

Juan Eduardo Cirlot

EL PEOR DE LOS DRAGONES
Antología poética 1943-1973

Edición y prólogo de Elena Medel

 Siruela

Libros del Tiempo

Índice

Magia y papel vivo

Elena Medel 21

El peor de los dragones

De *Seis sonetos y un poema del amor celeste* (1943) 43
Sobre el bárbaro hervor del mar lejano...

De *Oda a Ígor Strawinsky y otros versos* (1944) 44
Berceuse

Diálogo infinito (1945) 46

Paisajes (1945) 54

De *Árbol agónico* (1945)

El poeta 56

Un lugar 57

Osiris (Mito del poeta) 57

Mi canto de descenso 58

Tono de conjuro 59

Tres poemas en prosa 60

De *En la llama* (1945) 61

El salmo de mi dios 61

De *Canto de la vida muerta* (1946) 63

Dice el signo 63

<i>De Donde las lilas crecen</i> (1946)	65
Sí y No	65
Sir Tristán	66
Berceuse	66
<i>De Cordero del Abismo</i> (1946)	67
Ángeles	67
<i>Susan Lenox</i> (1947)	70
<i>De Elegía sumeria</i> (1949)	77
Introducción	77
<i>De Diariamente</i> (1949)	80
Antes del sueño	80
Se parecen	80
Emigrar	81
Mi corazón es mío	81
<i>De Lilith</i> (1949)	82
Lilith	82
<i>Carta sobre mis cosas</i> (1950)	87
<i>De Ontología</i> (1950)	88
7, 9, 12, 26, 33, 49, 84, 85, 86, 87, 88, 98, 108, 120, 126, 133, 141	
<i>Confesión</i> (1951)	91
<i>De 80 sueños</i> (1951)	93
5, 14, 20, 26, 29, 35, 40, 60, 68, 73	
<i>De 13 poemas de amor</i> (1951)	95
<i>Dragón de flores rojas...</i>	95
<i>La casa estaba allí, donde nosotros...</i>	96
<i>La cama del amor era una roja...</i>	96

De <i>Amor</i> (1951)	97
3, 17, 22	
De <i>Libro de oraciones</i> (1952)	99
A san Bartolomé	99
A san Miguel Arcángel	100
En <i>Dau al Set</i> (1949-1953)	101
Homenaje a Paul Klee	101
A René Magritte	102
67 versos en recuerdo de Dadá	102
Anuncio	104
De <i>Segundo canto de la vida muerta</i> (1953)	105
<i>Yo vivo en una casa sin jardín...</i>	105
De <i>Tercer canto de la vida muerta</i> (1954)	106
<i>Llevo lacre en la boca de mis años...</i>	106
De <i>El palacio de plata</i> (1955)	108
<i>El palacio de plata de la sangre...</i>	108
<i>El palacio de sangre transparente...</i>	108
De <i>Cuarto canto de la vida muerta</i> (1956)	109
<i>Degollado...</i>	109
<i>De pronto, la mujer...</i>	110
<i>La muerte abre los ojos...</i>	110
De <i>La dama de Vallcarca</i> (1957)	111
<i>El infierno regenera sus tentáculos...</i>	111
<i>Atraído por el lugar y el olvido...</i>	111
<i>Nada puede avanzar...</i>	111
<i>Todo está preparado en el jardín...</i>	112
<i>Las casas de este pueblo palpitan frenéticas...</i>	112
<i>Mi sangre vaga por el campo...</i>	112
<i>De pronto, estallan las orquestas extirpadas...</i>	113
<i>Se oye llorar como se oiría en la sístole del cielo...</i>	113

<i>Vallcarca abre los ojos entre tejados agitados...</i>	114
<i>Ahora todo cambia...</i>	114
<i>Ella está de rodillas delante de mí...</i>	114
<i>No me sirve de nada creer en Dios... (1961)</i>	115
<i>He confundido a los seres humanos con un resplandor... (1961)</i>	115
<i>De Blanco (1961)</i>	116
<i>Mi cabeza no humana se asoma a la ventana;...</i>	116
<i>Luis IX me miró fijamente y me dijo:...</i>	116
<i>Con los cabellos blancos entre la tierra blanca,...</i>	116
<i>Pasaban dos zapatos por el valle,...</i>	116
<i>De Los espejos (1962)</i>	117
<i>El verdadero mar es negro con plantas grises...</i>	117
<i>Subí por la escalera,...</i>	117
<i>Encontré una gran piedra gris...</i>	117
<i>De «Regina tenebrarum» (1966)</i>	118
<i>Como si los leones devorasen tu cuerpo, y tu sangre...</i>	118
<i>Así acontece ya con cada instante...</i>	118
<i>Ven a verme llorar,...</i>	119
<i>Schoenberg está loco en el jardín de mi casa...</i>	119
<i>Un día...</i>	120
<i>Como si los paisajes fueran cerrojos...</i>	120
<i>¿Dónde estará nuestro reino?</i>	120
<i>De Las oraciones oscuras (1966)</i>	121
<i>Oración</i>	121
<i>Letanías</i>	122
<i>Invocación</i>	124
<i>Oración segunda</i>	125
<i>Despedida</i>	126
<i>De Las hojas del fuego (1967)</i>	127
<i>Las exigencias de lo horrendo enlazan...</i>	127

De <i>Oraciones a Mitra y a Marte</i> (1967)	128
<i>mayo...</i>	128
<i>MITRA toma la llave de mi sino...</i>	128
<i>mi amor está en mi centro...</i>	129
<i>DADOR DE LO ENEMIGO...</i>	129
<i>INMENSO DRACONARIO...</i>	130
<i>todos los acueductos están secos...</i>	130
De <i>Once poemas romanos</i> (1967)	131
<i>Existe la música y existe el amor;...</i>	131
<i>Salgo de un edificio y entro en otro,...</i>	132
De <i>Marco Antonio</i> (1967)	133
Prólogo	133
Del ciclo <i>Bronwyn</i> (1967-1972)	134
De <i>Bronwyn</i> (1967)	134
<i>Las huellas de tus dedos...</i>	134
<i>Las hierbas son tan rubias como tú...</i>	134
<i>Que las orquestas ciegas del martirio...</i>	135
<i>Las ruinas de las runas en la roca...</i>	135
<i>Toma mi oscuro anillo inmemorial...</i>	135
<i>Bronwyn;...</i>	136
<i>Se acercan las doradas procesiones...</i>	136
<i>La tierra es de terror, pero yo busco...</i>	136
<i>¿Mi señor me envió junto a las olas?...</i>	137
<i>Es mi espada del año mil que llora,...</i>	137
De <i>Bronwyn, 2</i> (1967)	138
I	138
De <i>Bronwyn, II</i> (1968)	139
<i>Corona sin persona...</i>	139
<i>Ando muerto...</i>	139
<i>Bron-...</i>	139
<i>Cielo...</i>	140
<i>¿No subes a la hierba?...</i>	140
De <i>Bronwyn, III</i> (1968)	141
<i>Las olas sin espuma viniendo lentamente,...</i>	141

