

Juan Eduardo Cirlot y el perfil agudo del ave surrealista

Juan Ramón Vélez García

Universidad de Salamanca

Resumen

Juan Eduardo Cirlot puede ser considerado como una rara avis en el panorama literario español de posguerra. Su poesía, que amalgama un fuerte simbolismo de raigambre tradicional con “el perfil agudo del ave surrealista”, ha permanecido desatendida hasta fechas recientes, pese a conformar uno de los viajes poéticos más interesantes de aquel tiempo. Este trabajo pretende ofrecer algunas claves de dicho viaje, explorando la relación de Cirlot con la ortodoxia surrealista y su afán de trascender los límites que esta pudiese imponer a su labor.

La labor de Juan Eduardo Cirlot en el campo de la cultura abarcó diversas facetas (crítica literaria y de arte, música...),¹ pero su cultivo de la poesía ha permanecido en un plano secundario hasta fechas relativamente tardías, cuando ha comenzado a valorarse esa parcela de su amplio trabajo, tal vez la más importante. El interés crítico despertado por Cirlot ha sido fluctuante, y sustentado especialmente por figuras como Clara Janés o Jaime D. Parra; en los últimos años ha experimentado un repunte coincidente con las recopilaciones de su poesía llevadas a cabo por Siruela en sendos volúmenes publicados en 2005 y 2008 (sin incluir el “ciclo de Bronwyn”, ya presente anteriormente en el catálogo de dicha editorial). Una de las muestras más conspicuas de esa atención crítica más reciente la constituye la tesis doctoral de José Luis Corazón Arduro consignada en la bibliografía y publicada por el Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo murciano después de su presentación en la Universidad Autónoma de Madrid. También destaca el documental de Gerard Gil *Cirlot, la mirada de Bronwyn*.

La obra poética del autor se inicia a finales de la década de los 30, y es encuadrable dentro del surrealismo en parte y con algunas matizaciones. Su primer contacto con el movimiento tuvo lugar en Zaragoza entre los años 1939 y 1943. Allí conoció al hermano de Luis Buñuel, Alfonso, integrante de la tertulia del café Niké junto con Julián Gallego y Miguel Labordeta y poseedor de una nutrida biblioteca donde se encontraban importantes revistas como *Cahiers d'art* y *Minotaure*, así como obras de autores como Breton, Éluard, Aragon, Artaud... El contacto con Alfonso Buñuel fue, por tanto, fundamental, y Cirlot más tarde reconocería abiertamente su magisterio. Ambos traducían textos juntos y elaboraban *collages*. Después conoció personalmente al propio Breton en 1949 (año fundamental en su formación poética), manteniendo con él una comunicación epistolar, en principio intensa, que se fue difuminando con el tiempo. Ejerció el papel de defensor de la poesía surrealista ante sus contemporáneos, en un ambiente que veía hostil a esa corriente,² como explicó en una carta a Breton:

Je dois dire qu'en Espagne le surréalisme est pur néant, secret détesté, mouvement enfermé dans le silence avec les clés de la totale indifférence. Mes livres publiés ne m'apportent rien de l'extérieur, ils n'ont pas le pouvoir de l'hameçon; tous, dans ce pays, croient en l'évidence indestructible, en la solidité de l'univers. Ils ne voient pas que nous avons un bras dans l'eau et l'autre bras dans le feu, la tête dans l'être

et le corps dans le non-être, l'âme dans le jour et l'esprit dans la nuit. Le sens commun leur suffit et ce qui n'est pas le sens commun est comme un arabesque dans la fumée [...] (Cirlot, *Le Surréalisme* 63).

También actuó como adalid en las reuniones sobre surrealismo que se celebraban en la Plaza Real de Barcelona, las cuales se aderezaban con la recitación de cartas bretonianas. Asimismo, formó parte del grupo vanguardista *Dau al Set*.

