

# Pintura en la poesía de Juan Eduardo Cirlot

A Julia Barella

**T**engo entre las manos un extraño libro. Lo componen doce sonetos impresos sobre un duro y rugoso papel, cuyos cuadernillos plegados no han sido siquiera cosidos. Se trata de *El poeta conmemorativo* que Juan Eduardo Cirlot dio a las prensas en Barcelona y en 1951 para reunir, como el título sugiere, algunos homenajes cuyos tributos le habían seducido. En la última página consta la firma autógrafa de Cirlot y el anuncio de la escasa tirada, reducida a cincuenta ejemplares. Como otras veces, la edición está extremadamente cuidada, reservados los cortes del papel sobre el que se estamparon los sólidos tipos bodoni. No en vano, este libro pertenece a la colección *El libro inconsútil* y su publicación salió de las manos que atestiguan el esmero de la imprenta, las de João Cabral de Melo, *impressor*, quien por esos años desempeñaba algún cargo consular en Barcelona y dedicaba parte de sus ocios al juego tipográfico.

No sé en qué ocasión cuenta Joan Brossa como conoció a João Cabral en 1949, a través de Rafael Santos Torroella, pero lo que sí parece seguro es la influencia que el diplomático y poeta brasileño ejerció sobre él y sobre Tápies, en pleno despegue del «Dau al Set» y tras prolongadísimas conversaciones que condujeron a un cierto abandono de la inicial estética practicada por ambos, de marcado tinte hermético-postsurrealista, para abrir caminos de mayor compromiso histórico y social que probablemente adeuden su inclinación realista —frente al magicismo anterior— al marxismo de Cabral y a aquellas largas charlas. El propio Cabral presentó el libro de Brossa *Em va fer Joan Brossa* (Barcelona, Còlalto, 1951) con un prólogo en el que insistía sobre el nuevo rumbo, acaso inspirado por él mismo, que rechazaba el formalismo de la vanguardia —«la magia de cartón piedra»— en pos de «hacer regresar el arte al tema de los hombres». «Este libro de Joan Brossa reúne los primeros pasos del autor en el sentido de realizar una poesía ampliamente humana. Más ampliamente humana, es decir: con el enorme tema de los hombres», venía a decir Cabral sobre el libro en el que Brossa iniciaba su deriva en un momento en el que Tápies comenzaba a adentrarse en otros territorios con pasos que guardan alguna semejanza.

Pues bien, entre las doce composiciones del librito que vuelvo a hojear, hay una dedicada al estío; cinco a Heráclito, que dan fe de la advocación presocrática del autor; dos a Giocasta Kusrow; tres a Homero y la última a Salvador Dalí. Algunos temas de Cirlot recurren, se cuelean una y otra vez entre los versos. Con respecto al tercero de los homenajes podemos recordar cómo, tras descubrir el crimen a que le había llevado la fatalidad, Yocasta, la madre de Edipo, se suicida, y Edipo se arranca los ojos, como a través de la leyenda clásica hemos aprendido a pesar que desde entonces casi todos los demás elementos de la tragedia bailan con una multitud de variantes. Unos años antes, el poeta había escrito *En la llama*, uno de los libros donde se recogen algunos de los poemas fundamentales de su obra y, entre ellos, «El Salmo de la batalla», que comienza precisamente con el verso «Ha llegado la hora de arrancarme los ojos». El libro reunía diversos poemas que giran en torno a la figura de la mujer, al seno oscuro y terrible que es, a veces, el de la muerte y, en ciertas ocasiones, en torno más directamente, de la madre. El que cierra *En la llama* es otro salmo, «Salmo de la desolación» y en él se repite aquel verso para después concluir: «Yo soy el más culpable, dejadme junto al muro/ Ha llegado la hora de las lamentaciones». También un buen amigo de Cirlot en la Barcelona de los años cuarenta, Julio Garcés, estamparía sobre la primera versión de uno de sus mejores poemas, «Pájaros tristes», otra dedicatoria parecida, esta vez a Giocasta Corma.

