

Maria Luísa da Costa Falcão Murta

El libro de Cartago: Diario de una tristeza irrazonable
Polivalência simbólica da imagem na poesia de
Juan Eduardo Cirlot

Dissertação de Mestrado em Estudos Ibéricos
sob a orientação do Professor Doutor Antonio Sáez Delgado

Departamento de Linguística e Literaturas

Universidade de Évora

2008

Maria Luísa da Costa Falcão Murta

El libro de Cartago: Diario de una tristeza irrazonable
Polivalência simbólica da imagem na poesia de
Juan Eduardo Cirlot



168 254

Dissertação de Mestrado em Estudos Ibéricos
sob a orientação do Professor Doutor Antonio Sáez Delgado

Departamento de Linguística e Literaturas

Universidade de Évora

2008

RESUMO

O presente trabalho tem como objectivo o estudo das imagens simbólicas e da sua polivalência na obra *El Libro de Cartago* de Juan-Eduardo Cirlot.

Tomando como pontos de partida as concepções estéticas do autor no que diz respeito ao ritmo comum, pontes verticais e simbologia da imagem tentaremos analisar e demonstrar de que forma estas se articulam com o texto, tentando criar uma linha que conduza à Cartago imaginada por Cirlot bem como à sua simbologia.

O nosso propósito é o de reflectir através da profunda afinidade com o surrealismo onírico, sobre a obsessão por imagens simbólicas recorrentes: a cidade de Cartago e a donzela omnipresente, como núcleos originais da poesia Cirlotiana, como verdadeiros motores de um ciclo sobre o tema do que se destrói e deveria renascer.

Palavras chave: surrealismo onírico, simbolismo, imagem

Title: *El libro de Cartago: Diario de una tristeza irrazonable. Symbolic Polyvalence of the Image in the poetry of Juan Eduardo Cirlot.*

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to study the symbolic images and their polyvalence in the work *El Libro de Cartago* by Juan Eduardo Cirlot.

Starting with the author's esthetical concepts regarding common rhythm, vertical bridges and image symbolism we will try to analyze and demonstrate these relations with the text, aiming to create a line that leads to Cirlot's imagined Carthage and its symbolism.

Our purpose is to understand through the profound affinity with oneiric surrealism, about the recurrent symbolic image obsession: the city of Carthage and the omnipresent lady, as original nuclei of Cirlot's poetry, as real motors of a cycle about the subject of what is destroyed and should be reborn.

Key words: oneiric surrealism, symbolism, image

AGRADECIMENTOS

A elaboração de um trabalho com as características do que se segue exige a consulta de uma quantidade importante de bibliografia. No caso específico, a falta de algum material apenas ao alcance de investigadores, numa zona geográfica distinta daquela onde nos encontramos, constituiu a primeira dificuldade que pode ser suprida graças à disponibilidade e boa vontade de destacados protagonistas:

Aos bibliotecários das seguintes Bibliotecas e Arquivos: Biblioteca de la Universidad de Extremadura, Biblioteca Alonso Zamora Vicente, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona e Biblioteca Nacional. Às Fundações Camilo José Cela, Fundació Pere Ardiaca e Atelier André Breton.

A Lourdes Cirlot pelo interesse demonstrado na divulgação da obra do seu pai, Juan Eduardo Cirlot, e primeiras indicações bibliográficas.

A Aube Breton Elléauet pelo acolhimento sincero do nosso propósito e pela autorização para citar e inserir neste trabalho as cartas de Cirlot a seu pai André Breton.

A Antonio Beneyto, amigo surrealista, que me acolheu em sua casa e me disponibilizou a sua biblioteca pessoal, o que me proporcionou livros e documentos raros. A Jaime Parra, as conversas e cartas inesquecíveis, o envio de fotocópias e material diverso. Aos dois o meu sincero agradecimento pelas tardes quentes em Barcelona.

A Ester Fernández Echeverría, pelo envio dos artigos escritos pelo seu pai, o poeta Antonio Fernández Molina e pelas constantes palavras de apoio.

A Felix Alonso Royano, Félix Morales Prado, Raul Herrero e Gerard Gil Fargas o envio de documentos variados.

A José Miguel Pérez Corrales, que desde as primeiras investigações sempre se mostrou um entusiasta desta empresa, a sua amizade e constantes sugestões através de um percurso surrealista.

A todos o meu muito obrigado.

Por último, o meu agradecimento ao Professor Antonio Sáez Delgado. Sem a sua orientação, estímulo e constantes sugestões não teria sido possível a realização e conclusão deste trabalho.

Índice

Introdução	5
Plano da investigação:	8
1. Contexto histórico literário	11
1.1. O pós-guerra e a arte franquista.....	20
1.2. Os movimentos da vanguarda.....	25
1.3. Os movimentos da vanguarda em Espanha	31
2. O surrealismo	36
2.1. Juan Eduardo Cirlot e o surrealismo	51
2.2. Juan Eduardo Cirlot e o simbolismo	55
2.3. O discurso entre surrealismo e simbolismo em Juan Eduardo Cirlot	62
3. A imagem surrealista simbólica	72
3.1. O sonho e o Inconsciente	76
3.2. A criação da Intimidade Remota	78
3.3. A anulação do tempo e do espaço.....	83
4. <i>El Libro de Cartago</i>	85
4.1 O Mito de Cartago	88
4.2. Análise do poema.....	93
4.2.1. A cidade do nada.....	99
4.2.2. A Alma e o Eu.....	103
4.2.3. A Morte – a completa negação da vida sensível.....	110
5. A permanência de Cartago	115
Conclusões	126
BIBLIOGRAFIA.....	129
ANEXOS	157

"L'image est une création pure de l'esprit.

Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte — Plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique... "

Pierre Reverdy, *Nord-Sud*, n° 8, Outubro 1918

Introdução

Para um entendimento do estudo que aqui se apresenta, em termos do percurso trilhado e das opções efectuadas, entre vários caminhos possíveis, impõe-se uma breve explicação sobre o motivo que levou à sua realização.

A ideia de realizar um trabalho de investigação dedicado a Juan Eduardo Cirlot (1916-1973) remonta há algum tempo atrás, despontando num ensaio sobre o autor, apresentado na disciplina de Literaturas Ibéricas II do curso de Mestrado em Estudos Ibéricos, realizado na Universidade de Évora. O nosso encontro com o poeta havia sido puramente accidental. Na procura de uma poética ligada ao letrismo e ao simbolismo deparámos com um autor completamente desconhecido e cuja obra era tão extensa e diversificada que parecia impossível enquadrá-la num grupo ou numa corrente. À medida que procurávamos conhecer a obra, foi-se adensando o interesse e o fascínio que depressa se tornou na tentativa de melhor compreender as modificações e as incursões da sua obra ao longo de várias décadas (1932 a 1973).

Foi nesse contexto que teve lugar o primeiro contacto com um campo de estudo com grande maturidade teórica e empírica na literatura espanhola, sobretudo catalã, mas de tradição muito recente na investigação académica. Esta primeira experiência deu lugar à curiosidade e vontade de querer compreender um fenómeno marcado pelo total desconhecimento do poeta no contexto português.

A presente dissertação desenvolve-se a partir daquela primeira reflexão sobre a simbologia do número sete, na qual se procurou identificar alguns dos principais eixos temáticos na poesia de Juan Eduardo Cirlot. Nesse processo reflexivo inicial deparámo-nos com um aspecto menos investigado, que dizia respeito à primeira produção poética do autor, nomeadamente a sua relação com o surrealismo. O estudo agora conduzido teve em conta esse objectivo, procurando proporcionar um contributo válido e original para o conhecimento do autor.

O estudo que compõe o corpo deste trabalho propõe-se uma interpretação da polivalência simbólica e da imagem recorrente de Cartago na poesia de Juan Eduardo Cirlot, entendida como o próprio a definiu “sensação de Cartago”. Tentaremos reflectir, através da profunda afinidade com o surrealismo onírico, sobre a obsessão por imagens simbólicas recorrentes: a cidade de Cartago e a donzela omnipresente, como núcleos originais da poesia cirlotiana, como verdadeiros motores de um ciclo sobre o tema do que se destrói e deveria renascer.

É nossa intenção ser fiel aos pressupostos do autor no que toca à poesia, ao símbolo e ao surrealismo, bem como à palavra poética como instrumento, ampliação e testemunho da consciência. Não se pretende um estudo da obra total do autor, mas tão só um estudo referente ao *corpus* em análise, deixando para futuras investigações outras abordagens e temas possíveis que ultrapassam o propósito deste trabalho.

No que diz respeito aos limites cronológicos fixados para este estudo, considerámos a data de 1945 como momento inicial e a data de 1973 como data final. A fixação da primeira data, deveu-se ao facto de ser esta a data de publicação de *Sucesso Onírico*, o sonho que esteve na origem da “sensação de Cartago”. A fixação da data final responde à tentativa de que este estudo incluía os últimos escritos de Cirlot, de forma a apresentar uma visão diacrónica sobre a evolução desta sensação patente na poesia do autor. Por outro lado, queremos valorizar a sua actividade que não se limitou apenas à poesia, mas também ao ensaio, combinando a sua actividade literária com alguma actividade pictórica, musical e ensaística sobre o estado da arte sua contemporânea.

Para a elaboração desta dissertação tivemos em conta outros estudos de e sobre o poeta por se mostrarem essenciais para a compreensão do universo cirlotiano. Uma análise sistemática da obra poética ou ensaística deste autor não é, como já afirmámos, o principal objectivo deste trabalho, nem tampouco um estudo metódico das ideias sobre poesia transmitidas pelos seus ensaios críticos e teóricos. No entanto, servimo-nos desse material sempre que nos parecia esclarecedor ou quando orientava ou confirmava a nossa leitura. Tivemos também em conta o material aforístico, compreendido na edição de *Del no mundo*, bem como o material onírico publicado em *88 Sueños*.

Não pretendemos discutir a periodização da obra do autor, divulgada sobretudo pelos estudos de Leopoldo Azancot (1974), Clara Janés (1981), Jaime Parra (1998 e 2001) e Enrique Granell (1990 e 2005), já que a nossa análise tem sobretudo em conta a ordem de escrita e não a da publicação dos poemas relativos à cidade de Cartago. Utilizámos esta premissa no nosso método de trabalho, por nos parecer que conduzia a uma unidade estrutural e a um estado evolutivo, cujas linhas mestras tentaremos demonstrar ao longo deste estudo. No entanto, sempre que nos pareceu explicativo, utilizámos um critério temático.

Tentámos ainda que os interesses plurais de Cirlot fossem inspiração para a nossa metodologia, acreditando que esta pluralidade não afectaria a profundidade deste estudo.

O propósito não é pois compreender a evolução poética de Juan Eduardo Cirlot ao longo da sua vida intelectual, nem a intertextualidade presente na sua obra, o que necessitaria uma orientação investigadora diferente da que tomámos, mas antes uma reflexão sobre a polivalência simbólica das imagens presentes em *El Libro de Cartago*, procurando estabelecer vínculos dessas imagens com a trajectória teórica cirlotiana.

Desde a perspectiva da análise simbólica, o que nos importa é, sobretudo, a maneira como surgem alguns eixos temáticos e como estes são latentes ao longo da vida do autor, nomeadamente as relações entre o “eu poético” e a realidade da linguagem por um lado, e “qualquer coisa” que transcende e inclui os dois, por outro. A consciência exercida pela mediação linguística do poema, a consciência sobre os elementos: eu, mulher, mundo, símbolo e realidade oculta foram também objecto de estudo, bem como o tema poético do “no mundo” e “no donde”, através de uma consciência inexoravelmente ligada à linguagem. O próprio acto de criação do poema objectiva todos os níveis atrás descritos, fazendo dos símbolos realidades e vivências compreensíveis e totalizadoras.

Estes temas utilizados por Cirlot ao longo de três décadas de poesia num processo identificável ao de uma busca arquetípica conduziram a nossa investigação à intertextualidade com outros poemas do autor, acreditando que esta traria maior relevo ao nosso propósito. Alguns estudos sobre a filosofia da linguagem, psicanálise,

hermenêutica e simbologia, bem como da poética de outros autores, foram também contributo para a nossa investigação. Os estudos de Freud, Jung, Cassirer e Bachelard foram-nos muito úteis na explicação dos fenómenos oníricos, assim como os de Geherbrant, Coomaraswamy, Eliade e Durand, no que respeita ao mito e símbolo.

De mencionar também os estudos relevantes de investigadores e ensaístas – alguns também poetas – que abriram perspectivas de análise no que respeita à obra cirlotiana. Destacaremos assim de entre a crítica, maioritariamente centrada no ciclo *Bronwyn*, os nomes de Clara Janés e de Jaime Parra. Clara Janés em relação às raízes surrealistas de Cirlot bem como às características que o diferenciam dos poetas ligados a esta tendência. Jaime Parra orienta o seu estudo em direcção à Cabala, ao misticismo oriental e ao sufismo iraniano, tomando como figura chave para o seu entendimento o islamista Henry Corbin.

Plano da investigação:

Na primeira parte deste trabalho tentamos uma perspectiva claramente historicista visando a contextualização histórica em que o poema foi escrito. A base documental que fundamenta este estudo está formada por artigos de imprensa e monografias especializados, manuais de literatura, estudos sobre a poesia espanhola do pós-guerra, antologias e dicionários especializados. Quanto à sua procedência, a maioria dos documentos citados foi editada em Espanha e os restantes em França, Inglaterra, Estados Unidos e Portugal. De referir que o autor sobre o qual é feito o nosso estudo é pouco conhecido em Portugal: o nome de Juan Eduardo Cirlot figura em vinte e oito títulos na Base Nacional de Dados Bibliográficos (PORBASE) da Biblioteca Nacional. Esta base de dados contém apenas o registo de livros existentes nas bibliotecas públicas portuguesas não contemplando livros existentes em bibliotecas particulares. Destes vinte e oito títulos, apenas quinze são textos da autoria de Cirlot, os restantes são traduções de Cirlot feitas à obra de outros autores.

Na segunda parte ocupamo-nos da análise do Surrealismo enquanto movimento, da sua expansão na Catalunha e especialmente do surrealismo e do simbolismo na perspectiva de Juan Eduardo Cirlot.

Na terceira parte expomos o conceito de imagem surrealista em Juan Eduardo Cirlot e estudamos a forma como esta se articula com o simbolismo e com os estudos da Psicanálise.

Na quarta parte realizamos uma análise detalhada de *El Libro de Cartago*. Considerando a análise histórica e mítica das diferentes versões do Mito de Cartago, procuraremos demonstrar de que forma estas se articulam com o texto, tentando criar uma linha que conduza à Cartago imaginada por Cirlot bem como à sua simbologia. Analisamos e interpretamos cada um por si e em separado, os diversos temas a que antes aludimos.

Decorrendo da leitura de outros poemas de Cirlot procuraremos compreender a permanência da imagem de Cartago na sua poética, tentando sintetizar e demonstrar como o Mito de Cartago configurado na obra poderá ser considerado como motor inicial de uma temática que veio a ser posteriormente desenvolvida pelo autor nas décadas de 50 e 60 culminando na sua obra *Ciclo Bronwyn*. Atendendo a aspectos formais e de conteúdo tentaremos realçar as possíveis relações entre eles na tentativa de uma formulação crítica que apresentamos sob a forma de conclusões.

Este estudo termina com uma bibliografia e anexos. A bibliografia está dividida em duas partes: bibliografia activa e bibliografia passiva. Na primeira figuram todos os textos de Juan Eduardo Cirlot aos quais nos foi possível aceder, dividida em quatro secções: 1. Livros e poemas soltos; 2. Livros de Arte, Música e Simbología; 3. Artigos em periódicos, revistas e catálogos; e 4. Edições póstumas. Na segunda figuram artigos, estudos e monografias consultados para a redacção deste estudo. A bibliografia apresenta-se segundo o Método Harvard-APA. Em situações onde, pela especificidade da documentação a referenciar, este método se configurava de difícil aplicação, utilizou-se a Norma Portuguesa NP 405-1.

Como anexo figuram alguns documentos complementares: uma nota biográfica do autor; algumas cartas enviadas a André Breton referidas ao longo do nosso estudo e que ainda não se encontram publicadas; um quadro de correspondências de capítulos referente às duas versões do manuscrito; a tradução e análise do texto de Antonin Artaud, “L’enclume des forces”, feita por Juan Eduardo Cirlot; um quadro de correspondência de cores a que se refere a obra em estudo e um esquema autobiográfico elaborado pelo próprio Juan Eduardo Cirlot.

1. Contexto histórico literário

O estudo da literatura espanhola do pós-guerra tem vindo a obter há já algum tempo, a atenção de estudiosos que constataram a ausência duma análise séria, aprofundada, documentada e completa sobre um período que, devido à sua proximidade histórica e à presença viva de alguns dos seus protagonistas, ainda não teria sido investigado, apresentado e avaliado de forma justa.

No que respeita à poesia e nos finais do franquismo, o leitor interessado na poesia espanhola escrita entre 1939 e 1975 dispunha apenas de uma escassa quantidade de obras que apresentavam uma visão panorâmica e diacrónica deste período, algumas compilações e uma produção de artigos em revistas literárias muito diversas e de difícil acesso, publicadas maioritariamente em Espanha. A exceção era apenas alguns estudos parciais dedicados à geração de 1936, à poesia social e ao compromisso com os autores e obras dos anos quarenta.

A precariedade constatada no que respeita à obra crítica geral, estudos e análises históricos sobre o período do pós-guerra em Espanha, publicados até 1975, tem no entanto vindo a ser suprida por alguns manuais e estudos específicos:

Elias Díaz em *Notas para una historia del pensamiento español actual (1939-1973)* de 1974, foi um dos autores que marcaram duas etapas distintas para o primeiro pós-guerra: a primeira, desde o fim da guerra civil até ao final da segunda guerra mundial, desde a ruptura relativa da vida intelectual até ao declive da cultura imperial totalitária; a segunda, os anos de 1946 a 1951, entre o afastamento internacional e os indícios da recuperação do pensamento liberal anterior à guerra. Esta mesma divisão mantém-se noutra obra *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*, de 1983, na qual defende que uma data chave em questões ideológicas é o ano de 1945, ano em que Ortega y Gasset regressa a Espanha e funda *Índice*. Os dois factos são exemplo da recuperação do pensamento liberal anterior à Guerra Civil.

Jordi Gracia (1996: 60) toma também como eixo o ano de 1945, ano em que se tenta normalizar a vida cultural através de instâncias oficiais e extra oficiais. No final da década de 40 assistimos a “um esgotamento definitivo da capacidade mobilizadora de um falangismo desacreditado e pouco menos que agónico” (Gracia, 1996:24) à ascensão da Opus Dei, que lançaria em Barcelona algumas das suas bases como o CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) uma fundação estatal de ideologia conservadora cujo órgão oficial era a revista *Arbor*¹.

Outra divisão é aquela que, limitando-se à estética da poesia do pós-guerra, faz Juan José Lanz (1999: 74-77). O autor estabelece três períodos: entre 1939 e 1943, um período onde impera a procura da normalidade; entre 1944 e 1947, a publicação de *Hijos de la ira*, *Sombra del Paraíso* e *Espadaña*, com o desvanecimento do integrismo e tradicionalismo que tinham marcado o período anterior; finalmente, entre 1947 e 1952 o período da Geração do Escorial que afasta o conceito de poesia como comunicação e em que o existencialismo social domina as poéticas representativas.

Sultana Wahnón (1988 e 1998) defende em duas obras outra periodização: entre 1939 e 1941 assiste-se lançamento das bases de uma poesia em castelhano (única língua permitida pelo regime franquista), à promoção de jornais e revistas, editoras e centros culturais ligados aos princípios falangistas. Entre 1940 e 1942, um período de estética marcadamente fascista. Entre 1942 e 1943, rompe-se a unidade estética tendo como ponto de partida a revista *Escorial*² de homenagem a São João da Cruz. Assiste-se ao nascimento duma nova criação poética: surgem novos poetas como Julio Garcés, Fernando Gutierrez e Diego Navarro que se reuniram na primeira grande empresa poética castelhana de envergadura nos anos 40 em Barcelona, a revista *Entregas de Poesía*³, que com grande qualidade tipográfica e rigor nas traduções, se distancia do garcilasismo e das correntes de Madrid, defendendo uma lírica semelhante à da Geração de 27 e do surrealismo. Entre 1947 e 1948 dá-se a recuperação da modernidade literária.

¹ A revista *Arbor* foi fundada em Barcelona por iniciativa de Rafael Calvo Serrer, Raimundo Pániker e Ramón Roquer em Março de 1943 sendo o seu primeiro director, o frade agostinho José Lopéz Ortiz.

² A revista *Escorial* iniciou a sua publicação em 1940 sob a direcção de Dionisio Ridruejo agrupando um grupo de poetas que procuravam uma poesia intimista e que viriam a ser considerados como os poetas da Geração de 1936.

³ A revista *Entregas de Poesía* era dirigida por Juan Ramón Masoliver, Fernando Gutierrez e Diego Navarro.

Entre 1948 e 1950 desaparece *Entregas de Poesía* e dissolve-se esse grupo de poetas. Começa a surgir a poesia em catalão que conquista os espaços públicos dando origem em 1950 à Revista *Laye*⁴.

Estabelecidos os contornos cronológicos, estudámos alguns aspectos relacionados com as condições históricas nas quais surgiu a poesia em castelhano após a guerra civil, as bases críticas e materiais e, finalmente de maneira pormenorizada, o poeta Juan Eduardo Cirlot.

Emili Bayo (1994: 53 e ss.) dá conta do protagonismo da Antologia como forma de apresentação poética, a partir do final da guerra civil: no período entre 1939-1945 publicaram-se oito antologias e entre 1946-1950, dez. A causa destas publicações parece ter sido a rentabilidade editorial, a apresentação de novos poetas e os esforços do franquismo em criar uma aparência de um estado glorioso das letras, mas também as manobras de auto-promoção:

“La antología fue, pues, en aquellos momentos, un medio del que dispusieron quienes habían ganado la contienda para crear el espejismo de un estado renovado y esplendido de la poesía española, es decir, constituyó un instrumento que puesto en manos de poetas generalmente de procedencia falangista, sirvió tanto para cantar las excelencias del nuevo régimen como para proclamar que toda una pléyade de nuevos escritores daban su apoyo al franquismo.” (Bayo, 1994:65)

No ano de 1946, duas antologias incluem obras dos poetas de Barcelona: César González-Ruano, *Antología de los poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, Gustavo Gili, Barcelona, 1946 e a *Antología parcial de la poesía española (1939-1946)* de Espadaña (León, 1946), onde aparecem catalogados Juan Eduardo Cirlot e Manuel Segalá, os dois de orientação surrealista, incluídos num grupo denominado “Tendencias vivas”.

Estes poetas, com Julio Garcés, figuram em 1952 na *Antología del surrealismo español* editada por José Albi e Joan Fuster.

⁴ A Revista *Laye* foi publicada entre 1950 e 1954. Do seu grupo inicial faziam parte J.M. Castellet, Jaime Gil de Biedma, Juan Agustín Goytisolo e Carlos Barral, entre outros.

Na *Antología de poesía española* publicada pela editora Aguilar entre 1955 e 1967 sob direcção de dois antólogos, Rafael Millán (até 1957) e Luis Jiménez Martos (entre 1958 e 1967), no I volume correspondente aos anos de 1954 e 1955, publicam Juan Eduardo Cirlot, Júlio Garcés, Fernando Gutiérrez e Susana March.

Numa antologia mais restrita, *El poema en prosa en español*, Barcelona, 1956, Guillermo Diaz-Plaja inclui escritos de Juan Eduardo Cirlot (“Lilith”, “Ochenta Sueños”, “Oración atonal”), José Cruzet, Ana-Inés Bonnin e Rafael Santos Torroella.

A poesia entre 1940 e 1950 não é muito estudada pelos filólogos seus contemporâneos. A partir de 1950 existem no entanto vários estudos, sobretudo ligados a Jaime Gil de Biedma e à chamada Escola de Barcelona. Esta situação foi denunciada por Guillermo Carnero em “Apuntes para la historia del surrealismo español de la alta postguerra”; afirmava que “em termos gerais a literatura espanhola do pós-guerra está por fazer” (1989: 337) e que “dos anos 40 e 50 nos foi dada uma imagem que não é exacta”, opinião que ainda não podemos contradizer. Algumas vozes reclamavam desde há algum tempo uma maior atenção à poesia da primeira metade do pós-guerra, como Santos Sanz Villanueva (1999: 4) que reconhecia que faltava documentar e historiografar uma grande parte da produção poética. A causa parece ser, como diz Vicente Granados (1977) que “a década poética de 40 se vislumbra como uma das mais ricas e heterogêneas do longo período franquista e que esta variedade dificultou a sistematização que os críticos procuravam nos seus estudos: não existe um grupo nem uma geração, uma editora, uma revista ou um manifesto de intenções. A proliferação de poemas originais ou traduzidos, contemporâneos ou clássicos em revistas, jornais, conferências e bares, torna difícil o seu acesso.” (p. 207)

O estudo tem avançado nos últimos anos, sobretudo após a publicação de *la España de Franco* de Jordi Gracia e Miguel Ángel Ruiz Carnicer (2001), rejeitando-se actualmente o preconceito de uma Espanha franquista dominada pelo medo e pela miséria, através de um distanciamento crítico capaz de assimilar paradoxos e contradições.

Quanto ao estudo do poeta Juan Eduardo Cirlot, podemos encontrá-lo em obras gerais sobre a poesia do pós-guerra; em *Historia de la literatura española*, Ángel Valbuena Prat (1960) no capítulo “Cirlot y el grupo catalán de la posguerra”, escreve:

“La poesía en Barcelona revive lentamente de la guerra a partir de 1940 ó 1941, una colección de monografías sobre poetas de todo el mundo y la revista *Entregas de poesía*, ambas dirigidas por Juan Ramón Masoliver contribuyen a ello. La evolución de la lírica en los quince años transcurridos, puede dividirse en tres periodos: a) 1940-1944, predominio del neorromantismo; b) 1944-47, predominio del surrealismo; c) ulterior retorno al neorromantismo y lucha entre ambas modalidades.” (p. 824-825)

Na primeira etapa dominam o panorama poético Júlio Garcés, Manuel Segalá e Fernando Gutiérrez. No período de 1944-47 “Garcés, Segalá y Cirlot son los únicos cultivadores.” (Valbuena: 1960:824). Na 8ª edição desta mesma obra, ampliada e atualizada por Maria del Pilar Palomo, encontramos a mesma divisão feita por Valbuena na 1ª edição: “El grupo catalán de la posguerra”: primeiro, torna a citar a mesma divisão e repete os parágrafos sobre Manuel Segalá e Julio Garcés. A seguir inclui “Juan Eduardo Cirlot, poeta y ensaísta”, um estudo bastante desenvolvido (oito páginas). Em “Otros poetas”, cita nomes e títulos de obras de poetas conhecidos (Juan Alsamora, José Maria Português, José Maria Sancho, José Miguel Velloso Coca e amplia o parágrafo sobre Fernando Gutiérrez. Finalmente, em “José Cruzet, o siempre la poesía”, amplia consideravelmente os seus comentários sobre a poesia e os artigos em *La Vanguardia* (três páginas).

Outra obra sobre a poesia do pós-guerra em geral é a de Victor Garcia de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, de 1987. No segundo volume, capítulo XV, “Tremendismo, Postismo, Surrealismo”, incluído em “Surrealismo” encontra-se um extenso estudo sobre Cirlot (pp.724-742).

Outras obras, dedicadas especificamente à poesia em Barcelona nos anos 50 são: Carmen Riera, *La Escuela de Barcelona* (1988) onde são feitas algumas incursões na década anterior para delinear os caminhos de união entre as gerações dos poetas Carlos Barral, Gil de Biedma e Goytisolo que contribuem para a formação de um quadro da

Barcelona dos anos 40 em que os jovens se reúnem no bar da Universidade a partir de 1945- 46 para falar de literatura, das suas leituras, de alguns textos próprios e em que parece impossível uma união poética entre a geração de 36 e a de 50:

“La vida era triste pero fácil (...) Charlábamos en el bar de Juanito, leíamos o charlábamos en el Ateneo, nos reuníamos a charlar por la noche en casa de uno o de otro, con la excusa de estudiar, pero a charlar, en el fondo y manteníamos varias tertulias. O más bien yo acudía a varias (...) La más antigua de aquellas tertulias, fue un fallido intento de relación con poetas barceloneses de una generación anterior e ignorada que promovió Juan-Eduardo Cirlot. Era una asamblea claramente sectaria – se trataba de hablar del surrealismo – que se reunía una vez por semana en la Plaza Real. Acudían a ella, aparte, naturalmente, de los Cirlot variopintos, Ferrá, quizá Costa Freda...” (Barral, 1982: 219-220).

Laureano Bonet em *La revista “Laye” (estudio y antología)* de 1988, situa o grupo literário Laye para imaginar o ambiente da Barcelona dos anos 40. O mesmo autor em *El jardín quebrado. La escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo* (1994), faz um retrato da literatura em Barcelona nos anos entre 1939 e 1959 com referência às práticas culturais da época (tertúlias) insistindo na intensa actividade literária da Barcelona do imediato pós-guerra e ao clima de convivência entre diferentes ideologias, línguas ou estéticas: inclui o grupo de *Destino*⁵, fundamental para o renascimento da literatura a partir de 1939; refere as tertúlias, nomeadamente a de Luys Santa Marina cujo órgão de expressão era a revistas *Azor*⁶ e cuja sede literária começou nos cafés Suizo e Liceo e nos bares Oro del Rhin e El Turia.

⁵ A revista *Destino* teve um papel cultural importante durante a ditadura franquista. Criada em Burgos no dia 7 de Março de 1937, foi fundada por um grupo de catalães fugidos após a sublevação militar contra a II República a 13 de Julho de 1936. Fundada por José María Fontana Tharrats e Xavier de Salas, a sua intenção era a de criar uma publicação que cumprisse a função de vincular os catalães falangistas e difundir esta mesma ideologia. A partir de 1957 abandonou o seu compromisso ideológico inicial para se tornar uma referência na relação com a cultura europeia. Nas suas páginas escreveram autores como Vásquez Zamora, Josep Maria de Sagarra, Josep Pla, Sebastià Gash, Juan Goytisolo, entre outros.

⁶ A revista *Azor* foi fundada em Outubro de 1932. Numa primeira época, entre 1932 e 1934 foram publicados dezoito números em que colaboraram alguns dos poetas que viriam a ser protagonistas da poesia espanhola do pós-guerra: Luys Santa Marina, Juan Ramón Masoliver e Guillermo Díaz-Plaja entre outros. Numa segunda época, que se iniciou no Outono de 1942, a revista alargaria a sua perspectiva estética e para além de Santa Marina tomam parte Rafael Manzano, José Jurado Morales, Pedro Pruna, Joaquín Montaner, Díaz-Plaja e ocasionalmente Juan Eduardo Cirlot.

No que diz respeito especificamente ao estudo da obra de Juan Eduardo Cirlot, cabe destacar como pioneiros os nomes de Clara Janés (1981), Victor Garcia de la Concha (1982), Rafael de Cozár (1988), Raquel Medina (1997), Jaume Pont⁷ (1987 a 2001) e Jaime Parra (1996 a 2003).

O problema da inacessibilidade da poesia de Juan Eduardo Cirlot tem vindo a ser parcialmente resolvido com algumas edições póstumas: a primeira destas em 1974, uma antologia dirigida por Leopoldo Azancot (Editorial Nacional, Madrid) em colaboração com o próprio poeta, onde se compila toda a produção poética de Cirlot desde 1966 até 1972. Sete anos mais tarde, em 1981 a Editorial Cátedra publica, com edição de Clara Janés, uma antologia da poesia cirlotiana dando a conhecer uma série de poemas escritos entre 1942 e 1972, bem como um apêndice com selecção de alguns dos aforismos que compõem o livro *Del no mundo*⁸ texto em que Cirlot expõe o seu sistema de pensamento baseado fundamentalmente em Nietzsche e Lao Tse.

Uma breve antologia de poemas e outros textos do poeta, levada a cabo por Lourdes e Victoria Cirlot, filhas do poeta, surge publicada no número 5-6 da revista *Poesía* do Ministério da Cultura espanhol em 1979-1980. A publicação das edições da poesia de Juan Eduardo Cirlot referidas não teve suficiente consideração por parte da crítica, nem mesmo repercussão na poesia espanhola, sendo de difícil acesso nas livrarias espanholas.

A partir dos finais da década de oitenta começam a reeditar-se alguns dos textos de Cirlot. Em 1986 a Editorial Anthropos de Barcelona publica *El mundo del objecto a la luz del surrealismo*, um estudo fundamental sobre o objecto artístico do século XX. Escrito em 1953, antecipa a importância das tendências artísticas conceptuais das últimas décadas e continua a ser referência fundamental para os interessados no conceito de “objecto artístico”.

⁷ O processo de redescoberta, recuperação e reivindicação do Postismo – movimento estético-literário de vanguarda – e dos seus fundadores, há que integrá-lo numa nova dinâmica de investigação e recuperação observada nos últimos anos. De facto, o Postismo e os seus fundadores, Carlos Edmundo de Ory (1923), Eduardo Chicharro (1905-1964) e Silvano Sernesi (1923), parecem ter sido esquecidos, marginalizados ou mesmo completamente ignorados, durante quatro décadas, pela historiografia e crítica literária espanholas.

⁸ Juan Eduardo Cirlot, *Del no mundo*, La Esquina, Barcelona, 1969, editado por António Beneyto.

Em 1988 é publicado pela Moreno-Avila Editores, *88 Sueños, Los sentimientos imaginários y otros artículos* que contem a coleção completa dos sonhos transcritos pelo autor desde 1948 quando estes começam a ser publicados na revista *Dau al Set*. Formado por um conjunto de composições oníricas, em prosa concisa, mostra um mundo de aparições insólitas, símbolos obsessivos e recorrências constantes que virão a dar forma ao imaginário poético de Cirlot.

No início da década de noventa, começa a desenvolver-se o interesse pela recuperação do poeta. Estudos e artigos sobre diferentes aspectos da obra cirlotiana são publicados com alguma frequência em catálogos e revistas. Novas reedições aparecem no mercado: *Ferías e atracciones*⁹ uma estranha monografia de 1950 sobre a exploração do lado mágico e surrealista da experiência quotidiana; *El ojo en la mitología. Su simbolismo*¹⁰, original de 1954, um tratado sobre o simbolismo do olho através da mitologia de diferentes civilizações e uma antecipação do que será a sua grande obra sobre simbolismo, o *Diccionario de símbolos* que conta já com inúmeras edições¹¹; *El espíritu abstracto*¹² (1966), um texto de carácter hermenêutico que interpreta o sentido das expressões plásticas de tipo abstracto desde o paleolítico até ao gótico, estabelecendo as suas relações com a arte moderna.

Quanto à poesia de Cirlot, a editorial Península de Barcelona recuperou em 1993, *44 Sonetos de amor* (1971). Pela sua temática, ideologia e tratamento, estes poemas encontram-se relacionados com os que compõem o *Ciclo Bronwyn*.

Nos finais dos anos 90, assistimos a novas publicações da obra de Juan Eduardo Cirlot: *Confidencias literarias*¹³ (1996) é o título de um volume no qual Victoria Cirlot reúne diversos textos e artigos, publicados em revistas e jornais, relativos ao problema da criação poética, à visão pessoal do poeta face a movimentos estéticos como surrealismo e romantismo, bem como à leitura dos seus autores preferidos. Neste

⁹ Juan Eduardo Cirlot, *Ferías e atracciones*, Libertarias/ Produfi, Madrid, 1992.

¹⁰ Juan Eduardo Cirlot, *El ojo en la mitología. Su simbolismo*, Libertarias, Madrid, 1992.

¹¹ 1ª Edição em Espanha em 1958, por Luis Miracle Editor, *Diccionario de símbolos tradicionales*; 1ª edição no Reino Unido em 1962 pela Routledge and Kegan Paul, e com prefácio de Herbert Read, *A Dictionary of Symbols*; 2ª edição em Espanha em 1969 pela Editorial Labor em edição de bolso; 2ª Edição inglesa em 1971; 3ª edição em Espanha pela Editorial Siruela, em 1997, tendo já atingido em 2007 doze edições. Em Portugal conta apenas com uma edição pela D. Quixote em 1999.

¹² Juan Eduardo Cirlot, *El espíritu abstracto*, Labor, Barcelona, 1993.

¹³ Juan Eduardo Cirlot, *Confidencias literarias*, Huerga y Fierro, Madrid, 1996.

mesmo ano é publicado *Variaciones fonovisuales*¹⁴ onde o desenho tipográfico se combina com o tratamento permutatório¹⁵. Ainda nesse ano a editorial Quaderns Crema, sob direcção de Lourdes Cirlot, publica *De la crítica a la filosofía del arte*, um volume em que reúne a correspondência mantida por Cirlot entre 1958 e 1962 com artistas e escritores como Miró, Cela, Fontana, Saura, Millares, Chilida e Cuixart, entre outros.

A iniciativa mais importante destinada a recuperar a figura de Juan Eduardo Cirlot é promovida pelo Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) através de uma exposição com o nome *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*, patente entre 19 de Setembro e 17 de Novembro de 1996. A publicação de um “catálogo – antologia - livro”¹⁶ constituído por textos com testemunhos das filhas e de alguns dos amigos do poeta¹⁷ bem como alguns textos do poeta, entre os quais uma reedição de *Donde nada lo nunca ni I e II* (publicados entre 1968 e 1971, com edição de autor). Editam-se conjuntamente um texto recuperado dos arquivos da editorial PEN, intitulado *La imagen surrealista* de 1952 e um disco compacto com a gravação da única partitura conservada composta por Cirlot, *Suite Atonal* de 1947 e a declamação de dois dos mais importantes poemas fonéticos do autor: *Bronwyn, n*, de 1969 e *Inger permutaciones* de 1971.

Em 1998, a editora Igitur (Montblanc, Tarragona) publica *El Libro de Cartago*, livro ao qual se dedica este estudo. Em 2001, a editora Libros del Innombrable publica alguns textos inéditos de Cirlot, *Pájaros tristes*, tendo como origem um manuscrito dedicado à pianista Pilar Bayona.

A Editorial Siruela de Madrid reedita, nos últimos anos, alguns dos mais representativos textos do autor: o estudo sobre simbologia *Diccionario de símbolos*; o

¹⁴ Juan Eduardo Cirlot, *Variaciones fonovisuales*, Pàgines Centrals, Barcelona, 1996.

¹⁵ A permutação é um método poético inventado por Cirlot baseado no dodecafonismo de Schönberg e na cabala profética de Abraham Abulafia.

¹⁶ Organizado em cinco capítulos: “Ciudad de Ceniza”, título retirado do poema “Diariamente” de 1949, reúne textos escritos entre 1943 e 1949 que reportam ao início da actividade poética de Cirlot, bem como um conjunto de poemas do Grupo Leona; “El espíritu mágico”, textos de estética surrealista escritos entre 1949 e 1962; “La pintura o la sangre del espíritu”, textos de crítica de arte. Em 1955 Cirlot assume-se como defensor teórico do informalismo, juntando-se ao Grupo El Paso e assinando o seu manifesto; “Música”, conjuntos de textos em que a influência musical configura um eixo transversal na sua obra; “Bronwyn”, textos escritos a partir de 1966 que reflectem uma intensa actividade poética nos quais se opera a cristalização dos seus estudos sobre simbologia, arte medieval, religião e filosofia. A partir deste momento todas as citações referentes a este livro, passaram a ser referidas como *Mundo*.

¹⁷ Rafael Santos Torroella, Antonio Saura, Carlos Edmundo de Ory, Joan Perucho e Edouard Jaguer e um texto de Lourdes e Victoria Cirlot.

Ciclo Bronwyn, (2001), momento culminante da poesia de Juan Eduardo Cirlot; *En la llama* (2005)¹⁸ e o *Diccionario de Ismos* (2006) um compêndio de estética, publicado pela primeira vez em 1949, revisto e aumentado em 1956. Encerra assim a mais recente publicação dos escritos do autor.

1.1. O pós-guerra e a arte franquista

O pós-guerra e a arte franquista ou arte sob o franquismo, época em que se situa a nossa investigação, tem vindo a ser referida pela maioria dos historiadores, como uma época marcada pelo final da Guerra Civil e pelas mudanças introduzidas pelo Plano de Estabilização impulsionado em 1959. A ditadura franquista (1939-1975), dividida em diversas etapas, está hoje estudada sob diferentes pontos de vista e com uma bibliografia cada vez mais abundante e actualizada. As nossas referências históricas, devido ao objecto particular do nosso estudo, foram construídas especialmente a partir de autores que estudaram o tema dentro do panorama historiográfico catalão¹⁹.

O regime franquista está considerado pela maioria dos historiadores, como um regime fascista. Embora com peculiaridades próprias, especialmente durante os primeiros anos em que se definem de forma clara os seus objectivos, este regime foi imposto a uma sociedade na qual eram verificáveis sérias tensões sociais e políticas. Esta sociedade, sem grande tradição democrática, assiste assim, com um grau de violência superior ao de outros regimes fascistas, a uma guerra civil da qual surge como consequência, um grande protagonismo da instituição militar e do catolicismo tradicional. O regime, definido como totalitário, contava com um partido único, com um aparelho estatal encarregue de controlar a sociedade, evitando e anulando a oposição, tinha o controlo absoluto da imprensa e de outros meios de comunicação. Toda a acção

¹⁸ Com selecção e organização de Enrique Granell Trias, reúne 27 entregas poéticas escritas entre 1943 e 1959, bem como alguns dos textos publicados na revista *Dau al Set*, poemas dispersos e escritos em prosa agrupados em duas secções “Con los surrealistas” e “Poética”.

¹⁹ Utilizámos as obras de Josep Fontana, *España bajo el Franquismo*, Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad, Crítica, Valencia-Barcelona, 1986 e Borja de Riquer, “Franquisme, transició i democracia”, in Manuel Risques (dir.) *Història de la Catalunya contemporània*, Vol VII, Barcelona, Pòrtic, 1999.

do regime franquista foi subordinada aos interesses da nação espanhola, suprimindo assim toda a existência de outras entidades culturais dentro do território nacional.

Entrando em divisões temporais da ditadura franquista, o período do pós-guerra aparece claramente definido em termos historiográficos:

“Els primers anys del franquisme, fins aprovació del pla d'estabilització econòmica del 21 de juliol de 1959, poden perfectament ser denominats de postguerra, ja que llavors predominaven uns factors polítics, econòmics i culturals que eren fruits evidents de la guerra civil. Però aquesta llarga postguerra hispànica es va veure també notablement influïda per la situació internacional. Perquè tant l'esclat de la segona guerra mundial, el mateix 1939, el seu sagnant desenvolupament fins 1945, com les conseqüències de la victòria dels aliats, afectaren notablement la vida política espanyola dels anys quaranta.” (Riquer, 1999: 337)

A condenação do regime franquista pelas Nações Unidas em 1946, o início da Guerra Fria e a consequente impossibilidade de beneficiar do Plano Marshall, levaram a Espanha à exclusão de projectos políticos e económicos europeus, condicionando toda a década seguinte. O período do pós-guerra, estabelecido entre 1939-1959, é assim uma época bem delimitada na relação histórica entre a Espanha e a Catalunha²⁰.

No que diz respeito a factores culturais²¹, a situação não era melhor do que no âmbito económico ou político. Joan Pablo Fusi (1999) actualiza o tema numa perspectiva de conjunto:

“La guerra civil de 1936-1939 y el triunfo en la misma de Franco (esto es, del Ejército y de la Iglesia, de la Falange, del tradicionalismo carlista y del monarquismo conservador) supusieron el fin del excepcional momento cultural que España había vivido en los primeros treinta años del siglo merced a la acción

²⁰ Referimo-nos a historiadores como Fontana, Borja de Riquer e Immaculada Julián que situam o fim do pós-guerra no final da década de 50. Esta divisão, suportada por estes autores, não implica uma dependência hierárquica entre Espanha e a Catalunha.

²¹ A bibliografia sobre a cultura da pós-guerra é cada vez mais abundante e de actualização constante. Utilizamos como referências os estudos de Juan Pablo Fusi, *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons, 1999, onde se actualiza a bibliografia a nível geral e Joan Samsó, *La cultura catalana; Entre la Clandestinidad i la represa pública (1939-1951)*, Barcelona, Vol. I e II, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, Vol. II, 1995.

acumulada de las llamadas generaciones del 98, del 14 y del 27. Como ya ha quedado dicho, muchos y bien conocidos intelectuales y artistas [...] apoyaron a la República y optaron por el exilio. A pesar de que no faltaron intelectuales de la derecha [...] que apoyaron a Franco, como Ramiro de Maetzu, asesinado en 1936, y Eugenio D'Ors, o que se incorporaron a la España "nacional", como Marañón y Zuloaga y luego Dalí,..." (p. 99).

Deixando à margem a falta de tendências intelectuais de Franco, Fusi põe em evidência que a sua política cultural foi de facto mais uma política negativa de controle através da censura, do que uma política afirmativa de criação de uma cultura própria e original. No entanto, existiam alguns intelectuais que faziam a ligação aos ideais do início da guerra:

"...los grupos que inicialmente se integraron en éste – desde luego en los años de la guerra civil y de la victoria – un cierto espíritu cultural, que aunaba exaltación nacionalista, glorificación del espíritu y de las virtudes militares, ferviente catolicismo y preferencia por formas y estilos artísticos clásicos y tradicionales..." (p. 102).

"Pero más allá de la guerra, el franquismo quiso heredar y continuar el pasado imperial: el Siglo de Oro, la arquitectura del Escorial, los imagineros castellanos, la poesía neoclásica del Renacimiento, la espiritualidad de los místicos españoles. Revalorizó el pensamiento tradicional católico [...]; se distanció de todo vanguardismo estético y favoreció un retorno a las formas culturales más "establecidas": al paisajismo y al retrato, al drama convencional, a la narrativa tradicional." (Fusi: 1999: 103)

Tomando como ponto de partida a análise de Fusi e o fracasso de um projecto cultural franquista, podemos admitir que a continuidade intelectual espanhola do século XX não chegou a desaparecer. Uma nova cultura liberal, que não a oficial, exercerá o seu domínio. O referido fracasso, fruto das contradições do regime, levará à liberalização operada nos anos 60, tornando a cultura espanhola numa cultura crítica e em constante expansão. Fusi refere-se constantemente a uma "cultura espanhola". No entanto, J.M. Castellet, num ensaio publicado em 1977, *La cultura bajo el franquismo*, perguntava-se de início: "¿Existe hoy una cultura española?" E conclui:

“Creo que toda definición de la cultura española bajo el franquismo pasa por la aceptación de su anormalidad, es decir, por el hecho de no haber surgido a través de un proceso natural que se desprendiese de una sociedad en curso de un desarrollo histórico normalizado dentro de unas coordenadas determinadas que, en este caso, serían las del mundo occidental, a cuyo ámbito e historia pertenecen los diversos pueblos del Estado español. Ahora bien, esta anormalidad se configura en varios puntos, entre los que me interesa destacar los siguientes, propuestos por algunos de nuestros autores: 1. Pérdida de la tradición contemporánea [...]; 2. Bloqueo de la memoria colectiva [...]; 3. Espontaneísmo de la recuperación cultural [...]; 4. Osmosis, complicidad involuntaria o generación cultural a partir de los supuestos de la sociedad franquista [...]; 5. Regresión estética de la lengua [...]; 6. Patología de la expresión.” (Castellet, 1977: 15).

Estas referências sobre o que se entende por franquismo, por pós-guerra, pela dificuldade em definir a cultura, pela constatação do fracasso de um projecto cultural franquista e de uma repressão sistemática sobre a expressão e a cultura, situam-nos face ao contexto no qual subsistiram e se desenvolveram as expressões artísticas na Catalunha. As referências a este período encontram-se sobretudo em estudos sobre a História de Arte Contemporânea na Catalunha. Os capítulos dedicados ao tema são normalmente pouco extensos e surgem num contexto geral. Situam-se cronologicamente no final dos anos 40, referindo a recuperação cultural e aprofundando temas como o surrealismo e o informalismo. Assim Immaculada Julian, referindo-se aos anos entre 1939 e 1945 escreve:

“...aquests fets van representar un desatre total, en general, per a Catalunya i per la vida cultural en particular. La repressió sobre Catalunya fou institucional, lingüística, tradicional i cultural [...] Es va voler desfer tot allò que era propi i impedir que, a nivell cultural, es prenguessin com a models exemples avantguardistes que podien ser perniciosos. L’avantguarda era presentada por Josep M^a Junoy (que l’havia coneguda i defensada abans de 1938) com a conspiració internacional del comunisme, jueus i altres que volien desfer l’etern art espanyol.” (Julian, 1986:75).

Joan-Ramón Triadó en *Arte en Catalunya* (1994) apresenta assim o capítulo dedicado à pós-guerra:

“La victoria de los sediciosos al mando del general Francisco Franco trajo tiempos de oscuridad en todos los campos de la cultura, que fue casi total en la década de los cuarenta al coincidir con la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, en lo referente al arte y a la arquitectura, la razón de la preponderancia de unas manifestaciones adocenadas y tradicionales fue más el fruto del exilio de nuestros mejores artistas, que de manera abierta habían optado por la República, que el de una represión. Pensemos que el franquismo no tenía ideología artística, razón por la cual se nos hace difícil pensar en una persecución sistemática de las vanguardias, ya que lo que se perseguía eran personas, no tanto sus obras y menos las plástico-arquitectónicas.” (p. 289).

Outros historiadores de arte como Frances Fontbona (1977) ou Francesc Miralles (1983) sugerem a continuidade de tendências mais tradicionais e conservadoras anteriores à guerra civil justificando-a pela influência da tradição espanhola. Fontbona (1977: 98-101) faz também referência ao gosto anterior à guerra, nomeadamente o da tradição “noucentista” catalã e no reconhecimento que alguns artistas haviam conseguido nos anos trinta.

Um dos artigos mais específicos sobre o tema, “L’art dels anys quaranta a Barcelona. De la “pintura de l’estraperlo” a Dau al Set”, de Rafael Santos Torroella, incluído no catálogo da exposição *Col.lecció Riera. Anys 40* (1994), põe em destaque alguns dos momentos mais importantes para a sua compreensão: as vicissitudes da criação da revista *Cobalto*²², as pessoas e contactos que surgem desta iniciativa, a exposição de Miró e algumas conferências sobre arte contemporânea, dando uma compreensão global do fenómeno artístico.

Joseph Corredor-Matheos, (1996: 13) aclara alguns destes temas: a renovação da arte catalã do pós-guerra deve ser entendida como recuperação de uma abertura e nível de qualidade existentes antes da guerra, sem cair no erro de considerar a vanguarda como único elemento renovador. Afirmar que todas as formas artísticas durante o pós-

²² A revista *Cobalto* foi concebida pelos escritores José Maria Junoy e Josep Porta como uma publicação especializada em arte. Organizada em cadernos, para iludir a censura, os cem primeiros números destinavam-se a assinantes que suportavam as despesas de publicação. O primeiro caderno “El paisaje” foi publicado numa edição de cem exemplares, no dia 27 de Junho de 1947. Após a extinção da revista em 1949, Rafael Santos Torroella continuou a sua publicação sob o nome de *Cobalto 49*.

guerra anterior a 1948 eram decadentes, apesar do inegável papel negativo do franquismo, é errado.

Alexandre Cirici Pellicer (1977), um dos autores que desenvolverá o tema da estética franquista no plano historiográfico, afirma:

“La estética nos aparece como un elemento esencial del franquismo, del mismo modo que fue un elemento esencial de todos los fascismos [...] Pero al profundizar sobre esta estética nos hemos dado cuenta de que no existen ni una doctrina concreta, ni un pensamiento mínimamente consistente, ni un arte propio del sistema. Sería ridículo emprender un estudio científico sobre el pensamiento estético franquista, puesto que no hubo tal pensamiento.” (p.11)

Para este autor, o franquismo não é uma doutrina, mas “una situación y una correlación cambiante de fuerzas [...] hablar de estética del franquismo resulta ser hablar de adaptaciones que los artistas visuales y los críticos, los del arte monumental con aspiración museable [...] hicieron para ser compatibles con las distintas etapas de aquella trayectoria.” (Cirici Pellicer, 1977: 12).

1.2. Os movimentos da vanguarda

Para desenvolver o tema das vanguardas devemos situar alguns conceitos mais significativos na historiografia artística catalã. Não pretendemos uma relação exaustiva de uma bibliografia muito extensa, nem uma discussão crítica. Partimos assim da actualização do tema realizada por Immaculada Julian (1984). Autores a que já fizemos referência como Alexandre Cirici Pellicer ou Juan-Eduardo Cirlot, para citar dois dos mais importantes nomes da historiografia catalã, foram também referências para o nosso estudo, uma vez que configuram os fundamentos de estudos elaborados posteriormente. Embora cronologicamente distanciados, algumas coincidências foram no entanto perceptíveis, o que complementou o nosso estudo permitindo uma visão global.

Existe a ideia generalizada segundo a qual as vanguardas históricas têm um momento de expansão durante os anos 30 na Catalunha.

As primeiras obras que configuram uma primeira reflexão sobre a vanguarda em espaço catalão durante a II República são *La pintura catalana contemporánea* de Sebastià Gash e *33 pintors catalans* de Joan Merli, ambas editadas em 1937 pelo Comissariat de Propaganda de la Generalitat, em Barcelona. As duas obras manifestam uma falta de perspectiva temporal na estruturação de um discurso histórico.

A maioria dos autores utiliza o termo “avantguarda” ou “avantguardas”, sem entrar em esclarecimentos teóricos sobre o conceito. Juan-Eduardo Cirlot faz uma reflexão sobre o tema:

“En España, aparece como movimiento de transición, desde el modernismo al surrealismo, más con la intelectual frivolidad del juego de pensamiento (justificando hasta cierto punto la teoría de la “deshumanización del Arte” de Ortega y Gasset) que con intencionalidad lírica declarada.” (Cirlot 4, 2006: 666)

A palavra vanguarda impôs-se sobretudo no início do século XX, significando os movimentos artísticos e literários que se sucederam no início do século. O conceito de vanguarda, procedente da terminologia da estratégia militar é utilizado como referência à força de choque que precede um exército antes do ataque, no sentido de desbravar terreno²³. O conceito alargou-se durante o século XIX a outros campos de actividade como a política e a arte que o utilizaram em sentido metafórico. Em política, entende-se por vanguarda o sector de um partido ou de um grupo social cujas ideias e acções políticas são mais radicais. Os historiadores de arte referem o uso da palavra “vanguarda” em ensaios como o *De la mission de l'art et du role des artistes* (1848) de Gabriel Desiré Laverdant²⁴, o qual mostra claramente a relação entre a arte e a política, durante a segunda metade do século XIX, no sentido de superar as desigualdades entre os homens: as doutrinas políticas forneciam o contexto ético e social à obra de arte e esta, traduzia em termos sensíveis e emocionais a crítica à realidade política vivida. Nos finais do século XIX, o jornal anarquista *L'avant-garde*, fundado por Bakunin em 1878

²³ "La vanguardia es la fracción de una fuerza destacada al frente en la dirección del movimiento que ejecuta, para atender a su seguridad y protección. Se desprende de ahí que vanguardia, en el tecnicismo militar, implique el concepto de lucha [...]" (Cabanellas de Torres, 1963: 1027)

²⁴ "El arte, expresión de la sociedad, manifiesta en su impulso más alto, las tendencias sociales más avanzadas: es anticipador y revelador. Ahora bien, para saber si el arte cumple bien su propia misión de iniciador, si el artista está verdaderamente situado en la vanguardia, es necesario saber a dónde va la humanidad, cuál es el destino de la especie [...]" (Gabriel-Desiré Laverdant citado em Poggioli, 1964: 25).

utilizava o termo como vanguarda artística e literária e, num conceito mais lato, como vanguarda social e política. No entanto, as vanguardas políticas e artísticas distanciavam-se: a primeira é entendida dentro do âmbito das propostas sobre a estrutura do Estado e da sociedade, enquanto a segunda, quase sempre comprometida com a primeira, começa a conceber-se como referindo-se à arte e à sua história particular.

