

La Diosa rota de Cirlot

RAÚL HERNÁNDEZ GARRIDO

Profesor Invitado en University of Southern Indiana

The Broken Goddess of Cirlot

Abstract

Cirlot's poetry is set at the intersection of avant-garde writing with an archaeological feeling. In his work, the myth, the word, the story, are like the remains of a forgotten text that had been exhumed from a past time, a dead text. This text may be shaped as an archaeological ruin, a text that becomes full in autonomy and meaning, clashing with the alive and broken consciousness of the contemporary man. The figure of a woman goes through his writings, a Goddess connected to several key topics: the closed room, the loss, the sea, the sacrifice. As the work of Cirlot grows, the presence of the Goddess comes in a crescendo weighing the reader down, while thematic issues linked to her intertwine themselves again and again. The outcome consists of inaccessible poems that fascinate because of their formal construction and the complexity of the symbolic construction of their images and their language.

Key words: Image. Symbol. Poetry. Avant-garde. Goddess.

Resumen

En Cirlot encontramos el cruce entre la escritura de vanguardia y lo arqueológico. El mito, la palabra, el relato, son restos de un texto que nos llega desde el pasado, de un texto ahora muerto pero que sin embargo, en su carácter de ruina, se constituye con plena autonomía y validez, entrando en conflicto con la conciencia viva y sin embargo rota del ser contemporáneo. La figura de una mujer la recorre, una Diosa ligada a varios temas claves: la habitación cerrada, la pérdida, el mar, el sacrificio. Según avanzamos en la obra de Cirlot, la presencia en crescendo de la Diosa llega a abrumar mientras que los elementos temáticos relacionados con ella se entretrejan una y otra vez. El resultado, textos tan fascinantes como inaccesibles por su construcción formal y por la complejidad de la construcción simbólica de sus imágenes y de su lenguaje.

Palabras clave: Imagen. Símbolo. Poesía. Vanguardia. Diosa.

ISSN. 1137-4802. pp. 45-57

Juan Eduardo Cirlot(1916-1973), músico frustrado, coleccionista de espadas, crítico de arte, especialista en simbología y uno de los poetas más originales de la literatura española del siglo XX, es sobre todo conocido, además de por su fundamental *Diccionario de Símbolos*, por su poemario dedicado a un extraño personaje, Bronwyn, tomado de la película *El Señor de la Guerra* (*The War Lord*, dirigida por Franklin J. Schaffner en 1965). En la película, Bronwyn es una campesina en una aldea frisona en



la Edad Media ocupada por los cristianos normandos. Una mujer con atributos de diosa pagana y que fascina al jefe de las tropas normandas. *Bronwyn* protagoniza un ciclo poético portentoso en la obra de Cirlot que se inicia en 1966 y que se desarrolla hasta la muerte de *Cirlot*, en 1973.



Ya en sus primeros poemas (*Seis sonetos y un poema del amor celeste*, que data de 1943) aparecen los procedimientos característicos de su poesía: la utilización de imágenes fulgurantes, alejadas de la realidad, tomadas por una partedel mito y por otra, creadas por técnicas surrealistas. En lo formal se aprecia una doble vertiente de continuidad con las formas

clásicas: formas de versificación como el soneto, o utilización de recursos retóricos como la personificación, la antítesis, la aliteración; combinado todo esto con otros procedimientos más experimentales: la permutación, la variación, la libre asociación. Y una temática que acude a un mito olvidado, a tiempos pasados, legendarios, y en los que se da la presencia del héroe, de la doncella y diosa.

De 1943 es también *La muerte de Gerión*. En él Cirlot reescribe el mito de Gerión, al que ahora Herakles da muerte en tierras de España; y en él aparece Tharsia, acosada por Gerión. La Doncella, nacida de las aguas, que para librarse de éste se precipita al mar, en donde muere y desaparece. La Doncella nace y muere en el mar, y al morir, se convierte en nube de pájaros negros. Su cuerpo desaparece en las aguas, mientras que en la atmósfera esa sombra negra ocupa su lugar, o más bien, se expande, fuera de toda figura reconocible, ocupando con su oscuridad el espacio, el firmamento.

