

Recalcamos el papel defendido por los postistas desde el principio como recolectores, que no inventores del movimiento y, por tanto, nunca sistematizadores de una ortodoxia. El Postismo estaba en el ambiente, por lo que se explica que escritores de muy diversa condición se hayan vinculado al movimiento no sólo en la época, sino incluso posteriormente. El mismo Fernando Arrabal, uno de los dramaturgos de vanguardia con mayor trascendencia en el contexto actual, ha reconocido públicamente su "aprendizaje" de la vanguardia en el Postismo, del mismo modo que algunos de los principales representantes de la poesía experimental, Fernando Millán o Felipe Boso, por citar dos ejemplos, reconocieron al Postismo como precedente.

De hecho los creadores del movimiento eran conscientes del destino que aguardaba al movimiento y el mismo Eduardo Chicharro su principal teórico, vaticinó acertadamente un futuro para el polémico ismo hacia los años setenta, siendo precisamente en esta década cuando la edición y recuperación de la obra de Ory, Chicharro, Cirlot, como de otros vanguardistas, se hace efectiva. En 1970 Félix Grande realiza una extensa antología de Carlos Edmundo de Ory, con estudio, bibliografía e inclusión de los tres primeros manifiestos del Postismo. Leopoldo Azacot edita en 1974 una también extensa antología sobre Juan Eduardo Cirlot, y Gonzalo Armero los poemas de Eduardo Chicharro; la revista malagueña *Litoral* dedica un número homenaje a Ory y nosotros mismos, en 1978, una nueva antología con un amplio ensayo introductorio sobre este autor⁴. Así, la importante obra inédita de Ory, como de los restantes vanguardistas, ve la luz a lo largo de esta década, importante en España para la recuperación de muchos de los marginados en las décadas precedentes, incluidos los autores del exilio.

Es precisamente en esos años cuando el arte parece exigir una posibilidad de creación múltiple, rompiendo incluso las barreras existentes entre la música, la pintura y la literatura; es el momento en el que las posibilidades del mundo de la imagen, la publicidad y los nuevos avances en las técnicas de comunicación invaden el arte, la época en que las tendencias estéticas horadan la base del concepto artificial de artista y el momento en que, en definitiva, el lenguaje cobra en España un valor como material artístico en sí mismo, liberándose de la esclavitud contenidista y testimonial de las décadas anteriores. Estas y otras razones son las que, en nuestra opinión, contribuyen a que el Postismo y sus creadores se pongan de moda, coincidiendo con los gustos de la nueva generación, la de los novísimos.

4. Ya citamos en la nota tercera de este artículo los datos de edición de la antología de Ory hecha por Félix Grande, así como la edición de Chicharro. De Cirlot véase Leopoldo Azacot: *Poesía de Juan Eduardo de Cirlot 1966-1972*, Madrid, Editora Nacional, 1974. De Ory puede verse también: Rafael de Cózar, estudio introductorio a Carlos Edmundo de Ory: *Metanoia*, Madrid, Cátedra, 1978, resumen de los puntos básicos de nuestra tesis de licenciatura.

para dramatizar - Amílcar
Eduardo

JUAN-EDUARDO CIRLOT. DEL SURREALISMO A LO SIMBÓLICO

Giovanni Allegra

El abandono de la simbólica por la semiótica es síntoma de "civilización", en el sentido que lo es el abandono de lo natural por lo artificial, de lo vital por lo mecánico.

(*Del no mundo*, 1969).

Entre los pocos casos españoles a cuyo propósito no ha sido ni genérico ni superficial hablar de surrealismo, el de Juan -Eduardo Cirlot es el único que por infracción de los itinerarios operativos bastante usuales en la praxis de las vanguardias puede relacionarse con algunas experiencias "trágicas" del ambiente de fondo estético y poético europeo. Pero su ejemplo es aún más meritorio de consideración porque tanto el acercamiento al surrealismo como el desvío decisivo hacia la sabiduría simbólica, cabalística, combinatoria, se pueden fechar en una época que había visto ambas modalidades - la surrealista y la "tradicional" - a punto de eclipsarse en la cultura europea, una por autoeliminación, la otra por íntimo intento de anulación. No se trata solamente de una confirmación más de aquella que podríamos llamar la "regla de los retrasos" en el área hispánica, tampoco se trata de un hecho condicionado únicamente por los datos anagráficos del poeta que, habiendo nacido en 1916, debutaría necesariamente una vez concluida la vanguardia "histórica": es cuestión de su actitud radical, de conocimiento de causa al justificarla teóricamente, de expresiones poéticas que la califican en el plano artístico.

Para entender esto, para cumplir la investigación del trayecto que indica el título de estas páginas es necesario remontarse a un período crucial en la vida del poeta, analizando para nuestro fin documentos indicios, lexicales de probada elocuencia y conjeturas no gratuitas. Cirlot pertenece de inmediato a aquella estirpe literaria que, al tratar de nuevo con escarnio la *Littérature* en cuanto ejercicio de rétores o inocua ocupación de la mente, cuenta en España escasísimos adeptos que hayan ahondado en lo profundo de la protesta "anti-occidental", expresada o implicada por las

formas extremas de la vanguardia. Porque éste era en definitiva el sentido de la *Spaltung* expresionista, de ciertas instituciones dadaístas, de los mayores extremismos surrealistas; ¿cómo definir, de otra manera, bajo el perfil de las coordenadas del pensamiento, lo que Raymond ha llamado la "rebelión contra la racionalidad", en parte derivada de los románticos, en parte postulada nuevamente por Bergson?¹ Huxley ha hablado de dos formas de la trascendencia que todo esto hubiese podido conllevar si no se hubiese vivido epidérmicamente: una hacia abajo -es decir hacia lo onírico telúrico en el cual opera gran parte del surrealismo- la otra hacia arriba, hacia los radicales metafísicos². Ahora bien, no cabe duda que Cirlot haya conocido el dilema, y que haya por lo menos intentado emprender, en su singular aventura, el segundo camino. Es lo que intentaremos demostrar sirviéndonos de algún documento inédito, de lo que se puede deducir de sus escritos sobre los *ismos* del siglo XX y en particular del más importante de éstos. Ecos de ello se encuentran en su poesía más o menos en el mismo período.

El nuevo *Sturm* europeo, que se había anunciado con las primeras vanguardias, que se había precisado con algunos rasgos del expresionismo y del surrealismo podía tener un sentido a los ojos de Cirlot, sólo si a la negación de las líneas fundamentales de la cultura burguesa no se hubiese sustituido una fase ulterior de ésta, la burguesa-marxista, sino un nuevo descubrimiento de horizontes del pensamiento, de la imaginación, del *poiein*, ignorados u olvidados por Occidente. En otros términos, a las estructuras lógico-racionales contra las que la vanguardia, desde Benne hasta Artaud, había reaccionado, bien en nombre de la escisión, del "delirio" o de la "crueldad", debían sucederse estatutos estéticos-espirituales marginados del desarrollo de la civilización cartesiana. De ahí la mirada cada vez más atentamente indagadora dirigida a la línea que de Eckhart lleva al Zarathustra de Nietzsche pasando por Abulafia, y su paralela separación del pensamiento lógico-discursivo que experimenta una evolución sin traumas hasta la praxis moderna. Ofrecemos inmediatamente un ejemplo de esta última parte del discurso cirlotiano. A propósito del sustrato que atraviesa los *ismos* del siglo XX el crítico había escrito que el surgir de éste es explicable tan sólo 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. Modernamente, ha sido un ruso, Dostoiewsky, quien ha dicho: "Dos y dos son cuatro; he aquí una bella idea, pero dos y dos son cinco es una idea encantadora". La posibilidad de la imposibilidad: esto es lo que anhela siempre el irracionalismo³.

1. M. Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, París, Correa/después Corti/, 1933, en particular los capítulos 14 y 15; véase también, M. Carrouges, *La mystique du surhomme*, París, Gallimard, 1948, en particular la tercera parte (pero con deducciones que a menudo dan una impresión banal).

2. A. Huxley, *Heaven and Hell*, en: A. Huxley, *The doors of Perception...*, London, Chatto & Windus, 1968 pág. 68 y ss.

Más allá del esquematismo de la formulación, en parte explicable con el carácter del volumen en el cual aparece, se capta, además de la deuda con la tradición socrática, por una parte una superación hacia atrás del *point supreme*, en nombre de la *coincidentia oppositorum* exhumada por Breton sólo por ser negada por la racionalidad "positiva", por la otra -a través de Dostoiewsky- una invocación a la vieja categoría de lo sublime (núcleo de la "idea encantadora") como alternativa a lo que es simplemente y "clásicamente" bello. De allí procede el colorario por el cual lo que no es posible desde el punto de vista racional se vuelve posible en el planteamiento "poético", entonces "mágico" y a partir de ahí "metafísico". Tampoco se utiliza gratuitamente este adjetivo pues, ya en 1946, Cirlot lo incluye en un artículo sobre la experiencia lírica como hecho esencial, escribiendo que "en las diferentes disciplinas del intelecto humano, que culminan en la metafísica, hay este anhelo de ordenación cósmica que, en cuanto generador de una emoción total que incluye la estética, puede considerarse poético"⁴. Obsérvese entonces como el concepto de "metafísica" esté en el vértice de una nueva fundación del mundo en la que estética y poesía están íntimamente asociadas por una relación en la que lo poético es "creador" o generador de los otros. Pero esta visión convive, como veremos, con los primeros entusiasmos sentidos por Breton, que la niega decididamente.

