los circuitos de difusión del Cirlot poeta. Por otro lado, no está de más recordar el habitual desfase entre las fechas de redacción y de edición de las obras, distancia que profundiza la impresión de un movimiento siempre «contra corriente» y ensimismado. Pensamos por ejemplo en casos como el de *La quête de Bronwyn*, en los que la fecha de edición, por supuesto a sus expensas, ya a las alturas de 1971 desenfoca el momento real de la escritura, y puede llevar a error en cuanto al proceso creativo y la evolución del poeta.

Pero la aparición de poemas en revistas, soporte bastante usual para este género, permite siempre un radio algo más abarcador, y hay que recordar que en algunas revistas el autor fue asiduo. Singularmente, la palmesana *Papeles de Son Armadans* lo albergó entre sus páginas a menudo y durante décadas: desde las *Oraciones a Mitra y a Marte* en diciembre de 1957 hasta sus *Once poemas romanos* en abril de 1967. Poemarios completos pudieron así reproducirse unitariamente, dada su escasa extensión.

Suele considerarse que Cirlot comenzó hacia 1960 una nueva etapa poética, parte de la cual quedó recogida en la edición que Leopoldo Azancot

realizó, recopilando textos de 1966 a 1972. De 1960 es la polémica y archiconocida antología *Veinte años de poesía española* preparada por Castellet para Seix Barral. Lo más vivo de la vanguardia surrealista de la posguerra quedaba fuera de ella, como si la esencia de la poesía española del período acotado sólo pudiera definirse por el realismo y su evolución. Poco después, en 1963, apareció la antología de Ribes *Poesía última* con textos de una escueta nómina de cinco poetas: Eladio Cabañero, Ángel González, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y José Ángel Valente. De nuevo Cirlot parecía inclasificable, en una recopilación que, como bien apreció Félix Grande, «tiene una ambición de análisis generacional»¹. Pese a ello, el afán pedagógico ha inducido a algunos críticos a incluir a Cirlot en una supuesta «primera generación de posguerra», donde compartiría foto con Carlos Bousoño, José Luis Hidalgo, Miguel Labordeta, Gabriel Celaya, Blas de Otero y José Hierro².

Salvo algunos puntos secantes con Labordeta e Hidalgo, la posición de Cirlot en el grupo resulta sorprendente, pero sin duda acercaba una gavilla de sus poemas a un público lector algo más numeroso, el que frecuenta antologías. Más ajustada nos parece, sin embargo, su presencia dos años después de su muerte (y ya como maestro recuperado) al lado de los entonces jóvenes experimentalistas Brossa y Ullán, en la influyente recopilación *La escritura en libertad*³.

La mixtura terminológica ya se encontraba en el famoso monográfico de la revista *Verbo* que en febrero de 1952 prepararon José Albi y Joan Fuster, con un ancho criterio acerca de qué podía considerarse como «surrealismo»: aparecían en él textos de Miguel Labordeta, Ory, Chicharro y Cirlot; pero también de Gerardo Diego y Manuel Segalá.

Modernamente, no faltan los estudios que incluyen nuevamente a Cirlot como parte de la vanguardia surrealista de posguerra⁴, a lo que se añaden otras conexiones. A. Palacios observa contactos de Cirlot con el ultraísmo

¹ Félix Grande, *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus, 1970, pág. 61.

² I.e. *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Madrid, Alhambra, 1981, y las propuestas de los antólogos Fanny Rubio y José Luis Falcó en pág. 38. Muy accesible resultó la antología de Cirlot *Obra poética* preparada por Clara Janés en 1981 para Editorial Cátedra.

³ La obra, preparada por Fernando Millán y Jesús García Sánchez, con el subtítulo «Antología internacional de poesía experimental», fue editada por Alianza Editorial en 1975.