Algunas de las influencias autoasumidas por el autor resultan reveladoras: “Mis influencias iniciales fueron, principalmente, el Alberti de *Sobre los Ángeles*; y el Neruda de *Residencia en la tierra*. Luego el simbolismo y el surrealismo francés, de Mallarmé a Éluard” (citado en Janés 5-6). De 1953 es su documentado estudio *Introducción al surrealismo*, y su conocimiento del movimiento francés fue bastante profundo. Al igual que otros autores hispánicos como Cernuda, Lorca, Aleixandre, los citados Neruda y Alberti, o el mexicano Xavier Villaurrutia, su asimilación del surrealismo comparte puntos importantes con el programa convencional del movimiento, pero también diverge en ciertos aspectos. La poesía de Juan Eduardo Cirlot posee un cariz eminentemente visionario poco común en las letras españolas de postguerra y se adscribiría a la tendencia de predominio surrealista que él mismo señaló con respecto a la evolución de la poesía catalana en la segunda mitad de los cuarenta. Pero lo que se va a dar en su obra, como ya hemos apuntado, no es el cultivo de una poesía surrealista “pura” o “canónica”, sino la adopción de determinadas técnicas o procedimientos en pos de sus objetivos poéticos.³ A continuación se recogen unas apreciaciones del propio autor muy esclarecedoras al respecto y que, pese a su extensión, he creído oportuno consignar:

Se pronuncia frecuentemente la palabra “surrealismo” pero con escasa certidumbre sobre el significado de ese movimiento. Su dinamismo y la longitud de su arco dificultan la labor del estudioso de arte, quien, según las ocasiones y las obras ante las que se halla, se inclina por un diagnóstico puramente psicoanalítico o bien deriva hacia un entronque mágico y por consiguiente primitivo.

Ante todo, es necesario sentar la premisa de que los elementos irracionales que, exagerados hasta la invasión total, constituyen el surrealismo que podríamos llamar típico se da en formas subyacentes en casi todas las obras de arte y, en actitudes expresas e importantes, en los modelos “animistas” tales como las plásticas orientales y protohistóricas, los retablos del románico y el gótico, etc., esto es, cuando el sentimiento metafísico invade la concepción del universo, pero con un apasionamiento y una calidad de menciones psíquicas que exigen la interpretación llamada delirante.

En los poemas de Lutero, en los de William Blake, como milenios antes en la epopeya de Gilgamesch, en el ritual egipcio de los muertos, en el poema caldeo de Ishtar, y en tantas otras manifestaciones del anhelo espontáneo de explicar el cosmos por asociaciones improvisadas y dramáticas, aparece el perfil agudo del ave surrealista (Cirlot, *Confidencias literarias* 35-36).

En su *Introducción al surrealismo* matiza que “es hiperbólico considerar a los ‘raros’ de toda época como precursores, aunque, sin duda, se hallaron mucho más cerca de la vivencia surrealista de lo que se supone, y constituyen una zona intermedia entre el surrealismo ortodoxo y el arte rebelde de otras características” (Cirlot, *Introducción al surrealismo* 278). Continúa desarrollando una amplia genealogía en las artes visuales:

El arte simbólico del Antiguo Oriente, los grotescos romanos, los exvotos e imágenes de los cultos orientales en Roma, las ornamentaciones nórdicas, celtas, anglosajonas; los grabados de magia y, dentro del gran arte occidental, la pintura de la escuela del Danubio (entre el siglo XV y XVI: Hans Baldung, Cranach, Altdorfer, Grünewald), de Brueghel el Viejo y Hieronimus Bosch; algunos hallazgos del Renacimiento, del Barroco y del período manierista; y el arte de los simbolistas, en el pasado siglo (Moreau, Böcklin, Runge, Redon), incluyendo un sector del prerrafaelismo (en especial Rossetti), así como los “folly” de los Cole, Ledoux, Larmessin, Callot, etc., se hallan en el caso citado. Los paisajes que, a la vez, constituyen rostros humanos, de Arcimboldo, han sido reproducidos con frecuencia en publicaciones surrealistas (278-279).

Por tanto, para Cirlot la genealogía del surrealismo correspondería a una tendencia de gran amplitud rastreable a través de la historia en obras muy distantes en el tiempo y en el espacio, las cuales no han entrado dentro del marco tradicionalmente acotado. De sus palabras se infiere su percepción del concepto como algo más extenso que supera la mera etiqueta aplicada a un movimiento de época: “¿Qué es el surrealismo? ¿Es puro psicologismo? ¿Es un movimiento de raíz oniroide? ¿Es algo meramente regresivo? ¿Es magia trasladada al campo del arte occidental? A nuestro entender el surrealismo es todo esto y algo más” (Cirlot, *Confidencias literarias* 37). Para él, Blake era uno de sus antecedentes más representativos,⁴ así como su admirado Nerval, quien honraría a los surrealistas “como su antecesor más profundo, espiritual y cargado de sentimiento (de lo que ellos, a veces, carecen)” (99) y prefiguraría elementos esenciales como el “azar objetivo”, la concepción del amor y la ansiada “ósmosis entre lo subjetivo y lo objetivo, la vigilia y el sueño” (Cirlot, *Introducción al surrealismo* 251). Habría, por tanto, a la luz de sus palabras, una tendencia surrealista localizable en diversos grados de intensidad a lo largo de todas las épocas y comportadora de un sistema total de pensamiento, toda una cosmovisión.