<i>Las ramas azuladas que propagan lo no...</i>	141
<i>Hablaba de tu cuerpo de dedos y de manos...</i>	141
<i>El pozo es el hermano del anillo...</i>	142
<i>Al salir del agua se encuentran coronas de flores...</i>	142
<i>Las casas, los países, como las constelaciones...</i>	142
<i>Cuando digo yo oigo un grito terrible...</i>	142
De Bronwyn, IV (1968)	143
<i>Espirales, no esvásticas, de niebla...</i>	143
<i>La muerte es una muerte...</i>	143
<i>El mar está en el cielo y en el cielo...</i>	144
<i>Brumas, resurrecciones y saber...</i>	144
<i>Bronwyn, es el clamor lo que renueva...</i>	144
<i>Triste como un sonido inmemorial...</i>	145
<i>La noche abandonada de tu voz...</i>	145
<i>En medio de la nada está la espiga...</i>	145
<i>Bronwyn,...</i>	145
De Bronwyn, V (1968)	146
<i>Cadáver da...</i>	146
<i>Ro-...</i>	146
<i>Abrazada,...</i>	146
<i>Te amo al atardecer cuando estoy muerto...</i>	146
<i>Si sales de tu tumba...</i>	147
<i>De la muerte se puede...</i>	147
De Bronwyn, VI (1969)	148
<i>En la sonrisa triste con que el bosque...</i>	148
<i>El hielo de las flores está aquí...</i>	148
<i>Las aves son palabras de agonía.</i>	148
<i>Bronwyn,...</i>	148
<i>Las estrellas se graban en la piedra...</i>	149
<i>Entre lo negro, Bronwyn, soy lo negro.</i>	149
<i>Graves planos de plomo son el cielo...</i>	149
De Bronwyn, VII (1969)	150
<i>Cuando te contemplé ya estaba muerto,...</i>	150
<i>Deshecho por el bosque de lo no,...</i>	150
<i>Un altar es un bosque, y es un bosque,...</i>	150
<i>Envuelto en la luz negra de lo blanco,...</i>	151
<i>SECRETAMENTE ETERNOS EN LO NO</i>	151

De Bronwyn, VIII (1969)	152
<i>Sé porque me dejaste en el clamor...</i>	152
<i>Solio del corazón amordazado,...</i>	152
<i>Incienso en lo incendiario que denota...</i>	152
<i>Sacramentaria Bronwyn, Bronwyn gris...</i>	153
<i>Es triste comprender lo que solloza...</i>	153
<i>Renace, Bronwyn, para no...</i>	153
<i>Bronwyn, te son mis hierros y mi yo...</i>	153
<i>Nunca seré del tiempo aunque en el tiempo...</i>	153
De Bronwyn, n (1969)	154
<i>Yrb...</i>	154
<i>Nor...</i>	154
De Bronwyn, z (1969)	155
CONVERSO CON BRONWYN (ROSEMARY FORSYTH)	155
<i>Regreso a tu Brabante...</i>	155
<i>Pero si algo pervive y resistir...</i>	156
<i>¿O prefieres dejarme que te explique...</i>	157
<i>Todo se ha muerto ya cuando contemplo...</i>	158
<i>Nadie me está escuchando cuando te hablo...</i>	159
<i>Recorro los caminos abrasados,...</i>	160
<i>Me circundan «objetos» que son parte...</i>	161
<i>La Nada es una rosa y se parece...</i>	162
<i>Lo que llamo Brabante no es un sitio...</i>	162
NO MORE BRONWYN	163
<i>Bronwyn...</i>	163
<i>No more Bronwyn...</i>	163
De Bronwyn, x (1970)	164
<i>Retorno al campo ciego de los días...</i>	164
<i>Bronwyn era el cristal innumerable...</i>	165
<i>Dispongo de un instante en que pensarte...</i>	165
<i>Dispongo del instante de los muertos,...</i>	166
<i>Todo se ha confundido y queda sólo...</i>	166
<i>Aunque te escriba entre los vientos blancos...</i>	167
<i>Bronwyn, si el año mil fuera mi tiempo...</i>	167
<i>Arcos azules bajo el cielo rosa...</i>	167

De <i>Bronwyn</i> , y (1970)	169
<i>Bronwyn desgarradora...</i>	169
<i>Yrwyn de inextinguible...</i>	169
<i>Rwynyr de sol de runa...</i>	170
<i>De que no se conmueve...</i>	170
<i>Como si el estremecimiento de una orquesta...</i>	171
<i>Bronwyn de corazón de como Bronwyn...</i>	171
<i>Como si el estremecimiento de una orquesta...</i>	172
<i>Y de los despedazamientos que suscita...</i>	172
<i>Y terminar dejando entre los siglos otros...</i>	173
De <i>Con Bronwyn</i> (1970)	174
<i>Algo me está buscando por el campo,...</i>	174
<i>Nunca supe quién soy,...</i>	174
<i>Por las sombras desciendo hasta la torre...</i>	175
<i>¿Creíste que no vendría...</i>	175
<i>Bronwyn, ¿estás aunque no nunca...</i>	175
<i>¿Olvidaste...</i>	175
<i>Algo me está buscando entre las hierbas...</i>	176
<i>Me has llamado Daena,...</i>	176
De <i>Bronwyn</i> , permutaciones (1970)	177
I	177
III	177
IV	178
De <i>Bronwyn</i> , w (1971)	179
<i>Bronwyn de las estrellas funerarias,...</i>	179
<i>Cielo de mi desgarramiento rígido,...</i>	179
<i>De tan negra la noche está dorada...</i>	180
<i>Constelación o cabellera, Bronwyn,...</i>	181
De <i>La quête de Bronwyn</i> (1971)	182
<i>Un ruido me ha dejado entre las ruinas,...</i>	182
<i>Los dragones me vencen invisibles...</i>	183
<i>De pronto vi la luz y no era luz,...</i>	184
<i>Única,...</i>	184
<i>En la bruma del tiempo, tengo Bronwyn...</i>	185
<i>Brillante Bronwyn, Bronwyn del abismo...</i>	186
<i>Corazón sin coraza, lanza...</i>	186

<i>La rosa...</i>	187
<i>Los cisnes son las alas de las almas,...</i>	188
<i>En la tumba (1971)</i>	189
<i>Bronwyn en Barcelona (1971)</i>	190
<i>De La doncella de las cicatrices (1967)</i>	192
<i>habla, vive...</i>	192
<i>ilumíname...</i>	192
<i>estaba...</i>	193
<i>no es palabra amor...</i>	193
<i>De Dos poemas (1967)</i>	194
<i>Con los cristales rotos otro cielo...</i>	194
<i>Lo que nunca se parece a lo que nada...</i>	194
<i>Hasta nunca, ya siempre te diré...</i>	194
<i>Estabas junto a ti donde la noche...</i>	195
<i>Entonces reconozco mis orígenes:...</i>	195
<i>A mis antepasados militares (1968)</i>	196
<i>De Anahit (1948-1968)</i>	197
<i>El fuego es necesario como el agua;...</i>	197
<i>No podré sollozar cuando se aleje...</i>	197
<i>Todo en la soledad es de demonio...</i>	198
<i>De El palacio de plata (2.^a versión) Cristo, cristal (1968)</i>	199
<i>Clavo,...</i>	199
<i>Cruz, cruce...</i>	199
<i>La noche abre sus ojos que respiran;...</i>	199
<i>La noche abre el palacio de la sangre...</i>	200
<i>Soy en lo mismo que doy,...</i>	200
<i>Rojo rosa de blanco rosa rosa (1969)</i>	201