⁴ Pensamos, por ejemplo, en el interesante enfoque de Raquel Medina Bañón en *Surrealismo en la poesía española de posguerra (1939-1950): Ory, Cirlot, Labordeta y Cela*, Madrid, Visor, 1996. O en la convicción del poeta y estudioso José Antonio Sarmiento, para quien sólo Ory, Joan Brossa, Cirlot y Miguel Labordeta mantuvieron viva en la posguerra la transgresión de la realidad por la vía del surrealismo (*La otra escritura: la poesía experimental española, 1960-1973*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990, pág. 27).

y creacionismo de anteguerra⁵, por ejemplo en *La doncella de las cicatrices* (1967), en fechas en las que no sólo Gerardo Diego mantenía ciertas prácticas ultraístas, sino también poetas como Gabino Alejandro Carriedo o Julio Garcés. A favor de esta idea aducimos por nuestra parte la poética creacionista que a modo de manifiesto aportó Cirlot en *Dau al Set* defendiendo como única realidad la creada mediante la imagen sintética en el poema:

«El número siete es la suma del tres y del cuatro, de lo incompleto que aspira hacia lo alto el triángulo y de lo total que se muere de dolor por estar acabado en su propia limitación exasperada el cuadrado o el círculo [...] La poesía es solamente el arma con la que miramos los asuntos más diversos. Como realidad, no nos interesa. Concebimos la imagen como la reunión enloquecida de lo que se ha decretado en separación esencial»⁶.

Idéntica propensión experimental impulsó hacia el surrealismo a un joven Cirlot, que aun lejos de buscar la marginalidad o el malditismo, supo eludir las propuestas oficialistas que exiliaban al surrealismo del ámbito poético. Bien conocido es el arbitrario juicio de valor —confusamente moral, y desde luego no estético— que la revista *Juventud* ofrecía en febrero de 1942 como directriz a los poetas incipientes: «amor, vitalidad y masculinidad (...) frente a cualquier vestigio suprarreal de cenagosos fondos freudianos».

No nos pasa por alto el gesto entre provocador y convencional con que poco después asomaría Cirlot en las páginas de la revista *Espadaña*, de estética tan radicalmente distinta a la vanguardista *Dau al Set*, en la que más tarde asumió una importante función. La revista leonesa acogió con generosidad los poemas de Cirlot y reseñó con cierta condescendencia sus libros, alentando lo que en ellos pudiera leerse de «rehumanizado». Así, de *Cordero del abismo* se estima en el n.º 24 de 1946, el que sea «libro de dolor (...) estremecido de angustia, tremante como los libros de los profetas». Del poemario *Diariamente* aprecian «la expresión sencilla del poeta ante las cosas que le rozan», e igualmente es objeto de elogio el supuesto desprendimiento «de algunas resonancias surrealistas» (n.º 42, 1949). Las vacilaciones del poeta aún joven se perciben muy bien en *Espadaña*, y se pueden ejemplificar con tres poemas muy distintos de 1945: un convencional poema amoroso de tono casi adolescente aportado como homenaje en el tricentenario de la muerte de Quevedo, su «Elegía a Miguel Hernández» en tercetos encadenados, y unos breves textos oníricos que ejercitan tópicos surrealistas.

⁵ Amador Palacios, «Esquema de la forma poética en Cirlot», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

⁶ *Dau al Set*, n.º 13, mayo de 1950, pág. 10.

Pese a ciertas coincidencias, propias de las vicisitudes de la búsqueda de una voz propia, fue tarea imposible encontrar cómodo asiento para Cirlot tanto entre los «tremendistas o rehumanizadores», como entre los «garcilastas», o entre los «neorrománticos», ya que otras tendencias de la década de los cuarenta parecían inclasificables *ejercicios privados*, por así decir. Cirlot recibió en *Espadaña* una aceptación condescendiente, tratado como un joven original y prometedor al que había que orientar y, sobre todo, alejar de sus tendencias surrealistas. Resultan sorprendentes las reconveniones amistosas de A. González de Lama ante los «deslices» surrealistas que su joven amigo debía evitar, «defectos que fácilmente pueden ser corregidos» para liberar la emoción «diluida en el farrago de palabras enlazadas por grises cables subconscientes»⁷. Sin embargo, ajeno a sugerencias centralizadoras que llegaban como en sordina a Cataluña, fue como Cirlot publicó en 1943 su primer libro, *La muerte de Gerión*, terminada ya una primera asimilación del surrealismo.

Cirlot supo alejarse de las tendencias poéticas imperantes del primer momento de posguerra aunque en un poema como «Susan Lenox» de 1947, pueda rastrearse «un cierto compromiso con la postura estética del neorromanticismo espadañista, avanzando la línea intimista que la llamada poesía social y de la experiencia esgrimirían en abundancia», a juicio de Amador Palacios⁸.