La Diosa reaparece una y otra vez en la poesía de Cirlot y lo hace como imagen surrealista, como collage, como objeto en transformación inmovilizado en una serie de antónimos y de contradicciones que sitúan su presencia como fuera de la lógica de la realidad. Paralelamente, su imagen se cuaja de símbolos y de un aliento misterico, el mismo que tendría una religión antigua, o mejor dicho, los restos de una religión muerta. La poseía de Cirlot crea así un lenguaje propio y un ritual alrededor de una Diosa que se sitúa en un mundo en oposición al de la realidad. Damas que exigen su tributo sangriento. Damas que torturan y que convierten a la víctima en su objeto sexual, diosas terribles de nombres terribles, diosas olvidadas que empiezan a poblar su poesía. Diosas muertas y diosas también, no de la

muerte, sino de lo muerto. Diosas absolutamente lejanas, inaccesibles al poeta, pero que despojan a la inmediata realidad de éste de sentido. Poco a poco, en Cirlot, la vanguardia se cruza y funde con lo arqueológico. Poco a poco, a la indagación de lo inconsciente propia de la vanguardia se le superpone la imposición de una figura femenina que exige al poeta pleitesía.



En *Sueño onírico* –incluido en *Árbol Agónico*, 1944 (Cirlot 2005:121)– tras la invocación, la búsqueda, el poeta pasa a la confirmación de la aparición de la diosa, probablemente Tanit, diosa de la Luna y la fertilidad, consorte de Baal, y que algunos asocian con el sacrificio de niños, que de forma no casual ha sido objeto de un poema previo del mismo libro, *Romance Mágico*; en él encontrábamos el martirio tierno de niños a manos de altas damas, que les amputaban las manos.

“¿Eres verdaderamente cartaginesa?”, le pregunta el poeta a la Dama, en el verso que abre y que cierra este poema en prosa que narra un sueño del poeta. Éste está en un espacio cerrado, un templo al que sin saber por qué, suele acudir. Y de un sarcófago, sale una Doncella ataviada como la Virgen María, aunque con ropajes de color marrón claro, el color del lodo. Y el poeta se enciende por un espíritu religioso, que le lleva a aproximarse a ella y repetirle la pregunta anterior. Muerta rediviva, transformada en una Doncella impura. Pero frente a ese carácter ominoso, la aparición no deja de tener rasgos virginales.

Encontramos luego un poema dedicado a María del Carmen, figura cuya importancia descubriremos en el desarrollo posterior de la obra de Cirlot. En él se habla de un amor pasado, dos ángeles que suponían un punto de referencia para el poeta, una pureza que el paisaje pierde, una mirada perdida. Y en él interviene el agua, pero no el tenebroso del mar, sino el del dulce remanso del río, cuajado de la nostalgia de lo perdido para siempre.

El amor muerto también pertenece a *Árbol Agónico*, y en él estrofas de dos versos octosílabos desarrollan la búsqueda inútil del poeta por el amor desaparecido, y la duda que plantea su desaparición: ¿muerte, alejamiento, o incluso, espera que el poeta pueda disculpar? Una búsqueda que una y otra vez se puntúa con el ritornello de una estrofa en la que se habla de una casa sin puertas ni ventanas.

ra? Revestida de un marrón claro, del color del lodo. Del color del fondo del mar, de ese fondo en el que en un principio se hundió la Doncella.

Lilith (1949) recrea el encuentro del poeta con la que fue la primera mujer de Adán y que acabaría, según algunos mitos, convirtiéndose en la Bestia que tienta a Eva, en la Serpiente. *Tránsito*, el tercer poema de cuatro de factura muy heterogénea, guarda estrictamente la forma de soneto. La anáfora domina este soneto. Los versos de la primera estrofa empiezan por *Fuego*. Los de la segunda, por *Entro*, acabando así:

entro en la habitación donde la nada
comunica al espacio su elemento.

Tránsito. Lilith (1949)(Cirlot, 2005:345)

El poeta entra dentro de esa habitación cerrada, sin ventanas, donde se da una ósmosis de espacios diferentes, o donde la nada amenaza por aniquilar el espacio.

En la tercera estrofa, el elemento que se repite es *De mí*, aludiendo a partes del cuerpo del poeta. Y de estas partes del cuerpo (ojos, mano, boca) se dan incandescencias y emergencias. Quemado, abrasado, el símbolo aparece como elemento de tortura y de revelación, de transformación cruel: cruces, montañas, luces. La última estrofa sitúa el espacio en el que ahora se encuentra el poeta, un espacio de incandescencia, de fuego, un espacio supranatural que aniquila el espacio. Un espacio conjurado que implomiona desde dentro de esa habitación de encierro recurrente en Cirlot.