Resulta más que evidente la medida en la que esta conciencia, destinada a crecer con los años, resulta excepcional entre los críticos militantes de un área cultural en la que la misma experiencia de nuestro siglo había producido sólo escasas e inadecuadas meditaciones teóricas, o esporádicos frutos que se alejaban de la urgencia experimental. Y se trata de una conciencia que empieza por otra parte atestiguar a aún antes de que en nuestro crítico-poeta tenga lugar el encuentro decisivo con los maestros del nihilismo trágico (el *Weininger* de *Taschenbuch*, por ejemplo) justo cuando, en el panorama de desolación de la inmediata posguerra, él comienza a no aceptar la fácil evasión neogarcilasista ni la retórica opuesta de los existencialismos y de los compromisos sociales⁵.

Su insólita aventura cobra fuerza al contacto con la poesía surrealista, en una época en la que sólo d'Ors, paradójicamente, la promovía discretamente⁶ y se acerca paulatinamente a los movimientos estéticos marginales hasta culminar en

3. J.-E. Cirlot, *Diccionario de los ismos*, Barcelona-Buenos Aires, Argos, 1950, pág. 26.

4. J.-E. Cirlot, *La vivencia lírica* en "Entregas de poesía", 19; (1946).

5. Véase C. Janés, *Introducción a: J.-E. Cirlot, Obra poética*, Madrid, Cátedra, 1981, pág. 20. Janés ofrece una significativa selección de la poesía cirlotiana y un buen análisis de conjunto con puntos de distinción entre el surrealismo "hortodoxo" y el del autor estudiado. Otra antología es la de L. Azancot (J.-E. Cirlot, *Poesía 1966-1977*, Madrid, Editora Nacional, 1974. En ambos estudios introductorios no se trata lo que aquí intentamos poner de relieve.

6. Véase J. Marco, *Muerte o resurrección del surrealismo español*, en "Insula", 316-317 (1973).

una especie de epístola-confesión. La acción que Cirlot escribe a Breton hacia final de los años Cincuenta, a la que sigue la de Larrea diez años más tarde; en medio se encuentran fragmentos de correspondencia no menos esclarecedores para una exploración todavía insuficiente. Nos serviremos de cada uno de esos documentos para aclarar el recorrido del trayecto al que hemos dedicado el presente estudio.

“Entre exterminio y exterminio”

Los primeros éxitos surrealistas de Cirlot nos revelan a un poeta más atento a los valores de la imagen y a sus facultades de significante polimorfo que a transgresiones formales, por otra parte ya absorbidas (p. ej. Larrea) en la obra de los vanguardistas anteriores. Se producirán innovaciones métricas mucho más tarde, pero éstas tendrán una finalidad coherente con la posición “combinatoria” de matriz alquímica, cuyos comienzos se considerarán aquí como límites de la investigación; así que lo escrito a este respecto por Oreste Macrí, aunque someramente, encuentra una confirmación, particularmente en el período objeto del estudio⁷.

Lo que hemos podido ver, entre el material disperso y difícilmente fechable, aunque perteneciente con seguridad al primer lustro de los años Cuarenta, nos muestra claramente un instinto muy lúcido hacia las extensiones oníricas, hacia el significado de ciertas iteraciones, por el sentido de *tabula rasa* que se vislumbra. Es un hecho paradójico debido también al género de composición en el cual ese espíritu se manifiesta: el soneto, que seguirá siendo la forma favorita de nuestro autor junto con sus derivaciones y con otros modelos clásicos -el salmo, la elegía, hasta *Inger* de 1971.

Tomemos un ejemplo entre los menos conocidos de la de por sí minoritaria lírica cirlotiana, aún más interesante por la temprana fecha (¿1945?) y porque no está incluido en las dos antologías de su obra. El título, casi sinestésico, remite a una constante de la escritura cirlotiana que irá cada vez más destacándose: la conciencia de un hecho solipsístico no por voluntad del protagonista sino por sensación de extrañamiento del presente (“el mundo en el que vivo no es el mío”), de *Oraciones a Mirtha y a Marte*, 1967). Esta soledad no acaricia inquietudes osiánicas, no atormenta *neiges d'antan*, expresa más bien un ser “otros” por destino y vocación.

7. O. Macrí, (edición de), *Poesía spagnola del novecento*, Milano, Garzanti 1985 (4ª ed. revisada y corregida); “Ritornello come altamente rappresentativa la poesia di Juan-Eduardo Cirlot, formalmente classicistico-academica e nutrita di mitologismo, cabala, dodecafonía, ellenismo, omologie figurative” (vol. I, pág. CIII).

AZUL DE SOLEDAD

Estoy entre las ruinas y los días
amargo de misión y de ternura.
Establezco en la tarde y su locura
mi puro centro de melancolías.
Contemplo las tranquilas lejanías,
la despiadada paz de su escritura
tendida con distancias y hermosura
con materias dulcísimas y mías.
Nada dice que sufre, nada canta.
El odio y el amor son desconsuelo;
instante entre exterminio y exterminio.
Es la hora en que el valle se levanta
y besa la tristeza de este cielo
azul de soledad y predominio⁸.

Los referentes “ruinas”, “locura” (propia de la “tarde”, y que ha de entenderse quizás como delirio “crepuscolare”) introducen “melancolías”, que no ha de interpretarse en la acepción corriente, porque de hacerlo no nos explicaríamos su propagarse de un “puro centro” en el cual el poeta establece el lugar de sus meditaciones. En cuanto al oximórico “despiadada paz” como objetivo del ser no partícipe, se relaciona con el primer verso del primer terceto, en el cual no se sufre ni se canta, no siendo “odio” y “amor” más que accidentes del pathos, señales del “desconsuelo”, paréntesis entre destrucción y destrucción. El ápice del poema, que se debe inscribir entre “exterminio” y “exterminio”, no impide la formación de las endíadidas “soledad y predominio” que ha de ponerse en relación, bien con el poeta bien con el continente ideal hacia el cual, sin saberlo todavía, se dirige.

La impresión que en perspectiva se puede obtener a de este poema, y que se remonta a al menos cinco años tras el debut de Cirlot, sugiere la urgencia de imágenes todas asociadas al color de Mallarmé, que expresa una búsqueda de zonas ásperas del “sí”, de educación anti-sentimental cuya sustancia está en proceso de decantación de los presupuestos habituales del surrealismo. Los índices semánticos que hemos visto convergen todos sobre una helada llama en la que se consumen ruinas y días, partículas mínimas de lo cotidiano. La sensación de una progresiva liberación de la voz íntima de los materiales con los cuales opera el poeta, resulta confirmada por poemas de más vistosa factura surrealista que se pueden fechar en la

8. “Azul de Soledad” (aparecida en publicación periódica, pero, me advierta la hija Victoria, “no consta el lugar”).

misma época, los de *Arbol agónico*, cuya composición el autor emprende en los años transcurridos en Zaragoza durante la amistad con Alfonso Buñuel.

**Piedras blandas de grávida apariencia
con arañas de llanto y con temblores
y pétalos de carne y pensamiento.**

Y en casi contemporáneo *En la llama*, bajo reminiscencias bretonianas.

**Sobre las apagadas canciones del sepulcro
sobre el azufre negro de rosas desgarradas...
sobre el incendio eterno del árbol elegido
sobre el diamante helado, sobre su filo hirviendo
viene un rebaño de cordones azules⁹.**

De éstos y otros versos de la misma época surge la sensación de algo precioso y peligroso, hacia lo cual se siente llamado el poeta y sobre lo cual escribirá más tarde que "las lenguas actuales, fuertemente profanizadoras" alejan fatalmente¹⁰; pero no gratuitamente configurado tal y como lo declara Eluard:

**Tes yeux sont revenus d'un pays arbitraire
Où nul jamais su ce que c'est un regard
Ni connu la beauté des yeux, beauté des pierres...**

(Capitale de la douleur)

Se trata de una región entrevista en sueños y de la cual se ignoran los caminos de acceso y portulanos. Esta región puede ser una tierra, una visión, una mujer, una "intimidad remota" como sugiriendo el intrínseco extrañamiento. También de la misma época son estos versos, que manifiestan la fusión entre un icono desveladamente surrealista -las venas que recorren un cuerpo como un frondoso árbol de sangre- y una gema inalcanzable. El "tu" adjetival es una cita de lo femenino, elemento constante y casi obsesivo en Cirlot:

**¡Qué mis venas levanten sus ramajes
a tu agudo fulgor inaccesible,
de un furioso zafiro estremecido!**

("Si la tierra me veda tu presencia", 1942)

9. *Arbol agónico*, en "Fantasía", 16 (1945).