Por otro lado, y como su amigo Ory, Cirlot no renegó nunca de los moldes métricos tradicionales, que servían a ambos como fuente posibilidades rítmicas e inventivas. No en vano, aparte del cultivo ocasional del soneto, ambos son autores de dos libros con la unidad de esta forma: el de Ory, de 1963, llega a ser incluso uno de sus mejores poemarios, en nuestra opinión. Y siete años después, Cirlot edita sus *44 Sonetos de amor*⁹. Nadie podría llevarse a engaño, sin embargo, ya que estas prácticas distaban mucho de la «invasión» sonetista fomentada en las revistas poéticas en las décadas de los cuarenta y los cincuenta, de la que son buena prueba los 220 sonetos editados en la revista *Escorial*, o los más de 300 de *Garcilaso*.

2. Postismo y surrealismo

Postismo, surrealismo, han sido dos de los marbetes que han incluido también a Cirlot, aunque no siempre ha aparecido clara la distinción entre

⁷ Pueden leerse estas opiniones en el n.º 17 de la revista leonesa, de 1945, donde González de Lama reseña el libro de Cirlot *En la llama*.

⁸ Amador Palacios, *ibidem*.

⁹ La forma del soneto no fue en absoluto ajena a los experimentos vanguardistas. Recordemos como curiosidad que los únicos poemas del número inaugural de *Dau al Set* en septiembre de 1948 fueron dos sonetos de Joan Brossa.

ambos *ismos*, asunto que por otra parte no pareció preocupar mucho al poeta. De cualquier forma, la relación de Cirlot con ciertas modalidades poéticas más o menos oficialistas de las décadas de los cuarenta y los cincuenta es bien distinta de su vinculación intensa con la «agitación postista» surgida casi paralelamente en el tiempo.

La afinidad de intenciones con Carlos Edmundo de Ory se desarrolló paralela a una amistad entrañable y a un mutuo apoyo sin reconvenciones, incluso cuando Cirlot ponía al surrealismo francés por encima del postismo español. Según testimonio de Ory, Cirlot no llegó a considerarse surrealista, pero animaba a los fundadores de *La Cerbatana* a que se declarasen surrealistas por encima de cualquier otra denominación, incluida la de *Postismo*. A pesar de todo, Carriedo incluyó a Cirlot en octubre del 49 en la nómina postista¹⁰.

Si por encima de declaraciones teóricas nos atenemos a la estética y a los procedimientos, todavía reconocemos en un Cirlot maduro lo que los postistas llamaban *enderezamiento* o reescritura de textos ajenos mediante sistemas como las variaciones por paronomasias, permutaciones sintácticas, etc. Cirlot comenzó sus experimentos permutatorios en 1954, a partir de la lectura del famoso poema de «Las golondrinas» de Bécquer, aunque hasta 1971 no se atrevió a publicar el texto, ya modificado, en su «Homenaje a Bécquer I y II». Dos años después, en fecha aún más lejana de la eclosión postista, Carlos Edmundo de Ory por su parte siguió practicando el *enderezamiento* en su poema «Superestructuras», sobre versos de Rubén Darío.

Cirlot desarrolló las posibilidades inventivas del *enderezamiento* experimentando todo tipo de permutaciones, léxicas, fónicas, o sintácticas. Estas últimas convergen en frecuentes estructuras anafóricas asociadas a unos ritmos especialmente musicales. Casos extremos de creación mediante la permutación son sin duda *Visio smaragdina* o *Inger. Permutaciones* (1971), aunque mucho antes Cirlot ya había iniciado su «serie permutatoria» con *El palacio de plata* en 1955. La propia serie de Bronwyn comenzada en 1969 responde a estos modos constructivos, cuya coincidencia con la música, en especial con la dodecafónica, es evidente, ya que como ha subrayado J.A. Sarmiento, la permutación conlleva procedimientos musicales como el de la variación¹¹. Como es bien sabido, no se pueden excluir los referentes musicales, en especial de Wagner, Schönberg y otros maestros germánicos, tanto en Cirlot

¹⁰ En Carlos Edmundo de Ory, *Poesía 1945-1969*, ed. de Félix Grande, Barcelona, Edhasa, 1970, págs. 271-274.