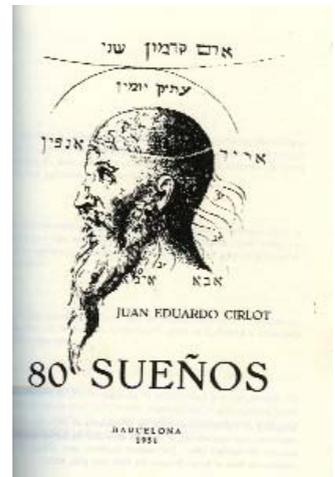
El último poema, *Lilith*, es el encuentro y conversación del poeta con Lilith, en que ella lo pide todo, sin ambages, y el poeta se rinde ante su presencia.

De 1951 son los *80 sueños*, en los que destacamos aquellos en los que reaparece el tema de la habitación: (sueños 2, 11, 25 51, 59, 64 y 73)

Sueño 59

La habitación donde estoy no tiene puertas ni ventanas pero sí un espejo en el cual me miro. Súbitamente caen las paredes y un paisaje de almendros en flor, surgiendo sobre la nieve, aparece a mi alrededor. Cuando me miro, advierto que una transfiguración total se ha operado. Tengo una inmensa cabellera rubia y los labios rojos como la sangre.

(Cirlot, 2005:365)



Y aquellos en los que aparece la Dama, la Doncella, la Diosa (sueños 4, 6, 24, 32, 53, 66, 84, 88):

Sueño 53

Yo no soy la que vive en su vida —me dice—. 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.

(Cirlot, 2005:365)

Y finalmente, aquellos que de forma perturbadora cruzan la habitación con la doncella (sueños 38, 55, 65, 74, 76, 80):

Sueño 65

Después de matarla, arrojé el cuerpo a una especie de lago contenido en un muro. Sus manos se cogían a la pared de ladrillos, pero finalmente desaparecieron en el agua.

(Cirlot, 2005:367)



Como también ocurre en esta atractivo collage de Cirlot, el llamado *Oscura Estancia* (F1), y donde la Doncella, perturbadoramente actual, moderna, se mezcla en cuanto a presencia, pero también en cuanto a pose, con lo arqueológico: lo olvidado, lo que surge de nuevo, lo que cobra un significado renovado aunque no lo lleguemos a inteligir. O bien, un significado que el peso de lo mítico, o de lo mitificado, esconde.

A través de estos sueños, de las redundancias que hay entre ellos y a través de los poemas presentados hasta ahora, se empiezan a insinuar una historia, la de una mujer que se hunde en el mar para desaparecer; un mar o lago o pantano que es un muro y que se cierra como tal, dejando aislado al poeta

en una habitación cerrada. Una habitación cerrada que marca el miedo del poeta, quizá el lugar de un sexo que en principio fue puro pero ahora se siente como sórdido; pero sobre todo, el lugar de un apartamento, de un no estar en el mundo. Esta habitación no es sólo metáfora de la soledad de Cirlot, que sólo el amor tierno de su mujer Gloria y de sus hijas mitigaba, sino de un vivir de espaldas con respecto al mundo o con la sospecha de que en parte, el poeta perteneciera a otro lugar. Y de esa sospecha, reapareciendo del mar, la Doncella regresa como Diosa.

Pero en lo sueños aparece otro elemento más que se convierte en bisagra y clave de esa doncella que se ha hundido en el agua, como lo hizo Ofelia, otra obsesión de Cirlot, y que resurgirá del agua, como lo hará el personaje de Bronwyn en *El Señor de la Guerra*. Es María del Carmen, el amor perdido (sueños 9, 52, 71, 77).

Sueño 9

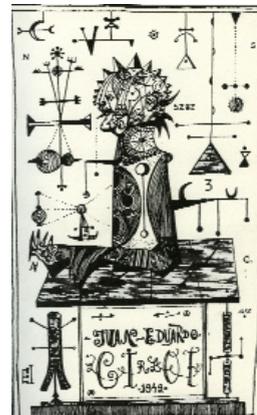
Era obligado por María del Carmen a vivir bajo el agua pantanosa. Como la profundidad era escasa, tenía que avanzar echado sobre el vientre y sólo de vez en cuando podía sacar la cabeza del barro para respirar.