10. Citado en Janés, ob. cit. pág. 38.

El aura es la de una indefinible y sin embargo potente aspiración a la verticalidad de la aventura lírica, que irá creciendo en *Seis sonetos y un poema de amor celeste*. He aquí un fragmento:

**Sobre el bárbaro hervor del mar lejano
turbio de oscuras voces sin regreso,
la atmósfera se exalta en un poseso
fulgor donde el metal se vuelve mano...
La doncella de barro sonrosado
tiene un pájaro azul entre los senos
o el temblor de los cantos panhelenos,
sobre cumbres perdidas en la sombra,
que el tiempo tenebroso ha derramado
a los pies de esta diosa que no nombra¹¹.**

Dos figuras, en el contexto formalmente "clásico", pertenecen claramente al imaginario, especialmente pictórico, del movimiento francés: el metal que se vuelve mano, y la doncella de barro rosado con un pájaro azul entre los senos. Pero es evidente ya la oscilación entre el material "caótico" encontrado en los textos surrealistas, y la voluntad de encontrar si no una "lógica en el caos" por lo menos una vía de escape del mismo justificándolo como fase preliminar y destructiva. Nace en este período la obra del estudioso.

Lectura del surrealismo

La experiencia crítica de Cirlot se nos muestra tan singular como su poética, si la ponemos en relación con el surrealismo visto no como síntesis y suma de los *ismos* del primer cuarto de siglo, sino como "sistema" que, de forma más capilar que otras oleadas de la vanguardia, intentaba ahondar en las razones del rechazo de los cánones de la cultura burguesa, rebelión hacia una herencia "petrificada y petrificadora de la tradición occidental"¹², por otros reconocida en la propuesta futurista.

La singularidad de esta posición crece a nuestros ojos si se piensa que aún después del análisis severo de los puntos-claves de los que hablaremos más adelante, y cualesquiera hayan sido las razones contingentes -inexistencia coetánea de otras formas de arte que no tienen su origen en la cultura rechazada- el poeta barcelonés no corta nunca del todo los vínculos con el movimiento bretoniano.

11. J.-E. Cirlot, *Seis sonetos y un poema de amor celeste*, Barcelona (edición del autor), 1943.

12. *Diccionario de los ismos*, *ibid.* cit. J., pág. 143. La expresión "petrificierende und petrificierte Verstand" de Novalis parece configurarse como eco en Cirlot para confirmar el mismo concepto.

permaneciendo ligado de forma casi pasional a las primeras experiencias, que recordaremos brevemente antes de abordar la cuestión de fondo del presente capítulo.

Los contactos preliminares de Cirlot con el surrealismo tienen lugar entre 1939 y 1943, período en el cual el poeta, nuevamente llamado a filas transcurre en Zaragoza. Aquí entra en contacto con críticos de arte, como José Camón Aznar, y, sobre todo, con Alfonso Buñuel, su hermano Luis, en aquel entonces poseedor de la más completa biblioteca de textos surrealista existente en España. Lee a Breton, Eluard, Artaud, Aragon, los dos manifiestos y las revistas "Cahiers d'Art" y "Minotaure". El doble enfoque, estético por un lado, poético por el otro, dará sus frutos justo cuando, de vuelta a Barcelona, nuestro autor se une a un grupo de compañeros, dos de los cuales, Manuel Segalá y Julio Garcés, emprenden con él el camino de la creación surrealista en las "Entregas de poesía" de Juan Ramón Masoliver, cercano ya al movimiento y entre los primeros en poner de relieve poca consistencia de éste en la cultura española¹³.

Buen musicólogo y compositor de tendencia dodecafónica, Cirlot entra a formar parte del "Círculo Manuel de Falla" dónde se estrenan algunos de sus conciertos. Poco después lo encontraremos junto a Tàpies, Brossa, Cuixart y los demás miembros de la revista y del grupo "Dau al set", animado por J. V. Foix y caracterizado por la convergencia que, procedente de distintos puntos de partida y zonas artísticas, tiende hacia una vaga pero ubicua atmósfera mágica¹⁴.

Alrededor de principios de los años cincuenta, Cirlot inicia su actividad de estudioso de las estéticas del siglo XX, y sobre este punto nos detendremos para intentar destacar los indicios más significativos del futuro cambio al que contribuye de forma decisiva el encuentro con Marius Schneider, el etnomusicólogo alemán que trabaja en Barcelona entre 1944 y 1953. El cambio, por lo menos en el ámbito estético-espiritual-operativo, se precisa en una carta dirigida al amigo Breton, con la siguientes palabras: "En 1954 me vi en la necesidad de reordenar mi mundo interior, dejando el "misterio por el misterio" y el culto de lo maravilloso por una investigación metódica que me condujo al libro sobre los símbolos tradicionales que Vd. conoce. A la vez comprendí que no se puede traicionar la tradición por ninguna subversión"¹⁵. Con lo que, aún manteniendo un gran respeto hacia un hombre que siempre admirará, el autor no sólo desmiente la índole lúdica o "casual" (como de

hazard) de su propia elección, sino que revela también su relación con los motivos por los cuales, veinte años antes, los del "Grand Jeu" habían sido expulsados del grupo original bretoniano. Pero hablaremos de ello más adelante.

Algunos documentos extrapoéticos como la *Introducción al surrealismo*, el más congruente de ellos, pueden clarificar la relación que se llega a establecer (y en cierto sentido a "estabilizar") entre Cirlot y la más importante corriente de vanguardia. Su carta, en efecto, no nos ofrece casi nunca una exposición neutra de hechos, situaciones o trayectorias, sino que aparece acompañada por directas o implícitas tomas de posición o elecciones de campo, que destacan aún más en un libro que pretendería ser descriptivo¹⁶.

La *Introducción* cirlotiana, a la vez precisa y apasionada, rica en información, y raramente "ingenua", representa realmente un raro espécimen en cuanto a intereses y estímulos, no sólo, como se ha dicho de forma restrictiva cuando se pone en relación con la nueva producción ensayística española, sino cuando se compara, en sus aspectos menos obvios con cuanto circulaba sobre el tema en Europa en esos mismos años, excluyendo, quizás, los libros de Monnerot y de Carrouges, no propiamente "serenos" ni desinteresados si tenemos en cuenta el ambiente a cuyo alrededor gravitan los autores. Por un lado Cirlot se mueve todavía en terrenos de estricta observancia francesa -un índice de esto es la preferencia acordada a "surrealismo" respecto a "superrealismo"¹⁷-, por el otro el autor tiende a abrir camino a las perspectivas oscuras y subterráneas, a estudiar las instancias irracionales-arcaicas de algunos de sus significados.

La impresión resulta inmediatamente clara debido al reconocimiento de objetivos contra los cuales actuaría el surrealismo: la "objetividad moderna", nacida del Humanismo y que más drásticamente se manifiesta con el iluminismo, con la revolución francesa y con aquellas zonas del romanticismo que quedaron contradictoriamente atadas al pensamiento contemporáneo; donde el último segmento, más que asociado a los primeros, ha de ser considerado como resultancia de sus aporías. El planteamiento inicial se confirma cuando el autor, al operar uno de sus frecuentes sincretismos interpretativos, recoge de Spengler la noción de un surrealismo que sólo tiende a la búsqueda de la *Freude* material, pero también la noción de quien, como Guénon, y con otras motivaciones, Lévy-Bruhl, ve modalidades del pensar y del vivir intrínsecamente caracterizadas por su "otredad"

13. J. R. Masoliver, *Possibilitats i supòsits del Surrealisme a Espanya*, en "Butlletí de l'Agrupament escolar de l'Acadèmia i Laboratori de Ciències Mèdiques de Catalunya", II, 7-9 (1930).

14. Véase ahora el ensayo que L. Ourdes Cirlot ha dedicado al tema: L. Cirlot, *El grupo "Dau al set"*, Madrid, Cátedra, 1986, pág. 18 ss: de la "convergencia" de la que se ha hablado ofrece un buen ejemplo el propio Cirlot quien en el n° 4 (vol. III, 1951) escribe *Siete Homenajes*, dedicados a: Lulio, Ernst, Osiride, Böhme, Magritte, Mithra, Gaudí (ibid. págs. 189-195).