¹¹ José Antonio Sarmiento, *La otra escritura: la poesía experimental española, 1960-1973*, op. cit., pág. 299.

como en otros vanguardistas catalanes¹². Las disciplinas tan diversas que Juan Eduardo Cirlot tanteó desde muy joven¹³ con una mezcla de *dilettantismo* y convicción, fluyeron hacia la poesía, de tal modo que el destino de sus estudios de música con el maestro Ardévol, o sus experimentos de tipo atonal presentados en el Círculo Falla de Barcelona contribuyeron a forjar un poeta originalísimo, que incorporaría a su obra para siempre sus intuiciones y experimentos musicales. Algún estudioso llega a explicar —muy convincentemente, a nuestro juicio— cómo la música se convirtió en el elemento ordenador de una producción que presenta facetas muy diversas¹⁴.

No sólo de impulso musical, sino barroco y vanguardista al tiempo, es el aprovechamiento creativo y la consideración de la materia fónica en sus posibilidades inventivas: homofonías, aliteraciones, paronomasias, muy cultivadas por los postistas. Como ejemplo, estos versos de un poema de *Los espejos*:

«Hombres, sombras, nombres.
Claridad, caridad, cantidad.
Cruz, cruces, cruceros».

En poemas no predicativos, enigmáticos y nominales, nombradores, como el citado, el protagonismo creador puede entregarse a veces a las sugerencias de la propia palabra, que progresa como en letanía. En el prólogo de *El palacio de plata*, cuya primera edición corresponde a 1955¹⁵, aclaraba Cirlot que el poema se articula sobre la analogía y el paralelismo. Los diez primeros versos son, según sus palabras, el «acorde germinal», y la sustancia poética «crece de sí misma». Y en el mismo lugar afirma que crea este sistema inspirado por el letrismo cabalístico de Abraham Abulafa y la música dodecafónica de Schönberg, pero también «por un desprecio cada vez mayor hacia el asunto».

Muy iluminador es también el prólogo a la primera edición de *Bronwyn, permutaciones*, de 1970, donde parece asociar un contenido o forma interna a este recurso: la poesía permutatoria es «cinética», y el movimiento y tras-

¹² Recuérdese que a la muerte de Schönberg en 1951, la revista *Dau al Set* le dedicó enseguida un número de homenaje, al que contribuyó Cirlot con un poema elegíaco que expresa bien la conexión sentimental del catalán con la obra musical del homenajeado.

¹³ Los encuentros afortunados, y la curiosidad con que se sumergió en aprendizajes diversos fueron una constante en su vida: en 1940, con sólo veinticuatro años, disfrutó el privilegio de la iniciación al surrealismo con Alfonso Buñuel. Marius Schneider lo introdujo en la simbología entre 1949 y 1952, y en 1953 tomó el relevo iniciático José Gudiol, en este caso su mentor en cuanto al arte medieval.

¹⁴ Jaime D. Parra es uno de los expertos que sostienen el papel central de la música en una obra tan variada y dispersa como la de Cirlot. Cf. *El poeta y sus símbolos. Juan Eduardo Cirlot*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2001.

¹⁵ La segunda edición de la obra apareció junto con *Cristo Cristal*, en Barcelona, 1968.

lación de sus elementos acompaña a «un movimiento creciente de vértigo hacia la Shekinah». La mitificación de la doncella medieval Bronwyn aparece así enmarcada en los experimentos letristas, adoptados por Cirlot no en el sentido más lúdico del letrismo francés, sino con otro profundo que lo asimila al letrismo cabalístico y la magia.

En otras ocasiones se recombinan letras, palabras, versos, hasta extraer una interesante retribución creativa, que puede ser contemplada con perplejidad por el mismo autor/combinador, en una búsqueda del conocimiento mediante el azar, muy propia de los primeros surrealistas¹⁶.