O contexto social em que as vanguardas aparecem é o de uma crise generalizada: crise da cultura e do sujeito. O confronto entre os diferentes Estados durante a Primeira Guerra Mundial, a legitimidade da burguesia como líder destes confrontos, a ruptura entre fé e progresso, entre a interioridade do indivíduo e a fragmentação da sua consciência, são elementos que estarão presentes na vida e obra dos artistas da vanguarda durante as primeiras três décadas do século XX.

A crise a que aludimos no campo estético, expressa-se sobretudo através da recusa da linguagem artística do século XIX. Na Literatura, nas artes plásticas, na música e na arquitectura, em diferentes momentos e com diferentes intensidades, a recusa dos modelos anteriores marcará a sua evolução. A subjectividade, a exploração do inconsciente, a destruição do conceito tradicional de espaço, a exaltação da máquina, a industrialização, a busca do essencial, configuraram algumas das fontes em que a vanguarda fundou a arte do século XX.

Embora cada um dos diferentes movimentos de vanguarda tenha características próprias e distintivas, que surgem do contexto histórico e particular no qual se inserem os artistas e nas poéticas através das quais subvertem os pressupostos da arte, alguns valores e princípios de acção parecem ser comuns²⁵. O carácter militante dos seus manifestos, a consciência revolucionária dos artistas e críticos que participaram nesses movimentos, a originalidade e o valor atribuído à subjectividade criadora são alguns desses traços. Se é certo que alguns dos artistas que fizeram parte desses movimentos nem sempre tiveram o espírito que parecem expressar os seus manifestos, existiu uma consciência de grupo face a um inimigo comum: as velhas forças (Micheli, 1992: 287), a acção (Micheli, 1992: 293), a atitude materialista e a atitude realista (Micheli, 1992:

²⁵ "[...] las vanguardias tienen en común una característica el cuestionamiento de sí mismos y de su época, la idea de renovación, de reformulación siempre comenzada a partir de cero de valores individuales y colectivos, de objetivos comunes a una civilización." (Subirats, 1984: 79)

316) os contrabandistas das formas (Micheli, 1992: 357), os museus, as bibliotecas, as academias e o moralismo (Micheli, 1992: 372) constituíram-se como algumas das ideias, costumes e instituições que era necessário combater. A consciência revolucionária dos vanguardistas está profundamente ligada à ideia da ruptura com o passado e à ideia do novo. Opunham-se à tradição, recodificando a estrutura e o conteúdo da obra de arte, as condições de recepção e até mesmo a sua função. Dentro do espírito da modernidade proclamavam-se como fundadores de novas formas de pensar, de viver e de sentir o mundo²⁶.

As primeiras vanguardas chegaram a Espanha em 1918. Guillermo de la Torre utiliza o termo no seu livro *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) por parecer o mais adequado para definir o espírito inovador e pela sua conotação bélica. José Ortega y Gasset definiria esta época como “beligerante” (1994: 141-203) e utilizava o conceito de “arte jovem” com o que reiterava a ideia de que algo novo se iniciava com o século. A denominação alternou com “Ismos”²⁷ que Ramón Gomez de la Serna utilizava e que levaria ao seu livro de 1931, convertendo o termo em metáfora quando falava da “pureza inicial” do vanguardismo e ao admitir que os “ismos” abriam “una sorpresa de rasgadura del cielo y del tiempo”. (2005: 237)

Outra designação utilizada era também a de “Arte nova”: Rafael Cansinos-Asséns (1919) e António Espina (1920) utilizavam o termo para agrupar futurismo, creacionismo, expressionismo e ultraísmo, “tendencias gemelas que significan el mismo fin: la superación real. El mismo medio: la renovación técnica. El mismo principio: la rebelión hacia lo viejo.”(Espina, 1920: s.p.)

Desde o início, o termo teve interpretações diferentes, como demonstrou Miguel Pérez Ferrero num texto na *Gaceta Literaria*: “hoy, a todo lo que extraña o choca, se le ha dado en llamar, por sistema y sin conocimiento, ‘vanguardia’” (1931: 17). O termo prevaleceu até aos nossos dias, aplicando-se a qualquer tendência artística experimental

²⁶ "El artista de vanguardia se nos ha presentado bajo muchos disfraces a lo largo de sus primeros cien años de existencia: revolucionario, dandy, anarquista, tecnólogo, místico...También ha abrazado multiplicidad de credos. Un único elemento parece haberse mantenido constante en el discurso vanguardista: la originalidad. [...] La entidad original permite establecer una distinción absoluta entre el presente experimentado de novo y un pasado cargado de tradición. Las proclamas de la vanguardia son precisamente llamamientos a la originalidad." (Krauss, 1996: 171)

²⁷ Esta designação foi também utilizada por Juan Eduardo Cirlot (*Diccionario de los Ismos*).

ou tão simplesmente nova, centrado num significado restrito em que denomina os expoentes artísticos que rompem com as manifestações estéticas vigentes. Referimo-nos às designadas vanguardas históricas, um conjunto de correntes artísticas e literárias que surgem na Europa no período imediatamente anterior à Grande Guerra (1914-1918) e que têm o seu maior desenvolvimento no período seguinte, os anos 20 e 30. Os movimentos vanguardistas foram fundamentalmente europeus e tiveram, na sua maioria, raiz em França com maior influência em Paris, onde já tinham tido lugar o simbolismo, o impressionismo e o modernismo. O mesmo aconteceu com o cubismo, o futurismo, o creacionismo e o surrealismo.

O cansaço de diferentes tendências do século XIX, especialmente do realismo, provocou nos artistas o desejo de ruptura com o passado. A fractura que provocaram os movimentos de vanguarda em relação à arte anterior estava intimamente ligada às profundas mudanças políticas e sociais do início do século XX. Uma nova concepção do mundo começou a desenvolver-se, acelerando-se o processo durante a Grande Guerra. Após este processo traumático em que a guerra muda o mapa europeu²⁸, o período entre guerras propicia o momento de maior actividade das vanguardas. A guerra agudizou também a ideia da inutilidade da arte pela arte que parecia não ter sentido na vida moderna. O trabalho dos novos artistas passaria a ser contra a lógica, a moral, a honra, a religião, a pátria ou a família, elementos considerados como convencionalismos de um passado com o qual era preciso cortar.

A luta entre fé e razão que perpassou o século XIX desemboca num triunfo das correntes irracionistas, proclamando a guerra com o passado: “El arte moderno no nació por evolución del arte del siglo XIX. Por el contrario, nació como una ruptura con los valores decimonónicos.” (Micheli, 1981: 13).

Parece complexo estabelecer as características deste conjunto de movimentos, embora existam numerosos ensaios sobre o que chamamos “teoria das vanguardas”. Apesar da existência de correntes muito diferenciadas, poder-se-ão traçar algumas características que tentaremos resumir da seguinte forma: a negação do passado e a

²⁸ Arnold Hauser considera que o século XX começa verdadeiramente após o conflito, nos anos 20: *História social da Literatura e da Arte*, Martins Fontes, S. Paulo, 2ª edição, 2000.

ruptura com a tradição no que toca à forma ou a modos de expressão. Esta ruptura parece especialmente agressiva no futurismo, mais irónica no cubismo e mais acentuada no expressionismo; o desejo de criar a partir do nada traduz a visão do mundo por parte do artista; o culto da imagem: “El poema valga por sus elementos líricos”(Torre, 1925:78); o carácter “anti realista” na linha do simbolismo e do modernismo. Esta “arte nova” que se baseava numa visão diferente da realidade, assumia que o que mudava era o conceito de realidade: esta não devia ser copiada, mas sim interpretada, decomposta geometricamente, atentando contra o seu sentido lógico ou descobrindo as suas próprias contradições. A rebeldia contra a razão ambicionava modificar a realidade e unir vida e arte. As vanguardas não eram apenas uma estética mas também “una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida.” (Paz, 1990: 82)

A internacionalização desobedecia à existência de focos de irradiação e tentava romper com as tradições nacionais e locais, estabelecendo pontos de contacto entre fórmulas artísticas e ideários políticos que derivavam directamente das doutrinas do momento, o marxismo e o fascismo.

A existência de uma consciência de grupo dentro dos diferentes movimentos manifestava-se através de uma sensibilidade artística comum, com tendência à institucionalização de postulados expressos em manifestos, revistas, exposições, reuniões e diferentes actividades.

A relação de interdependência existe nas diferentes formas artísticas: a pintura invade a lírica, a música transforma-se em verso, a escrita surge nos quadros, o pensamento determina a plástica. Dá-se a supressão das barreiras entre disciplinas e géneros, uma vez que os novos princípios eram válidos para a poesia, a pintura ou a música. Os artistas colaboravam na renovação artística através de obras em conjunto²⁹.

²⁹ Salvador Dali, Luís Buñuel e Garcia Lorca, Kokoshka e Kandinsky, André Breton, Gerardo Diego. O cinema parece ter sido da maior importância, uma vez que nele se misturavam diferentes formas artísticas: a pintura, a poesia, a escultura, a música e o teatro.

1.3. Os movimentos da vanguarda em Espanha

Embora a Espanha se tivesse mantido oficialmente neutra durante a I Grande Guerra, viveu intensamente um conflito que levaria à posterior agitação política e social. O período das vanguardas coincidiu com um período do reinado de Afonso XIII, no qual se verificou um progressivo descontentamento com os partidos dinásticos, e em que a força revolucionária de 1917 levaria a um distanciamento entre a “Espanha oficial” e a “Espanha real”. Estes acontecimentos tiveram uma influência profunda na cultura e no pensamento espanhóis. Gómez de la Serna afirmava que se vivia um tempo novo, “un momento de transición en que se le ve lo que va a desaparecer” (1928:42); e tudo isto afectava a arte: “El pasado ya no puede gravitar sobre las modernas concepciones estéticas (...) Hoy es una necesidad psicológica caminar (...) hacia horizontes luminosamente esplendorosos y inexplorados”(Chabás, 1919: 42)

Entre 1917 e 1923, as quase impossíveis maiorias governamentais pareciam incapazes de dirigir o país e dar-lhe uma imagem de serenidade. O Regime da Restauração, nascido em Janeiro de 1875, tinha chegado ao fim. Quarenta e sete anos de alternância partidária entre os partidos de Cánovas e Sagasta tiveram influência nos movimentos filosóficos e literários. Nos finais do século XIX, a divisão entre filósofos e literatos torna-se ténue. Em 1921, o assassinato do Presidente Eduardo Dato e a derrota na guerra de Marrocos aceleraram os movimentos populares, propiciando a ditadura de Primo de Rivera em 1923.

Com o golpe militar do General Primo de Rivera, a Espanha sentia a necessidade dum contexto cultural propício a um movimento como a arte da vanguarda, aparentemente neutro desde um ponto de vista do pensamento, ou seja, o contorno político, independente e paralelo aos factores estéticos, criava as condições ideais a uma arte descomprometida com a vida pública. As características fundamentais da vanguarda fazem pensar que existe uma resposta filosófica subjacente ao movimento. Esta é o efeito de um determinado existencialismo que, tendo perdido a confiança no mundo circundante, nas suas leis e evolução, adopta, embora inconscientemente, uma atitude de repulsa que se manifesta refugiando-se na estética e nela encontrando a fuga e a compensação existencial.

“Los testimonios contemporáneos y las memorias personales del ambiente ciudadano en la España de la primera parte del siglo XX se sorprenden frecuentemente de la atmósfera de despreocupación y de euforia que predominaba en todas las clases sociales, mientras la nación se tambaleaba desde el desastre de 1898 hasta toda una larga serie de catástrofes posteriores. El pesimismo de los escritores de la llamada generación del 98 contrasta curiosamente con la infatigable búsqueda de diversiones y placeres por parte de la gran mayoría, y sin embargo, la angustia y la frivolidad que caracteriza todo este periodo hasta la guerra civil pueden considerarse síntomas del mismo malestar.” (Brown, 1980:15)

O acentuado pessimismo da geração de 98 e a vida boémia dos modernistas, em conjunto com os seus pressupostos nihilistas, não podiam servir de orientação à geração vanguardista.

A queda da ditadura de Primo de Rivera e as duas Dictablandas de Berenguer e Aznár, abriram caminho à queda de Afonso XIII. Este período de crise contínua e de consciência de transição – os anos de decadência parlamentar e os sucessivos de preponderância militar – permitiu à arte o desprezo por soluções políticas e colectivas, procurando em estéticas minoritárias, estimuladas pela República, um compromisso político incompatível com esteticismos puros. As vanguardas pareciam não ter aqui espaço. Afirmações como o apoliticismo vanguardista devem ser reduzidas em contexto espanhol, já que o período republicano obrigou a maioria dos seus seguidores a tomadas de posição.

Em Março de 1938 dá-se o início da ofensiva franquista sobre a Catalunha. No dia 5 de Abril, Franco assina em Burgos o Decreto-lei que abolia o Estatuto de Autonomia da Catalunha e, como consequência, o catalão deixava de ser considerado como língua oficial. A 26 de Janeiro de 1939 Barcelona é ocupada quase sem resistência e submetida a um regime especial, cujo responsável era o General Eliseo Alvarez-Arena y Romero, e que duraria até Agosto de 1940. Começam então o exílio e a repressão contra a língua e cultura catalãs, acompanhados da intenção de colonização da Catalunha “em castelhano”. Entre 1939 e 1945 dá-se uma transformação radical na sociedade catalã: assiste-se ao desmantelamento e substituição das instituições democráticas, ao exílio dos intelectuais, à repressão política e ideológica e à proibição

da língua³⁰. O jornal *La Vanguardia española*, adota o subtítulo de “Diario al servicio de España y del Generalísimo Franco”. O Institut d’Estudis Catalans foi substituído pelo Instituto Español de Estudios Mediterráneos.

A independência da produção poética do pós-guerra, face às fórmulas estéticas do regime começa a notar-se a partir de 1942 e está relacionada com a perda de poder da Falange³¹. Em Barcelona, a relativa estabilidade conseguida sob o mandato do Governador Civil Federico Correa Veglison propicia este avanço cultural. A partir deste ano sucedem-se as publicações da obra poética de jovens escritores que partem de princípios estéticos diferentes. A nova poesia em castelhano que se publica em Barcelona demonstra a autonomia da criação artística e a reivindicação da modernidade literária. Alguns destes poetas vêm-se no entanto obrigados a pagar as suas próprias edições (Cirlot e Segalà) já que na época não existe em Barcelona nenhuma editora que se dedique à poesia. Para a formação de uma vida literária catalã muito contribuiu César González-Ruano que, a partir de 1943, se estabelece em Sitges. O autor dá-nos um retrato irónico dos cinco poetas jovens que “contavam” no ambiente literário de Barcelona, a saber Mauricio Monsuaréz de Yoss, Ramón Eugenio Goicoechea, Julio Garcés, Manuel Segalà e Juan Eduardo Cirlot. Transcrevemos pelo seu interesse o parágrafo dedicado a Cirlot:

“Juan Eduardo Cirlot era, tal vez, el de mayor e más extraña personalidad poética de todos ellos. Nacido en Barcelona en 1916, Cirlot, muy preocupado por la egiptología y la magia, tenía un raro aire de falso faraón con gabardina. Yo le encontraba facciones misteriosas de negro y blanco. Estaba entonces empleado en un banco y se creía el mejor y casi el único poeta de la Tierra. Buen poeta era sin duda y cultivaba un surrealismo que en él era posición natural ante la vida, aunque le viniera un tanto heredado de los Neruda y compañía. Cirlot llevaba una vida muy seria y aburrida y no pertenecía, como los otros, a la Barcelona de noche. Hacía mucha literatura personal, como decir que le daban miedo los pájaros.”
(González-Ruano, 2004: 611-612).

³⁰ Assiste-se ao desaparecimento de toda a imprensa em língua catalã (vinte jornais diários e centenas de revistas) e à depuração das bibliotecas públicas e privadas, tendo os livros sido queimados ou transformados em pasta de papel.

³¹ Esta mudança é visível na revista *Escorial*, sob direcção de Luís Rosales e José Maria Alfaro, que em 1942 aproveita o centenário de São João da Cruz para pôr de lado o antigo formalismo e defender uma poética baseada na liberdade formal e no valor da expressão individual.

Entre 1944 e 1947 as mudanças na política nacional e exterior provocam uma desestabilização na sociedade espanhola. Em Barcelona, as actividades da Falange começam a diminuir devido em parte ao apoio da burguesia à causa monárquica e ao desenvolvimento de uma resistência de carácter intelectual que puseram à prova o aparelho franquista. A partir de 1946 aumentam progressivamente as publicações literárias. A censura favorece uma literatura minoritária (poesia) e reeditam-se alguns livros em prosa. Neste ano são autorizadas as primeiras publicações em língua catalã: o primeiro livro em prosa publicado pela editora Dalmau foi *Mosaic* de Victor Català³² e o primeiro livro de poesia *Del joc i del foc* de Carles Riba. Até 1950 não foi permitida a publicação de traduções de autores estrangeiros.

Podemos assim dizer que, entre 1939 e 1950, se assiste ao esforço da ditadura para estabelecer uma cultura oficial paralela ao seu espírito político. A relação entre estética e ideologia levou a ortodoxia a reivindicar a necessidade de uma arte unida à propaganda. Madrid converte-se no centro irradiador da nova ideologia. A Delegación Nacional de Prensa y Propaganda del Movimiento incentivou a criação de secções culturais na imprensa nacional e apoiou a criação de revistas literárias que reflectiam a existência de uma grande actividade cultural no país: *El Español*, *La Gaceta Literaria*, *Juventud*, *Arbor*, *Fantasia*, *Escorial* e *Garcilaso*. Por outro lado, estabeleceu uma continuidade com a cultura espanhola da pré-guerra, *Ínsula* e *Índice*. Na província aparecem outras revistas que, tendo como aparente preocupação a criatividade literária, depressa se transformam nos órgãos intelectuais da heterodoxia espanhola: *Corcel* (1942), *Cisneros* (1943), *Espadaña* (1944) e *Raiz* (1948). O elemento fundamental que marca a diferença entre a ortodoxia e a heterodoxia espanhola é o subjectivismo poético entendido como o gozo estético do poeta com a sua criação.

A poesia espanhola do pós-guerra não pode, como vimos, ser analisada fora do contexto político e social do qual emerge. O período histórico do franquismo não é um marco externo à evolução das ideias literárias, daí que a configuração de estilos e tendências não possa ser entendida como um fenómeno à margem do contexto, mas antes como um resultado.

³² Pseudónimo masculino de Catarina Albert i Paradís.

Os estudos de arte em geral admitem uma grande pluralidade de metodologias, o que permite leituras claramente diferenciadas. No entanto, quase todos mostram perspectivas de análise sociológicas, formais e artísticas. Os estudos de Juan Eduardo Cirlot e as investigações de Lourdes Cirlot são importantes em elementos contextuais e coincidem em relação a conceitos imprescindíveis para o estudo da época: o papel do expressionismo e do fauvismo como tendências marcantes face ao naturalismo reinante; as influências de Pablo Picasso e de Joan Miró; o papel de Salvador Dalí, do surrealismo e do Grupo Dau al Set, como marcos de uma relação com a vanguarda anterior à guerra civil; o papel renovador dos Salons d'Octubre e dos Salons de Maig; a influência do Circulo de Arte Experimental, das galerias, das exposições e dos críticos; o papel de algumas instituições como o Instituto Francês de Barcelona e do Club 49³³; a influência de revistas como *Ariel*, *Algol* e *Cobalto*.

Os estudos de Juan Eduardo Cirlot, centrados nas características plásticas de vários autores, põem em destaque a influência do surrealismo durante os anos 30. O surrealismo não tem continuidade durante a guerra civil e ressurgirá mais tarde no grupo Dau al Set.

³³ O Club 49 promovia actos artísticos e culturais em Barcelona. A sua estreita ligação ao Cineclub de Barcelona, ao Cineclub de Perpignan e ao Institut Francés de Barcelona, permitia a exibição de filmes proibidos em Espanha. Eram realizados fins-de-semana cinematográficos a que se dava o nome de Lanterna Mágica (a primeira sessão teve lugar no dia 26 de Fevereiro de 1953 no Cinema Central). O seu director era Pere Casadevall i Roca.

2. O surrealismo

O surrealismo tem sido considerado e estudado por diferentes teóricos como um período de transição e de crise. Orientámos o nosso estudo pelas reflexões de Juan Eduardo Cirlot nas suas obras sobre o movimento, em especial, *Introducción al Surrealismo*³⁴, *El mundo del objeto bajo la luz del surrealismo*³⁵ e *Estilo del siglo XX*³⁶ que foram consideradas pelos surrealistas de Paris como muito importantes para o estudo do movimento³⁷.

No primeiro pós-guerra a França veria a sua autoridade e prestígio serem enriquecidos por um novo protagonismo no plano cultural. Se até 1914 havia sido a sede de grupos artísticos e culturais que originaram correntes internacionais, no período compreendido entre as duas grandes guerras a cultura francesa assumiu um novo protagonismo com a “revolução” surrealista. Esta nova revitalização cultural conviveu com outra corrente literária e artística que seria determinante na sua génese: o anárquico movimento Dada³⁸, criado durante a 1ª Guerra Mundial.

Em 1916, o grupo inicial formado por Tristan Tzara, Marcel Janco, Hans Arp, Hugo Ball e Richard Huelsenbeck fundava em Zurique o *Cabaret Voltaire*³⁹, espaço de exposições e manifestações em oposição a qualquer atitude nacionalista, atacando os valores e a cultura tradicionais. O grupo lança-se em actividades, condenando as

³⁴ Juan-Eduardo Cirlot, *Introducción al surrealismo*, Revista de Occidente, Madrid, 1953.

³⁵ Juan-Eduardo Cirlot, *El mundo del objeto bajo la luz del surrealismo*, PEN, Barcelona, 1953.

³⁶ Juan-Eduardo Cirlot, *Estilo del siglo XX*, Omega, Barcelona, 1953.

³⁷ Benjamin Perét fala de um “Trio de ases” na revista *Médium*, nº1 em Novembro de 1953. Publicado em *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, IVAM, p. 114.

³⁸ “...movimiento ideológico, el más profundamente subversivo de cuantos se han sucedido en el presente siglo y, por consiguiente, en todos los tiempos; el más iconoclasta por principio y por sistema.” (Cirlot 2, 1953c: 99)

³⁹ A Suíça, enquanto país neutro, acolhera pintores, poetas e críticos de várias nacionalidades que viriam a dar voz a uma vontade niilista sob o nome de Dada. *Cabaret Voltaire* foi a primeira revista Dada editada por Hugo Ball, em Junho de 1916, que contou com a colaboração para além do grupo fundador, de Apollinaire, Picasso, Kandinsky, Marinetti, Oppenheimer, Mondigliani entre outros. “Publicar-se-ão ainda em Zurique as revistas *Dada 1* (Julho de 1917), *Dada 2* (Dezembro de 1917), *Dada 3* (Dezembro de 1918), editadas por Tzara. *Dada 4-5* surge em Maio de 1919 com o nome *Anthologie Dada*, sendo já simultaneamente publicada em francês. (*Dada 6*, ou *Bulletin Dada*, e *Dada 7* ou *Dadaphone* serão publicadas respectivamente em Fevereiro e Março de 1920 – mas em Paris, onde Tzara se fixara nesse mesmo ano.)” (Gersão, 1983: 15)

convenções artísticas e as tradições estéticas. A sua composição internacional permite-lhe uma rápida difusão internacional: surgem os grupos de Berlim, Colónia e Hannover. A partir de 1919/20, com a chegada de Dada a Paris, onde o grupo é acolhido de forma entusiasta por André Breton⁴⁰, a cidade passa a ser o centro das atenções. São publicadas várias revistas: *Bulletin Dada* e *Dadaphone*, dirigidas por Tzara; *Proverbe* sob a direcção de Paul Éluard; e *Cannibale*, editada por Francis Picabia que, tendo colaborado na revista *291* em Nova Iorque edita em Paris uma nova revista, *391*, com cariz dadaísta. No entanto, o entusiasmo intelectual francês esmoreceu, devido à ausência de uma teoria que permitisse o seu desenvolvimento⁴¹. O clima de renovação que se vivia em França torna-se incompatível com a estagnação a que o dadaísmo se voltava.

Quando Breton retoma a publicação da revista *Littérature*⁴², critica sucessivamente Dada através de *Lachez tout*⁴³, bem como na conferência *Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe*, proferida em Barcelona⁴⁴.

Os primeiros indícios da irreverência surrealista registaram-se em 1919, quando Breton e Phillipe Soupault publicaram *Les Champs Magnétiques* (números de Outubro e Dezembro de *Littérature*), revelando a escrita automática⁴⁵.

⁴⁰ André Breton havia mantido correspondência com Tzara com quem partilhava as suas inquietações. Com a publicação do Manifesto Dada de Tzara aumenta o seu interesse. “Descobri os primeiros números de *Dada* em casa de Guillaume Apollinaire [...]. Estes números mantinham ainda certa dependência em relação às experiências de antes da guerra (cubistas, futuristas) embora já se manifestassem um forte espírito de negação, a par de um bem definido preconceito extremista. Mas só *Dada 3*, chegado a Paris no princípio de 1919, pegará fogo ao paiol. Traz a abrir o Manifesto dada de 1918, que é violentamente explosivo.” (Breton, s.d.: 62).

⁴¹ A. Breton distingue aliás três fases da actividade Dada: uma primeira fase que classifica de “vivíssima agitação”, entre Janeiro e Agosto de 1920, seguida de um período “mais hesitante” de Janeiro a Agosto de 1921 e, por último, a fase de “mal-estar” que se estende até Agosto de 1922, “data que assinala a extinção total de Dada” (Breton, s.d. : 67)

⁴² Após a publicação de manifestos dadaístas, a revista havia cessado a sua actividade em 1921 e foi retomada por Breton em Março de 1922.

⁴³ Publicado no nº 2 da 2ª série de *Littérature*.

⁴⁴ Esta conferência foi proferida no dia 17 de Novembro de 1922 no Ateneo de Barcelona (reproduzida em Morris, 2000: 310-328).

⁴⁵ Breton considera “inexacta e cronologicamente abusivo apresentar o surrealismo como um movimento saído de Dada ou ver nele uma espécie de reorientação de Dada no plano construtivo. A verdade é que, tanto em *Littérature*, como nas revistas *Dada* propriamente ditas, textos surrealistas e textos Dada alternarão continuamente. (...) este e o surrealismo – mesmo que a sua existência seja ainda virtual – só podem conceber-se correlativamente, à maneira de duas vagas que alternadamente se vão recobrando.” (Duplessis, 1950: 66-67)

Em 1923, iniciou-se a era do surrealismo: Breton, Aragon, Phillipe Soupault, Benjamin Péret, Paul Éluard e Max Ernst, reunidos em torno de *Littérature*, decidem intitular-se “surrealistas” contando com a adesão de Picabia e de um grupo de escritores constituído por Robert Desnos, Roger Vitrac, René Crevel, Jacques Baron e Max Morise.

O termo “surrealismo” havia sido utilizado pela primeira vez em 1917, por Apollinaire, a propósito do ballet *Parade*⁴⁶. Nesse mesmo ano, reincidia na expressão a propósito do seu drama *Mamelles de Tirésias*, classificando-o como “drama surrealista”.

Em 1924⁴⁷, é publicado o Primeiro Manifesto Surrealista, e são definidos os postulados:

“SURREALISMO, s. m. Automatismo psíquico puro pelo qual nos propomos exprimir, seja verbalmente seja por escrito seja por qualquer outra forma, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento na ausência de todo o controlo da razão e de toda a preocupação moral ou estética.” (Cesariny, 1977:76)

A prática surrealista é assim entendida como resultado do automatismo psíquico puro, da expressão momentânea do pensamento. Esta orientação, que deve muito às opiniões de Sigmund Freud que Breton havia visitado em Viena em 1921⁴⁸, resultava da convicção da importância dos sonhos e das expressões derivadas do inconsciente:

⁴⁶ O bailado assim intitulado foi apresentado em Paris, segundo texto de Jean Cocteau, música de Erik Satie, coreografia de Massine e desenhos de Picabia para figurinos e pano da boca de cena. Picasso criou para este bailado figuras robot gigantes que, em contraste com os bailarinos russos, transmitiam uma sensação de fantástico. Depois do espectáculo, Apollinaire acrescentou ao programa algumas notas que definiam esta produção como uma espécie de “sur-realismo”, distinguindo um sentido de agudização do real “com o qual parecia desejar reforçar, melhor que contradizer, a descrição de Cocteau que classificava *Parade*, de ballet realista”. (Gaunt, 1973:89)

⁴⁷ Cirlot aponta esta data como a da fundação oficial do grupo, incrementada por artistas e poetas e cita os seguintes: “Georges Limbour, André Masson, Antonin Artaud, Mathias Lübeck, J. A. Boiffard, Joseph Delteil, Jean Carrive, Francis Géard, Marcel Noll, Maxime Alexandre, Georges Malkine e Pierre Naville.” (Cirlot 2, 1953c: 124)

⁴⁸ Durante a Primeira Guerra Mundial, Breton havia sido transferido como estudante de Medicina para o centro psiquiátrico do II Exército, em Saint-Dizier, para onde eram encaminhados “os evacuados da Frente devido a perturbações mentais (numerosos delírios agudos)”. Como relata o próprio A. Breton, “A minha estada nesse lugar e a acção intensa que dediquei ao que lá se passava contaram muito na minha

“el inconsciente constituía un dominio objetivo, susceptible de ser explorado, cultivado y liberado, requiriéndose para ello solo la decisión de hacerlo y una determinada preparación mental. Acaso la inspiración no era un privilegio de algunos espíritus, sino una técnica que podía aprenderse y estimularse.” (Cirlot 2, 1953c: 118)

As raízes do surrealismo vão, no entanto, ao encontro de diferentes grupos ideológicos: Socialismo utópico, marxismo-leninismo, saint-simonismo, pré-romantismo inglês e alemão, simbolismo; poesia de Edgar Allan Poe, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont; ciências psicológicas e esotéricas; psicanálise e diversas disciplinas derivadas. Estas fontes doutrinárias deviam-se, segundo Cirlot, ao facto de o surrealismo ter como lei essencial, a aspiração a uma síntese de contrários:

“no tememos reiterar que la complejidad es la ley esencial del surrealismo y que su aspiración a lograr una síntesis de los contrarios, de todos los contrarios, es la norma secreta y constante de su trayectoria histórica e ideológica. Así no puede ser considerado como posición irracionalista meramente, ni como tesis materialista. Integra el dualismo no irreconciliable de todas las opciones, con plena conciencia de que exige un esfuerzo sobrehumano, surreal, al pensamiento de sus adeptos, en la consideración [...] de que sólo el vértice de la pirámide es la posición absoluta del espíritu, porque en él se dan cita todas las líneas confluentes.” (Cirlot 2, 1953c: 43-44)

Sade é eleito como padrão e:

“conscientes del profundo poder del pasmo, como agitador de las conciencias, los surrealistas han cultivado cuanto pudiera contribuir al asombro elemental, en su aspecto afirmativo como vivencia de lo maravilloso, del “milagro laico”, o en el negativo, por medio del horror. La veneración profesada a Donato Alfonso Francisco, Marqués de Sade, autor de ensayos filosóficos de doctrina materialista y de novelas en las que los más refinados y terribles crímenes se ponen

vida e exerceram sem dúvida influência decisiva na evolução do meu pensamento. Foi lá – embora ainda estivesse longe de praticar – que pude experimentar sobre os doentes os métodos de investigação da psicanálise, em particular o registo, para fins de interpretação, de sonhos e associações de ideias incontroladas. Pode já observar-se de passagem que estes sonhos, estas categorias de associações constituirão, de início, quase todo o material surrealista” (Breton, s.d., 39)

al servicio de la sexualidad, constituye, sin duda, el hecho culminante de la tendencia a que aludimos.” (Cirlot 2, 1953c: 52-52)

Outros nomes como Vitor Hugo, Nerval, Baudelaire, Blake, Coleridge, Goethe, Novalis ou Hölderlin, vindos do romantismo francês, inglês ou alemão, personificam o mundo místico, sonhador e poético, a nostalgia, o extravagante e o excesso: “certas afirmações de Lautréamont, de Rimbaud, de carácter imperioso, destacavam-se da sua mensagem como em letras de fogo. Constituíam para nós verdadeiras palavras de ordem, de cuja execução não nos queríamos excluir” (Breton, s.d. : 100-101)

Estes autores abriam novas perspectivas à produção literária e plástica. Na escrita, os paradigmas foram sem dúvida os Manifestos, os inovadores textos automáticos, a publicação de algumas revistas, os jogos de linguagem, anagramas, inquéritos, declarações e tratados:

“Los experimentos surrealistas consistieron particularmente en la exploración de la sensibilidad, buscando tipos de conocimiento distintos de los habituales, ensanchando los dominios de los sentidos, y tendiendo de modo preferente a la confusión entre lo imaginario y lo percibido, fomentando la aptitud para la alucinación o la sugestión, activando las fuentes del deseo y permitiendo que el mismo interviniera en la configuración de lo objetivo, juegos diversos, estudios de interpretación, consultas al misterio de las cosas, descubrimiento de nuevas técnicas de creación y, sobre todo, el establecimiento, muchas veces peligroso, de un estado de ánimo sostenido y peculiar, fueron los principales extremos de esa experimentación dirigida por André Breton a la perenne finalidad de encintar lo maravilloso.” (Cirlot 2, 1953c: 127)

O Primeiro Manifesto Surrealista dita as bases teóricas que irão presidir às manifestações do movimento. Proclamando a libertação do homem mental e espiritual, numa defesa da imaginação, das novas linguagens, da comunicação extra racional e automática, procura-se a criação de um mundo, em profunda relação com a poesia e a fusão do sonho com a realidade:

“La búsqueda de lo maravilloso, en los dominios de la vida, se produce por una constante atención a lo que se esconde tras las apariencias, a las reuniones

insólitas de objetos y, particular, por una tensión dirigida a incrementar las posibilidades del azar objetivo (lugar geométrico de las coincidencias). [...] Quiere esto decir que, de la situación de esperanza ilusionada, de perfecta disponibilidad con que el hombre atiende a veces el hallazgo del amor, o simplemente del objeto del deseo, el surrealismo tiende a constituir un sistema dotado de sutil codificación, por el aumento de la sensibilidad receptiva, de la premonición y del anhelo inicial.” (Cirlot 2, 1953c: 160-161)

Com um Manifesto programático, uma sede de actividades, o *Bureau de Recherches Surréalistes* e um órgão oficial, a revista *La Révolution surréaliste*⁴⁹ que, a partir de Dezembro de 1924 substitui *Littérature*, o Surrealismo assume um papel importante até ao início da Segunda Guerra Mundial. A *revolução surrealista* que sempre se opusera à sociedade burguesa, à ordem estabelecida e a uma estrutura de poder capitalista, através do idealismo anarquista, vê despertar uma consciência de oposição intelectual e uma aproximação às posições comunistas. Após a leitura de Marx, Engels, Lenine e Trotsky durante o ano de 1925, Breton passa a considerar a III Internacional como a única solução para a libertação do homem em termos sociais, políticos e económicos, condições que se apresentavam como imprescindíveis à libertação suprema, moral e intelectual, proclamada pelo surrealismo. Em 1925, através da Declaração de 27 de Janeiro, os surrealistas franceses apoiam em grupo o que havia sido dito por Breton no Primeiro Manifesto. Sob a direcção de Breton, o Surrealismo aproxima-se do comunismo, acreditando que a revolução intelectual e moral complementaria a revolução marxista russa. São feitas várias aproximações ao Partido Comunista Francês, nunca concretizadas devido a incompatibilidades entre as práticas surrealistas de evasão do homem e a disciplina do aparelho partidário que visava a concretização de imperativos imediatos. A integração por surrealistas no partido regista-se em 1927, resolvidos alguns obstáculos, com a adesão de Breton, Élouard, Péret e Pierre Unik. Na mesma época, face à recusa de um compromisso político, alguns surrealistas são expulsos do movimento: Artaud, Soupault e Vitrac.

Às letras, como veículo de difusão do espírito surrealista, juntam-se as artes plásticas através da colaboração entre escritores e pintores, em catálogos que contavam

⁴⁹ O primeiro número foi publicado no dia 1 de Dezembro de 1924. Até 1929, data em que terminou a sua publicação apenas doze números.

com prefácios de escritores ou que apareciam enriquecidos por poemas⁵⁰. A “sétima arte” destaca-se com Buñuel e os seus filmes *Un chien andalou* (1928) e *L’age d’or* (1929). A fotografia com Man Ray. O automatismo e a colagem⁵¹ tiveram um papel fundamental no desenvolvimento de um processo criativo, como meio de investigação do inconsciente. A partir de 1927, a técnica surrealista de traduzir a imagética ilusória do sonho passa a ocupar lugar de destaque nas artes plásticas. Inicialmente desenvolvida por Tanguy e René Magritte, é adoptada por Salvador Dali que a leva a um nível de perfeição sem precedentes, criando o método a que chamou de “paranóico - crítico”: método espontâneo de conhecimento irracional baseado na objectivação crítica e sistemática das associações e interpretações delirantes.

Em Dezembro de 1929, na revista *La Révolution Surréaliste*, Breton publica o seu Segundo Manifesto onde é descrita a finalidade do Surrealismo:

“todo conduce a creer que existe un cierto punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente” (Cirlot 2, 1953c: 168-169).

Deste Segundo Manifesto são excluídos alguns dos fundadores históricos do surrealismo literário e plástico e condenadas “diversas ordens de desvios”: Desnos por auto-complacência exagerada, Artaud e Massou por “abstencionismo social”, Francis Gérard e Pierre Naville por “passagem incondicional à actividade política” (Durozoi e Lecherbonnier, 1976b: 56). O caso mais famoso será o de Aragon que, após a II Conferencia Internacional de Escritores Revolucionários (1930) adere ao Partido Comunista, adoptando uma postura que levará mais tarde à ruptura com o grupo.

⁵⁰ *Miró*, prefácio de Péret, 1925; *Ernst*, poemas de Éluard, Desnos e Péret, 1926; *Tanguy*, prefácio de Breton, 1927; *Ernst*, prefácio de Arp, 1927; *Arp*, prefácio de Breton, 1927; *Chirico*, prefácio de Aragon, 1928; *Ernst*, prefácio de Crevel, 1928; *Savitrly*, prefácio de Aragon, 1929; *Dali*, prefácio de Breton, 1929” (Durozoi e B. Lecherbonnier, 1976a: 57-58)

⁵¹ Max Ernst foi o introdutor destas técnicas: “Em 1919, as suas faculdades visionárias levaram-no a inventar a colagem, bem diferente dos “papeis colados” que até aí haviam sido feitos. A partir das figuras recortadas em catálogos ilustrados, procedeu à “alquimia da imagem visual”, segundo um princípio que ele próprio definiu: “a exploração do encontro casual de duas realidades distintas sobre um plano não conveniente.” (Alexandrian, 1973: 65)

Em 1930, surge um novo órgão do movimento, *Le surréalisme au service de la Révolution* (S.A.S.D.L.R.), revista que Breton considera superior a *La Révolution surréaliste*. Esta nova revista publicará artigos de carácter eminentemente político. Em 1933, Breton, Éluard e Crevel são expulsos do partido comunista por se terem solidarizado com um artigo de Ferdinand Alquié, publicado em S.A.S.D.L.R., no qual se denunciava a situação da U.R.S.S. Breton tira as conclusões que se impõem em *Du temps que les surréalistes avaient raison* (Agosto de 1935), que reúne com alguns outros textos desse ano em *Position politique du surréalisme*: aí denuncia vigorosamente a ideologia na URSS (exaltação da família e da pátria, arte de propaganda) e a submissão de certos intelectuais às palavras de ordem do Partido, definindo o que deveria ser uma verdadeira cultura revolucionária e, apoiando-se nos exemplos de Courbet e de Rimbaud, mostra uma vez mais que a arte revolucionária nada tem a ver com *slogans*. Apesar dos seus esforços, o movimento surrealista está pois condenado ao isolamento, não tendo podido conseguir conciliar um compromisso político imediato com um ideal revolucionário, que não poderia vergar-se às exigências de uma disciplina de partido, nem admitir, sobretudo, que o fim justifica os meios.

Entre 1933 e 1938, as revistas que servirão de meio às actividades surrealistas serão *Minotaure* (editada por Albert Skira) e *Cahiers d'art*.

Com a II Grande Guerra, o grupo parisiense acabará por dispersar. Em 1942 Breton, refugiado em Nova Iorque publica na revista *VVV* o artigo *Prolégomènes à un Troisième Manifeste du Surréalisme ou non* que impõe a sobrevivência surrealista. Em França, a actividade continua com o grupo *La Main à Plume*⁵², mas só aquando do armistício Paris volta a ser o eixo surrealista através da Exposição Internacional do Surrealismo (1947).

⁵² *La Main à plume* (1941-1944) foi um grupo e uma publicação colectiva que tentou manter o surrealismo sob a ocupação nazi. O nome foi retirado de *Une saison en Enfer* de Arthur Rimbaud: “La main à plume vaut la main à charrue.” (*Mauvais sang*). Esta publicação semi-clandestina, fundada por Adolphe Acker, Robert Rius (secretário de André Breton antes da guerra) e Christine Boumeester, aos quais se juntaram alguns jovens saídos da revista neo-dada *Les Réverbères*: Jean-François Chabrun, Marc Patin, Gérard de Sède, e Noël Arnaud, foi publicada pela primeira vez em Maio de 1941. Para evitar ser vista como um periódico, e portanto submetida à censura alemã, a revista mudava de nome em cada edição. Paul Éluard, Pablo Picasso, Jean Arp, Paul Delvaux, René Magritte, Maurice Henry, Maurice Blanchard, Laurence Iché, Raoul Ubac, Édouard Jaguer e Oscar Dominguez foram seus colaboradores assíduos.

A Espanha distingue-se como país de origem de alguns dos nomes mais marcantes do Surrealismo como Joan Miró, Salvador Dalí e Luís Buñuel, exercendo no movimento uma influência dominante. Em 1936, a Guerra Civil Espanhola foi encarada pelos surrealistas com paixão e sofrimento, levando à participação de Péret no lado republicano, pretensão que chegou a ser manifestada por Breton. A Espanha, que exerce uma forte influência no surrealismo, é vista como “um país surrealista pelo seu clima excessivo, a sua natureza primordial, a sua paixão de desmesurado e do excesso, o seu eterno desafio à morte concretizado na tauromaquia”. (Clébert, 1996: 255)

Na Catalunha, as vanguardas tiveram sempre grande tradição, centrada nalguns dos seus protagonistas mais directos, mas também por um espírito geracional colectivo aberto a inovações plásticas. A neutralidade espanhola durante a 1ª Guerra Mundial havia feito da Catalunha o refúgio de um grupo de artistas europeus que fugiam ao conflito⁵³. A actividade deste grupo de artistas teve como ponto de partida a publicação da revista *391* (1917)⁵⁴, inspirada na *291* que se publicava em Nova Iorque.

Figura de relevo foi o galerista e *marchand* Joseph Dalmau⁵⁵ cuja galeria ocupou praticamente todo o espaço de experimentação das primeiras vanguardas até aos anos 30. A Catalunha, como centro peninsular geograficamente mais próximo da influência europeia nas primeiras décadas do século, foi o primeiro núcleo onde se manifestou o Surrealismo. Conscientes da sua própria condição nacional, os poetas catalães utilizaram a vanguarda como um meio de comunicação internacional e anti-provincianismo.

No início do século XX assiste-se à publicação de diversas revistas precursoras no processo evolutivo da arte posterior. *Terramar* e *Monitor* dão a conhecer as novas ideias vanguardistas. A primeira, publicada até 1920, dá a conhecer o surrealismo.

⁵³ Albert Gleizes, Marie Laurencin e o marido Otto von Watgen, Arthur Cravan, a pintora russa Olga Sacharoff e o marido Otto Lloyd, Francis Picabia.

⁵⁴ Foram publicados apenas quatro números. Esta revista contestatária, editada em língua francesa teve pouca incidência local, mas foi decisiva para a revolução tipográfica das publicações posteriores.

⁵⁵ Joseph Dalmau (1876-1937). Importando as novidades de centros maiores como Paris ou Nova Iorque, fazia aparecer os artistas permitindo-lhes a sua afirmação posterior (Miró, Dalí e Tapiés). Começou com os cubistas de Paris em 1912, depois Picabia e o seu grupo – os surrealistas. À actividade da galeria juntavam-se iniciativas literárias, difusão de revistas, conferências e saraus de música futurista.

Vinculada a tudo o que estivesse relacionado com Sitges⁵⁶, nela foram publicados comentários e críticas literárias pelas mãos de Josep Carbonell, Josep Maria Junoy, Maurice Raynal e J. Pérez Jorba. A segunda, que iniciou a sua publicação em 1921 com o subtítulo *Gazeta Nacional de Política, Art i Literatura*, agrupava artistas como Josep Carbonell, Magí Albert Cassanyes e Josep Vicent Foix, e tentava situar a Catalunha num novo plano estético.

O desenvolvimento das ideias da vanguarda configura-se na publicação de uma nova revista em Abril de 1926, *L'Amic de les Arts*, publicada em Sitges. O seu director, Josep Carbonell contava com o anterior grupo de *Monitor* aos quais se juntaram: Ramón Planas, Salvador Dalí, Lluís Montanya, Sebastià Gash e Sánchez-Juan. Para além de notícias de carácter local (Sitges e El Penedés), centradas em temas históricos, literários e artísticos, a revista toma uma nova trajectória, a de exprimir a necessidade da vanguarda e a abertura a qualquer mudança que produzisse um efeito renovador, sendo este grupo também responsável por uma grande actividade em exposições e conferências.

Em 1929, uma nova publicação, *Helix*, continua esta linha vanguardista. Dirigida por Juan Ramón Masoliver, o primeiro número publicava uma tradução de um pequeno fragmento do texto de Breton, *Poisson soluble*. No seu nº 4, Guillermo Díaz Plaza escrevia:

“Creo en el superrealismo literario, el único que es susceptible de una absoluta pureza de expresión. Soy un escéptico ante el superrealismo plástico porque la expresión plástica del subconsciente comporta un artificio inteligente, opuesto a la doctrina pura del surrealismo.” (Díaz-Plaja, cit. in. 1948: 43)

Coincidindo temporalmente com *L'Amic de les Arts* e *Hélix*, reúne-se no terraço do Hotel Colón em Barcelona, uma tertúlia organizada pelos membros das duas revistas e que se intitulava “Grupo de los Surrealistas”. Esta tertúlia foi o início de um grupo conhecido por ADLAN (Amics de l'Art Nou), chefiado por Josep Lluís Sert e Joan Prats, a que se juntaram nomes como Joaquin Gomis, Carles Sindreu, J. F. Foix,

⁵⁶ Sitges é uma cidade próxima de Barcelona a partir da qual se desenvolveu o Modernismo devido ao pintor Santiago Rusiñol que aí se estabeleceu em 1891.

Sebastián Gash, Angel Ferrant, Joan Miró e Salvador Dalí. O grupo lança manifestos vanguardistas através dos quais põe em relevo a sua capacidade para acolher a presença de criadores doutros núcleos. A Exposição Logicofobista⁵⁷ na Livraria Catalònia em 1936 marcará através do seu catálogo o ideário do grupo: com uma declaração assinada por M. A. Cassanyes, declarava que o logicofobismo era uma tendência puramente metafísica, contrária à razão e à lógica, aberta aos aspectos intrínsecos da psique humana e a favor da metafísica. A exposição, que parece não ter tido muito público, marcaria no entanto a evolução do surrealismo espanhol.

A actividade de ADLAN foi agitada e heterogénea, combinando exposições e actos mais transcendentais com excursões antropológicas e recitais de música. Este dinamismo permitiu que, no início dos anos 30 se continuasse a tradição iniciada por Dalmau numa constante e activa preocupação pela arte da vanguarda e por tudo o que era entendido como uma forma de modernidade.

Com a Guerra Civil e imediatamente a seguir a II Guerra Mundial, o surrealismo viu a sua trajectória interrompida, para recuperar alguns anos mais tarde. A partir dos anos quarenta, graças a *Entregas de Poesia*, dirigida por Juan Ramón Masoliver a corrente parece ter sido retomada, sobretudo através de alguns poetas com ligação à chamada geração de 27.

Segundo Jesus García Gallego (1991: 157-176) o surrealismo francês teve no início da sua entrada em Espanha uma má recepção. Na Catalunha, a recepção do surrealismo foi, como vimos, mais facilitada. Este facto ficou a dever-se a condições geográficas, mas também por alguns dos mais conhecidos artistas catalães serem participantes activos no movimento surrealista francês. No resto do país, o surrealismo apresenta-se de forma variável: não se questiona o surrealismo em si, mas antes a sua originalidade relativamente ao Dadaísmo. Esta confusão inicial não se verifica nos grupos existentes na Catalunha e nas Canárias⁵⁸.

⁵⁷ A exposição constava de 39 obras, figurando entre os artistas participantes Maruja Mallo, Juan Ismael, Ángel Ferrant e Ramón Marinel.lo.

⁵⁸ Sobre a influência do Surrealismo nas Canárias, veja-se: Domingo Pérez Minik, *Facción surrealista de Tenerife*, Barcelona, Tusquets, 1975 e José Miguel Pérez Corrales, *Entre Islas anda el Juego*, Teruel, Museo de Teruel, 1998.

Logo após a publicação do “Primeiro Manifesto” (24.10.1924)⁵⁹ Fernando Vela (1924: s.p.) escreve sobre o movimento nas *Revista de Occidente* e apresenta-o como uma “teoria que é mais divertida do que o resultado”. Guillermo de Torre apelida-o de “ultima manobra efectiva (...) dos orfãos de Dádá” mas fala também do aproveitamento da escrita surrealista como técnica do creacionismo: “es la consolidación y continuación de las intenciones creadoras o creacionistas comunes a todo el arte genuino de nuestro tiempo”. (*Plural*, Janeiro de 1925)

César M. Arconada (*Alfar*, 1983, Vol.I: 210) destaca o carácter construtivo do movimento após a devastação operada por diversos “ismos” da vanguarda. Dámaso Alonso⁶⁰, recusa a influência do surrealismo francês em Espanha, defendendo que o que existiu foi resultado da condensação de uma atmosfera difusa que existia na Europa. A colaboração de André Breton, através de revistas e livros, chega no entanto a alguns dos poetas da Geração de 27. Luís Cernuda⁶¹ que, em 1929 afirmava que o “suprarrealismo” era o único movimento da época, por ser o único que sem se deter no externo, tinha penetrado no espiritual com inteligência e sensibilidade próprias.

A criação surrealista dos poetas de 27 extrai do surrealismo francês a base teórica em que se apoia: verdadeira liberdade dos impulsos e das forças obscuras do homem como motor da libertação do espírito. Ultrapassam a teoria introduzindo um conjunto de símbolos poéticos, irracionais e mágicos que configuram uma poesia na qual subjazem os instintos, a angústia, a alegria ou a desolação do ser humano. As imagens apelam à subjectividade instintiva do leitor procurando ascender a uma realidade superior, instintiva e primária que liberte o homem dos convencionalismos tradicionais. O mundo dos sonhos constitui-se como origem de uma poesia que explora as forças obscuras do ser humano. O leitor não deve usar na sua leitura a compreensão de uma perspectiva lógica ou emocional, mas antes deixar-se envolver pela sugestão e participar com o poeta no processo criador do poema. Os objectos da realidade sofrem

⁵⁹ Traduzido em Espanhol em Janeiro de 1925 na *Revista de Occidente*.

⁶⁰ Veja-se Jorge Guillén, “El estímulo surrealista” em *Homenaje Universitario a Dámaso Alonso*, Gredos, Madrid, 1979, p.203-206 e Rafael Albertí, “Carta a Vitorio Bodini” em *Los poetas surrealistas españoles*, Tusquets, Barcelona, 1971, p. 115 e ss.

⁶¹ Luis Cernuda, *Obra Completa. Prosa*, (ed. Derek Harris e Luis Maristany), Siruela, Madrid, 1994, Vol. II, “*Estudios sobre poesía española contemporánea* Guadarrama, Madrid, 1957” em especial “Gómez de la Serna y la generación poética” p. 172-180 e “Generación de 1925”, p. 183-194.

uma metamorfose permanente: o concreto transforma-se em abstracto, o físico humaniza-se, o emocional torna-se mecânico.

Falar de Surrealismo espanhol parece ser um fenómeno tardio. Até finais dos anos 60-70 só raramente o adjetivo surrealista é utilizado com referência à poesia da geração de 27. Apenas em 1974, cinquentenário do “Primeiro Manifesto surrealista”, são publicados dois números especiais dedicados ao surrealismo pelas revistas *Ínsula* e *El Urogallo*. A escassez crítica no que diz respeito ao fenómeno surrealista parece ter dois motivos: a ausência crítica quanto ao fenómeno surrealista e também o silêncio editorial que sofreram os poetas surrealistas nas antologias poéticas da época.

As primeiras três antologias foram publicadas em 1946: a *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, de César González Ruano, agrupa dentro da reacção surrealista contra o neoclassicismo garcilasista, os poetas Carlos Edmundo de Ory, Camilo José Cela, Júlio Garcés e Juan Eduardo Cirlot. Em *Poesía española actual*, de Alfonso Moreno, os poetas Cirlot, Cela e Julio Garcés são designados como surrealistas. Por último, a *Antología parcial de la poesía española contemporánea* do Grupo Espadaña, inclui apenas Cirlot.

Em 1955 Rafael Millán publica *Veinte poetas españoles*, e apenas inclui Miguel Labordeta. Em 1966 Fernando Quiñones em *Últimos rumbos de la poesía española. La posguerra: 1939-1966, Estudio y antología*, inclui como surrealista Ory e o Postismo. Em 1970 Jerónimo González Martín, em *Poesía Hispánica 1939-1969*, inclui Labordeta e Gabino Alejandro Carriedo.

Existem apenas três antologias que concebem a poesia surrealista como uma presença contínua anterior e posterior à guerra: mais completas, coincidem na inclusão de Eduardo Chicharro filho, Ory e Labordeta. Vejamos alguns dos seus critérios: na *Antología del surrealismo español* de José Albi e Joan Fuster, publicada na revista *Verbo* em 1952, o critério foi o da concepção do surrealismo não como escola mas como estado de espírito que “admite una interpretación amplia y elástica (...) la vocación irracionalista, estrictamente esencial” (Albi e Fuster, 1952:4), o que parece justificar o número de poetas nela incluído. Em *Poesía surrealista en España* de Pablo Corbalán, publicada em 1974, não se expõe nenhum critério explícito que sustente a

escolha dos poetas incluídos; no entanto parece aproximar-se da premissa do surrealismo como estilo e técnica do irracionalismo. Por último, na *Antología de la poesía surrealista* de Ángel Pariente, publicada em 1985, segue-se o seguinte critério: “el criterio seguido en la selección de los poetas de esta Antología es, además de su valor literario, la utilización de la escritura surrealista tal como la entendieron los poetas franceses.” (p. 9)

Ángel Pariente e Pablo Corbalán vêem Gabriel Celaya e Camilo José Cela como os poetas que entrelaçam o surrealismo antes e depois da guerra. As três antologias coincidem em reivindicar a existência de um surrealismo espanhol autóctone com concomitâncias e divergências com o surrealismo da ortodoxia francesa. A polémica em torno da existência ou não do surrealismo em Espanha é-nos transmitida através da negação, desde os poetas anteriores à guerra, de qualquer filiação surrealista, da ausência de escrita automática e da carência de uma actividade de grupo.