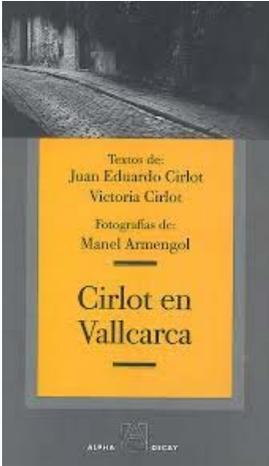
(Cirlot, 2005:356)

María del Carmen, que corresponde a María del Carmen Riva, primer amor frustrado de Cirlot, da soporte a ese ser femenino relacionado con el agua, que forma parte del agua pero no tanto como para haber desaparecido en este elemento, como Tharsis, sino por dominarlo, por dominar sus criaturas. ¿Fue la María del Carmen real motivo para esa estructura que apreciamos en la escritura de Cirlot?

En el mismo año de la publicación de *80 Sueños*, 1951, Cirlot convierte un artículo sobre una exposición de su amigo Manuel Capdevilla en un análisis sobre su forma de vida, su poética y el problema de su personalidad. “Esta noche he vuelto a soñar con María del Carmen”, escribe. Y da una fecha “hace 15 años”: 1936. El momento en que María del Carmen le abandonó, y en que a él le quedó reencontrarse con ella en esos paisajes, cada vez más alejados de la realidad, y que a él le enajenaban más y más de su vida ordinaria. 1936, el año en que Cirlot descubre el surrealismo, a Stravinski y a Scriabin, y en el que empieza la guerra. Si existe una clave biográfica en esta vivencia, ésta se convierte en mito. Y así lo podemos ver en los siguientes poemarios, *34 poemas de amor* y *Amor*, que narran el encuentro amoroso con esa diosa que retorna.

En 1957 Cirlot se acerca a Vallcarca, un barrio de Barcelona, al conocer que ahí Schönberg vivió y compuso su *Moisés y Aarón*. *La dama de Vallcarca* se abre con una frase demoledora: “*El infierno regenera sus tentáculos*” (Cirlot, 2005:557). A través de 19 párrafos, este poema en prosa, lleno de recursos cromáticos y de imágenes, y con la constante alusión a la música, recrea el regreso a una casa abandonada, en la que la posibilidad de penetrar en ella es posible siempre que una clave, una llave, encaje aún en una cerradura. Una llave que finalmente acabará fundiéndose y convirtiéndose en inútil, como se fundirá la realidad en contacto con lo que el poeta encontrará en Vallcarca. Allí se encontrará con la mujer.





Todo está preparado en el jardín. Ella lleva un jersey rojo, medias negras y ropa interior negra también. Sus muslos son morenos y redondos, como la tierra. Ella habla en latín a una multitud que no existe y solicita solamente las cabezas de las víctimas inocentes.

La dama de Vallcarca (1957) (Cirlot, 2005:560)

Una mujer, oficiante del exterminio, que es al mismo tiempo la Sirena y la Serpiente. Una mujer elevada a la categoría de la Bestia. Eva fundida con la Serpiente, con Lilith. Y al mismo tiempo que Diosa, esa mujer es víctima. Quizá sean realmente dos mujeres, pero que se confunden entre ellas, que se transforman de una a otra. No cabe ya ternura en ella, no hay manera de distinguir a la doncella víctima del sacrificio de la diosa sanguinaria. El poeta, que se convierte en sacerdote oficiante de ese sacrificio, es también víctima entregada al mismo.

Mi cuarto está manchado de lamentos. Por la ventana contemplo el blanco lago de mercurio. Su emanación trastorna mis paredes y las raya de signos cenicientos. (...) Las venas de mi cuarto resplandecen y tiemblan con naranjas radiantes, pero se apagan.

La dama de Vallcarca (1957)(Cirlot, 2005:562)

La estancia cerrada, la estancia que ahora se muestra como un ser vivo, encierra al poeta. Y él intenta una y otra vez escapar o bien, desde la estancia, accede a campos de destrucción. Una destrucción que pasa por el sacrificio del poeta, pero también por la caída y la aniquilación de la mujer.