Por otra parte, los experimentos de la *moda* estructuralista en literatura llegaron también, aunque por otra vía, a la creación literaria mediante la permutación, como explicó el propio Cirlot en diversos lugares¹⁷. Y a juicio de Clara Janés, la permutación sirvió de base al poeta para expresar su búsqueda casi mística de «lo que renace eternamente». Concordamos con Janés en que esa búsqueda es esencial en la obra de Cirlot: el tema obsesionante de la destrucción que opera el tiempo —al que el poeta pretende negar o fundir— se advierte desde las obras primeras, *La muerte de Gerión*, de 1943, y *Elegía sumeria*, de 1945. Y persiste claramente en poemarios como *Blanco* y *Los espejos*, donde la destrucción queda sugerida por un clima de desastre, pero del que puede surgir nueva vida: evocaciones apocalípticas, sombra, brumas o tinieblas que no logran borrar la certeza de que están escondiendo vida; lo arquitectónico medieval, a veces ruinoso y corroído, como correlato del envejecimiento del mundo; la soledad y silencio de un contemplador dotado de extraña sabiduría, situado en un tiempo impreciso. Sin embargo, la esperanza de renacer deja oír su voz siempre.

Para Janés, la poesía permutativa y la surrealista conforman las dos trayectorias más importantes de Cirlot, pero sus preocupaciones simbólicas y místicas, y su interés por el mundo esotérico, distancian al poeta de otros surrealistas¹⁸.

¹⁶ Las revistas catalanas de vanguardia, como es sabido, asumieron una función imprescindible para la difusión de las novedades europeas. Así, *Dací i d'allà* en su número de invierno de 1934 ya había dedicado sus páginas al arte contemporáneo, con artículos sobre el fauismo, entre otras corrientes, e ilustraciones compuestas por dibujos infantiles, obras prehistóricas, esculturas primitivas, etcétera.

¹⁷ I.e. «Estructuralismo y permutación analógica», *La Vanguardia Española*, 12 de julio de 1968, pág. 11, donde el autor recorre las distintas áreas en las que ha mostrado su validez el método estructuralista, inicialmente aplicado para cuestiones lingüísticas. Para él, son también estructuralistas los experimentos de Schönberg al componer mediante series de doce notas distintas.

¹⁸ Cf. Clara Janés, *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*, Madrid, Huerga y Fierro, 1996, págs. 7, 20 y 89.

En efecto, Cirlot añade un componente espiritualista y simbólico al resultado de sus búsquedas estéticas, aunque su dirección creativa vaya tantas veces «de la palabra a la idea», por encima de la creación que parte de una idea y luego busca la palabra y forma exactas. No son raras, en este sentido, las alusiones bíblicas formando parte del tejido de sus textos: de las diversas religiones, el poeta amalgama las propuestas que apuntan a la resurrección o a diversas posibilidades de renacimiento¹⁹.

Por otra parte, la circularidad de la escritura de Cirlot prueba una necesidad de crear ciclos armónicos, que durante largos períodos de tiempo abordasen temas centrales obsesivos. Parece subyacer una preocupación tan estética como metafísica en su tensión hacia la síntesis, hacia una sabiduría integradora de fuentes, mitos, religiones, artes, filosofías y teosofías orientales y occidentales, etapas de la historia del hombre... El mismo poeta sugirió a su amigo y editor Leopoldo Azancot la posibilidad de incluir en el Ciclo de Bronwyn cinco libros más, entre ellos *La sola virgen la y 44 Sonetos de amor*, por corresponder al mismo tema y espíritu, independientemente de los experimentos o *ismos* que pudiesen confluir en ellos.

3. Dau al Set y surrealismo

Acomodo natural halló Cirlot también en el vivo vanguardismo catalán²⁰ representado por el grupo plástico-literario-musical de *Dau al Set*²¹. El primer número de la revista del grupo probaba ya una libertad y una alerta a la vanguardia europea infrecuentes en la España de 1948, y coincidió para Cirlot con un momento de mayor profundización en las técnicas del surrealismo.

Tres meses después de la creación de la revista, Cirlot era en enero de 1949 uno más de *Dau al Set*, e incluso fue el encargado de elaborar el

¹⁹ En Blanco, no sólo se representa una cruz en uno de los frontis. También una de las dos menciones a la «mano mutilada» de la tópica surrealista parece atribuirse a Cristo en este poemario: «hay un círculo blanco que recuerda la luz/como una mano rota entre cuatro maderos».

²⁰ De sus conocimientos como experto dan prueba sus monografías *Introducción al surrealismo*, Madrid, Revista de Occidente, 1953 y *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, 1953. Otras muestras de su tarea como ensayista y crítico las constituyen su *Diccionario de los ismos* en 1948, *Del expresionismo a la abstracción* en 1955 o *El arte del siglo xx* en 1972, entre otros ensayos muy conocidos.