Paul Ilie, define surrealismo espanhol em *Los surrealistas españoles* como um movimento artístico-literário sustentado pelas técnicas da irracionalidade, sendo esta distinta da irracionalidade romântica que implica um novo tipo de não-lógica baseada na livre associação e cujas relações casuais:

“Producen una realidad que ya no se encuentra regida por las leyes de la lógica, la casualidad o la sintaxis. El resultado es una obra de arte llena de encuentros inusuales, niveles disímiles de la realidad y disociaciones psicológicas de muchas clases. Se deben estos resultados a un puro automatismo psíquico, o bien a un intento racional deliberado de crear un mundo grotesco o incongruente (...) el empleo de estados oníricos y alucinaciones, la adaptación del psicoanálisis freudiano al arte y la explotación del ocultismo y lo sobrenatural. Pero más frecuentemente, el artista usa estos elementos en conjunción con otras técnicas más conscientes. Por consiguiente, una obra de arte puede ser surrealista sólo en parte.”
(Ilie, 1982b: 17-18)

O surrealismo aceita-se como uma tendência preponderante, reconhecendo a herança de outros “Ismos” mas também da tradição e da transformação de certas bases surrealistas: “movimiento intemporal del pensamiento y del espíritu”. (Ory, 1972: 579)

A situação de guerra e pós-guerra debaixo da ditadura franquista traz consigo uma forte politização das manifestações artísticas. Estabelece uma ortodoxia política que resulta na adoção de uma estética poética tremendista, de realismo social e existencial. A poesia é uma *mimésis* da realidade, a palavra não é apenas um compromisso social, mas também um compromisso político e expressão de uma clara consciência social.

Segundo Díaz (1974) os anos entre 1939 e 1951 caracterizam a ideologia oficial do regime franquista como um “totalitarismo católico” pretendendo a exaltação dos valores tradicionais do espírito católico nacional:

“Rompía toda comunicación con la cultura europea de raíz liberal, así como con amplios sectores de la filosofía y de la ciencia que en aquellos años se hacía en Europa. La obsesión era entonces la defensa de la ortodoxia (religiosa y política) (...) la imposición de una absoluta unidad y uniformidad ideológica, donde la libertad intelectual, gravemente disminuida, posee muy escasas posibilidades de acción.” (p. 12)

Os surrealistas franceses afirmam que a palavra deve nomear a realidade total, o real e o surreal, abrindo-se à imaginação. A forma e a técnica, não são factores primordiais, antes um instrumento através do qual se consegue uma experimentação profunda, a do conteúdo. Os poetas surrealistas espanhóis não concordam poeticamente com os pressupostos da corrente “realista” entendida como *mimésis* da realidade, nem tão-pouco da ortodoxia, devendo o surrealismo entender-se como uma intenção de fazer renascer a vanguarda europeia.

O ano de 1945 parece ser, segundo alguns autores, o ano da explosão neo-vanguardista e neo-surrealista. Aparece a revista *Postismo* e Cirlot publica “Árbol agónico” na revista *Fantasia* (nº 20).

Vittorio Bodini (1982b:10-13) aponta uma tradição de silêncio e de negação dos poetas da pré-guerra para serem considerados surrealistas. Este silêncio manteve-se até à publicação da “Antologia” da Verbo publicada em 1952. As razões apontadas parecem prender-se com a utilização do termo surrealismo, que se utilizava para

designar o surrealismo francês com o qual, embora existindo afinidades, também existiam diferenças ou por questões de precaução política.

“El surrealismo no es (aunque lo fuera) una escuela, sino un movimiento intemporal del pensamiento o del espíritu. Bien que se sitúa en un lugar y en un espacio histórico. En este sentido espacio-temporal puede decirse categóricamente que ese movimiento vanguardista es engendrado en forma de rebeldía (hasta la toma de conciencia revolucionaria) por una especie de *taedium vitae* romántico del hombre megapolita (...) Con los surrealistas, la profesión de *poeta* desaparece y se opondrá *literatura a vida* (...) la palabra *vida* comporta: pasión, delirio, belleza, sueño, humor (...). Ante todo se es *surrealista*, luego o simultáneamente se hace surrealismo.” (Ory, 1972: 579)

Segundo Juan Eduardo Cirlot, a evolução da poesia na Catalunha depois da guerra desenvolveu-se em três etapas: a primeira, de predomínio do neo-romantismo (1940-44), a segunda, do surrealismo (1944-47) e a terceira, um retorno ao neo-romantismo e de luta entre as duas tendências, uma suportada pela revista *Laye*⁶² e outra pelo grupo formado por Cirlot, Júlio Garcés e Manuel Segalá.

2.1. Juan Eduardo Cirlot e o surrealismo

“¿Que es el surrealismo? ¿Es puro psicologismo? Es un movimiento de raíz oniroide? ¿Es algo meramente regresivo? ¿Es la magia trasladada al campo del arte occidental? A nuestro entender, el surrealismo es todo esto y algo más.(...) El surrealismo no es un fin, lo hemos proclamado en muchas ocasiones; el surrealismo es un medio.” (Cirlot 4, 1996b:38)

Para Juan Eduardo Cirlot o modelo de surrealismo é o modelo dos poetas franceses do chamado surrealismo ortodoxo de André Breton, Paul Éluard ou Antonin Artaud, mas também o dos artistas espanhóis que com eles colaboraram: Luís Buñuel, Joan Miró (a quem dedicou uma monografia e que o pôs em contacto com Breton) e

⁶² Fundada em 1951. Contou com os seguintes colaboradores: Jorge Folch, Carlos Barral, Alfonso Costafreda, Alberto Oliart, Jaime Ferrán e Gil de Biedma.

Salvador Dalí. Traduzia textos franceses, como “L’enclume des forces” de Antonin Artaud⁶³ ou *El Surrealismo* de Yves Duplessis⁶⁴ e dedicava homenagens, artigos e monografias ao movimento surrealista⁶⁵. Algumas destas monografias, a que já fizemos referência, são fundamentais para compreender o surrealismo de Cirlot, que alguns autores consideraram como sendo quimicamente não puro⁶⁶, outros chegaram mesmo a considerá-lo um “surrealista herético”⁶⁷: outros ainda consideram que o surrealismo em Cirlot foi um reflexo da juventude que viria a abandonar enquanto estilo, mas que lhe permitiu ser reconhecido pelo grupo de Breton como um dos grandes estudiosos do movimento.

Entre 1953 e 1955 Juan Eduardo Cirlot escreve os seus livros mais importantes centrados no surrealismo: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo* (1953), *Introducción al surrealismo* (1953) e *El estilo del siglo XX* (1953). Embora livros desiguais, quer pela temática, quer pelo seu tamanho, são muito considerados pelo grupo de André Breton⁶⁸. Para além destes, devemos também considerar também como importantes *La pintura surrealista* (1955) e *La imagen surrealista*⁶⁹.

⁶³ “L’enclume des forces”, publicado no dia 15 de Junho de 1926 na revista *La Révolution Surréaliste* foi traduzido por J. E. Cirlot, “El yunque de las fuerzas por Antonin Artaud. Traducción y análisis”, *Revista de Literatura*, fasc. 3, julio-sept. 1952, Madrid. Trata-se do único texto surrealista traduzido por Cirlot que se conservou. Segundo o seu próprio testemunho, durante a sua estadia em Zaragoza dedicou-se, com o amigo Alfonso Buñuel à tradução de poesia surrealista: “Allí -en Zaragoza- mis inquietudes y poemas me pusieron en inmediato contacto con el grupo intelectual de la ciudad: Camón Aznar, Federico Torralba, Luis García Abrines, Eduardo Fauquie, en cuya casa oíamos música y Alfonso Buñuel. Éste, hermano de Luis, el cineasta surrealista, tenía en su casa una biblioteca entera de surrealismo: *Cahiers d’art*, *Minotaure*, *La révolution surréaliste* y libros de Breton, Éluard, Artaud, Aragon, etc. Fue mi verdadero maestro en surrealismo (traducíamos juntos, hacíamos collages desde 1940 a 1942” carta a José Cruset, 28-2-1968, cit. por Victoria Cirlot “Juan-Eduardo Cirlot, entre el surrealismo y la simbología”, in *Agulha, Revista de Cultura*, nº 21-22, Fortaleza, S. Paulo, Fevereiro/ Março 2002.

⁶⁴ Yves Duplessis, *El Surrealismo*, Salvat Editores, Col. Surco, Barcelona, 1953.

⁶⁵ O primeiro ensaio sobre este movimento data de 1946 “Crítica del Surrealismo” (Maricel, nº16/17). Colaborações em *Estilo*, *Crítica*, *Cartel de las Artes*, *Maricel*, *Solidaridad Nacional* e livros nas editoras Revista de Occidente, PEN e Seix Barral.

⁶⁶ Para uma visão de conjunto remetemos a: Jaime Parra, *El poeta y sus símbolos: variaciones sobre Juan-Eduardo Cirlot*, Ediciones del Bronce, Grupo Planeta, Barcelona, 2000; monográficos dedicados ao autor pelo IVAM (Valência, 1996) coord. de E. Granell y E. Guignon; *Revista Barcarola*, nº 53 (Albacete, 1997), coord. de A. Beneyto e J. D. Parra; *Ínsula*, nº 638 (Madrid, 2000), coord. de Clara Janés e E. Granell.

⁶⁷ Veja-se Corbalán, 1973, p.5 e Corbalán, 1974.

⁶⁸ Veja se Benjamin Péret, “Trío de ases”, *Revista Médium*, nº 1; Novembro em *Mundo*, 1996, p.114.

⁶⁹ Este estudo, permaneceu inédito desde os anos 50 até à sua publicação em 1996, pelo IVAM. O livro surge da relação de Cirlot com Ricard Giralt Miracle, dono da editora PEN, surgida em 1953, que Cirlot assessorou e a quem ofereceu o manuscrito *La imagen surrealista*, que os herdeiros de Giralt Miracle,

Para Cirlot, o surreal devia ser uma postura perante a vida e o seu fascínio deve-se sobretudo à força dadaísta que estava na sua origem, configurada na tendência poética que reagia contra os modelos tradicionais, apostando na improvisação, na desordem e na dúvida provocando a convulsão da realidade através do automatismo e do imagismo (Cirlot 4, 2006: 78), mas também porque o surrealismo “apareció en el momento de máxima desintegración de la realidad, por la desintegración de la realidad, por la descomposición irracional practicada por los expresionistas y por la destrucción analítica y racional verificada por los cubistas.” (Cirlot 2, 1955a: 17-18)

O surrealismo trazia uma nova visão do mundo, organizado entre o azar e a necessidade, uma arte que procurava o curso natural da vida e da morte enquanto lugares de criação poética através da espontaneidade, da improvisação e do dramatismo entendidos como metamorfoses de formas desconhecidas.

A teoria surrealista defendia que a percepção da realidade, do objecto, só era possível através de uma “subjectividade objectivada” sendo que a sua representação só era realizável pela libertação do objecto dos códigos linguísticos lógicos:

“El surrealismo es el resultado de una voluntad constructiva aplicada a la creación de un mundo situado más allá del que la percepción arroja, utilizando para este fin los valores procedentes de las asociaciones irracionales e instintivas de fragmentos de la realidad física y imaginaria. Este procedimiento implica la acción contra lo real, entendida sádicamente, ya que el origen de la tendencia se halla en la desesperación de la multitud de lo concreto, de la irreductibilidad de los contrarios, de la incomprensibilidad final de las causas de los fenómenos y, sobre todo, en la insuficiente capacidad de posesión integrada por el hombre, en desequilibrio con su inmensa vocación hacia el anhelo. (...). El surrealismo se acerca en momentos a esa actitud propiciatoria y en otros desgarra y mutila al gran enemigo, la realidad, luchando desesperadamente contra su propia impenetrabilidad física y metafísica.” (Cirlot 4, 2006: 627)

Segundo Garcia de la Concha (1987:724-742), as maiores dissidências de Cirlot face ao surrealismo francês são a negação da convicção bretoniana, de raiz freudiana, de

Daniel e Pau Giralt Miracle conservaram e ofereceram ao IVAM, o que possibilitou a sua publicação em 1996 a quando da exposição Mundo de Juan Eduardo Cirlot .

que o inconsciente representa um grau superior do ser, que se relaciona apenas com o mundo imanente. Os estratos do inconsciente são, no entanto, aproveitados como conjuntos de imagens que, pela sua natureza, encerram em si mais força do que as provenientes da actividade consciente ligadas à vida quotidiana. As imagens do inconsciente, libertadas dos princípios lógicos da identidade e contradição a que estão submetidas, permitem à escrita o explorar do universo autónomo dos símbolos. Por outro lado a negação da ideia de que o funcionamento inconsciente do pensamento seja mais real do que o pensamento racional dá também origem à aceitação e aproveitamento da escrita automática como técnica para a libertação funcional da linguagem porque esta traduz um estado superior de linguagem do absoluto.

Segundo o mesmo autor, Cirlot aceita o uso da imagem nascida da analogia típica do surrealismo bretoniano, uma vez que é através da associação de entidades díspares que surge a iluminação surrealista que aniquila e destrói todas as contradições. Cirlot procura que a imagem analógica supere as limitações através da riqueza simbólica das polivalências. Para construir esta imagem analógica, aproveita a analogia fónica através de homofonias, aliteraões e do conceptismo verbal⁷⁰. Contrariamente ao automatismo verbal surrealista, que não hierarquiza nem estrutura o material do inconsciente, Cirlot mostra uma consciência da estrutura e dos seus níveis funcionais, considerando a métrica como técnica fundamental.

Ainda segundo Garcia de la Concha, Cirlot tem reservas em relação ao surrealismo francês semelhantes às dos surrealistas da chamada “Geração de 27”: aproveitamento funcional das potencialidades do inconsciente e das técnicas de produção da imagem; negação dos princípios do automatismo e do controle lógico. A sua poética nasce de uma construção ideológica absolutamente pessoal de aforismos recolhidos por Cirlot em 1969 com o título *Del no mundo*. Estes aforismos que vinham

⁷⁰ “En la poesía del presente, existen dos vastas ramas: la lírica que retrocede hacia la dirección simple y directa (...) y la que tiene conciencia de constituir un arte cuyo medio esencial de expresión es la “asociación de palabras” de modo característico y unitario, dando lugar a la imagen. La poesía en imágenes puede crearse esencialmente de uno de estos dos modos: por afloración automática de la ideación imagista, como en visiones y sueños sucede; o por deliberada estructuración de las imágenes, eligiendo cuidadosamente las voces que enlazan de modo más perfecto e intenso. (...) La concentración y la complejidad siguen siendo lo esencial del lenguaje poético; la expresión y la belleza siguen privando sobre la comunicación y el “mensaje”, pero el poeta no resigna la misión de la conciencia.” (Cirlot 4, 2006: 131)

sendo formados ao longo da sua trajectória poética são reflexos de uma estrutura que perpassa toda a sua obra.

Cirlot propõe-se ainda, segundo Clara Janés (1981: 26), “aprender lo absoluto”; a vida é “vida carencial” ou uma “quase vida”; a dor é causada pela carência que motiva o desejo; o amor é sinal da carência do “eu”; o homem “interior” é um ser “não humano”, uma vez que tudo é circunstância, inclusivamente o corpo, e portanto o “não” (“lo no”) seria a aparência fundamental do indivíduo, como ligação ao espaço e tempo em que “el” “no está” (não é). A apreensão conceptual desse grande vazio substancial “lo no”, constitui a intuição primeira à qual a palavra poética procura responder. Para alcançar o ponto em que chegará a “ser”, o poeta depara-se com obstáculos (tempo, dualidade, dor, mal) que deve vencer por meio da “voz” como se se tratasse de um exorcismo, “una oración a la ausencia”.

2.2. Juan Eduardo Cirlot e o simbolismo

“El simbolismo es el sistema de relación constituido por los símbolos.”
(Cirlot 4, 2006:596)

Começaremos por definir simbolismo⁷¹ em Juan Eduardo Cirlot como a aprendizagem dos significados ocultos dos símbolos tradicionais. A simbologia como ciência dos símbolos e a sua representação tradicional facilitam a compreensão do mundo a partir de correspondências isomórficas e analógicas.

O estudo profundo da simbologia por Juan Eduardo Cirlot inicia-se durante os primeiros anos da década de 50 e culminará na sua obra *Diccionario de símbolos*. Com prólogo datado de entre 1954 e 1957 só será publicado em Março de 1958. Servindo-se de um sistema comparado, Cirlot propõe-se investigar os símbolos, a partir de diversas fontes documentais aparentemente distanciadas e de diferentes perspectivas como a antropologia, a mitologia, a história das religiões, o esoterismo, a história da arte ou a

⁷¹ Diferenciamos aqui o simbolismo enquanto ciência dos símbolos do movimento estético e literário francês do século XIX.

psicanálise. Baseando-se na leitura exacta, na autoridade e na tradição (Cirlot 4, 2004: 11) procura chegar a uma poética do espaço simbólico. O objectivo deste dicionário é o de assinalar uma tradição de mistério em que uma realidade “outra” é subjacente à ordem interna de certas imagens e símbolos que se repetem em diferentes culturas⁷².

O *Diccionario de símbolos* perpetua a criação de um mundo poético numa visão que poderíamos definir como “metáfora original”, entre os ideais do surrealismo e do informalismo, com recurso ao mágico como meio de estabelecer outras vias de conhecimento. A versão definitiva divide-se em duas partes: a primeira, uma introdução explicativa dos motivos que o levaram a desenvolver a sua concepção do símbolo, desde a sua presença e origens até ao tratamento interpretativo e compreensivo do sentido. A segunda parte corresponde ao dicionário propriamente dito, incluindo mais de duas mil entradas nas quais se desenvolve a explicação do símbolo. Seguindo as teorias de Leo Frobenius, Henry Corbin e Marius Schneider, Cirlot afirma que o referido interesse não teve origem num critério hermenêutico e subjectivo, mas antes que se deve situar em cada cultura a determinação de certos signos.

No prólogo da primeira edição do *Diccionario de símbolos*, Cirlot especificava a origem do seu interesse pelos símbolos:

“Nuestro interés por los símbolos tiene múltiple origen; en primero lugar, el enfrentamiento con la imagen poética, la intuición de que, detrás de la metáfora, hay algo más que una sustitución ornamental de la realidad; después, nuestro contacto con el arte del presente, tan fecundo creador de imágenes visuales en las que el misterio es un componente casi continuo; por último, nuestros trabajos de historia general del arte, en particular en lo que se refiere al simbolismo romántico y oriental”. (Cirlot 4, 2004: 13)

Mais tarde, num artigo de 1968, escreveria:

“Mi conocimiento de la simbología sólo secundariamente proviene de libros y del contacto personal con el doctor Marius Schneider. Con frecuencia, mis

⁷² Este estudo, com pouca tradição em Espanha, embora tendo contribuído para a recepção deste tipo de obras entre o esoterismo e a filosofia das religiões passou quase despercebido, quer para o público intelectual, quer para o público em geral.

sueños, poemas e incluso actos de mi existencia poseen un carácter “otro” que me obliga a buscarles un sentido: ese significado suele ser simbólico y me revela verdades “objetivas”, que luego corroboro en obras de simbólogos, o que permanecen en estudio, bien sea de problema resuelto provisionalmente por mi intuición, o de problema no resuelto, abierto a la claridad de un amanecer sin día, como cuerda que pende en el vacío.”(Cirlot 3, 1968h: 13)

Afirma también Cirlot que é necessário delimitar o campo de acção, entendendo que o símbolo existe em conjunto com valores emocionais ou ideais com uma indiscutível relação espiritual:

“La significación simbolista de un fenómeno tiende a facilitar la explicación de esas razones misteriosas, porque liga lo instrumental a lo espiritual, lo humano a lo cósmico, lo casual a lo causal, lo ordenado a lo desordenado” (Cirlot 4, 2004: 18)

Como age o símbolo? Cirlot pergunta-se se deve dar mais importância ao signo do que à ideia que este representa, através da definição de analogia: sempre que se relacionam dois factos ou proporções semelhantes e, pelo menos um elemento igual. Para o autor, o mais importante é aquilo que antecede ou supõe o aparecimento do símbolo em diferentes culturas, admitindo as teorias de Jung no que diz respeito ao arquétipo e ao inconsciente colectivo. O símbolo é um veículo universal porque transcende a história, e particular porque corresponde a um determinado momento.

Cirlot não admite a alegoria como a melhor evolução do símbolo porque esta pressupõe a perda do sentido original do mito, chegando a ser mais uma ficção representativa do que uma realidade directa. Não será demais realçar que o seu interesse pelo surrealismo está relacionado com o tratamento das imagens surgidas no processo do sonho, sendo que este é o espaço sempre presente nas suas notas biográficas: “Sueño de la transfiguración”, “Sueño de los guerreros”, “Sueño de ascensión”, “Sueño de la Doncella”, ou “Sueño de la Cartaginesa”, nos quais se transferem sentimentos eróticos e sensações de retorno a uma CARTAGO perdida e à qual parece dirigir-se espiritualmente. Os sonhos são reveladores enquanto narrativas de um estado determinado: um ponto central, uma ideia de retorno, num mundo em constante

movimento, um labirinto cujo centro secreto se esconde – a negação imóvel a experiência do “no mundo”.

Juan Eduardo Cirlot acredita numa relação intrínseca entre o símbolo e a sua representação, numa coincidência de forma e conteúdo, numa possibilidade de poesia que seja a via directa, que alcance a realidade imaginária, na qual se apaguem os limites da ordem natural e da ordem individual. O símbolo seria assim a expressão sintética (Cirlot 4, 2004: 36) do combate entre microcosmos e macrocosmos. Como afirma René Guenon citado por Cirlot, “el verdadero fundamento del simbolismo es, como ya hemos dicho, la correspondencia que liga entre sí todos los órdenes de la realidad” (Cirlot 4, 2004: 37)

Esta concepção cirlotiana do símbolo mostra também outra influência para além da teoria das correspondências: a das conversas sobre o sentido da música com Marius Schneider⁷³. Na obra *El origen musical de los animales- símbolo en la mitología y esculturas antiguas* (1946) Schneider tenta reconstruir um sistema de correspondências que estabelece relações entre astros, instrumentos musicais, elementos da natureza, planetas, etc., defendendo a existência de símbolos comuns nas culturas ocidentais e orientais. A ideia principal é a de afirmar que o aparecimento do símbolo está relacionado com três conceitos importantes para a teoria de Cirlot - analogia, correspondência e ritmo comum - onde o símbolo se associa à expressão do espírito:

“El símbolo es la manifestación ideológica del ritmo místico de la creación y el grado de veracidad atribuido al símbolo es una expresión del respecto que el hombre es capaz de conceder a este ritmo místico.”(Schneider, 2001:15)

O livro, dividido em sete capítulos que caracterizam as culturas pretotemísticas e totemísticas, reflecte o dualismo existente nas culturas primitivas através da luta entre contrários (noite/dia, escuridão/luz, interior/exterior, etc.). Para Schneider, através da analogia é possível explicar a queda de um objecto; através da correspondência explica-se um facto partindo do estímulo sonoro que se associa a diferentes animais. É este tipo

⁷³ Nos anos cinquenta, Cirlot conhece Marius Schneider, professor alemão refugiado em Barcelona após a segunda Guerra Mundial e investigador do CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) a convite de Higinio Anglés.

de raciocínio que está na base do pensamento místico e é esta relação de fenómenos, que aparentemente não mantêm relação directa, o que o leva a pensar na existência de um traço comum estrutural que estabeleça a relação analógica. Este ritmo comum associado ao som, variável consoante a cultura, tem no entanto componentes invariáveis: o timbre, o ritmo, a forma e a cor que marcam o sentido musical dos símbolos. Este facto será importante quando se trata de explicar a poética de Cirlot, sobretudo quando se pronuncia ou diz uma palavra como “Bronwyn” ou através das sequências a que chamou “variação” e “permutação”. O ritmo inerente ao símbolo “constitui a mais alta realidade dos fenómenos; mas o dito símbolo não *representa* um valor mas *é* ele próprio um valor” (Schneider, 2001: 47).

A influência de Schneider não é apenas importante pela valorização conceptual que representa para Cirlot. Também está na origem da sua metafísica poética. Os dois tinham grande interesse pela música atonal e a influência da sua sonoridade configurava-se-lhes mais importante que o significado semântico das palavras. Schneider (2001: 158) afirma que “a pesar de esta posición bien determinada, la palabra jamás pierde la pluralidad de sus aspectos, limitándose a acentuar más o menos su relieve en uno u otro sentido”. A intuição do símbolo, através da poesia, confirma-lhe o poder mágico:

“El lenguaje puede, en ciertos casos, alcanzar la *justa denominación* de las cosas, pero graves fuentes de impureza se mezclan en ello, quedando reservado al poeta el intento de llevar el lenguaje al estado de Verbo, es decir, de lenguaje originario y puro.” (Cirlot, *Mundo*, 1996: 20)

A noção de ritmo comum é também a explicação para compreender o lugar do homem no mundo. A tese de Schneider precisa de um oposto que se liga à inversão proposta por Cirlot com o conceito de arquétipo. A criação de imagens é uma explicação antropomórfica do mundo no qual a participação activa do sujeito estabelece uma relação entre a experiência interior e a experiência do que é exterior a esse sujeito.

O símbolo, a partir de Jung, é um arquétipo que identifica o místico e o humano. Para Cirlot o símbolo existe na natureza sem consciência e vibra na ordem musical e universal:

“Volviendo a la relación, que puede concebirse como identificación entre símbolo y arquetipo pudiéramos decir que éste es el aspecto mítico y solamente humano de lo simbólico, mientras que el sistema escueto de los símbolos pudiera existir incluso sin la conciencia humana, pues se funda en el orden cósmico determinado por las conexiones verticales a que aludimos al comentar el *ritmo común* de Schneider, integración que traduce a un idioma espiritual sistemas de vibraciones reflejando un *modelo* fundamental y originario, simbolizado preferentemente en la serie numérica.” (Cirlot 4, 2004: 42)

A análise do símbolo organiza-se em torno de uma série no mundo físico e moral, correspondência que parte do significado total, é a identificação dentro duma estrutura no sentido da terminologia da psicologia da Gestalt⁷⁴. Há uma ordem no visível e no invisível, estruturada a partir do símbolo, que recorre a Jung para construir a formação de imagens através da comparação: analógica (fogo e sol), objectiva (sol e bondade), subjectiva (falo e serpente) e activa (perigo e abismo). A importância desta ordem que integra indivíduo e mundo por meio de uma analogia simbólica, assume maior protagonismo pelas múltiplas direcções que se formam à volta do mundo físico a partir da semelhança material e formal dos processos do universo. A analogia é a ordem subjacente ao mito, à poesia e à arte, se pensarmos o símbolo como “una espécie de abreviatura convencional para una cosa conocida” (Cirlot 4, 2004: 46)

“Todo posee significado, todo se manifiesta secretamente intencional, todo deja una huella o *signatura* que puede ser objeto de comprensión e interpretación”.
(Cirlot 4, 2004: 48)

Cirlot tem consciência da problemática que se configura na polivalência do símbolo. A análise das condições em que este aparece e qual a sua finalidade permitiria

⁷⁴ A Gestalt ou psicologia da forma trabalha com dois conceitos: supersoma e transponibilidade. De acordo com esta teoria, não se pode ter conhecimento do “todo” através das suas partes porque o todo é maior do que a soma das mesmas: $A + B$ não é simplesmente $(A+B)$, mas sim um terceiro elemento “C”, que possui características próprias e que evoca na nossa mente as características próprias ao objecto: as letras f, l, o, r não constituem apenas a palavra “flor” elas evocam o cheiro e o simbolismo, propriedades não exactamente relacionadas com as letras e que definem o conceito de “supersoma”. Quanto ao conceito de transponibilidade, independentemente dos elementos que compõem determinado objecto, a forma é o elemento que sobressai: uma flor é sempre uma flor, seja feita de papel, porcelana, ou qualquer outra matéria-prima.

a compreensão da simbologia, porque “ lo simbólico, evidentemente, es *otra cosa*” (Cirlot 4, 2004: 50)

O surgir do símbolo é assim uma nova representação, uma impossibilidade que toca o real. O que impede a compreensão do absoluto é o indício do símbolo. Considerando a filosofia de Heidegger, do homem enquanto mensageiro do ser, confirma-se uma interpretação psicológica do símbolo. As provas baseadas nas teorias de Jung confirmam a validade da interpretação do inconsciente de duas formas: num sentido objectivo que tome o símbolo como representação em si e, num sentido subjectivo, uma projecção do símbolo num determinado contexto. A incidência do carácter universal e de indeterminação do símbolo daria então lugar a uma compreensão correcta.

Segundo Cirlot, símbolo integra, pela continuidade do ritmo comum, uma polivalência de significado que corresponde a diferentes planos da realidade. (Cirlot 4, 2004: 53)

Tentemos então definir as ideias principais do simbolismo cirlotiano: a ideia de ordem a partir da organização espacial, da geometria, dos números, à maneira das mandalas que ordenam os símbolos nos seus lugares correspondentes; a ideia de ciclo, estrutura cósmica cuja representação mais clara seria o zodíaco; a continuidade em séries. O símbolo não aparece isolado. O facto de pertencer ao tempo histórico, fá-lo aparecer nas narrativas orais dos mitos. A sua relação espacial fá-lo surgir na arte, noutros símbolos gráficos e no contacto com outras culturas. Os símbolos podem ser de diferentes ordens, mas integram-se sempre em quatro grandes grupos: os objectos ideais que substituem coisas reais, os objectos ideais que se apresentam em função de outros objectos ideais ocultos, os objectos reais que equivalem a outros objectos reais e os objectos reais que significam objectos ideais. Em todos os casos a sua função é a mesma e opera em dois sentidos primordiais: o de representar e o de relacionar.

Alguns símbolos dão lugar a composições oníricas ou dramáticas, em relação estreita ou directa com o sentimento da morte e com o sonho (Cirlot 4, 2004: 58). Esta relação mostra uma sintaxe simbólica da relação: a) de modo sucessivo (contiguidade entre símbolos), b) de modo progressivo (os símbolos representam um progresso), c) de

modo compositivo (dando lugar a significados complexos), d) de modo dramático (interacção conjunta dos modos anteriores).

De tudo o que foi exposto se depreende que o simbolismo é para Cirlot “uma fase do conhecimento humano e conseqüentemente uma expressão das possibilidades líricas do pensamento” (Cirlot 4, 2006: 599)

2.3. O discurso entre surrealismo e simbolismo em Juan-Eduardo Cirlot

Juan Eduardo Cirlot teve dois momentos surrealistas⁷⁵. Um primeiro momento (1943-1947), marcado pela influência da família Buñuel⁷⁶, um mundo de imagens, associado aos sonhos e ao irracionalismo cuja força reside na vivência, um mundo da técnica, dos *collages*, da poética de fragmentação e das estruturas móveis.

Segundo Jaime Parra (2001b: 267-288) a sua poética surrealista seria marcada através das seguintes noções principais:

- a vida morta : definições através de imagens entrelaçadas. O tema surge num “Canto”, publicado em *Entregas e Fantasia* desenvolvendo-se em *Canto de la Vida muerta* (1946), origem de um ciclo que atravessa toda a sua produção poética⁷⁷.

- a intimidade remota : poética que aproxima o longe, quando o que está perto se distancia, e aparece num poema com o mesmo nome publicado em *España*, e

⁷⁵ “Nunca olvidaré la importancia que para mí tuvo el mundo surrealista entre 1943 y 1947 especialmente y luego de nuevo, aunque de modo fugaz, en 1952 – 1953”, in “Carta a Saura”, 3 Dezembro de 1958, (Cirlot 4, 1997: 193)

⁷⁶ “Mi trabajo empezó verdaderamente en Zaragoza, durante el período 1940-1943; allí traté asiduamente a Alfonso Buñuel, hermano de Luís, el cineasta del surrealismo; allí estudié a fondo esa tendencia y me formé como poeta [...] leyendo a los surrealistas y simbolistas y, entre los autores de habla hispana, a Albertí y Neruda”. “(Cruzet, 1967a: 65)

⁷⁷ Cirlot publicará ao longo da sua vida cinco cantos: *Canto de la vida muerta* em *Entregas de Poesía* 15 (vol. III-IV), Barcelona, 1945, pp.s/n.; *Segundo Canto de la vida muerta*, Col. Doce Poetas Españoles, fasc. 1º, Barcelona, 1953, 15 pp.; *Tercer Canto de la vida muerta*, SADAG, Barcelona, 1954, 15 pp.; *Cuarto Canto de la vida muerta*, La Isla de los Ratones (Poetas de Hoy, 17), Santander, 1961, 48 pp.; *V Canto de la vida muerta*, Barcelona, 1970, pp.s/n (22). Publicados em colecções poéticas e edições de autor de tiragem reduzida, ainda não foram recolhidos em conjunto num único volume.

relacionado com o seu ensaio “La vivencia lírica” (1946). Fala-se de uma realidade outra que se converte numa atracção “desde lejos”. Esta poética do longe acentua-se em *Susan Lenox* (1947) e em *Elegia Sumeria* (1949) que refere o paraíso terrestre.

- o fenómeno extático : o êxtase significa a unidade, o retorno ao centro, numa imagem de síntese. Sendo esta uma das características mais importantes do surrealismo cirlotiano, parece ter tido como origem uma colagem fotográfica e um texto com o título “El fenómeno del éxtasis”, publicado por Salvador Dalí no número 3-4 da revista *Minotaure* em 1933. Para Dalí o êxtase é por excelência um estado mental crítico associado às teorias de Freud, enquanto para Cirlot êxtase significa unidade⁷⁸.

- o *sacrum tremendum* : mundo mineral e fúnebre, que pode ser considerado como uma variação do anterior, e que está profundamente ligado ao mundo fúnebre. “¿Qué soy yo? ¿Sino una triste yerba no todavía difunta, sino un puñal funeral hecho de ensueño y de amargura?”. Também o poema de *En la llama* (1945), “Salmo de Batalla”. “Padre de los incendios de los cielo/ ven a mi situación desesperada/ oye la soledad de esta mirada/ rompe mis miserables desconsuelos” (*Cordero del abismo* (1946).

- o sucesso onírico : a vivência através do sonho, de que o mais significativo seriam os Poemas de *Árbol agónico* e as perguntas dirigidas à donzela ¿Eres verdaderamente cartaginesa? - em *El Libro de Cartago*.

“Lo esencial de mi vida lo he vivido en sueños. Soñé con una cartaginesa que resucitaba, en 1945. Soñé que ascendía al infinito hacia 1960. Soñé que era un dios de cabellera rubia hacia 1942/3. Mi “mito” central fue durante años el de una mujer muerta que yo desenterraba en un desierto [...] Luego vi a Bronwyn”⁷⁹.

El Libro de Cartago, o mais pessoal que havia escrito, como escrevia a Carlos Edmundo de Ory manteve-se inédito durante mais de cinquenta anos, sendo considerado como o mais importante do seu primeiro surrealismo tal como *Lilith* seria

⁷⁸ Veja-se García de la Concha. 1987, pp.724-742.

⁷⁹ Carta ao poeta Félix Alonso y Royano (24.04.1969). In Alonso y Royano, 1998: 54.

do segundo. Desta época continuam inéditos a sua própria antologia *Poesia 1944-1947* e o romance *Nebiros*.

Um segundo momento surrealista (1949-1954) manteria o modelo atrás descrito combinando-o com diferentes tendências, marcadas pela relação com o grupo *Dau al Set*, influenciado pela cultura francesa do dadaísmo e do surrealismo e com raízes no mundo germânico, através do expressionismo e existencialismo.

O primeiro testemunho da orientação simbólica de Cirlot data de 1952. A 13 de Fevereiro desse ano dá uma conferência na Universidade de Barcelona intitulada “Hacia una ciencia de los símbolos” na qual comentou três símbolos: o disco de jade chinês, o muro das lamentações de Jerusalém e o globo de faiança com um olho da religião caodaísta da Indochina, concluindo assim:

“Para el hindú, el cosmos es un dios, o arroja lo divino como precipitado en la consulta angustiada del alma ante la interrogación del ser; para el chino, la existencia (la esencia igualmente) es una posibilidad, una simple abertura hacia lo desconocido (¿evolucionismo eterno, idealismo?); para el judío, existir es estar enterrado consigo mismo, en perpetua gritería intranscendente, implacablemente celada por la piedra.”⁸⁰

Os três símbolos abordados eram como encarnações sintéticas de uma ideia à qual se acedia através da contemplação. Por esta altura Cirlot dedicava-se aos estudos que levariam mais tarde à publicação do *Diccionario de símbolos* e que referia numa carta a André Breton, no ano de 1955:

“Claro está que, a la vez estoy preparando una suma simbólica, lugar de confrontación de los conocimientos sobre simbolismo que los ocultistas, psicólogos, antropólogos, orientalistas, historiadores de las religiones y tratadistas. Creo que es necesario llegar a un conocimiento seguro de una serie de cosas (cualidades de materias, paisajes, sueños, seres que nos perturban, asedian o maldicen) sobre las cuales “no hay ciencia todavía” y creo que sólo el simbolismo

⁸⁰ Foi publicado um extracto desta conferência em *Sumario de estudios y actividades. Antiguos alumnos del Colegio del Sagrado Corazón de Jesús*, año VIII, nº22, 1952. Cit. por Victoria Cirlot, “Juan-Eduardo Cirlot, entre el surrealismo y la simbología”, *Agulha*, Revista de Cultura, nº21-22, Fortaleza, S. Paulo, Fevereiro/ Março 2002.

puede suministrar (acaso ayudado por el psicoanálisis pero más por una psicología de la forma evolucionada) los datos base para tal empresa.”⁸¹

Cirlot tinha conhecido Breton em 1949⁸² em Paris e, apesar de nunca ter sido um militante activo do grupo surrealista francês, manteve todos os contactos, estabelecendo para si próprio o seguinte modelo de surrealismo: a) o surrealismo era um meio, nunca um fim; b) tinha mais pontos de contacto com o surrealismo estético do que com o ideológico; c) não renunciava às qualidades fónicas do verso, nem à música (entendida como ordem); d) a poesia não era uma oportunidade para reformar o mundo, mas antes para o substituir por um outro, que ia além da realidade material, perseguindo uma finalidade transcendente; e, por último e) que o poeta não devia seguir o coro literário – socialismo poético – mas devia ser fiel à sua própria voz.

Na sua vida e obra coexistiram surrealismo e simbolismo, aliando a um espírito revolucionário e subversivo, um poderoso espírito religioso. Era por influência deste último que tanto criticava o surrealismo: “un movimiento que únicamente ha tenido el error en nuestra época de pretender dissociarse de lo religioso, abandonando la cuerda de este desgarrado encendido a las mentalidades menos apasionadas.” (Cirlot 4, 1996b: 36)

Na carta já mencionada a Breton escrevia também: “El “más allá”, sea sobrenatural o natural, trascendente o inmanente, me apasiona, me llama, me preocupa más que el amor y más que el dinero, más que la gloria y el trabajo intelectual.”

Esta atracção pelo “*más allá*”, conduziu-o a uma adesão à arte da vanguarda, uma arte em que se negava toda a atracção pelo “aqui”, quer através de um olhar para a interioridade (o surrealismo mágico de Dau al Set), quer pela criação de novos mundos ligados à essência da matéria (informalismo de Tapiés). A simbologia configurava-se

⁸¹ “Carta abierta a André Breton”, (30.12.1955) publicada em *Le surrealisme même*, nº1, Outubro 1956 com o título *Lettre de Barcelone*, segundo tradução do próprio André Breton. Esta versão, foi posteriormente traduzida ao espanhol, sendo hoje a mais divulgada. Veja-se por exemplo a sua transcrição em *Mundo IVAM*, 1996, p. 116-117. No nosso caso utilizámos nas nossas citações a carta original que apresentamos em anexo. Vide anexo 2.

⁸² Antes desta data Cirlot já se considerava um discípulo de Andre Breton. Veja-se Carta 17.04.1952 (Anexo 2).

como uma resistência ao niilismo, que em conjunto com o surrealismo constituem uma corrente viva na obra de Cirlot.

No início dos anos cinquenta, como vimos, a influência de Schneider a quem Cirlot se referia como “un gran maestro”⁸³ foi decisiva. Ao mesmo tempo Cirlot lê Frobenius, Mircea Eliade, René Guenon, Carl Jung, Heinrich Zimmer, cujas teorias se tornam fundamentais nas suas futuras obras.

O mundo do oculto interessava-o extraordinariamente. Em *Introducción al surrealismo* cita os três pontos da concepção do esoterismo: 1) a existência da Trindade, como lei fundamental de ação em todos os planos do universo; 2) a existência de correspondências, as quais unem intimamente todas as potências do universo visível e invisível; 3) a existência de um mundo invisível, duplo e perpétuo factor do mundo visível. E acrescenta: “La Tri-unidad se traduce dialécticamente por tesis, antítesis y síntesis, o realidad, irrealidad, surrealidad, así como también por cualquiera de los posibles esquemas a establecer, a base de tres términos.” (Cirlot 2, 1953c: 344).

Na introdução ao *Diccionario de símbolos*, no capítulo “Nociones sobre el símbolo”, Cirlot ligava a noção de símbolo ao arquétipo de Carl Gustav Jung e ao ritmo comum de Marius Schneider. Comentaremos apenas a ideia de ritmo comum de Schneider porque é aquela que nos relaciona com o surrealismo e com actividade poética. Foi a partir do “ritmo comum” que Cirlot estabeleceu os dois princípios fundamentais da sua teoria simbólica: o da ponte vertical e o da identificação suficiente:

“Mientras la ciencia natural establece solo relaciones entre grupos “horizontales” de seres, siguiendo el sistema clasificador de Linneo, la ciencia mística o simbólica lanza puentes “verticales” entre aquellos objetos que se hallan en un mismo ritmo cósmico, es decir, cuya situación está en correspondencia con la ocupada por otro objeto “análogo”, pero perteneciente a un plano diferente de la realidad; por ejemplo, un animal, una planta, un color. Según Schneider la noción de estas correspondencias proviene de la creencia en la indisoluble unidad del universo.”(Cirlot 4, 2004: 38-39).

⁸³ “La simbología de Marius Schneider: Homenaje a un gran maestro”, *La Vanguardia* (14.03.1969). Sobre a relação Schneider –Cirlot, veja-se Victoria Cirlot, “Notas sobre M. Schneider y J. E. Cirlot” em *Rosa Cúbica*, (Primavera de 1993), p. 93-102.

Assim, a aproximação de realidades distantes fazia nascer a luz da imagem. Aquilo a que André Breton se mostrava infinitamente sensível no seu Primeiro Manifesto, encontrava na teoria simbólica uma justificação plenamente objectiva, resultado da ordem cósmica. Segundo a ideia das “pontes verticais”, baseada na teoria das correspondências místicas de Schneider⁸⁴, Cirlot formula o princípio da “identificação suficiente”:

“Deseamos comentar una de las aseveraciones implicadas en la tesis de Schneider, la que se refiere a la escasez de formas realmente distintas en el Universo, a pesar del aspecto aparentemente caótico y pluriverbal de las apariciones fenoménicas. En efecto, la morfología, al analizar sistemáticamente las formas, descubre que sólo unas cuantas son fundamentales; en lo biológico, particularmente el ovoide, del que derivan la esfera y el huso con las infinitas formas intermedias. Además, precisamente los análisis simbólicos dan con frecuencia una sensación de enriquecimiento en profundidad, pero de empobrecimiento en extensión, pues las escasas situaciones se enmascaran bajo aspectos cambiantes, pero secundarios. (...) En su dominio, merced al principio de concentración, todos los seres de una misma especie se reducen al singular. E incluso el ritmo dominante transforma en beneficio de esa unificación lo que pudiera aparecer distinto. De modo que, haciendo uso de un ejemplo, no sólo todos los dragones son el dragón, sino que la mancha que parece un dragón es un dragón. Y lo es, como veremos, por obra del principio de “identificación suficiente”. (Cirlot 4, 2004: 39)

Com esta reflexão parecem cimentar-se as aproximações entre metáfora e símbolo: “Si metáfora o alegoría es la aproximación de dos realidades distantes o la explicación de una realidad sensible por otro objeto sensible, símbolo es la expresión de una realidad inteligible, es decir, profunda, por medio de un objeto sensible, en este sentido, la forma de tal objeto es una explicación.” (Cirlot 2, 1955b: 71)

Os pressupostos que permitem a concepção simbolista revelada por Cirlot são também importantes na análise da sua obra poética. Assim: a) nada é indiferente. Tudo

⁸⁴ “Las correspondencias se fundamentan en la idea de la indisoluble unidad del universo, en el cual cada fenómeno tiene su posición cósmica y recibe su sentido místico por el plano que ocupa en el mundo y por la relación que mantiene con un determinado elemento análogo...”. CIRLOT, J. E. “La simbología de Marius Schneider, *La Vanguardia*, 14.03.69.

expressa alguma coisa e tudo tem significado; b) nenhuma forma de realidade é independente: tudo se relaciona; c) o quantitativo transforma-se em qualitativo, nalguns pontos essenciais que constituem o significado da quantidade; d) tudo existe em série; e) existem correlações de situação entre as diversas séries e os elementos que as integram.

No *Diccionario de símbolos*, na entrada *Equivoco*, Cirlot faz também alusão à conjugação de realidades distantes a partir das teorias de Schneider:

“Schneider recoge un profundísimo tema simbólico, al decir que “hacer poesías y saltar es matar la distancia entre dos elementos lógicos o espaciales y poner bajo yugo común dos elementos alejados, naturalmente”, lo cual explica el sentido místico de la poesía del presente, en su rama derivada de Rimbaud e Reverdy, quien dijo: “la imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino de la aproximación de dos realidades más o menos alejadas. Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades acercadas, más fuerte será la imagen y poseerá más potencia emotiva y realidad poética” (...) Realidad simbólica, en verdad.” (Cirlot 4, 2004: 191)

Juan Eduardo Cirlot figura nas antologias de poesia surrealista espanhola embora não se trate de uma poesia estritamente surrealista: embora análogo a esta tendência, os seus pontos de partida e os seus resultados não são iguais, podendo inclusivamente ser opostos, uma vez que a sua maior descoberta, a poesia permutatória,⁸⁵ se baseia na máxima estruturação.

Segundo Clara Janés (1996:17) para os surrealistas, a poesia era o veículo adequado para alcançar a expressão do funcionamento real do pensamento, o meio para chegar ao conhecimento através do qual se pretendia pôr a descoberto o mundo surreal, o ponto no qual os opostos deixam de ser vistos como contraditórios (carácter de revelação). Alquié (1974: 213) considera que o surreal “não aparece como signo do ser, surge sempre no interior das fronteiras do homem, pondo em contacto o desejo e a representação.”

⁸⁵ “un procedimiento que comparte un cierto letrismo de raíz cabalística: el Tseruf de Abraham Abulafia, con ciertos procedimientos musicales: los largos acordes blancos de Scriabin y el sistema dodecafónico de Schönberg. (...) por ejemplo, maravillosas = mar+losas+al+vi. Al mar vi losas. Permutando se obtienen más cosas: olas, rosas, ramas, etc, todo sin abandonar las letras contenidas en ‘maravillosas’”. Carta a Felipe Boso, 19.09.1971. In *Mundo*, p. 258.

Em Juan Eduardo Cirlot, a poesia como forma de conhecimento, é também reveladora de essências, do “real absoluto”. O seu conceito é mais ambicioso do que o dos surrealistas franceses, uma vez que o conhecimento procura identificar-se com o “ser”. Na sua *Introducción al surrealismo* (Cirlot 2, 1953c: 157) Cirlot fala de três provas da existência do surreal que constituem três graus de proximidade ao surrealismo: o facto de reconhecer que se vive no meio de aparências, intuindo outras faces e visões; a captação desta faces e visões; o acesso a outra realidade através da paixão e da inspiração (através de diferentes estados psicológicos, saímos da nossa personalidade normal - doenças do foro psicológico, neuroses, sonhos e alucinações). Tudo isto não está na origem nem é uma aproximação ao conhecimento, porque o objecto desse conhecimento não nasce da experimentação, enquanto para os surrealistas, a inspiração é usada nesse sentido.

O que a poesia trará a Juan Eduardo Cirlot, para além de um mundo surreal, é aquilo a que chamará “el no mundo”. Não se trata apenas da síntese do subjectivo e do objectivo, nem o ponto onde os opostos deixam de ser vistos como contraditórios, mas antes alguma coisa que os supera e por isso será lícito afirmar “Arraigo en lo contradictorio no por ambivalencia, sino por síntesis implícita, o mejor, por busca de ‘otra cosa.’” (Cruzet, 1967: 58)

A poesia é substituição, um passo para o desconhecido, o que não está aqui. Quanto a isto Cirlot opõe-se ao conceito de beleza próprio do surrealismo, ao seu misticismo do objecto, à sua necessidade de estar em contacto permanente com tudo:

“La “diáspora del ser’, en cosas, imágenes, conocimientos, momentos, es el horizonte insuperado ante el cual se agitan las actividades surrealistas, por más que el componente místico venga dado por la imperiosa necesidad de relacionarlo con todo, tendiendo tal sistema de hilos conductores que el universo irracional en un inmenso telar donde se teje la gran alfombra del deseo.” (Cirlot 2, 1953c: 252-253)

Ainda segundo Clara Janés (1996:18), há no entanto, dois pontos de convergência – embora a níveis diferenciados entre Cirlot e o surrealismo francês: por um lado, o poeta interessa-se por tudo o que interessa ao surrealismo enquanto material

poético; por outro lado, embora apenas parcialmente, usa as técnicas surrealistas encontrando uma forma original (poesia permutatória) adequada ao fim que se propõe, que é o de alcançar o pressuposto surrealista da identificação fundo/ forma.

Para Cirlot, o material poético é tudo o que se relaciona com o homem e esse todo encontra-se não apenas no mundo real, mas também num mundo intuído, num mundo onírico, num mundo imaginário, na linguagem. O poeta recolhe esse material num mundo concreto, por meio da reconciliação com o universo, através de um sentimento de “consustanciação” com esse mundo, “sentir-se no mundo, em vez de pensar o mundo, quer dizer, de se afastar dele.” (Durozoi e Lecherbonier, 1976b:159).

Para Cirlot a identificação com o mundo concreto do presente em que vive não é imprescindível. A sua é uma relação directa e esotérica com o universo, com a natureza, análoga à do homem primitivo. Segundo Alquié (1974: 195), no surrealismo, a chamada consciência primitiva está sempre em função daquilo a que a consciência moderna se converteu. Trata-se de desalienar um espírito perdido relativamente à consideração da realidade objectiva e que faz da experiência científica e técnica, que não é mais do que uma das experiências possíveis, a medida de toda a realidade.

Em 1946 no artigo *La vivencia lírica* Cirlot expunha o que entendia por poesia e por material poético:

“... se entiende específicamente por Poesía aquel lenguaje encaminado a constituir un universo cerrado por líneas formales y a concentrar en sí los elementos más puros de lo general poético.” (Cirlot 4, 1996b: 25)

Vinte anos mais tarde, diria na entrevista a José Cruzet:

[...] mi poesía es un esfuerzo por encontrar el umbral de la ultrarrealidad. Busco un verso que, en su línea (a la fuerza simple y melódica) sea la síntesis de una polifonía, de modo que la estrofa sea una “polifonía de polifonías”, una compleja estructura de procesos análogos, densa y, a la vez, transparente. Y luego intento que esa poesía sustituya en mí lo que este mundo no es y no me da.” (Cruzet, 1967: 58)

Para Cirlot a finalidade da poesia é a de restabelecer a essência – o ser, o que não é palpável - para poder conhecê-la. Daí que o poeta conheça uma “situação de afastamento” determinada pela condição em que se encontra obrigatoriamente.