De <i>Poemas de Cartago</i> (1969)	205
Tres fragmentos de la ciudad de la nada	205
Elegía cartaginesa	206
Retrato de M'Nerca	211
De <i>El incendio ha empezado</i> (1969)	213
<i>Sintiendo que se mueran las estrellas...</i>	213
<i>Lloraba en la llanura de los ojos,...</i>	213
<i>Lleno de letras X estoy vivo...</i>	213
<i>Mis destrucciones forman mi prefacio;...</i>	213
De <i>Hamlet</i> (1969)	214
<i>Tiniebla y claridad. Ser y no ser...</i>	214
<i>¿Cómo voy a perder lo que no existe?...</i>	215
<i>Vuelve a la claridad, amado príncipe...</i>	216
<i>Señor, perdona te pregunte...</i>	216
<i>Y tras hablar así...</i>	216
De <i>Cosmogonía</i> (1969)	217
<i>venimos de la luz con nuestros dedos...</i>	217
<i>en la muerte es la vida lo que espera...</i>	217
De <i>Del no mundo</i> (1969)	218
<i>El «modelo» del deseo está ahí...</i>	218
<i>Ser ahumano sólo es un aspecto de ser amundano...</i>	218
<i>El hombre interior puede pensarse como ser ahumano...</i>	218
<i>Nadie, en realidad, puede ayudar...</i>	218
<i>Desinteresarse de todo lo exterior es imposible,...</i>	219
<i>El arte es necesario en la medida...</i>	219
<i>La vida: una música que crea esculturas...</i>	219
<i>Paradójicamente, y por antítesis, la conciencia de vivir...</i>	219
<i>La que llamo Bronwyn, en poesía, es el centro del</i> <i>«lugar»...</i>	219
<i>Si la vida es nada es porque en ella no lo somos todo...</i>	219
<i>La sexualidad y la arqueología son lo mismo,...</i>	220
<i>La «duración» de ciertos objetos arqueológicos...</i>	220
<i>El deseo, necesario para que exista algo...</i>	220

De <i>La sola virgen la</i> (1969)	221
<i>A la que verde de...</i>	221
<i>Dejado solo como...</i>	222
<i>La sola que ya sólo...</i>	222
<i>Pero ser persistencia...</i>	223
<i>Delicada insondable...</i>	223
<i>Inútil es que inútil...</i>	224
De <i>Un poema del siglo VIII (2.ª versión)</i> (1970)	225
<i>Son los restos del hierro entremezclados...</i>	225
<i>Ni una mano sostiene todavía...</i>	225
<i>Lo triste,...</i>	226
<i>Pasan las negras nubes por el cielo...</i>	226
De <i>Denuncio la tortura</i> (1970)	227
<i>Apilamos la leña indiferente,...</i>	227
<i>La oscura enfermedad con sus seis dedos...</i>	228
<i>Me están atormentando...</i>	228
<i>Acaban de cortar mi mano diestra...</i>	229
De <i>Quinto canto de la vida muerta</i> (1970)	230
<i>Pienso en su corazón lleno de encajes,...</i>	230
<i>Telas le pertenecen...</i>	231
De <i>Los restos negros</i> (1970)	232
<i>Las rosas se parecen a las rosas;...</i>	232
<i>La mujer de los dos cuerpos se acercó...</i>	233
<i>La mujer de dos cuerpos separó...</i>	233
<i>Si la palabra puede ser poder...</i>	234
De <i>Orfeo</i> (1970)	235
<i>Como un lago de sangre y de mercurio...</i>	235
<i>Ya no recuerdo nada de tus dulzuras pétreas...</i>	236
<i>Dejando deshacerse lo que en mí...</i>	237
<i>Dejé todos los valles de las vidas,...</i>	238

De <i>Inger Stevens</i> , « <i>in memoriam</i> » (1970)	239
I	239
IV	241
<i>LOS CIELOS YA SE HAN IDO</i> ,...	242
De <i>Inger</i> , <i>permutaciones</i> (1971)	243
I	243
De <i>Donde nada lo nunca ni, I y II</i> (1971)	245
Prólogo	245
Final	246
<i>Momento</i> (1971)	247
De <i>44 sonetos de amor</i> (1971)	249
<i>Señora de las sombras, de las horas</i> ,...	249
<i>Mediadora del cielo y de la sangre</i> ...	250
De <i>Homenaje a Bécquer I y II (2.^a versión)</i> (1971)	251
I	251
<i>Y caer</i> ...	251
<i>De tu jardín absorto y de rodillas</i> ,...	251
<i>Volverán del amor a tus cristales</i> ...	252
<i>Las lágrimas ardientes a escalar</i> ,...	252
<i>Tu corazón, aquellas</i> ,...	252
<i>Las oscuras, oscuras</i> ,...	253
II	253
<i>Mi dicha, corazón, las golondrinas</i> ,...	253
<i>Volverán del amor en tus rodillas</i> ...	253
<i>Golondrinas palabras</i> ,...	254
<i>¿Volverán?</i> ...	254
<i>Rocío en tu balcón, pero las tapias</i> ,...	255
De « <i>Non serviam</i> » (1972)	256
<i>Como una inmensidad tan denunciada</i> ...	256
<i>Príncipe del reverso de los cielos</i> ,...	256

De <i>Perséfone</i> (1973)	257
<i>Láminas de rumor desamparado,...</i>	257
<i>Un episodio de la Guerra de las Galias</i> (Sin fecha)	258
Bibliografía	261



Francesc Català-Roca, *Retrato de Juan Eduardo Cirlot en su despacho* (1954)

Magia y papel vivo

1

El hombre mira con fijeza. El hombre mira con fijeza en esa fotografía de 1954 —firma la imagen Francesc Català-Roca— en la que lo flanquean siete espadas. Late una clave, laten varias claves: el punto de equilibrio entre la atención y el asombro, la carga del número —los significados que sugieren más allá de la definición— y del propio símbolo que aúna la fuerza y la belleza. La esencia reside en la mirada: la mirada que se repite, fija y sorprendida y sabia, en las demás imágenes que le conocemos.

Muchos lugares comunes han lastrado —a mi juicio— la recepción de la poesía de Juan Eduardo Cirlot. Se trata del hombre que mira con fijeza: la misma actitud con la que después escribirá. Uno de esos tópicos lo sitúa como un poeta maldito, quizá por la permanencia de su obra en los márgenes —para sus coetáneos y para las generaciones posteriores, que relegaron sus libros a un paréntesis cuando rescataron discursos similares—, despojando con este término a su poesía de la finura que ofrece al lector. Otro dibuja la poesía de Cirlot como una escritura árida, hostil para el lector menos dispuesto; y resulta cierto que la obra cirlotiana rezuma exigencia, pero ocurre porque primero se exige en el reto del lenguaje. Ese rigor permite la revelación y permite el descubrimiento. No expulsa al lector: le desafía a replantear su vínculo con el propio entendimiento del poema, primero, y luego con los alrededores que conlleva, y que se ensanchan desde las circunstancias a la tradición.

Esa tradición —y su interpretación canónica— excluye propuestas singulares como la de Juan Eduardo Cirlot, lejos de las fotografías generacionales. Su escritura pública —aquella

a la que disponemos de acceso los lectores— se inicia en el tránsito de la primera a la segunda etapa de posguerra. Un momento en el que —sopesado medio siglo más tarde— se realiza la transición de una poesía oficial, la de carácter neopopular agrupada en torno a la revista *Garcilaso*, a otra de espíritu más social, que —con reservas— recoge el espíritu de la revista *Es-padaña* —en la que Cirlot publicó, no obstante— y lo depura, representada por la célebre imagen en Colliure en 1959. Un viraje temático que apenas representa, en cambio, un viraje estético: la palabra se mantiene clara, con intenciones diferentes, aunque con dejes —en cierto modo, con ciertas distancias— similares. Las excepciones —Antonio Gamoneda, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente— se forjarán y reconocerán más tarde, pero esas fotografías —figuradas o ciertas— fijarán sus nombres a la historia: al canon. Ese canon excluye las poéticas marginales —Gabino Alejandro Carriedo, Ángel Crespo, Carlos Edmundo de Ory, Francisco Pino o los poetas de *Cántico*, con sus universos tan distintos— y entierra con el paso de los años propuestas aclamadas en su tiempo —y lejos en ética y en estética del discurso predominante— como las de Alfonsa de la Torre. Cirlot compartía algunos intereses con estos autores, pero no tantos —y no con tanto peso— como para «forjar», en cierto modo, un grupo de resistencia en alternativa al Grupo del 50. Toca mencionar otra figura recurrente, la del poeta como verso suelto, que sí es fiel a la realidad en este caso.