15. Véase la carta a Breton, en *Apéndice* al siguiente escrito.

16. J.-E. Cirlot, *Introducción al surrealismo*, Madrid, Revista de Occidente, 1953.

17. La preferencia se manifiesta "contra el criterio de Guillermo de Torres y de la mayoría de tratadistas hispánicos que se han referido a ello"; y ello no tanto porque "surrealismo" es "nombre aprobado oficialmente por André Breton" sino porque, nota citando Herbert Read, existe un "oscuro instinto que determina la formación de las palabras en la vida de un idioma y por lo cual tengo el mayor respeto. La misma claridad del término "superrealismo" se oponía al mismo" (ibid. págs. 14-15).

respecto a las "esencias consideradas tradicionalmente como occidentales"¹⁸. De este modo se sientan las bases de la posición del propio Cirlot quien, si bien rechaza varios compromisos políticos que homologan el surrealismo a las muchas revoluciones surgidas en el surco de la civilización burguesa, preserva y subraya aquellos elementos que se sustraen a todo tipo de lectura reivindicativo-social.

Toda acción "política" y fuga hacia adelante -y aquí reside la substancia del discurso- no hace más que obedecer a las premisas racionalistas-cartesianas aunque parece contradecirlas, creando en el hombre una veneración "de lo coetáneo" que no encuentra satisfacción en la solicitada y multiplicada fruición del objeto. De ahí el estado de extrañamiento -la *Weltfremdung*- del arte respecto a la contemporaneidad, a su lenguaje, a sus parámetros de juicio, en definitiva, su mala conciencia. Este estado de malestar acompaña paralelamente el surgir y la evolución de la parábola romántica, supera la primera guerra mundial, se "exacerba con la aparición y el auge del fascismo y no se apaga con su desaparición"¹⁹. Siguiendo en sus libres intercambios con las corrientes que preexisten y concurren a la explosión del surrealismo encuentra en Klages la persona que desea sanar a Europa del *esprit* -el "germen maligno" del primer Thomas Mann- mediante "el milagro, el amor y la imagen, heroicos remedios que justamente son los que intenta poner en práctica el movimiento surrealista"²⁰. Esto nos trae a la memoria la noción Klagesiana de *Bild* agredido y despojado del "espíritu" que ha invadido el reino de lo sagrado, pero por "espíritu" hay que entender en esencia el gran enemigo de la "vida" según la indicación de Nietzsche de la segunda "*Inattuale*"²¹.

Completando esta inesperada relación entre el "milagro" de Klages y el potencial de virtual evasión que contiene el surrealismo no asombra el hecho de que Cirlot traiga a colación toda una serie de disciplinas o panoramas culturales de nueva definición que ponen en crisis el modelo humanístico: la prehistoria como descubrimiento de otra humanidad, la arqueología como "hija parricida del humanismo" (Rivière) y subversora de la belleza clásica, la antropología, que rescata los estatutos de la acción pre-lógica, ya instintivamente acogidos por el expresionismo; las ciencias esotéricas, en una línea "débil" que va desde el *abbé*

18. Ibid. pág. 21.

19. Ibid.

20. Ibid. pág. 22.

21. Otros pensadores siguieron a Nietzsche en este rastro antes del sistemático nuevo planteamiento klagesiano tal como está desarrollado en *Der Geist als Widersacher der Seele*. Por ejemplo Arndt y Daumer habían cogido, respectivamente, "la devastante forza distruttiva dello spirito nel suo dispiegarsi nell'età successiva alla rivoluzione industriale, e il secondo, il carattere spiritualistico deterioro del cristianesimo" (G. Moretti, *Anima e immagine, sul "poetico" in Ludwig Klages*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1985, pág. 61 y ss.). Es más que probable que Cirlot haya encontrado las noticias sobre el pensador alemán en el artículo de Gerda Walther, *Ludwig Klages y su lucha contra el espíritu* en "Revista de Occidente", 87-88 (1930).

Constant hasta el Bachelard de la "segunda razón": finalmente, y de forma omnicompreensiva, "la necesidad de misterio" cuyas directrices recientes parten del simbolismo- modernismo para llegar a ciertos resultados del hermetismo poético, todos caracterizados por la misma voluntad de "cerrar los caminos de la comprensión /lógica/ y permitiendo sólo el acceso por una vía que no dudamos en denominar mística"²².

De tal modo, y teniendo en presente también cuanto se ha dicho o dado por implícito en otros estudios cirlotianos, la nueva proposición de un itinerario poético desvinculado de hipotecas socrático-historicistas ha sido formulada con extrema claridad. Si *mística* es la vía poética que prevalece en la literatura contemporánea, resultado de una cadena de sobresaltos en los que el espíritu de *clarté* paga en el plano estético el precio de los triunfos cada vez más violentos en el plano de la praxis, y si tal renacimiento se propaga laboriosamente cuanto más evidentes son los signos de la ciencia cristiana, el corolario no puede sino expresar declaradamente la alteridad del arte con respecto a la modernidad, de un mito constante en sus diferentes caracteres:

Progreso significa, para quienes creen en él, que cada cambio introducido en las estructuras del vivir, sea de índole cultural, política, técnica, etc., representa una mejora absoluta: más aún, que esa mejora repercute en las honduras del alma humana conformándolas a su imagen.. Sin embargo, para quienes consideran la existencia verdadera de otros valores, más importantes que los de la técnica o de la inteligencia mecanizada, pura dominadora de hechos, no de actos, cuya propiedad es de todos y cuyos símbolos son el diccionario y la enciclopedia, la mentira del progreso es de absoluta evidencia²³.

Todo ello hace de esta lectura *tendenciosa* un acercamiento mucho más estimulante y provechoso que las meritorias anticipaciones de Fernando Vela, Antonio Marichalar y Guillermo de la Torre durante los años 20 y 30 en España. El mérito es debido no solamente al cambio de la perspectiva histórica (tanto es así que De la Torre retomará y afianzará su posición de 1965), sino al salto hermenéutico que se opera dentro del nihilismo contemporáneo. Esto es lo que de hecho abre a Cirlot un horizonte de indagación insólito en la España de los años 50 y anteriores, sólo esporádicamente visitado por la curiosidad orteguiana de la *Revista de Occidente*.

El discurso es parcialmente propedéutico para la llamada valencia "antioccidental" de los intereses del autor y de los aspectos más personales de su poesía. Pero si el surrealismo se le aparece como un enjambre de intuiciones amalgamadas o bien como verdaderas incongruencias, el poeta tenderá cada vez

22. *Introducción al surrealismo*, ob. cit. pág. 29.

23. *Diccionario de ismos*, op. cit., p. 324, op.

más a salvar aquello que siente más connatural como estudioso (la aventura esotérica) y como poeta (los nuevos modos trovadóricos sobre el *amour fou*). Incongruentes le resultan las asunciones místicas y el culto de Oriente en cohabitación con el materialismo dialéctico y con la espera de la revolución social; yuxtapuestas las vagas religiosidades profesadas a un tiempo con temor y con sectarismo²⁴. Las claves de unas y otras las cree vislumbrar en las contradictorias y relevantes ecuaciones bretonianas: "el pathos romántico" y "la mentalidad ultrarracionalista del XVIII"²⁵, de donde más parece acercarse a los estatutos del pensamiento "otro", resulta vencedora sobre las contradicciones de su movimiento, de las que el crítico apasionado está exento de vez en cuando. El surrealismo es todavía para él esa "esperanza" de parusía de la cual las últimas palabras de este párrafo parecen depositarias:

A la pointe de la découverte, de l'instant où pour les premiers navigateurs une nouvelle terre fut en vue à celui où ils mirent le pied sur la côte, de l'instant où tel salvant put se convaincre qu'il venait d'être le témoin d'un phénomène jusqu'à lui inconnu à celui où commençait à mesurer la portée de son observation - tout sentiment de durée abolí dans l'enivrement de la chance - un très fin pinceau de feu dégage ou parfait comme rien autre le sens de la vie. C'est à la recreation de cet état particulier de l'esprit que le Surréalisme a toujours aspiré²⁷.

Razón por la que el reconocimiento de la gratitud de los postulados más clamorosos del surrealismo no lo aleja de poder seguir esos ríos "salvajes" que, contra la voluntad, Breton ha sido obligado a aceptar para luego denegar. El francés rechaza, por ejemplo, la obra de un Blake temiendo la carga "oscurantista" o el floreciente espíritu "religioso", el español, citando ciertos fragmentos de la versión de González Blanco, le muestra los rasgos de "auténtico antepasado" de su

24. A los cuales les pasa generalmente inobservado el efecto "sísmico" o su pretensión, que la insurgencia surrealista comportaba respecto a la civilización europea. Se limitaron a criticar o despreciar las extravagancias, las rehabilitaciones del delirio no como tentativas de recorrer otros caminos del pensamiento y del arte, sino como "inmorales", "irracionales", etc.; valga para todos el conocido artículo de F. Vela, *El superrealismo de Revista de Occidente*, 18 (1924). Superior en sensibilidad y participación pero igualmente poco atento a los aspectos mencionados es el perfil que Cernuda hace de Jacques Vaché (L. Cernuda, "Jacques Vaché", *Revista de Occidente*, 76 [1929]).