O poeta é como disse Cirlot “exhumador de un mundo antes irredento” (*Árbol agónico*). A verdade, conceito em si mesmo discutível, deve ser objectivo do cientista em sentido restrito. A “autenticidad creacional” é aquilo que deve pedir-se ao poeta (Cirlot 4, 1996b: 26), essa autenticidade, a sinceridade emotiva, a correlação entre o mundo temático do autor e o seu estilo e finalmente a coesão e a harmonia:

“La “verdad”, concepto siempre discutible, debe ser, en cuanto a la relación inamovible, objetivo del científico estricto.” Autenticidad creacional” es únicamente lo que ha de exigirse al poeta. Esta autenticidad, en primer término, es la ante aludida, después, la sinceridad emotiva, la correlación entre el mundo temático del autor y su estilo, por medio del cual debe delatarlo y finalmente la cohesión (palabra afortunada con la cual hemos suprimido, hasta en música, la tan poco simpática de «armonía» concepto cargado de esencias éticas).” (Cirlot 4, 1996b: 26)

Segundo a concepção simbolista de Cirlot há no entanto um momento em que este conhecimento se situa simultaneamente no mundo real e no imaginário como reflexo desse real. Através de associações irracionais de ideias, ou de destruição da realidade, precipita-se o que logicamente é percebido como incoerente e inumano. É neste momento que podemos falar da “insurreição” das imagens: como se estas adquirissem um valor por si mesmas. Entramos assim num terceiro estado no pensamento:

“El primero consistía en la percepción simple de la realidad; el segundo, en su uso para finalidades simbólicas, con sumisión de los objetos a las significaciones; el tercero consiste en la destitución, no ya de los objetos, sino también de las significaciones. Entonces aparece la anarquía de las imágenes y en esa condición permanece hasta que se halla una nueva concepción del sentido, un superracionalismo que concilie todos los sistemas transitivos señalados” Cirlot 4, 2006: 611)

3. A imagem surrealista simbólica

Segundo Juan Eduardo Cirlot é possível pensar numa relação interna entre o homem e o mundo a partir do simplesmente imaginado. A imagem contribui para um desdobramento da pluralidade do cosmos na sua multiplicidade e contradição do real. Admitindo este contributo, então é possível estabelecer uma classificação elementar, distinguindo entre imagens objectivas (abstracções), mentais ou psicológicas (imitação interior das primeiras, produzidas na sua ausência, por meio da antecipação e recordação/ lembrança); e imagens inventivas ou criadoras (produto da imaginação educada pela percepção, pela compreensão e pela análise). Estas últimas subdividem-se em utilitárias ou artísticas, transfigurações do conteúdo formal que representa os valores do espírito na matéria. Para uma melhor compreensão das imagens Cirlot divide-as segundo as suas características:

Imagens da matéria expressante: imagens dinâmicas e apaixonadas, que possuem um carácter de regresso às origens misteriosas do mundo. A cor, inseparável da matéria, é definida como o esforço da matéria para alcançar a ordem: “Tales imágenes constituyen el estadio previo para otros universos más evolucionados y puros, pues el componente material domina en ellas sobre la configuración estricta, sobre la pureza de la ideación plasmada en un orden de figuras dispuestas como para constituir el supremo signo de la esencia.” (Cirlot 4, 1996d: 18)

Imagens cosmogónicas: imagens semi-narrativas, com predomínio da matéria sobre a abstracção e do caos sobre a ordem. Organizam a luta da matéria para encontrar o seu espaço vital, predominando sobre a abstracção, sinais da tensão entre o ser e a forma, entre a ausência e a presença: “En ellas, la combinación de elementos fue más afortunada y rica, el fuego se tradujo en calor y extensión en sistema. Solamente necesitan tiempo para conseguir abrirse a la claridad de otro mundo en el que todas las gamas materiales se hallen rigurosamente separadas: en las que el fuego no se mezcle con el agua, ni la tierra con el aire; en las que el color azul sea el cielo y el color verde la llama callada de los vegetales.” (Cirlot 4, 1996d: 20)

Imagens do dinamismo vital: imagens onde se reflecte a convulsão da missão destruidora que significa explorar os limites da vida. Mostram as características da luta, do caos dos instintos, em que os mitos expressam as possibilidades do pensamento ou a metamorfose: “La soledad y la incomprensión, la enemistad fraternal, la desintegración esencial que existe en el seno de cada ser, su descomposición en instantes disidentes, que desarraigan y destruyen los ideales homogéneos y el sentido unitario de la vida; el temor a la desaparición, la sensación de estar sobre el abismo, abandonándole las grandes corrientes externa, en lucha contra ellas, reteniendo sólo por momentos lo que se anhela para la inmortalidad.” (Cirlot 4, 1996d: 22)

Imagens da análise humana: imagens que mostram a incerteza da metamorfose formal: “... una sagrada predisposición a superar el caos primigenio, a vencer las leyes del desorden y el destino de desaparición; más aún, se considera que cada objeto es un símbolo, un modo puro del ser del mundo, y esos restos frágiles se incorporan al pensamiento y con ello a la imagen artística.” (Cirlot 4, 1996d: 24)

Estas imagens comportam em si um erro que se traduz na visão analítica e se resolve na temporalidade: “Nada permanece en sí y todo está hecho para pasar entre las manos sedientas del espíritu.” (Cirlot 4, 1996d: 23)

Imagens de duração: imagens de relações de contrários, em síntese ou em sucessão para expressar a alma do cosmos. A sua tensão fundamenta-se na heterogeneidade de cargas afectivas e transforma-se em paixão. Elas demonstram a reunião sintética do fluir do cosmos e da sua multiplicidade interna sem ligação a outras zonas superadas da realidade. O caos do cosmos aparece na arte, o individual, na solidão: “circulan las formas indescifrables, las que todavía no se pueden nombrar aunque ya se presienten en la intimidad de los dormitorios infantiles, en las antiguas bibliotecas, en los paseos por los litorales resonantes, en los silencios que se hacen bruscamente sin motivo alguno.” (Cirlot 4, 1996d: 28)

Imagens da alucinação e do desejo: imagens de sinestesia onde tudo é assinalado de um mundo interior, inseparável das imagens eróticas. Imagens de desejo desmedido onde tudo aparece em função da máscara, ocultando ou revelando simbolismos profundos, onde a vida e a morte se confundem: “La imágenes retienen esa

exasperación fundamental, que sigue sin descanso habitando la superficie de los seres y la corriente de sus secretas fibras, hundiéndose en las zonas donde la vida manda para perdurar y vencer a lo extenso y a lo discontinuo.” (Cirlot 4, 1996d: 30)

Imagens oníricas: imagens que dão uma aparência silenciosa e aérea à transfiguração da forma. Os objectos relacionam-se da forma mais estranha deixando aparecer a alma: “La soledad, el abandono, la escisión, se ven allí como espejos desesperados, incapaces de reflejar otra imagen que la de su proyección interior” (Cirlot 4, 1996d: 31). Estas imagens transportam a universos desconhecidos nos quais as qualidades espirituais se traduzem em equivalentes figurativos. “Además de la muerte, existe el sueño.” (Cirlot 4, 1996d: 31)

Imagens de sínteses parciais: imagens de comprovada impossibilidade de uma integração consciente, ordenada e absoluta das formas universais, constituindo sínteses de contradições, de sofrimento ou mitos. A imagem predomina sobre a matéria. A consciência não quer uma integração do diverso, mas transforma-se em configuração simbólica que concilia os opostos. “Desprecio de la razón, al abandono de todos convencionalismos de la lógica conocida o, mejor aún, a su substitución por una lógica nueva y diferente fundada en la contradicción, en la negación y afirmación simultánea de cada predicado respecto a cada sujeto.” (Cirlot 4, 1996d: 35)

Segundo Juan Eduardo Cirlot, os seis primeiros tipos englobam imagens nas quais predomina o dinamismo presencial. Os dois últimos tipos referem-se também a imagens estáticas, como se se tratasse de: “Círculos concéntricos de un mismo infierno” (Cirlot 4, 1996d: 15) Nos três primeiros círculos prevalece a matéria sobre o conceito, a irracionalidade sobre a síntese. Os três círculos centrais assinalam a luta entre a matéria e o conceito. Os dois últimos, o domínio da imagem pura.

Através da imagem, a matéria converte-se em expressão do cosmos, evocação da matéria em dissolução e renovação. A natureza não imita a arte, a matéria é ela própria a arte do irracional. O facto de a imagem ser irracional deve-se ao facto de ser “un medio para subvertir las normas existenciales, para someter el conjunto del mundo dado al principio de placer y para entregarlo a la libertad de los sentidos y de las apetencias.” (Cirlot 4, 1996d: 84)

A partir da classificação por imagens, podemos ainda distinguir três tipos de surrealismo: “Un surrealismo dialéctico o expresionista, un surrealismo metafísico y un surrealismo complejo que engloba los dos. Dentro de la historia del estilo, el primero corresponde al *Werdenstillen* (devenir) y el segundo al *Seinsstillen* (ser) de Wölfflin.” (Cirlot 4, 1996d: 43). Surrealismo como postura artística, como concepção do mundo, metafísica para além da imaginação, conhecimento poético da realidade, vivência da angústia, são processos que Cirlot não abandonará ao longo de toda a sua criação poética:

“Cuando el artista, libre de prejuicios de escuela o de visión social, se impone la misión de esperar revelaciones de ese orden, adquiere la capacidad de soportar vivencias semejantes y las operaciones que concurren durante la realización de la obra le parecen casi desprovistas de interés ante lo insólito de la imagen percibida. Este visionarismo se convierte para él en la justificación de su arte y tiene la exacta comprensión de que la imagen sólo es un aparición motivada por la convergencia de poderes especiales, los cuales proceden de su inspiración particular, del modo de su psique, pero también del gran fondo telúrico denominado *tehom* por los sumerios.” (Cirlot 4, 1996d: 10)

Se os objectos para os surrealistas eram símbolos para configurar o mundo, afirmar que a poesia é um meio de conhecimento da realidade significa recuperar uma dialéctica procedente da herança de Nietzsche: filosofia obscura, vivência do extraordinário. Esta tendência negativa que supõe a desagregação pode ser motivo para a contradição que a mesma tem em si.

“La presencia de la muerte, no como acabamiento de una vida (cuidado del existencialismo) sino como integración en lo inconsciente de los inevitables gérmenes de la escisión y de la destrucción (cese, separación, ausencia, impotencia, discontinuidad, negación, abandono, incapacidad, lejanía). En ese dominio de lo que huye vertiginosamente de la captación caliente del alma enamorada arraiga el sufrimiento y el odio contra la realidad, condicionada por tales negaciones. Y de ahí nace el rojo tronco de la exasperación vital y espiritual, de ese “muero porque no muero”, el cual lanza ramas sensibilísimas a todos los horizontes, sabiendo desde el principio que son ciertas las palabras de Cernuda: “El deseo es un mundo cuyo cielo no existe.” (Cirlot 4, 1996d: 13)

As imagens são assim os objectos intermédios entre o mundo da realidade fenomenológica e o das verdades espirituais que estas significam. O simbolismo é sempre um modo de conhecer o mundo e de o fazer compreensível para a sensibilidade individual: “simbolismo, en mayor o menor grado, se da donde hay imagen – ese estado intermedio entre la cosa y la nada.” (Cirlot 4, 2006: 601)

Na sua introdução ao *Diccionario de símbolos*, Cirlot referia-se à “polivalência de sentido” do objecto simbólico. Considerando que a imagem é também um objecto simbólico, podemos admitir a mesma polivalência de sentido.

As imagens que se configuram na existência do homem surgem no passado e reflectem-se no presente, ou, admitindo o seu contrário, surgem no presente reflectindo o passado. Esta nova imagem criada resulta da interiorização do mundo, adquirindo valor simbólico: “Como se especifica en el simbolismo, la imagen adquiere su máximo poder a costa de lo idiomático circunstante; es la sencilla, la célula, dotada de diferenciación, de fuerza suficiente para contener, en su síntesis, todo el impulso dinámico de la necesidad artística.” (Cirlot 4, 2006: 317)

3.1. O sonho e o Inconsciente

O sonho, produto da mente humana, como fonte constante de símbolos, tem vindo a ser estudado e classificado por diferentes autores. O primeiro destes, foi Sigmund Freud que no seu livro *A interpretação dos sonhos*, (1900) definia o sonho como a realização de um desejo inconsciente (Freud, 2006: 345). Todos os sonhos apresentavam assim um conteúdo manifesto (uma história) mas o mais importante era de facto o seu conteúdo latente (os motivos inconscientes). A passagem do conteúdo manifesto para o conteúdo latente seria possível através de uma interpretação dos símbolos. Carl Gustav Jung alargou esta interpretação, afirmando que os sonhos não eram apenas a “revelação de desejos”, mas antes um meio através do qual a psique procurava o equilíbrio através da compensação, abrindo assim caminho a teorias que defendem o sonho como via privilegiada de acesso ao inconsciente:

“La fonction générale des rêves est d'essayer de rétablir notre équilibre psychologique à l'aide d'un matériel onirique qui, d'une façon subtile, reconstitue l'équilibre total de notre psychisme tout entier. C'est ce que j'appelle la fonction complémentaire (ou compensatrice) des rêves dans notre constitution psychique.” (Jung, 1964 : 49).

“Nous devons comprendre que les symboles oniriques sont pour la plupart des manifestations d'une partie de la psyché qui échappe au contrôle de l'esprit conscient. ” (Jung, 1964 : 64).

O mundo do sonho é, por definição um espaço onde os tempos, cronológico e psíquico, se entrecruzam e misturam numa esfera temporal que conjuga elementos distantes.

Para Cirlot, o sonho é uma das forças que mais contribuíram para o admitir de fenómenos mágicos na criação artística. O sonhar é, para este autor, uma forma de subvida. No entanto, para alguns sonhadores, os sonhos podem chegar a constituir uma revelação e configurar-se em mito, tornando-se assim passíveis de interpretação simbólica. Como vivência, o sonho, normalmente confuso, precisa de uma ordem que lhe pode ser conferida através da sua utilização na arte:

“Admitiendo, como supuesto de nuestro tiempo, el concepto psicoanalítico del “inconsciente”, aceptamos la ubicación en él de todas las formas dinámicas que dan origen a los símbolos, según la consideración de Jung, para quien el inconsciente es “la matriz del espíritu humano y de sus invenciones”. (Cirlot 4, 2004:28)

O sonho ajuda a superar as condições do real, abrindo mundos desconhecidos em que o homem pode sentir-se superior ou pelo contrário, entregue aos seus “eternos abismos.”

Como condição comum a todos os sonhos, Cirlot considera que os mesmos se realizam num mundo fechado. Quando o sonhador se esforça por recordá-los, vê que neles se encontram limites, o que os opõe a uma existência pura:

“Los sueños sirven fundamentalmente para ampliar la extensión de la vida interior, para suministrar nuevas sugerencias al hombre, para enseñarle la relatividad de la lógica al uso, y para relacionarle con su esfera objetiva.” (Ciriot 2, 1953c: 209)

O sonho actua ainda como imagem:

“No sólo la imagen “es una conciencia degradada de un saber”, sino que todas las calidades y cada una de ellas poseen valor simbólico, aunque los artistas abstractos se obstinan en desdeñar tales valores y no ver sino su interés técnico o decorativo. Los sueños prueban cómo determinadas calidades son capaces de integrar emociones específicas, y éste no es un fenómeno insólito, sino la simple profundización de las relaciones simbólicas más amplias y reconocidas, cual, por ejemplo, la asimilación negro y tristeza, rojo y violencia, etc.” (Ciriot 2, 1953c: 272)

Ciriot atribui também ao sonho a função de mito da vida individual:

“Lo que el mito representa para un pueblo, para una cultura o un momento histórico, la imagen simbólica del sueño, la visión, la fantasía o la expresión lírica, lo representan para una vida individual.” (Ciriot 4, 2004: 28)

3.2. A criação da Intimidade Remota

O conceito de “intimidade remota” é um dos mais interessantes dentro da poética de Juan Eduardo Ciriot. Toda a sua produção poética desde 1943 até *Cordero del Abismo*, de 1946, mostra uma estreita unidade, tanto no aspecto formal como no conteúdo. O material poético estrutura-se preferencialmente em estrofes e versos de métrica fixa utilizando procedimentos como a anáfora, o paralelismo, as aliterações e a homofonia.

De alguma forma, a linguagem intimamente ligada à música (Scriabin e Strawinsky) mostra os mundos remotos que interessam ao poeta, mas estes temas são também criadores e motores de novos conteúdos e formas. O poeta realiza a sua busca

em mundos interiores ultrapassando as coordenadas espaço-tempo, interessando-se pelo surreal e pelo irreal, procurando uma explicação transcendente para o seu “eu” angustiado: é nesta busca desesperada de qualquer coisa que dá sentido à escrita e à vida de Cirlot que se dá o encontro entre as concepções místico-estéticas dos músicos antes citados, mas também com textos esotéricos e religiosos dos quais aproveita alguns conceitos. A expressão deste novo mundo a que chamará “intimidade remota”, necessita da metáfora, da imagem e da comparação através de símbolos. O homem como ser religioso precisa de visualizar o signo.

Os símbolos principais desta época (1944-1947) que o próprio Cirlot definiu como do “predomínio do surrealismo e de luta contra a música” são o espelho, a parede e a janela que aparecem desde *Árbol Agónico* a *Cordero del Abismo* e que unem versos como “En la ventana desde onde te miro” com “Yo soy el más culpable, dejadme junto al muro” de “El salmo de la desolación” em *En la llama* (1945), “Entre el muro, la noche y el espejo/ desasido quedo” *Canto de la vida muerta* (1946) e “Ángeles llorando en mí ventana” de *Cordero del Abismo* (1946). Num artigo publicado nos finais de 1946, escreve:

“En la mera relación existencial: hombre-objeto, expliqué en una obra, más tarde exterminada, como los objetos exteriores pueden ser percibidos en una de estas tres formas: como ventana, como espejo, o como muro.” (Cirlot 4, 1996b: 39)

Relembrando o que escrevemos sobre o surrealismo de Cirlot, esta noção de intimidade remota está intimamente ligada à aproximação do que está longe, sempre que o que está perto se distancia numa tentativa de potencializar o símbolo.

No ensaio “La vivencia lírica” já referido, o poeta estabelece os pontos principais da sua poética:

- a) o poético é decantação, selecção e condensação;
- b) a poesia é uma linguagem que constitui um universo fechado por linhas formais e que concentra em si os elementos mais puros do poético;
- c) a essência da poesia reside no poeta, na “vivencia lírica”;

d) o “momento lírico” procede da experiência da imaginação e da sensibilidade; o que interessa a Cirlot é a essência do objecto contemplado, as abstrações a que chama “sensações metafísicas”, o mistério das distâncias, partindo de um subjectivismo ou relativismo absoluto, apenas traduzível pelo conceito de “intimidade remota” como contrário correspondente, como intuição da unidade universal em relação com o Homem.

A sua máxima representação seria dada pelo verso de Paul Éluard “O espaço tem o tamanho do meu olhar”. Esta posição levá-lo-á à criação de imagens poéticas como no poema “Homenaje”: “Mi alma es el paisaje que me mira”; ou em “Canto de la vida muerta”: “Esta tierra/ que yo amo me contempla con mis ojos”, ambos em *Canto de la vida muerta* (1946). O olhar é visto por Cirlot como um meio de conhecimento:

“Es en las miradas donde se hace evidente el pensamiento. En ellas se entrelazan, se fusionan hasta la indivisión, los componentes materiales y anímicos del ser humano, dejado en su mismidad.” (Cirlot 4, 1996b: 42)

e) o momento da criação poética pode dar-se activamente ou ser provocado e o poeta é sempre o meio para a transmissão desse momento.

f) a poesia tende a “manifestar a sua aversão face a tudo o que nos rodeia de um modo imediato”, podendo refugiar-se em si mesma, através de imagens irracionais, ou situar-se na abstracção pura de um passado fabuloso: “Intimidad remota”, *Árbol Agónico*, (1945) e “Intimidad remota”, *Canto de la vida muerta*, (1946).

“El momento creacional puede hallarse bajo un signo de actividad en el cual se intente producir el fuego lírico por la frotación de conceptos o por movimientos de la música verbal, como también por la obediencia a la eclosión de fuerzas interiores, maduradas subconscientemente (de lo cual son ejemplo acabado ciertos poemas de Mallarmé) o más bien por determinada actitud de pasividad.” (Cirlot 4, 1996b: 29)

g) o poeta identifica-se com o objecto contemplado:

“Así, es un denominador común de abstracciones rigurosas lo que está debajo de lo contemplado y del que contempla. (...) Tales “sensaciones metafísicas” (perdón por la aparente paradoja) han sido en ocasiones expresadas o aludidas. Lao-tsé, por ejemplo, dice (refiriéndose al “Sentido” del mundo).

Obligado a darle un nombre lo llamo Grande.

Grande, esto es: que desaparece.

Que desaparece. Esto es: lejano.

Lejano, esto es: que vuelve.

El esfuerzo está aquí representado por la frase final de los paralelismos, que puede ser explicada solamente por el concepto de “intimidad remota” como su correspondiente contrario, o sea la intuición de la unidad universal, el misterio de las “distancias” y su relación con la entidad del hombre.” (Cirlot 4, 1996b: 29)

h) o poeta é atraído pelo mito (Mito de Narciso), como atitude contemplativa, introvertida e absoluta, que configura uma concepção antropomórfica do cosmos.

Ao longo da sua obra são visíveis as referências a esse sentimento de mal-estar emocional em que o poeta aproxima realidades distantes. O tempo mítico está presente num dos seus primeiros poemas *La muerte de Gérion*⁸⁶. O poema tem como cenário a cidade de Tartessos (século XI a X a.C.) na Península Ibérica, e refere-se à morte de Gérion, primeiro rei dos tartésios⁸⁷.

O mundo de Cirlot não é apenas o grego e pagão de *Árbol agónico*, o bíblico de *En la llama* e *Canto de la vida muerta*, o de Cartago ou Jerusalém, mas também o do mundo interior, o da “intimidade remota” à qual se acede através da música e de certas religiões orientais. E é precisamente a palavra poética, mágica, a que é capaz de redimir e salvar através do acto de nomear.

⁸⁶ Juan Eduardo Cirlot, *La muerte de Gérion*, Editorial Berenguer, Barcelona, 1943.

⁸⁷ Gérion, um gigante da mitologia grega com três cabeças, três corpos e seis mãos a quem Hércules (X trabalho) roubou o gado e matou em seguida com uma clava.

O interesse de Cirlot pela arqueologia e pelo mundo medieval está documentado em diversos estudos de que podem servir como exemplo os títulos *Pintura gótica europea*⁸⁸ ou *El espíritu abstracto desde la prehistoria a la Edad Media*.⁸⁹ Num artigo sobre o pintor Manuel Millares escreve:

“Lo arqueológico alude a la “muerte del hombre”, no en el sentido de la filosofía postnitszsheana, sino en el sentido real de encontrar restos de seres pensantes, destruidos, deshilachados, revueltos, reducidos a una materia que fácilmente puede ya deshacerse en polvo.” (Cirlot, in *Mundo*, 1996:218)

Alguns anos antes, numa carta ao mesmo pintor, Cirlot tinha escrito:

“Tanto como odio la crueldad fría y me hallo distante del sadismo erótico, me siento atraído por la violencia antigua del hierro y de la sangre, pues es la única salida de la prisión-jardín donde las formas son sólo apariciones y el deseo es una cadena rechinante que no deja pasar y de pasar, a la luz del sol, a la luz de las estrellas.” (Cirlot 4, 1997:151)

O seu interesse pelo romano vem sobretudo pelo romano militar e pela violência que este implica: um mundo militar, anterior à intervenção das armas de fogo quando era possível a superação pessoal e uma espécie de ascese libertadora do mundo material⁹⁰ dando origem a vários poemas em cujo nome figura o adjectivo “romanos”⁹¹.

Este interesse é também demonstrado pelos aforismos publicados em *Del no mundo* (1969): “La sexualidad y la arqueología son lo mismo, o, mejor dicho, surgen de lo mismo. De la noción de que en la materia está *ello* (el secreto de la vida eterna).” (p. 9)

⁸⁸ Juan Eduardo Cirlot, *Pintura gótica europea*, Barcelona, Labor, 1969.

⁸⁹ Juan Eduardo Cirlot, *El espíritu abstracto desde la prehistoria a la Edad Media*, Barcelona, Labor, 1965.

⁹⁰ Juan Eduardo Cirlot, “El crepúsculo de la guerra”, *La Vanguardia*, 13.07.1971, publicado em Lorenzo González, Antonio José, *la poesía de Juan-Eduardo Cirlot*, Tese de Doutoramento, 2 Volumes, dirigida pelo Professor Dr. José Miguel Pérez Corrales, Departamento de Filología Española, Facultad de Filología, Universidade de La Laguna, 1997. *Documentos de Juan Eduardo Cirlot*, Volume II, p.276.

⁹¹ Vejam-se por exemplo “Once poemas Romanos” em *Papeles de Son Armadans*, nº CXXXIII, Abril 1967, pp. 20- 31.

Um dos objectivos principais da poesia de Cirlot é o da criação dessa “intimidade remota” que não é mais do que a aniquilação da barreira que opõe “tempo” a “eterno”, contra o contacto entre realidades separadas pelo tempo cronológico da História. Em poesia, ao tempo horizontal da realidade quotidiana, sobrepõe-se o tempo vertical do simbólico.

3.3. A anulação do tempo e do espaço

Juan Eduardo Cirlot define poesia como “polifonía” e como “sustitución de lo que el mundo no es”. O “real absoluto” é assim o próprio espaço da poesia. O tempo, para Cirlot, é a realidade em que vive o homem e por isso é também o que dá origem à contradição – não por ambivalência, mas como síntese implícita, por procura de “outra coisa” – o que afasta o poeta do “real absoluto”. Clara Janés (1996:27) refere a destruição do tempo como a destruição do quotidiano, já que este se opõe ao absoluto: “El tiempo hace que todo lo existente sea-dejando-de-ser, convirtiéndolo de este modo en ausencia. (...) Cirlot lleva al limite la afirmación de Rimbaud en *Une Saison en Enfer*: “la verdadera vida está ausente”.

A destruição do tempo consiste na sua negação, levada a efeito pelo poeta através de diferentes meios. Um dos mais interessantes é a evocação e afirmação de períodos, ambientes, situações, objectos, paisagens históricas remotas com as quais se identifica.

“Vivo en lo imposible; y lo imposible me ha configurado como soy: Desde siempre me sentí así. En la juventud más a pesar mío, pues sentía a la vez que un desprecio hacia el mundo, la irracional atracción de la vida; ahora van coincidiendo mis líneas de pensamiento y sentimiento”. (Cruzet, 1967a: 65)

Nos aforismos de *Del no mundo* (1969), Cirlot fala do tempo como uma condição contentor-conteúdo:

“El mundo es el lugar donde nada permanece (consecuente consigo), lo nunca puede darse pero ni lo que aparece existe fuera del tiempo. El tiempo parece

ser una condición continente-contenido que, a cambio de dar el estar, exige el deteriorar hasta la aniquilación.” (p.4)

O tempo é também circunstancial:

“El hombre interior puede pensarse como ser ahumano. Basta con que haga abstracción de todo cuanto le rodea circunstancialmente. Y todo es circunstancia (no sólo el lugar, la época y la situación); hasta el cuerpo, el pensamiento y el destino propio son circunstancia.” (p.4)

Outra forma de negar o tempo é o canto ou invocação de personagens míticos, identificando-se o poeta com as personagens da sua poesia. Este conceito do ser outro, ou outra coisa é também patente nos seus aforismos: “No me identifico com mi ser; mucho menos com la inteligència de que dispongo. Yo soy mucho más que yo. Mejor dicho, soy “outra cosa.” (p.8)

A dualidade é mais um passo em direcção ao nada:

“Desinteresarse de todo lo exterior es imposible, razonable, cuando se tiene ya una existencia construida con interrelaciones. Basta recordar el “verdadero carácter” de todo ello y buscar el *equilibrio* en lo interior. Pero no como plenitud de sentido, ni como *lugar* donde lo universal refluye o coexiste, sino como la pura nada.” (p.5-6)

O pensamento, “el dolor de “estar” sin poder sólo “ser” (Cirlot 4, 1996b: 43) transporta o homem para outras dimensões, para outros mundos, nos quais se condensa a vivência poética e que dão origem à poesia:

“El pensamiento, que está formado desde su origen en la vida personal por variadas experiencias y la íntima constitución de los procesos imaginativos, servidos siempre por fragmentos de visión externa, facilitan esta función del momento lírico que tiende a una proyección recíproca – amorosa – de los dos mundos que constituyen el universo. Los recuerdos, las contemplaciones tenidas, ciertos paisajes vistos bajo la luz de una emotividad especial, retroceden lentamente hasta el instante en el que la vivencia poética viene a condensarse.” (Cirlot 4, 1996b: 26-27)

4. *El Libro de Cartago*

*El Libro de Cartago*⁹² parece ser a obra mais importante no que se refere à poesia em prosa de Juan Eduardo Cirlot⁹³. Organizado por Victoria Cirlot, *El Libro de Cartago* consta de duas partes formando um conjunto unitário em que se reúnem todos os textos através dos quais o autor elaborou o mito de Cartago: *El Libro de Cartago* em prosa e *Poemas de Cartago* em verso.

O manuscrito de *El Libro de Cartago* conta com duas versões: a primeira, escrita entre 26 e 27 de Dezembro de 1946 no Café de La Rambla e a segunda, onze dias depois da primeira, entre 7 e 10 de Janeiro de 1947, em local desconhecido.

A primeira versão, que passaremos a designar, utilizando a terminologia de Vitoria Cirlot como *Carl*, foi enviada ao poeta Carlos Edmundo d’Ory em Fevereiro de 1947. Escrita a lápis sobre papel do próprio café, tinha como título completo *El Libro de Cartago (Diario de una tristeza irrazonable)*. Na primeira página encontrava-se o desenho de um barco em cujo interior pode ler-se “para mi amigo Carlos Edmundo d’Ory”. Acompanhava esta primeira versão uma carta em que se lê: “Como probablemente jamás publicaría mi Liber Carthaginensis, te mando, para ti, el original de la obra, escrita en otro café, no en este.”⁹⁴

⁹² Publicado por Edições Igitur em 1998, Montblanc, Tarragona, para comemorar os 25 anos da morte do autor. Todas as citações por nós utilizadas se referem a esta edição.

⁹³ Ao longo da sua vida, Cirlot escreveu vários livros de poemas em prosa: *La muerte de Gérion* (1943); *Árbol agónico* (1945) em que se incluem os poemas “Dolor contemplativo”, “Amor”, “Tres poemas en prosa”, “Suceso onírico” (o poema que esteve na origem de *El Libro de Cartago*; “Prologo” em *En la llama* (1945); “ El viento Norte” em *Donde las lilas crecen* (1946); *Eros* (1949); “Lilith” em *Lilith* (1949); *Manuel Capdevilla* (1951); *Sueños em Dau al Set* (1949-1953); *La Dama de Vallcarca* (1957) e alguns libros incluídos no *Ciclo Bronwyn* (1967-1972) entre outros.

⁹⁴ Carta escrita no Café Restaurante Suízo (22-2-47). Reproduzida na página 15 de edição Igitur.

A segunda versão, corrigida e reescrita pelo autor, a que chamaremos *Car 2*, foi cautelosamente copiada para ser encadernada e conservada⁹⁵. Esta segunda versão foi ilustrada por Julián Gallego com dois desenhos a tinta. O primeiro, na segunda página, acompanha o título. O segundo, o desenho de uma porta como uma parede e um rosto de mulher, acompanha a palavra *Fin*. Esta versão é hoje, depois da sua publicação, a mais conhecida. A versão *Car 2* de *El Libro de Cartago* é um longo poema em prosa subdividido em 7 capítulos, precedido de um “Prologo” em verso e “Dama del horizonte”, um texto em prosa. O manuscrito é completado por uma “Despedida” em verso.

A primeira versão do poema, *Car 1* não incluía o “Prólogo” nem “Dama del Horizonte”, que em *Car 2* precedem o capítulo I. Também não estava incluída “Despedida” que em *Car 2* conclui o poema. *Car 1* apresenta uma estrutura diferente. Está dividido em três partes: o capítulo I corresponde a *Car 2*, com exceção do último parágrafo (“¿Eres verdaderamente cartaginesa?”) que inicia o capítulo II de *Car 1* que corresponde aos capítulos II e III de *Car 2*. O capítulo III de *Car 1* corresponde a IV, V, VI e VII de *Car 2*⁹⁶.

No nosso estudo, procurámos fazer uma análise de *El Libro de Cartago* em especial das duas versões *Car2* e *Car1*. As nossas referências têm como base a edição Igitur e as correspondentes notas (pág. 85 a 97), através das quais foi possível reconstituir a primeira versão. Nestas notas constatámos que algumas das correcções introduzidas são apenas ajustes de linguagem. Outros casos há em que foram retiradas frases ou mesmo parágrafos ao texto. Segundo Victoria Cirlot a segunda versão pareceu-lhe mais definitiva⁹⁷. No nosso caso, e com vista ao estudo que procuramos desenvolver, a versão *Car1* pareceu-nos muito interessante do ponto de vista simbólico, pelo que a consideramos em igualdade de importância com a segunda versão.

O poema demonstra claramente a ligação ao “surrealismo simbolista” em que Cirlot se move continuamente. Cartago aparece como um símbolo da derrota e da

⁹⁵ “Este libro fue escrito en los días 7 a 10 de enero de 1947, usando como punto emocional de partida un sueño del año 1944, que apareció publicado en *Fantasia*, Madrid, julio de 1945”, segundo o autor em nota ao manuscrito citado em *El Libro de Cartago* p. 85.

⁹⁶ Veja-se Anexo 4.

⁹⁷ Victoria Cirlot, “Nota a la edición”, *El Libro de Cartago*, Op. Cit., p. 17.

tristeza. Como assinala Luís Antonio de Villena, (1998: 12) “Cirlot escribe su texto como cartaginés perdido en el tiempo y en la historia, pleno de una tristeza primitiva y romántica.”

Carlos Edmundo de Ory, que guardou o primeiro manuscrito de *El Libro de Cartago*, refere-se à sua amizade com Cirlot em “La amistad celeste” (Mundo, 1996:12) na época em que este tentava a sua integração no grupo postista. Fala de “missivas alucinantes”, de poemas e de cartas. Numa dessas cartas Cirlot afirma-se como “algo griego, algo sírio, algo romano.” (p.18) Noutras, que Ory refere como “epopeya del alma”⁹⁸, a referência a um mundo que não é o seu é uma constante:

“Cyrene está en el frente con los restos de los mercenarios de Cartago. Yo soy el tribuno de la legión Decimotercera, exactamente.” (p.10)

“Yo, aunque cartaginés de Barkelona...” (p.16)

“¡Ah, Cartago!, lloré cuando la destruimos!” (p.16)

Em *El Libro de Cartago*, não existe uma localização temporal definida. Pode ser no passado como em Cartago, que Cirlot define como “Ciudad de la nada” em “Poemas de Cartago”⁹⁹, mas também pode ser no futuro como se lê nos seguintes versos: “Cartago es la existencia que perdura/ solo por la paciencia de ese nunca/ que espera.”

As referências ao que Cirlot definiu como “intimidade remota” são inúmeras, como se a sua localização espaço-temporal aí se situasse. Vejamos alguns exemplos:

“la inmensidad se esparce en torno nuestro y nos sitúa en dimensiones mutuamente inaccesibles.” (“Dama del Horizonte”, p. 27).

“Toda la tétrica antigüedad, todo el metálico procedimiento del devenir racial, rugen en el subterráneo de mis entrañas solemnes.” *Car2*, I, 20-22, p.32)

⁹⁸ “¡Qué cartas fabulosas! La epopeya del alma. Las escenas vivas de su existencia mítica. Una retentiva de abisales visiones. Son sombras y ruinas. Es la “intimidad remota”, que dicen los poemas incansablemente.” Carlos Edmundo de Ory, “El amigo de la tristeza”, “Prólogo” a *El Libro de Cartago*, p. 10.

⁹⁹ “Poemas de Cartago”, *Papeles de Son Armadans*, nº CLXV, 1969, pp.278-288.

Em *El Libro de Cartago* o poeta não sabe quem é. Por vezes é cartaginês, outras romano, outras vezes é uma outra coisa.

“Oh, Baal. ¿Quién soy yo? Soy un barquero que ha llegado de otra edad; que ha regresado de otras islas, que ha navegado sin creer en la realidad de la aniquilación de las costas patriarcales.”(*Car2*, IV, 22-25, p.48).

“En este país yo soy mi propio padre y mi propia madre, pero en la edad lejana de la que vuelvo, tengo un padre y una madre de ansiedades terrestres.” (*Car2*, IV, 30-32, p.48).

Numa entrevista que se seguiu à publicação de *El Libro de Cartago*, Victoria Cirlot fala da relação de Cirlot com a História e com o tempo cronológico:

“Mi padre tenía una forma muy extraña de vivir la Historia. Era como si fuera algo que viviera en él: hablaba de...adherencias. (...) había en él como una especie de experiencia vital del tiempo histórico. Se identificaba con épocas pasadas, con mundos extintos y olvidados. (...) Lo consideraba parte de sí mismo.(...) En ocasiones se pensaba a sí mismo como el fruto de reencarnaciones; en otras, negaba la posibilidad de la reencarnación. En ese sentido, es magnífica la cita inicial en esta edición: “Tú y yo, oh Arjuna, hemos atravesado innumerables existencias. Yo me acuerdo de todas, tú de ninguna...” (*Bhagavad-Gita*). Ese atravesar innumerables existencias es una sensación vivida y real en mi padre. Hay momentos históricos, y Cartago es uno de ellos. Él se siente Cartago; no sabe muy bien dónde está, si es cartaginés o romano, pero Cartago está en su mundo.” (Osset, 1998: 13)

4.1 O Mito de Cartago

Cartago foi uma cidade fenícia fundada por mercadores de Tiro em meados do Século IX a. C. (814 a. C.). A sua importância histórica deve-se sobretudo à localização dos seus portos marítimos, que serviam de escala comercial a todo o Mediterrâneo.

Após a tomada de Tiro, conquistada pelos assírios em 574 a.C., chegaram a Cartago numerosos refugiados. A cidade, chamada de Qart Hadash, que em fenício significa “cidade nova”, ficava localizada num istmo com um porto natural, o que permitiu um grande desenvolvimento e crescimento, funcionando como enclave comercial no Mediterrâneo. Devido a este facto, vários foram os povos que procuraram anexá-la aos seus territórios. O primeiro desses povos foram os massalotas (gregos) na Batalha de Alalía em 535 a. C. Tendo vencido, os cartagineses ficaram senhores da parte Oeste da Sicília, o que permitiu a sua expansão à Córsega e à Sardenha. Cartago tornava-se assim na primeira potência do Mediterrâneo ocidental, dominando a costa de África, desde o golfo de Syrto (Creta) ao litoral espanhol e ilhas Baleares. Por esta altura, uma outra grande potência tomava forma: Roma. A pequena cidade italiana conseguira livrar-se do domínio etrusco graças à sua organização militar, o que lhe permitia a expansão a toda a Península Itálica. O espaço que separava as duas grandes cidades tornava-se cada vez menor e a luta pelo domínio do Mediterrâneo cada vez mais iminente. Roma iniciava assim a sua tentativa de aniquilação de Cartago.

O Império Cartaginês não tinha a solidez da Confederação itálico-romana, do ponto de vista militar. Durante a I Guerra Púnica (265-241 a. C.) Cartago é sucessivamente invadida e em 201 a.C. chega a assinar-se um Tratado da derrota de Cartago em que esta cede o seu direito às possessões espanholas.

Durante a II Guerra Púnica (218-202 a.C.) Cartago volta a ser de novo invadida por Cipião, o Velho (a quem é atribuída a frase “Delenda est Carthago”) sendo o exército cartaginês chefiado por Amílcar Barca, o herói que havia sido responsável pela conquista da Hispânia.

Na III Guerra Púnica (149-146 a.C.) e dada a necessidade da destruição de Cartago, as legiões romanas conseguem vencer após sete dias de combate nas ruas, que finalizam com o incêndio da cidade. O ódio por Cartago eram tão grande que o chão da cidade foi salgado para que nada pudesse voltar a crescer. A população foi aniquilada ou escravizada e a sua cultura rapidamente esquecida.

Roma passa então a dominar todo o Mediterrâneo ocidental e inicia a partir desta data as suas conquistas territoriais.

A cidade de Cartago foi reconstruída por Caio Graco e voltou a desenvolver-se a partir do século I da era cristã, como uma das republicas aristocráticas do Império Romano. Em 553 foi conquistada por Belisário e anexada aos domínios bizantinos. Em 698, após a invasão árabe foi completamente destruída.

O primeiro testemunho histórico sobre a cidade chega-nos através do filósofo e historiador grego Estrabão (63 a.C.-24 a.C.) que escreve na sua obra *Geographia*¹⁰⁰ que Cartago era uma cidade de 700.000 habitantes.

Apiano de Alexandria (95-165), que na sua obra *Historia Romana* (ca. 165) dá conta da história de vários povos até à sua inclusão no Império Romano, afirma-se como testemunha presencial da destruição de Cartago. Apiano descreve-a como uma cidade com dois portos, um rectangular para uso civil e um circular para uso militar, unidos por um canal. No centro do porto militar encontrava-se uma ilha circular com a casa do almirante e este porto possuía espaço de ancoradouro suficiente para 200 navios.

Como a maior parte das cidades da Antiguidade, Cartago possui uma lenda associada à sua fundação: segundo a lenda, a rainha Dido (ou Elisa) irmã de Pigmalião, rei de Tiro, era casada com o sumo-sacerdote Acerbas (Siqueu), cujas relações com o seu cunhado eram difíceis. Pigmalião manda assassinar Acerbas e Dido foge para Chipre onde manda construir um templo dedicado a Astarté, deusa fenícia. Segue depois com o seu povo para as costas de África (Tunísia) onde persuadiu o rei Jarbas, a dar-lhe terras para fundar uma cidade. Reagindo à sua intenção, o rei respondeu que lhe daria as terras que pudesse ocupar com a pele de um touro. Dido cortou a pele em tiras muito finas com as quais traçou um semi-círculo no chão, abarcando uma grande extensão de terra, onde fundou o núcleo de Cartago chamado Byrsa (Grimal, 1993:119). O rei ficou fascinado com a astúcia de Dido e quis tomá-la como mulher, mas Dido preferiu imolar-se. Há quem veja nesta lenda um prenúncio do fim da cidade de Cartago, destruída pelos romanos através do fogo.

¹⁰⁰ Não se sabe a data exacta em que foi escrita, admitindo alguns autores o ano 7 d.C. e outros o ano 18 d. C., uma vez que a morte de Juba, rei da Maurousia em 23 d. C. nela é mencionada. Trata-se de um tratado que contém a descrição dos povos e locais conhecidos na época.

Do ponto de vista simbólico, podemos dizer que o formato original da cidade de Cartago está relacionado com a mulher. A forma geométrica traçada por Dido, o círculo, para além de ser geometricamente a que possui maior área, representa um útero grávido. A possibilidade de uma mulher gerar uma cidade relaciona-se directamente com o arquétipo da mãe-terra, bastante difundido naquela zona geográfica.

A lenda da fundação de Cartago vem juntar-se a uma outra que surge na *Eneida*, um poema épico escrito por Virgílio¹⁰¹, no século I a.C. Neste poema são narradas as aventuras de Eneias, um troiano que após a Guerra de Tróia viaja para Itália pelo mar Mediterrâneo com a missão “divina” de fundar uma nova Tróia. Ao que parece o poema teria sido encomendado pelo Imperador César Octaviano Augusto com o pedido de que cantasse a glória e o poder de Roma superando o poema de Homero, a *Iliada*. O tempo da narrativa é um tempo mítico, embora alguns dos acontecimentos narrados possam ter correspondência com o tempo de César Augusto. As suas personagens compõem-se de deuses e humanos que se relacionam através de uma terceira entidade, o *fatum* (Destino) que não pode ser alterado. O herói do poema, Eneias, é filho de Anquises (príncipe Dardariano, sobrinho de Laomeodonte e primo do rei de Príamo), e de Afrodite (deusa grega da beleza e do amor) que por destino divino sobrevive à destruição de Tróia. A mãe aconselha-o a deixar a sua pátria porque lhe estava reservado um destino mais glorioso, o de não deixar extinguir-se a realeza troiana. No livro IV da *Iliada*, Eneias chega às costas de Cartago onde, por artimanhas de Afrodite e Cupido, é acolhido pela rainha Dido. Após o relato da guerra de Tróia, Dido apaixonou-se por ele e durante um tempo os dois vivem juntos até que os deuses recordam a Eneias o seu destino e este resolve partir. Dido censura-o, porque acreditou que Eneias poderia substituir Siqueu (Acerbas na versão virgiliana). Sentindo-se abandonada, enganada e envergonhada, enfurecida pelo amor não correspondido, Dido decide morrer e acende uma fogueira na parte mais alta do seu palácio, que será a sua pira funerária. Enquanto Dido morre os navios troianos deixam Cartago.

Existem assim duas versões sobre o mito de Dido: enquanto na primeira Eneias não é interveniente, na segunda, cantado por Virgílio, Eneias é uma peça fundamental.

¹⁰¹ Virgílio inspirou-se na lenda de Eneias contada pelo poeta Névio, dois séculos antes, e que faz parte da tradição romana. Névio escreveu um poema épico em versos saturninos sobre a guerra contra Cartago, intitulado *Bellum Punicum* ou *Poenicum*, do qual restaram apenas fragmentos.

Na primeira versão, conhecida como a “casta Dido”, a rainha, para não quebrar o juramento de fidelidade que tinha feito ao defunto marido, prefere suicidar-se a casar com o rei Jarbas. Na segunda versão, Dido é apresentada como “louca de amor”, como uma sedutora, como se a sua maldição de amor fosse o motivo mítico das Guerras Púnicas. Eneias como fundador de Roma através dum seu descendente (Rómulo) e Dido como fundadora de Cartago: os dois mitos parecem fundir-se para resgatar e justificar factos da história de Roma.

Para prosseguirmos na nossa análise, impõe-se fazer uma breve consideração em relação à diferença entre mito e lenda. O mito, segundo Mircea Eliade (1972:12), relata uma história sagrada porque, está relacionada com o tempo primordial, ou seja, aconteceu no tempo dos princípios, no qual os Entes Sobrenaturais fizeram com que algo de importante e duradouro passasse a existir, seja o Cosmos como um todo, ou um comportamento, uma ilha, a função medicinal de uma planta, etc. Vê-se, portanto, que o mito está directamente ligado à criação, porque mostra como alguma coisa foi feita e passou a existir. Neste sentido o mito fala de uma realidade: “o mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma “história verdadeira”, porque se refere sempre a realidades.” (Eliade, 1972:12).

Conjuntamente aos mitos, encontram-se as lendas que, segundo Pierre Grimal na “Introdução” de seu *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (1993: 23), narram acontecimentos ligados a heróis, não a divindades, e não alteram a condição humana.

Também Mircea Eliade (1972) diferencia o mito do que ele chama de contos ou fábulas:

“Embora os protagonistas dos mitos sejam geralmente Deuses e Entes Sobrenaturais, enquanto os dos contos são heróis ou animais miraculosos, todos esses personagens têm uma característica em comum: eles não pertencem ao mundo quotidiano (...). Tudo o que é narrado nos mitos concerne directamente a eles, ao passo que os contos e as fábulas se referem a acontecimentos que, embora tendo ocasionado mudanças no Mundo (...), não modificaram a condição humana como tal.” (p. 15).

Vemos assim que a história de Eneias não se constitui como um mito, uma vez que não está ligada directamente à criação, mas é antes uma lenda, já que fala sobre a origem do povo romano. Por sua vez, a história de Dido constitui-se como mito porquanto não é possível provar cientificamente as origens da cidade de Cartago nem o seu desaparecimento, sendo apenas prova de um dos acontecimentos mais importantes da história de Roma, as Guerras Púnicas.

O que para este trabalho interessa é sobretudo a relação entre mito e literatura, a forma como através da característica imemorial do mito, essa sua validação inesgotável, este permanece na literatura ao longo da história. Se na primeira literatura (as antigas epopeias de Gilgamesh, os poemas Homéricos ou a Eneida de Virgílio) surgem os mitos fundadores, as primeiras histórias do Homem, estas são, através da literatura, renovadas e reactualizadas. Esta reactualização é confirmada por Luis Diez Corral:

“En el fenómeno del mito clásico hay una singular mezcla de perduración y de movilidad, de concreción de la causa y de variabilidad inflamable de los efectos. Ha variado la zona mítica sobre la que se concreta retrospectivamente la atención y la manera de enfocarla, las formas de su versión atractiva, el asidero significativo que nos lo hace captable; se han ampliado a veces grandemente los episodios y atributos; pero hay siempre una última sustancia mítica que permanece inalterable. Paradójicamente, a pesar de su irrealidad o precisamente por ella, es más permanente que lo concreto y real de la historia. Los mitos son un trampolín para escaparnos del relativismo historicista, una medida suprahistórica para apreciar el nivel histórico de cada época por su alejamiento o proximidad respecto del representado por la Antigüedad.” (1974: 92-93).

4.2. Análise do poema

Em 1952, Juan Eduardo Cirlot publicou na *Revista de Literatura* a tradução de um poema em prosa de Antonin Artaud “L’enclume des forces”¹⁰² com o nome “El

¹⁰² Antonin Artaud “L’enclume des forces” publicado em *La Révolution Surrealiste*, nº 7. Anexo 5.

yunque de las fuerzas por Antonin Artaud. Traducción y análisis”¹⁰³. Como já referimos, trata-se do único poema traduzido e analisado por Cirlot que foi conservado e segundo Victoria Cirlot (2002: 13 par.) na tradução deste poema teve lugar o encontro entre o surrealismo e a simbologia.

Na análise ao poema, Cirlot considerava-o, quanto ao estilo, como um poema de “absoluta ortodoxia surrealista” e tentava fazer a sua interpretação:

“Aún cuando consideramos que todo intento de “explicación” de un poema es radicalmente insuficiente, no creemos sea inútil mientras no tenga la pretensión de substituir al original o de encerrarlo en los estrechos marcos de la lógica analítica” (Cirlot 4, 1996d: 47)

Partindo duma análise simbólica, salvaguardava que:

“No nos es posible dar aquí el aparato demostrativo de nuestras identificaciones de símbolos que seguramente serán aceptadas por quienes se hallan familiarizados con las distintas técnicas coincidentes del simbolismo, la simbología, el psicoanálisis y el llamado método mítico.” (Cirlot 4, 1996d: 47)

A dificuldade na interpretação do poema residia na confusão que o poema apresentava numa primeira leitura e procedia duma interpretação objectiva e da vontade de encontrar relações próprias à lógica tradicional. O tema possuía um carácter cósmico, utilizava imagens subjectivas, o que originava um dualismo de planos e uma contínua interacção das esferas gnoseológica e ontológica. Através da demonstração e identificação dos símbolos, Cirlot fazia corresponder as enumerações, sob a forma de imagens, a equivalentes emocionais de “momentos” de um processo interior. Cirlot dividia o poema em quatro períodos: no primeiro explorava o dualismo entre a série que se refere ao sujeito e a série que se refere ao mundo; no segundo período verificava o acentuar do dualismo, em que o princípio afirmativo da imagem (intuição positiva do mundo) e o negativo possibilitavam o aceder a um terceiro período e à imagem apocalíptica da Jerusalém celeste que nos dava simultaneamente uma visão

¹⁰³ Cirlot, “El yunque de las fuerzas” por Antonin Artaud. Traducción y análisis”, *Revista de Literatura*, fasc. 3, Julho-Setembro, Madrid, 1952. Também publicado em *La Imagen Surrealista*, IVAM, 1996, pág. 45- 50. Anexo 6.

transfigurada e triunfal e a sensação de vazio. No fim deste período, da visão desesperada do céu que santifica passa-se a uma atmosfera de magia negra e temor religioso. Surgia então o conflito entre o sujeito e o objecto (como mundo material e como mundo metafísico e espiritual). O quarto período, com predominância de imagens negativas e compaixão do sujeito, levava Cirlot a concluir que neste poema, possivelmente automático, “prevalencia o lado nocturno da natureza” (Cirlot 4, 1996d: 50)

Tendo como inspiração Juan Eduardo Cirlot, procurámos analisar o poema *El Libro de Cartago* seguindo o mesmo método. A nossa interpretação não esgota o texto, nem sequer revela o seu mistério, mas é antes um contributo para a sua leitura e compreensão.

Do ponto de vista da análise formal cabe dizer que considerámos, desde o primeiro momento, o texto de forma independente a qualquer intenção biográfica, por nos parecer um empobrecimento da independência artística do poema. Considerámos também o texto como poesia em prosa, justificando esse facto através de autores como Díaz-Plaja (1956: 3) que afirma numa monografia sobre o poema em prosa em Espanha: “Denominamos ‘poema en prosa’ toda entidad literaria que se proponga alcanzar el clima espiritual y la unidad estética del poema sin utilizar los procedimientos privativos del verso.” Ou ainda: “Analizamos, pues, el más importante fenómeno de la literatura de nuestro tiempo: el de la creación de un lenguaje capaz de alcanzar – sin los elementos propios del verso - la tensión y el ‘clima’ propios de la poesía.”(Díaz-Plaja, 1956:25).

También Aullón de Haro (1979:110), que desenvolveu os estudos sobre o poema em prosa em Espanha, admite a ideia de que o poema em prosa pode ter os mesmos componentes que o poema em verso, com excepção da sua “organização pausal.”

Consideramos também que o texto que procuramos analisar se insere dentro do género lírico, subjectivo por excelência, uma vez que a subjectividade do “Eu” enunciador/poeta é inseparável da própria enunciação.

Quanto ao tema, o poema organiza-se através duma estrutura surrealista do inconsciente demonstrando o desejo de destruição e morte. A natureza destruidora

simbolizada pela cidade de Cartago é a única saída para a alma atormentada do poeta. O poema articula-se como forma de diálogo entre o “Eu” – poeta e a sua alma.

Em termos de estrutura considerámos as seguintes divisões do poema: uma primeira parte, que inclui “Prologo” e “Dama del Horizonte”. Na segunda parte incluímos os capítulos I, II, III. Na terceira parte, o capítulo IV; na quarta parte V, VI e VII; na quinta parte, “Despedida”. A nossa divisão seria assim mais aproximada à divisão do primeiro manuscrito *Carl*.

Considerámos a primeira parte como uma introdução ao poema em si, na qual o poeta nos introduz o seu olhar e em que inicia uma viagem nocturna com direcção ao “umbral dos afectos” (“Dama del Horizonte”, p. 27). O poeta escreve o seu poema “sobre o nada” num tempo que não existe, que é apenas uma sucessão de vivências: “Como luz negra, la inmensidad se esparce en torno nuestro y nos sitúa en dimensiones mutuamente inaccesibles.” (p.27):

“Desde el día de limite y lamento
en que escribo mi voz sobre la nada,
desde el día en que escribo mí mirada
usando de mi amor como elemento.

Desde el día furioso que me abrasa,
desde el día parado que no cesa
de llorar en mi mano y en mí mesa,
de gemir en mis ojos y en mí casa.

Elevo este poema que no pasa,
este canto morado que me pesa,
esta bandera muerta que me besa,
este viento desnudo que me arrasa.

Elevo este cercado sentimiento,
esta obscura ciudad exterminada,
este acento de noche desgarrada
que me sirve de trono y de alimento.” (Prologo”, p. 25)

Em *El Libro de Cartago*, o protagonista parece ser o próprio poeta. Não sabemos como se veste, nem a que tempo histórico pertence. Encontra-se numa igreja, num funeral de uma jovem mulher que, inesperadamente se levanta do seu caixão e se dirige ao poeta. Este, horrorizado pelo encontro faz uma pergunta de ressonância trágica: ¿Eres verdaderamente cartaginesa?

Na segunda parte, o poeta remete-nos desde o início para uma nova dimensão cuja localização geográfica é difusa: “... estoy en una habitación de alquiler en el extremo litoral de una ciudad que no conozco” (I, 2-4, p. 31). Também a localização temporal não existe, é pessoal, sem tempo: “Luego cambia las formas de estas cosas circundantes. Nadie me acompaña, pero yo no estoy solo en esta habitación cuyos débiles muros están empapados de llanto.” (I, 10-13, p. 31). O poeta deambula acompanhado por uma mulher cartaginesa através da cidade destruída que se configura no seu sonho. A passagem é feita através duma porta que se abre à tristeza: “Como una inmensa puerta que se desgajase en medio del horizonte, se abre el resplandor de mí tristeza.” (I, 16-18, p. 31).

Na terceira parte, assistimos à evocação do deus Baal¹⁰⁴:

“¡Oh, Baal! ¡Oh, Padre, de las viviendas altísimas! Ven a esta casa roja. Ven a este pecho central, asaltado por las olas, por los cielos verdísimos y los fallecimientos de todo lo inefable.” (IV, 1-4, p.47).

O poeta tenta reconhecer-se a si próprio através da súplica que faz:

“Oh, Baal. ¿Quién soy yo? Soy un barquero que ha llegado de otra edad; que ha regresado de otras islas, que ha navegado sin creer en la realidad de la aniquilación de las costas patriarcales. He visto las portas arruinadas, llenas de

¹⁰⁴ Baal é uma divindade masculina, vértice do panteão Cananeu e esposo de Tanit (também referenciada como Astarte). Etimologicamente a palavra significa Senhor. As três divindades mais importantes de Cartago (agrupadas numa tríade) eram Baal (Deus da fertilidade e renovador de energias), Tanit (Deusa Mãe) e Eshmun (Deus da Medicina e das Artes). Os seus correspondentes gregos seriam respectivamente, Zeus, Hera e Esculápio.

topacios; he visto los palacios calcinados y en mis ojos sus muertes sonreían como yo te sonrío a ti. “(V, 24-30, p. 48).

Ou em *Carl*: “Yo soy también un hombre del desierto y un hombre de la ciudad, un hombre de los lobos, un hombre de los corderos y un hombre de los hombres.”

Para ser reconhecido, o poeta mutilou-se:

“Oh Baal, dueño mío. Para que me reconocieras, he mutilado mi lengua con el fuego. Mi voz no debe sonar como las de los otros. /Mi voz debe sonar a tambor sombrío, a caverna desnuda, a sollozante pan de ceniza endurecida.” (IV, 39-43, p.48).

No seu *Diccionario de simbolos*, na entrada “Despedazamiento” (Cirlot 4, 2004: 172) Cirlot escreve sobre a mutilação como um dos símbolos mais importantes, como revelador do processo pelo qual da unidade surgiu a multiplicidade. Os alquimistas referiam-no como uma das fases do *opus (solutio, calcinatio, incineratio)*. Segundo Jung (1998:17), seria a multiplicidade caótica que decorre da possessão do inconsciente.