Obviemos entonces el prejuicio ante Juan Eduardo Cirlot como poeta maldito y el prejuicio ante Cirlot como poeta difícil, y acerquémonos con reservas al prejuicio ante Cirlot como excepción en su época. Esforcémosnos por comprender su escritura desde el tiempo en el que se escribe: un país en dictadura, cerrado no ya a lo que ocurre en ese momento en un mismo continente o en una misma lengua, sino a lo que ocurrió en ese mismo espacio y en ese mismo idioma durante los años anteriores a la guerra. Esforcémosnos por comprender a un poeta que recurre como fuente de sugestión a una experiencia alejada de la intimidad, y vinculada a la literatura y al arte y a la música y al cine, disciplinas que considera tan verdaderas y tan suyas como cualquier anécdota de la realidad. Esforcémosnos por compren-

der a un poeta que aspira —a su vez, en un ejercicio de laberintos— a comprender una realidad que siente ajena: a un poeta que mira al pasado porque lo entiende como explicación del presente y que, quizá sin conciencia, seguro que con ambición, escribe para los lectores del futuro.

2

Según apunta Victoria Cirlot, los primeros poemas de Juan Eduardo Cirlot datan de 1936¹, año —durante los meses previos al Alzamiento Nacional— en el que el poeta realizará «ciertos descubrimientos» que definirán sus inquietudes artísticas: en el plano literario, asistirá a una conferencia de Paul Éluard, el poeta surrealista francés; más tarde acudirá a varios conciertos dirigidos por Ernst Krenek o Igor Stravinsky; y en esa época se forma, de manera autodidacta, en el ámbito de la egiptología y las civilizaciones antiguas. Por su parte, Clara Janés retrasa esta fecha hasta 1937. En ambas situaciones, el impulso de la escritura coincidiría con dos fechas que atraviesan la vida del poeta: el estallido de la Guerra Civil, si atendemos a la información que Victoria Cirlot facilita en su edición de *Bronwyn*, o la movilización de Cirlot por la República en el frente de Guadarrama, tal y como indica Janés. En cualquier paso, la revelación de la escritura tendrá lugar cuando el poeta tenga apenas veinte años, puesto que había nacido en Barcelona el 9 de abril de 1916.

En todo caso, la escritura de Cirlot nunca depende de su biografía —jamás la tildaríamos de «confesional», o no al menos según la interpretación actual del término—, y en cambio sí resulta profundamente personal: no me refiero a esa frase hecha que subrayaría la diferencia de su propuesta, sino a que todas sus obsesiones y recurrencias se respaldan y se entienden

¹ Durante el proceso de corrección de esta edición se ha publicado la biografía *Cirlot. Ser y no ser de un poeta único* (Premio Antonio Domínguez Ortiz de Biografías 2016; Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2016), de Antonio Rivero Taravillo. No he podido manejarla para mi trabajo, pero no quisiera dejar de mencionarla aquí.

al analizar su biografía. El peso de la imagen en su escritura se origina, de manera explícita y quizá evidente en demasía, tanto por su fascinación surrealista como por su posterior labor profesional como crítico y editor de arte; y esos descubrimientos de 1936 —mientras trabaja en el Banco Hispanoamericano y aspira a triunfar como compositor— explicarían algunas de las decisiones posteriores de su escritura.

Al finalizar la contienda, Cirlot debe cumplir el servicio militar en Zaragoza. Su estancia de tres años —entre 1940 y 1943— en la ciudad le permitirá trabar amistad con Alfonso Buñuel, hermano del cineasta. Esta relación no sólo le abre las puertas de los círculos intelectuales de la ciudad, prefigurando la integración de Juan Eduardo Cirlot en determinados grupos artísticos a su regreso a Barcelona, sino que le brinda el acceso a la biblioteca de Luis Buñuel, exiliado por aquellos años en Estados Unidos. Gran parte de los títulos que su hermano conserva en España pertenecen al movimiento surrealista, estética que ya interesó al poeta que se iniciaba en la creación, y en cuyo ideario profundiza gracias a los hermanos Buñuel. Sabemos que Cirlot escribe en esa etapa, pero no sabemos qué: destruirá todos los poemas escritos entre 1936 y 1943.

A su regreso a Barcelona, Juan Eduardo Cirlot mantiene sus intenciones artísticas. Compone una pieza para quinteto, inicia su colaboración con algunas de las revistas literarias de la ciudad —en ellas publicará sus primeros poemas, invitado por Juan Ramón Masoliver, primo de Alfonso Buñuel— e inaugura una pequeña tertulia surrealista en la taberna La Leona, junto a la Plaza Real. Junto a sus compañeros de grupo, Julio Garcés y Manuel Segalá —los únicos miembros fijos: a veces reciben, entre otros, a Ramón Eugenio de Goicoechea o César González-Ruano—, practica la escritura automática; firman sus poemas como Julio-Eduardo Cirlot Garcés u otros seudónimos que combinan sus nombres y apellidos, según la implicación y la autoría. La aventura de La Leona se extiende entre 1945 y 1949, época en la que Cirlot se asienta por fin en su ciudad natal.

Desde allí estrecha «La Amistad Celeste» y epistolar —tal y como ellos bautizaron a su relación— con Carlos Edmundo de

Ory, se casa con Gloria Valenzuela García —con quien tendrá dos hijas, Lourdes y Victoria— y abandona de forma paulatina los grises empleos de oficinista, gracias a un primer trabajo como librero y a su puesto —desde 1951 hasta su muerte— como editor en Gustavo Gili. En ese tramo final de la década de los cuarenta, Juan Eduardo Cirlot se convierte en una referencia del ámbito creativo en Barcelona gracias a sus múltiples facetas: sus críticas de arte y literatura aparecen en los periódicos y las revistas de la ciudad, se integra en el núcleo fundador del Círculo Manuel de Falla... Pero su interés por el arte y la literatura terminan venciendo a sus inclinaciones musicales. Tal y como ocurriera con sus poemas iniciales, pese a que algunas de sus piezas se han interpretado con éxito —gracias a lo cual se conservan algunas de ellas—, en 1947 decide atajar su crisis compositiva —iniciada, de manera paradójica, al regresar a Barcelona— y destruir todas sus obras musicales.

3

Si la década de los treinta se despide —antes de la Guerra Civil— con los «ciertos descubrimientos» de 1936, que revelan a un futuro compositor y poeta, la de los años cuarenta finaliza con las definiciones de su vocación: acabada su relación con la música, Juan Eduardo Cirlot se centra como creador en la poesía, y como crítico en el arte. Al repasar su biografía, no resultaría descabellado nombrar 1949 como otro año de «ciertos descubrimientos». En ese año publica su *Diccionario de ismos*, una de sus grandes obras como crítico de arte y ensayista, de consulta obligada todavía hoy y que resulta curiosa para acercarse a la propia poesía de Cirlot. A su integración en Dau al Set, el grupo vanguardista creado por Joan Brossa o Antoni Tàpies en torno a la revista del mismo nombre, se unen dos encuentros que afianzarán varias de sus militancias estéticas: en Barcelona con el etnólogo y musicólogo Marius Schneider, que le dará a conocer las posibilidades de la psicología; y en París con el escritor André Breton, fundador y teórico del surrealismo.