Cirlot consideró que el surrealismo francés había planteado problemas que no llegó a abordar con la profundidad necesaria debido a las reservas que los autores ligados al mismo se autoimpusieron, y por ello:

presintiendo que los prejuicios de Breton –rechazo ciego de toda trascendencia, antiteísmo obsesivo, tabúes sexuales– falseaban el planteamiento de los problemas descubiertos por el surrealismo, sospechando que dichos prejuicios coartaban el desarrollo de la indagación surrealista, se entregó a la tarea de plantear dichos problemas en sus verdaderos términos (Azancot, 16).

No compartió el rechazo a la música,⁵ su vocación inicial (en la que se formó con el maestro Ardévol, componiendo varias obras, algunas de las cuales se estrenaron) truncada a raíz de la Guerra Civil, y cuya influencia iba a jugar una importancia capital en el desarrollo de su poética, especialmente a través de recursos de composición y estructuración de los poemas que, siguiendo posteriormente las pautas del dodecafonismo de Schönberg, culminarían en su poesía permutatoria: “Creo que la música ha intervenido en la génesis de mi poesía, tanto o más que las influencias poéticas” (citado en Parra, *Variaciones* 113).⁶ Del mismo modo, en buena parte de su producción se observa una meticulosa voluntad de estructuración concienzudamente trabajada, sin caer en el mero automatismo y ejerciendo un control no exento de disciplina sobre el desarreglo de los sentidos. De ahí la importancia concedida a la métrica y la utilización, en ocasiones, de moldes como el soneto.⁷ El carácter mágico de la palabra –esa mística del lenguaje de la que hablara Gershom Scholem– es esencial en su poética, muy cercana al esoterismo y a la indagación del inconsciente colectivo y sus símbolos. Los postulados del surrealismo son para Cirlot, por tanto, más un medio que un fin en sí mismos, y considera que el movimiento propende a estancarse en “la ‘diáspora del ser’, en cosas, imágenes, conocimientos, momentos”, rémora que configuraría “el horizonte insuperado ante el cual se agitan todas las actividades surrealistas” (Cirlot, *Introducción al surrealismo* 232-233). En su búsqueda pretende pasar al ámbito de lo sagrado, algo no buscado por los surrealistas, quienes llegarían en su labor “a los umbrales de algo que no han podido o querido forzar: la trascendencia” (251). Por ello él construye un yo poético orante en muchas ocasiones y sostiene una concepción de la poesía como hierofanía.

Sus hijas Lourdes y Victoria ponen en duda que Cirlot “se inscribiera en la órbita del surrealismo y desde allí construyera sus experiencias poéticas e incluso las vitales. No, más bien fue al contrario” (“Un boceto biográfico”, 58).⁸ Los métodos surrealistas, por tanto, serían herramientas empleadas a la hora de afrontar su búsqueda órfica. Reconoce la validez de la escritura automática, medio privilegiado para la prospección

hacia “regiones inferiores” como vía para completar un esquema antropológico, pero no la considera como algo dotado de una suerte de rango superior de ser, apartándose de la idea de que el funcionamiento inconsciente del pensamiento sea el más real, o el único real. Fusiona esta técnica con vías próximas a las del éxtasis místico, llevándola así al plano de lo religioso. Dentro de esta concepción, por tanto, se subrayaría el carácter sagrado del trabajo poético, y los recursos del surrealismo funcionarían a modo de vehículo de aprehensión y explicación del cosmos y de consecución de plenitud. El surrealismo proporcionaría a Cirlot instrumentos poéticos acordes con sus propósitos, pero el autor trasciende el marco tradicionalmente asociado a él, situándose un paso más allá y potenciando aspectos que los surrealistas “canónicos” no habían situado en el centro de sus intereses, pues el surrealismo “no es un fin, lo hemos proclamado en muchas ocasiones; el surrealismo es un medio. Por su cauce se pueden abordar los mismos temas, se pueden escalar las mismas cimas que por el manso camino del naturalismo” (*Confidencias literarias* 38). Los mecanismos otorgados por él serían vehículos privilegiados para llevar a cabo esas indagaciones dirigidas a subsanar una carencia ontológica fundamental:⁹ “Para que lo disperso se reúna, / para que lo celeste se haga tierra, / para que se venere lo que encierra / cada cosa del mundo, cada una” (*Obra poética* 111).