25. *Introducción...*, cit., p. 44.

26. Sobre el hecho de ser uno de los aspectos más fascinantes y "viejos" de la poética bretoniana v. F. Alquié, *Philosophie du Surréalisme*, París, Flammarion, 1955, p. 104 y ss; parte de *Poisson soluble* para aislar imágenes acuático-femeninas que se exasperan en el "canibalismo" de Dalí.

27. A. Breton, *Amour fou*, París, Gallimard, 1937, p. 13; sobre este libro, presente en toda la *Introducción*, el lenguaje de Cirlot roza casi el ditirambo (v. en el apéndice sus incursiones sobre erotismo).

movimiento²⁸. Estas muestras se encuentran en la lectura que hace el crítico barcelonés en relación con un "Renacimiento bárbaro" del que ofrece ejemplos de variada extracción y jerarquía - de Coleridge a Nerval, de Novalis a Nietzsche...- y de cuya cima, Baudelaire, ve bifurcarse dos líneas: la de los artistas y la de los visionarios. Es a esta última a la que Cirlot contrapone el mundo clásico o "mundo del día", es decir, de la racionalidad socrática, cuya coherencia y consustancialidad con el espíritu occidental provoca turbulencias o contracorrientes a la manera de Lautréamont. Este le dicta un párrafo que quizá ayude a explicar su propia posición:

Sucede también que lo excesivo, sea cual fuere su naturaleza, adquiere una nueva cualidad, pues cuando el clima de lo concebible es superado y se penetra en esas regiones situadas más allá de nuestra vida interior o externa acostumbrada, nos sentimos sobrecogidos por la presencia del misterio. El "más allá" puede ser cielo o infierno, siendo buscado o evaluado, no porque conduzca al éxtasis o a la angustia, sino porque es otro mundo cuya presencia tal vez conforta la necesidad de fe que el ser humano experimenta no sólo cuando es confesadamente religioso, sino también y acaso más, cuando se sabe o se cree al margen de todo problema trascendente²⁹.

La pasión de Cirlot por el "exceso" blakeano da la impresión a veces de no aplacarse con el sólo toque de la "presencia del misterio", y es entonces cuando entre página y página, entre entusiasmos y perplejidades hacia los textos que tiene entre las manos, acoge una especie de rimbaldiana "ineffable torture" que le sugiere nuevas incursiones en su continente predilecto, a través de "un sistema general de fuerzas, siempre contradictorias"³⁰. Su sistema no tiende al "bello" sino a la captura de núcleos inefables que pulsionan en el corazón de la "vida", en la coexistencia de positivo y negativo en el universo, en la doble y reencontrada faz de Musagete que Occidente había sepultado con el "nacimiento de la filosofía", cuya memoria resuena en lo profundo y parece asomarse de nuevo en los momentos supremos de su cultura, desde el neoplatonismo del Renacimiento al de los primeros románticos. Desde este punto de vista no pueden asombrar las reservas más o menos larvadas con respecto a Breton, el cual, para remover la piedra de tropiezo de la metafísica, no encuentra mejor solución que calificarla como "absurda y reaccionaria", según una rigurosa línea de conducta burguesa, sin preguntarse nada sobre su naturaleza de fondo: es decir, "la salvación de los fenómenos por su

28. Edmundo González Blanco, vale la pena recordarlo, era uno de los supervivientes del ocultismo modernista que, bajo el ejemplo de Cansinos-Asséns, se dirige al terreno ultraísta llevando consigo sus anteriores intereses estéticos-literarios; en cuanto al texto citado, se trata de Guillermo Blake, *La boda del Cielo y del Infierno (Primeros libros proféticos)*, versión castellana, introducción y notas de E. González Blanco, Madrid, Mundo Latino, 1928.

29. *Introducción...*, cit., p. 67.

30. *Ibid.*, p. 333.

esencialidad fuera del tiempo". Y no escapa a Cirlot la obediencia "política" de tal cortadía de miras cuando se hace ecos de los ex-seguidores (o presuntos) de su amigo -desde Rivière a De Chirico- para declarar el neto "rechazo del sensualismo" junto a "un impulso de lo inteligible puro". Significativo en este sentido es que Schneider, mencionado en una sola ocasión, le sugiera como típico límite del surrealismo el rechazo de la música y de la inmortalidad contemporáneamente³¹.

Pero, como se decía, nos quedamos más en el terreno de la toma de distancia que de las explícitas diferencias. Faltan aún al estudioso los presupuestos teóricos que dentro de poco conformarán el *Diccionario de símbolos tradicionales*³². El equívoco perdura aún en el capítulo, por otra parte muy lúcido, titulado *Luz de la zona prohibida*, que se detiene sobre los puntos de contacto entre surrealismo y esoterismo, sin que se haga notar el uso ornamental o exterior que el primero ejerce sobre el segundo, así como del provocatorio filogermanismo bretoniano ("Vive l'Allemagne!") opuesto al patriotismo *cocardier* de principios de Siglo³³.

Incluso en puntos más apreciados no faltan las ambigüedades y equívocos. De este modo si el esoterismo es rehabilitado en virtud de su carácter de sabiduría marginal, opositiva, completamente orientada hacia el más allá de la existencia material, del surrealismo se registra el ciego inmanentismo, silenciándose el arbitrio de una asunción que, así como era propuesta, no podía sino ser mutilada e instrumental. No faltan, sin embargo, intuiciones destinadas a fructificar más tarde, como cuando el autor escribe que el simbolismo neorromántico "estuvo más cerca del antiguo simbolismo de las culturas anteriores de lo que está el simbolismo surrealista". Puede ser un indicio de ese camino marcha atrás hacia la simbólica tradicional que tiene algunas plasmaciones en la cultura europea de nuestro siglo.

31. Ibid., p. 237. Marius Schneider había publicado en Barcelona *El origen musical de los animales-símbolos* (1946); v. ahora M. Schneider, *Gli animali simbolici*, en la trad. italiana di G. Chiappini (Milán, Rusconi, 1986).

32. J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos tradicionales*, Barcelona, Miracle, 1958 (existe una reciente pero mediocre trad. italiana, *Dizionario dei simboli*, Milán, Siad, 1985, en la que incluso el nombre del autor está equivocado). El vasto material bibliográfico recopilado en este libro, entre los mejores de este tipo, señala un cambio neto en las lecturas cirlotianas. Además de Schneider -al cual está dedicado el libro- sobresalen los textos de Guénon, Jung, Coomaraswamy, Evola, en un conjunto bastante homogéneo que puede definirse "tradicional". Del último autor he podido ver la copia de *La tradizione ermetica* (Bari, Laterza, 1948) del mismo Cirlot, anotadas con especial cuidado las páginas sobre la fuerza "disolutiva", benéfico-liberadora del principio femenino y sobre el origen primordial de la tradición *arabica* y sobre los anejes metafísicos del hermetismo. Me ha dicho su hija Victoria que los intereses de Cirlot respecto al arte abstracto, al cual tanto había contribuido en el plano crítico y divulgativo, cesaron totalmente con el encuentro del pensamiento "tradicional". Aunque los resultados entre ambos casos que den muy lejanos no se puede dejar de observar que análoga fractura intelectual sobrevino al mismo Evola, antes pintor, poeta y ensayista "abstracto" de proveniencia futurista-dadá (sobre el cual v. L. De Maria, *Introduzione a: F. T. Marinetti, Teoria e invenzione futurista*, Milán, Mondadori, 1969, p. 54 y ss., y para la escisión con el pasado vanguardístico, J. Evola, *Il cammino del cinabro*, Milán, Scheiwiller, 1963, p. 29 y ss.).

33. *Introducción*, p. 347.

pero el punto es igualmente importante porque muestra cómo ya en este período Cirlot comienza a seleccionar los mismos elementos cuya cohesión irá profundizando en su obra sucesiva. Indicio confirmado por la constatación de que el movimiento bretoniano, privado de un "orden simbólico del cosmos", es decir, de un cuadro institucional en el que los emblemas defiendan el rol sacro que les es más importante, no hace sino recoger y reunir detritus de un continente desconocido, transmitidos por la "interioridad inferior del ser"³⁴.

Aquí creemos que la sustancia de su lectura del surrealismo recuerda los términos de la polémica nacida sobre 1928 entre los ortodoxos del movimiento y los cismáticos que, encabezados por Daumal y Gilbert-Lecomte, habían proclamado el retorno de la poesía a la vía de los místicos. El modelo de los "cismáticos", un Rimbaud retomado a mitad entre la destrucción anárquica y la salvación religiosa de inspiración claudeliana, suscitaba un vivo fervor por el universo del mito al cual se dedicaría el último número del "Grand Jeu" determinando para algunos una introducción "seria" a las disciplinas del espíritu, a ciertas doctrinas orientales, para otros el abandono de las propuestas políticas. Sucesivamente el malentendido sobre el misticismo, viciado incluso en el mejor de los casos por tentativas de "enoblecimiento" hegeliano (el caso de Carrouges), se desbloquearía con el alejamiento, a veces no sólo verbal, de algunos ex-surrealistas de los centros de la cultura moderna: Artaud en México, Daumal empapado de sabiduría hindú, Leiris en África, Caillois y Bataille en una búsqueda de aproximación erudita al mundo de los mitos³⁵. El final de este malentendido terminaría con propiciar el descubrimiento de civilizaciones espirituales remotas en el tiempo y en el espacio respecto a aquella en la que se había establecido el vástago surrealista.