«El simbolismo y el surrealismo», confesará Cirlot en 1957, al responder al cuestionario de Breton sobre *L'Art Magique*, «son los dos únicos movimientos ideológicos que han trabajado en este sentido [el del «descubrimiento de un *nuevo sentido* que incluya todos los precedentes»] y, por ello, les he dado mi adhesión, aunque los considere más como un punto de partida que como un horizonte». En efecto, Juan Eduardo Cirlot recurrió al surrealismo y al simbolismo como puntos de despegue. Esta primera etapa de su escritura, que se desarrolla entre 1943 y 1954, es la etapa más canónica de un poeta que fundó su propio canon: la etapa más clasificable de un poeta que se despega del surrealismo, por así decirlo, al conocer a los surrealistas. Dos escrituras marcarán la salida de Cirlot del movimiento estético: la publicación de *Introducción al surrealismo* (1953) y la escritura de *Primer homenaje a Bécquer* (1954). Un texto que destruirá, como tantos otros, pero que marcará el descubrimiento de la técnica permutatoria.

Saltamos en el tiempo: a principios de los años setenta, el escritor y crítico literario Leopoldo Azancot encargó a Juan Eduardo Cirlot una antología de su obra, realizada por él mismo, que habría recogido y popularizado su obra, autoeditada en una parte generosa. Existe amplia correspondencia entre Cirlot y Azancot, fechada sobre todo en Cirlot y 1973, aunque en este momento —retrocedemos hasta mediados de los años cincuenta— nos interesa la «Nota preliminar» que Cirlot redacta en 1970 para que anteceda a los poemas. En este texto, de prosa clarísima, el poeta aporta un buen número de claves para la comprensión de su obra: distingue entre periodos, confiesa influencias, revela temas y destaca obras. Con respecto al hallazgo de la técnica permutatoria, que ancla en cierto modo el final de una etapa y el comienzo de otra, escribe: «(...) en 1954-1955, realicé mi descubrimiento principal: la poesía permutatoria, debido a mis estudios de música, ya que consiste en una aplicación a la lírica de los métodos de Schönberg en su técnica de los doce sonidos (creación de un conjunto, producción del resto de la obra por variación de todos los elementos de ese conjunto, sin quitar ni agregar nada a él, conservando la métrica o variándola)». En 1971, en una carta enviada al poeta

Antonio Bouza, precisará que se trata de «la aplicación inconsciente de los principios de la música llamada serial o dodecafónica a la poesía».

Juan Eduardo Cirlot escribe. Cirlot alcanza la conciencia sobre qué quiere escribir, y sobre cómo quiere escribir. Para esto, Cirlot calla.

4

O no.

Porque la segunda etapa de la poesía de Juan Eduardo Cirlot se califica de periodo de «crisis», aludiendo incluso a la elección del silencio frente a la escritura. Esta precisión obligaría a imaginar a Cirlot como a un escritor en barbecho, sin palabras durante ese lapso que media entre el descubrimiento de la poesía permutatoria —y su ensayo en un tributo a Bécquer, de quien le atrae más su imaginario que el propio discurso— y la revelación de *Bronwyn*, con la escritura de su ciclo extenso, inagotable. Sin embargo, aunque el ritmo de publicación desciende con respecto a su etapa anterior —Cirlot no recuperará su escritura prolífica hasta que prenda la mecha de *Bronwyn*, con el visionado de la película *El señor de la guerra*—, el poeta no se mantiene lejos de la creación durante este periodo.

Entre 1954 y 1966, Cirlot continúa escribiendo y publicando libros de poesía: a esta etapa pertenecen *El palacio de plata* (1955), en el que explora las posibilidades de la poesía permutativa, o *Blanco* (1961), además de *La dama de Vallcarca* (1957), el importante texto que anticipa el espíritu del ciclo de *Bronwyn*. Asumiendo una línea formal lejos de la experimentación, con un largo poema fragmentado en pequeños textos en prosa, *La dama de Vallcarca* parte de una fascinación que prefigura la que despertará su ciclo célebre. En el caso de *La dama de Vallcarca* —en el que invirtió dos años de trabajo—, aunque el título aluda a una mujer, a una de las misteriosas mujeres que con nombres distintos aparecen y reaparecen en su obra, el espacio se alza como auténtico protagonista del poema.

El compositor austriaco Arnold Schönberg residió en el barrio barcelonés de Vallcarca, en el distrito de Gràcia, durante los años 1931 y 1932. El fervor de Cirlot por la obra de Schönberg, de quien adopta el hallazgo de la permutación, conduce al poeta a visitar ese lugar que considera repleto de magia: la magia misma que inspiró a su héroe. El poema, que el propio Cirlot define como «lo mejor que un español ha escrito en ortodoxo surrealismo» —en una carta de 1956 a Juan Fernández Figueroa, director de la revista *Índice de Artes y Letras*, que lo publicará como *La muerte en Vallcarca*—, narra un soñado viaje a la idealizada casa de Schönberg. En él, la voz que descubre y escribe reflexiona sobre la muerte, y sobre la belleza de la muerte, en uno de los textos más misteriosos e inquietantes de Cirlot.

Este periodo de crisis permite a Juan Eduardo Cirlot tomar decisiones con respecto a su obra. Certifica el ya anunciado abandono del surrealismo, pese a algunos reintentos como el propio *La dama de Vallcarca* o los textos en prosa agrupados bajo el epígrafe *Con los surrealistas*, y conduce al autor a una escritura cada vez más preocupada por la forma —palabra y sonido— que por el significado —palabra e imagen—; durante estos años ensancha su discurso, al que incorpora elementos que se intuían, y que determinarán su escritura posterior. La amistad con el arquitecto e historiador del arte José Gudiol le brinda el hallazgo del arte gótico, y su relación con José Gifreda —apodado «el Alquimista de Barcelona»— le permitirá acceder a su biblioteca sobre astrología, esoterismo y simbología, una pieza fundamental en la preparación del *Diccionario de símbolos* (1957). El tiempo de la crisis poética, por tanto, tiene más que ver con el tiempo de la escritura pausada: a Cirlot le ocurre no tanto el gesto de la escritura, la disposición ante el poema, sino el rumiar de lo que se escribirá.

Esa apertura de Juan Eduardo Cirlot a nuevos conocimientos cuenta —incluso— con una repercusión geográfica: los viajes que realiza en 1960 a la ciudad cátara de Carcasona (Francia) y a distintas ciudades italianas —Milán, Venecia, Verona y Vicenza, entre otras—, y su regreso a París en 1962. La cidadela del Languedoc ejercerá en Cirlot un influjo similar al de la casa

de Schönberg en Vallcarca: de nuevo el espacio extiende su invitación al sueño. Esta ciudad fortificada —que conserva elementos medievales y alcanzó su esplendor entre los siglos XIII y XIV, siendo abandonada hasta su restauración en el siglo XIX— despierta en Juan Eduardo Cirlot el recuerdo de civilizaciones que le inspiran por su tensión entre el esplendor pasado que se conoce, aunque no se distinga, y el presente arrasado que se muestra. En el imaginario de Juan Eduardo Cirlot, Carcasona equivale a Egipto, Cartago o Roma, y origina la escritura de un breve ciclo —no más de catorce poemas de pocos versos cada uno— que tiene que ver con el fragmento y el silencio, frente al discurso encendido de otros textos del autor.