Otro elemento que marca distancias entre la producción cirlotiana y el surrealismo “oficial” es la utilización recurrente de elementos simbólicos tomados del acervo cultural. No hay que olvidar que una de las obras más conspicuas del autor es su *Diccionario de símbolos*, fruto de sus notables estudios en el campo de la simbología, disciplina en la que se introdujo a raíz de su contacto con el antropólogo alemán Marius Schneider a finales de la década de los cuarenta, y cuya consulta puede arrojar luz sobre parte de su poética.¹⁰ Si los surrealistas emprendieron una *desacralización*, Cirlot llevaría a cabo un proceso inverso, una *resacralización*, orientando su mirada al pensamiento tradicional, y advirtiéndolo al propio Breton de que “no se puede traicionar la tradición por ninguna subversión” (citado en Allegra 294).¹¹ Habría que establecer una distinción entre un *symbolisme qui cherche* (subjetivo, propio de cada poeta) y un *symbolisme qui sait* (tradicional); ambos se imbricarían en la lírica cirlotiana construyendo un *mundus imaginalis* intermedio.

Uno de los puntos clave de divergencia entre Cirlot y los surrealistas, por tanto, es ese papel profundo que el esoterismo tiene en la concepción poética del primero, manifestado en su interés por saberes ocultos como la Cábala hebraica o por el misticismo sufí,¹² mientras que los segundos van a manifestar al respecto un interés más epidérmico, detenido en el punto en que se produce esa tan preconizada anulación de los contrarios, pues negaban el espiritualismo: “La milenaria doctrina esotérica orientase hacia el más allá, mientras que el movimiento surrealista [...] se obstina en no traspasar los dominios cerrados de la inmanencia” (Cirlot, *Introducción al surrealismo* 345).¹³ Que el surrealismo se detuviese en fronteras que él buscaba trascender –“mi poesía es un esfuerzo por encontrar el umbral de la ultrarrealidad” (citado en Janés, 14)– sería, por tanto, una de las causas de discrepancia de Cirlot, plasmada en una anécdota que tendría lugar en su contacto personal con el grupo surrealista francés, recogida por Corazón Ardura:

Cirlot viajará a París para volver a contactar por última vez con el grupo surrealista. Modest Cuixart nos cuenta cómo fueron en su coche una mañana. En el camino, le explicaba su rechazo a un surrealismo ateo. Se presentaron en la tertulia reunida en el café de la Paix, en la plaza Blanche y comenzó a increparles diciendo, “Je suis catholique, je suis catholique...”, mientras esgrimía un crucifijo que hizo aparecer del pecho. Ante la sorpresa de los surrealistas que le dan un merecido aplauso, deciden salir rápidamente de allí. Cuixart nos relata cómo le mostraba su sorpresa al recibir una carta posterior en la que agradecían el verdadero espectáculo surrealista. El poeta ya había decidido romper con el grupo hacía tiempo, había que optar por la separación, por lo sagrado. El encuentro de surrealismo y simbología, la unión entre la poesía y el arte, le descubrirían un mundo fuera de tiempo. La imposibilidad para contactar con el mundo espiritual, denostado por algunos pertenecientes al grupo, le llevan a distanciarse (Corazón Ardura 68-69).

Por otra parte, muchos de los poemas del autor se hallan envueltos en una atmósfera onírica. De hecho en su libro 88 *Sueños* recurre, como el propio título indica, a la transcripción de sueños que había considerado dignos de ser plasmados por escrito, labor sintomática de la idea borgiana de que los sueños “constituyen el más antiguo y el no menos complejo de los géneros literarios” (Borges 9) y haciendo factible aquella concepción –la cual fuese expresada por Saint-Pol-Roux, “todo un suprarrealista de antaño” según Enrique Díez-Canedo (citado en Hernández Álvarez, 155)– del poeta durmiente como receptor propicio a la recogida de materiales para la creación poética, pues en el sueño se manifestarían muchos de los contenidos de la psique no suprimidos

por el aparato racional, constituyentes para los surrealistas de la principal base de su arte, en sintonía con una “poética del sueño” (Poggioli, 1964) emergente hacia mediados de siglo, cuando:

Se diseña en el horizonte un período postlógico, que vendría a ser la síntesis de un período dialéctico que tendría como tesis el pensamiento prelógico y mágico y como antítesis el pensamiento lógico y la ciencia y la filosofía tradicionales. Si puede decirse que el pensamiento del hombre era como un palafito, en el que sólo podía conocerse la estructura superior, ya que los cimientos se pierden en “otro elemento” que no permite la exploración o, cuando menos, la visión directa adecuada, actualmente esa construcción prepara una superestructura que tampoco puede “verse” claramente, que carece de imagen racional y que se abisma en unas regiones para entrar en las cuales hay que estudiar el idioma de los místicos. La atención que la ciencia, dentro de la rama que se ocupa del hombre, presta a los sueños, a los mitos, al simbolismo, viene a indicar que el antiguo esquema antropológico era incompleto (Cirlot, *Introducción al surrealismo* 29-30).

Asimismo, la presencia de imágenes violentas y crudas presentes en buena parte de la poesía cirlotiana,¹⁴ muy ligadas a la idea de disgregación y derrumbe del sujeto, se hallarían en sintonía con la preferencia surrealista hacia las imágenes de mutilación, integrantes importantes de su imaginario y síntomas de la raíz agónica de su escritura¹⁵ y de su propia concepción de la vida como un estado carencial, visible cuando proclama epistolarmente a Jean Aristeguieta: “Hay que matarse, mutilarse al menos, para ser dignos de seguir” (citada en Parra, *Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot* 140-141). Tales imágenes estarían orientadas a mostrar “la ‘unidad desgarrada’, la ruptura de la imagen del mundo, el desajuste interno de todos los sistemas que gravan al hombre con su pesadumbre” (Cirlot, *Introducción al surrealismo* 275).

Por otra parte, Cirlot va a acudir a la utilización de recursos fónicos como la homofonía, la paronomasia, la aliteración, a los que se suman los juegos con la puntuación, los espacios en blanco, el uso de metáforas e imágenes alucinatorias o encaminadas a poner en relación elementos dispares, con las consiguientes técnicas de *collage* (que él mismo reconocía como una base muy importante en su trabajo). Estos procedimientos se van a complementar con otros tomados de los *Eddas* y la poesía escáldica, o la poesía irlandesa altomedieval, de las que fue un entusiasta y que le brindaron recursos fónicos como la citada aliteración, así como técnicas de reduplicación, dislocación, permutación, rimas internas, *kenningar*... Dentro de su

poesía las relaciones que se van a establecer entre las palabras corresponden a su identidad fónica, a su contenido simbólico, a asociaciones de cariz onírico... Con ello se hace eco de la atención brindada a las analogías o correspondencias que desde el movimiento simbolista francés decimonónico habían alimentado buena parte de los tanteos poéticos occidentales. Como podemos ver, la receptividad y la capacidad de asimilación y recreación de elementos provenientes de diferentes focos de influencia caracterizan su quehacer poético.

El punto en el que los opuestos dejan de percibirse como contradictorios sería un paso, una etapa del trayecto donde “l’esprit explore un champ sans limites, dans lequel les antinomies se fécondent mutuellement pour conjurer une réalité ultime, merveille improbable et nécessaire, qui serait à la fois amour, poésie et liberté” (Michaud, 297), pero no el final de este. El simbolismo del centro está muy presente en la construcción poética del autor como Centro Místico o “centro radiante” cuya *quête* ha de llevarse a cabo a fin de lograr ese absoluto,¹⁶ la plenitud ansiada en cuya búsqueda la poesía es concebida como una hierofanía, un salir al encuentro de lo sagrado en pos, al igual que Trakl, de “un centro parcialmente resolutivo de anhelos” (Cirlot, *Confidencias literarias* 153). Motivos como el *Graal* o el *Eran-Vej* funcionarían como figuraciones de esa idea del centro, de una tierra de las visiones *in medio mundi*, de un espacio hierofánico, concepto que va a enlazar con la concepción del amor sostenida por Cirlot, en la que también se contemplan aspectos coincidentes con el surrealismo –el amor como vía hacia la realización–, y divergencias, pues, si bien para los surrealistas dicha realización consistía en conseguir la síntesis entre lo real objetivo y lo subjetivo, para Cirlot esta se hallaba en la conjunción de los planos de la existencia y la esencia. En ambos casos el amor llevaría al logro de la plenitud, de la intuición de lo absoluto, y la imaginación sería el medio que permitiría el acceso a ese amor. De ahí que esa *brat nuhra* o “doncella de luz”, esa Bronwyn-Daena, *anima* que bajo figuras doncellescas deambula por toda la poesía del autor que nos ocupa y alcanza su elaboración más plena en el ciclo de *Bronwyn* se encuentre en estrecha relación con ese simbolismo del centro como *devekut* o unión mística. También es sintomática su recuperación del mito platónico del hermafrodita, que sintoniza plenamente con su concepción amorosa y con la idea de unión de los opuestos (véase el *collage* que adorna la portada de la antología *En la llama*) donde, no obstante las matizaciones señaladas a lo largo del artículo, resuenan