En Cirlot la profundización de culturas no conllevaría una ruptura definitiva con sus anteriores amores, entre otras razones por su apasionada milicia poética; pero en él la perduración de retazos surrealistas asombra menos que en otros "irregulares" de la vanguardia europea si se piensa que ciertos problemas no habían sido ni siquiera planteados durante el siglo XX español a diferencia de lo que había acaecido en otros países, incluida Italia³⁶. Pero si no se puede hablar de abjuración

34. Ibid., p. 347.

35. Sobre los primeros v. especialmente J. Clifford, "Etnography and Surrealism" en *Comparative Studies in Society and History*, octubre 1981, pp. 543-564; sobre Caillois v. Bataille v. D. Hollier, *Le Collège de Sociologie*, París, 1979; para el influjo de Guénon y de su pensamiento sobre Daumal -no sin semejanza con nuestro caso- v. la "Introducción" de J. Biès a René Daumal en *Poètes d'aujourd'hui*, París, Seghers, 1967.

36. Piénsese por ejemplo en Girolamo Comi que había postulado como obstáculo del cual debe desembarazarse el poeta cualquier "signo de contraste y tormentos dialécticos... el pretexto y la necesidad de criticar", so pena de caer en la "política" y por tanto de la pérdida de la palabra como "instrumento mágico sin parangón", apta para "repetir rítmicamente las vibraciones simbólicas de los elementos" (G. Comi, "Note in vista e in attesa dello 'stato poetico'", en *La Torre*, núms. 1 y 2, 1930).

completa, si se puede hablar de un cambio de contenidos que alcanzan la más alta temperatura en la poesía "permutatoria" de la cual nos hemos ocupado en otra ocasión³⁷. Y este es el cambio que, anunciado aquí y allí del modo que hemos visto, mejor logra sintetizarse en uno de los últimos párrafos de la *Introducción*:

El surrealismo sería entonces la anticipación visionaria de esa felicidad sin término y la educación de la sensibilidad, atendiendo a la consecución de una progresiva metamorfosis del mundo bajo el imperio del principio del placer. Si la fase primaria de esa empresa consiste en el trastorno de los órdenes dados, y del torpe sonambulismo con que los seres humanos aceptan costumbres dirigidas a sofocar las llamas de la gran hoguera, es decir, en el cumplimiento de la revolución surrealista; la segunda fase, en la creación de una surrealidad immanente, prisionera aún; tal vez la tercera fase podría dar lugar a la más maravillosa de las posibilidades: la victoria sobre el tiempo y sobre el espacio, la creación real de un universo trascendente³⁸.

Con esta "profesión de esperanza" Cirlot entra de lleno en los ambientes mágicos de ciertas poéticas del siglo XX, pero lo hace de modo menos fantástico o arbitrario de lo que dejan adivinar sus palabras. Sigamos algunas huellas de este desvío decisivo de su poesía.

"La dueña de la llave me ha tocado..."

En el mismo período en el que aparecen los primeros antecios de su diccionario simbólico³⁹ el escritor barcelonés publica su *Segundo canto de la vida muerta*, y no sólo terminaremos estas páginas comentando brevemente algunos poemas por motivos de contemporaneidad, sino que además en él creemos encontrar consonancias con ese afán de trascendencia y sentidos u mensajes que señalará, aún con resultados desiguales, el segundo momento de su obra.

El canto se inicia de un modo que podría definirse como descripción de una repentina y milagrosa mutación de estado, procediendo luego hacia la "narración" del itinerario experimentado que crece en espesor y ambición en los valores simbólicos y en los *nomina* traídos a colación. Comenzaremos con los dos primeros cuartetos:

La dueña de la llave me ha tocado
con sus siete palabras de armonía:
luz, fidelidad, sueño, amanecer,
amor, resurrección, eternidad.

37. G. Allegra, "I simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan-Eduardo Cirlot" en *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, sección Romanza, XIX, núm. 1, 1977.

38. *Introducción...*, cit., p. 387.

39. J. E. Cirlot, "Hacia una ciencia de los símbolos" *Samaria*, VIII, núm. 22, 1952; y *El Ojo en la mitología: su simbolismo*, Masnou, Laboratorios del Norte de España, 1954. Para una bibliografía casi

Mis cajas pertenecen a ese signo
grabado en un sol rojo con la música
Que asciende dulcemente de la cárcel:
incendio abandonado en el recuerdo.

La idea de revelación se expresa, según un procedimiento frecuente en la línea poética en la que se reconoce Cirlot, con la evidenciación de una imagen femenina que trasmite al poeta una "serie" de *virtudes* cuyos nudos no unívocos sino plurisignificantes se hallan impregnados de valencias éticas que pueden reunificarse bajo el seno de la primera de las "palabras de armonía". Para el autor la simbología, entre la cual se mueve en esa misma época, es "identificada tradicionalmente con el espíritu [...], su color blanco alude precisamente a esa síntesis de totalidad [de las siete virtudes]. La luz de un color determinado corresponde al simbolismo de éste, más el sentido de emanación. La iluminación es adquirir la conciencia de un centro de luz, y en consecuencia, de fuerza espiritual"⁴⁰.

El "siete" es, por tanto, un mandala, un compendio emblemático al cual va referida cada serie tradicionalmente asociada a la sabiduría -en clave mágica o en clave teológica- aún con las variaciones semánticas dictadas por el contexto de la visión y por el especial estado en el que se encuentra el autor después del *dérèglement* experimental recordado por él mismo en la carta a Breton. Las "siete palabras" son el introito a una nueva edificación del sí, a la conquista de una "armonía" de la cual son portadoras. "Luz", "fidelidad", "sueño", "alba", "amor", "renacimiento", "eternidad", constituyen por ello un repertorio que es necesario interpretar como *gradus ad montem* en la que sólo el "sueño", visto el abuso que de él se hace en el lenguaje surrealista, puede traer a la memoria la estación precedente.

El "sueño", del cual dependen ahora los dos *cajas* de la vida de quien describe la visión, es el toque de la "señora de la llave", suma de figuras complementarias -lo femenino y lo masculino- siempre con un correlato en el conocimiento, en la función *iánica* del abrir y del cerrar, de donde, según anota Cirlot simbólogo, "el encuentro de una llave expone a la del hallazgo del tesoro difícil de encontrar", mientras Durand asocia a la mujer reveladora a toda una genealogía soteriológica-literaria de "madres", ora terribles o redentoras, ora bacantes o púerperas espirituales, siempre *psicopompas*^{40bis}; desde Deméter a la Virgen, desde Antígona de Balanque a la muchacha "que se desnuda" de Tieck⁴¹.

40. J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos Tradicionales*, cit., pp. 274-275.

40bis. Que conducen las almas de los difuntos al reino de los muertos (N. del T.).

41. Cirlot, *Diccionario de símbolos...*, cit., p. 276; y Durand, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*, París, Presses Universitaires de France, 1963, libro II, parte 1ª, con gran riqueza de ejemplos mitológicos-literarios.

La "cárcel" de la cual las llaves de la mujer lo traen es más bien un símbolo gnóstico del cuerpo terrenal, pero aquí nos parece una cita del lugar en el que se ha consumado la llama de las primeras experiencias. Que la iniciación alquímica sea el resultado de diversas fases "mortales" es bien conocido al autor, conocedor también de que una de esas es la "prueba de fuego" ("Incendio", precisamente, y "sol rojo"). Por otra parte, la serie de las siete palabras que confía la mujer hacen pensar a un libre intercambio, del anátesis alquímico simbolizado como "escala de los sabios" por Khunrath en su *Amphitheatrum Sapientiae aeternae* empleado por el estudioso en el mismo período.

Sin embargo, cuanto hemos visto repetirse con especial insistencia en el libro sobre el surrealismo (la invocación del *point suprême* y derivados) no se destruye totalmente, sino que viene recogido y reconducido a sus lugares originarios gracias a los apoyos de nuevos textos y de nuevos entusiasmos. Lo testimonian dos estrofas -la primera y la última- de la segunda parte del poema:

Así me reconozco en aquel muro,
y también en la yedra que lo rompe.
Todo se sobrevive y se repite
sobre la gran canción del arrebato...
Yo estaba entonces solo en mi figura
no conocía el filo de los tiempos
ni esta disgregación fundamental
que cruje cuando muevo mi cabeza.