En verano de 1966, Juan Eduardo Cirlot cumplirá con el ritual del espectador de cine: comprará su entrada, esperará sin paciencia a que se apaguen las luces, no le importará qué ocurra fuera de la sala durante las dos horas en las que se proyecte la película. Dentro, la magia: una película titulada *El señor de la guerra*, dirigida un año antes por Franklin J. Schaffner, y con Charlton Heston como protagonista. La desconocida Rosemary Forsyth interpreta a la hermosa Bronwyn. El hombre mira con fijeza. Todo ha cambiado.

5

Todo cambia en el instante en el que Forsyth invade la pantalla. Cirlot no toma conciencia en un primer momento, puesto que la historia de Bronwyn no reaparecerá hasta meses más tarde, en febrero de 1967, cuando escriba un artículo sobre la película y —sobre todo— cuando escriba los poemas del primer *Bronwyn*; sin embargo, esa historia de amor y lucha, que transcurre en la costa de Normandía durante el siglo XI, permanecerá con él durante años. En ella se narra la disputa entre el caballero normando Crisagón, gobernador del pueblo, y el druida Odins, jefe de la tribu, aliado con el enemigo frisón. El enfrentamiento entre el poder militar y el poder sagrado, entre lo que irrumpe y lo que —ancestral— se mantiene, ya poseerá suficiente atractivo para Juan Eduardo Cirlot; a esta trama de

carácter más histórico y político se suma el triángulo amoroso entre Crisagón, Marc —hijo de Odins— y la bella campesina Bronwyn, que se casa con Marc, pero a la que ama Crisagón. El secuestro de Bronwyn por parte del caballero, después de su noche de bodas, desencadena una batalla entre normandos y frisones.

La historia narrada en *El señor de la guerra* apenas influirá en los poemas en el ciclo de *Bronwyn*. Las guerras y las disputas no aparecerán en los poemas, que —si acaso— recuperarán algunos escenarios en los que se desarrolla o cierto espíritu, de manera intensa en los primeros pasos del ciclo: «¿Mi señor me envió junto a las olas?/ ¿Mi ruido y mi armadura son su don/necesario?». La importancia, como indica el título del ciclo, recae en el personaje femenino: en Bronwyn. Una figura que no resulta nueva al lector de Juan Eduardo Cirlot, puesto que su presencia recuerda en cierto modo a la presencia fantasmal de la dama de Vallcarca, y remite a las Ofelias que han aparecido ya en su obra. De hecho, la escritura de *Bronwyn* —el recuerdo de Bronwyn— la desata el visionado de *Hamlet*, en dos versiones diferentes: la de Laurence Olivier, estrenada en 1948 y con la que se había reencontrado el año anterior, y la dirigida por el soviético Grigori Kozintsev, estrenada en 1964 y que descubre en febrero de 1967. Cirlot relaciona el vínculo entre Hamlet y Ofelia con el vínculo entre Crisagón y Bronwyn. El poeta escribe sin la conciencia de lo que ocurrirá, guiado por una imagen que conduce a otra que conduce a otra que conduce a otra.

Y escribe un poema que conduce a otro que conduce a otro que conduce a otro. Juan Eduardo Cirlot escribe sus primeros poemas a Bronwyn, aquellos fechados a comienzos de 1967 y agrupados bajo el epígrafe *Bronwyn* —sin más especificaciones, a diferencia de los posteriores—, con la idea de que se tratará de un poema, de varios poemas, de varios ciclos de poemas. El poema se impone, gana la batalla: Cirlot abandona su larga etapa de crisis, de cierta distancia con la escritura poética, y en apenas dos años —entre comienzos de 1967 y comienzos de 1969— compone las más de doscientas páginas de los ocho primeros libros sobre *Bronwyn*. Nos referimos a libros como tal, a ciclos separados, pero en la mente de Cirlot se forja ya la

idea de asumir el ciclo *Bronwyn* como un extensísimo y único poema, lleno de meandros, sin fin: un ciclo formado por dieciséis libros de poemas que se alejan de la recreación del mito para crearlo. El poeta traza el camino de Bronwyn: de la mirada de reojo al modelo en los primeros poemas, a la distancia que establece cuando sus temas habituales irrumpen en el discurso.

Un artículo publicado en *La Vanguardia* a finales de 1968 apela al lugar de *Bronwyn* como síntesis de «los dos mitos centrales» de la poesía de Juan Eduardo Cirlot; los dos temas, en resumen, que la vertebran. Apuntan a «la vida muerta (en el sentido de Séneca, lo perdido, no sido, desaparecido)» y «el amor situado en ese estrato de la vida mental en que lo irreal se torna verdadero por vivencia». Ambos desembocan, en cierto modo, en otro gran tema: el del papel de la realidad en la realidad, la certeza de que no existe coincidencia entre la realidad vivida y la realidad creada. Esos distintos planos se reflejan en su propia escritura: en esos momentos, la vida real se llama *Bronwyn*.

La escritura del ciclo de *Bronwyn* marca —en palabras de Victoria Cirlot— una nueva etapa en la escritura del poeta, «que durará hasta su muerte» el 11 de mayo de 1973, en Barcelona. Durante este periodo, Juan Eduardo Cirlot compone *Bronwyn* en paralelo a otros ciclos de poemas. Una lectura en ese sentido, alternando unos textos y otros, nos revela una vez más a un autor que no concibe la escritura en compartimentos estancos, sino como un todo.

La atmósfera de *Bronwyn* se retoma en los *Poemas de Cartago* (1969), que enlaza con el descubrimiento de Carcasona plasmado en *Blanco*, o con las visitas a la casa de Vallcarca, ya no de Schönberg sino de Cirlot: de nuevo el espacio, de nuevo el espacio no tanto por lo que significa como por lo que significó, de nuevo las ruinas para certificar el pasado que fue. La muchacha bella y misteriosa y frágil —hecha de muerte— reaparece no llamándose Bronwyn, sino con otros nombres y apariencias, en *La doncella de las cicatrices* (1967), *Hamlet* (1969) o el ciclo de ciclos dedicado a la actriz Inger Stevens, con cuatro trabajos entre 1970 y 1972. A final de la década de los sesenta, cuando se desperezan los setenta, Juan Eduardo Cirlot viaja de nuevo:

regresa a Carcasona y conoce la ciudad de Albi —sede de la secta herética y maniquea de los albigenses, de esplendor previo al de la cercana ciudadela— y la abadía de Fontfroide, de la misma época, contraria a cátaros y albigenses. En ese mismo año viaja a Londres para presentar la traducción al inglés de su ensayo sobre Picasso.

Para entonces ha añadido Cirlot otro descubrimiento a su escritura: las variaciones fonovisuales. Juan Eduardo Cirlot, un poeta de imágenes desde su temprana militancia surrealista y simbolista, que dedicó intensas reflexiones al vínculo entre el signo y el símbolo, reconoce que «en el interior del poeta hay algo más poderoso que la imagen. Es el sonido». Esta decisión no se aleja en exceso de otra anterior: la de la poesía permutatoria. Al fin y al cabo, Cirlot se propone en ambos casos jugar con el significado intangible y con la expresión tangible para originar una tercera opción: el poema se dibuja en la página, el poema se escucha en la página. Los ejemplos más evidentes datan de 1972, con las *Ocho variaciones fonovisuales sobre el nombre de Inger Stevens* (1935-1970) y las *Ocho variaciones fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn*, que deconstruye ambas identidades para crear nuevas construcciones con el mismo material.

