

LA POESÍA DE JUAN-EDUARDO CIRLOT A LA LUZ DEL INFORMALISMO

Antonio José Lorenzo

Abstract

The present work is an approach to the poetry of Juan-Eduardo Cirlot, to one of his multiple aspects: the one that relates it with the art of his time.

Cirlot pays a special attention to the materialistic side of his poetry, the sound aspects, and it is said that this interest is similar to the one of the creators of informal art in his particular artistic activity.

La poesía moderna, desde sus comienzos, ha estado unida a la creación artística, a sus diversos avatares, a los revuelos ocasionados por la presentación de las novedades en las exposiciones, etc. Baudelaire, poeta esencial de ese momento, dedicó parte de sus páginas al comentario de la obra de artistas plásticos como Delacroix o Ingres ¹. Ya en el siglo XX, Guillaume Apollinaire tiene una intensa relación con los movimientos vanguardistas de renovación pictórica, sobre todo con el cubismo, de la que surge en 1913 el título *Los pintores cubistas*.

La actitud de Apollinaire respecto del cubismo no es únicamente la del defensor de una expresión novedosa denostada por su ruptura con la pintura tradicionalista; es también la del creador, mediante las técnicas descubiertas por los cubistas, de gran poesía. En palabras del gran defensor de lo nuevo que fue Ramón, "así como lo que diferencia al cubismo de la antigua pintura es que no es un acto de imitación, sino de concepción, que puede elevarse hasta la creación, la nueva literatura de Apollinaire se diferencia de la otra por las mismas razones" ². La comunicación entre poesía y pintura de las primeras vanguardias se puede ver claramente en las palabras de Tristan Tzara cuando, en el transcurso de una velada dadaísta y de manera previa a la lectura de Huelsenbeck de uno de sus poemas, decía: "Introduzco el ruido real para reforzar y acentuar el poema (...) es la primera vez que se introduce la realidad objetiva en el poema, correspondiente a la realidad aplicada por los cubistas en sus cuadros" ³.

No ha habido sólo conexiones. Muchos pintores modernos han sido, además, poetas, y viceversa: Hans Arp, Kurt Schwitters; es conocido el caso de Alberti, que comenzó pintor y acabó poeta, y Lorca fue conocido por sus dibujos, además de por su poesía, y apreciado por críticos de arte de su época como Sebastiá Gasch, según hace notar Eugenio Carmona ⁴. Quizá sea el surrealismo el vaso donde mejor pueda verse esta ósmosis. La apelación a un vivir intenso, el mandato al silencio tan pronto se deje de sentir ⁵; la búsqueda de ese momento en el espíritu humano “desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones” ⁶, eran una llamada, también, a todo tipo de medios para conseguirlo.

Si bien, en sus comienzos, el surrealismo estuvo más ligado a la expresión verbal —la primera producción del movimiento surrealista fue *Los campos magnéticos*, obra en la que Breton y Soupault experimentaron la escritura automática—, tampoco estuvo separado de la pintura. Es más, Calvo Serraller observa que “cualquier tipo de especialización profesional en la creación —literaria o plástica— le repelía por igual a Breton” ⁷.

En *Le surréalisme et la peinture* ⁸, André Breton señala cuál será el modelo de la pintura: esta se referirá a “un modelo puramente interior o no será”. El mismo que han buscado los poetas Rimbaud, Lautréamont, o que buscan los pintores Picasso, De Chirico, Ernst. La ausencia de un programa específico en la búsqueda de este modelo, el desprecio por lo particularmente técnico, han hecho que el surrealismo no fuera uno más de los movimientos de vanguardia y que pudiera extender su espíritu vital a las generaciones siguientes al momento de su época dorada: los años de las décadas de entreguerras. Tan es así que “tanto los pintores norteamericanos de la Action Painting, los Caligráficos de la Escuela del Pacífico, sin el Surrealismo —apunta Bonet Correa— no podrían explicarse. ¿Qué decir de los «Cobra», por citar un ejemplo, o en España de «Dau al Set» o del grupo «El Paso»?” ⁹.