He quemado sus ojos en lo alto de la cima pedregosa. También he quemado sus cabellos y sus manos reseca, sus palabras y sus espejos blanquecinos.

La dama de Vallcarca (1957)(Cirlot, 2005:565)

Pero el otro motivo dominante de este mito que estamos intentando aislar y localizar en la primera poesía de Cirlot, el mar, también está en este poema, vislumbrado *en la realidad*, desde la distancia, desde las casas de Vallcarca. El hombre y la mujer se dirigen al mar, al mar de lo cierto, para encontrarse con el mar del *otro mundo*.

Pasados los espejos y las ruedas, los lamentos y las cavilaciones, un día visitamos el mar. Mientras el mar azul nos rodeaba, como un orden de vibraciones diamantinas, otro mar, roto en lágrimas negras agrandaba el espacio interior. Invisible, sus hojas como de pizarra cubierta de mica herida, establecían estratos delicados, filtraciones mortales. El mar azul brillaba encima de los muros dora-

dos, un corazón esparcido se eleva crepitando en destelladas rosas azules de limpidez extenuante, Gotas celestes entre radios y redes. Cabellos chorreando cristales surgieron de las ventanas del espacio, cayendo hacia sus ojos, "pero entonces vi que el fondo del mar estaba agujereado."

La dama de Vallcarca (1957)(Cirlot, 2005:574)

El secreto del mar, pero no del otro mar, sino de éste, el que está en nuestra realidad reconocible, aunque ya fundido y confundido con el mar negro y orgánico. Un mar agujereado, un mar que no es inocente, y que da paso, en el siguiente parágrafo, a la lapidación/entronización de la reina.

La reina está aplastada entre dos piedras enormes; los bordes de su traje violáceo sobresalen entre el granito descompuesto y restos de sus zapatos y de sus pies asoman entre las ramas machacadas de los árboles. Pero la imagen de la reina no ha sido tocada por el cataclismo. Sus ojos están aquí, eternos, si sus miradas perdidas se fundieron, como dos sombras rojas de un aire aglomerado. Y el trono de la reina está en su sitio, defendido del gesto de la aurora por montones candentes de hermosura. A lo lejos, altos surtidores de sangre elevan una cortina de esplendor, y lentos rastrillos bajan y suben entre ese territorio dominado y un cielo ensordecedor.

La dama de Vallcarca (1957)(Cirlot, 2005:574)

Ahora, grabada en el cristal interno, quieta, nadie la llamaría serpiente; nadie la llamaría sirena. Es la reina dorada de la siembra (...).

La dama de Vallcarca (1957)(Cirlot, 2005:575)

La reina transmuta el universo, que se convierte en un mundo extraño de transformaciones atroces, de imágenes desbocadas. Y el mundo supratecnológico se ve finalmente fundido con el mundo gris, pero transformado de forma atroz. En la fusión de estos dos mundos, el poema se cierra con el último parágrafo, el del sacrificio salvaje de la mujer, fundida con la diosa.

Ella está de rodillas delante de mí. Mientras mi mano izquierda la sujeta por el negro pelo rojizo, con la derecha clavo mi cuchillo en su corazón. No la he matado, pues ella estuvo siempre muerta; he matado su imagen mientras las casas de Vallcarca hierven y crujen como grandes insectos bajo un cielo arrugado y maldito. La sangre rompe todas las letras. La sangre retrocede. La reina de la siembra solloza en sus anillos terminales. Un aire sin silbidos pone cortinas negras, blancas, rojas, doradas. La luz del sacrificio levanta la pirámide hasta el cáliz y las sombras dibujan una cruz entre la dispersión de las estrellas. "Comenzaremos ya, definitivamente, la otra vida."