²¹ En fechas cercanas, la figura de Cirlot fue incluida en la exposición dedicada a los artistas de *Dau al Set* en conmemoración de los setenta años de creación de la revista que, organizada por Concepción Gómez, se vio en diversas capitales españolas, desde su inauguración en Barcelona en 2009. La exposición, que incluyó obras de Tàpies, Cuixart, Tharrats, Brossa y Joan Ponç, llegó a Madrid en febrero de 2010, al Centro Cultural Conde Duque.

manifiesto, compartiendo el espíritu de ese «dato de siete puntos, valoración de lo imposible, de lo irracional», según su propia interpretación en 1967. Con el poeta en catalán Joan Brossa y los artistas plásticos Juan José Tarrats, Joan Ponç, Antoni Tàpies y Modest Cuixart²², entre otros, prosiguió su trayectoria, sin abandonar los contactos con el grupo surrealista de París, la correspondencia con Breton y las aportaciones en revistas surrealistas francesas dirigidas por éste.

Con el heterogéneo grupo catalán, alguno de cuyos componentes era filósofo, compartió lecturas de Nietzsche, Heidegger o Kant, y muchos años después aún percibimos la influencia de ciertos textos nietzscheanos en la obrita de aforismos *Del no mundo* editada en Barcelona en 1969, especie de filosofía asistemática, expresada de modo fragmentario e intuitivo a modo de iluminaciones.

Cirlot convergía también en la pasión por el cine —otro de los variadísimos intereses del grupo— hasta convertirse en el principal mitómano, a juzgar por las bromas de sus compañeros ante su coleccionismo compulsivo de fotos de Silvana Mangano, elevada por él a la categoría de una Lilith rediviva²³. Como Cirlot tendía a fundir mitos provenientes de fuentes muy distintas, cuyas fronteras borra, también *desrealiza* a la actriz italiana, la extrae de su tiempo y le atribuye la fuerza de la rebelde mujer que abandonó a su esposo Adam, según las leyendas del Talmud que tanto le conmovieron. Es explicable entonces que uno de los mitos de mayor desarrollo literario en Cirlot germine desde la fascinación por una película y una actriz, aunque su propensión a mitificar a la mujer es una recurrencia en su obra. No otro es el caso de la obsesión, mantenida/explotada durante décadas, por la actriz Rosemary Forsyth, transformada en la Bronwyn cirlo-tiana, tras quedar el escritor subyugado por su interpretación en la película «El señor de la guerra» de F.J. Shaffner.

²² Los frontis con los que Cirlot acompaña sus obras son otra prueba de la comunidad estética mantenida durante años por los animadores de la vanguardia catalana. En la portada de *Anahit*, de 1968, Cirlot hace imprimir una escueta nota de homenaje y filiación respecto al movimiento vanguardista con el que colaboró: «DAU AL SET: 1948-1968. Barcelona». Otras muchas obras contaron con dibujos o frontis de pintores. Entre ellas, el libro de poemas en prosa *Eros*, editado en Barcelona en 1949 con dibujos de Mathias Goeritz; *Amor*, publicado en Barcelona en 1951, que incluye dibujos de Tàpies y de Cuixart; *Regina tenebrarum*, con frontis de Miró; *Blanco y Los espejos*, de 1961 y 1962 respectivamente, con la aportación gráfica de Cuixart, cuya pintura había sido estudiada por Cirlot en una obra editada por Seix Barral en 1958; *Las hojas del fuego* y *Cosmogonía*, de 1967 y 1969, con dibujos de Salvador Bru, etcétera.

²³ No es extraño que Cirlot fuese objeto de bromas privadas sobre su mitomanía, alusiones que aparecen, entre otros lugares, en el número de *Dau al Set* de octubre del 1951, especie de revista-catálogo de la única exposición colectiva del grupo, en la Sala Caralt de Barcelona.

Es indudable igualmente que el sincretismo vanguardista de posguerra se apropió del mundo medieval, actualizado e integrado en diversos *ismos*²⁴, y en este aspecto Cirlot fue durante décadas el vanguardista más fiel al estudio de la literatura, música y plástica medievales europeas. Hasta la práctica de la aliteración, según declara él mismo, se deriva de la belleza sonora que encontró en las traducciones inglesas de obras celtas y escandinavas.