Los miembros de estos dos últimos grupos, “Dau al Set” y “El Paso”, son fundamentalmente artistas plásticos; pero entre ellos se encuentran también los poetas. “Dau al Set” se formó en torno a la revista del mismo nombre: *Dau al Set*; junto con los pintores Tàpies, Cuixart, Tharrats, Ponç, estaba el poeta Brossa. Formado a principios de 1957, el grupo “El Paso” publicó un manifiesto firmado por varios pintores como Canogar, Millares, Saura, etc.; al lado de estas firmas se encontraba la de Juan-Eduardo Cirlot. Mucho antes de esta fecha, Cirlot, aunque no se encontraba entre ellos en el momento de su fundación, se había unido a *Dau al Set*, y “es él —señala Clara Janés— quien escribe su manifiesto” ¹⁰; es evidente que “*Dau al Set* se mueve —añade la citada autora— entre las mismas coordenadas que su espíritu” ¹¹.

El texto escrito por Cirlot a modo de manifiesto, publicado en el número de octubre de 1950, explica el título de la revista en relación con el simbolismo numérico y explica también la concepción que la domina en diversos ámbitos creativos, como el poético:

La poesía es solamente el arma con la que miramos los asuntos más diversos. Como realidad, no nos interesa. Concebimos la imagen como la reunión enloquecida de lo que se ha decretado en separación esencial. Creemos poco en los misterios porque somos el mismo misterio.

Líneas más arriba, en relación con la pintura, había expresado que la concebían “como temblor en la muralla donde se depositan los restos de los vientos y de las bocas”.

El grupo “Dau al Set” se deshará en 1958. Los artistas plásticos del mismo, Tàpies entre ellos, habían encontrado su particular camino expresivo. La lectura del texto precedente de Cirlot nos presenta a su autor como una especie de visionario de las nuevas tendencias pictóricas, las que el crítico Michel Tapié llamaría en los primeros años cincuenta por el nombre de Informalismo ¹².

Siguiendo la consigna de Rimbaud de ser “absolutamente moderno”, Cirlot se interesa por las nuevas inquietudes artísticas, y no tardaría en publicar títulos como *Informalismo*, en el año 1959, o *Significación de la pintura de Tàpies*, durante 1962. Creemos que esta inclinación hacia la pintura informal de Tàpies o de Dubuffet, por poner dos reconocidos ejemplos, no es debida únicamente a su trabajo como crítico de arte, por el que fue conocido en su tiempo. Por el contrario, somos de la opinión siguiente: es en su poesía, y en confluencia con otros factores, donde ciertamente aquélla va a cristalizar.

El arte informal se desmarcó de la manera tradicional de composición del cuadro, y desde su aparición encuentra su vocación en el aspecto matérico de la obra. Dicha materialidad es susceptible de aparecer en la obra modificada por actuaciones diversas: el movimiento del brazo en su gesto creador, la mediación del automatismo inconsciente... Según estudia Cirlot en su libro citado, el informalismo concibe la obra no como representación sino como elaboración; “elaboración de una compleja «materia», dotada de una autonomía expresiva y que no deja de mantener una relación con las especulaciones alquímicas sobre la primera fase del *Opus*, que Jung interpreta como proyección psíquica en el seno de lo material” ¹³. El artista elaboraría la obra incidiendo en lo matérico, en el dinamismo de la pincelada, etc.; al mismo tiempo le infundiría un “contenido espiritual”. (En apoyo de esta tesis de Cirlot, podemos recordar que Jean Dubuffet, respecto de la creación de ciertas obras suyas, opinaba que procedían “de un sentido alquimista” ¹⁴). Pero a la vista de esto, ¿sería posible considerar la existencia de una poesía informal o, cuando menos, considerar que en la creación poética hay aspectos que, considerados de carácter material, sean parte fundamental de la misma?