Esta etapa de experimentación, en la que Juan Eduardo Cirlot regresa de otra forma a sus orígenes —las vanguardias— y enfrenta sus tres intereses creativos fundamentales —el arte, la música y la poesía—, se detiene con la enfermedad y muerte del poeta. A finales de 1971 se le diagnostica un cáncer de páncreas; fallecerá año y medio más tarde. Su creación se interrumpe justo en plena transición entre dos etapas, una vez cerrado el ciclo de *Bronwyn* y los ciclos paralelos, alimentados en temática y expresión de los poemas a la campesina, a la imagen de la campesina, a la imagen. ¿Qué habría escrito Juan Eduardo Cirlot tras despedirse de ella? ¿Qué habría escrito Cirlot después de iniciar su investigación fonovisual? Se escribió, de manera paradójica, en todos sus poemas anteriores.

«Mi país, [sic] me oculta y me niega», escribió Juan Eduardo Cirlot en una de sus cartas —fecha el 23 de enero de 1970— a la escritora Jean Aristeguieta. Su correspondencia con Aristeguieta, poeta y directora de la revista venezolana *Árbol de fuego*, en la que Cirlot publicaba sus textos de forma habitual, significa para el autor una doble vía de escape. Por una parte evidente, para su obra, que halla su lugar en un ámbito —el de la poesía latinoamericana: en esa misma carta expresa su deseo de que el ciclo de *Bronwyn* se edite en un «libro entero», «un libro americano y no español»— más proclive a la experimentación que la España de la época; y por otra parte, de forma más sutil, para su propia posición como autor. Cirlot plantea su obra consciente de su calidad y relevancia, pero al mismo tiempo consciente de la irrelevancia de cuanto escribe para sus coetáneos. Cirlot tiene poemas, pero le faltan los lectores. Oculto o negado, sus apariciones constantes en *Árbol de fuego* y sus conversaciones con Aristeguieta le permiten mirar más allá.

¿Qué circunstancias han orillado la recepción de la obra de Cirlot? Rechazo la sensación de que se trate de un poeta inaccesible: no hablamos de un poeta fácil, desde luego, o al menos de un poeta transparente en una primera lectura, directo en su mensaje; pero los poemas de Juan Eduardo Cirlot sí transmiten un sentido en ese contacto inicial. No en vano, él insistió en la cercanía de sus temas: el amor y la muerte, la vida y la realidad. Su escritura pide un gesto al lector, el de la imaginación, y regala otro a cambio: el de la fascinación. Y depara sorpresas como *Susan Lenox* (1947), ese poema extenso que sucede «en un bar» y en el que el ritmo, logrado engarzando repeticiones, imita la música de la conversación. Una muestra de la amplitud del discurso de Cirlot: un discurso que concibe los poemas por estratos, por capas de sentido y de significado; varios poemas latiendo dentro del mismo poema, según la actitud y según el grado de conexión con el lector.

Al comienzo de este prólogo mencionaba una circunstancia, inicial y evidente, vinculada a su apuesta estética: una escritura fuera de lugar en la España de la posguerra. Nada relaciona

a Juan Eduardo Cirlot con los garcilasistas: su fascinación religiosa guarda más relación con un acercamiento mítico, y el concepto de «tradición» que Cirlot adjudica a varios de sus poemas se sitúa en las antípodas de la tradición de estos poetas. Tampoco, por supuesto, establece un diálogo con la reivindicación social que se desarrolla en paralelo hasta bien entrada la década de los sesenta: el tiempo de Cirlot es otro muy distinto. Ni siquiera esta sintonía se establece con los poetas de la Escuela de Barcelona, con los que compartía ciudad, aunque no escritura de una intimidad clara; varios de ellos formarían parte del homenaje a Antonio Machado en Colliure que «institucionalizó» —con su fotografía, a modo de registro— el Grupo del 50. Se conocieron, eso sí: Carlos Barral escribió sobre él, años más tarde.

Carriedo y Crespo y Ory y Pino, quizá los autores en torno a *Cántico*, puede que Alfonsa de la Torre: otros poetas que se resistieron a las clasificaciones, y que coincidieron con Juan Eduardo Cirlot —«era el más vibrante y, ¿cómo lo diría?, el más distinto», en palabras de Dionisio Ridruejo— en tiempo de escritura. Pero quizá la generación que mejor habría entendido su escritura, por la similitud de aspiraciones y referencias, de modos e intereses, es la de los novísimos. Agrupados en torno a la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), al cuidado de José María Castellet, y residentes la mayoría de ellos en Barcelona, Cirlot se anticipó en décadas a su voluntad de mixturar lenguajes artísticos —incluso en la presencia del cine, que en Cirlot activa la inspiración y en los novísimos, proustianamente, la memoria—, de recuperar una genealogía de la poesía española que intrincaba el lenguaje con la imagen. En cambio, la obra de Cirlot —que falleció cuando los novísimos ya gozaban del favor de la crítica— pasó desapercibida ante estos autores, que reivindicaron el decadentismo más afín de los poetas de la revista *Cántico*.

Otro de los factores se identificaría con esta dificultad de clasificación —y de trazado de una genealogía— de la obra de Cirlot. Conscientes ya de su papel de hijo único en la tradición hispánica, con algún primo lejano, ¿de quiénes nace la escritura de Juan Eduardo Cirlot? Enrique Granell enumeró un po-

sible listado de influencias: Pablo Neruda, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Federico García Lorca, el surrealismo francés —con André Breton y Paul Éluard como autores destacados—, *La tierra baldía* de T. S. Eliot, el pintor-poeta William Blake, Luis de Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz, la Biblia y los Apocalipsis apócrifos de Ezra y de Henoch. Un lector de la España de posguerra conoce la Biblia, por supuesto, pero no la Biblia que inspira a Cirlot; y no resulta imposible que Cirlot disfrutara con *Sobre los ángeles* o *Poeta en Nueva York*. Las influencias de Cirlot, el peso de la simbología en su escritura, la inspiración en lo esotérico, la presencia de la egiptología y el medievalismo, ¿cómo tocaría interpretarlas para quien lee mientras Cirlot escribe? Su imaginario se presentó ajeno a quienes podían no ocultarle y no negarle: se trata del peaje de su individualidad. Hasta décadas más tarde —en especial en los noventa, con la edición de varias antologías y libros exentos, tras la muestra preparada por Clara Janés para Cátedra en 1981— no se recuperará, y se pondrá la obra de Juan Eduardo Cirlot a disposición de los lectores.

Porque otro aspecto que perjudicó la recepción de la obra de Cirlot fue el de su propia difusión. Por su situación en el panorama literario español —en el artístico, Cirlot desarrolla una labor muy relevante, de influencia verdadera, como crítico—, también por los propios rasgos de su obra —salvo la etapa entre 1955 y 1966, Cirlot es un autor prolífico, con ciclos de poemas numerosos y breves, que escapan del concepto tradicional de libro—, Cirlot recurrió a la autoedición para la mayoría de sus obras. Salvo excepciones, sus poemas acabaron dispersos en cuidadas ediciones de autor, con tiradas mínimas de no más de cien ejemplares, fuera del alcance de un lector ajeno al círculo del propio poeta, o en revistas de difusión muy limitada; la venezolana *Árbol de fuego*, ya comentada, se convirtió en el refugio del ciclo *Bronwyn*. ¿Qué editorial de la época se habría interesado por su obra? ¿Qué lector interesado habría podido acceder a su obra?