La dama de Vallcarca (1957)(Cirlot, 2005:578)

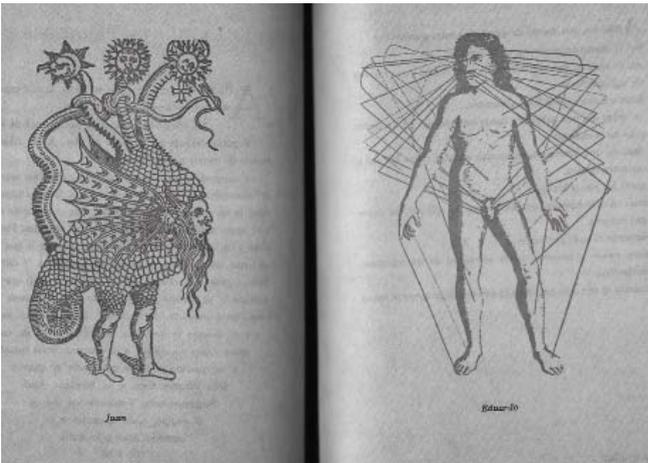
El amor perdido desencadena en la escritura de Cirlot el deseo y la realización de su sustitución. Desea saberla muerta, la sangre que él señaló en 1945 en la falda de María del Carmen. Pero eso que se desea no se cumple en este mundo: la realidad lo desmiente. De ahí, la escisión, ese doble mundo en el que ella debe estar muerta mientras que no deja de estar viva. La mujer, la doncella sacrificada, entregada a una muerte que no ha sido, retorna, y el poeta se somete a ella, en un juego incesante de sacrificios mutuos. En esa otra vida que no es vida ni muerte, en la no vida, el no mundo, la no muerte.

Según avanzamos en la obra de Cirlot, la presencia en crescendo de la Diosa llega a abrumar mientras que los elementos temáticos relacionados con ella se entretajan una y otra vez. Si aparece un elemento nuevo, este volverá a reaparecer citado en los textos posteriores. Con ello, se va creando a un mismo tiempo un universo en expansión, y un relato que se vuelve coherente en la redundancia, en el afirmarse a sí mismo. El tiempo del pasado se ve sustituido por un mito lejano pero que impone, en la ausencia del amor perdido, la presencia omnipotente de la Diosa. Lo críptico y la transformación simbólica se adueñan del texto, hasta el punto de volverlo ilegible, de rarificar el poema hasta convertirlo en misterio inde-

cifrable. El resultado, textos tan fascinantes como inaccesibles. Que aparentemente sólo cuentan por su construcción formal y por la complejidad de la construcción simbólica de sus imágenes y de su lenguaje. No por lo que el poema dice en su literalidad, sino por lo que sugiere o por lo que está oculto.

El espacio-tiempo de Cirlot se escinde en dos, y la propia personalidad del poeta también lo hace. Juan Eduardo se convierte en Juan Eduardo, mostrando un enfrentamiento entre ambas facetas de su

personalidad. Juan, el hombre que sueña apocalipsis y que lucha contra dragones. Eduardo, el hombre que pervive en el mundo de lo gris, en el que se ve sometido al desgaste del día a día, de la oficina, de su rostro, y el alivio del amor cariñoso de su mujer y "los ojos extáticos" de su hija.



En 1966 Cirlot escribe una trilogía “infame”, la dedicada a Regina Tenebrarum, la Reina de las tinieblas, que consta de los libros *Regina Tenebrarum*, *Las oraciones oscuras* y *Las hojas del fuego*. En ella, la atrocidad no deja ninguna posibilidad de respiro y las letanías de muerte se suceden. En 1967 llega *La doncella de las cicatrices*, que es desencadenada, según él mismo le declara en carta a André Breton, por un sueño en el que, en la soledad de su cuarto, se la aparece una doncella llena de cicatrices, y sin embargo, bella. Antes de entrar en el poema, destaquemos su forma. El silencio y el blanco de la página ocupa todo el poema, y las palabras son anomalías en ese silencio. Costras, cicatrices, que prácticamente no forman frases completas con una sintaxis organizada, más allá de ser palabras en conjunción que finalmente se contradicen entre sí, aunque se nos revelen cargadas de un enorme sentido. Estamos encerrados en la habitación. Ella está y no está ahí. Desposeídos de su presencia, sin embargo nos anegamos de su ausencia. Ella está en el *no*.

habla, vive
no es en la habitación
el lugar no
no
sin empezar nada

La doncella de las cicatrices (1957)(Cirlot, 2008:212)

La doncella avanza hacia nosotros. Las palabras aisladas son la visión de esa aproximación, de esa figura cuyos detalles se van advirtiendo a medida que se acerca a nuestro campo visual. Somos condenados a ser un ojo inmóvil, y el único movimiento que es posible es el de esa figura femenina que siempre se está acercando.