Claro está que el poeta no trabaja con pintura, con polvo de mármol, con residuos materiales de cualquier tipo. La materia suya no podrá ser aquella que los sentidos de la vista o el tacto captan. La lengua es el objeto que el poeta modela; su naturaleza verbal es la que le proporciona el material sobre el cual trabajar: los

sonidos articulados que forman las palabras. La incidencia sobre este componente matérico en la creación lingüística de cierta parte de la poesía de Juan-Eduardo Cirlot nos ha llevado a pensar en una relación entre el informalismo pictórico y su obra poética.

“Entre 1953 y 1960 —anota Clara Janés— José Gudilol le introduce en el arte medieval”¹⁵. El mundo medieval es de capital importancia en la obra y la vida de Cirlot. El ciclo poético dedicado al personaje Bronwyn, que quizá constituya lo más conocido de su obra poética, está inspirado por la visión de una película ambientada en aquella época: *El señor de la guerra* (protagonizada por Rosemary Forsyth y Charlton Heston y dirigida por Franklin Schaffner). Numerosos estudios suyos nos muestran que su erudición se dirige muchas veces a la búsqueda de precedentes en el arte medieval, bien sea románico o de origen celta. De haberse podido subir a la máquina del tiempo imaginada por H. G. Wells, Cirlot hubiese marcado el siglo XI como fecha de llegada, tal como deja entrever en su poema “Momento”, de 1971:

En rigor, no creo en la “otra vida”, ni en la reencarnación, ni tengo la dicha (menos aún) de creer que se puede renacer hacia atrás, por ejemplo, en el siglo XI¹⁶.

La manifestación del mundo medieval no se produce únicamente en la contemplación de sus edificios románicos o góticos, en las pinturas del Bosco o en los volúmenes de la obra de Dante. En la lectura en voz alta de los antiguos poemas de la épica medieval, hoy impresos, pero cuyo más remoto origen conocemos oral, es donde el espíritu de la alta edad media se encuentra. La lectura de las “literaturas célticas galesa e irlandesa, alto germánica y escandinava-islandesa” proporciona a Cirlot el encuentro con “una inmensa belleza sonora”¹⁷, originada en el uso del recurso poético de la aliteración utilizado por los antiguos *scop*; belleza sonora que, como dice en el prólogo a *La “Quête” de Bronwyn*, él intenta evocar.

En su *Diccionario de símbolos*, en la entrada correspondiente al término “sonido”, escribe Cirlot:

En la India, el sonido de la flauta de Krishna es lo que hace nacer el mundo mágicamente. Con el mismo significado llevan liras las diosas maternas prehelénicas. Hay otras doctrinas tradicionales que consideran el sonido como la primera cosa creada, que dio origen a todas las cosas, comenzando por la luz o por el aire y el fuego. De ello es un ejemplo el lamento que se cita en el *Poimandres* de Hermes Trismegisto.¹⁸

El sonido de la flauta de Krishna está antes que el mundo creado, de la expansión del sonido es de donde brotan las cosas. Algo similar podría decirse de la

creación según el *Génesis*: el sonido, la palabra pronunciada por Jehová, es lo que crea la luz, las aguas, etc., en días sucesivos; y esto fue posible porque, explicándolo según una creencia hermética, la palabra no sólo designa, sino que también es ese mismo ser que nombra.

No obstante estar, como reconoce Cirlot, “las lenguas actuales, fuertemente profanizadas”¹⁹, han sido varios los poetas que se han empeñado en encontrar las conexiones primitivas entre el sonido y las cosas, tal como lo veía Jung al decir que “el lenguaje es, originariamente, un sistema de signos emocionales e imitativos que expresan espanto, temor, ira, amor, etc., o bien imitan los ruidos de los elementos: el correr y el murmullo del agua...”²⁰.

Rimbaud, en su famoso poema titulado “Vocales” que comienza: “A negro, E blanco, I rojo, U verde, O azul: vocales”, descubre que hay correspondencias entre las vocales y los colores. Mallarmé también estudia el simbolismo de las vocales, además de las consonantes, en *Les mots anglais*. Juan-Eduardo Cirlot, en una serie de artículos publicada en el periódico *La Vanguardia Española* con el título “Simbolismo fonético”²¹, realiza un profundo estudio de esta problemática; poemas tales como *La “Quête” de Bronwyn* cristalizan el interés de nuestro poeta por la materia fónica con la que se construye un mensaje lingüístico.