los ecos del alma surrealista, “en la que los elementos no se han separado aún y el agua nace dentro del mismo fuego” (Cirlot, *Confidencias literarias* 42).

Obras citadas y Bibliografía

Allegra, G. (1988). Cirlot dal surrealismo a la svolta simbolica. En Morelli, G. (Ed.), *Trent'anni di avanguardia spagnola: da Ramón Gómez de la Serna a Juan-Eduardo Cirlot* (260-298). Milan: Edizioni Universitarie Jaca.

Azancot, L. (1974). Introducción. En *Poesía de J. E. Cirlot "1966-1972"* (9-25). Madrid: Editora Nacional.

Beneyto, A. y Parra, J. D. (1997). Presentación: Cirlot y el no-dónde. (Primera antología crítica). *Barcarola*, 53, pp. 51-52.

Borges, J. L. (1976). *Libro de sueños*. Madrid: Siruela.

Carnero, G. (1989). Apuntes para la historia del superrealismo en la poesía en español de la alta postguerra. En *Las armas abisinias: ensayos sobre literatura y arte del siglo XX* (337-362). Barcelona: Anthropos.

Cirlot, J. E. (1949). *Diccionario de los Ismos*. Barcelona / Buenos Aires: Argos.

— (1953). *Introducción al surrealismo*. Madrid: Revista de Occidente.

— (1956). Lettre de Barcelone. *Le Surréalisme, même*, 1, pp. 61-63.

— (1981). *Obra poética*. Madrid: Cátedra.

— (1996). *Confidencias literarias*. Madrid: Huerga y Fierro.

— (2001). *Pájaros tristes y otros poemas a Pilar Bayona*. Zaragoza: Libros del Innombrable.

— (2005). *En la llama. Poesía (1943-1959)*. Madrid: Siruela.

Cirlot, L. y V. (1997). "Juan-Eduardo Cirlot: un boceto biográfico". *Barcarola*, 53, pp. 53-67.

Corazón Ardura, J. L. (2004). *La escalera da a la nada. Estética de Juan Eduardo Cirlot* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Autónoma.

Equipo Editorial (1973). Juan-Eduardo Cirlot (1916-1973). *Gladius*, 10, pp. 5-7.

García Calero, J. (2001). El mito de Bronwyn redescubre a Cirlot. *ABC*, 15 de abril, pp. 42-43.

Gil, G. (2005). *Cirlot, la mirada de Bronwyn* (documental). Barcelona: Mallerich Audiovisual & Lamola.

González Fuentes, J. A. (2008). Noticia del ciclo *Bronwyn* de Juan Eduardo Cirlot. *Ojosdepapel.com*:

<http://www.ojosdepapel.com/Blogs/JuanAntonioGonzalezFuentes/Blog/Noticia-del-ciclo-Bronwyn-de-Juan-Eduardo-Cirlot>

Hernández Álvarez, V. (2000). Introducción a la estética surrealista: Saint-Pol-Roux, “el antepasado”. *Cauce*, 22-23, pp. 149-173.

Ilie, P. (1972). *Los surrealistas españoles*. Madrid: Taurus.

Janés, C. (1996). *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*. Madrid: Huerga & Fierro.

Martínez Zarracina, P. (s. f.). El cofre Juan Eduardo Cirlot. *ElCorreo.com*: <http://info.elcorreo.com/territorios/articulo/literatura/677983/el-cofre-juan-eduardo-cirlot.html>

Michaud, S. (1985). “Un brasier d’images”: Novalis dans le surréalisme français. En Pichois, C., Patty, J. S. y Mareüil, Arnaud de (eds.), *Du romantisme au surnaturalisme. Hommage à Claude Pichois* (297-314). Neuchâtel: Éditions de la Baconnière.