Na quarta parte, o poeta introduz o tema do diálogo com a alma. A alma como procura de si próprio, do encontro consigo mesmo, que analisaremos em capítulo separado.

Na última parte, a despedida do poeta:

“Esta es mi despedida, Dama del Horizonte,
ésta es mi despedida de color destruido.” (“Despedida”, 1-4, p.67)

Quanto aos procedimentos próprios da poesia, o número de adjetivos qualificativos que nos remetem para a solidão e afastamento do poeta dá origem à reiteração, gradação, contraste, sobreposições e plurisignificações ao longo de todo o poema. De assinalar também as enumerações caóticas e o predomínio de imagens de violência, que levam a uma retórica da angústia que representa no poema a presença do cosmos.

As imagens de incerteza, ambivalência ou contradição são-nos dadas através das perguntas: “¿Eres verdaderamente cartaginesa?” ou “¿Quién soy yo?”, levando a um dualismo (ser cartaginês ou romano) que, não atingindo a síntese, nem superando o seu contrário como oposição, leva à indeterminação.

Os mundos objectivo e subjectivo relacionam-se e identificam-se por meio de correlações simbólicas que analisaremos através do desenvolvimento do conflito sujeito/ objecto (mundo material e mundo metafísico e espiritual) e do bem/ mal. A confusão entre o real e o imaginário, entre o consciente e o inconsciente, entre a vida e o sonho serão o motor de um texto de estrutura circular em que o fim nos devolve ao princípio: “-¿Eres verdaderamente cartaginesa? Hago esta pregunta con el hondo dramatismo del que espera la salvación de su alma de la respuesta.” (I, 75-80, p. 34).

El Libro de Cartago é assim um jogo de espelhos, um labirinto de aparências, composto por círculos concêntricos, em que cada um incorpora o anterior e o modifica. Os círculos concêntricos são os seguintes: 1) a realidade textual de quem escreve, “Prologo” e “Despedida”; 2) a realidade textual da personagem, I e VII; 3) a realidade interior do poeta II, III, IV, V e VI. Cirlot considerava que a passagem da circunferência ao seu centro equivalia à passagem do exterior ao interior, do temporal ao intemporal (Cirlot 4, 2004: 131). A leitura do texto é entrar no labirinto, essa complicada estrutura, dentro da qual é impossível ou muito difícil encontrar a saída. O percorrer do labirinto é uma substituição simbólica do encontro com o “eu”. É o lugar onde o real se converte em surreal e o final é o princípio.

4.2.1. A cidade do nada

A cidade é uma imagem recorrente na poesia espanhola, que segundo alguns autores serve de signo da estrutura interior da visão surrealista. Segundo Cirlot, no seu *Diccionario de símbolos* (Cirlot4, 2004: 105), a imagem de uma cidade corresponde ao simbolismo geral da paisagem, da qual é um elemento. Cartago é a imagem da existência caída e corrompida, o reverso da Jerusalém Celeste. Em sentido esotérico,

simboliza o mundo denso ou material, através do qual se produzem os movimentos involutivo e evolutivo do espírito, o centro espiritual.

A imagem da cidade não é mais do que uma das organizações básicas dos símbolos arquetípicos que procedem da oposição entre Deus e o Diabo e, num nível metafórico, representa o contraste entre o desejado e o indesejável. Segundo Northrop Frye (1971: 139-50) “se as imagens apocalípticas ou divinas se associam com o paraíso religioso, então as imagens contrárias relacionam-se com um inferno existencial”. Dentro deste sistema, à Cidade de Deus opõe-se uma cidade demoníaca, obscura, de destruição e morte. A imagem da cidade na poesia surrealista espanhola surge pois como um arquétipo que encarna a angústia existencial do poeta que se vê expulso do seu paraíso, obrigado a viver num inferno colectivo.

O paraíso, diametralmente oposto ao inferno em que se sente encarcerado o poeta, não é tanto uma cidade ideal nem um sítio definido mas antes um estado de alma. A crise do poeta pressupõe um choque entre o mundo inventado e o mundo real. A constante polaridade entre o tema do paraíso e o tema do inferno, implícita na imagem da cidade, demonstra assim um elemento de conflito: a luta entre o eu e o mundo, o indivíduo e a colectividade, entre o real e o irreal, entre o que é e o que queria que fosse.

A cidade demonstra também outras características: um negativismo exclusivo no qual o poeta não foge do pesadelo, já que o sonho corresponde a um momento culminante de crise/actividade psíquica, de intensa inquietação interior, de auto-exploração, de mal-estar anímico...; numa linha metafórica, as imagens apresentadas não definem um mundo real, reconhecível, mas antes uma realidade privada e invisível. O valor mimético das imagens é substituído pela sua potência transformadora de apresentar esse estado anímico através de analogias emotivas. A cidade não funciona como um mero “objectivo correlativo”¹⁰⁵ ou como parte de uma linguagem privada, podendo ultrapassar o limite de um elemento estético passando a ter dimensões éticas.

¹⁰⁵ “Objective correlative” é o termo utilizado por T. S. Elliot para a expressão de emoções. Consiste em “a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.” (*Selected Essays*, New York, Harcourt, Brace and World, 1960, p. 124-125).

A cidade é o significativo que dá forma a um sentimento vivido e que é a causa desse sofrimento:

“Sobre el lenguaje como transmisor del pensamiento, hecha salvedad de sus cualidades sensuales, en su obra *Convivio* ya Alighieri distinguía cuatro modos principales: a) el literal, b) el alegórico, c) el moral, y d) el anagógico, cuya explicación consiste en que se halla dotado de una capacidad de proyección infinita, tal acontece en la ley de los triángulos semejantes. Un ejemplo de ese estilo, talvez la más elevada forma de expresión humana, es el bíblico de la marcha hacia la Tierra Prometida que también es la busca de la Ciudad de las Ciudades.” (Cirlot 4, 1996b: 30)

Em *El Libro de Cartago*, a cidade de Cartago não é definida fisicamente em termos exactos, mas apenas reduzida a alguns elementos arquetípicos – as ruas, o templo, as muralhas – de sabor medieval e nunca precisos. A cidade coincide com a descrição de outras cidades surrealistas, como um espaço interior que corresponde ao mundo interior do poeta¹⁰⁶. Se considerarmos a imagem de Cartago no seu aspecto físico veremos que é apresentada como uma cidade rodeada pela água, sitiada pelos romanos (p.59), “desgraciada” (p.57), como “recinto morto” (p.37 e 57), como “atroz sagrario” (p.69).

A presença doutros seres humanos não assegura a comunicação entre o poeta e os outros, antes pelo contrário, demonstra a distância psicológica: “Paso entre hombres que hablan idiomas desconocidos y que se dirigen por avenidas silenciosas hacia la playa donde yo he desembarcado.” (*Car2*, I, 55-57, p. 33). Será esta uma referência à cidade de Babel e às suas línguas? Ou à chegada de Eneias a Cartago no poema de Virgílio?

A figura errante e as ruas desoladas são vistas por por C.B. Morris (1980: 76) como sintomas de uma insatisfação do espírito e expressão do mal-estar surrealista:

¹⁰⁶ Victoria Cirlot no documentário *La mirada de Bronwyn* de Gerard Gil, conta que o seu pai se feriu na mão durante uma viagem a Carcassone. O que parecia inexplicável é interpretado por Juan Eduardo Cirlot como o não ser digno de entrar no centro simbólico da cidade, mas simultaneamente, esta interpretação permitia-lhe entrar num grupo arquetípico de heróis marcados por uma cicatriz. Veja-se também Victoria Cirlot, “Juan-Eduardo Cirlot y la ciudad de Carcassone”, in *Ínsula*, nº 638, Fevereiro 2000, pp. 3-4 e Victoria Cirlot, “Juan-Eduardo Cirlot en Carcassone”. Barcelona: *Nexus*, nº 14, 1995, pp. 48- 60.



“Han venido las águilas y las horas de los estertores. Me extraña poder transitar por la ciudad sitiada, en la que los guerreros visten de luto (...) sin que nadie me mate. ¿Nadie ha visto mi frente? ¿Nadie ha advertido mi simulación, mi disfraz estéril? Me llaman hermano y soy el traidor. Me llaman amigo (¿Cómo saben si soy su amigo, cuando ignoro quién soy?) (*Car1*, III).

O vazio físico que o poeta aponta é um sintoma do vazio espiritual. O poeta contempla-a, levanta a sua voz suplicante, confronta Roma, a sede terrena do Deus da caridade. O poeta sente-se espiritualmente dividido:

“¿Quién soy yo?”, “¿Seré yo un romano? Mis labios grandes e suaves, mi tendencia solar al horizonte, mi pálida tristeza, contradicen esa posibilidad./ Yo sólo soy un hombre que cuida las palomas de la muerte, un nebuloso anciano que, apoyado en un muro de vidrio y de granito, contempla los turnos de las finalizaciones.” (III, 19-26, p. 44, *Car 2*) Ou em *Car1*: “Yo soy un hombre que cuida las palomas de la muerte, yo soy un recitador de historias transitorias, yo soy un nebuloso anciano que, apoyado en un bastón de sueño, contempla los turnos de las finalizaciones.”

A solidão do poeta é afirmada ao longo de todo o poema através da contradição: “Yo no estoy solo, y el hombre no es soledad sino confusión de soledades.” (*Car2*, I, 36-37).

Durante o seu caminho pela cidade, o poeta fala de lugares simbólicos: a casa onde se encontra, como símbolo feminino (Cirlot 4, 2004:127-128), a Igreja e o templo como símbolos dum centro místico (Cirlot 4, 2004:434), como montanha e elevação interna do “eu”. O poeta identifica-se com a cidade: “...sobre mi contorno desnudo semejante al de una ciudad destruida junto a los sepulcros en uno de los cuales está mi nombre escrito con los siglos de un alfabeto desusado.” (*Car1*, I) ou “Cartago se parece a mi tristeza” (*Car2*, IV, 43, p. 48).

“Unido a los confines calcáreos de este nuevo territorio, unido a las brizas cristalinas, a la espuma apagada que un mar que no alcanzo a divisar deposita en los terraplenes de las ultimas fortificaciones, unido al dulce color de esa aclimatación de un estricto conocimiento volitivo, voy perdiendo años de

perversidad, días de ternura, siglos de desaparición personal.” (*Car2*, I, 62-69, p. 33)

A cidade de Cartago é como vimos, sempre apresentada como uma cidade em ruínas. Para Cirlot, o sentido simbólico das ruínas é um sentido literal: significam destruição, vida morta e equivalem à mutilação em sentido biológico:

“Son sentimientos, ideas, lazos vividos que ya no poseen calor vital, pero que todavía existen, desprovistos de utilidad y función en orden a la existencia y el pensamiento, pero saturados de pasado y de realidad destruida por el paso del tiempo.” (Cirlot 4, 2004: 397)

4.2.2. A Alma e o Eu

“La vida del alma es una vida “otra” que sigue sus propios caminos y que solo en la poesía, en la música o en el arte puede encontrar un dominio de manifestación y de ‘realización’ autentica.” Cirlot, in *Mundo*, 1996:273)

A alma é normalmente definida em termos filosóficos e religiosos como a parte espiritual do homem que se pensa continuar a existir após a morte. Segundo este ponto de vista, a morte é considerada como a passagem da alma para a vida eterna, no domínio espiritual. A grande maioria das religiões, cristãs e não cristãs, concorda em linhas gerais com esta definição. A palavra “alma” evoca um poder invisível, um ser distinto, uma parte de um ser vivo ou simples fenómeno vital, material ou imaterial, mortal ou imortal, o princípio da vida. Pelo seu poder misterioso sugere uma força sobrenatural, um espírito, um centro energético. Afirmar a existência da alma provoca, no entanto reacções diversas: na perspectiva da ciência, esta existência embora concebida de formas diferentes, é muitas vezes rejeitada; numa perspectiva filosófica, antropológica ou religiosa, a alma é aceite como uma potência invisível, evocadora de um poder e provocadora de um saber. São precisamente estas duas qualidades que lhe conferem o seu valor simbólico. Concepções tão díspares da alma, cujo enunciado necessitaria um estudo volumoso, traduzem-se em obras de arte, lendas e imagens que são símbolos das

realidades invisíveis que actuam no homem. A concepção que nos interessa para o nosso estudo é fruto de uma articulação entre os conceitos junguianos e os diálogos de Platão.

Do ponto de vista psicanalítico, admitindo a alma como um conceito de múltiplas interpretações, Carl Jung definiu-a como um estado psicológico independente da consciência. A *anima* é o índice feminino do inconsciente, a componente feminina da *psyché* do homem (Jung, 1964:31). A *anima* remete sempre para um sistema de relações, um desejo ou uma expectativa, o arquétipo de si mesma, quer dizer, o aspecto da personalidade que fica fora do “eu”. O “eu” é apenas uma parte da totalidade, é apenas a parte consciente da *psyqué*. (Jung, 1998:149). Segundo este autor a *anima* tem sempre na sua origem, uma tendência separadora (Jung, 1973: 170): “L’inconscient, qui possède ses propres lois et des mécanismes autonomes, exerce sur nous une influence importante, que l’on pourrait comparer à une perturbation cosmique.” (Jung, 1998. 218). Pelo facto dos elementos do mundo interior (inconsciente) exercerem a sua influência subjectiva de uma forma poderosa, o homem vê-se confrontado com o seu “eu” através de um diálogo íntimo:

“Tout l’art de ce dialogue intime consiste à laisser parler, à laisser accéder à la "verbalisation" le partenaire invisible, à mettre en quelque sorte à sa disposition momentanément les mécanismes de l’expression, sans nous laisser accabler par le dégoût que l’on ressent naturellement vis-à-vis de soi-même au cours de cette procédure qui semble un jeu d’une absurdité sans limite, et sans non plus succomber aux doutes qui nous assaillent à propos de l’ "authenticité" des paroles de l’interlocuteur intérieur.” (Jung, 1973 : 171/172)

A psicanálise alterava assim o conceito de sujeito como organizador e garante do sentido da experiência, atribuindo à subjectividade um papel activo, constante e auto reflexivo que afectou toda a produção poética do século XX. Admitia também a existência duma outra entidade que não apenas a do sujeito consciente. A literatura moderna apoderou-se deste recurso da existência do “outro”. Juan Bargalló (1994:17) defende que o desdobramento (a aparição do outro) não seria mais do que o reconhecimento do vazio que o “Eu” sente em si mesmo e a busca de um “outro”, uma maneira de preencher esse vazio. O mesmo autor define três procedimentos que

tipificam o duplo na literatura: a) por fusão: um indivíduo, de dois indivíduos originariamente diferentes (a dita fusão pode ser resultado de um processo lento de mútua aproximação até alcançar a identificação ou pode produzir-se de maneira imprevista e repentina, como se de uma aparição se tratasse); b) por cisão: de um indivíduo em duas personificações do qual originariamente apenas existia um; c) por metamorfose de um mesmo indivíduo sob diferentes formas aparentes que podem ser reversíveis ou irreversíveis. A esta classificação o autor acrescenta que, para que estes procedimentos possam considerar-se enquanto tal, como desdobramento do “eu” original, estes novos seres devem ter a aparência humana, ainda que esta se manifeste como uma entidade não humana.

Juan Eduardo Cirlot refere-se, no livro de aforismos já por nós citado, ao conceito de “outro” como algo de insondável: “El origen del mal no es un misterio tan insondable como el origen de “lo otro”. ¿Cómo Él pudo desear algo, si deseo es carencia?” (*Del no mundo*, 1969: 7)

O desejo do poeta é o do afastamento humano de seu “eu”: “No me identifico con mí ser; mucho menos con la inteligencia de que dispongo. Yo soy mucho más que yo. Mejor dicho, yo soy “otra cosa””. (*Del no mundo*, 1969: 8)

Em *El Libro de Cartago* o “Eu” poético participa da desestabilização do poema enquanto entidade sólida e fechada, mostrando as tensões presentes na construção da subjectividade surrealista que se apoia na auto-dissolução do homem, mostrada através dos substratos escondidos do pensamento. No poema assistimos à criação de um “Eu”/Outro que procura não a homogeneidade, mas antes uma multiplicidade de opções identificativas disponíveis. Não queremos dizer, no entanto, que o discurso poético é desordenado ou irracional, mas antes que a poesia tem uma ordem própria, cuja lógica é a do “Eu” poético. O “Eu” lírico expande-se em direcção ao outro, à alteridade do “Eu”, ou a um “Eu” que procura e reinventa o próprio “eu”. O problema deste outro é o problema do “eu”, como seu oposto, ultrapassando os limites do sujeito lírico tradicional, construindo uma nova realidade.

“Todo el misterio existencial consiste en la aparición. La aparición integra en sí los dos contrarios absolutos, y el proceso de aliento mutuo que los (...)”

trasvasa. Ella es la cruz del sí y del no, de la vida y de la muerte. La otra vida es... la trama sobre la cual se producen los fenómenos fulgurantes. El amor es, tal vez, la emanación de esa otra vida, su cristalización en existencias frágiles y dulcemente tenebrosas, condenadas a la conciencia y a la esclavitud.” (*Car1*, III)

O olhar do poeta tem aqui uma função essencial na construção da subjectividade. Durante uma parte do poema assistimos a um diálogo que o “eu” mantém com a cartaginesa/ própria alma. Seguindo a teoria psicanalítica de Lacan (1966:517), que se baseia na premissa de que o sujeito está dividido e que é precisamente esta divisão que o define, o olhar reflexivo do poeta devolve-nos a imagem de alguém que mais não é que o próprio poeta: “...il ne s’agit pas de savoir si je parle de moi de façon conforme a ce que je suis, mais si, quand je parle, je suis le même que celui dont je parle.”

Este diálogo interior, a modo de diálogo platónico¹⁰⁷, facilita a contradição que nos oferece a unidade concreta dos opostos. O diálogo, neste sentido, não tem limites formais, ele é em si mesmo, uma metáfora da existência, na qual forma e conteúdo se expressam mutuamente, mostrando a tensão que significa ser. O pensamento do poeta estabelece assim relações múltiplas que se demonstram através da própria linguagem e que confirmam esta alteridade do poeta:

“- Sí; soy verdaderamente cartaginesa. Toca mis hombros cubiertos de sal. Tócame los pechos convertidos en sal. Estás en Cartago. Esta es la playa de Cartago.

- ¿Cartago?

-Yo estuve en la ciudad desde siempre. Y tú conmigo, pero ya no lo recuerdas. Tienes ceniza en los dedos, tiembles, hablas con el acento oceánico. ¿Qué deseas?

¹⁰⁷ No seu diálogo *O Banquete*, pela voz de Aristófanes, Platão fala-nos também da separação do homem e apresenta-nos a divisão do andrógino e a sua teoria dos três géneros: “A princípio havia três géneros entre os homens, e não dois, como hoje, o masculino e o feminino: um terceiro era composto dos outros dois: o seu nome subsistiu, mas a coisa desapareceu: então, o real andrógino, espécie e nome, reunia num único ser o princípio macho e o princípio fêmea: agora já não é assim e só o nome ficou, como uma injúria. (...) Se havia três géneros, e tais como eu disse, era porque o primeiro, o macho, era originalmente filho do Sol, o segundo, fêmea, extraído da Terra, e o terceiro, participante dos dois, da Lua, porque a Lua tem esta dupla participação. (...) Zeus cortou os homens em dois, (...) uma vez realizada esta divisão da natureza primitiva, eis que cada metade, desejando a outra, a procurava.” Platão, *O Banquete*, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1977, pp.47-50.

- Quiero...

-Lo sé. Eres un niño solamente. Te he oído antes, cuando, olvidado hasta de ti mismo, elevabas cánticos en honor de espíritus en los que no crees; te he visto, cuando en las largas noches, besas a las doncellas a las que no amas; pero también te he visto llorar muchas noches, y he reconocido la huella de tus pisadas en la arena de las playas por las que ibas errante en busca mía.

- ¿Puedo?

- No. Ya sabes; somos cartagineses.

- Cartago ya no existe.

- No. Cartago ya no existe.

- ¿Qué significa: ya no existe?

- Significa vida muerta. No llores. Yo soy tu alma; la ciudad de la nada de tu alma.” (*Car2*, VI, 8-35, p. 57-8)

Enrique Granel Trías (2005: 16-17) na sua “Introdução” a *En la llama* fala-nos da “doble voz” confirmando o poeta como ser dual. Referindo alguns dos poemas de Cirlot em forma de diálogo refere: “El poeta habla con una segunda voz que es él mismo.”

Numa carta escrita ao poeta Carlos Edmundo de Ory, Cirlot escreve:

“Existen, claro está Eduardo y Juan, pero no lo digas, no lo digas... Además, son bien distintos de lo que tú supones. Se odian, un día tal vez uno mate al otro. Eduardo es todo fuego, Juan es un paria [...] Juan ha puesto el sufrimiento, Eduardo ha puesto la poesía”. (23.06.1945, citado em Granel, 2005: 16-17)

Em “La nueva parábola”¹⁰⁸, publicada em *Dau al Set* (Outubro 1950) Cirlot fazia-se representar como um ser duplo: Juan (Cain, réptil, árvore de três cabeças) e Eduardo (Abel, dono do espaço e da música, espírito que escreve poesia com o fumo dos seus sacrifícios). As duas figuras apareciam como complementares, como um mesmo ser. No seu *Diccionario de símbolos*, Cirlot afirma que toda a duplicação concerne ao binário, à dualidade, à contraposição e ao equilíbrio activo de forças,

108 Reproduzido em *Mundo*, pp.110-111.

admitindo que nesta se oculte o símbolo da ambivalência essencial ou o grande mito de Gémeos. (Cirlot 4, 2004:117-128)

“Sí la amada es el *ánima*, y es alteridad absoluta, nada es más ajeno para el yo que su propia alma. Su alma muerta le replica constantemente que piense en ella, que la ame, que la anime, a ella que es el “*ánima*”. Situación indescriptible, la del llamamiento *de la interioridad que quiere aparecer.*” *Bronwyn IV* (2001:147).

Em *El Libro de Cartago*, o ser no qual se manifesta a alteridade do poeta é um ser feminino. Este ser, que o poeta procura no seu interior, é o seu centro simbólico: “Hablando de mí como los Elohin ha de decir nosotros; porque tú estás en mí como *otra persona en un solo ser*. Y el universo entero es nuestro...” (Juan Eduardo Cirlot, *Bronwyn IV* (2001:149)

Segundo Juan Eduardo Cirlot, a figura da mulher, como elemento feminino, corresponde na esfera antropológica ao princípio passivo da natureza. Como imagem arquetípica, a mulher é um símbolo complexo, que pode surgir sob três aspectos: como sereia, ou ser monstruoso, que encanta e afasta da evolução; como mãe ou *Magna Mater*, representada pela cidade, pela natureza ou pela pátria e relacionando-se com a água e o inconsciente; como donzela desconhecida, amada ou *ánima* na psicologia de Jung. Uma outra distinção é feita segundo o seu aspecto: no seu aspecto superior surge como Sofia e Maria, enquanto personificação da ciência e da virtude suprema. Como imagem da *ánima*, a mulher é superior ao homem, porque ela é o reflexo da sua parte mais pura e superior. No seu aspecto inferior, como Eva e Elena, instintiva e sentimental, a mulher não está ao nível do homem, mas antes abaixo deste. (Cirlot 4, 2004:320)

A imagem, visão, ou sonho de uma mulher jovem morta é, segundo Cirlot, um símbolo directo da morte da alma. (Cirlot 4, 2004:320). Como se esta fosse a sua alma: “Yo soy tu alma; la ciudad de la nada de tu alma.” (*Car2*, VI, 8-35, p. 57-8).

O poeta espera ansiosamente esta donzela a que se referiu várias vezes ao longo do poema como “Doncella de la Nada”, “Dama del horizonte”, “Dama de la llanura”, “Dama de los oceanos”. Quando se dá o encontro dos dois, o poeta escreve: “Las

sombras se acercan al lugar donde yo, como una enorme flor, como un secreto pastor de bestiales temblores, estoy esperando.” (*Car2*, I, 73-73, p.36). A que se segue em *Car1*: (...) Entonces abro mis dos manos y dejo caer bruscamente las manos del otro cuerpo.” (*Car1*, I, 76).

Em *El Libro de Cartago*, assistimos duas vezes à descrição da visão da jovem morta:

“A hombros de los fieles, ha sido traído un gran sarcófago de barro cocido, pintado de negro. Levantada la tapa, del interior surge una doncella ataviada con el vestuario con que suele representarse a la Virgen María, pero de color marrón claro. Las gentes abren paso respetuosamente a la resucitada y ésta viene al lugar donde yo, sentado en el suelo, la estoy esperando. Es en este momento cuando le hago la terrible pregunta: ¿Eres verdaderamente cartaginesa?” (*Car2*, I, 81-90, p. 36 e VII, 17-26, p. 65-66).

A mulher, enquanto alma, é vista por Cirlot como um prenúncio da morte. Vejamos também o que escreve Cirlot num poema posterior, *Lilith*¹⁰⁹ (1949) em que a imagem da mulher como alma e a estrutura do poema são em tudo semelhantes ao configurado em *El Libro de Cartago*:

“Lilith, ¿de dónde vienes?

Vengo de la tristeza donde tú caminas, con las sienas vendadas, con la mano derecha cercenada, con un pez detenido sobre las pupilas. Vengo del fondo de tu madre, del fondo de tu música exterminada, del fondo de tu sagrada boca extinguida, donde la ceniza late como un niño o como un pájaro.

¿Qué quieres de mí Lilith?

Quiero que te olvides de la luz del día y de la luz de la noche; quiero que no recuerdes la tierra, ni el mar, ni el cielo. Quiero que entres en la caverna donde

¹⁰⁹ *Lilith* foi editado pela primeira vez em prosa, numa tiragem de 13 exemplares, e depois numa versão ampliada, pela Editora Artes gráficas de Juan Jové em Dezembro de 1949. É um dos livros mais surrealistas de Cirlot: “Siempre que se quiera hablar de supuesto surrealismo español habrá que hacer referencia obligada a este libro.” (Granel: 1997:108)

la sangre se convierte en cristal, tan dulce como los besos de una doncella desnuda al infante que, por primera vez, sabe que tiene sexo.” (Cirlot 4, 2005: 346)

“Tú eres mi propia alma. Te lo he dicho.

- *Si yo lo fuera, peor para ti. Yo soy la luna negra. ¿Entrarías conmigo en el horizonte muerto? ¿Querrías caer conmigo en el secreto pozo de la materia ciega? ¿Quieres que te arranque los ojos?”* (Cirlot 4, 2005: 349)

4.2.3. A Morte – a completa negação da vida sensível

Desde sempre que o homem apelou à morte para explicar o fenómeno da vida e da dor sentida na ausência de algo que lhe é querido. A morte designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo. Enquanto símbolo, a morte é o aspecto perecível e destruidor da existência, mas também introdutora nos mundos desconhecidos do Inferno ou do Paraíso, o que mostra a sua ambivalência e a procura dos ritos de passagem. Todas as iniciações atravessam uma fase de morte antes de estar aberto o acesso a uma nova via. Neste sentido, a morte tem um valor psicológico, liberta das forças negativas e regressivas, desmaterializa e liberta as forças ascensionais do espírito. A morte é assim um símbolo polivalente: não é um fim em si, mas antes o acesso ao reino do espírito, à vida verdadeira. O simbolismo ritual da morte propicia a compreensão esotérica da vida enquanto viagem iniciática, cujo objectivo é a busca de si mesmo.

A morte é vista por Cirlot como a completa negação da vida sensível, como um campo aberto a todas as possibilidades:

“Pero esas posibilidades, en el fondo (*fondo*, otra palabra) no son, bien pensado, *la muerte*. La muerte es el cese. Es lo no. Es donde nada lo nunca ni. Es lo que no, en no, por no, para no. Es la aniquilación del proyecto, desde el vuelo lento de la idea sublime a la pulsación del nervio mínimo. *Ese cese* lo vivimos también de otro modo. (...) nada de esto es la muerte. La muerte podría ser la tensa contemplación de la idea de morir, de haber sido, o de estar muriendo, o de

convivir con un muerto y sentirlo tanto que ese muerto sea más importante – como muerto – que toda la realidad viviente del universo.”¹¹⁰

A compreensão do poético torna-se assim consciência da morte, o que levará Cirlot ao “não ser” entendido como o que nunca “é” de facto. As atitudes que nos levam à morte não são pois a morte propriamente dita:

“Estas situaciones son símbolos de la imposibilidad de lo real. En este mundo nada es posible porque nada es estable, porque nada es, nunca, enteramente conocido ni poseído, idea ésta que ya domina en la obra del romano Lucrecio, quien se refiere, concretamente al fracaso de nada conseguir del otro cuerpo/ de no poder tampoco sumirse en él enteramente:” (Cirlot 4, 1996b: 152)

Para Cirlot, o homem é o único ser vivo que tem consciência da sua própria morte, não como fim de uma vida mas como integração no consciente do instinto de destruição: “Paradójicamente, y por antítesis, la conciencia de vivir lanza a la muerte. Solo vive lo inconsciente.” (*Del no mundo*, 1969: 8). Esta tomada de consciência dá origem à atracção, ao próprio desejo da morte.

“Nadie puede escapar al dictado imperioso de esta voz. Cuando un ser vivo se encuentra frente a aquel llamamiento de su propia alma exteriorizada, la atracción es fatal. Es la hora de la muerte.” (Schneider, 1998:23-24).

Em *El Libro de Cartago*, as referências à morte como algo que ultrapassa o ser humano são numerosas:

“- Cartago ya no existe.

- No. Cartago ya no existe.

- ¿Qué significa: ya no existe?

- Significa vida muerta. No llores. Yo soy tu alma; la ciudad de la nada de tu alma. No sueñes con Cartago. Cartago no ha existido jamás. Si algo estuviese verdaderamente vivo no podría morir. La sombra de Cartago ha sollozado así para

¹¹⁰ Cirlot, “El pensamiento de Edgar Poe”, *Papeles de Son Armadans*, nº LII, 1969, 242.

que los hombres tuviesen conocimiento de la posibilidad de ese exterminio total.
Cartago es el océano; aparición tan sólo, nube solamente. (*Car2*, 29-38, p.58)

Em *El Libro de Cartago* o mundo do sonho é o meio de aproximação à realidade da morte como presença e à realidade como carência. A morte está no passado porque a morte, ao ser a dissolução da existência, é o que deixou de ser, o que se perdeu e não apenas o que deixará de ser. O olhar a morte, através do simbolismo, é a dor que o poeta situa entre a vida e a morte, entre o amor e a sua realização, a síntese de um mundo que carece duma imagem válida.

“Vida - muerte. O el amor a la muerte de la vida. Y la vida de la muerte. La necesidad de unir las en una síntesis flota en las brumas de los fondos imposibles, síntesis cuyo significado solo podemos presentir como imagen, ya que esta fusión de los opuestos es lo más racionalmente inconcebible.” (Cirlot 4, 1988:118)

Ser, paixão, eternidade: mortalidade. Este é o sentido da consciência da morte, identificada como sofrimento de um espírito atormentado pela acção poética do “no mundo”, aquilo que o símbolo parece revelar. O símbolo e o poético são produtos de uma vivência constatada em sonhos e que dá sentido à expressão lírica. O retorno constante a um passado apenas recuperável enquanto ruína:

“La muerte es la respuesta más autentica y profunda que se puede dar, el testimonio definitivo, no sólo por arrancar de un irrealidad fenoménica, sino por la expresa voluntad de ir más allá de un mundo que no permite la intensidad y la perfección vivencial en sus grados máximos.”¹¹¹

O ideal perseguido na poesia de Cirlot seria o encontro de uma linguagem que invertesse o mundo, uma poesia que alcançasse um estatuto ontológico na existência dolorosa e trágica:

“La poesía, que, como explicaba, enfrenta constantemente el autor con su existencia – no ya de medios, sino de fines – es una zona del pensamiento en la que esa promoción de morir puede hallar una forma expresiva, que aun insuficiente,

¹¹¹ Cirlot, “Las posibilidades existenciales. La muerte como respuesta.”, *La Vanguardia*, 04.06.1969.

sirva para transmitir algo, o mucho, de los conflictos que minan al hombre. Por esto, el que no se atiene a valores convencionales puede llegar a admirar, e incluso a amar, a personajes extraños o terribles. Por darse cuenta de que ellos, al iniciar su acción, sabían que estaban respondiendo con tal plenitud que se ponían en peligro mortal.”¹¹²

Uma outra manifestação da morte em *El Libro de Cartago* é-nos dada através da utilização de adjectivos que se referem às cores¹¹³. Segundo Juan Eduardo Cirlot e de acordo com a psicologia experimental e com a óptica, as cores dividem-se em dois grandes grupos: as cores quentes, que correspondem a processos de assimilação, actividade e intensidade (vermelho, laranja, amarelo e por extensão o branco) e cores frias que correspondem a processos de desassimilação, passividade e debilitação (azul, anil, violeta e por extensão o preto). O verde, situando-se entre os dois grupos anteriores, e aparece como uma cor de transição e comunicação. Por abstracção relativa, a ordenação de uma gama cromática em séries, é essencial¹¹⁴. A diferença entre o conceito psicológico da cor e o da tradição esotérica reside no facto de que para o primeiro, o sentido simbólico se forma na mente humana através de uma relação que pode ser fortuita, enquanto para o segundo, os três planos (gama de matizes, gama de elementos e gama de sentimentos) são o resultado de uma acção simultânea da realidade profunda. (Cirlot 4, 2004: 139)

Em *El Libro de Cartago* o preto é utilizado de forma simbólica. Cirlot refere que a imagem do homem negro alude sempre à parte inferior do homem, ao “magma pasional” (Cirlot 4, 2004: 329). Este facto psicológico tem origem na doutrina simbólica tradicional, para a qual as raças negras são filhas das trevas, enquanto o homem branco é filho do sol e da montanha branca polar. No poema, o poeta é sempre descrito como

¹¹² Cirlot, “Las posibilidades existenciales. La muerte como respuesta.”, *La Vanguardia*, 04.06.1969.

¹¹³ Anexo 7.

¹¹⁴ A afinidade da série das sete cores do arco-íris com as vogais (sete para os gregos) e as notas musicais, permite estabelecer a existência de uma analogia entre todos os planos, bem como entre estes e a divisão do céu em sete partes verificada no antigo pensamento astrológico. Cirlot cita as cores simbólicas: vermelho (sangue, ferida, agonia, sublimação); laranja (fogo e chamas); amarelo (luz solar, iluminação, dispersão, generalização compreensiva); verde (vegetação, cor da morte, da lividez extrema, por isso ponte intermédia entre o preto - ser mineral - e o vermelho - sangue, vida - mas também da decomposição); azul claro (céu e dia, mar sereno); azul-escuro (céu, noite, mar bravo); castanho e ocre (terra); preto (terra adubada). O dourado corresponde ao aspecto místico do sol; o prateado, à lua.

um homem negro, integrado por negras substâncias: “No puedo desarsirme de las negras substancias que me integran.” (*Car2*, I, 18-19, p.31).

O adjectivo negro é utilizado por Cirlot num número de vezes muito superior a qualquer outro (19 vezes em *Car2* e 17 vezes em *Car1*). O cinzento, derivado do preto, é a cor que se lhe segue em número (8 vezes, em *Car2* e *Car1*). Se compararmos as cores quentes e frias veremos que em *Car2*, as cores quentes são referidas 18 vezes e as frias, 37 vezes. Em *Car1* temos 26 referencias a cores quentes e 33 vezes as cores frias. O verde, cor da transição aparece referido em *Car2*, 7 vezes e em *Car1*, 5 vezes.

Vemos assim que os dois manuscritos são negros. Em Alquimia, o tenebroso coincide com a *nigredo* (putrefacção, decomposição) como fase anterior à *albedo* (luz divina, descoberta do outro) e à *rubedo* (aceitação da verdade). A série: preto, branco, vermelho, assinala uma etapa na ascensão em direcção ao *aurum philosophorum* (balanço emocional), à margem dos eixos de cor naturais (castanho = terra; verde = vegetação; azul = céu) que correspondem ao mundo enquanto tal. O “tenebroso”/poeta aparece assim como emanção do que contempla, como projecção daquele que ainda pertence ao mundo. A insistência na utilização do adjectivo “negro” parece aludir simbolicamente ao infinito, ao “nada”, à morte. A escuridão/ noite/ sonho para a qual o poeta nos remete seria assim a via de acesso ao íntimo do poeta que se situa para lá do mundo natural:

“Yo no moriré. A mí no me matará nadie. Pusieron un signo sobre mí frente para que nadie se atreviese a levantar (...) su mano contra mí. Efectivamente yo tránsito entre los bandos enemigos impunemente, porque yo no soy de este mundo. A pesar de las palabras de la sombra, yo sé que no soy cartaginés. Me horroriza pensar que puedo penetrar en el local de mando del cónsul enemigo. ¿Y sí los rasgos de su rostro romano fuesen los míos? (¡No!) Huyo desarmado hacia el centro de la ciudad sitiada, hacia el centro de los restos no conquistados de la ciudad sitiada. No quiero ver el (...) debelador rictus impassible del general (destructor) porque reconocería mi gesto familiar y oculto. (Ni tampoco me... No se atreverían a matarme, pero oí...). (*Car1*, III)

5. A permanência de Cartago

Não sabemos exactamente qual o interesse de Cirlot pela cidade de Cartago, ou o que motivou o sonho ocorrido em 1944 e que foi publicado em 1945¹¹⁵. Victoria Cirlot afirma a paixão de Cirlot¹¹⁶ pelo romance de Gustave Flaubert, *Salambô*¹¹⁷, publicado em 1862 e muito divulgado nos primeiros anos do século XX em toda a Europa. Integrando a corrente francesa do realismo histórico, o romance, que decorria do estudo das *Histórias*¹¹⁸ de Políbio (230-120 a.C.), situava-se durante a Revolta dos Mercenários no decurso da I Guerra Púnica (de 264 a 241 a.C.).

Podemos também admitir que Cirlot teria conhecimento de um outro livro também muito em voga na época *Cartago em chamas*¹¹⁹ de Emilio Salgari (1908). Também sabendo da paixão de Cirlot pelo cinema¹²⁰, que parece ter alimentado a sua imaginação, podemos admitir como possível o conhecimento da adaptação do livro de Salgari ao cinema num filme de 1914, dirigido por Giovanni Pastrone com argumento de Gabrielle D'Annunzio e intitulado *Cabíria*¹²¹.

¹¹⁵ Revista *Fantasia*, nº16, 1945.

¹¹⁶ “A pesar de su pasión por *Salammô*, no creo que en 1945 Cirlot conociera la frase de Flaubert: “Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour entreprendre de ressusciter Carthage! (Carta a E. Feydeau, 29-30 noviembre de 1859).” *El Libro de Cartago*, Igitur, p.85.

¹¹⁷ Gustave Flaubert, *Salammô*, publicado por Michel Lévy, Paris, 1862. A personagem principal, Salambô, filha do herói cartaginês Amilcar Barca, era uma das sacerdotisas da deusa Tanit. Mâtho, líder dos mercenários rouba o Zaimph, o véu da deusa, considerado o guardião da cidade. O seu roubo representa a opressão e o enfraquecimento de Cartago, que levará à extinção do Império. Salambô recupera o véu mas apaixona-se por Mâtho que é torturado e morto. Quando testemunha a sua execução, Salambô morre de desgosto

¹¹⁸ O livro era um relato da vida do mundo mediterrânico entre 220 e 146 a.C. O filósofo Políbio foi também o preceptor de Cipião, o Africano, herói da II Guerra Púnica, e testemunhou a destruição de Cartago. Deve-se-lhe também o registo, através de um método criptográfico de transliteração de letras e números, da estela de um templo que descrevia a viagem de Hanno e outras informações que permitiram preservar, embora de forma ténue, o legado cultural púnico.

¹¹⁹ *Cartago em Chamas*, romance de Emilio Salgari, Génova, Ed. Donath, 1908. Situado cronologicamente durante a III Guerra Púnica (149-146), descreve os últimos dias da cidade de Cartago. A intriga desenvolve-se entre Hiran, um capitão lendário de Aníbal e Ofir, filha de um mercador. O pai proíbe a sua união mas os dois apaixonam-se.

¹²⁰ Sobre o estudo das ligações de Juan Eduardo Cirlot e o cinema veja-se os seguintes estudos: Jaime Parra, “Cirlot y Buñuel: cine y creación poética”, *Turia*, nº 45, Junho 1998, págs. 7-24; Victoria Cirlot, “De Susan Lenox a Inger Stevens, de Juan Eduardo Cirlot”, *El Bosque*, nº 1, Janeiro-Abril, 1992, págs. 53-71. Veja-se também o “Dossier Cirlot” publicado em *Barcarola*, nº. 53, Junho, 1997.

¹²¹ Este filme épico tem como personagem principal Cabíria, uma romana que foge a quando da erupção do Etna, é raptada por piratas e vendida em Cartago como escrava ao sumo-sacerdote Karthalo. Acaba por ser salva de ser sacrificada ao deus Moloch por um nobre romano, Fulvio Axila, e pelo seu escravo, Maciste. Após várias aventuras acabam por se apaixonar enquanto Roma vence definitivamente Cartago.

O fascínio de Cirlot pelo cinema está bem documentado no seu livro *El estilo del siglo XX* (1952)¹²², em que defende a teoria do cinema como arte de síntese que elimina o desnecessário e trabalha por selecção, numa forma que se assemelha ao conceito de “intimidade remota” cirlotiano:

“La cámara lo valora todo, hasta el menor objeto, el menor movimiento, la más leve calidad de la materia o el reflejo de luz o expresión. La destrucción del tiempo externo de las películas mediante fragmentos del tiempo interno era sólo posible en una época dirigida por el concepto sociológico del universo.” (Cirlot 2, 1953b: 92)

Também num artigo já citado, “La vivencia lírica” escreve:

“El cine ha desvelado los contornos de la vida cotidiana, ha suprimido en sus más acabadas producciones, todo lo superfluo, lo inútilmente repetido de nuestra existencia, y nos ha puesto ante la mirada el modelo de una condensación típicamente poética.” (Cirlot 4, 1996b: 25)

O cinema parece ser o que possibilita a aproximação de realidades “remotas”, que associamos ao conceito de “intimidade remota” de Cirlot, bem como ao conceito de “sentimentos imaginários”.

Retomando o interesse de Cirlot pela cidade de Cartago, o que sabemos em concreto baseia-se no registo, em diferentes fases da vida de Cirlot, de menções à cidade de Cartago. Assim, para além dos poemas que referiremos, queremos assinalar o facto de Cirlot ter mencionado por diversas vezes aquilo que chamou “sensação de Cartago”. Estas referências foram feitas em cartas a amigos das quais transcrevemos apenas alguns exemplos:

“En los poemas de ese tiempo [1936-1940] surgía un tema: el del hombre (arqueólogo o no) que, en un lugar desértico, desentierra un sarcófago. En su interior hay una mujer maravillosa, muerta pero perfectamente conservada. Esta

Uma nova versão restaurada e dirigida por Martin Scorsese, com a colaboração do Museo Nazionale del Cinema de Turim em associação com a Press Tech Film Laboratories de Londres, foi apresentada a 27 de Maio de 2006 no Festival de Cannes.

¹²² Juan Eduardo Cirlot, *El estilo del siglo XX*, 1953, Ediciones Omega, Barcelona, Capítulo “El cine”, pp.89-94.

idea me acompaño durante anos. (...) Años más tarde – hacia 1945, en sus inicios, o a fines de 1944 – soñé con una Iglesia. A su interior, sin imágenes, lleno de gente extraña, llevaban un sarcófago. Al abrirlo salía de él una muchacha viva vestida con un traje marrón (= tierra). Yo le pregunté: ¿Eres verdaderamente cartaginesa? (Cartago es la única civilización de la que nada ha quedado: símbolo, pues, de la vida muerta. Si ella era cartaginesa y había salido del sarcófago es que la vida muerta puede resucitar, la vida terrestre podía ser “salvada”. Muchos años más tarde – hacia el 1957-1959 – soñé que, en la estrecha habitación como de pobre prostíbulo, había un lecho mísero. Junto a él, de pie, sonriéndome con dulzura infinita, ¡había una doncella maravillosa, bellísima aunque su rostro estaba lleno de cicatrices, heridas, quemaduras, tizones, etc. ¿Mí alma herida con mil heridas? No lo sé. Nunca sabré hasta qué punto Jung tuvo razón, o razón absoluta. (...) Hará meses entré por azar en un bar de camareras. La luz era negra, pero dejaba ver. Y allí había una joven igual a la doncella.”¹²³

“Lo esencial de mí vida le he vivido en sueños. Soñé con una cartaginesa que resucitaba, en 1945.”¹²⁴

(...) - ¡si conocieras mi LIBRO DE CARTAGO, 1947, inédito; mi ELEGÍA CARTAGINESA, 1969, id). Pero dudo de que sepas lo que es ser humano a la larga. Verás, mi vida ya cuenta lustros de ese tenebroso que se llama experiencia.¹²⁵

De todos os testemunhos o que nos parece mais interessante é o que figura numa carta a André Breton e que nos permitimos transcrever na íntegra, dada a sua importância:

“Hace unas semanas soñé que vagaba por las calles de la ciudad, en la noche. Atraído por una luz, penetraba en una casa cuya puerta estaba abierta. Subía por las escaleras y me encontraba ante un muro negro marcado con signos como de alfabetos antiquísimos.

¹²³ Carta a Jean Aristiguieta (5. 08.1967) Cito por Victoria Cirlo (2001:30).

¹²⁴ Carta a Félix Alonso y Royano, (24.04.1969). (Alonso y Royano, 1998: 54)

¹²⁵ Carta a Félix Alonso y Royano, (9.9.69). (Alonso y Royano, 1998: 84)

Después de uno de esos claros que hay en los sueños, en los que apenas sabemos si estamos dormidos o despiertos y en los que a veces se insinúa el recuerdo de la muerte, como una inminencia muy posible, me veía en el interior de una pequeña habitación, pintada de color marrón. Junto a una estrecha cama desarreglada, una muchacha joven, con jersey y falda de color crem y marrón claro me miraba y me sonreía. Era de una belleza sobrenatural, a pesar de que tenía el rostro cruzado de cicatrices, manchas y tiznones, como se hubiese sufrido infinitas heridas. Sentí que era ella, que “volvía”. Nos amábamos como ahora solo en sueños soy capaz de amar, con una pureza e integridad absolutas, sintiéndome “salvado” por ese amor de toda otra forma de realidad.

Pasé varios días preso en el recuerdo de este sueño, reviviéndolo y progresivamente me dí cuenta que uno de sus elementos esenciales era el constante color marrón – en varios matices – de todo, color muy semejante al de muchas pinturas de mí amigo Tapiés, en las que parece que la tierra ha llegado a convertirse en alma.

Y llegué a la conclusión de que mucho, de ese sueño, yo lo había vivido anteriormente. ¿Cómo no? En 1945 escribí un corto poema en prosa, exacto relato de un sueño en lo que sucedía lo siguiente:

Yo entraba en una iglesia medio abandonada, llena de seres humanos confusos y envueltos en ropajes amplios y no bien determinados. El edificio era como una catedral gótica, pero con algo irracional en las sombras, en las proporciones incluso en la materia. De pronto se producía un movimiento en la masa de los fieles, que estaban de pié formando grupos, y pasaba al centro del templo un grupo de cuatro personas llevando un ataúd sobre los hombros. Dejaban la caja en el suelo, alzaban la tapa y entonces salía del interior una joven (tal vez parecida a la de mí último sueño), vestida con un manto antiguo de color tierra. Yo le preguntaba, poniendo toda mi vida en la interrogación: ¿Eres verdaderamente cartaginesa?”¹²⁶

Quanto à poesia de Juan Eduardo Cirlot, o tema ou as alusões a Cartago são recorrentes em diferentes momentos da sua escrita. Cartago não é outra coisa senão

¹²⁶Carta a André Breton (31.10.1959) Anexo 2.

testemunho da “vida morta” e de “intimidade remota”, da superação da limitação espaço-temporal que nos permite traçar a linha imaginária da permanência de Cartago.

Em 1943 Cirlot publica *La muerte de Gérion*. Nesta primeira obra poética já se encontram alguns dos núcleos essenciais da sua concepção do mundo: o ambiente mítico, o interesse pela morte associado ao primitivo, a vinculação da poesia a outras artes, a abolição do tempo, o uso racional e irracional da linguagem, a tentativa de apreensão do “nada”, do que “não é”, através da poesia. O poema concebido como um ballet, no qual a música, a luz e a cor cumprem uma função tão importante como a linguagem gestual dos actores, é narrado por um recitador e um coro. O poema transcende os limites temporais fazendo aparecer um dos mais importantes núcleos simbólicos da sua obra: a donzela: “la doncella nacida del mar”. Nesse mesmo ano, em *Seis sonetos y un Poema de Amor Celeste* (Cirlot 4, 2005: 31), volta a referir a donzela:

“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 nombra.” (Soneto 5º)

Ainda pouco caracterizada, a figura da donzela ir-se-á desenvolvendo em diferentes formas simbólicas. Por enquanto ela é apenas uma personagem que emerge do tempo como uma referência a uma possível salvação.

Em “Poema del amor celeste”, aparece a primeira referência à alma: “Mi alma está triste hasta la muerte, /mi alma pálida e inmensa como el cielo.” (p. 33)

Em Junho de 1945 Cirlot publicava na revista *Fantasia*, nº16 (págs. 13-23), um conjunto de poemas com o título geral “Árbol agónico”. O livro de poemas encontrava-se dividido em diferentes partes (“Árbol agónico”, “En la llama”, conjunto de nove sonetos, “Canto de la vida muerta”, “Noche interior”, “Elegía de la ciudad troglodita”, “Romances y Canciones” e “Poemas en prosa”). Um dos poemas tinha o título,

“Sucesso onírico” e foi como vimos o primeiro poema em que se referia directamente a cartaginesa. A donzela aparece como mulher-deusa. O espírito religioso revelado pelo texto é segundo Colinas (1997:148), um qualquer espírito religioso. Cirlot revela as coincidências com a Virgem Maria, mas, a cartaginesa que surge no poema tem outras características. O conjunto heterogéneo de poemas formado por “Árbol agónico” mostra a dicotomia entre celeste e terreno fazendo emergir um mundo que configurará a obra poética cirlotiana posterior:

“Transito por lugares de abandono
y contemplo las formas desoladas.
.....
Lentamente yo busco entre las piedras
una llama de aquel incendio inerte. (“Exhumaciones” Cirlot 4, 2005: 74)

Vemos também como em sonhos o poeta caminha por “ciudades arrasadas” (“Poema”, p. 80). As ruínas da cidade surgem como um elemento simbólico e aparecem ainda nesse ano em “Elegía de la ciudad troglodita” e em Canto de la vida muerta”: “Ruínas celestes cavan mi dulzura, / los pórticos del mundo están abiertos/.../. Surgen, andan, destruyen, se propagan/ los ordenes profundos, los ocultos.” (Cirlot 4, 2005: 171).

Em 1945 Cirlot publica “En la Llama”¹²⁷ onde surge de novo a donzela, desta vez de uma nova forma, como “palácio iluminado”. Clara Janés (1981:70, nota 2) explica que o palácio iluminado é o símbolo do “motor imóvel”, centro e origem da vida:

“O ven tú solamente doncella de mis ruinas
palacio iluminado de transparentes sienes
e incendia mis cabellos y mi mágica pena
con una de tus largas miradas de azabaches.” (Cirlot 4, 2005: 132)

127 *En la llama*, Librería Argos-Editorial, Barcelona.

Em 1946 é publicado “Donde las lilas crecen”¹²⁸. Num dos poemas “El viento del Norte” (p.196-201) assistimos a um diálogo entre duas personagens. Este diálogo caracteriza-se pela incerteza, pelo lugar que não existe, o lugar do “nunca”, do “no”.

Neste mesmo ano surgia na revista *Mensaje*, nº17, um soneto dedicado “A Tanit”, esposa do deus Baal. Surge assim a relação directa com o panteão de deuses fenícios que Cirlot utilizará em vários dos seus poemas¹²⁹. Em *Canto de la vida muerta*¹³⁰, no poema “Dice el signo”, surge a personificação de Cartago: “Cartago se parece a mi tristeza”.

Em 1947 publica-se *Susan Lennox*¹³¹. A tristeza do poeta e a cidade de Cartago são novamente a mesma coisa. O tempo do poeta que procura um tempo perdido é uma constante preocupação que, através da escrita, ultrapassa os limites temporais:

“(…) La tristeza
la tristeza de muchas cosas muertas
perdidas o no sidas, me acompaña
.....
Da lo mismo Siduri que Susana
Caldea que Cartago o Barcelona.” (Cirlot 4, 2005: 240)

Em 1949 são publicados diversos livros de poesia onde a referência a Cartago é constante, embora nem sempre directa: Em *Elegía sumeria*¹³², o espaço poético é um lugar vital: “Escribo para oírme vivir.” (*Elegía sumeria*, “Introduccion”). A equivalência entre escrever e viver não é apenas a realidade entre nomear e existir. A poesia é a construção da realidade. A palavra converte-se em factor transformador da realidade e a sua função é a de criar, mas também a de destruir para re-criar. O poeta não é apenas o meio para a transformação, é ele também que propicia a descoberta do oculto, do extraordinário. Se em *El Libro de Cartago* o poeta se dirigia “hacia el umbral de sus afectos”, em *Elegía sumeria* termina quando “los umbrales se cierran” (v.299).

¹²⁸ *Donde las lilas crecen*, Helikon, Barcelona, 1946.

¹²⁹ O capítulo V de *Salambô* de Flaubert é também dedicado na sua totalidade à deusa Tanit.

¹³⁰ *Canto de la vida muerta*, Sociedad Anónima Horta de impresiones y ediciones, Barcelona, 1946.

¹³¹ *Susan Lennox*, Hélon, Barcelona, 1947.

¹³² “Elegía Sumeria”, *Cuadernos de Poesía*, Clan, Madrid, 1949.

Se em *El Libro de Cartago* se retoma a ideia de que “Cartago se parece a mi tristeza”, em *Elegía sumeria* afirma-se que Suméria “es donde mi tristeza se transforma en países” (“Introducción”, v.77)., ou “Sumeria soy yo mismo, com mis negras manzanas./ Sumeria soy yo mismo, com mí amor de enemigo”. (vv.167-168). Alguns pormenores de valor simbólico, que já apareciam em *El Libro de Cartago* surgem novamente em *Elegía sumeria*: “negros manzanos” (*Car2*, p. 27) ou o sarcófago (negro em Cartago, vermelho na Suméria) de onde se levanta ressuscitado, o “outro ser” (donzela cartaginesa ou anjo).

Em “Sueños”¹³³, a alusão a Cartago é frequente. “Una ciudad se derrite lentamente como/ carcomida por un incendio invisible.” (Sonho 23, p. 31); “¿Ella ha estado aquí? – pregunto a la /silenciosa pareja que, en la penumbra/ permanece apoyada a la/ pared de la iglesia de un pueblo desconocido. – Sí. – me / dicen. Y tú también estuviste, pero ya no lo /recuerdas.” (Sonho 49, p.59). Ou ainda “Yo soy la que vive en su vida – me dices. / Yo soy la que está contigo desde el/ principio. Entonces veo que el precipicio/ que hay entre los dos se llena de una arena/blanca.” (Sonho 53, p. 61).

Em 1968, na revista *Dau al Set* é publicado o poema “Anahit” onde lemos: “Cartago nos contempla” (v. 171), “Dilacerad en mí te reconozco, / cartaginesa absorta que vacilas/ al borde de la fuente criminal. / ¿Sueñas que el destrozado resucite?” (vv. 25-28). No esquema autobiográfico reproduzido em *Mundo de Juan Eduardo Cirlot* (IVAM 1996) pode ler-se: “1968: Anahit. Sensación de Cartago”, por baixo do título *Mitos*¹³⁴.