Tomemos como punto de partida el poema anteriormente citado. El interés al que alude el poeta, en el prólogo del mismo, por el recurso de la “aliteración y la homofonía, o el de la rima interna” no es meramente técnico; también aquí a la materia creada se le infunde un “contenido espiritual”, o quizá simplemente se deja que éste brote del cristal que lo contiene.

(...) ortigas que castigues o persigas,
 espinos con que bordes los destinos,
 muérdagos que desates y que muerdan
 los muros moribundos de los mundos,
 te miro entre lo muerto y mi mirada.

La *i* es el sonido del color rojo, como decía Rimbaud, de la sangre, y por ello, también del dolor²²; la *m* y la *u* pueden llegar a ser amenaza.

(...) desencadena
 mis ojos de metal de mis despojos,
 diadema diametral de mi condena.

Y allí donde la lluvia sólo es llanto
 y el llanto es el pantano donde hallé (...)
 Ruidos entre las ramas y las ruinas,
 y las rayas que rayan los rumores,

rumores del amor desmoronado,
desmoronado, dado y desolado.

Los cisnes son las alas de las almas,
las alas de las alas,
las alas de las almas de las alas,
los álamos del alma,
las almas de los álamos,
las alas de las almas de los álamos,
las almas de los álamos del alma,
las almas de las almas,
las alas en las alas de las alas,
las alas en las almas de las alas,
las olas de las almas,
las olas desoladas de las almas,
las olas de las alas,
las olas de las alas de las almas
las alas de las olas de las alas,
las almas de las olas de las alas,
las almas de las alas de las olas,
las olas de las olas,
las alas,
las olas,
las almas.²³

En el proceso de búsqueda de su sonoridad, al poeta se le plantean múltiples posibilidades. Los versos siguientes son ejemplo de la batalla que libra el poeta frente a la lengua por el encuentro de la rima:

No dejes que
la sombra te esconda
ronda
sonda
ahonda²⁴

La disposición tipográfica de los versos ayuda a comprender que el sentido que el poeta buscaba está en todos y no está en ninguno de los términos hallados; quizá se encuentre en la sucesión o en la alternancia de los cuatro en su rima interna con “sombra”²⁵.

La lectura del poema *Bronwyn II*, al que pertenecen los versos precedentes, nos enfrenta a un verdadero laboratorio de experimentación sonora en el que no se

duda en llegar a la destrucción de la palabra como tal con el fin de encontrar el lenguaje primigenio o, al menos, un mundo en formación:

Losa al sol
sol la rosa

Al sol sola
losa
tú
su-
mida en la no vida
mi

sí
perdida

x x x

Bron-
wyn

Con
sin

El verso tiende a simplificarse buscando la palabra esencial, bien el pronombre, bien la preposición; y la palabra tiende a la reducción a la sílaba:

Sé
hoy

soy
·voy ²⁶

El encuentro de Cirlot con el sonido fuera de la sílaba sucede igualmente; dentro ya de otro campo de experimentación cirlotiano, el de la poesía permutatoria:

Inger
Ingre
Inerg
Inegr
Inreg
Inrge

(...)

Nigre
Niger
Nierg
Niegr
Nireg
Nirge
(...) ²⁷

El sonido, como se recoloca fuera de su contexto habitual, adquiere valor en sí mismo, y así lo percibimos.

La poesía permutatoria, sin embargo, debe ser estudiada como perteneciente a otra etapa diferente, otra más, dentro de la rica trayectoria poética de Juan Eduardo Cirlot.

Notas:

1. Carlos Baudelaire, *Pequeños poemas en Prosa. Críticas de arte*, Madrid, 1968, págs. 133 y 145 respectivamente.
2. Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, Madrid, 1975, pág. 40.
3. Recogido en Juan Antonio Sarmiento, *La poesía fonética. Futurismo/ dadá*, Madrid, 1991, pág. 113.
4. Tomado de la introducción de Eugenio Carmona al catálogo de la exposición realizada por el MNCARS *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España 1900-1936*, pág. 57.
5. André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, 1980, pág. 23.
6. *Ibid.*, pág. 162.
7. Francisco Calvo Serraller, "La teoría artística del surrealismo", en *El Surrealismo*, volumen coordinado por Antonio Bonet Correa, Madrid, 1983, pág. 32.