No he podido evitar la sugestiva divagación a través de la tragedia tebana a que invitaba la alusión a la madre de Edipo y esposa de Layo. Pero volvamos a nuestros pasos. No es ese el soneto al que, dentro de los agrupados en *El poeta conmemorativo*, nos vamos a referir. Se trata ahora del último de ellos, el dedicado a Salvador Dalí. Y es que quien dedicara casi toda su vida a recorrer los intrincados roleos del arte de su tiempo y de otros tiempos; quien escribiera el «Diccionario de los Ismos», «La pintura abstracta», «El informalismo», «El mundo del objeto a la luz del surrealismo», «El estilo del siglo XX»,...; quien nos dejara algunos de los libros imprescindibles sobre algunas de las imprescindibles figuras del arte moderno y contemporáneo español («Miró», «El arte de Gaudí», «Significación de la pintura de Tápies», «Picasso, el nacimiento de un genio»,...); quien, en fin, fue compañero y amigo de los artistas de la vanguardia española de los años cincuenta y sesenta y formara parte con algunos de ellos del histórico grupo «Dau al Set» (Brossa, Arnau Puig, Tharrats, Ponç, Tápies y Cuixart, Barcelona, 1948) no abundó, sin embargo, en la mención de referencias concretas a esta actividad y a estos nombres en el otro misterioso territorio por el que sigilosamente iba avanzando su poesía. Quizá ese soneto a Salvador Dalí sea la única alusión explícita a un artista contemporáneo que incluyera Cirlot en la selva de alusiones, indudablemente acrónicas, que puebla el escenario majestuoso de su poesía. Bueno, la única no. Veremos los poemas dedicados a la pintora Montserrat Gudiol y también la «Oda a August Puig». Pero este soneto a Salvador Dalí describe un yermo particularmente querido para algunos surrealistas que no abandonaron la descripción figurativa de la imaginación visionaria, como Dalí y, por supuesto, como

el más paradigmático pintor de las dormidas y desoladas playas surreales, Yves Tanguy: «... en los grandes paisajes calcinados/ (...) En las planicies secas y desiertas,/ en los osarios desencadenados,/ en los cielos agudos y parados/ sobre las planetarias costas muertas». Ese mundo de «latencia total» que es como Breton, el juez, caracterizó el representado por Tanguy, recuerda fielmente el paisaje premonitorio de una edad futura, posterior a un gran desastre, a la última guerra tras la que el universo es el pleno sol cegador que calcina los huesos rotos y los campos yertos de la visión apocalíptica. El surrealismo, así, introduce en la muerte, que «es una sociedad secreta», como se complacía en afirmar el propio Breton en el *Manifiesto* de 1924. El surrealismo recoge el testigo del romanticismo postrero, la fiebre de Nerval («El sueño es una segunda vida») y la efusión de la imaginación y de la fantasía en la vida real, asolada por aquel Gran Desastre. El surrealismo es el último nombre, quizá, del arte que refleja un mundo de la conciencia ofrecido a la representación de la vista, la última máscara de la imaginación tras desprenderse de Dadá y antes de que fuera arruinado por la crítica y los medios instrumentales de su quehacer, como ha ocurrido, a la postre, hasta atrofiar cualquier brote original de la tarea artística en el siglo XX. El más poderoso, el más vivo en su muerte de los movimientos contemporáneos.

En el soneto de Cirlot a Dalí se rinde homenaje a esa representación clara, a esa figuración exacta de un mundo último. Breton, no obstante, dispondrá el anatema, más amigo ya del espíritu del siglo que del espíritu sin siglo del surrealismo y desterrará la obra de Dalí, «desfavorecida por una técnica ultrarretrograda (vuelta a Meissonier) y desacreditada por una indiferencia cínica con respecto a los medios de imponerla». Es obvio que a Breton le preocupaba, sobre todo, los medios de imposición. Ese es precisamente el espíritu del siglo, no el vuelo de la imaginación fuera del tiempo que alentó el alto territorio de los aires surrealistas.