Montesinos Gilbert, T. (2006). Juan Eduardo Cirlot: el buscador de símbolos. En *Experiencia y memoria: ensayos sobre poesía* (55-57). Sevilla: Renacimiento.

Muñoz Arconada, C. (1925). Hacia un superrealismo musical. *Alfar*, 47, pp. 22-28.

Parra, J. D. (1997). El círculo y su centro: la esencial unidad de la obra de J. E. Cirlot. *Barcarola*, 53, pp. 69-77.

— (2001a). *Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot. El poeta y sus símbolos*. Barcelona: Ediciones del Bronce.

— (2001b). Cirlot y el sufismo. En Parra, J. D. (Coord.). *La simbología. Grandes figuras de la ciencia de los símbolos* (199-210). Barcelona: Montesinos.

Poggioli, R. (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.

Ruiz Soriano, F. (1997). *Poesía de postguerra: vertientes poéticas de la primera promoción*. Barcelona: Montesinos.

¹ El pintor Modest Cuixart lo define como “un hombre del Renacimiento, desplazado, tocando teclados diferentes. Se da cuenta de que en una sola dirección no ha hecho lo que tenía que hacer. Se interesaba por todo y era un hombre riguroso. La grandeza de Cirlot es que le interesa todo fenómeno cultural en general y pone de manifiesto en su época la obra de todos nosotros, porque realmente habló exhaustivamente” (en Corazón Ardura, 2004, p. 314). En una órbita valorativa similar se sitúa Toni Montesinos, para quien el talento de Cirlot es “el de un humanista entregado a la cultura universal, además de forma autodidacta” (Montesinos Gilbert, 2006, p. 55). El obituario que le dedicó el Instituto Histórico Hoffmeyer a través de su publicación *Gladius* lo presenta como “a highly gifted person with many facets of his intellect” (1973, p. 5).

² El autor no percibía su creación literaria aclimatada al ambiente literario español de la época; consideraba que “la literatura española es más triste que la extranjera: menos valerosa metafísicamente. La actual todavía acentúa estas condiciones negativas. La fuga es hacia lo místico o hacia lo retorcido. Puede ser hacia lo hermético, como en mi caso” (Cirlot, 2001, p. 75). En una misiva a Jean Aristeguieta lamentaba que “mi país, me oculta y me niega” (en García Calero, 2001, p. 42). Para Guillermo Carnero “Cirlot

es un auténtico *outsider*” (1989, p. 353), y Pablo Martínez Zarracina (s. f.) lo ubica en “una esquina del parnaso español, misterioso y solo”. Por su parte, Juan Antonio González Fuentes (2008) ve al autor como “un personaje que, de haber nacido inglés o francés, con toda probabilidad habría sido ya objeto de múltiples estudios multidisciplinares, dada la variedad y profundidad de su surrealismo de raíz visionaria”.

³ La ausencia de un surrealismo “programático” y la escasa servidumbre a los dogmas del movimiento francés son rasgos que comparten aquellos autores españoles considerados surrealistas, quienes, como señala Paul Ilie, “exploraron sus implicaciones artísticas con sutil originalidad, instrumentando nuevos métodos que extendieron el alcance del surrealismo más allá de las implicaciones del manifiesto de André Breton de 1924” (1972, p. 10). Y más allá de un posible gregarismo, “no se sentían inclinados hacia los esfuerzos colectivos, y prefirieron canalizar sus energías a través de una amplia variedad de formas artísticas individuales” (10-11).

⁴ El yo poético de “Sí y No” apostrofa al autor inglés en los versos de apertura y cierre del texto: “¡Oh, William Blake! tú me comprendes”, con una exaltación que desaparece en la repetición que cierra el poema otorgándole una estructura circular: “Oh, William Blake, tú me comprendes” (Cirlot, 2005, p. 184). El autor del *Matrimonio del cielo y el infierno* prefiguraría uno de los cimientos del programa surrealista: “su aspiración a lograr una síntesis de los contrarios, de todos los contrarios, [que] es la norma secreta y constante de su trayectoria histórica e ideológica” (Cirlot, 1953, p. 43). Y esa voluntad sintetizadora colisionaría con el itinerario seguido por el pensamiento en Occidente, “donde lo racional se estructura según cauces socráticos que instauraron la oposición de los contrarios, dictaminando la irracionalidad de toda síntesis de los mismos” (Cirlot, 1949, p. 26).