Coincidindo com um segundo momento da relação com o mito de Cartago, são publicados em 1969 “Tres fragmentos de la ciudad de la nada” com o título geral de “Poemas de Cartago”¹³⁵. A Donzela de Cartago aparece como símbolo que enriquece a alma, não um resto do passado, mas antes como tradição fértil (Colinas, 1997: 148). Cartago é a “existência que perdura”:

¹³³ “Sueños”, *Dau al Set*, Barcelona, Junho, 1949. Utilizamos nas nossas citações 88 *Sueños, Los sentimientos imaginarios y otros artículos*, Moreno-Ávila Editores, Madrid, 1988.

¹³⁴ Veja-se anexo 8.

¹³⁵ “Poemas de Cartago”, *Papeles de Son Armadans*, nº CLXV, Palma de Mallorca, 1969, pp.279-288.

“Hablarle no es cantar ni sollozar,
doncella de Cartago.

Te quiero no es decir te necesito,
No es hablar del amor ni de cerrados
Éxtasis compartiendo los rosales.

Te quiero solamente es admitir
que te existo.” (3, vv. 1-7)

No final de *El Libro de Cartago* aparece o poema “Elegía Cartaginesa” (p.73). Cirlot fala da Cartago que se levanta e renasce das suas cinzas. Cartago é a sensación que perdura como mito existencial do poeta:

“Cartago exterminada se levanta
entre los movimientos ciegos que
graban su eternidad de destrucción; (vv. 9-11)
(...)

Estoy bajo la sombra de Cartago,
buscando en mis papeles qué nacía
en lugar de los hijos de mis años
mentales transmutados en metales.

La sombra de Cartago es una rosa;
su verde cabellera se aparece.
Todos los horizontes son tu tumba. (vv. 19-25)
(...)

Contemplo una moneda de Cartago,
negra, contaminada por los tiempos
de mi informe interior que se derrama
buscando en un perfil o una palmera
los motivos insomnes del abismo. (vv. 32-36)
(...)

Cartago es la existencia que perdura
sólo por la paciencia de ese nunca
que espera entre los signos del futuro
y en los palacios negros erigidos
para ser derribados por materias
de furor llameante. (vv. 60-65)

(...)

En mí secreto sufre el de Cartago,
por eso vuelvo al solio amordazado
y busco en los osarios inmanentes. (vv.77-79)

(...)

Voy vestido de hierro, me doy cuenta:
fui de los destructores de Cartago
y es inútil que mienta o que me finja
esclavo, fugitivo o moribundo,
blanco montón de huesos entre huesos.” (vv.129-133)

No final do poema, Cirlot declara ter sido um dos destruidores de Cartago. O poeta encontra-se no meio de ossos que nos lembram a última frase do poema de Artaud com que iniciámos a nossa análise: “Que se llame amor o miseria no podrá apenas sino arrojarme sobre un mar de osamentas.” (Cirlot 4, 1996d: 47)

Numa “Nota preliminar” à antologia inédita preparada por Cirlot em Agosto de 1970, pode ler-se: “No quisiera terminar estas líneas sin aludir a un tema que retorna en mí poesía periódicamente: el tema de Cartago. La ciudad destruida en 146 (!) a. J. [la errata procede sin duda de la confusión de 1946, año en que escribe el Libro de Cartago, y 146 año de la destrucción de Cartago] arrasada y sembrada de sal, tiene para mí el doble simbolismo de la nada (la cartaginesa es la civilización que menos ha dejado como testimonio de su poder y larga duración) y de mi propia existencia. A la vez, por mi adhesión a lo romano, que se advierte claramente en las *Oraciones a Mithra y a Marte*, Cartago significa la “tentación de la traición” que tantas veces me ha asaltado en diversos órdenes de la vida. Por ello, una terrible ambivalencia penetra en los Poemas

de Cartago (1969) y les confiere posiblemente más interés por la indecisión que sólo al final se esclarece y resuelve.”¹³⁶

¹³⁶ *El Libro de Cartago*, Notas, p.98.

Conclusões

A criação poética de Juan Eduardo Cirlot estendeu-se por um espaço de tempo correspondente a três décadas. Dentro destas destaca-se a etapa de 1966-1972 como a mais fecunda, cujo núcleo temático é o chamado *Ciclo Bronwyn*, dedicado a uma personagem fictícia oriunda do filme *O senhor da Guerra*. Esta época era a resposta às novas “vivências” sentidas enquanto produtos da sua imaginação. Da mesma forma que a fase final previa a transmutação purificadora da matéria, segundo os alquimistas, Cirlot (profundo conhecedor da simbologia) viu a sua criação poética posterior a 1966 como a da destruição da matéria e dos cânones poéticos para se dirigir ao encontro do “Outro”.

Através do nosso estudo do poema *El Libro de Cartago* (1946) procurámos reflectir sobre a poética de Cirlot e as suas relações com o surrealismo onírico. Admitimos a imagem como relação entre o homem e o mundo, como vivência intermédia entre a realidade e a verdade, como ser polivalente, cuja polivalência significativa tem origem na situação determinada pelas conjunções da própria linguagem poética. Cirlot move-se entre dois espaços: a poesia como acção intelectual e a retórica simbólica aplicada à realidade material.

Através da leitura da sua obra crítica, pudemos constatar que não apenas concebia poesia como forma de conhecimento e de expressão, mas também como materialização de um outro mundo que, segundo os surrealistas franceses, é o lugar onde desaparecem todas as contradições. Este novo mundo, desconhecido, situa-se num lugar fora do espaço e do tempo: um “não lugar” chamado por Cirlot “lo nunca o lo no”. Um lugar que se actualiza por intermédio da vivência e da intimidade remota, uma sensação que existe apenas no interior do poeta e que está em contínua relação com a morte, o sonhado, o pressentido, o desejado. O acesso a este mundo, a que chamaríamos de imaginário, é em Cirlot real, possivelmente o único real, porque é absoluto. Cirlot sente a vida como a procura dum ser interior, que se revela sob a forma de uma donzela (metade simbólica da luta do poeta com um mundo imaginário), numa contínua relação

com a morte. Se considerarmos o real como o que nunca se teve, o que sonhámos, o que pressentimos ou desejámos, ou seja com o que morre, então a vida é a constante procura da morte. A poética cirlotiana gira em torno de um centro irradiante, identificável com uma ontologia da poesia. A experiência do mundo fala da morte e da vida noutra lugar. A carência de um espaço apropriado onde se unificam estes conhecimentos conduz o poeta, superado o nível simbólico pelo ideal do “nada”, a uma poesia que quer ir além da linguagem.

A sensação da morte une os vários textos poéticos de Cirlot. A nostalgia de um mundo impossível e a adequação ao simbólico mostram a luta individual do poeta. A interiorização não é simplesmente consciência de uma temporalidade de alguém que sente a carência de Cartago, mas origina na poesia o desejo do infinito, configurando uma outra dimensão, onde a distância entre os opostos seja superada. A poesia surge assim como substituição “do que o mundo não é”.

Em 1955, Cirlot escrevia a Breton sobre uma sensação que não sabia explicar, “la faute de quelque chose inconnue”, que o poeta designava por Factor H¹³⁷. Cirlot procurava a resposta para esta sensação: seria isto o que se chamava surrealidade? Ou seria a manifestação do deus de Akhenatón? Ou o inconsciente colectivo de Jung? Em Outubro de 1959 Cirlot voltava a referir o sonho da cartaginesa e tentava a sua explicação:

“He intentado una análisis de este sueño, ya desde hace tiempo, considerando que Cartago, como aparece en The Waste Land de Eliot e incluso en San Agustín puede ser el símbolo de la civilización enteramente negativa, de la vida – para – la – muerte que hoy el existencialismo ha excitado en nosotros. No hay duda que Jung puede tener razón al querer que la “doncella desconocida” simboliza a nuestra propia alma. El que fuera vestida de marrón, es decir, de color de tierra significaría que, en el fondo y pese a mi sentimiento religioso, abrigo la convicción de que “el alma también es de tierra” o sea mortal. Preguntarle se es

¹³⁷ Juan Eduardo Cirlot, Carta a André Breton, 26.05.1955, Anexo 2.

verdadeiramente cartaginesa equivale a querer saber sí, de verdad, ella había resucitado, o sea si el alma es inmortal.”¹³⁸

Devido à intensa impressão sensível das imagens, facto que na poética de Cirlot é inegável, o poeta ascende numa indagação ordenada e metódica do oculto à visão de um mundo onde o simbólico é existencial. O poeta é Cartago? A donzela é ele próprio? Estas interrogações levam o poeta à sensação recorrente de Cartago na sua vida. Esta sensação não seria mais do que aquilo a que o poeta chamou Factor H e que podemos explicar da seguinte forma: Factor H = Sensação de Cartago = equação vida / morte, ou seja:

“...ecuación vida-muerte. O el amor a la muerte de la vida. Y a la vida de la muerte. La necesidad de unir las en una síntesis cuyo significado sólo podemos presentir como imagen, ya que esta fusión de los opuestos es lo más racionalmente inconcebible.” (Cirlot 4, 1988:118)

A vivência do imaginário própria da poesia surrealista está intimamente ligada à tensão que provoca a impossibilidade do real. Nos fragmentos dos diários de Cirlot, que o poeta escreveu pouco antes de morrer, encontramos esta visão negativa do mundo:

“Para hablar claro, siempre he pensado que sería mejor que no existiera el universo. Ya que existe, que pudiera ser destruido (no en sus formaciones, sino en su energía) y que no renaciera jamás. (...) El amor lo reserva mí alma (sin que pueda evitarlo) para lo no real, para lo que no es de este mundo pero puede ser del *intermundo* (mundo de las visiones) (...) estoy hecho para rechazar la realidad. La realidad es el *cadáver* de la verdad (invisible, perfecta). Yo me incluyo en mis objetos de desprecio, en primer lugar.” (Cirlot, *Diario (1971-1972)*)

A poesia de Cirlot é assim dirigida a uma explicação do que pensa de si mesmo, procurando entender o mundo partindo duma subjectividade que quer desaparecer na obscuridade visível, num mundo da escrita em que o poeta procura a metamorfose. A distância entre Juan Eduardo Cirlot e outros poetas da sua época é verdadeiramente o que delimita o espaço poético deste autor que podemos considerar único na literatura do pós guerra em Espanha.

¹³⁸ Cirlot, Carta a André Breton, 31.10.1959, Anexo 2.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

1. Livros de poesia e poemas soltos

- 1941 “Poema de éxtasis” in *Bronwyn, ciclo poético y figura proyectiva*, Jaime Parra, Barcelona, 1997, posteriormente em *Turia*, nº 45, Teruel, 1998.
Dois poemas a Pilar Bayona.
- 1942 “El amor muerto”, *Fantasia*, 24.06.45.
- 1943 *Seis sonetos y un poema de amor celeste*.
La muerte de Gerión, Ballet, Editorial Berenguer, Barcelona.
- 1944 “Oda a Igor Stravinsky y otros versos”, *Entregas de Poesía*, nº 4 Abril.
“A Eugenio Nadal”, *Entregas de Poesía*, nº 4 Abril.
“Sed”, *Solidaridad Nacional*, 8 Outubro, 1944.
“Confidencia Literaria”, *Entregas de Poesía*, nº 10 Outubro.
“Te amo”, *Solidaridad Nacional*, 30 Novembro.
“Poema navideño”, *Estilo*, nº 8, 20.12.44.
- 1945 *Árbol Agónico, El Poeta, Fantasia*, nº 16, 24.06.45, p.13-23.
“Intimidad remota”, *Espadaña*, nº 11, p.258-259.
“Canto de la vida muerta”, *Entregas de Poesía*, nº 16.
“Tres poemas a Numancia: La Tierra. El Enemigo. La Ciudad”, *Espadaña*, nº 15.
En la llama, Librería Argos-Editorial, Barcelona.
Canto de la vida muerta, Sociedad Anónima Horta de impresiones y ediciones, Barcelona, 1946.
“Las banderas”, *Solidaridad Nacional*, 14.01.45.
“A la plaza de Medinaceli”, *Solidaridad Nacional*, 20.02.45.
“Paisajes”, *Espadaña*, nº 13.
“Elegía a Miguel Hernández”, *Espadaña*, nº 16.
“El martirio de santa Juana”, *Mensaje*, Setembro, 1945.
“Terminar”, *Mensaje*, nº 10, Outubro, 1945.
“La raza de España”, *Solidaridad Nacional*, 12.10.45.
“De esta hora”, *Solidaridad Nacional*, 28.10.45.
“Legionario”, *Solidaridad nacional*, 11.10.45
- 1946 *El Libro de Cartago* (2 versões) 1ª publicação Igitur, 1998.
“Ritual de Akhenaten”, *Maricel*, nº 7, 1946.
“La vivencia lírica”, *Entregas de Poesía*, nº 19, 1946.
Donde las lilas crecen, Helikon, Barcelona, 1946.
“A Charlot”, *Espadaña*, nº 21, 1946.

- “A Gracilaso de la Vega”, *Solidaridad Nacional*, 17.01.46.
- “Poemas de amor”, *Mensaje*, nº 14, Fevereiro, publicado como “3 poemas de amor”, 1946.
- “Azul de soledad”, *Solidaridad Nacional*, 28.02.46.
- “Guerrero Infinito”, *Mensaje*, nº 16, Abril- Maio, 1946.
- “Stiges”, *Maricel*, nº 10, Maio - Junho, 1946.
- “La hija de Jairo”, (sonho), *Maricel*, nº 12-13, Julho - Agosto, 1946
- “A Tanit”, *Mensaje*, nº 17, Julho, Agosto, Setembro.
- Cordero del abismo*, Argos, Barcelona, 1946.
- “Carta” e “El enigma infinito (A Salvador Dali)”, *Maricel*, Ano 2, nº 14/15, Stiges, Setembro- Outubro, 1946.
- “Elegia”, *Solidaridad Nacional*, 21.11.46.
- “Primer homenaje a Gala Salvador Dali”. Julio-Eduardo-Cirlot-Garcês, *Maricel*, nº 16/17, Stiges, Novembro-Dezembro, 1946.
- “Poemas de La Leona”, *Maricel*, nº 16/17, Sitges, Novembro-Dezembro, 1946.
- “Los del llanto”, *Solidaridad Nacional*, 14.12.46.
- “Cántico rojo”, *Mensaje*, nº 20, Dezembro, 1946.
- 1947 *Susan Lennox*, Helicón, Barcelona, 1947.
- 1948 “El Poeta Conmemorativo. Doce sonetos homenaje” in *El Libro inconsútil*, ed. João Cabral de Melo. Edição de 50 exemplares, 1948.
- 1949 *Elegia sumeria*, Clan, *Cuadernos de poesía*. Madrid, 1949.
- “Sueños”, *Dau al Set*, Junho, 1949.
- Lilith* edição 13 exemplares / Juan Jové, Artes Gráficas, Barcelona, 1949.
- “Miró”, *Cobalto 49*, nº 1, 1949.
- Eros*, Cobalto, Barcelona, 1949.
- Yo también Canto la Navidad*, Eds. La Sirena, Barcelona, 1949.
- Montserrat e Diariamente*, Juan Jové, Artes Gráficas, Barcelona, 1949.
- “A Javier Garriga”, edição 12 exemplares, 11.11.49.
- “Carta de Paris”, *Índice*, nº 24, Dezembro, 1949.
- 1950 “Estar”, *La Isla de los Ratones*, nº 11, Santander, 1950.
- “Carta sobre mis cosas”, *Índice*, nº 30, Junho, 1950.
- Ontología*, Dau al Set, Barcelona, 1950.
- “Sitges 1935”, *Antología de Sitges*, Dezembro, 1950.
- 1951 *80 sueños*, Barcelona. Reed. Aumentada *88 Sueños*, in Moreno Avila Ed. Madrid, 1988.
- “Bajo el humo. El Pájaro de Paja. Carta segunda”, Fevereiro, 1951.
- “Ferrant/Ferreira/Serra/Oteiza”, *Dau al Set*, Março, 1951.
- “Ize Kranile”, *Platero*, nº 3, Março, 1951.

- “Ego”, *Deucalion*, nº1, Março, 1951.
- “Muerte viviente”, *La Calandria*, nº 4, Abril, 1951.
- “7 homenajes”, *Dau al Set*, Maio, 1951.
- “Confesión”, *El Pájaro de Paja*, Carta Cuarta, Junho, 1951.
- “Arnold Shönberg (1874-1951, in memoriam)”, *Dau al Set*, Setembro, 1951.
- 13 Poemas de amor*, *Dau al Set*, Maio, 1951.
- Manuel Capdevila*, 1951.
- 1952 “67 versos en recuerdo de dada”, *Dau al Set*, Abril.
- “Anuncio”, *Dau al Set*, Maio.
- Libro de Oraciones*, *Dau al Set*, Juan Jové, Artes Gráficas, Barcelona.
- “Elegía rota”, *Revista de Literatura*, nº 4, Outubro- Dezembro.
- 1953 “Jazz Lilith”, *Dau al Set*, (fora de serie - Catálogo do III Salón del Jazz).
- Segundo canto de la vida muerta*, Gráficas Miramar, Barcelona.
- “Reloj eterno”, *Los números del tiempo*, antología del reloj y de las horas en la poesía castellana, Roberto Carbonell Blasco, Madrid.
- 1954 “El Pájaro de Paja. El Pájaro de Paja Carta Décima”, Abril.
- Tercer canto de la vida muerta*, Sociedad Alianza de Artes Gráficas, Barcelona.
- Homenaje a Bécquer*, Barcelona.
- In memoriam*, *Índice*.
- “Proverbios”, *Almanaque de “El Grifón” para 1955*, Ediciones y Publicaciones S.A., Madrid.
- 1955 *El palacio de plata*, Alcor, Pliegos de poesía, Barcelona.
- “Oda a Antonio Gaudí”, *Templo*, nº 90, Maio.
- “Bajada de Britz 13”, Maio.
- 1956 Lettre de Barcelone (a André Breton), *Le surréalisme même*, nº1, Outubro, 1956.
- “La Dama de Vallcarca” (fragmento), in G. Diaz-Plaja, *El poema en prosa en España*, Gustavo Gili, Barcelona, 1956.
- “La Dama de Vallcarca” (1ª versão), *Índice*, Outubro, 1956.
- “Oración Atonal” in Guillermo Díaz- Plaja, *El poema en prosa en España*, Gustavo Gili, Barcelona, 1956.
- “Cuarto canto de la vida muerta”, *La Isla de los Ratones*, Santander, 1956.
- 1957 “La Dama de Vallcarca”, (poemas em prosa), *Correo de las Artes*, nº 4, 1957.
- “Homenaje a Juan Miró”, *Papeles de Son Armadans*, nº XXI, 1957.
- “Un poema de Montserrat”, *Correo de las Artes*, nº 6, 06.08.57.
- “Montserrat”, *Correo de las Artes*, nº 9, 21.12.57.
- 1959 “Canto a un deslumbrador”, *Correo de las Artes*, nº 15, Março, 1959.
- 1961 *Blanco*, Filograf, Barcelona, 1961.

- Cuarto canto de la vida muerta y otros fragmentos*, Santander, *La isla de los ratones*, 1961.
- 1963 “Tres fragmentos”, Carpeta Poemas Inéditos, *Hora de Poesía*, nº 97/98/99/100, 1963.
- 1966 *Las oraciones oscuras*, Barcelona. Imprenta Juvenil, 1966.
- 1967 “Oraciones a Mitra y Marte”, *Papeles de Son Armadans*, nº CXLIV, Palma de Mallorca 1967.
La doncella de las cicatrices, Barcelona, 1967.
 “Once Poemas Romanos”, *Papeles de Son Armadans*, nº CXXXIII, Palma de Mallorca, 1967.
Bronwyn, Barcelona, 1967.
Bronwyn I, 1, 2, 3, 4, Árbol de Fuego, nº 2, 1967.
- 1968 *Bronwyn II*, Barcelona, Imp. Ferrer Coll, 1968.
Bronwyn III, Barcelona, Impr. Juvenil, 1968.
Bronwyn IV, Barcelona, Impr. Juvenil, 1968.
Bronwyn V, Barcelona, Impr. Juvenil, 1968.
Donde nada lo nunca ni, Barcelona, Impr. Juvenil, 1968.
 “Anahit”, *Dau al Set*, Barcelona 1948-1968.
El palacio de plata (2ª ed.), Barcelona, Impr. Juvenil, 1968.
Cristo, Cristal, Barcelona, Impr. Juvenil, 1968.
 “Poemas Familiares”, *Papeles de Son Armadans*, nº CXLVII Palma de Mallorca, 1968.
- 1969 “El Incendio ha empezado”, *Árbol de Fuego*, nº 11, 1969.
 “Más allá eternamente”, *Árbol de Fuego*, nº 15, 1969.
 “A Rosemary Forsyth” (Bronwyn), *Rev. Europa*, nº 573.
 “Poemas de Cartago”, *Papeles de Son Armadans*, nº CLXV, Palma de Mallorca, 1969.
Bronwyn VI, Barcelona, Impr. Juvenil, 1969.
Bronwyn VII, Barcelona, Impr. Juvenil, 1969.
Bronwyn VIII, Barcelona, Impr. Juvenil.
Bronwyn n, Barcelona, Impr. Juvenil. Prologo do autor, 1969.
Bronwyn z, Barcelona, Impr. Juvenil, 1969.
La sola virgen la, Barcelona, Impr. Juvenil, 1969.
Hamlet, Barcelona, 1969.
Del no mundo, La Esquina, ed. Antonio Beneyto, Barcelona, 1969.
- 1970 “Bronwyn (simbolismo de un argumento cinematográfico)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 247, 1970.
 “Un Poema del Siglo VIII”, (2ª versão), *Árbol de Fuego*, Caracas, nº 31, 1970.
 “Denuncio a la tortura” *Papeles de Son Armadans*, nº CLXX-IV, Palma de Mallorca, 1970.
Bronwyn y, Barcelona, Impr. Juvenil. Prólogo do autor, 1970.
Bronwyn x, Barcelona, 1970.
Con Bronwyn, Barcelona, Impr. Juvenil. Nota final do autor, 1970.

- Bronwyn, Permutaciones*, Barcelona, Impr. Juvenil. Prólogo do autor, 1970.
- Inger Stevens, In Memoriam*, Barcelona, Impr. Juvenil, 1970.
- V Canto de la vida muerta*, Barcelona, Impr. Juvenil, 1970.
- Los restos negros*, Barcelona, Imp. Ferrer Coll, 1970.
- Orfeo*, Barcelona, Impr. Juvenil, 1970.
- Bronwyn de nunca todo*, Barcelona, 1970.
- Bronwyn n²*, Barcelona, 1970.
- 1971 “Momento”, *Árbol de Fuego*, nº 43, 1971.
- Bronwyn w*, Barcelona, Impr. Juvenil, 1971.
- “La “*Quête*” de Bronwyn”, Barcelona, Impr. Juvenil, 1971.
- 44 sonetos de amor*, Barcelona, Impr. Juvenil, reed. Em Ed. Península, Barcelona, 1993, prólogo de Vitoria Cirlot.
- Donde nada lo nunca ni I e II*, Barcelona, Impr. Juvenil, 1971.
- “Amor cántaro”, *Poliedro*, nº 10, 1971.
- “Gloria”, *Obra Poética*, ed. Clara Janés, Cátedra, Madrid, 1981.
- “Ocho Poemas”, *Papeles de Son Armadans*, nº CLXXXI, Abril, 1971.
- Oda a Montserrat Gudiol*, Barcelona, 1971.
- Homenaje a Bécquer I e II*, Barcelona, 1971.
- Inger, Permutaciones*, Barcelona, Impr. Juvenil, 1971.
- “En la tumba”, *Artesa*, nº 12, 1971.
- “Dos poemas inéditos”, *Artesa*, nº 20, Dezembro 1973.
- “Del instante”, *Artesa*, nº 20, 1973.
- “Ocho Sonetos Por un Sueño”, *Papeles de Son Armadans*, nº CLXXXVIII, Palma de Mallorca, Novembro, 1971.
- La tumba de Bronwyn*, Barcelona, 1971.
- Bronwyn B*, Barcelona, 1971.
- Alfa y Omega = aleph y tau*, Barcelona, 1971.
- Eternidades eran cuando tú eras*, Barcelona, 1971
- Nueve variaciones fonovisuales*, Barcelona, 1971.
- 1972 “A Bronwyn”, *Artesa*, Janeiro-Feveireiro, Barcelona, 1972.
- “Virgen sola”, *Artesa*, Janeiro-Feveireiro, Barcelona, 1972.
- “Autorretrato”, “Escrita con los signos”, “Apenas digo”, “Y me verás”, *Poesía Hispánica*, (2ª época), nº 231, Março, 1972.
- “Mi Krimilde”, *Artesa*, Setembro, Barcelona, 1972.
- “Ocho Homenajes”, *Papeles de Son Armadans*, nº CXCIX e *Poesía Hispánica*, nº 238, 1972.
- “Non Serviam”, “Sirenas”, “Eva Pandora”, “Verde”, “Einai”, “Visio smaragdina”, “A mi

madre”, “Epitafio”, publicados como “Últimos poemas” in *Poesía, 1966- 1972*, ed. Leopoldo Azancot, Ed. Nacional, Madrid, 1974.

Variaciones Fonovisuales, Pagines Centrals, Barcelona, 1996, 1ª ed., prólogo de Enrique Granell.

Ocho Variaciones Fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn, Barcelona, 1972.

“Y tu cabeza de oro sobre el mar”, Barcelona, 1972.

1973 “Homenaje a Rudolf Hess”, *Cedade*, nº 43, 1973.

“Perséfone”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 272, Madrid, Fevereiro, 1973.

2. Livros de Arte, Música e Simbologia

1949 *Diccionario de los ismos*, Argos, Barcelona.

1951 *Manuel Capdevila*, Eds. Sagitario, Madrid- Barcelona.

1953 a) *El mundo del objeto bajo la luz del surrealismo*, PEN, Barcelona.

b) *El estilo del siglo XX*, Ediciones Omega, Barcelona,

c) *Introducción al surrealismo*, Revista de Occidente, Madrid.

1954 *El ojo en la mitología. Su simbolismo*, Laboratorios del Norte de España, Masnou.

1955 a) *La pintura surrealista*, Editorial Seix Barral, Barcelona.

b) *Morfología y arte contemporáneo*, Omega, Barcelona,

1958 *Diccionario de los símbolos tradicionales*, Luis Miracle Ed., Barcelona.

1960 *Ideología del informalismo*, Cuadernos del Movimiento Artístico del Mediterráneo, nº 1, Valencia/ *Correo de las Artes*, Dezembro.

1965 *El espíritu abstracto desde la prehistoria a la Edad Media*, Labor, Barcelona.

1969 *Pintura gótica europea*, Labor, Barcelona.

3. Artigos em periódicos, revistas e catálogos

1944 “Dante y Edgar Poe”, *La Prensa*, 16-2-1944.

“Confidencia Literaria”, *Entregas de Poesía*, Barcelona, 10-10-1944.

1945 “Los ‘collages’ de Max Ernst”, *Cartel de las Artes*, nº 3.

1946 “Critica del surrealismo”, *Maricel*, año 2, nº 16/17, Sitges, Novembro-Dezembro.

“La vivencia lírica”, *Entregas de Poesía*, Barcelona, nº 19.

1949 “Raíz agónica del Romanticismo”, *Maricel*, nº 29, Maio.

1950 “Juan José Tarrats”, *Dau al Set*, Outubro /Catálogo de las Galerías El Jardín, Barcelona.

La pintura de Antonio Tapiés (catálogo), Galerías Layetanas, 28.10.1950.

- “¡Abajo la máquina de trovar! Condición actual de nuestra poesía”, *Correo Literario*, 15.12.1950.
- 1951 “La pintura de Juan Ponç”, *Dau al Set*, Novembro.
 “Las esculturas de Ferrant, Ferreira, Oteyza e Serra”, *Dau al Set*, Março.
- 1952 “El yunque de las fuerzas”, *Revista de Literatura*, nº 3, Madrid, Julho-Setembro.
- 1956 “Schönberg en Barcelona”, *Revista*, nº 199
 “La pintura de Juan José Tarrats”, *Revista*, nº 217
- 1957 “L’art magique”, *L’Art magique*, Club Français du Livre, Paris,
 “Respuesta al cuestionario de André Breton”, *L’Art magique*, Club Français du Livre, Paris
- 1959 “Significación de Antonio Tapiés”, *Revista*, nº 388
 “Las mascararas de Tarrats”, *Revista*, nº 399
 “Edgar Allan Poe y la pintura informalista”, *Papeles de Son Armadans*, nº XXXVII
 “Sempere”, *Monografías de Arte Vivo*, Grupo Parpalló, Valencia
- 1960 “La expresión de los viejos muros”, *Correo de las Artes*, nº 22.
 “La pintura de Gerardo Rueda”, *Correo de las Artes*, nº 26.
 “Saura blanc et noir”, *Art Actuel International*, nº 15.
- 1961 “Evolución de Millares”, *Índice*, nº 148.
 “L’évolution de Gustavo Torner”, *Art Actuel International*, nº 20.
 “Los retratos de Antonio Saura”, *Correo de las Artes*, nº 32.
 “El estilo de August Puig, el iluminado”, *Correo de las Artes*, nº 34.
 “La obra de Rafael Canogar”, *Cuadernos de Arquitectura*, nº 44.
 “La obra de Eduardo Chillida”, *Cuadernos de Arquitectura*, nº 45.
El pensamiento de Novalis y la pintura abstracta, *Miscelania Fontserré*, Gustavo Gili, Barcelona.
- 1962 “La pintura de Sucre”, *Correo de las Artes*, nº 35.
 “Estética de Ráfols Casamada”, *Cuadernos de Arquitectura*, nº 48.
 “*Del Expresionismo a la abstracción*”, (Der Blaue Reiter), *Cuadernos de Arquitectura*, nº 50.
- 1964 “El espacialismo”, *Cuadernos de Arquitectura*, nº 57.
 “La obra de Guinovart”, *Cuadernos de Arquitectura*, nº 57.
 “La abstracción lírica”, *Cuadernos de Arquitectura*, nº 58.
 “En la llama”, Catálogo da exposição Español Viñas, Madrid.
- 1965 *Hacer actual de Argimón*, (catálogo monografía).
- 1966 “La obra reciente de Román Valdés”, *Papeles de Son Armadans*, nº CXIX
 “Diez años de amor (1845-1855)”, *La Vanguardia*, 15.VII. 1966.
 “La ideología de William Blake”, *Papeles de Son Armadans*, Año XI, Tomo XLIII, nº CXXVIII, Palma de Mallorca.

- “El simbolismo del andrógino. La ‘Seraphita’ de Balzac”, *La Vanguardia*, 10. XII. 1966.
- “El mito de Hamlet”, *La Vanguardia*, 17.VI.1966.
- “El pensamiento de Gérard de Nerval”, *Papeles de Son Armadans*, Año XII, Tomo XLV, nº CXXXV, Palma de Mallorca.
- 1967 “Simbolismo de la música. Herzgewächse”, *La Vanguardia*, 13.I.1967.
- “Sobre la problemática del lirismo poético. Unidad de la poesía a través del tiempo”, *La Vanguardia*, 19.I.1967.
- “El ocaso de un señor de la guerra. Bronwyn”, *La Vanguardia*, 18.II.1967.
- “Literatura y simbolismo. El retorno de Ofelia”, *La Vanguardia*, 24.III.1967.
- “El problema de Tapiés”, *La Vanguardia*, 6.V.1967.
- “Sobre la problemática del lirismo poético. La oscuridad en la poesía”, *La Vanguardia*, 1.VI.1967.
- “Mala conciencia ‘Tragedia griega, ejercicios espirituales y Psicoanálisis’”, *La Vanguardia*, 11.VIII.1967.
- “Problemática de la lírica actual. Lo incommunicable en poesía”, *La Vanguardia*, 9. IX.1967.
- “El pensamiento de Lovecraft”, *Papeles de Son Armadans*, nº CXL.
- “La oscuridad en la poesía”, *La Vanguardia*, 1.06.1967.
- 1968 a) “De Sartre a Bronwyn (Rosemary Forsyth). Los sentimientos imaginarios”, *La Vanguardia*, 5.I.1968.
- b) “Psicología o misterio. Las imágenes reprimidas”, *La Vanguardia*, 12.I.1967.
- c) “Psicología o misterio. La mirada humana”, *La Vanguardia*, 12.I.1967.
- d) “El arte y el sentimiento. Millares y la ‘Muerte del hombre’”, *La Vanguardia*, 4.VII.1967.
- e) “Artículo subjetivo. Tres símbolos”, *La Vanguardia*, 13. XII.1967.
- f) “Quién es Bronwyn”, *Revista Europa*, nº 500
- g) “La mirada humana”, *La Vanguardia*, 3.11.1968
- h) “Tres símbolos”, *La Vanguardia*, 13.12.1968.
- 1969 “Sobre los elementos de la poesía. Contra Mallarmé”, *La Vanguardia*, 16.I.1969.
- “Literatura y psicología profunda. De Lucrecio a Sade”, *La Vanguardia*, 24.I.1969.
- “Entes de ficción y de realidad. ¿Qué es de Rosemary Forsyth?”, *La Vanguardia*, 19.II.1969.
- “Homenaje a un gran maestro. La simbología de Marius Schneider”, *La Vanguardia*, 14.III.1967/ *Rosa Cúbica*
- “El pensamiento de Edgar Allan Poe”, *Papeles de Son Armadans*, nº CLVI.
- 1970 “Más allá de Eros. Las formas del amor”, *La Vanguardia*, 28.IV.1970.
- “Simbolismo y fantasía. Vestida de rojo”, *La Vanguardia*, 7.VII.1970.
- “Daena y Shekinah. Lo eterno femenino”, *La Vanguardia*, 7.VII.1970.

- “Bronwyn (simbolismo de un argumento cinematográfico)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 257, Junho, pp. 1-21.
- “Músicos del siglo XX. Estética de Von Webern”, *La Vanguardia*, 9.X.1970.
- 1971 “La poesía de Georg Trakl”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 253-254.
- “Simbolismo fonético. Bronwyn-Bhowani”, *La Vanguardia*, 16.IV.1971.
- “El crepúsculo de la guerra”, *La Vanguardia*, 13.07.1971.
- 1973 “Bronwyn en Barcelona”, *Manifiesto español o una antología de narradores*, Ed. Antonio Beneyto, Marte, Barcelona.

4. Edições póstumas

- 1973 “Antología- homenaje a Juan Eduardo Cirlot”, ed. A.L. Bouza, *Artesa*, nº 20, Noviembre.
- 1974 *Poesía de J. E. Cirlot (1966-1972)* de Leopoldo Azancot, Editora Nacional, Madrid.
- 1975 *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona.
- 1979-80 *Juan Eduardo Cirlot (1916-1973)* selección de textos e notas de Lourdes e Victoria Cirlot. *Poesía*, nº 5-6, Ministerio de Cultura, Madrid.
- 1981 *Juan Eduardo Cirlot, Obra Poética*, ed. Clara Janés, Cátedra, Madrid.
- 1986 *El mundo del objeto bajo la luz del surrealismo* (prólogo de Lourdes Cirlot), Anthropos, Barcelona.
- 1988 *88 Sueños, Los sentimientos imaginarios y otros artículos*, Moreno-Ávila Editores, Madrid.
- 1992 a) *Ferías y atracciones*, Libertarias/Prodhufi, Madrid.
b) *El ojo en la mitología. Su simbolismo*. Libertarias, Madrid.
- 1993 a) *44 Sonetos de Amor*, (Ed. e Prólogo de Victoria Cirlot), Ediciones Península, Barcelona.
b) *El espíritu abstracto*. Labor, Barcelona.
- 1996 a) *Variaciones fonovisuales*, Prólogo de Enrique Granell-Trías, Pàgines Centrals, Barcelona, 1996.
b) *Confidencias literarias* (prólogo de Victoria Cirlot), Huerga & Fierro, Colección La Rama Dorada, nº 8, Madrid, 1996.
c) *Inger*, Cafè Central i La Llibreria del Museo d’Art de Girona, Barcelona-Girona, 1996.
d) *La imagen surrealista*, IVAM, Centre Julio González, Valencia, 1996.
- 1997 *De la crítica a la filosofía del arte*, ed. Lourdes Cirlot, Quaderns Crema, Barcelona, 1997.

- 1998 *El Libro de Cartago*, Igitur, Montblanc (Tarragona)
- 1999 *Dicionário de Símbolos*. Trad. de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- 2001 a) *Bronwyn*, (Ed.) Victoria Cirlot, Siruela, Madrid
 b) *Pájaros tristes y otros poemas a Pilar Bayona*, (Ed.) Raúl Herrero. Zaragoza, Libros del Innombrable.
- 2002 *Diario* (16-V-1971/ 28-XII-1972), "Monográfico Cirlot", *Rey Lagarto*, Sama de Langreo.
- 2004 *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona
- 2005 *En la Llama, Poesía 1943-1959*, (Ed.) Enrique Granell, Siruela, Madrid.
- 2006 *Diccionario de Ismos*, Siruela, Madrid.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

- ABELLÁN, Manuel L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.
- AISA, Manel (1985). Joseph Dalmau, l'art de vanguardia a Catalunya. *Revista Vaixell Blanc*, nº27-28, Secció Artística Literaria, Ateneu Enciclopèdic Popular.
- ALBERTÍ, Rafael. (1971). Carta a Vitorio Bodini. In Vitorio Bodini, *Los poetas surrealistas españoles*. (p. 115 e ss). Barcelona: Tusquets.
- ALBI, José & FUSTER, Joan. (1952). *Antología del surrealismo español*. Alicante: Verbo, nº 23-24-25 (2ª época).
- ALEXANDRIAN, Sarane, (1973). *O Surrealismo*. (Trad. Adelaide Penha e Costa). Cacém: Editorial Verbo.
- ALFAR, *Revista de Casa América Galicia*. (1983). Edição fac-símile com estudo de César Antonio Molina. [1921-1927]. 4 Volumes. La Coruña: Editorial Nós.
- ALIX TRUEBA, Josefina. (1994). *El Surrealismo en España*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- ALONSO Y ROYANO, Félix. (1998). *Cirlot y Yo*. Bilbao: Poesía Toda.
- ALQUIÈ, Ferdinand. (1974). *Filosofía del Surrealismo*. Barcelona: Barral.
- ALLEGRA, Giovanni. (1991). Juan Eduardo Cirlot, del surrealismo a lo simbólico. In Morelli, Gabrielle, (Coord.), *Treinta años de vanguardia española*, (pp. 289-313). Sevilla: El Carro de la Nieve.

ANDRÉS RUIZ, Enrique. (s.d.). Los poemas a Numancia de Juan Eduardo Cirlot. In *Abanco, Cosas de Soria*, nº 35. Soria: Centro Soriano de Estudios Tradicionales. In http://www.soria-goig.org/Abanco/Abanco_22.htm(consultado em 23.04.2006)

ARANDA, Francisco. (1981). *El surrealismo español*. Barcelona: Editorial Lumen.

ARTESA, (1973). Monográfico Cirlot. nº 20. Burgos.

AULLÓN DE HARO, Pedro. (1979). Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española. *Anacleto Malacitana*, Vol. I, 2, 109-136.

AULLÓN DE HARO, Pedro. (2005). "Teoría del poema en prosa". *Quimera*, nº 262, 22-25.

AYNAUD, André, & AUBOYER, Jeanine. (1967). *Rome et son Empire, Histoire Générale des Civilisations*. Volume II. Paris: Presses Universitaires de France.

AZANCOT, Leopoldo (Ed.). (1974). *Poesía de Juan-Eduardo Cirlot, 1966-1977*. Madrid: Ed. Nacional.

BACHELARD, Gaston. (1969). *The Poetics of Reverie*. New York: Orion Press.

BARBOSA-TORRALBO, Carmen. (1997). *Regina Tenebrarum* de Juan-Eduardo Cirlot: la poesía como respuesta. *Barcarola, Revista de Creación Literaria*, nº 53. Albacete: Diputación Provincial de Albacete, 161-165.

BARCAROLA, Revista de Creación Literaria. (1997), nº 53. Albacete: Diputación Provincial de Albacete.

BARGALLÓ, Juan. (1994). Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis. In Juan Bargalló. (Coord.). *Identidad y alteridad, aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, p. 11-26.

BARRAL, Carlos. (1982). Años de penitencia. *Memorias I*. Madrid: Alianza Tres.

BARREIRO, Javier. (1997). Los sonetos oníricos de Cirlot: el ideal de la muerte. *Barcarola, Revista de Creación Literaria*, nº 53. Albacete: Diputación Provincial de Albacete, 141-146.

BAYO, Emili. (1994). *La poesía española y sus antologías (1939-1980)*. Lleida: Universitat de Lleida-Pagés Editors.

BELLVER, C. G. (1983). La ciudad en la poesía española surrealista. *Hispania*, Vol. 66, Nº 4 (Dzembro), 542-551.

BENEYTO, Antonio e PARRA, Jaime. (1977). Presentación. *Barcarola, Revista de Creación Literaria*, nº 53, Dossier Cirlot. Albacete: Diputación Provincial de Albacete, 51-52.

BENEYTO, Antonio (1973). Cirlot llegó con su paraguas y gabardina. *Artesa*, nº 20, Burgos.

BENEYTO, Antonio. (1997). Cirlot, arador del tridente. *Barcarola, Revista de Creación Literaria*, nº 53. Albacete: Diputación Provincial de Albacete, 169-173.

- BIRO, Adam e PASSERON, René (Dir). (1982). *Dictionnaire Général du Surréalisme*. Paris, P.U.F.
- BLANCO MARTINÉZ, Rogelio. (2002). Juan Eduardo Cirlot o *La constancia de la fugitiva*. Rey Lagarto, Monográfico Cirlot. Sama de Langreo.
- BODINI, Vittorio. (1982a). Características y técnicas del surrealismo en España. In *El Surrealismo*. Ed. Vitor García de la Concha. Madrid: Taurus, 1982; 104-116.
- BODINI, Vittorio. (1982b). *Los poetas surrealistas españoles*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Tusquets.
- BONET CORREA, Antonio (Ed.). (1983). *Surrealismo*. Madrid: Universidad Menéndez Pelayo Cátedra.
- BONET, Juan Manuel. (1995). *Diccionario de las vanguardias en España. (1907-1936)*. Madrid: Alianza.
- BONET, Juan Manuel. (1996). Presentación. In *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*. Valencia: IVAM/ Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana.
- BONET, Juan Manuel. (2002). Mundo de Juan Eduardo Cirlot. *Rey Lagarto*. Monográfico Cirlot. Sama de Langreo.
- BONET, Laureano. (2000). Una lanza en favor de las Vanguardias: Un texto de Juan-Eduardo Cirlot. *Ínsula*, nº 638, 24-27.
- BONET, Laureano. (1988). *La revista "Laye" (estudio y antología)*. Barcelona: Península.
- BONET, Laureano. (1994). *El jardín quebrado. La escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*. Barcelona: Península.
- BORDET, Marcel. (1959). La Lutte contre Carthage. In *Précis d'Histoire Romaine* (Capítulo VIII, pp. 63-75). Paris: Collection U, Armand Colin.
- BOUSOÑO, Carlos (1979). *Superrealismo poético y simbolización*. Madrid: Gredos.
- BOUSOÑO, Carlos. (1952). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- BOUSOÑO, Carlos. (1970). Significación de los géneros literarios. In *Ínsula*, nº 281, 1, pp.14-15.
- BOUSOÑO, Carlos. (1977). *El irracionalismo poético. (El símbolo)*. Madrid: Gredos.
- BOUZA, Antonio L. (1997). Cirlot, caballero de la "artesa" redonda. *Barcarola, Revista de Creación Literaria*, nº 53. Albacete: Diputación Provincial de Albacete, 167-168.
- BOUZA, Antonio L. (Ed.). (1973). *Antología- homenaje a Juan Eduardo Cirlot*. Burgos: *Artesa*, nº 20, 5-6.
- BRETON, André. (1945). A situação do "Super-Realismo" entre as duas guerras. *Afinidades*, nº 14-15, 33-39.
- BRETON, André. (1965). *Le Surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard.

- BRETON, André. (1976). *Manifestos do Surrealismo*. (Trad. Pedro Tamen). Lisboa: Editorial Salamandra.
- BRETON, André, (2003). *Diccionario abreviado do surrealismo*. Madrid: Siruela.
- BRETON, André. (s. d.). *Entrevistas*, (trad. Ernesto Sampaio). Lisboa: Edições Salamandra.
- BRIHUEGA, Jaime. (1982). *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (las vanguardias artísticas en España, 1910-1931)*. Madrid: Cátedra.
- BROWN, S.S. (1980). *Historia de la Literatura Española. El siglo XX*. Vol. 6. Barcelona: Ariel.
- CABANELLAS DE TORRES, G.. (1963). *Diccionario militar, aeronáutico, naval y terrestre*. Buenos Aires: Editores Libreros.
- CALVO SERER, Rafael. (1947). Una nueva generación española. *Arbor, Revista General de la Investigación y de la Cultura*, nº 24, Tomo VIII. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 333-348.
- CANO, José Luis. (1974). *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*. Madrid: Guadarrama.
- CANSINO-ASSÉNS, Rafael. (1919). El arte nuevo, sus manifestaciones entre nosotros. *Cosmópolis*, nº 2, s.p..
- CARNERO, Guillermo. (1982). Apuntes para la historia del surrealismo en la poesía española de posguerra. In Víctor García de la Concha (Coord.). *El surrealismo*. (pp.176- 197). Madrid: Taurus.
- CARNERO, Guillermo Carnero. (1989). Apuntes para la historia del superrealismo español de la alta postguerra, *Las armas abisinias*, Barcelona, Anthropos, 1989, pág. 337-362.
- CARR, Raymond. (2003). *España 1808-1975*. Barcelona: Editorial Ariel.
- CARROUGES, Michel. (1971). *André Breton et les Donnés Fondamentales du Surréalisme*. Paris: Idées/ Gallimard.
- CASADO, Miguel (1998). Deseo de ser cartaginés. *Ajoblanco*. Barcelona.
- CASADO, Miguel. (2000). Ciclo Brownyn: La escritura como vida. *Ínsula*, nº 638, 17-20.
- CASTELLET, Josep M. (1977). ¿Existe hoy una cultura española?. In VVAA, *La cultura bajo el franquismo*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo, 15.
- CERNUDA, Luis. (1994). *Obra Completa. Prosa*, (Eds. Derek Harris e Luis Maristany). Vol. II, “Estudios sobre poesía española contemporánea Guadarrama, Madrid, 1957” em especial “Gómez de la Serna y la generación poética” p. 172-180 e “Generación de 1925”, p. 183-194. Madrid: Siruela.
- CESARINY, Mário (1977). (Trad.) *Textos de afirmação e combate do movimento surrealista mundial*. Lisboa: Perspectivas & Realidades, 1977.

- CHABÁS, Juan. (1919). Orientaciones de la posguerra. *Cervantes*, 42.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. (1994). *Diccionario dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.
- CIRICI PELLICER, A. (1977). *La estética del franquismo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CIRLOT, Lourdes. (1974). *Dau al Set*, Madrid: Cátedra.
- CIRLOT, Lourdes. (1986). Prólogo. In CIRLOT, Juan Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Anthropos, Barcelona.
- CIRLOT, Lourdes. (Ed.). (1997). Introducción. *Juan Eduardo Cirlot: De la crítica a la filosofía del arte*. Barcelona: Quaderns Crema, 9-24.
- CIRLOT, Lourdes e Victoria, (1996). Momentos. In *MUNDO DE JUAN EDUARDO CIRLOT*. Catálogo. Centre Julio González, 19 Setembro a 17 Novembro 1996. Valencia: IVAM, 333-338.
- CIRLOT, Lourdes e Victoria, (Sel.). (1979-1980). Juan Eduardo Cirlot (1916-1973). *Poesía*, nº 5-6. Madrid: Ministerio de Cultura.
- CIRLOT, Lourdes e Victoria. (1997). Juan-Eduardo Cirlot, un boceto biográfico. *Barcarola, Revista de Creación Literaria*, nº 53. Albacete: Diputación Provincial de Albacete, 53-67.
- CIRLOT, Victoria. (1992). De Susan Lennox a Inger Stevens de J.E. Cirlot. *El Bosque*, nº1, Zaragoza, 53-55.
- CIRLOT, Victoria. (1993). Notas sobre M. Schneider y J. E. Cirlot. *Rosa Cúbica*, nº 9-10-11, 93-108.
- CIRLOT, Victoria. (1996). Prologo. In Juan Eduardo Cirlot. *Confidencias literarias*. Madrid: Huerga & Fierro, Madrid, 9-13.
- CIRLOT, Victoria. (1997a) Epílogo: las ediciones del *Diccionario de Símbolos*. In Juan Eduardo Cirlot. (1997). *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Siruela, 487-495.
- CIRLOT, Victoria. (1997b). Juan-Eduardo Cirlot y la simbología. *Barcarola, Revista de Creación Literaria*, nº 53. Albacete: Diputación Provincial de Albacete, 87-92.
- CIRLOT, Victoria. (1998). Notas. *Libro de Cartago*. Montblanc, Tarragona: Igitur, 84-98.
- CIRLOT, Victoria. (2000). Juan-Eduardo Cirlot en Carcassone. *Nexus*, nº 14. Barcelona: 48- 60.
- CIRLOT, Victoria. (2000). Juan-Eduardo Cirlot y la ciudad de Carcassone. *Ínsula*, nº 638, 3-4.
- CIRLOT, Victoria. (2001). Introducción. *Bronwyn*. Madrid: Siruela, 11-45.
- CIRLOT, Victoria (2002). Juan-Eduardo Cirlot, entre el surrealismo y la simbología. *Agulha, Revista de Cultura*, nº 21-22. Fortaleza, S. Paulo. www.revista.agulha.nom.br/ag21cirlot.htm (consultado em 04.03.2005)

- CLÉBERT, Jean-Paul. (1996). *Dictionnaire du Surréalisme*. Paris: Éditions du Seuil.
- COLINAS, Antonio. (1997). Símbolos de la antigüedad fértil en Cirlot. *Barcarola, Revista de Creación Literaria*, nº 53. Albacete: Diputación Provincial de Albacete, 147-149.
- CORBALÁN, Pablo. (1973). Un surrealista herético. *Informaciones*. Madrid, 17.05.1973, 5.
- CORBALÁN, Pablo. (1974). *Poesía surrealista en España*. Madrid: Ediciones del Centro.
- CORREDOR-MATHEOS, José. (1997). Cirlot y las Artes Plásticas. *Barcarola, Revista de Creación Literaria*, nº 53. Albacete: Diputación Provincial de Albacete, 79-86.
- CORREDOR-MATHEOS, Josep. (1996). La segona meitat del segle XX, *Història de l'Art Català*. Vol XII. Barcelona: Edicions 62.
- CÓZAR, Rafael. (1988). El Postismo en el contexto de la vanguardia. *Ínsula*, nº 510, 13-16.
- CÓZAR, Rafael. (1991). *Poesía e imagen*. Sevilla: El Carro de la Nieve.
- CÓZAR, Rafael. (1992a). El Postismo y la vanguardia española de posguerra. In G. Morelli. *Treinta años de vanguardia española*. Sevilla: El Carro de la Nieve, 273-288.
- CÓZAR, Rafael. (1992b). Unas notas sobre la síntesis de las artes. In *Mosaico de varia lección (Homenaje a J. M. Capote Benot*. Sevilla: Servicio Publicaciones Universidad, 285-297.
- CÓZAR, Rafael. (1996). Vanguardia poética: Historia y actualidad. *Taller de Literatura*, nº 2. Madrid: Asociación Colegial de Escritores, 17-22.
- CÓZAR, Rafael. (1997). Las fronteras entre las artes en las raíces de la vanguardia. *Revista Así Roithamer*, nº 4, 22-26.
- CÓZAR, Rafael. (2001). Postismo y Surrealismo: la Vanguardia como distinta tradición. In *Surrealismo y literatura en España*. Jaime Pont (Eds.). Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 151-158.
- CÓZAR, Rafael. (2005). *Vanguardia o Tradición*. Sevilla: Mergablum.
- CRESPO, Ángel (Ed.). (1980). *Antología de la poesía modernista*. Tarragona: Tarraco.
- CRUZET, José. (1967a). Entrevista con J.-E. Cirlot. *Revista Europa*, nº 549. Barcelona, 65.
- CRUZET, José (1967b). Juan-Eduardo Cirlot: La poesía, sustitución de lo que el mundo no es. *La Vanguardia Española*. 30.03.1967, 58.
- DE LA RICA, Carlos. (1997). Imágenes – Cristográficas, cristológicas – en Cirlot. *Barcarola, Revista de Creación Literaria*, nº53. Albacete: Diputación Provincial de Albacete, 119- 122.
- DE MICHELI, Mario. (1992). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- DEBICKI, Andrew P.. (1997). *Historia de la poesía del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos.

DELGADO, Gemma Maria. (1997). “Los cantos de la vida muerta” y el lenguaje poético de Juan-Eduardo Cirlot. *Barcarola, Revista de Creación Literaria*, nº53. Albacete: Diputación Provincial de Albacete, 123-136.

DÍAZ, Elías. (1974). *Notas para una historia del pensamiento actual español, 1939-1973*. Madrid: Edicusa.

DÍAZ, Elías. (1983). *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*. Madrid: Tecnos, Cuadernos para el diálogo.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. (1948). *La poesía lírica española*. Barcelona: Labor.

DÍAZ-PLAZA, Guillermo. (1956). *El Poema en Prosa en España. Estudio crítico y antología*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

DÍAZ-PLAZA, Guillermo, (Dir.). (1968). *Historia general de las literaturas hispánicas*. Barcelona: Vergara.

DÍAZ-PLAZA, Guillermo. (1975). Poesía de Juan-Eduardo Cirlot (1966-1972). *ABC*. Madrid, 20.03.1975, 57-58.

DIEZ CORRAL, Luis. (1974). *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid: Editorial Gredos.

DUPLESSI, Yves. (1953). *El surrealismo*. Barcelona: Salvat Editores, Colección Surco.

DUPLESSIS, Ivonne. (1950). *O surrealismo*. Lisboa: Inquérito.

DURAND, Gilbert. (2000). *A Imaginação Simbólica*. Lisboa: Edições 70.

DUROZOI, Gérard e LECHERBONNIER, Bernard. (1976a). *André Breton. La escritura surrealista*. Madrid: Guadarrama.

DUROZOI, Gérard e LECHERBONNIER, Bernard, (1976b). Trad. Eugénia M^a Aguiar e Silva *O Surrealismo*. Coimbra: Livraria Almedina.

ELIADE, Mircea, (1989). *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Trad. de Rogério Guimarães. Lisboa: Edições 70.

ELIADE, Mircea. (1972). *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva.

ELIADE, Mircea. (2000a). *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70.

ELIADE, Mircea. (2000b). *O Mito da Alquimia*. Lisboa: Fim de Século Edições.

ELIADE, Mircea. (2000c). *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa: Edições 70.

ELIADE, Mircea. (2000d). *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva.

ELIADE, Mircea. (2004). *Ritos de Iniciação e Sociedades Secretas*. Lisboa: Ésquilo.

ELLIOT, T.S. (1960). *Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace and World.

ESPADANA. (1946). *Antología parcial de la poesía española contemporánea (1936-1946)*. Léon: Ediciones Espadana.