De la filiación surrealista de Cirlot se ha escrito también lo suficiente. En la nota biográfica, sucinta y seca, que quizás él mismo escribió y que acostumbra a aparecer en las recopilaciones de sus versos (Nacido en 1916. Estudios en los Jesuitas. El maestro Ardevol le introduce en la música. En los años cuarenta y cincuenta toma contacto con el surrealismo y el simbolismo,...) se atribuye su bautismo surrealista a la estancia en Zaragoza y a su amistad con Alfonso Buñuel. ¿Quién es Alfonso Buñuel? Hermano de Luis y nacido en la capital aragonesa, Alfonso Buñuel es pintor, cuya carrera se divide en el antes y después de su periplo parisino. De allí volverá deslumbrado por los *collages* de Max Ernst y dedicará su obra a la minuciosa elaboración de imágenes alucinadas, compuestas por una taracea de materiales de muy diversa procedencia que se ensamblan en aquella técnica en la que Ernst sobresalió como fundador, al menos del característico modo en que se manifiesta el *collage* surrealista. Max Ernst fue también «despedido» por Breton en 1957. Por su parte, Alfonso Buñuel, sin apartarse un ápice del sendero marcado por Ernst, forma parte de la breve nómina del *collage* español, junto al vasco Lekuona y a la faceta dedicada a este procedimiento en la obra del más particular de los tres, el mismísimo Benjamín Palencia. A otra

guerra pertenecen los delirios, deliciosos y también febriles, de los carteles que en 1927 compusiera Ernesto Giménez Caballero.

Hay algo en el surrealismo que lleva a Cirlot a darle cobijo bajo el techado de su poética. Aún más, a encontrar en el horizonte alumbrado por él, piedra de toque y losa precisa sobre la que tañer su canto. Ese surrealismo es aquel cuya disparidad de elementos asociados no se resuelve en un resultado fragmentario ni en un proceso automático debido al abandono de los hilos de la conciencia, ni en una homogeneización de esos mismos elementos por la mano de la arbitrariedad. Diríamos que en Cirlot se produce una inversión del plan surrealista. Una traición, hubiese dicho Breton, como la de Dalí y la de Ernst, como, al cabo, la de Tanguy. El fondo abisal de los sueños es llevado a la superficie de la obra —a su voz— por un rígido brazo guiado por la conciencia y por el pensamiento. Nada más lejos, hablando de caracterizaciones de la modernidad vanguardista, que el rompecabezas de Joyce, del de Eliot, del proteico camaleón picassiano, de Stravinsky o de Satie, con los que Mario Praz componía el gran cóctel de la primera mitad del siglo. En Cirlot no hay un abandono de los frutos de la analogía al juego estéril de la nada. En Cirlot hay pensamiento, un pensamiento y una idea que incesantemente empujan al artista a la elaboración morosa y detallada de un mundo grávido y compacto. En Cirlot hay conciencia e intención precisa. Hay, por decirlo de manera más antipática, una emergencia del contenido.

Alejado de la crítica ideológica de Breton —más bien en sus antípodas—, de la solemnización del desvarío dadaísta, de la huida o ausencia del significado sustituido por la presencia sorda y yerta de la materia, en Cirlot hay un pensamiento que es pasión por la figura, que es búsqueda —*quête*— de una figuración. Ahora recordaremos el soneto dedicado a Montserrat Gudiol, hija de José Gudiol, quien figura en el reparto de introductores de Cirlot en las varias sabidurías, en este caso en el arte medieval, poema publicado en 1971, igual que la «Oda a Montserrat Gudiol», «pintora de una figuración interior», en la que Cirlot acosa y acecha una definición de la pintura, enumera una serie de posibles formulaciones conceptuales sobre la tarea del pintor. Del largo poema se pueden entresacar versos como estos:

Pintar es sollozar sobre la rosa  
blanca contra los muros que no mueren.  
Pintar es arrancarse de los límites  
y perderse en las brumas del anhelo  
...  
Pintar es renacer donde las brisas  
harán con las estrellas un destello  
...  
Es convertir en zonas de belleza  
las aterradas floras del espacio  
...  
Pintar es alumbrar lo necesario  
...  
Pintar es conceder a lo de fuera  
todo cuanto en lo dentro se desvive