Vuelve el motivo de los opuestos, de lo femenino disgregador ("muro" y "yedra"), en cuya coexistencia se "reconoce" el poeta; se profundiza el sentido de la convencionalidad del tiempo histórico si todo sobrevive a sí mismo y se repite, pero además se infiere que todo ello es una nueva cognición y no una simple constatación. En efecto, antes de la llegada fulgurante a este nuevo estado -"canción" y "arrebato" remiten a la modalidad musicalmística de la superación- quien habla nada sabía del filo de los tiempos y su estar por encima de la cronología era sólo *espoir* a la manera bretoniana. En particular no sabía qué era la "disgregación" de los ritmos lógico-discursivos; se puede incluso ir más allá e hipotizar que el poeta se hace eco de alguna noción sobre las técnicas del éxtasis, porque de lo contrario sería difícil explicarse ese "fundamental" (en el sentido de *conditio sine qua non*), tan declarativo y teórico en términos líricos. Sin esta disgregación de los procesos de la mente no existe descenso órfico, no existe visión del otro mundo⁴².

42. El adjetivo "fundamental" de aquí arriba puede hacer recordar una relación místico-literaria transcrita por el ex-surrealista Daumal y titulada "Une expérience fondamentale" (en R. Daumal, *Chaque fois que j'Aube parait*, París, Gallimard, 1953). En el escrito no faltan, como no faltan en otros escritos

Dicha visión está representada de la siguiente manera:

Torres de seda verde y agua blanca
flotaban en la atmósfera parada;
aquel instante eterno, sostenido
por los lejanos impulsos sin metal.
El agua estaba quieta y conformaba
cánticos o dulzuras con estrellas
de amatistas purísimas y agudas.
La seda en espirales se movía.

Es como si el viejo Maldoror hubiese perdido el gusto de las figuraciones monstruosas, banalmente "maravillosas", y hubiese conquistado a través de otros libros las atmósferas paradisiacas, resplandecientes después de la gran noche evocada por Artaud en la que se produce una continua sucesión de torres de seda, de eternidad no violada por el "metal" pero regida por antiguos impulsos que aseguran el cerrarse y abrirse de los cielos cósmicos. El agua, purificada por los pasados paternalismos y sensualismos, tiene el poder de convocar y dirigir a los elementos que forman el concierto universal -"cánticos", "estrellas"- en una especie de platónica "armonía del mundo". Las mismas espirales de seda parecen ensombrecer el nuevo ritmo en el que el poeta ve la alternancia de las fases temporales y de las regiones espaciales.

Al final asistimos a una nueva revelación cuando Lilith, el rostro amazónico y vampírico de Eva, se la acerca y le habla:

Sus letras no se entienden y su voz
es lenta como el orden de los mundos.
Pero su espada blanca y afilada
marca mi corazón con una cruz.
Y mis dulces acordes se deshacen.

Con este último encuentro disgregador que reúne símbolos caballerescos y alquímicos, con la espada como vértice común -objeto por el cual Cirlot tuvo un verdadero culto- el demonio femenino aprende otros lenguajes, mientras comienza a tomar cuerpo, en una marea aún diseminada de restos icónicos del naufragio surrealista, la última vocación de Cirlot, explícita en las obras en prosa y en las

daumalianos, elementos propios del chamanismo ("Quand je m'amputais de moi-même./ me voici la parole coupée, me voici minuscule./ perdu dans la vertige absolu de toi sein...", de "A la Néante). Es posible que algunos fragmentos de estos textos hayan confluído en Cirlot junto a las descripciones "técnicas" ofrecidas por Eliade en el campo antropológico-religioso y utilizadas en el diccionario de los símbolos. Sobre el "desmenbramiento" y la "disgregación", M. Eliade, *Les chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, París, Payot, 1951.

meditaciones teóricas, pero insoluble en su poesía, vocación drásticamente interrumpida cuando fue sorprendido por la muerte en pleno fervor creativo.

APÉNDICE

Creo que es útil publicar algunos documentos que ilustran cuanto he intentado mostrar en mi escrito: la perduración en Cirlot de una ligazón afectiva o de una fidelidad pasional con respecto al fundador del surrealismo y de cuanto uno u otro habían representado para su aventura literaria. Junto a esta insoluble relación aparecen esclarecidas la preexistencia y la profundización de los motivos que desviarán al poeta barcelonés del pensamiento y de la praxis dominantes en el surrealismo, en el sentido de ir más allá de las conclusiones formales u onírico figurativas en las cuales se había detenido el movimiento.

En cuanto a los documentos ofrezco una pequeña síntesis. Con la carta del 27 de diciembre de 1955 Breton pide a Cirlot que colabore a *Le Surréalisme, même*; no he visto la respuesta pero la colaboración apareció en el primer número de la revista⁴³. De cuatro años más tarde es una breve y afectuosa carta en la que el francés recuerda el primer encuentro parisino con Cirlot [Place Blanche, 1949] y avanza una leve duda sobre la posibilidad de que se haya "devenu indifférent", y le pide el nombre de un artista español para invitarlo a una exposición pictórica así como un texto específico para el catálogo. La respuesta de Cirlot (sin fecha) comienza con desmentir la duda sobre la "indiferencia" ("la indiferencia no es mi fuerte"), precisa las razones del gradual alejamiento de las posiciones originales y especifica los intereses estéticos-espirituales que ahora le ocupan. De diez años más tarde data la carta a Larrea para agradecerle un libro que le había enviado⁴⁴, pero, sobre todo, para hablarle de su propia experiencia, ironizando sobre algún viejo entusiasmo pero sin asociarse a la larvada y acerba crítica de Breton. La "fidelidad" de la que hablaba se refleja en la poesía (inédita) dedicada al amigo desaparecido en 1966: parece escrita de un tirón y se notan, quizá a título de homenaje, retazos de cariz surrealista, imágenes típicas de la primera época y algún ejemplo de homología fónico-figurativa y de concatenación simbólica. Reproduzco y transcribo la composición.

Agradezco el ofrecimiento de estos y otros documentos de los que me he servido a la familia Cirlot, y en particular a la hija del poeta, Victoria, profesora de filología-francesa-provenzal en la Universidad de Barcelona.

43. Se ve mencionada en M. Nadeau, *Historie du Surréalisme suivi de Documents surréalistes*, París, Seuil, 1964 (trad. it., *Storia e antologia del surrealismo*, Milán, Mondadori, 1976, p. 445).

44. J. Larrea, *César Vallejo frente a André Breton*, Córdoba (Argentina), 1969.

París, le 27 décembre 1955

Très cher Juan-Eduardo,

J'ai le plaisir de vous annoncer que le 15 mars 1956 paraîtra, sous ma direction, le premier numéro d'une revue intitulée *Le Surréalisme, même* dont la publication régulière, trimestrielle, est assurée. La présentation de cette revue sera, j'espère, irréprochable (160 pages environ dans le format 19 cm 5 x 19 cm 5, couverture en couleurs, très nombreuses illustrations). Je voudrais que ceci soit l'occasion d'un très sensible resserrement de la collaboration entre vous et nous: j'ai toujours déploré, en effet, que la distance que nous sépare, la rareté (c'est bien trop peu dire) de vos passages par Paris et, je l'avoue, ma paresse en matière de correspondance ne nous aient pas permis de concerter et de combiner nos efforts d'une manière durable. Je viens donc vous demander votre collaboration à ce numéro sous la forme que vous jugerez désirable et, si possible, la communication de documents graphiques ou photographiques que vous croyez devoir commenter ou non. Il est souhaitable, en général, que les textes proposés soient de nature à appeler on à supporter des illustrations. J'ai demandé la couverture du premier numéro à Marcel Duchamp, l'affiche de la revue et une planche en couleurs à Joan Miró.

J'espère, cher Juan Eduardo, recevoir bientôt de vous des nouvelles et toutes sortes de suggestions et je vous adresse mes plus affectueuses pensées.

André Breton

St. Cirq la Popie, le 2 août 1959

Cher Eduardo,

voici bien trop longtemps qu'on est sans nouvelles de vous; je crois bien que c'est depuis le jour que vous avez choisi de nous apparaître environné de sept épées...

A supposer que ce ne vous soit pas devenu indifférent, je crois devoir vous informer des préparatifs de cette exposition. En d'autres temps -mais après tout pas si lointains- on n'aurait pas douté de votre aide. Vu le thème choisi, quel artiste exceptionnel nous recommandez-vous d'inviter? Nous pensons à Cuixart: pensez-vous qu'il serait d'accord?

Je n'ai pas besoin de vous dire que c'est avec grande faveur qu'on accueillerait un texte de vous pour le catalogue.

Mon fidèle souvenir, très affectueux.