ESPINA, Antonio. (16-X-1920). *Arte Nuevo. España*. (s. p.)

FELIPE, Benigno León (Ed.). (2005). *Antología del poema en prosa en español*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

FERNANDÉZ-MOLINA, Antonio. (1966). *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía cotidiana*. Madrid- Barcelona: Ediciones Alfaguara.

FERNANDÉZ-MOLINA, Antonio. (1968). “Homenaje a Bécquer”, una fascinante obra de Juan Eduardo Cirlot. *La Vanguardia*. Barcelona, 26.09.1968.

FERNANDÉZ-MOLINA, Antonio. (1969a). “El Palacio de Plata” y “Cristo, cristal” de Juan Eduardo Cirlot. *Poesía Española*, nº 193. Madrid.

FERNANDÉZ-MOLINA, Antonio. (1969b). Bronwyn VIII. *La Vanguardia*. Barcelona, 13.02.1969.

FERNANDÉZ-MOLINA, Antonio. (1969c). Juan Eduardo Cirlot con sus mismas palabras. *Diario Baleares, Hoy Literatura*. Palma de Mallorca, 25.05.1969.

FERNANDÉZ-MOLINA, Antonio. (1969d). “La Sola Virgen la”, los últimos versos de Juan Eduardo Cirlot. *La Vanguardia Española*. Barcelona, 18.09.1969.

FERNANDÉZ-MOLINA, Antonio. (1970a). Con Bronwyn. *La Vanguardia*. Barcelona, 25.05.1970.

FERNANDÉZ-MOLINA, Antonio, (1970b).”Inger Stevens in memoriam”. *La Vanguardia*. Barcelona, 19.11.1970.

FERNANDÉZ-MOLINA, Antonio. (1971a). Inger Permutaciones. *La Vanguardia Española*, Barcelona, 18.02.1971.

FERNANDÉZ-MOLINA, Antonio. (1971b). Cuarenta y Cuatro Sonetos de Amor. *La Vanguardia Española*. Barcelona, 27.05.1971.

FERNANDÉZ-MOLINA, Antonio. (1971c). La “Quete de Bronwyn” de Juan Eduardo Cirlot”. *La Vanguardia*, Barcelona, 1971.

FERNANDÉZ-MOLINA, Antonio. (1973a). Juan Eduardo Cirlot, Hijo del Misterio. *Tagoror Literario*, 15.07.1973, 10-11.

FERNANDÉZ-MOLINA, Antonio. (1973b). Román Valles, el último libro de Cirlot. *La Vanguardia*. Barcelona, 20.09.1973.

FERNANDÉZ-MOLINA, Antonio. (1973c). Algo sobre Cirlot. *Artesa* nº 20. Burgos: 97-99.

FERNANDÉZ-MOLINA, Antonio. (1974). La aventura surrealista. *El Urogallo* 29-30 pp.78-81

FERNANDÉZ-MOLINA, Antonio. (1991). Cirlot en Zaragoza. *ABC Aragón*, El Cierzo, 18.08.1991.

FERNANDÉZ-MOLINA, Antonio. (1997). El tres llena de plata los triángulos. Albacete: *Barcarola*, Revista de Creación literaria, nº 53. Albacete: Diputación Provincial de Albacete, 151-156.

FERNANDÉZ-MOLINA, Antonio. (2001). Epílogo. *Pájaros tristes y otros poemas a Pilar Bayona*. Zaragoza: Libros del Innombrable, 63-80.

FERNANDÉZ-MOLINA, Antonio. (2002a). Un dibujo de Cirlot y sus mejores poemas. *ABC*, Tribuna. 08.07.2002, 62.

FERNANDÉZ-MOLINA, Antonio. (2002b). Antonio Molina y Eduardo Cirlot. *Rey Lagarto*, Monográfico Cirlot. Sama de Langreo.

FERRARI, Américo. (1997). Cirlot/ Trakl: conjunción de símbolos. *Barcarola*, Revista de Creación Literaria, nº 53. Albacete: Diputación Provincial de Albacete, 99-101.

FERRER SOLÁ, Jesús. (1997). Juan-Eduardo Cirlot y la realidad carencial. *Barcarola*, Revista de Creación Literaria. Albacete: Diputación Provincial de Albacete, 137-140.

FLAUBERT, Gustave. (s. d.). *Salambó*. 2 Volumes. Lisboa: Editorial Minerva.

FONTANA, Josep. (1986). *España bajo el Franquismo*. In Manuel RISQUES (Dir.) *Història de la Catalunya contemporània*. Vol VII. Barcelona: Pòrtic.

FONTBONA, Francés. (1977). "Las artes plásticas (1939-1960)". *Destino*, nº 2051, 98-101.

FRANCISCO GUINEA, Chema de. (1996). El Mundo de Juan-Eduardo Cirlot" (Breve crónica de una recuperación). *Espéculo*, Revista Digital nº 4. Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero4/cirlot.htm> (consultado em 03.05.2005).

FREUD, Sigmund. (2006). "Una premonición onírica cumplida". [1899]. *Obras Completas*. Volume I. Barcelona: RBA, Biblioteca de Psicoanálisis, 753-754.

FREUD, Sigmund. (2006). "Los Sueños". [1900]. *Obras Completas*. Volume I. Barcelona: RBA, Biblioteca de Psicoanálisis, 721-752.

FREUD, Sigmund. (2006). "La Interpretación de los Sueños". [1900]. *Obras Completas*. Volume I. Barcelona: RBA, Biblioteca de Psicoanálisis, 343-720..

FRYE, Northrop (1971). *Anatomy of Criticism*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

FUSI, Juan Pablo. (1999). *Un siglo de España. La cultura*. Madrid: Marcial Pons.

GARCÍA DE CARRI, Lucia. (1984). *La recepción del surrealismo en España (1924-1931): la crítica de las revistas literarias en castellano y catalán*. Granada: A. Ubago Editor.

GARCÍA DE CARRI, Lucia. (1992). La recepción del surrealismo en España. In G. Morelli (Eds.). *Treinta años de vanguardia española*. Sevilla: El Carro de la Nieve, 157-176.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, (Coord.). (1982). *El Surrealismo*. Madrid: Taurus.

GARCIA DE LA CONCHA, Víctor. (1973). *Poesía española de posguerra*. Madrid: Prensa Española.

GARCIA DE LA CONCHA, Victor. (2002). Introducción. In *Antología comentada de la Generación del 27* (pp.15-78). Madrid: Col. Austral, nº 8, Espasa Calpe.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. (1987). Juan-Eduardo Cirlot: la cábala surreal. *La Poesía española de 1935 a 1975*. Cátedra, Madrid, 724-742. In García de la Concha, Víctor, (1987), *La poesía española de 1935 a 1975*, Cátedra, Madrid, 1987.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, (1987), *La poesía española de 1935 a 1975*, Cátedra, Madrid, 1987. Tomo I, *De la Pleguerra a los años oscuros, 1935-1944* e Tomo II, *De la poesía existencial a la poesía social (1944-1950)*.

GARCÍA-GALLEGO, Jesús. (1989). La recepción del dadaísmo y surrealismo en Cataluña. *Ínsula*, nº 44, 515, 25-27.

GARCÍA-GALLEGO, Jesus. (1991). *La recepción del surrealismo en España (1924-1931)*. In Gabrielle Morelli, (coord.), *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla: El Carro de la Nieve, 157-176.

GASH, Sebastià. (1937). *La pintura catalana contemporánea*. Barcelona: Comissariat de Propaganda de la Generalitat.

GAUNT, William. (1973). *Los surrealistas*. (Trad. Baldomero Porta Gou). Barcelona: Editorial Labor.

GERSAO, Teolinda. (1983). *Dada: antologia bilingue de textos teóricos e poemas*, Lisboa: D. Quixote.

GIL, Gerard. (Director). (2005). *Cirlot. La mirada de Bronwyn*. [DVcam, 50m.]. Espanha: Mallerich Audiovisual & Lamola.

GIMFERRER, Pere. (1997). Proyecto y realización: el universo de Juan-Eduardo Cirlot. *Barcarola, Revista de Creación Literaria*, nº 53. Albacete: Diputación Provincial de Albacete, 157-159.

GOMEZ DE LA SERNA, Ramón. (2005). "Ismos". [1931], In *Obras Completas*. Vol. XVI, "Ensayos- retratos y biografías; ismos-ensayos". Barcelona: Galaxia Gutemberg.

GÓMEZ DE LA SERNA. (1928). Gravedad e importancia del ser humano. *Revista de Occidente*, nº 56.

GONZÁLEZ MARTÍN, Jerónimo. (1970). *Poesía hispánica 1939-1969*. Barcelona: El Bardo.

GONZÁLEZ-RUANO, César. (1946). *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*. Barcelona: Gustavo Gili.

GONZÁLEZ-RUANO, César. (2004). [1951]. *Mi miedo se confiesa a medias. Memorias*. Barcelona: Noguer. Reedición em 2004, Sevilha, Renacimiento; Prólogo de Manuel Alcántara).

GRACIA, Jordi e RUÍZ CARNICER, Miguel Ángel. (2001). *La España de Franco.(1939-1975) Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis.

GRACIA, Jordi. (1996). *Estado y cultura: el despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940-1962)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

GRANADOS, Vicente. (1977). Interpretación de una década poética (1939-1950). In *Philologica Hispaniensa in honorem Manuel Alvar*. Vol. IV(p. 203-213), Madrid: Gredos.

- GRANADOS, Vicente. (1992). Hacia una historia del surrealismo español. In G. Morelli, *Treinta años de vanguardia española*. (1992, pp.205-210) Sevilla: El Carro de la Nieve.
- GRANDE, Félix. (1970). *Apuntes sobre la poesía española de posguerra*. Madrid: Taurus.
- GRANELL TRÍAS, Enrique. (1992). La ciudad de ceniza. Surrealismo en la posguerra española. (pp. 47-66). Teruel: Museo de Teruel.
- GRANELL TRÍAS, Enrique. (1993). El surrealismo de Juan-Eduardo Cirlot. *Turia*, nº 24-25, 176-188.
- GRANELL TRÍAS, Enrique. (1997). Malvados perseguidores. *Barcarola, Revista de Creación Literaria*, nº 53. Albacete: Diputación Provincial de Albacete, 105-110.
- GRANELL TRÍAS, Enrique: (2000). Donde nada lo nunca ni, de Juan-Eduardo Cirlot. *Ínsula*, nº 638, 20-24.
- GRANELL TRÍAS, Enrique. (2002). El Mundo Objetual de Juan-Eduardo Cirlot. *El Objeto Surrealista en España*. Teruel: Museo de Teruel, 43-52.
- GRANELL TRÍAS, Enrique. (Ed.). (2005). Prólogo en 12 notas. *En la Llama, Poesía (1943-1959)*. Madrid: Siruela, 11-22.
- GRANELL TRÍAS, Enrique e GUIGON, Emmanuel. (1996). Mundo de Juan-Eduardo Cirlot. *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*. Catálogo. Valencia: IVAM Centre, Julio González, 9-10.
- GRILLI, Giuseppe. (1991). Literatura catalana y movimientos de vanguardia (con un breve diccionario alfabético de la vanguardia catalana. In Morelli, Gabrielle (Coord.). (1991). *Treinta años de vanguardia española* (pp. 137-156). Sevilla: El Carro de la Nieve.
- GRIMAL, Pierre. (1992). *Virgílio ou o segundo nascimento de Roma*. São Paulo: Martins Fontes.
- GRIMAL, Pierre. (1993). *Dicionário de mitologia grega e romana*. Trad. Vitor Jabouille, 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- GRIMAL, Pierre. (2005). *O amor em Roma*. Capítulos “O amor e o sagrado”, págs. 41-58 e Capítulo “O amor e os poetas”, págs. 135-172. Lisboa: Edições 70.
- GRUPO ESPADAÑA. (1946). *Antología parcial de la poesía española contemporánea*, Léon: Espadaña.
- GUILLÉN, Jorge. (1970). El estímulo surrealista. In *Homenaje Universitario a Dámaso Alonso*. Madrid: Gredos, 2003-206.
- GUILLÉN, Jorge. (1982). El estímulo superrealista. In *El surrealismo*. Victor García de la Concha (Coord.). (1982, pp. 90-94). Madrid: Taurus.
- GUTIÉRREZ, Menchu. (2000). Juan-Eduardo Cirlot, hasta que toda la tierra se convierte en eco. *Ínsula*, nº 638, 28.

- HAUSER, Arnold. (2000) *Historia Social da Literatura e da Arte*. 2ª Edição. S. Paulo: Martins Fontes.
- HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA*. (1983). T. VI. Barcelona: Gustavo Gili.
- IGLESIAS DEL MARQUET, Joseph. (1973). Primera llum barrer silenci. *Artesa* nº 20. Burgos: 95.
- ILIE, Paul. (1982a). El surrealismo español como modalidad. *El surrealismo*. Víctor García de la Concha (Coord.). Madrid: Taurus, 95-103.
- ILIE, Paul. (1982b). *Los surrealistas españoles*. (Trad. Carlos Curutchet). Madrid: Taurus.
- ÍNSULA. Revista de Letras y Ciencias Humanas*. (2000). nº 638, Fevereiro.
- JAGUÉR, Edouard. (1996). Sobre un diálogo inconcluso. *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*. Catálogo. Valencia: IVAM Centre, Julio González, 29-34.
- JANÉS, Clara. (1980). Cirlot y el surrealismo. El tema del amor. *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 363, 494-514.
- JANÉS, Clara. (1981). Introducción. *Juan Eduardo Cirlot. Obra Poética*, Cátedra, Madrid, 11-47.
- JANÉS, Clara. (1996). *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*. Madrid: Huerga y Fierro.
- JANÉS, Clara. (1997). Visión esmeralda. *Barcarola, Revista de Creación Literaria*, nº 53. Albacete: Diputación Provincial de Albacete, 93-98.
- JANÉS, Clara. (2000). Desafío y riesgo. *Ínsula*, nº 638, 13-14.
- JANÉS, Clara. (2001a). Cirlot y el mundo de los símbolos. *La Simbología*, Coord. Jaime Parra, Montesinos, Biblioteca de Divulgación Temática, 189-210.
- JANÉS, Clara. (2001b). La poesía sin fin de Cirlot. *ABC Cultural*, 20.04.2001, 7.
- JANÉS, Clara. (2005). Las palabras del incendio. *El País*, Babelia, 03.12.2005.
- JULIAN, Immaculada. (1984). 1910-1940. In *Art Catalã. Estat de la qüestió*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- JULIAN, Immaculada. (1986). *Les vanguardes pictòriques a Catalunya al S. XX*. Barcelona: Els llibres de la Frontera, Amèlia Romero Editor.
- JUNG, Carl G. (1964). *L'homme et ses symboles*. Paris: Robert Laffont.
- JUNG, Carl G. (1973). *Dialectique du moi et de l'inconscient*. Paris: Idées/Gallimard.
- JUNG, Carl G. (1998). *Sur l'interprétation des rêves*. Paris: Albin Michel.
- KRAUSS, Rosalind. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.
- LACAN, Jacques. (1966). *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil.
- LANZ, Juan José. (1999). *Historia y crítica de la literatura española: época contemporánea – Primer suplemento (8/1)*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1999.

LEÓN FELIPE, Benigno. (1999). Características formales y modalidades de la poesía en prosa. *Estudios Humanísticos. Filología* nº 21, 34-45. León: Secretariado de la Universidad de León.

LÓPEZ PARADA, Esperanza. (2000). La imagen demostrada. In *Ínsula*, nº 638, 15-16.

LORENZO GONZÁLEZ, Antonio José. (1997). *La poesía de Juan-Eduardo Cirlot*, Tese de Doutoramento, 2 Volumes, dirigida pelo Professor Dr. José Miguel Pérez Corrales, Departamento de Filología Española, Facultad de Filología, Universidade de La Laguna.

MANJÓN, Dolores e SCHMITT, Thomas (2006). Mi voz en el sonido de tu luz. Estructuras musicales en la poesía de Juan-Eduardo Cirlot. *Bulletin of Spanish Studies*, Volume LXXXIII, Nº 4: 523-539.

MARCO, Joaquin. (2001). Surrealismo y Surrealismos en España. In *Surrealismo y literatura en España*, Jaime Pont (Ed.). Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 33-40.

MEDINA, Raquel. (1997). *El Surrealismo en la poesía española de posguerra, 1939-1950: Ory, Cirlot, Labordeta y Cela*. Madrid: Visor, Biblioteca Filológica Hispana, nº 27.

MERLÍ, Joan. (1937). *33 pintors catalans*. Barcelona: Comissariat de Propaganda de la Generalitat.

MICHELI, Mario de. (1981). *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

MILLÁN, Fernando. (1973). Cirlot, poeta. *Artesa*, nº 20. Burgos: 77-82.

MILLÁN, Rafael e JIMÉNEZ MATOS, Luis. (1954-1955). *Antología de poesía Española*. Barcelona: Aguilar.

MILLÁN, Rafael. (1955). *Veinte poetas españoles*. Madrid: Ágora.

MIRALLES, Francesc. (1983). L'Època de les avantguardes 1917-1970. In *Història de l'Art Catalã*. Vol. VIII. Barcelona, Edicions 62.

MOLINA, César Antonio. (2002). Juan Eduardo Cirlot: recónditos arcanos. *Rey Lagarto*, Monográfico Cirlot. Sama de Langreo.

MOLINA, César Antonio. (1998). La ciudad perdida de Cirlot. Aparece El Libro de Cartago escrito en pleno auge del surrealismo. *EL PAÍS*. Babelia. Madrid, 18.07.1998.

MONTES DONCEL, Rosa Eugenia. (2003). Juan-Eduardo Cirlot, aproximaciones hermenéuticas a un sistema imaginario. *Laurel*, Revista de Filología, nº 7-8. Cáceres: Universidad de Extremadura, 105-122.

MORALES PRADO, Félix (2001). 7 notas para 7 homenajes de Juan Eduardo Cirlot. *El Fantasma de la Glorieta*, Revista de Literatura, 4ª época, nº 1, Maio 2001. http://www.elfantasmadelaglorieta.com/fantasmaglorieta/pagina_nueva_56.htm (consultado em 23.03.2005)

MORALES PRADO, Félix. (2004). *Poesía experimental española (1963-2004)*. Madrid: Mare Nostrum.

MORELLI, Gabrielle. (Coord.). (1991). *Treinta años de vanguardia española*. Sevilla: El Carro de la Nieve.

MORENO ESCOBAR, Matilde. (2001). La sangre en libertad: una reelaboración surrealista de petrarquismo. In *Surrealismo y literatura en España*, Jaime Pont (Ed.). Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 171-180.

MORENO, Alfonso. (1946). *Poesía española actual*. Madrid: Editora Nacional.

MORRIS, C. Brian. (1980). *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers (1920-1936)*. Oxford: Oxford University Press.

MORRIS, C. Brian. (1991). *The surrealist adventure in Spain*. Canada: Dovehouse Editions.

MORRIS, C. Brian. (2000). *El Surrealismo y España*. Madrid: Espasa Calpe.

MUNDO DE JUAN EDUARDO CIRLOT. (1996). Catálogo. Centre Julio González, 19 Setembre a 17 Novembre 1996, comissariada por Enrique Granell Trias e Emmanuel Guignon, Valencia: IVAM.

NADEAU, Maurice. (1964). *Histoire du Surréalisme*. Paris: Éditions du Seuil.

NAVAS OCAÑA, Isabel. (1997). La poesía surrealista de Juan-Eduardo Cirlot en la revista *Española. Barcarola, Revista de Creación Literaria*, nº53. Albacete: Diputación Provincial de Albacete, 111- 117.

NAVAS OCAÑA, Isabel. (2001). El Surrealismo y la Crítica Española. In *Surrealismo y literatura en España*. Jaime Pont (Ed.). Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 339-366.

ORTEGA Y GASSET. (1994). El tema de nuestro tiempo [1923]. In *Obras Completas*. XII volumes. Vol. III, 2. Madrid: Alianza Editorial, 141-203.

ORTÍZ-OSÉS, Andrés. (2001). La vida simbólica. *La Simbología*. Jaime Parra (Coord.). Barcelona: Biblioteca de Divulgación Temática, Montesinos, 19-34.

ORY, Carlos Edmundo de (1996). La amistad celeste. *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*. Catálogo. Valencia: IVAM Centre, Julio González, 12-20.

ORY, Carlos Edmundo de. (1998). Prólogo. *El Libro de Cartago*. Montblanc, Tarragona: Igitur, 9-16.

ORY, Carlos Edmundo de. (1972). ¿Surrealismo en España?. *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 261, 579-583.

OSSET, Miquel. (1998). ¿Eres verdaderamente cartaginés?. *Quimera*, Revista de Literatura, nº 172, 11-14.

OTXOA, Julia (2001). Juan Eduardo Cirlot: lo simbólico como realidad, in *Agulha, Revista de Cultura*, nº 15, Fortaleza, S. Paulo, <http://www.secrel.com.br/jpoesia/ag15cirlot.htm> (consultado em 17.02.2005).

PAPELES DE SON ARMADANS. (s.d.) Edición Digital, Fundación Camilo José Cela, 4 CD's, 276 números, Iria Flavia, Padrón.

- PARIENTE, Ángel (Ed.). (1985). *Antología de la poesía surrealista*. Júcar: Madrid.
- PARIENTE, Ángel. (1996). *Diccionario Temático del Surrealismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- PARRA, Jaime D. (1996). Juan-Eduardo Cirlot y Abraham Abulafia: El cabalismo catalán-aragonés y los orígenes de la poesía experimental española. *El Bosque*, nº 12. Zaragoza, 5-14.
- PARRA, Jaime D. (1997). El círculo y su centro: la esencial unidad de la obra de Juan-Eduardo Cirlot. *Barcarola, Revista de Creación Literaria*, nº 53. Albacete, Diputación Provincial de Albacete, 69-77.
- PARRA, Jaime D. (1998a). *Bronwyn: ciclo poético, forma y figura proyectiva de la obra de Juan-Eduardo Cirlot*. Tesis Doctorales Microfitxades, nº 3373. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- PARRA, Jaime D. (1998b). Cirlot y Buñuel: cine y creación poética. *Turia*, nº 45. Teruel, 7-24.
- PARRA, Jaime D. (1998c). La música como base estructuradota de la obra de Juan-Eduardo Cirlot. *Aedom*, Año 5, nº1. Madrid, 7-73.
- PARRA, Jaime D. (1998-1999). Cirlot y Schneider: la ciencia de los símbolos. *Anuari de Filologia*, Volum XXI, Secció G, nº 9. Barcelona: Universitat de Barcelona, 79-90.
- PARRA, Jaime D. (1999). La poétique de Bachelard sa réception à Barcelone. *Cahiers Gaston Bachelard*, nº 2. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 65-70.
- PARRA, Jaime. (2000a). *El poeta y sus símbolos: variaciones sobre Juan-Eduardo Cirlot*. Barcelona: Ediciones del Bronce, Grupo Planeta.
- PARRA, Jaime D. (2000b). J.-E. Cirlot, un hombre sin tiempo. *El Ciervo*, año XLIX, nº 587, Barcelona, 32-36.
- PARRA, Jaime D. (2000c). La forma generatriz y la experiencia de lo sagrado en la poesía de Juan-Eduardo Cirlot. *Ínsula*, nº 638, 8-11.
- PARRA, Jaime D. (2000d). La kábala aragonesa: Moshe Idel y Abraham Abulafia. *Turia*, nº 53. Teruel, 258-268.
- PARRA, Jaime D. (2001a). Cirlot y el Sufismo". *La Simbología*. Montesinos, Biblioteca de Divulgación Temática, 119-210.
- PARRA, Jaime D. (2001b). El surrealismo en la poesía de Juan Eduardo Cirlot. In Jaime Pont (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida, 267-288.
- PARRA, Jaime D. (Coord.). (2001c). *La Simbología*. Barcelona: Montesinos, Biblioteca de Divulgación Temática.
- PARRA, Jaime D. (20001d). *Variaciones sobre Juan-Eduardo Cirlot. El poeta y sus símbolos*. Barcelona. Ediciones del Bronce.

- PARRA, Jaime D. (2003). El surrealismo cabalístico de Cirlot. *Místicos y Heterodoxos*, Barcelona: March Editor, Biblioteca Íntima, 93-104.
- PARRA, Jaime, & BENEYTO, Antonio. (1997). (Ed.). Dossier Cirlot. *Revista Barcarola*, nº53. Albacete: Diputación Provincial de Albacete, 51-181.
- PARRA, Jaime D. & RUIZ SORIANO, Francisco. (1996). Poesía Viva: Poéticas abiertas de posguerra. *Hora de Poesía*, nº 97/98/99/100, pp.173-180.
- PAZ, Octavio. (1990). (1ª ed.1974). *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- PÉRET, Benjamin. (1996). [1953]. Trío de ases. *Revista Médium*. Nº1. In *MUNDO DE JUAN EDUARDO CIRLOT*. (1996). Catálogo. Valencia: Centre Julio González, p. 114.
- PÉREZ CORRALES José Miguel. (1998). *Entre Islas anda el Juego*. Teruel: Museo de Teruel.
- PÉREZ FERRERO, Miguel (1931). Las hojas que se han ido y no vuelven: Perfil de revistas en 1930. *Gaceta Literaria*. Año V, nº 97. 1.01.1931, 17.
- PÉREZ MINIK, Domingo. (1975). *Facción surrealista de Tenerife*. Barcelona: Tusquets.
- PERUCHO, Joan. (1996). Juan Eduardo Cirlot. El otro lado de la puerta cerrada. *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*. Catálogo. Valencia: IVAM Centre, Julio González, 23-28.
- PICARD, G. & CHARLES, C. (1958). *La vie quotidienne à Carthage au temps d'Hannibal*. Paris: Hachette.
- PLATÃO. (1977). *O Banquete*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- POGGIOLI, Renato. (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.
- PONT, Jaime (1989). El juego y el humor postistas. *Ínsula* 510, 11-12.
- PONT, Jaime. (1987). *El Postismo Barcelona*: Edicions del Mall.
- PONT, Jaime. (Ed.). (2001a). *Surrealismo y literatura en España*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- PONT, Jaume. (2001b). El Postismo como Post (Surreal)ismo. In Jaume Pont. (Ed.) *Surrealismo y literatura en España*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, XX.
- PORTER I MOIX, Miquel. (1997). Juan Eduardo Cirlot, como a través de un espejo, el cine. *Barcarola, Revista de Creación Literaria*, nº 53. Albacete: Diputación Provincial de Albacete, 175-180.
- QUIÑONES, Fernando (1966). *Últimos rumbos de la poesía española. La posguerra: 1939-1966, Estudio y antología*. Buenos aires: Columba.
- REVERDY, Pierre. (1918). *Nord-Sud*. Nº8.
- REVISTA POESIA. (1979-80). nº 5-6. Madrid: Ministerio de Cultura.
- REY LAGARTO. (2002). Monográfico Cirlot. Sama de Langreo.

- RIERA, Carmen. (1988). *La Escuela de Barcelona*. Madrid: Anagrama.
- RIQUER, Borja de. (1999). "Franquisme, transició i democràcia". In Manuel RISQUES (Dir.) *Història de la Catalunya contemporània*. Vol. VII. Barcelona: Pòrtic.
- RISQUES, Manuel (Dir.). (1999). *Història de la Catalunya contemporània*. Barcelona: Pòrtic.
- ROOB, Alexander. (1997). *Alquímia e Misticismo, o Museu Hermético*. Lisboa: Tashen.
- RUBIO, Fanny. (1976). *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Madrid: Turner.
- RUBIO, Fanny. (1980). Teoría y polémica en la poesía española de posguerra. *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 361-362: 199-214.
- RUBIO, Fanny. FALCÓ, José Luis. (1981). *Poesía española contemporánea (1939-1980)*. Madrid: Alhambra.
- SAMSÓ, Joan. (1994). *La cultura catalana; Entre la Clandestinidad i la represa pública (1939-1951)*. Vol. I e II. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SANCHÉZ VIDAL, Agustín. (1991). Incertidumbres y certezas en torno al cine surrealista español. In Morelli, Gabrielle, (Coord.). *Treinta años de vanguardia española*, (1991, pp. 239-249). Sevilla: El Carro de la Nieve.
- SANTOS SANZ VILLANUEVA (1999). La vida cultural (1939-1975), *Historia y crítica de la literatura española: época contemporánea*. Primer suplemento (8/1), Barcelona: Grijalbo-Mondadori.
- SANTOS TORROELLA, Rafael. (1997). Juan Eduardo Cirlot en el recuerdo. *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*. Catálogo. Valencia: IVAM Centre, Julio González, 21-22.
- SANTOS TORROELLA, Rafael. (1994). L'art dels anys quaranta a Barcelona. De la "pintura de l'estraperlo" a Dau al Set. Catálogo da exposição *Col.lecció Riera. Anys 40*. Barcelona: Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya.
- SAURA, Antonio. (1997). Las espadas de Cirlot" *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*. Catálogo. Valencia: IVAM Centre, Julio González, 37-39.
- SCHNEIDER, Marius. (2001). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*. (2ª edición). Madrid: Siruela.
- SERRA, José Ignacio (2002). Imágenes de inquietante belleza. *Rey Lagarto*. Monográfico Cirlot, Sama de Langreo.
- SIEBENMANN, Gustav. (1973). *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid: Gredos.
- SUBIRATS, Eduardo. (1984). *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Madrid: Libertarias.

TORRE, Guillermo de la. (2001). [1925] *Literaturas europeas de vanguardia* Madrid: Caro Raggio. Reedición en Sevilla: Renacimiento.

TORRE, Guillermo de la. (2001). *Historia de las literaturas de Vanguardia*. Vol. I. 3 vols. Sevilla: Renacimiento.

TRIADÓ, Juan-Ramón. (1994). *Arte en Catalunya*. Barcelona: Cuadernos Arte Cátedra.

VALBUENA PRAT, Ángel, (1983). La corriente surrealista: el grupo catalán: Juan Eduardo Cirlot. In *Historia de la Literatura Española*, Tomo IV. Actualización de María del Pilar Palomo (8ª edición). Barcelona: Gustavo Gili, 628-642.

VALBUENA PRAT, Ángel. (1960). Cirlot y el grupo catalán de la postguerra. In *Historia de la Literatura Española*. Tomo III. Barcelona, Gustavo Gili, 824-825.

VEGA, Amador. (2000). El simbolismo religioso de Juan Eduardo Cirlot. *Ínsula*, nº 638, 5.

VILLENA, Luis Antonio de. (1998). La vuelta de los símbolos, reseña de *El Libro de Cartago* de Juan Eduardo Cirlot. *EL MUNDO*, suplemento *La Esfera*. Madrid, 04.07.1998, 12.

VIRGILIO, (s. d.). *Obras Completas*. 3ª edición. Madrid: Ediciones Ibéricas.

VIVANCO, Luis Felipe. (1968). La prosa y el ensayo: el poema en prosa. In Guillermo Díaz-Plaza (Dir.). *Historia general de las literaturas hispánicas*. Vol. VI. Barcelona: Vergara, 578-584.

VVAA. (1977). *La cultura bajo el franquismo*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo.

WAHNÓN, Sultana. (1988). *Estética y críticas literarias en España (1940-1950)*. Granada: Universidad de Granada.

WAHNÓN, Sultana. (1998). *La estética literaria de la posguerra (del fascismo a la vanguardia)*. Amsterdão-Atlanta: Rodopi.

ANEXOS

Anexo	Título	Página
1.	Nota Biográfica	159
2.	Cartas a André Breton	169
3.	Carta desde Barcelona	186
4.	Esquema Capítulos de <i>El Libro de Cartago</i>	190
5.	“L’ enclume des forces” manuscrito	192
6.	“El yunque de las furezas” Tradução e análise	197
7.	Quadro correspondência de cores	203
8.	Esquema autobiográfico de Cirlot	206

ANEXO 1

Nota Biográfica

Nota Biográfica

A presente nota biográfica recolhe apenas alguns dos momentos mais significativos da vida de Juan Eduardo Cirlot, com o que se pretende contribuir para o conhecimento do poeta e da sua obra. Segundo Lourdes e Victoria Cirlot, filhas do poeta, este recusava toda a publicação de textos autobiográficos por considerar que estes não tinham sentido. Em 1966 ofereceu a Carlos Barral un *Diário íntimo* (1958-1966) que, uma vez rejeitado pelo editor, foi destruído. No final de vida, Cirlot guardava uma pasta de material diverso com vista à elaboração de uma autobiografia orientada por aquilo a que chamava “sucessos interiores” – vida onírica, sentimentos imaginários, mitos – e que nunca chegou a escrever. Um desses textos autobiográficos que se conservam é o esquema publicado no catálogo *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*.

Juan Eduardo Laporta Cirlot nasceu no dia 9 de Abril de 1916 em Barcelona. Filho de um militar, Juan Cirlot Nieto (1886-1962), descendia pelo lado paterno de uma família de militares irlandeses. O avô, o General Juan Cirlot Butler (1843-1908), tinha sido governador das Filipinas. A mãe deste, filha do vice-almirante Butler, tinha casado com Juan Cirlot y Espí (1816–1881), conhecido como Brigadeiro Cirlot, que se havia destacado durante a 2ª Guerra Carlista.

A família materna de Cirlot era completamente diferente: a sua mãe, Maria Laporta Blanco (1894-1972) era filha de Francisco Laporta (1864-1919), um homem de negócios que instalou as suas empresas alfandegárias no Paseo de Colón. Os Laporta vinham de Port Bou y Culera (Girona) e, segundo notícias nos jornais dos anos vinte, Francisco Laporta era um homem de espírito empreendedor que tinha feito fortuna por várias vezes. Os seus desportos preferidos eram a caça e o tiro ao pombo, através dos quais se tornou amigo de Afonso XIII, que sempre lhe gabava a beleza da sua filha Maria, a mais velha. Francisco Laporta opôs-se ao noivado da filha com o militar Juan Cirlot Nieto, um jovem sem fortuna, mas, a quando da febre tifóide que atingira a filha, acabou por aceitar. Durante os primeiros anos, o jovem casal viveu com os sogros, num

dos apartamentos da casa Milà¹, onde viria a nascer Juan Eduardo Cirlot, o primeiro dos seus três filhos.

Juan Eduardo Cirlot iniciou os seus estudos primários (1922-1925) no Colégio do Loreto e mais tarde frequentou o “bachilerato” (1926-1929) no Colégio Jesuíta do Sagrado Coração na Carrer Casp. Sempre que se referia a estes anos fazia-o como se tratasse de momentos de grande felicidade. Foi sempre bom aluno, gostando especialmente de alguns dos cerimoniais e rituais da escola.

As vivências infantis mais intensas de Cirlot passaram-se em San Cugat del Vallés, na casa de verão, Villa Blanca. Aí estava a tia mais nova e irmã da mãe, Mercedes, que lhe fazia espadas de madeira. Aí sacrificava gafanhotos, pelos quais sentia verdadeiro horror, facto visível nalguns dos sonhos que publicou. Nos escritos de Cirlot, a referência a San Cugat aparece como o início de uma peregrinação interior associada à forma simbólica da esfera: fazia corresponder a palavra alemã “kugel” a Cugat. Para Cirlot San Cugat foi sempre um local de retorno, vindo aqui passear com as filhas.

A infância de Cirlot foi interrompida aos treze anos quando, devido a uma situação económica frágil, os seus pais tomaram a decisão de o retirar do colégio para o empregar numa agência alfandegária e mais tarde no Banco Hispanoamericano. Para esta decisão terá também contribuído, ao que parece, a falta de interesse dos pais pelos assuntos da cultura, o que era motivo de grande tristeza para Juan Eduardo. O trabalho no Banco retirou-lhe a possibilidade de prosseguir os estudos universitários, o que terá constituído um verdadeiro trauma, já que representava um trabalho ínfimo no respeitante às suas capacidades. Lourdes e Victoria Cirlot falam de um complexo de “empregado de escritório” que teria dado origem a um romance intitulado *Nebiros*, que continua inédito, devido à recusa por parte de Cirlot de o publicar com as passagens cortadas pela censura. Este facto não foi, no entanto, impeditivo de começar a estudar música, piano e mais tarde composição na Academia do Maestro Fernando Ardévol, situada no Paseo de Gracia, próxima do Ateneo de Barcelona.

¹ A Casa Milà, também conhecida como “La Pedrera” foi construída entre 1906 e 1910 segundo o projecto do arquitecto Antoni Gaudí i Cornet. Situada no Passeig de Gràcia, 92 em Barcelona é hoje um dos edificios emblemáticos da cidade. Foi declarada Património Mundial pela UNESCO em 1984.

Numa entrevista com José Cruzet² aparecida na *Revista Europa*, dizia: “Desde mis primeros años de bachiller sentía el llamamiento inexorable del estudio y recuerdo que, anárquicamente emprendí hacia mis catorce años la tarea utópica de convertirme en egiptólogo. Luego, entre 1933 y la Guerra de España, estudié música profundamente. Inicié así una inconsciente tarea para crear en mí “el sagrado desorden del espíritu” del que hablara Rimbaud.”

Na sua correspondência, é recorrente a referência a “ciertos descubrimientos de 1936” (Granel, 2006:12). A primeira dessas descobertas foi um encontro poético durante a exposição Picasso, promovida por ADLAN (Amics de l’art nou). Na inauguração dessa exposição, Paul Éluard³ dá uma conferência, na sala Esteve, onde conhece Juan Eduardo Cirlot.

Outras descobertas foram, em Março, o concerto no Palau da Musica (15.03.35) em que Igor Stravinsky dirige a *Sinfonia dos Salmos*:

“Era el 15 de marzo de 1935 (...) asistía yo a un concierto en el cual iba, no sólo a oír música bien distinta, sino también a poder contemplar a su creador. (...) Recuerdo la profunda impresión que me produjeran algunas sonoridades, inéditas para mí en color y en sentido. A continuación de episodios ejecutados por los bajos de madera y metal, claridades con calidad puramente espacial en la cuerda, o melodías breves, dulces o irónicamente sentidas, concretas siempre, y venidas de un mundo lejanísimo porque era el más inmediato, el del presente.” (“Prologo” a Stravinsky, in *Mundo*: 233)

Em Abril (de 18 a 25) Cirlot assiste ao XVI Festival da SMIC (Sociedad Internacional de Musica Contemporánea) em que alguns dos mais destacados compositores de música internacional apresentam e dirigem as suas obras (Rudolfo Haffter, Ernest Krenek e Anton Webern). Nesse mesmo ano, Cirlot ouve pela primeira vez o *Prometeu* de Alexander Scriabin, o que se configurou como uma “adesão apaixonada”.

Aos vinte anos, Cirlot é mobilizado pelo exército republicano (frente de Guadarrama 1937-1939) e logo a seguir pelo exército nacionalista (1940-43).

² “Entrevista com J.E. Cirlot”, *Revista Europa*, nº 549, 20.02.1967.

³ Paul Éluard escreve a Man Ray uma nota onde diz: “Le Surréalisme va conquérir Barcelona. Avant de partir je réunis tous les volontaires!!!!”. Um desses voluntários, talvez o mais dedicado foi Juan Eduardo Cirlot.

Interrompe os seus estudos musicais e vive em Saragoça durante alguns anos. Para Cirlot a guerra foi uma boa etapa da sua vida. O seu papel activo na guerra foi praticamente inexistente; no entanto a estadia em Saragoça representou uma grande liberdade e possibilitou os encontros nos Cafés do Paseo de la Independência (o café concerto “El Plata”, o salão de variedades “El Oasis” e o Café “Ambos Mundos” onde estreou uma peça musical *Vals* em 1942). Através do violoncelista e amigo Ernest Xancó teve a possibilidade de entrar em contacto com alguns dos intelectuais da época, que se reuniam em torno da pianista Pilar Bayona (1897-1979) e a quem Cirlot dedica poemas e um livro de versos *Pájaros Tristes*⁴. Estabelece amizade com historiadores de arte como Julián Gallego, José Camon Aznár e Frederico Torralba, melómanos como Eduardo Fauquié, escritores como o poeta Miguel Labordeta e Luis García Abrines que faziam parte do grupo Sansueña. Uma das figuras importantes deste grupo foi o galerista e poeta surrealista Tomás Serral y Casas que, em 1949 publicaria “Elegía Sumeria”. Data desta época o seu encontro com Alfonso Buñuel, irmão do cineasta Luís Buñuel, e com a sua magnífica biblioteca sobre o Surrealismo, factor que seria decisivo para a sua poesia posterior. Com este inicia-se na técnica da colagem, lê e traduz poemas de André Breton, Paul Éluard, Antonin Artaud e Ives Duplessis. Escreve sobre temas literários e artísticos de vanguarda e inicia a defesa das posturas mais audazes das vanguardas radicais, como por exemplo o Dadaísmo. A sua atracção pelo mundo dos sonhos (que anotava cuidadosamente por datas e com as respectivas interpretações), vinculavam-no com o surrealismo, para o qual tudo aquilo que acontece no sonho pode ser mais decisivo do que o que acontece em estado de vigília.

Com uma formação artística heterogénea e multidisciplinar, Cirlot regressa a Barcelona no Outono de 1943. Volta a trabalhar no Banco Hispanoamericano (1943-47), dedica-se à composição musical⁵, e reúne-se com amigos e intelectuais no Café Suizo e nas Tabernas da Plaza Real em especial na taberna La Leona. Conhece Juan Ramón Masoliver (1910-1997), primo dos Buñuel, fundador da revista de vanguarda *Hélix* e editor de *Entregas de Poesia*, e César González Ruano (1903-1963)⁶. Deste

⁴ *Pájaros tristes y otros poemas a Pilar Bayona*, ed. Raúl Herrero. Zaragoza, Libros del Innombrable, 2001. Na dedicatoria pode ler-se “...en la contemplación de la belleza hay sufrimiento y una angustia vagamente indescifrable”.

⁵ Cirlot compôs: “Preludio” (1943), “Himno” (1943), “Un poema de Rilke” (1948) e “Suite Atonal” (1948). A única partitura conservada é “Suite Atonal”, que foi enviada ao poeta Carlos Edmundo de Ory. Todas as outras foram destruídas por Cirlot em 1950.

⁶ Será este o primeiro a incluir Cirlot numa antologia de poesia e a comentar a sua obra “es el mejor representante español de un surrealismo mágico, cósmico casi.” (Granell, 2004:13).

grupo que se reunia nos cafés faziam parte os poetas Julio Garcés (1919-1963) e Manuel Segalá. Com estes inicia uma série de actividades literárias (formação da tertúlia La Leona) e influenciar-se-iam entre si. Cirlot iniciou os outros membros do grupo no surrealismo e seria influenciado por Garcés na estruturação formal da sua poesia. Juntos liam poemas de autores modernos, escreviam poemas, textos automáticos⁷ nos quais intervinham César González-Ruano, Manuel Segalá, Ramón Eugenio de Goicochea, Julio Garcés e o próprio Cirlot. A década de 40 representou o abrir de novas possibilidades e um intenso trabalho criativo. As principais obras poéticas desta época foram *Canto de la vida muerta*, *En la llama* e *Cordero del abismo*. Conjuntamente ao seu trabalho poético, Cirlot inicia-se no mundo da crítica de Arte. Através do escritor Benitez de Castro (1917-1975), que o introduziu em *La Prensa*, começa a publicar artigos de interesse para a arte contemporânea. Desenvolve o seu interesse por cinema e pela literatura mística de William Blake, pela Bíblia e pelos Apocalipses Apócrifos⁸ de Esdras e Henoch.

Em 1945 inicia uma amizade epistolar com Carlos Edmundo de Ory⁹ e entra em contacto com o Postismo, movimento plástico-literário de carácter vanguardista que não teve em Espanha fácil aceitação¹⁰. Durante vários anos envia a Carlos Edmundo de Ory cartas em que explica o processo de metamorfose que sofria a sua imaginação poética, movida por certos sons: “Otros necesitan ver una estatua, una imagen: a mí me basta un nombre.” (*Mundo*:18). Ory refere-se a estas cartas como “poemas nimbados de imágenes centellantes y aureolados de tristeza infinita.” (Ory, *Mundo*: 15) “Me hablas de sus crisis y de su tristeza profunda” (*Mundo*: 18).

É também desta época a revelação de um dos temas centrais da sua poesia “a vida morta”. Cirlot escreverá cinco “Cantos de la vida muerta”¹¹.

⁷ Veja-se *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, IVAM: 44

⁸ Os Livros Apócrifos (*Apokruphoi*, secreto) são os livros escritos por comunidades cristãs e pré-cristãs nos quais os pastores e a primeira comunidade cristã não reconheceram a Pessoa e os ensinamentos de Jesus Cristo e, portanto, não foram incluídos no Cânon Bíblico.

⁹ Cirlot e Ory conheceram-se em casa de Eduardo Chicharro e apenas tiveram dois encontros físicos (18.06.1948 e 27.03.1952). Escreveram-se por duas vezes: entre 1945 e 1952, (um total de 60 cartas) e entre 1970 e 1971 (20 cartas). A correspondência foi interrompida durante 18 anos devido a divergências de postura política e literária.

¹⁰ A revista *La Cerbatana*, meio de difusão do movimento foi censurada pelo Delegado Nacional de Prensa, Juan Aparicio. Cirlot, com 28 anos começa por escrever uma poesia que se aproximava do Postismo. O grupo nunca publicaria, na sua revista, nenhum poema de Cirlot (carta 04.05.45 IVAM: 15).

¹¹ 1945, 1953, 1954, 1961 e 1970.

Em 1947, Cirlot casa com Gloria Valenzuela. Deixa o Banco e passa a trabalhar na livraria e editora Argos. Entra em contacto directo com inúmeros artistas, conhecendo assim os pintores que mais tarde formariam o grupo “Dau al Set”¹² e ao qual Cirlot se junta dois anos mais tarde.

“Desde 1947 yo colaboraba en Argos, que tenía una galería de arte, lo que comenzó a ponerme en contacto con pintores, así como con las vecinas y desaparecidas Galerías Layetanas, cuyo Primer Salón de Octubre (1948) fue importante para confirmar mi vocación por todas las formas de arte inconformista y experimental.”¹³

Do grupo fundador de Dau al Set faziam parte Joan Brossa (1919-1998), Arnaud Puig (1923-), Modest Cuixart (1925- 2007), Joan Ponç (1927-1984), Antoni Tàpies (1923-) e Joan Josep Tharrats (1918-2001), sendo que este último tinha a cargo a impressão e edição da revista com o mesmo nome *Dau al Set*. Os propósitos desta revista visavam sobretudo o agitar do ambiente e da imprensa de Barcelona através duma posição marcada pela estética surrealista nos campos literário e artístico bem como o interesse pela música alemã da vanguarda, a magia e o esoterismo, e o difundir duma ideologia existencialista e posteriormente marxista no campo ideológico. O interesse pelo mágico era uma constante. A diversidade de autores que nela publicam começa a ser notória: Cabral de Melo, Foix, Gash, Miró etc. Abundam os artigos sobre as vanguardas (em Castelhana) e Joan Brossa publica alguns dos seus melhores textos, teatro, prosa, odes e romances¹⁴. É nesta altura que Juan-Eduardo Cirlot se junta a este grupo nuclear sendo o sétimo elemento deste grupo¹⁵. Devido a uma série de

¹² Numa das reuniões em casa de Tharrats, Joan Brossa sugeriu fazer uma revista para substituir *Algol*. Cuixart propôs como título “El Dau” (El Dado), nome que não parecia agradar aos presentes e que Brossa imediatamente melhorou com “Dau a l’u” (Dado al uno), ao qual de seguiu “Dado al dos” e assim sucessivamente passando por todos os presentes até ao seis. Após um breve silêncio, Brossa acrescentou de forma espontânea e sem reparar que eram apenas seis, “Dau al set”. A revista ficaria conhecida por este nome, tendo iniciado a sua publicação em Setembro de 1948. O sétimo elemento do grupo viria a ser Juan Eduardo Cirlot que se referiria ao grupo como “Dau al Set”, dado a siete puntos – imposible, valoración de lo irracional” (Janés, 1981:14).

¹³ “Entrevista a Juan Eduardo Cirlot”, Op. Cit.

¹⁴ Em 1948, são publicadas várias prosas poéticas, três oráculos dedicados aos pintores do grupo (Tapiés, Ponç e Cuixart), uma plaquette intitulada *Dragoli*, com poemas de tradição popular que formam o livro *Romancets del Dragoli*, e entre outros textos, a tradução de três poemas do livro *O engenheiro* de João Cabral de Melo.

¹⁵ As colaborações de Cirlot na revista *Dau al Set* são na sua maioria surrealistas, poemas mágicos e alucinados que seguem três linhas de criatividade coexistentes a comemorativa, a onírica e a cabalística. Da primeira, surgem as homenagens aos mentores do grupo, Paul Klee, Dada, Schönberg e André Breton. A segunda linha inicia-se com *12 Sueños* (1949), textos breves que eliminam o narrativo, mantendo apenas uma sugestão. A terceira linha mostra uma mudança na sua orientação poética: *Lilith* (1949) leva o poeta a iniciar a sua apetência pelo simbólico e pelo Zóhar. Poder-se-ia falar ainda de uma quarta linha

divergências, os componentes do grupo Dau al Set acabariam por desentender-se e Tharrats continua sozinho a sua publicação.

Em 1948, Juan Eduardo Cirlot integra o Circulo Manuel de Falla¹⁶ e volta à composição musical. No dia 21 de Outubro dá um concerto com Manuel Vals, Albert Blancafort, Joan Cornellas e Ángel Cerdá no Ateneo Barcelonês.

Em 1949 nasce a primeira filha Lourdes. Cirlot publica o seu *Diccionario de Ismos* e a monografia *Miró*. Será através do seu trabalho com este pintor que entra em contacto directo com André Breton. Em Outubro vai a Paris onde participa nas reuniões do Grupo Surrealista no Café da Place Blanche¹⁷.

Durante o período entre 1949 e 1953, Cirlot dedica-se completamente à crítica de arte, escreve artigos, textos para catálogos e livros sobre a temática do surrealismo dum ponto de vista histórico. Também em 1949 conhece Marius Schneider (investigador no Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Barcelona) que se dedicava à musicologia e ao simbolismo histórico. Schneider tinha publicado sob a égide do Instituto Español de Musicologia a obra *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, sob a direcção de Higinio Anglés em 1946. A sua obra fascinou Cirlot: “Schneider (...) me abrió las puertas de la Simbología. Leí también incansablemente, a veces libros inencontrables, gracias a la

poética, neste caso “lúdica” como em *67 versos en recuerdo de Dada* que dará origem às suas variações, permutações cabalísticas e versos fonéticos. Cirlot também editou em *Dau al Set* manifestos poéticos como “Pliego suelto sobre papel dorado” (Maio, 1950), que resume a sua visão sobre as intenções do grupo: mundo mágico, atonalismo, plástica, elitismo, símbolo, imagem, poesia que seria “solamente el arma con que miramos los asuntos más diversos”. A colaboração de Cirlot com a revista decorrerá entre Junho de 1949 e 1953.

¹⁶ O Círculo Manuel de Falla nasceu em 1947 em Barcelona. Os membros fundadores foram: Alberto Blancafort (1928-2004), Ángel Cerdá (1924), Juan Eduardo Cirlot (1916-1973), Joan Comellas (1913-1999) e Manuel Valls (1920-1984). O grupo ampliou-se posteriormente com compositores como Josep Cercós e Josep Maria Mestres Quadreny ou a cantora Anna Ricci. Os seus objectivos definidos por Manuel de Falla eram os de “[...] aglutinar las solitarias actividades de los compositores que no habían tenido ocasión de expresarse públicamente y facilitar la salida y divulgación de sus particulares creaciones” (‘La música española después de Manuel de Falla’, Madrid, *Revista de Occidente*, 1962). O Círculo recebeu o apoio do Instituto Francês de Barcelona e do seu director Pierre Deffontaines, e deu o seu primeiro concerto no dia 15 Abril de 1947, na Sala dos Actos deste instituto. Através de conferências, concertos, da criação da revista *Contrapunto* e da Orquestra de Câmara Manuel de Falla defenderam e estimularam a composição musical. As actividades do Circulo cessaram em 1956 embora o grupo nunca se tenha dissolvido oficialmente. Cirlot fará parte do grupo entre 1948 e 1950.

¹⁷ Juan Eduardo Cirlot voltará a Paris para se encontrar com Breton em 1960 e em 1961. Em 1962 despede-se definitivamente dos surrealistas.

bondad de José Gifreda. Todo ello terminó en mi *Diccionario de símbolos*¹⁸. Em 1951 começa a trabalhar na Editorial Gustavo Gili, onde permanecerá até à sua morte.

Em 1953 a publicação de *El mundo del objeto* e *El Surrealismo* levarão André Breton a convidá-lo para participar em diversas publicações como *Le surréalisme même*, número 1 (1956) e *L'art magique* (1957). Neste mesmo ano conhece o historiador Jose Gudiol que o inicia na Arte Medieval.

Em 1954 nasce a segunda filha, Victoria.

Entre 1955 e 1956 Cirlot publica o primeiro livro de poesia experimental espanhola, *El palacio de plata*, interessa-se pelas teorias de Gerhard Scholem¹⁹ cujos livros sobre angeologia (estudo das hierarquias angelicais) o orientam em direcção ao sufismo, a corrente contemplativa do Islão. Torna-se membro da Academia del Faro de S. Cristobál, fundada por Eugénio d'Ors em 1947 em Villanueva i la Geltrú, e de que faziam parte Masoliver, Perucho, Cruzet, entre outros.

Em 1957 integra o grupo El Paso, de que assina o manifesto. El Paso aparecia como uma proposta que reunia pintores, escultores, poetas e críticos de personalidades variadas mas com uma mesma visão sobre a função da arte. Sem aderir a nenhuma tendência artística definida, o seu objectivo era a divulgação de uma vanguarda livre após duas décadas de silêncio criativo. Do grupo fundador faziam ainda parte Rafael Canogar, Manuel Millares, António Saura, Pablo Serrano, entre outros. Cirlot escreveria sobre estes artistas diversas monografias e críticas.

Em 1958 publica o seu *Diccionario de símbolos* e intensifica as suas publicações periódicas e os seus trabalhos sobre o Informalismo.

Entre 1960 e 1962 faz várias viagens pela Europa. Publica vários textos sobre Antoni Tapiés. Vê pela primeira vez o filme *Hamlet* de Lawrence Olivier, que será a inspiração para a sua poética final. A partir de 1962 inicia a sua colaboração regular com o jornal *La Vanguardia*.

¹⁸ "Entrevista a Juan Eduardo Cirlot", Op. Cit.

¹⁹ Gerhard Scholem (1897-1982), filósofo e historiador judeu conhecido como estudioso da Cabala.

A 28 de Setembro de 1966 morre André Breton. Neste mesmo ano vê o filme *O Senhor da Guerra (The War Lord)* de Franklin Schaffner, que estará na origem de toda uma poética de recusa do mundo, dirigida ao simbólico que se manifestará nos poemas do *Ciclo Bronwyn*.

Os quatro anos seguintes são de intensa actividade poética de tipo experimental. Influências de Novalis, Blake, Nerval e Henry Corbin. Desenvolve as influências anglo-saxónicas de Poe, Trakl, Schönberg e Wagner.

Em 1971 viaja a Londres para desenvolver uma investigação sobre Picasso que publicaria no ano seguinte²⁰. No final desse ano é-lhe diagnosticado um cancro no pâncreas, o que origina uma queda na sua produção escrita. Prepara com Leopoldo Azancot a sua própria antologia *Poesia (1966-1972)*, que não chegará a ver publicada.

No dia onze de Maio de 1973 morre em Barcelona.