8. *Le surréalisme et la peinture* es la más clara manifestación del interés de Breton, y el surrealismo, por la pintura; hecho negado en un principio por algunos.
9. Antonio Bonet Correa, "La pintura surrealista: etapas y problemas", en *El Surrealismo*, *op. cit.*, pág. 15.
10. Clara Janés, "Introducción" a Juan-Eduardo Cirlot, *Obra poética*, Madrid, 1981, pág. 14.
11. *Ibid.*, pág. 14.
No nos explicamos el comentario de Fanny Rubio cuando dice de Cirlot que es curiosa su presencia en la revista por ser un "elemento tan castellanizado". (En Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, 1976, pág. 198.) Tendremos que admitir, como se verá en el presente trabajo, que la lengua española es, en los versos de Cirlot, menos "castellana".
12. Recientemente se ha realizado una exposición antológica sobre Tàpies con el siguiente título: "Tàpies. Comunicació sobre el mur". Esta exposición ha sido recogida en el catálogo del mismo título editado en Barcelona el presente año 1992.
13. Juan-Eduardo Cirlot, *Informalismo*, Barcelona, 1959, pág. 10.
14. En el catálogo de una exposición dedicada al pintor organizada por la Fundación "La Caixa", *Jean Dubuffet. Del paisaje físico al paisaje mental*, Madrid, 1992, pág. 194.
15. Clara Janés, *op. cit.*, pág. 14.
16. Poema reproducido en la revista *Poesía*, núms. 5-6, invierno, 1979-80, Madrid, Ministerio de Cultura; selección de textos del poeta y notas a cargo de Lourdes y Victoria Cirlot, pág. 159.
17. Prólogo a *La "Quête" de Bronwyn*; recogida en la revista *Poesía*, *op. cit.*, pág. 145.
18. Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1981, pág. 420.
19. Juan-Eduardo Cirlot, "Simbolismo fonético (y III)", *La Vanguardia Española*, 18 de marzo de 1970.
20. Cit. por Cirlot en "Simbolismo fonético", *La Vanguardia Española*, 14 de febrero de 1970.
21. *Op. cit.*
22. En un comentario del soneto de Góngora "De una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler", José Manuel Blecua llega a una conclusión similar sobre la vocal *i*. (José Manuel Blecua, "Un soneto de Góngora", *El comentario de textos I*, Madrid, 1987, págs. 57-59).
23. Juan-Eduardo Cirlot, *La "Quête" de Bronwyn*, Barcelona, 1971; recogido en *Obra poética*, *op. cit.*, págs. 291-309.
24. Juan-Eduardo Cirlot, *Bronwyn II*, Barcelona, 1971; recogido en *Obra poética*, *op. cit.*, pág. 245.
25. Hablar de alternancia en la poesía de Cirlot es hablar de su poesía permutatoria, uno de los campos de actuación poética que confluyen con su interés por lo estrictamente fónico.
26. *Op. cit.*, págs. 242-246.
Esta última recurrencia métrica recuerda la cuarta y última parte de *El estudiante de Salamanca* de José de Espronceda, cuando en sus versos últimos se va produciendo una significativa reducción métrica hasta llegar a los tres versos "leve/ breve/ son". Pero esta disolución connota la muerte del protagonista en el poema romántico, mientras que en Cirlot hemos visto que su significación es otra. Por otra parte, el interés por lo fonético de Cirlot también se diferencia de las experiencias futuristas y dadaístas, más atentas a la creación de un lenguaje nuevo, como igualmente sucede en el poema *Altazor* de Huidobro.
27. Juan-Eduardo Cirlot, *Inger. Permutaciones*, Barcelona, 1971; recogido en *Obra poética*, *op. cit.*, págs. 211-221.