André Breton

M. André Breton
St.-Cirq la Popie (lot)

Admirado amigo:

He recibido su carta con emoción, no ya por venir de persona cuyo pensamiento me ha orientado y me acompaña en los grandes problemas de la poética del presente -época de mutación y de ruptura- sino por recordarme una figura ligada a los días de mi juventud. En efecto, aunque mis libros sobre surrealismo sean de 1949-1953, desde 1940 eran para mí familiares los nombres de Breton, Eluard, Artaud, Tzara, Crevel.

A sus palabras he de responder que la indiferencia no es mi fuerte, por cierto. Pero uno puede retirarse a la inmovilidad por otras causas. Fuerzas contradictorias, atormentando el pensamiento hasta la obsesión, pueden recomendar que un determinado horizonte sea relegado a segundo término, no por ellos menos vivo.

Ya dije a José Pierre, cuando estuvo en Barcelona, las razones de mi necesario apartamiento, siendo lo esencial unas discrepancias que no quiero negar, menos aún, que tengo el deber de comunicarle, relativas a aspectos importantes de la ideología general del surrealismo, que nunca compartí, aunque acaso en algún momento pudiera dar la sensación de hacerlo, por la vehemencia de mi interés por los factores humanos, poético y artístico del movimiento que Vd. fundara en 1924, así como por la búsqueda de la *coincidentia oppositorum* a que aludiera su Segundo Manifiesto.

Así como mi penetración lírica y teórica en la esfera del surrealismo no me hizo abandonar el sentimiento religioso en que me formé tampoco mi, hasta cierto punto, salida de un estricto surrealismo estético me ha hecho olvidar esa zona de la creación, ligada -como antes decía- a mucho de mi vida. En 1954 me vi en la necesidad de reordenar mi mundo interior, dejando "el misterio por el misterio" y el culto de lo maravilloso por una investigación metódica que me condujo al libro sobre símbolos tradicionales que Vd. conoce. A la vez comprendí que no se puede traicionar la tradición por ninguna subversión.

Tal vez la función 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.

En estos años últimos, simultáneamente a mis trabajos sobre arte actual, siguiendo sobre todo la trayectoria del informalismo, me he dedicado a la Edad Media, no sólo por un interés erudito, se comprende. Las formas de arte medievales, desde las portadas cistercienses a los más nerviosos gestos de los miniaturistas,

pasando por los sembrados de flores de lis y, obvio es decirlo, por las espadas, han ejercido un poder de curación respecto a mis heridas.

Pero me pregunta Vd. por el erotismo y también tengo que contestarle, no sé si con palabras que Vd. esperaría. Pues mi transición en este último período pudiera explicarse por un cambio, del arquetipo Tristán al arquetipo Parsifal (sin que haya una entera identificación con éste). He conocido en mi existencia muchos momentos de felicidad debidos al amor, en su vasto registro, desde la emoción intensa de una caridad de pronto sentida apasionadamente frente a un desconocido, a la sexualidad admitida con el fanatismo de los insectos que se dejan devorar por su hembra, en los umbrales de aquellas religiones cananeas y fenicias de las que bien se puede no retornar, tal es la beldad de la diosa.

Sin embargo, el momento más perfecto de mi vida no ha sido ninguno de ellos sino -hará un año- el fue viví en un sueño, cuya escenografía, muy severa, ha de imaginar Vd. entre Milton y William Blake. Yo, dotado de grandes alas, volaba por encima de cadenas de montañas desiertas y rojizas, entre nubes blancas y grises. Lo importante era lo que sentía: todo en mí, lo sobrenatural, una suficiencia absoluta en la soledad.

Naturalmente, he tenido que despertar de ese sueño, o de su recuerdo, pero no de su lección. Por esto me interesa el erotismo de Hamlet que después de tratar a Ofelia como lo hace, salta a la fosa de la muerta. Por eso no me interesa el erotismo de Otelo, ni siquiera el de los amantes "inmortales" de Verona. Mejor aún, me interesa el erotismo como fuerza secreta y poderosa de las transformaciones, al parecer incomprensibles, de la vida y del arte: desde el capitel de fauna fabulosa al frottage de Max Ernst.

Puede que la pintura informalista -de la que, por otro lado, siempre he creído deriva del automatismo gráfico del surrealismo- brote de una nueva necesidad de olvido, de perdón, de fusión, incluso de confusión, si se quiere. Lo ideológico concreto fatiga. Hay en cambio horizontes sin forma -pero con luz y color- para el sentimiento, para la expansión del alma hacia su destino. Así mi trayectoria, desde 1954, ha consistido en una doble inmersión en las lejanías del pasado y en las convulsivas brumas del presente.

Volviendo a nuestro asunto, considero que el erotismo debe ser esclavizado. Dominado es como el secreto de los zafiros y de los rubíes, se parece a la metamorfosis de los muslos azules de Silvana Mangano en el vacío que flota en torno a los pináculos de las catedrales góticas. Dominante se reduce a las manchas de la pantera, a los fuegos artificiales de la prostitución, a la purpurina de muchos grandes amores humanos. Pero también la pérdida y la destrucción tienen su valor. También el reverso vale. Misión esencial del erotismo -a mi juicio- es, después de habernos enseñado la pasión de la vida, aleccionarnos en la pasión de la muerte: a partir desde el instante en que se sabe que la realización absoluta no existe, que la

cadena de alabastro y nieve roja es un papel arrugado por los pies del tiempo -esos pies con sandalias aladas, pero también con espuelas- y que la piedra de nuestra cabeza choca siempre con un ejército de fantasmas.

Vista mi posición, que tiene la contrapartida de un aparente pesimismo en una decidida voluntad de sentimientos constructivos, he de rogar a Vd. me perdone otro abordar al tema, pues esta carta basta, si las ideas vividas por un ser humano bastan.

Suyo cordialmente,

Juan-Eduardo Cirlot

Sr. D. Juan Larrea
Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Casilla de Correo, n. 30
Córdoba (Argentina)

Mi admirado amigo:

Me ha causado gran satisfacción, y sorpresa, recibir su envío directo, el ensayo sobre Vallejo y Breton.

Quiero ser muy sincero con V. Poeta, crítico de arte y bastante simbólogo, he sido "formado" directamente en esas disciplinas extra-universitariamente. Fue amigo (1940-43) de Alfonso Buñuel, conocí en París a Breton (1949), mantuve correspondencia con él y de no ser por mi negativa, habría formado parte del grupo surrealista. En cuanto a la simbología (no sé si conoce mi *Diccionario de Símbolos*, 2ª ed. 1969, Editorial Labor), aparte de ingentes lecturas, fui amigo (1949-1953) del Dr. Marius Schneider, que vivió en Barcelona unos años (catedrático de antropología y etnología en la Universidad de Colonia).

Políticamente, no soy del ala izquierda, por causas no racionales que me costaría mucho explicar, y aspiro a un universalismo indiscriminativo.

Por tanto, su texto sobre la oposición Vallejo-Breton sólo me interesa desde el lado ideológico y apolítico. Verá, si fui (y sigo siendo en cierto modo) surrealista, fue por protesta contra la condición humana, frente a cuya pavorosa problemática todo tipo de problema político o social me parece, si no irrisorio, sí secundario. Admirando a Vallejo (como poeta) y a Breton (como "tratadista" *sui generis*, en quien se mezclan el poeta, el crítico, el ideólogo y el mago negro) su disyuntiva no hace sino incrementar mi interés por ambos. Puede ser que una de mis características sea la de no poder sentirme atraído por algo sin experimentar también la poderosa atracción de su contrario. El "ama a tus enemigos" de Cristo

puede tener muchas facetas y en mí es una realidad (en el supuesto de que tuviera "enemigos").

Las debilidades que señala V. en Breton no me pasaron nunca inadvertidas, pero, ¿quién no las tiene? Ciertamente es que su alabanza de Vaché parece implicar... pero, ¿hasta qué grado de verdad? El surrealismo trabajó en una zona de pensamiento voluntariamente irresponsable, dejando que hablara el inconsciente "al margen, etc.", lo sabe V. mejor que yo.

Su egolatría fue grande. Pero ¿y la de Wagner, a quien adoro? Ciertamente es que no hay comparación posible entre ambos creadores. *Los Vasos comunicantes* o *Nadja* son bromas al lado de *Tristan* y de *Parsifal*. Para terminar, me parece que el hombre ha de ser juzgado en conjunto, y lo que Breton aportó, esclareciendo cosas (como el "modelo interior" en el arte, al que también obedece gran parte de la abstracción y de la poesía actual; como el mismo "azar objetivo", que no resulta más pueril citado por él que por Carl Gustav Jung, etc.) es más de lo que dañó, a mi juicio. No rompo una lanza por él, ni discuto su ensayo; me limito a decirle a V. lo que pienso, pues siempre soy sincero con quienes me interesan y estimo realmente, y este es su caso. Le he mandado por correo ordinario varios poemas míos y le remitiré más si, al recibirlos, me dice que le interesan.

Reciba la adhesión y el más cordial saludo de

Juan-Eduardo Cirlot
Barcelona, 29. VIII. 1969