⁵ Desdén que tampoco comparte Ilie en su análisis (1972, pp. 26-29), lo cual manifiesta a partir de su comentario al significativo artículo de César Arconada titulado “Hacia un superrealismo musical” (1925).

⁶ Ello se hará patente en textos como “Oración atonal”, y en su explicación de la imagen surrealista, integrada por contradicciones que “no se funden en un término medio, sino que permanecen chirriando con una disonancia en la que cada nota exalta el valor de las que chocan contra ella” (Cirlot, 1953, p. 275).

⁷ De Cirlot y Gerardo Diego se ha escrito que ambos, “aunque de distinto modo, habían respetado la tradición, y también puede decirse que fueron vanguardistas sin dejar de ser tradicionales, o mejor, modernos sin renunciar al clasicismo” (Beneyto y Parra, 1997, p. 51). El primero reconocía en una carta a Breton que su trayectoria “desde 1954, ha consistido en una doble inmersión en las lejanías del pasado y en las convulsivas brumas del más agudo presente” (en Allegra, 1988, p. 295). En ese mismo texto conjeturaba que tal vez “la misión más alta y difícil de la cultura consista en esa labor secreta de reajustes, admisiones y disoluciones de lo antiguo y lo nuevo, de lo pasado y lo presente, en cada período. Tan erróneo es querer ‘quemar los museos’ como estancarse en una actitud pretendiendo interrumpir el curso de las cosas” (294).

⁸ Respecto a los motivos de su afinidad con el movimiento, el propio autor enarbolaba en una carta a Juan Larrea un primordial descontento ontológico: “Verá, si fui (y sigo

siendo en cierto modo) surrealista, fue por protesta contra la condición humana” (en Allegra, 1988, p. 296). Y ese descontento le llevaría a declarar: “No me identifico, absolutamente, con lo que se entiende por ser humano. Siento en mí otro elemento, o dicho mejor, un elemento ‘otro’. No sé bien lo que es” (en Gironella, 1969, p. 152).

⁹ Uno de los versos de su “Tercer canto de la vida muerta” se inicia con la aseveración “Vivir es carecer” (Cirlot, 1981, p. 169), idea pivotal que reitera en sus aforismos “Del no mundo”: “La vida es carencia” (324), y sus problemas están “engendrados por la radical carencia del ente que siente, sabe y *se sabe*” (321).

¹⁰ Antoni Tàpies ha atribuido a Cirlot “un instinto para descubrir el lenguaje secreto de los símbolos, de las imágenes y de los mitos” (en Gil, 2005). Félix Morales Prado (2001) señala que para el poeta catalán, “como para todos los que se han movido dentro de esta tradición milenaria, el universo es un gran mandala, en el que cada fragmento o cada aspecto representa y es, al mismo tiempo, todos los demás”.

¹¹ Este movimiento resacralizador de alejamiento del antiteísmo surrealista puede contemplarse a la luz de su siguiente apunte: “Los elementos religiosos rechazados son los que forman el substrato del pensamiento surrealista, es decir, constituyen fuerzas elementales que son imantadas en un sentido distinto del que poseían originariamente” (Cirlot, 1953, p. 343).

¹² Para una mayor profundización en este aspecto véase Parra, 2001b.

¹³ En la misma obra alude a este itinerario surrealista de búsqueda de otros mundos en este, apoyándose en el mito platónico de la caverna: “Dentro de la tesis de Platón, envuelta en la fábula simbólica de la caverna, los surrealistas, más que intentar traspasar los muros de la cueva, para encontrarse en un mundo superior (método de la inferencia: metafísica), descubren la existencia de una segunda cueva, mucho más vasta y oscura, de la que surgen resplandores vivísimos y aislados, con los cuales procuran iluminar la primera cueva, a la que consideran simple antecámara” (Cirlot, 1953, pp. 314-315).

¹⁴ Se ha adscrito parte de ella, como la contenida en el libro *Árbol agónico*, a un “surrealismo siniestro y apocalíptico” (Ruiz Soriano, 1997, p. 104) que tendría en Miguel Labordeta a otro representante español.

¹⁵ Ilie dice a colación de la obra de Vicente Aleixandre algo que bien podría aplicarse a la de Cirlot: “La agonía espiritual del poeta sólo puede ser caracterizada por la violencia de una terminología visceral” (1972, p. 81).

¹⁶ “Lo que verdaderamente perseguía el creador era una estética armonizadora de lo separado y de lo distinto, y una manera en que pudieran concretarse” (Parra, 1997, p. 69).