Cada estrofa se estructura sobre aseveraciones y palabras concluyentes yuxtapuestas en la negación. Lo contradictorio es la tónica de este poema, en que sin embargo no hay ningún tipo de juego del absurdo, no hay ya ninguna veleidad surrealista. La doncella se conoce como doncella, pero ignora un secreto que sí sabe el poeta. La doncella es impura y es insultada como impura. Pero no conoce la primera pureza que hubo en ella, ese otro rostro que el poeta sí advirtió, en un amanecer que quizá fue el último en que él la pudo ver.

En este texto no hay escritura automática, ni una concitación a un inconsciente que a voluntad no se quiera dominar. Aquí la voluntad está en la entrega, en permanecer encerrado, inmóvil, en describir cada uno de los detalles que se nos revelan de la Doncella, en no apartar la mirada

de esa contradicción a la que el poeta, el observador inmovilizado, en la habitación cerrada y sin ventanas sin puertas, y al mismo tiempo, el lector, en el acto inmóvil de la lectura, se entregan:

ilumíname
porque yo
celebrad alturas
¿yo qué?
criatura del éxtasis
rosa de tiniebla
creo

La doncella de las cicatrices (1957)(Cirlot, 2008:220)

El poeta recuerda los jirones de un pasado que sin embargo ya no tiene cabida en su mundo. De un lugar en el que estuvo ella o en el que él inútilmente la esperó, un lugar que nos resulta conocido. Un lugar que finalmente se desdibuja en el lenguaje, un lenguaje insuficiente que al mismo tiempo se identifica con una mirada borrosa.



Y aquí, en la habitación cerrada, el lenguaje es ya incapaz de dar cuenta de lo que le ocurre al poeta. Ni el lenguaje ni las categorías de la realidad. El amor es una palabra, y esta palabra es la única realidad posible para el poeta. La muerte no tiene sentido en ese espacio de *lo no*. *Tampoco* y *también* se funden. Es la única posibilidad apacible que puede encontrar el poeta: la contradicción en que le sume el encuentro con la Doncella.

Podemos decir que la doncella es el mismo poema, que advertimos del poema las cicatrices, los jirones del lenguaje, el desgarramiento mismo. Un desgarramiento que nos atrapa, dentro del dispositivo del poema, de la condena a la inmovilidad. Entregados a la belleza de la diosa, a la belleza de la contradicción, a la belleza de la destrucción del lenguaje en cuanto a discurso, y a la regresión de éste al simple acto de la enunciación. Y al peso infinito del recuerdo, que transformado en mito por la necesidad del poeta de olvidar o de imaginar otra realidad, le persigue ahora doblemente: como drama personal y como trauma creativo.

de un sueño
agonizaré junto al
recuerdo

La doncella de las cicatrices (1957)(Cirlot, 2008:224)

Bibliografía

CIRLOT, Juan-Eduardo: *Poesía (1966-1972)*. Edición de Leopoldo Azancot. Editorial Nacional. Madrid 1974.

CIRLOT, Juan-Eduardo: *Obra poética*. Edición de Clara Janés. Ediciones Cátedra. Madrid 1981.

CIRLOT, Juan-Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor. Madrid 1985.

CIRLOT, Juan-Eduardo: *88 Sueños*. Ediciones Moreno Avila. Madrid 1988.

CIRLOT, Juan-Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Ediciones Siruela. Madrid 1997.

CIRLOT, Juan-Eduardo: *El Libro de Cartago*. Editorial Igitur. Madrid 1998.

CIRLOT, Juan-Eduardo: *Bronwyn*. Edición de Victoria Cirlot. Ediciones Siruela. Madrid 2001.

CIRLOT, Juan-Eduardo: *En la llama. Poesía (1943-1959)*. Edición de Enrique Granell. Ediciones Siruela. Madrid 2005.

CIRLOT, Juan-Eduardo: *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*. Edición de Clara Janés. Ediciones Siruela. Madrid 2008.

CIRLOT, Juan-Eduardo / CIRLOT, Victoria: *Cirlot en Vallcarca*. Alpha-Decay. Madrid 2008.

CIRLOT, Juan-Eduardo: *La habitación imaginaria*. Edición de Enrique Granell. Ediciones Siruela. Madrid 2011.