La mujer amada sólo evocaba a una persona de carne y hueso en los primeros libros, como en *Donde las lilas crecen*. Posteriormente, lo femenino tiende a convertirse en una construcción mental situada en un punto remoto del pasado (siglo XI en el caso de Bronwyn) al que intenta asimilarse el poeta para fundir los siglos. Bronwyn, fantástica doncella medieval, permite al poeta vencer al tiempo, abolirlo mediante la voluntad de reunirse con su criatura mental en un espacio y un tiempo desde los cuales ella lo reclama. El poeta se objetiva en caballero medieval, en una automitificación poética muy relevante sobre todo en el Ciclo de Bronwyn. De nuevo, se combaten así los límites entre los siglos, a veces con extrañamientos y anacronismos que fingen ignorar las diferentes épocas.

La mujer, surgida siempre de otro arte (el cine, la literatura) o de la especulación esotérica (de la Cábala tomó Cirlot el nombre de Shekinah que aplica a Bronwyn en los últimos poemas) parece un claro emblema del esfuerzo de Cirlot por el sincretismo.

El número 7 de *Dau al Set*, correspondiente a junio de 1949, se dedicó íntegramente a Cirlot. Tanto la portada como la viñeta que acompaña a los textos en prosa de Cirlot los realizó Cuixart alrededor de elementos muy frecuentes en el surrealismo que cultivó la Generación del 27: un desnudo masculino de brazos mutilados, con dibujos de índole sexual en torno, y la repetición muy obvia de la palabra «Sueños» formando parte del dibujo onírico. La colaboración en prosa de Cirlot consiste en un conjunto de breves relatos oníricos que recuerdan, pese a su extensión tan distinta, los de José María Hinojosa de 1928 *La flor de California*. Por ejemplo, el breve relato de Cirlot numerado como 3:

«Voy por una calle estrecha y a ambos lados hay mujeres que hablan en un idioma que desconozco. Una de ellas tiene los ojos verdes. Me acerco y me dejo conducir por ella hasta una habitación que, en el fondo, tiene una

²⁴ El n.º 4 de *Dau al Set*, de diciembre de 1948, además de reproducir una imagen del profeta Jeremías en un mosaico bizantino del siglo XI, incluye el ensayo «Sobre el arte románico» redactado por Arnald Puig, quien distingue cómo al arte románico sólo le preocupaba la expresión de la religiosidad, mientras que los *ismos* contemporáneos se orientan a inquietudes genuinamente artísticas.

pequeña ventana abierta por la que se ve el desierto. Entonces, ella desnuda sus senos y me los ofrece».

O bien el siguiente: «Cuerpos volantes de las más diversas formas y dimensiones. En ocasiones, cuelgan de ellos escaleras de cuerda y yo estoy suspendido entre el cielo y la tierra sin ninguna sensación de temor».

Estos bretonianos «Sueños» publicados en *Dau al Set* en 1949, parecen tener continuidad, en la forma de breve relato onírico en presente y en primera persona muchos años después, como en este texto de 1961, del poemario *Blanco*:

«Me acerco a la iglesia de piedra mientras el sol brilla
a través de la lluvia. Otro campo, negro y nevado, se
extiende detrás de mí, pero el infierno ensordecedor
llamea sobre mi cabeza».

Y sin prejuicios métricos, una escena onírica semejante puede verse también en el ritmo de los endecasílabos en «Detrás de las cortinas del cristal» del mismo libro:

«Detrás de las cortinas del cristal
las paredes preciosas se reparten,
mientras sobre los restos incendiados
crecen, ¡oh! cómo crecen todavía...».

Como es bien sabido, en las conexiones vanguardistas entre las artes, un impulso creativo frecuente es el de la obra que nace como homenaje, con el «pie forzado» de la glosa, de la dedicatoria, de la admiración al amigo o al artista maestro, de la recreación mediante un arte de la obra realizada mediante otro arte. Es consecuente entonces —y descontamos el género del ensayo e interpretación crítica— el intercambio epistolar en verso, testimonio de conexiones vitales y estéticas, de complicidades, de alusiones privadas. La pintura acompaña los textos poéticos, los poemas homenajean al pintor, al escultor amigo, o evocan su obra. No hay más que leer por ejemplo «Darío Suro y yo sin programa», o «Poema mental bajo el paraíso de Tàpies», de Ory. O el desprejuiciado soneto que Cirlot dedica a Max Ernst, o el texto más libre con el que encauza su glosa de las esculturas de los amigos Ferrant, Oteyza, entre otros, que *Dau al Set* publicó en sus números de marzo y mayo de 1951.