Esta antología surge de una imposibilidad: la de realizar una labor de «criba» de la escritura de Juan Eduardo Cirlot. Afronta la obra de un autor que no concibió poemas exentos, por así decirlo, sino que disponía etapas de escritura: ciclos de poemas en los que los textos cobran un sentido más pleno en el diálogo de los unos con los otros. A propósito del ciclo *Bronwyn*, Victoria Cirlot acuñaba la expresión «poema infinito»; una idea que bien se aplicara a la obra completa de Cirlot, dispuesta con exactitud para ese recorrido único. ¿De qué manera entonces, ante los «poemas infinitos» de Cirlot, escoger unas piezas y descartar otras? ¿En qué argumentos apoyar la decisión?

El criterio básico en el que se apoya esta selección es el cronológico. En cierto modo, contraría el que guio a Cirlot en la elaboración de la mencionada antología que le encarga Leopoldo Azancot. En una carta al crítico literario, fechada el 6 de febrero de 1973, Cirlot se planteaba si su intercutor consideraba lógico «poner la tradición junto con la experimentación, mucho después de lo permutatorio y dejando en medio el ciclo de *Bronwyn* que es más tradicional». Juan Eduardo Cirlot no lo consideraba adecuado. Al margen de lo revelador de alguna de sus percepciones —el hecho de definir *Bronwyn* como «tradicional», concepto en el que el autor insiste sorprendentemente en varias ocasiones, aplicado a diversas fases de su obra; o anejar de manera inconsciente cada fase de escritura a una fase vital—, ¿resulta acertado? En esa selección, Cirlot apostó por un criterio escritural frente al que establecerían el tema —¿por espacios, inspiraciones o figuras?— o la fecha de composición o publicación.

Sin embargo, yo he preferido desobedecer esa línea, puesto que me parece que el criterio del tiempo refleja con exactitud uno de los atractivos fundamentales de la escritura de Cirlot: su diversidad, el rumbo azaroso con el que sus obsesiones se cruzan y entrecruzan, aparecen y se esfuman y surgen de nuevo. Comprobar la manera en la que *Bronwyn* se transforma en *Ofelia* y se reconocen ambos nombres —una década antes— en el mismo origen de la dama de Vallcarca; recorrer los palacios

de plata y de sangre que pueblan sus poemas, los lugares en los que la naturaleza se muestra como refugio o misterio u hostilidad. Percibir que aquello que late en los poemas últimos se escucha, también, en los poemas primeros; notar la cohesión y la conciencia de la escritura de Cirlot, en la que existe la intuición, pero en la que existe también —y sobre todo— la voluntad de la creación de una obra total. Cada poema prefigura al posterior y retoma el anterior. Su poesía rompe con la poesía de los otros, nunca con la propia: existe un hilo. Al escribir, Cirlot desenreda la madeja.

Me he apoyado en otra idea para la selección de estos poemas: la de ofrecer una panorámica de las decisiones —escriturales, temáticas— de Juan Eduardo Cirlot. Figuran poemas de casi todos sus libros —con algunas excepciones, por tratarse de obras quizá menores o anecdóticas en su trayectoria— y algunos que se difundieron exentos, sin enmarcarse en ningún ciclo; hay un inédito, «Diálogo infinito», que aparece gracias a la generosidad de Victoria Cirlot. He buscado trazar cierta coherencia al decidirme por unos u otros textos, y he buscado a la vez —he pretendido buscar, a la vez— la fidelidad en el discurso del ciclo al que pertenecen: omitir algunos textos, de manera evidente en cualquier selección, sin que su ausencia restase sentido al ciclo en el que se enmarcan; una intención difícil en el caso de *Bronwyn*, el poema vital —en sus muchas acepciones— de Cirlot, cuya extensión abarcaría una tercera parte de su obra.

Toda antología obedece a la subjetividad y todo lector —de una forma u otra— proyecta los textos que desea leer en los textos que lee. Inevitablemente, esta antología de Cirlot —esta lectura de Cirlot— guarda relación con mis propios intereses como lectora, o más bien con los intereses propios que reconozco en los poemas de Cirlot: el rigor en el lenguaje, el vínculo entre imagen y palabra, el juego mismo con la imagen, el desafío del poema extenso. Se trata —creo— de rasgos que encajarían con justeza en una hipotética poética de Cirlot; que definen bien su posición ante la escritura. En este sentido, el lector —o la lectora— encontrará muchos de esos rasgos en los textos de Juan Eduardo Cirlot que he elegido.

En cambio, como digo, me ha parecido injusto limitar esta antología a una mera lectura personal, y he creído necesario ampliar ese foco: abandonar mi propio gusto para fijarme en los poemas más diversos y representativos. Para atender a esos distintos tramos de escritura que enumeraba Cirlot en su carta a Azancot: de los tonos canónicos, esos que el propio Cirlot tildaría de «tradicionales», a los cercanos al surrealismo —otro canon, a su modo—, incluyendo los más experimentales y de decisión más compleja. En el caso de los poemas con un mayor peso de lo visual o de las permutaciones, he elegido los textos que presentaban similitudes más importantes, recogiendo y mostrando la paradoja a la que Cirlot aspiraba: el mínimo cambio en el lenguaje, el máximo cambio en el sentido. En el caso de los aforismos, figuran en este libro aquellos que respondían con mayor fidelidad al latido poético de este género entre géneros, y que en la escritura de Cirlot se balancean entre el golpe lírico y el peso de la filosofía.

Esta antología se plantea una doble meta: la del reencuentro para aquellos lectores que ya hubieran descubierto la poesía de Juan Eduardo Cirlot, y —de manera esencial— la de la revelación para quienes desconocieran su obra. Confío en que esa imposibilidad para escoger unos u otros poemas que mencionaba al inicio de este epígrafe —esa complejidad— no suponga un obstáculo para la lectura de esta selección de poemas, que he intentado engarzar al modo casi del «poema infinito». La he concebido como una enorme sugerencia, con espacios suficientes para que el lector forje su idea —su imagen— de la poesía de Cirlot, y la he concebido al mismo tiempo como una invitación entusiasta a continuar leyendo; a plantear esa lectura subjetiva, esa antología propia de cada lector. El mundo estético creado por Cirlot incluye estos poemas, un puñado de prosas muy valiosas sobre poesía —que indagan más allá de la mera poética de compromiso— y una extensísima obra ensayística en la que destacan dos diccionarios, el de ismos y el de símbolos, por su nexo con el ámbito creativo. Algunas de sus definiciones respiran igual que poemas en prosa.

«Con mis libros de magia y papel muerto», requería Juan Eduardo Cirlot a san Miguel Arcángel en su *Libro de oraciones*.

Entiendo que los lectores de su tiempo consideraron «papel muerto» la escritura de Cirlot: papel que no supieron leer. Ojalá los lectores de hoy se detengan en el primer tramo del verso, en los «libros de magia» con los que enciende su plegaria. Ojalá se detengan en la maestría de Cirlot ante el poema extenso y narrativo, que separa de lo prosaico desde el terreno de la fascinación. O en la creación de atmósferas que anticipan el fervor por el cine que guiará a generaciones posteriores. O en su confianza en un discurso independiente, al margen de las estéticas imperantes; un proyecto sin igual en la poesía española del siglo XX, gracias a un poeta que escribió con la fijeza misma —exacta— con la que miró.

ELENA MEDEL