O poeta que, durante vinte anos havia sido ignorado pela crítica começa a ser recuperado através dos poetas experimentalistas e dos professores e estudantes universitários. Serão estes grupos de poetas os seus maiores entusiastas (Grupos de Madrid e Burgos) e serão também estes que publicarão a primeira homenagem antológica (*Revista Artesa*, nº 20, Burgos, Setembro 1973) imediatamente após a sua morte.

²⁰ *Picasso, el nacimiento de un genio*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972.

ANEXO 2

Cartas a André Breton

JUAN EDUARDO CIRLOT

Monsieur André Breton
Paris

○ Cher Maître,
votre lettre m'a donné l'une
des plus grandes joies de ma vie, et les motifs
qu'elle m'expose sont plus que suffisants pour
expliquer un silence que je comprends, car
réellement, cette époque est terrible.

Ce sont les difficultés contre les-
quelles je dois lutter ici qui me mettent
dans l'impossibilité passagère de retourner à
ce Paris merveilleux, mais il entre dans mes
plans d'y aller sans faute pour le printemps
de l'année qui vient. Je vous annoncerai
mon voyage deux ou trois mois à l'avance,
car s'il vous arrivait de ne pas être là à
ce moment, je retarderais ma visite jusqu'
au moment opportun.

Parcequ'elles viennent de la pré-
mière personne qui m'intéresse intellectuellement
au monde vous louanges m'ont rempli de
satisfaction; mais l'unique, de toutes façons,
que je crois justifiée, ce celle relative à l'
énergie. Car c'est vraiment une dure lutte
que celle que je maintiens, pour faire peu de
choses, et encore, presque toujours trahi par
les nécessités de l'édition.

Entre mes projets, je caresse celui
de faire un livre sur le surréalisme, sur-
tout interprétatif et philosophique, en
mettant à contribution diverses disciplines
comme la science des symboles, l'ontologie,
etc cette science dont la vulgarisation s'
appelle Magie. Avec vous lui, dans le

BAT. emp 196 1/17

JUAN EDUARDO CIRLOT

Traité de Science Occulte de Papus le chapitre qui traite des analogies et des formations idiomatiques qui découlent de l'interfusion d'ordres divers? Ce chapitre, à mon avis, fournit une méthode pour entrer dans l'structure de la poésie surréaliste, qui complète l'intuitif et le psychoanalytique.

Je voudrais aussi entreprendre la publication d'une revue intitulée SURREALISMO, en tirage limité (possiblement élan destinée) du type de "Dan al Set" mais plus étendue, mais pour cela, il conviendrait peut-être que nous nous voyions avant et que vous m'accordiez votre approbation.

Merci par votre amitié à laquelle je répond depuis 1940, date à laquelle je fis connaissance de la doctrine surréaliste, grâce aux relations établies avec Alfonso Buñuel, frère de Luis.

Avec l'espérance de mériter chaque jour un peu plus votre amitié et votre confiance
sincèrement votre

F
- duany

17. IV. 1952

Barcelonne, le 14 juin 1952

Mr. André Breton
Paris.

① Cher maître; Le vous écris ces quelques lignes pour vous communiquer que la maison d'édition "Revista de Occidente" m'a chargé d'un livre sur le Surréalisme, que je vais commencer in médiatement. —

Sans doute, avant d'entreprendre ce travail, j'aimerais savoir si vous avez intérêt à ce que l'on appuie sur quelque point spécialement, ou à établir quelque autre aspect de la question. Je désirerais beaucoup recevoir la photographie dédicacée que je vous avais demandée, et aussi que vous m'informiez de l'endroit où l'on pourrait se procurer 4 ou 5 bonnes photos de vitrines ou de stands des expositions de vos livres, ou du Surréalisme.

Il est inutile de dire que mon livre sera un effort considérable pour être à l'hauteur des idées que vous exposez, et défendues par les meilleurs de vos disciples entre les quels JE DESIRE QUE VOUS ME CONSIDÉRIEZ

Edouard

JUAN EDUARDO CIRLOT
Herzegovino, 33

Barcelone, le 19. IX. 52

Monsieur André Breton
Paris

ⓓ Cher Maître,

D'ici quelques jours je commencerai mon livre Surrealismos par la "Revista de Occidente". Je considère nécessaire pour le succès de mon entreprise que vous me donniez votre appui.

Ici à Barcelone, un grand nombre de critiques et poètes disent que je suis l'unique qui puisse écrire en ce moment, en Espagne, ce livre, tant pour ma documentation que pour mon constant attachement à l'Idéologie. Mais je voudrais par dessus tout que ce fût vous qui me le disiez. - En échange, je vous promets ma résistante adhésion que je manifesterai clairement dans mon livre, quelle que en soient les conséquences.

Dans l'espoir de vos nouvelles,
toujours votre dévoué,

[
Lluís

22A. April 9. T.A.S

Barcelona, 21 de enero de 1953

M. André Breton
42 rue Fontaine
Paris

Ⓚ Cher ami,

Je vous écris seulement pour vous annoncer que je suis en train de finir mon livre sur vous et sur le mouvement surréaliste, que j'intitule INTRODUCCION AL SURREALISMO, et duquel je vous envoie ci-joint l'index des chapitres. J'espère voir sa parution par le prochain mai ou juin et, tout de suite, je vous enverrai un exemplaire (ou tous ces que vous voudrez). Avant sortira sûrement un autre livre mien, EL MUNDO DEL OBJETO. Comme vous pourrez voir, ma préoccupation dominante, dans ces livres, c'est de contraster les recherches de la démarche surréaliste à la lumière des sciences officiels. Ce le mieux que je ^{peux} puis faire dans ce moment en Espagne, dans le moyen intellectuel et spirituel dominante. J'espère beaucoup de plus de moi, toujours dans la voie que vous avez ouvert pour augmenter les possibilités de l'être humaine et de sa destinée.

Toujours à votre disposition, je vous prie d'agréer, cher Maître, les meilleurs sentiments de l'âme surréaliste de votre ami et disciple,

— ou —
J. Eduardo Cirlot

~~21 de enero de 1953~~

PREFACIO

I

PROLEGOMENOS

- La época del surrealismo
- La destrucción de la imagen del mundo
- Tiempo y estilo
- La tendencia a la obscuridad
- Los círculos del surrealismo
- Primera explanación del surrealismo

ANTECEDENTES DEL SURREALISMO

- Consideraciones generales
- Antecedentes indeterminados
- Los precursores ingleses
- De Novalis a Nietzsche
- El marqués de Sade
- Nerval y Baudelaire
- Arthur Rimbaud
- Isidore Ducasse
- Otros precursores franceses

CONFLUENCIAS Y MOVIMIENTOS PRECEDENTES

- Caracteres de nuestro tiempo
- Los estilos del siglo XX
- Modernismo y vanguardia
- El cubismo y el futurismo
- Apollinaire y Jarry
- El "misticismo immanente"
- La crisis del arte
- El movimiento Dadá
- Del nihilismo a la nueva doctrina
- "Littérature". Dadá en París.
- Los umbrales del surrealismo

II

EL PERIODO HEROICO DEL SURREALISMO (1923-1925)

- La época de los sueños
- La iniciación surrealista
- Fundación del movimiento
- El primer manifiesto
- La "Révolution surréaliste"
- La recuperación del arte
- Ciclo de escándalos

EL PERIODO RAZONANTE (DESDE 1925)

- Hacia la política
- "Légitime défense"
- El comunismo poético
- Años de creación
- La pasión surrealista
- El surrealismo en 1929
- El segundo manifiesto

AUTONOMIA IDEOLOGICA

Al servicio de la Revolución
"Front Rouge"
Ultima trayectoria política
La afirmación del arte
Nuevas aportaciones ideológicas
El surrealismo en 1947
Hacia el futuro

III

TECNICAS PSIQUICAS SURREALISTAS

Consideraciones previas
Valoración de los sueños
Procedimientos especiales
El sentimiento del azar
La paranoia crítica
Más allá de la locura
El saber surrealista
La renuncia a la música

TECNICAS LITERARIAS

El automatismo verbal y escrito
La poesía surrealista
La esencia de la acción poética
La "Anthologie poétique", de Hugnet
La Metáfora liberada
Géneros literarios diversos

TECNICAS ARTISTICAS

El automatismo gráfico
La imagen surrealista
La realización pictórica
El "collage" y otras técnicas
De la escultura al objeto
Fotografía y cine
Otras manifestaciones

IV

LA FILOSOFIA DEL SURREALISMO

Introducción
El conocimiento sensible
La ontología actualista
La nueva lógica
La ética surrealista
La estética de los contrarios
Posición metafísica

LUZ DE LA "ZONA PROHIBIDA"

La doctrina esotérica
Simbolismo y surrealismo
Analogía y participación
Dentro de la magia
El surrealismo como sadismo
La expresión hermética

ULTIMAS CONSIDERACIONES
 El misticismo surrealista
 Concepción del universo
 La surrealidad
 Los valores supremos
 Desde la esperanza
 La parte del caos

INDICE ONOMASTICO
INDICE DE MATERIAS

El método seguido ha consistido en relegar a una cuarta parte de la obra (la 2ª) la historia. Entonces, tomando de las obras de los surrealistas y de las por ellos recomendadas todo lo ideológico, componer tres partes más. En la 1ª están los antecedentes y la base teórica. En la 3ª la psicología y la descripción de las aportaciones técnicas. En la 4ª la ideología pura, la filosofía, las conclusiones generales. (Y también la contrastación de los términos creados y muy usados por los surrealistas, como, por ejemplo: irracionalidad, realidad, surrealidad, con los conceptos de la filosofía científica).-

Le lu:

Bachelard
 Lupasco
 Monnerot
 Raymond
 Nadeau
 Duplessis

les coll. de revus du M. Surr.
 vos livres (Vases, Nadja, L'Amour, Pre-
 ms, Entret, etc)

et quelque chose d: Aragon, Brevel,
 Artaud, Dali, Eluard, etc.

Barcelona, 28. V. 1954

Juan-Eduardo Cirlot
Herzegovino, 33, 6^a, 1^a
Barcelona

M. André Breton
42 rue Fontaine
Paris.-

ⓓ Cher Maître et ami,

J'ai reçu votre envoi du livre L'Art et l'Occultisme et je veux vous exprimer ma reconnaissance. Seulement le titre m'attire déjà beaucoup et je crois que sa lecture m'apprendra bien de choses sur cette question si passionnante.

J'espère pouvoir vous remettre bientôt mon dernier ouvrage dont le titre est LA PINTURA SURREALISTA; c'est un développement des chapitres qui concernent l'automatisme graphique dans mon INTRODUCCION AL SURREALISMO. A propos de ce livre, je regrette vous informer que, malgré ce que j'espérais, la Librairie Gallimard n'entreprendra pas sa traduction. M Mascolo, dans sa dernière lettre m'annonce qu'ils voulaient un original d'histoire surréaliste, pas un essai. Je suis étonné qu'il demandait mon livre a "Revista de Occidente", car le titre d'introduction est bien claire, a mon avis, n'est-ce pas?

Je vous enverrez aussi un grand article intitulé APORTACION ESPAÑOLA AL SURREALISMO, que la revue GOYA (de nouvelle parution a Madrid) publiera peut être dans son premier numéro. Je travaille sur beaucoup de choses et de thèmes mais le point central de mes véritables occupations intellectuelles c'est toujours le surréalisme. Maintenant, après avoir eu connaissance du livre de Ferry sur Raymonde Roussel, je cherche une nouvelle forme de structure poétique, fondée justement sur le desarroi intégral des données automatiques, mais enchaînés dans un ordre semblable a la technique des douze sons de Schoenberg. Je ne sais pas quand je pourrais voir publiés mes poèmes réalisés dans cette conception.

Toujours aussi j'espère inutilement la chance de pouvoir me rendre a Paris. Dans cette attente, et dans le champ magnétique de votre amitié et de ma profonde adhésion, je vous supplie d'accepter toujours l'expression de mes meilleurs sentiments,

Juan
Juan-Eduardo Cirlot.

Monsieur André Breton
Paris.-

ⓓ Cher Ami:

Je viens de recevoir votre envoi (Les Manifestes), avec le plus grand plaisir. Ma vie, dans ce moment qui concerne quelques années, peut être nommée hercuse. Je travaille beaucoup, j'écris des livres, j'aime ma femme, mes petites filles sont bien de santé... J'étudie avec certaines résultats de nouvelles choses (surtout sciences occultes: Franck, Serouya, Wirtz, Kunrath, Guénon; et histoire des religions: Eliade, Frazer, etc.) mais chaque jour je trouve plus apremiant la faute de quelque chose inconnue, que j'appelle tout provisoirement "factor H". ¿C'este la Surréalité? ¿C'est le dieu d'Échnaton? ¿C'est, comme le veulent Jung et son école, mon inconscient? Je ne sais pas *encore*.

Toutes les épées son insuffisantes pour se defendre du sens totalitaire de ce monde. Mon pantacle de sept épées exerce son pouvoir malgré tout, car si non je serais déjà égarée ou bien asimilé par le bonheur du paysage méditerranéen, le trop de soleil, les cuisses blanches, et la musique des sphères chanté par nos amis les "traditionnels". Je sens le tigre dans mon coeur et, pour le dominer, je travaille sans cesse: dix ou onze heures par jour. Bientôt seront publiés mes livres suivants: "La Pintura Surrealista", "Del expresionismo a la abstracción", "Morfología de y Arte contemporáneo", "Breve historia de la pintura catalana" y "Arte español del siglo XX". Il ya déjà une année que je travaille dans une direction passionante: je prépare une ouvrage intitulée "Simbolismo y Significación". C'este un ditionnaire des symboles extraits des sciences esoteriques, de l'ethnographie, la mythologie, etc. avec une introduction sur la "logique symbolique". J'espere construire avec ce livre un instrument capable de rendre comprehensibles les tableaux surréalistes et même les abstraits (certains abstraits), par le symbolisme spatial, et des rytmes et formes et couleurs.

Mais toutes ces choses sont rien, parce que sont choses "du temps" et notre destin vrai nous conduit en dehors du temps. Je pense que c'est peute être la mort la revelatrice de la Grande Porte véritable sur la véritable Surréalité. Je sais que vous preferez un sens immanente et réduit

a ce monde, (ruiné par la publicité, la radio, la betisse, les champs de concentration (futbol = Buchenwald) et la regulation morale des plaisirs et des moeurs)

Je mets point finale a cette lettre car vous savez bien qu'elle ne peut avoir finale.

Mes meilleurs souvenirs a votre femme, a nos amis et pour vous l'amitie si distante ^{que} celle que j'ai pour moi même, car je ne trouve bien loin de moi et je souffre a cause de ca.

Pardon par mon mauvais français. A toujours

[du avd.]

Barcelonne, le 26 de juin 1955

Cette nuit j'ai eu le rêve suivant:
Deux personnages (une femme et un enfant, je crois), revetus de tuniques noires de laine épaisse jouaient des trompettes a l'heure du crepuscule sur une terrasse d'un vent boieux. Le son des instruments était tres grave et bourdonnant.

avant 1955

CARTA ABIERTA A ANDRE BRETON

Querido amigo y maestro:

Con gran alegría he recibido su carta del 27 que me arranca de una insoportable monotonía, particularmente por esa solicitud de colaboración que agradezco tanto, pero que no sé si aceptar pues mi vida ha cambiado mucho en los últimos años y he escrito libros que, desde el punto de vista de la ortodoxia surrealista, casi han de avergonzarme, ya que son obras puramente profesionales sobre arte de cualquier época y lugar. Claro está que, a la vez, estoy preparando una summa simbólica, lugar de confrontación de los conocimientos sobre simbolismo de los ocultistas, psicólogos, antropólogos, orientalistas, historiadores de las religiones y tratadistas. Creo que es necesario llegar a un conocimiento seguro de una serie de cosas (calidades de materias, paisajes, sueños, seres que nos perturban, asedian o maldicen) sobre las cuales "no hay ciencia todavía" y creo que sólo el simbolismo puede suministrar (acaso ayudado por el psicoanálisis, pero más por una psicología de la forma evolucionada) los datos base para tal empresa.

Mi vida es cada día más extraña, aunque no lo parezca y en la medida que mis libros habituales se han ido impersonalizando. Mis preocupaciones constantes tratan de asuntos que a nadie importan nada, aunque los conceptúe esenciales. Por ejemplo, aumenta mi tendencia a la instantaneidad, a no conceder crédito al tiempo, la evolución, el cambio. Y también mi tendencia a la dispersión del yo, a situar en lugares objetivos partes de mi subjetividad. Hay paisajes interiores que tienen una topografía perfectamente mineral o exterior (con frecuencia veo un bosque con caminos entrecruzados, en el cual hay un ser femenino que no puedo llamar "mujer"), y también hay situaciones realmente externas que se transforman automáticamente en paisajes del pensamiento. (Cada noche suelo descansar por espacio de una hora, en mi cuarto

de trabajo, sentado frente a un muro en el que están clavadas mis espadas, mi maza de guerra, mi montante. Sólo una vela ilumina la estancia y me sería imposible jurar que todo ello pertenece al fuera de mi cuerpo y de mi pensamiento. Son almas de objetos lo que miro, no objetos.

El "más allá" sea sobrenatural o natural, trascendente o inmanente, me apasiona, me llama, me preocupa más que el amor y más que el dinero, más que la gloria y el trabajo intelectual. He cortado mis cabellos, rehuyo en lo posible la práctica de lo sexual y en el fondo me inspira un gran desprecio cuanto no sea grieta abierta al misterio, al paisaje que está en el bosque del que antes hablaba, el bosque de todas las leyendas y de los cuentos de hadas. Para merecer el acceso a esa landa lejana y cercanísima, abomino toda injusticia, sufro los errores ajenos, me sacrifico y espero. No sé si esto es religión y si mi religión es fidelidad o infidelidad, pero no puedo hacer más que lo que hago.

Por otro lado, ciertas visiones se asocian aunque yo no quiera a mi sentimiento místico que, en esto, es surrealista. Un día tuve en mis manos un cuerpo femenino, casi no lo recuerdo, pero en cambio me obsesiona la palidez lunar de la pierna, la semitransparencia de la media de seda, que permitía ver la calidad de la carne y una levísima sombra de hilo de vello, como el agua deja ver el fondo submarino, con algas y erizos de mar. Comprendí que esa transparencia grisácea, ^{de} gaseosa o cristal empañado, era el principio del verdadero misterio, que no está en ver ni en ignorar, sino en casi ver. Un torbellino terrible me llevó ante las calidades materiales, las erosiones, la tierra agitada, la piedra podrida, el árbol ahuecado y henchido; vi las aguas estancadas y las capas inferiores del cielo, donde las ortigas terrestres y las frías acumulaciones atmosféricas intercambian signos de identidad.

Comprendí que ese misterio había sido aflorado, más que estudiado, en los viejos libros de magia, alquimia; en el

gran movimiento de la Emblemática, de los siglos XVI a XVIII y soñé por un instante con volver a coleccionar libros como HYEROGELIPHICA de Piero Valeriani, IMPRESE ILLUSTRATE de Camili, HYPNEROTOMACHA POLIPHILI de Colonna, SYMBOLICARUM QUÆSTIONUM DE UNIVERSO GENERE de Bocchius, LE TRANSFORMATIONI de Dolce, LA MOROSOPHIE de La Perrière, y tantos otros como tuve en mis manos y vendí para comprar espadas del siglo XVI, por preferir la contemplación al estudio, lo instantáneo a lo sucesivo.

Querido amigo André, cuánto mundo para solos nosotros. Ellos también trabajan, no hay duda, pero no sufren ni tiem blan junto al lago de viario, en la caja olvidada, sobre el campo abrasado, allá donde las piedras lloran recordando los cabellos azules de la Divina Medusa Gorgona, mi amada verdadera. ¿Por qué, maldito Perseo, yo he necesitado cortar su cabeza con mis siete espadas de fuego interior? Porque nunca he creído en la realidad de nada y siempre he vivido como un fantasma de mí mismo, extrañado de que los otros me vieran, me hablaran, me saludaran. Pero basta ya de confesiones y hablemos de lo que está de más en la superficie de las blandas aguas.

En España, he de decirlo, el surrealismo es pura nada, secreto detestado, movimiento que se empareda con silencio y con llaves de indiferencia total. Mis libros publicados, nada me traen del exterior, no tienen poder de anzuelo, todos en este país creen en la evidencia indestructible, en la solidez del universo. No ven que estamos con un brazo en el agua y otro brazo en el fuego, con la cabeza en el ser y con el cuerpo en el no ser, con el alma en el día y con el espíritu en la noche. Ellos tienen bastante con el sentido común y lo que no es común es como arabesco en el humo, poesía, palabra escrita con las letras menores del impresor, con tinta verde sobre papel verde. ¿Qué hacer, sino dejar que los días pasen como para todos, trabajando lo más que sea posible, y soñar con el "otro sitio" que Kubin buscaba a través de las ruinas de Centroeuropa?

Juan -Eduardo Cirlot
30. 12. 55

M. André Breton
42 rue Fontaine
Paris

Juan-Eduardo Cirlot
Herzogovino, 33, 6, 1
Barcelona

Ⓢ Admirado amigo:

Hace unas semanas soñé que vagaba errante por las calles de la ciudad, en la noche. Atraído por una luz, penetraba en una casa cuya puerta estaba abierta. Subía por las escaleras y me encontraba ante un muro negro marcado con signos como de alfabetos antiquísimos.

Después de uno de esos claros que hay en los sueños, en los que apenas sabemos si estamos dormidos o despiertos y en los que a veces se insinúa el recuerdo de la muerte, como una inminencia muy posible, me veía en el interior de una pequeña habitación, pintada de color marrón. Junto a una estrecha cama desahogada, una muchacha joven, con jersey y falda de color crem y marrón claro me miraba y me sonreía. Era de una belleza sobrenatural, a pesar de que tenía el rostro cruzado de cicatrices, manchas y tiznones, como si hubiese sufrido infinitas heridas. Sentí que era ella, que "volvía". Nos amábamos como ahora sólo en sueños soy capaz de amar, con una pureza e integridad absolutas, sintiéndome "salvado" por ese amor de toda otra forma de realidad.

Pasé varios días preso en el recuerdo de este sueño, reviviéndolo y progresivamente me di cuenta de que uno de sus elementos esenciales era el constante color marrón - en varios matices - de todo, color muy semejante al de muchas pinturas de mi amigo Tappes, en las que parece que la tierra ha llegado a convertirse en alma.

Y llegué a la conclusión de que mucho, de ese sueño, yo lo había vivido anteriormente. ¿Cómo no? En 1945 escribí un corto poema en prosa, exacto relato de un sueño en el que sucedía lo siguiente:

Yo entraba en una iglesia medio abandonada, llena de seres humanos confusos y envueltos en ropajes amplios y no bien determinados. El edificio era como una catedral gótica, pero con algo irracional en las sombras, en las proporciones e incluso en la materia. De pronto se producía un movimiento en la masa de los fieles, que estaban de pie formando grupos, y pasaba al centro del templo un grupo de cuatro personas llevando un ataúd sobre los hombros. Dejaban la caja en el suelo, alzaban la tapa y entonces salía del interior una joven (tal vez parecida a la de mi último sueño), vestida con un manto antiguo de color tierra. Yo le preguntaba, poniendo toda mi vida en la interrogación: ¿Eres verdaderamente cartaginesa?

He intentado un análisis de este sueño, ya desde hace tiempo, considerando que Cartago, como aparece en The Waste Land de Eliot e incluso en San Agustín puede ser el símbolo de la civilización enteramente negativa, de la vida-para-la-muerte que hoy el existencialismo ha excitado en nosotros. No hay duda de que Jung puede tener razón al creer que la "doncella desconocida" simboliza a nuestra propia alma. El que fuera vestida de marrón, es decir, de color de tierra, significaría que, en el fondo y pese a mi sentimiento religioso, abrigo la convicción de que "el alma también es de tierra" o sea mortal. Preguntarle si es verdaderamente cartaginesa equivale a querer saber si, de verdad, ella había resucitado, o

ANEXO 3

Carta desde Barcelona

Carta desde Barcelona a André Breton

En la llama de Enrique Granell, Editorial Siruela, 2005, pp. 547-550 e em *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, IVAM, pp. 116-117.

Publicada em *Le Surréalisme*, même, nº.1, Outubro de 1956.

Querido amigo:

Su carta del 27, recibida con una gran alegría, me hace salir de una insoportable monotonía, debido especialmente a su petición de colaboración que le agradezco muchísimo pero no sé si puedo aceptar pues mi vida ha cambiado mucho en estos últimos años: he escrito algunos libros que casi me avergüenzan, hasta tal punto, desde el punto de vista de la ortodoxia surrealista, son obras puramente profesionales sobre el arte de cualquier época y de cualquier lugar. Al mismo tiempo, claro está, estoy preparando una Suma simbólica, en la que se confrontan los conocimientos que los ocultistas, psicólogos, antropólogos, orientalistas, historiadores de las religiones y autores de tratados tienen del simbolismo. Creo que es necesario llegar al superconocimiento de una serie de cosas (cualidades de materias, paisajes, sueños, seres que nos llenan de perturbación, que nos asedian o nos maldicen) para las cuales "no existe aún ciencia alguna" y creo que únicamente el simbolismo puede proporcionar (con la ayuda del psicoanálisis o mejor de una psicología de la forma en evolución) los fundamentos de semejantes tareas.

Mi vida es cada vez más extraña, aunque no lo parezca y en la medida en que mis libros familiares de han impersonalizado. Mis preocupaciones más constantes tienen horizontes que no interesan a nadie mientras que a mí me parecen esenciales. Por ejemplo, mi tendencia a la instantaneidad toma importancia así como la que me lleva a no conceder ningún crédito al tiempo, ni a la evolución ni al cambio. Y también mi tendencia a la dispersión del yo, a situar en lugares objetivos partes de mi subjetividad. Hay paisajes interiores que tienen una topografía perfectamente mineral o exterior (frecuentemente, veo un bosque de caminos entrecruzados en el que se halla un ser femenino que no puedo llamar "mujer"): hay también situaciones verdaderamente externas que se transforman automáticamente en paisajes mentales. Cada noche, estoy durante una hora en mi gabinete de trabajo, sentado frente a una pared en la que están clavadas mis espadas, mi maza de guerra. El cuarto tan sólo está iluminado por una vela y me resultaría imposible jurar que todo eso sea exterior a mi cuerpo y a mi pensamiento. Son almas de objetos lo que estoy mirando, no objetos.

El "más allá", sea sobrenatural o natural, trascendente o inmanente, me apasiona, me llama, me preocupa más que el amor y más que el dinero, más que la gloria y el trabajo

intelectual. Me he cortado el pelo, huyo en la medida de lo posible de la práctica sexual que, en el fondo, me inspira un gran desprecio cuando no es una brecha abierta al misterio, al paisaje del bosque del que acabo de hablar, el bosque de todas las leyendas y de los cuentos de hadas. Para merecer el acceso a esta tierra lejana y tan próxima, detesto cualquier injusticia, sufro los errores ajenos, me sacrifico y espero. No sé si esto es religión, ni si mi religión es fidelidad o infidelidad, pero no puedo hacer más de lo que hago.

Además, aun cuando yo no lo quisiera, ciertas visiones se asocian a mi sentimiento místico que, en esto, es surrealista. Tuve un día entre las manos un cuerpo de mujer del que apenas me acuerdo, a pesar de que la palidez lunar de la pierna continúa obsesionándome y la semitransparencia de la media de seda que permitía ver la calidad de la carne y la sombra muy ligera de un vello fino como el agua deja ver el fondo del mar, las algas y los erizos. Comprendí que esta transparencia frías, velo o cristal empañado, era el principio del verdadero misterio, que no está en el ver ni en el ignorar, sino en el entrever. Un terrible torbellino me ha proyectado frente a las "cualidades" materiales, las erosiones, la tierra agitada, la piedra podrida, el árbol hueco e hinchado: he visto las aguas estancadas y las capas inferiores del cielo donde las ortigas terrestres y las frías acumulaciones atmosféricas intercambian signos de identidad.

Comprendí que este misterio había sido rozado, antes que estudiado, en los viejos libros de magia y de alquimia, en el gran movimiento de la Emblemática del siglo XVI al XVIII y, por un instante, soñé con volver a coleccionar libros como Hieroglyphica de Piero Valeriani, Imprese Illustri de Camilli, Hypnerotomachia Poliphili de Colonna, Symbolicarum Quaestionum de Universo Genere de Bocchius, la Transformationi de Dolce, la Morosophie de La Perrière, y tantos otros que tuve entre las manos y vendí para comprar espadas del siglo XVI, prefiriendo la contemplación al estudio, lo instantáneo a lo sucesivo.

Querido amigo André, qué universo sólo para nosotros. Los demás también trabajan, sin duda alguna, pero no sufren ni tiemblan, al lado del lago de cristal, en la caja olvidada, en el campo ardiente, allí, en aquel lugar en el que las piedras lloran en recuerdo de los cabellos azules de la Divina Medusa Gorgona, mi verdadero amor.

¿Por qué razón, maldito Perseo, he sentido la necesidad de cortar su cabeza con mis siete espadas de fuego interior? Por no haber creído nunca en la realidad de sea lo que sea y haber vivido siempre como un fantasma en mí mismo, exterior a la persona que los demás veían, con quien hablaban, al que saludaban. Pero basta de confesiones y hablemos de lo que está en la superficie de las aguas suaves. Debo decir que en España el surrealismo es pura nada, secreto detestado, movimiento encerrado en el silencio con las llaves de la total indiferencia. Mis libros publicados no me traen nada del exterior, no tienen el poder del anzuelo: en este país, todos creen en la evidencia indestructible, en la solidez del universo. No ven que tenemos un brazo en el agua y el otro en el fuego, la cabeza en el ser y el cuerpo en el no-ser, el alma en el día y el espíritu en la noche. El sentido común les basta y lo que no es sentido común es como

un arabesco en la humareda: poesía, palabra escrita con las más pequeñas letras del impresor, con tinta verde sobre papel verde. Qué hacer, sino dejar que el día pase como pasa para todos, trabajar lo más posible, y soñar con el "otro lado" que Kubin buscaba a través de las ruinas de la Europa central.

ANEXO 4

Esquema Capítulos de *El Libro de Cartago*

El libro de Cartago – 2 versões: divisão capítulos e primeiras linhas

<i>Libro de Cartago.</i> (Diario de una tristeza irrazonable)		<i>El Libro de Cartago</i>	
<i>Car 1</i>	(Manuscrito) pertença de Carlos Edmundo de Ory	<i>Car 2</i>	(Manuscrito) pertença Lourdes e Victoria Cirlot publicado por Igitur, 1997
26-27 Dezembro 1946 Café de las Ramblas, Barcelona -oferecido a Carlos Edmundo de Ory		7 a 10 Janeiro 1947, Barcelona - reescrito com correcções e encadernado por Cirlot - desenhos de Julián Gallego (2) - conservado como original que nunca iria ser publicado	
		Prólogo	Desde el día de limite y lamento...
		Dama del Horizonte	Cuando la noche planta sus negros manzanos en mi rostro...
I	¿Eres verdaderamente cartaginesa?	I	¿Eres verdaderamente cartaginesa?
II	Después del incendio...	II	Después del incendio...
	Pasan las horas junto al cuerpo desnudo.	III	Pasan las horas junto al cuerpo desnudo.
III	¡Oh Baal! ¡Oh, Padre infinito...	IV	¡Oh Baal! ¡Oh, Padre, de las viviendas altísimas!
	Estoy sobre un cuerpo desnudo	V	¿Eres verdaderamente cartaginesa? Estoy sobre un cuerpo desnudo...
	Como una costa glacial	VI	Después del incendio...
	Todo el mundo existencial consiste en la aparición. La aparición integra en sí los dos contrarios absolutos....	VII	¿Eres verdaderamente cartaginesa?
		Despedida	Esta es mi despedida, Dama del horizonte, ésta es mi despedida de color destruido.

ANEXO 5

“L’enclume des forces” manuscrito

lett
1299
sur croquis

juin 33
L. H. F. d. n.

L'Enclume à fines

Ce flux, cette vague ex laméris, i'ed rancee que commene le
Ter. Le feu de langues. Le feu lise en tassels de langues dans
le mélange et la tere qu'ouve comme un ventu en gresin,
un enhaile de miel et de mere. Et toute sa blenne s'ouvre
et bouille ce ventu mou, mais le feu bouille par dessus en
langue tortuee, et ardente que portent a au pointe des
soudraun comme se le surf. Le feu lorde comme se, mais, dans
les limpete, avec arole la lumiere que trace une regle et des ribs.

Et la tere se l'ouk part, entouree et mentoue, arole, se
cete. Ces creux comme is surfaces. La tere et ses nef, et ses
prehistories, et l'itude, la tere aux gologies primitives, ou se
vent de la fin du monde dans une arde rouge comme le charbon.
La tere est mere sous la glace du feu. Voyez le feu dans les
trois rayons avec le couronnement de sa ramée se goulent
de yeux. Myriades de myriapodes s'y eun. Le ventu ardent et con
ville de ces feux est comme la pointe exacte de la tere a la cime
du firmament. Un absolu d'elclat dans l'echauffouee de la force.
Le point epouvantable de la force se base dans un tinte
sans blen.

Les trois rayons font un éventail dont les fleches tombent
a pic et onvoient sur le mine centie. Mais ce ventu est un
regne l'iteux se couert d'une spirale d'elclipses. L'ombre de l'elclipe
fait un mur sur les zigzags de la haute maconnerie celeste.

Mais au dessus de tout est le Double-Cheval. L'ino
cation du Cheval heimp, au la lumiere de la force, sur un
fond de mur elini et prese pres a la corde. La corde de
son double portail. Et en lui le Premier des deux est beau
coup plus elang que l'autre. C'est lui qui ramene l'elclat

Dont le dôme n'est que l'ombre loquée.

Plus bas, encore plus bas, du mur la tête et le pied au
du cheval font une ouïe, comme si toute l'eau du monde
serait l'ouïe d'un puits.

L'oriental ouvert derrière une pyramide de cimes, un
immense concert de sommets. Une idée de désert plane
sur ces sommets au dessus desquels un astre et le ciel flotte,
doublement, exemplairement suspendu. Suspendu comme
le bien sans l'homme, ou le mal sans le crime et l'homme
à l'homme, ou la mort dans la vie. Force géométrique des astres.

Mais derrière cette union d'absolu, ce système de plants,
d'étoiles, de terrains, de lignes, jusqu'à l'or, derrière cette
induite focalisation à peine, cette géométrie de recherche,
ce système géométrique de sommets, derrière ce système
sans début et sans fin qui dégage ses fibres, découvre ses
secretismes, derrière cette main d'homme enfin qui
imprime son pouce dur et derrière ses talonnements, derrière
ce mélange de manipulations et de crochets, et ces points
sans tous les vers de l'âme, et ces abîmes dans la réalité

se dresse la ville aux murailles baroques, la ville
immense sans hauteur, et qui n'a pas touché à tout le ciel
pour lui faire un plafond ou de plants pourvue
en vers inverse et avec une vitesse d'astres fétés.

Cette ville de cavernes et de murs qui projette sur
l'abîme absolu des arches pleines et des caves comme
des ponts.

Que l'on voudrait dans le creux de ces arches, dans l'ar-
cature de ces ponts insérer le creux d'une épaule immen-
sément grande, et une épaule qui charge le sang. Et

placer son corps en repos et sa tête où fourmilleent les idées
sur le rebord de ces corniches, grates, on s'étaye le ferme-
ment.

Cas un ciel de Bible est demeuré au concert de nuages
blancs.

Mais les menaces douces de ces nuages. Mais les orages.
Et ce bruit sont ils laissent percer les flammeches. Mais
l'ombre portée de la tête, et l'éclairage avoué et tra-
yeux. Mais cette ombre en forme de fêve en spirale, et
ce bouc. Le ~~liberté~~ de rabat des constellation.

Un cri pour ramasser tout cela et une langue pour
m'y pencher.

Les reflux commencent à moi.

Montez moi l'insertion de la tête, la harmonie de mon
esprit, le commencement affreux de mes ongles. Un bloc,
un immense bloc pour me séparer de mon mensonge. Et
ce bloc est de la couleur qu'on voudra.

Le monde y boit comme la mer rocheuse, et moi avec les
reflux de l'amour.

Cheris, auz vos feni de rouler vos galets sur mon
âme. Moi. Moi. Tournez la page des gravats. Moi
aussi j'opai le gravier célesté. Et la plage qui n'a plus
de l'ordre. Il faut que ce feu commence à moi. Le feu et
ces langues, et les cavités de ma gestation. que
les blocs de glace viennent réchauffer au me, dents j'ai
le vaine épais, mais l'âme lisse, une œuvre de matière
échouée. J'ai une absence de météores, absence de rocs
flets enflammés. Je cherche dans mon zonei ses nous, et
comme le vil vibratile des choses. P'âdem du noant, un

se lent d'absurde, le fumée de la mort entière... L'humour
léger et rareté. Moi aussi je n'attends que le vent.
qu'il rappelle amour ou misère il se pourra guérir
méchamment que sur une plage
d'isrements.

Antonin ARTAUD.

ANEXO 6

“El yunque de las furezas” Tradução e análise

EL YUNQUE DE LAS FUERZAS

Poema en prosa de *Antonia Artaud* (=1948), publicado en el número 7 de *La Révolution surréaliste*, de 15 de junio de 1926.

“Esta corriente, esta náusea, estos lienzos son el origen del fuego. El fuego de las lenguas. El fuego tejido en trenzados de lenguas en los destellos de la tierra que se abre como un vientre cuyas entrañas son de miel y de azúcar. Y la tierra entreabierta muestra sus áridos secretos. Secretos como superficies. La tierra y sus nervios y sus antiquísimas soledades; la tierra de las primitivas geologías donde se descubren las estructuras del mundo en una sombra negra como el carbón. La tierra es madre bajo el espejo de fuego, del fuego con sus tres rayos, en el coronamiento de cuya crin pululan los ojos. Miríadas de miriápodos de ojos. El centro ardiente y convulsivo de ese fuego es como la punta desarraigada de la tormenta en la cima del firmamento. Hay un fulgor absoluto en la lucha de las fuerzas. La punta espantosa del impulso se rompe en un ensordecedor ruido azul. Los tres rayos forman un abanico cuyas ramas caen a pico y convergen en el mismo centro. Pero este centro es un disco lechoso, recubierto de una espiral de eclipses... Encima del cielo está el Doble Caballo. La evocación del caballo se temple en la luz de la fuerza sobre el fondo de un muro arruinado hasta la descomposición. Y, en él, el primero de los dos caballos es aún mucho más extraño que el otro, siendo éste el que recoge la luz, mientras el segundo expresa sólo la pesada sombra. Más abajo que la sombra del muro, la cabeza y el pecho del caballo forman otra sombra, como si toda el agua del mundo elevara el orificio de un pozo. El abanico abierto domina una pirámide de cimas, un inmenso concierto de cumbres. Una imagen de desierto planea sobre esas cimas, más allá de las cuales un astro desmelenado flota, horrible suspendido. Suspendido como el bien en el hombre, como el mal en el comercio de hombre y hombre, o como la muerte en el interior de la vida. Fuerza giratoria de los astros. Pero detrás de esta visión de absoluto, de ese sistema de plantas y de estrellas, de territorios rajados hasta el hueso; detrás de esa ardiente agrupación de gérmenes, de esa geometría de búsquedas, sistema giratorio de cimas; detrás de esa reja de arado plantada en el espíritu y de ese espíritu que desgaja sus fibras y desvela sus sedimentos; detrás, en fin,

de esa mano de hombre que imprime la huella de su pulgar duro y dibuja sus tanteos; detrás de esta mezcla de manipulaciones y cerebro, de esos pozos abiertos en todos los sentidos del alma y de esas cavernas rotas en la realidad.., se alza la Ciudad de murallas acorazadas, la ciudad inmensamente alta, a la que todo el cielo no basta para formarle un techo donde crecen las plantas pero en sentido inverso y a la velocidad de los astros lanzados. Esta ciudad de cavernas y de muros que proyectan sobre el abismo absoluto arcadas y huecos como los de un puente. Se querría introducir en el vano de esos arcos la forma de una espalda desmesuradamente grande, de una espalda de donde la sangre diverge. Y colocar el cuerpo en reposo y la cabeza donde hormigean los sueños sobre el reborde de esas cornisas gigantescas, en las que se escalona el firmamento. Pues encima aparece un cielo bíblico, por el que corren las blancas nubes... Pero existen las amenazas dulces de esas nubes. Pero las tormentas. Y ese Sinaí donde dejan caer sus centellas. Pero la sombra proyectada de la tierra y la iluminación ensordecida y cretácea. Pero, en fin, esa sombra en forma de cabra y ese macho cabrío. Y el Sabbath de las constelaciones. Un grito para recogerlo todo y una lengua para colgarme de ello. Todos esos reflujos comienzan en mí. Mostradme la inserción de la tierra, la bisagra de mi espíritu, el comienzo horroroso de mis uñas. Un bloque, un inmenso bloque falso me separa de mi mentira. Y este bloque es del color que se quiera. El mundo babea como un mar rocoso, y yo con los reflujos del amor. Perros, habéis terminado de hacer rodar vuestras piedras sobre mi alma. Yo. Yo. Volved la página de los escombros. Yo también espero la grava celeste y la playa sin bordes. Es preciso que ese fuego comience en mí. Ese fuego y estas lenguas y las cavernas de mi gestación. Que los bloques de hielo vengán a encallar contra mis dientes. Tengo una ausencia de imágenes, ausencia de soplos inflamados. Busco en mi garganta nombres, algo así como la vibrátil pestaña de las cosas. El perfume de la nada, el olor del absurdo, el estiércol de la muerte entera. El humor ligero y rarificado. Solamente espero el viento. Que se llame amor o miseria no podrá apenas sino arrojarme sobre un mar de osamentas.”

Análisis

Aun cuando consideramos que todo intento de “explicación” de un poema es radicalmente insuficiente, no creemos sea inútil mientras no tenga la pretensión de substituir al original o de encerrarlo en los estrechos marcos de la lógica analítica. En consecuencia, exploraremos a grandes rasgos el poema en prosa transcrito. Por el estilo,

éste es de absoluta ortodoxia surrealista. También en cuanto al contenido, el cual presenta dificultades de interpretación hasta la última parte del poema, donde se aventuran ya expresiones, si no directas, cuando menos de relativa proximidad a lo literal. No nos es posible aquí dar el aparato demostrativo de nuestras identificaciones de símbolos, que seguramente serán aceptadas por quienes se hallen familiarizados con las distintas técnicas coincidentes del simbolismo, la simbología, el psicoanálisis y el llamado método mítico. La confusión que puede aparentar el poema a primera lectura procede de una interpretación objetiva y de la voluntad de hallar relaciones propias de la lógica tradicional en ese mundo. Dado que las imágenes, las menciones, las enumeraciones corresponden a equivalentes emocionales de “momentos” de un proceso interior que pide ser comunicado, sólo la lógica de lo afectos puede ser exigida. Y ésta, desde el descubrimiento de los fenómenos de la ambivalencia (apetencia simultánea de lo contrario o de lo contradictorio), ofrece un margen bastante amplio a la libertad del creador. Otra dificultad dimana de que el tema de este poema es de carácter cósmico y, al recaer en Lo mismo las imágenes subjetivas, se origina un dualismo de planos y una continua interacción de las esferas gnoseológica y ontológica. Casi todos los procedimientos aptos para la “concentración del habla” (esencia de la poesía) se hallan presentes: reiteración, gradación, contraste, superposiciones de todo género y plurisignificaciones. Hay también, en especial merced a la abundancia de reiteraciones, una cierta y angustiosa retórica que representa en el poema la presencia del Caos, como la claridad simbólica que se inserta entre las enumeraciones, equivale al Cosmos. Abundan especialmente las imágenes de incertidumbre: “cabeza incierta, bloque falso, del color que se quiera, amor o miseria, bien o mal”, y las de dualismo, en forma de dilema o, más frecuentemente, como ambivalencia o contradicción fundamental: “luz y sombra, yunque y martillo, fuego y tierra, ciudad de arcos y ciudad de cavernas, playa sin bordes y playa de osamentas.” Otras imágenes simbólicas van variando de sentido —generalmente incrementando y profundizando el inicial— como “en una sombra negra como el carbón” (metáfora de situación o de conocimiento), “la cabeza y el pecho del caballo forman otra sombra” (imagen de la materia y de la irracionalidad vital), “sombra en forma de cabra y de macho cabrío” (equivalente del principio del mal). Ciertos dualismos se resuelven en una síntesis, que no supera los contrarios sino que los neutraliza y degrada, conduciendo hacia la indeterminación; así “cabeza incierta” integra “alma lisa (limpia, pura)” y “corazón de naufragios”. Los mundos objetivo y subjetivo se relacionan e identifican por medio de correlaciones simbólicas: “corazón de

nafragios = playa de osamentas”, “alma lisa = playa sin bordes”. A nuestro entender, el poema se divide internamente en cuatro períodos; el primero termina en “espiral de eclipses”, para dar-lugar el segundo que acaba en “orificio de un pozo”; el tercero finaliza en “Sabbath de las constelaciones”. El primero expone un dualismo entre la serie (símbolo inicial desdoblado y desenvuelto) “fuego-lenguas-ojos rayos-abanico” (= sujeto) y “tierra-vientre” (= mundo, a veces externo: planeta tierra o cosmos, y a veces interno: universo del propio pensamiento con elementos discontinuos y trágica multiplicidad). Este último factor: “tierra-vientre” aparece como contradictorio; en su interior atesora “azúcar y miel” (principio de salvación) y “áridos secretos” (destrucción). En el segundo período se expone más profundamente el dualismo últimamente mencionado. El principio afirmativo (intuición positiva del mundo, o realidad intrínsecamente buena de éste) es el “Caballo de luz” y el negativo es el “Caballo de sombra” (en la mitología griega el Doble Caballo se identifica con Pollux y Castor el primero de los cuales era *inmortal* (salvación) y el segundo *mortal* (perdición). No obstante, en el juego de contradicciones manejadas por Artaud y en las deducciones de “sombra” que verifica nos encontramos con la curiosa imagen de equivalencia: “la cabeza y el pecho del caballo (negativo = materia = mal) forman otra sombra como si toda el agua del mundo elevara el orificio de un pozo”. Conocido es el simbolismo del agua (= fuerza creadora). Este pasaje expresaría pues una confesión de la creencia, a fin de cuentas, de que el origen de todo está en el mal y la materia (positivismo e infernalismo a lo Comte, Blake, Nietzsche, muy propio de la ideología que analizamos). El tercer período es el doble desarrollo de los conflictos sujeto y objeto (como mundo material insalvable y como mundo metafísico y espiritual); bien y mal. La serie “abanico-astro desmelenado- cabeza-espalda” nos da la presencia del poeta en medio de la cósmica avalancha, significada por “pirámide de cimas-concierto de cumbres”, etc. Las enumeraciones caóticas retrotraen a los “áridos secretos” del primer período, mientras el “azúcar y miel” de las profundidades surgen sublimados en una suerte de Jerusalem celeste, en la “Ciudad de murallas acorazadas-ciudad inmensamente alta” (que se presenta de golpe) como inexpugnable —calificativo del epíteto— al angustiado sujeto de la vivencia. Éste, en consecuencia a tal intuición de rechazo, vuelve a integrar dilemas y contradicciones en la propia ciudad del espíritu y así ésta proyecta “arcadas y huecos como los de un puente” (visión transfigurada y triunfal), pero es también “ciudad de cavernas”, esto es, de bases socavadas en las que el vacío (= nada) se aloja. De ahí el acabamiento desesperado de este tercer período, en el que la visión del cielo,



primeramente beatífica, se transforma rápidamente en una atmósfera de magia negra y de terror religioso. El cuarto período disuelve la estructura del poema en enumeraciones cada vez más sentimentales, entre las que se intercalan llamamientos de autocompasión como “Yo. Yo. Es preciso que ese fuego comience en mí”, etc. Además, el autor inserta una frase claramente escéptica en su discurso, la cual nos dice que, por un instante, ha salido de la compacta obsesión de su texto posiblemente casi automático para apercibir que es un artista. Por ello menciona su potestad de teñir el poema de la significación que elija: “Y este bloque es del color que se quiera”. Sin embargo, la doble negación “bloque falso me separa de mi mentira”, le pone y nos pone en proa a su autenticidad. Expresa un leve anhelo de salvación: “Yo también espero...”, mas analiza y llega a la síntesis: “cabeza incierta” (principio de incertidumbre absoluta), resultado del dualismo general del poema, especificado en las series contrapuestas: “tierra de azúcar y miel-caballo de luz-ciudad inmensamente alta-playa sin bordes-alma lisa” y “vientre de áridos secretos-caballo de sombra-muro arruinado-sombra secundaria = agua del mundo-concierto de cumbres-ciudad de cavernas-amenazas de las nubes-playa de osamentas-corazón de naufragios”. El predominio de imágenes negativas expresa que en el dualismo de Artaud prevalece el “lado nocturno de la naturaleza”.

ANEXO 7

Quadro correspondência de cores

Correspondência de cores

Frase	Manuscrito	Frase	Manuscrito
<i>este canto morado</i>	Car 2		
<i>negros manzanos</i>	Car 2		
<i>ojos azules o grises</i>	Car 2		
<i>luz negra</i>	Car 2		
<i>agua violeta</i>	Car 2		
<i>casas azules</i>	Car 2		
<i>dorados almendros</i>	Car 2		
<i>luz azul (cielo)</i>	Car 2	<i>luz azul(cielo)</i>	Car1
<i>pálidos miembros</i>	Car 2	<i>pálidos miembros</i>	Car1
<i>negras substancias</i>	Car 2	<i>negras substancias</i>	Car1
<i>el navío pálido</i>	Car 2	<i>el navío pálido</i>	Car1
<i>los colores furiosos (dejarlos aparte)</i>	Car 2	<i>los colores</i>	Car1
<i>raíces sangrientas</i>	Car 2	<i>raíces sangrientas</i>	Car1
<i>ríos rosados</i>	Car 2	<i>ríos rosados</i>	Car1
<i>confines calcáreos (territorio)</i>	Car 2	<i>resurgimiento sonoro y opalescente</i>	Car1
		<i>zafiros rituales</i>	Car1
		<i>túnica naranja</i>	Car1
		<i>tiara de plumas doradas</i>	Car1
		<i>cabellera negra</i>	Car1
		<i>confines calcáreos (territorio)</i>	Car1
		<i>labios que brillan como un platino</i>	Car1
<i>obscuras salas (iglesia)</i>	Car 2	<i>obscuras naves (iglesia)</i>	Car1
<i>sarcófago (...) negro</i>	Car 2	<i>sarcófago (...) negro</i>	Car1
<i>marrón claro (vestido)</i>	Car 2	<i>marrón claro (vestido)</i>	Car1
<i>estandartes negros</i>	Car 2	<i>estandartes negros</i>	Car1
<i>las tinieblas del hombre</i>	Car2	<i>las tinieblas del hombre</i>	Car1
<i>vestuarios de rosas y de llamas</i>	Car2	<i>vestuarios de rosas y de llamas</i>	Car1
<i>blancura de los pensamientos</i>	Car 2	<i>blancura de los pensamientos</i>	Car1
<i>áureo (sacerdote)</i>	Car 2	<i>áureo (sacerdote)</i>	Car1
<i>oceano sublime de esmeraldas</i>	Car 2	<i>oceano sublime de esmeraldas</i>	Car1
<i>pálida piedra</i>	Car 2	<i>piedra fulgurante</i>	Car1
<i>reinos dorados</i>	Car 2	<i>los guerreros visten de luto</i>	Car1
<i>sarmientos dorados</i>	Car 2	<i>imagen de amatistas consagradas</i>	Car1
		<i>victorias llameantes</i>	Car1
<i>nubes negras</i>	Car 2	<i>nubes negras</i>	Car1
<i>pálida tristeza</i>	Car2	<i>pálida tristeza</i>	Car1
		<i>Blancos roquedales</i>	Car1
<i>templos violetas</i>	Car 2	<i>templos violetas</i>	Car1
<i>oro deshilachado (...) de los yelmos</i>	Car 2	<i>oro deshilachado de las crines de los yelmos</i>	Car1
<i>casa roja</i>	Car 2	<i>casa roja</i>	Car1
<i>cielos verdísimos</i>	Car 2	<i>cielos verdísimos</i>	Car1
<i>topacios (portas)</i>	Car2	<i>topacios (portas)</i>	Car1
<i>palacios calcinados</i>	Car2	<i>palacios calcinados</i>	Car1
		<i>La espuma esparce sus plateadas sonrisas</i>	Car1
		<i>oscuro bosque</i>	Car1

<i>cometas multicolores</i>	Car 2		<i>cometas multicolores</i>	Car1	
<i>negras aguas</i>	Car2		<i>negras aguas</i>	Car1	
<i>lívidos montones</i>	Car 2		<i>lívidos montones</i>	Car1	
<i>hiedra negra (cabelos)</i>	Car 2		<i>hiedra negra (cabelos)</i>	Car1	
<i>luz azul</i>	Car 2		<i>luz azul</i>	Car1	
<i>estandartes negros</i>	Car2				
			<i>algas violetas</i>	Car1	
			<i>La sombra se acerca</i>	Car1	
			<i>Hiedra negra (cabelo)</i>	Car1	
			<i>ramajes verdosos</i>	Car1	
<i>aguas sangrientas</i>	Car 2		<i>aguas sangrientas</i>	Car1	
			<i>trajes blancos (crianças)</i>	Car1	
<i>sangre</i>	Car 2		<i>sangre</i>	Car1	
<i>negras sustancias que me integran</i>	Car 2		<i>negras sustancias que me integran</i>	Car1	
<i>color (de los materiales)</i>	Car 2				
<i>esmeraldas marinas</i>	Car 2		<i>esmeraldas marinas</i>	Car1	
			<i>pórticos ensangrentados</i>	Car1	
			<i>color (de los materiales)</i>	Car1	
			<i>esmeraldas marinas</i>	Car1	
<i>águilas de los reinos dorados</i>	Car 2		<i>águilas de los reinos dorados</i>	Car1	
<i>sarmientos dorados</i>	Car 2		<i>sarmientos dorados</i>	Car1	
			<i>estigmas rosas</i>	Car1	
<i>rojas melenas (sol)</i>	Car 2		<i>rojas melenas (sol)</i>	Car1	
<i>fulgores negros (aire)</i>	Car 2		<i>fulgores negros y dorados (aire)</i>	Car1	
			<i>Imagen de amatistas</i>	Car1	
			<i>funerario aluminio</i>	Car1	
			<i>pálida claridad</i>	Car1	
			<i>escamas azules (armaduras)</i>	Car1	
			<i>dulcemente tenebrosas (existencias)</i>	Car1	
			<i>garganta de roja luz</i>	Car1	
<i>habitación oscura</i>	Car 2		<i>habitación sombría</i>	Car1	
<i>sarcófago (...) negro</i>	Car 2		<i>sarcófago (...) negro</i>	Car1	
<i>marrón claro (vestido)</i>	Car 2		<i>marrón claro (vestido)</i>	Car1	
<i>color destruido</i>	Car 2				
<i>silencio esmeralda</i>	Car 2				
<i>manos azules</i>	Car 2				
<i>color destruido</i>	Car 2				
<i>manos azules</i>	Car 2				
<i>color destruido</i>	Car 2				
<i>silencio esmeralda</i>	Car 2				
<i>color destruido</i>	Car 2				
<i>silencio de color esmeralda</i>	Car 2				
<i>manos azules</i>	Car 2				
<i>silencio esmeralda</i>	Car 2				

ANEXO 8

Esquema autobiográfico de Cirlot