Pues bien, en el número 15, de julio agosto de 1950, monográfico dedicado a Paul Klee en el décimo aniversario de su muerte, Cirlot aporta una breve prosa de homenaje, vinculada con los correspondientes dibujos de Tarrats. En la ilustración que abre el volumen, larvas en amarillo destacan sobre fondo negro. Sobre el pie forzado del homenaje a Klee y la vinculación

a la parte gráfica de la revista, Cirlot crea un breve texto onírico de clara retórica surrealista. En él convierte al pintor que tan bien supo «pintar los sueños», en protagonista a su vez de un sueño que sin embargo excluye el colorido que Klee incorporaba a su obra desde 1915:

«Con dentadura de oro, Paul Klee surge de las cloacas negras. En la mano derecha lleva un ramo de ortigas y, en el pensamiento, varias mujeres bellísimas que han olvidado la forma de su cuerpo».

En el número 17 de *Dau al Set*, de octubre de 1950, «La nueva parábola» reproduce primero un fragmento bíblico (Génesis, iv, 116) con la historia de Caín y Abel²⁵, tras lo cual aparece un nuevo relato, ahora de estirpe surrealista y en verso libre. Dos dibujos leonardescos, uno de un hombre con caracteres de reptil, pez y ave de tres cabezas, el otro de un varón desnudo semejante al famoso «Hombre de Vitruvio», portan los dos nombres del poeta: «Juan» y «Eduardo» respectivamente. El texto bíblico y su reinterpretación, conjuntamente con los dibujos, desarrollan uno de los más conocidos *topoi* surrealistas: el de la esquizofrenia o la división del individuo en figuras antagónicas y complementarias; en este caso, el «Caín» y «Abel» (Juan/Eduardo) que componen la personalidad. Merece la pena transcribir el texto poético completo, que en nuestra opinión podría compararse a algunos de los poemas de desdoblamiento de *Sobre los ángeles* de Alberti, anteriores en más de dos décadas:

«Abel era una fuente de números azules y amarillos,
era el dueño del espacio y de la música,
era el espíritu que escribía poesía en el aire con el humo
de sus sacrificios.
Caín era una piedra llena de sangre,
un árbol con tres cabezas y todas las escamas de los peces
y de los cocodrilos.
Pero los dos hermanos, separados entre sí,
como la rosa y los excrementos,
como los pies y los ojos,
eran un solo hombre, una sola alma, un solo ser, de cuyas
dos mitades
nacieron el cielo y el infierno
para volver a reunirse en la eternidad de un momento
cualquiera
cuando se oye una canción y la ginebra baila sobre la mesa».

²⁵ No es la única inspiración bíblica en esta revista, ya que en su n.º 15, de julio-agosto de 1950, aparece el muy vanguardista relato «Tamar i Amnon i Absalon», en molde muy distinto del tradicionalismo formal de la versión lorquiana sobre el mismo asunto, en el *Romancero gitano* (1924-1927).

El lector encuentra en los poemarios de 1961 y 1962, *Blanco y Los espejos*, claros ecos de una larga trayectoria de absorción surrealista: prosas poéticas breves de carácter onírico, que narran en presente y con total contundencia visualizadora una escena en la que el poeta se incluye como protagonista; despreocupación por los límites del verso, desde el versolibrismo total hasta la simetría de unas pseudo-estrofas, al uso perfecto de heptasílabos y endecasílabos, entre otros aspectos. Cirlot ha depurado mucho la práctica de este tipo de prosa, cuyo germen puede encontrar el lector curioso, por ejemplo, en los «Paisajes» publicados por *Espadaña* en su número 13 de 1945.

Es una prueba más de la coherencia de la búsqueda personal, sólo aparentemente dispersa, de Juan Eduardo Cirlot. Y también, a nuestro juicio, de que el surrealismo debe considerarse una de las corrientes que de manera más fecunda subyacen en toda su trayectoria, eventualmente por encima o bien subyaciendo en los muy diversos experimentos de este autor en permanente búsqueda.