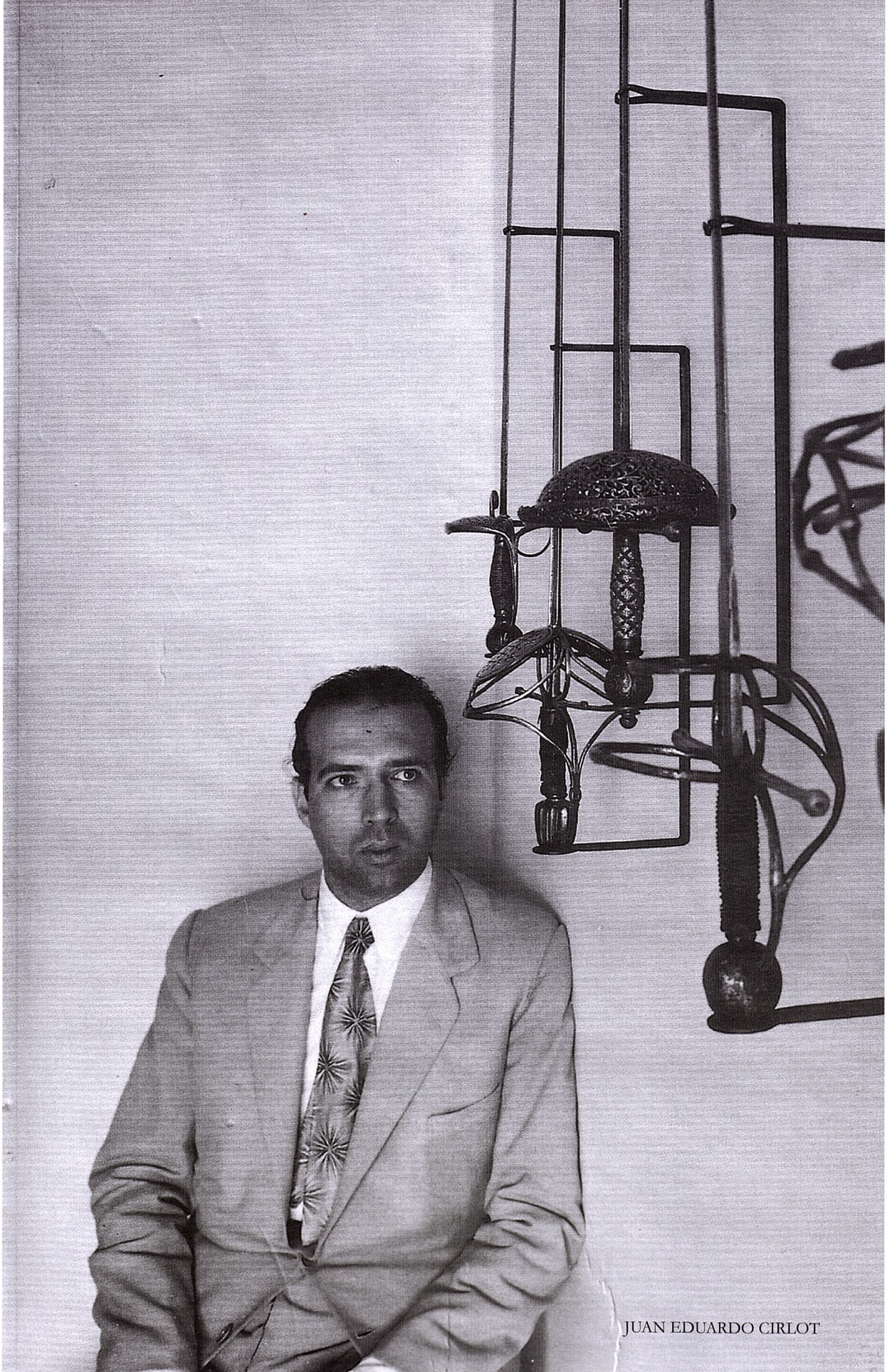
UT MUSICA POESIS

(Las tentativas musicales de Juan Eduardo Cirlot)

Amador Palacios

El saber musical de Juan Eduardo Cirlot se fusiona orgánicamente en su poesía. La poesía él la entiende como "aquel lenguaje encaminado a constituir un universo cerrado por líneas formales". Al igual que la música. Hay que recordar que poesía y música, y también danza (que en poesía se encarna sobre todo en los estribillos) participan, ancestralmente, de un origen común.



JUAN EDUARDO CIRLOT

Ese universo cerrado de la poesía, conceptual (la música difiere en esto, pues tan sólo es formal), Cirlot insiste en que quede perfectamente acotado en la cadena temporal del discurso por unidades rítmicas, es decir, respiratorias, a modo de compases, con sus segmentos fónicos aunados en aquellas unidades rítmicas y cualificados por el tono acentual: doblegarse la poesía a la música, en definitiva.

La conjunción entre ese "movimiento verbal" de la forma, que conforma una musicalidad, y el referente humanista del contenido, según los concibe Cirlot, ha de producir dinamismo, comprendido en el hecho poético como tal, que Cirlot considera dado cuando hay un equilibrio entre la violencia expresiva (sonora) y la serenidad referencial, o representacional, como él mismo recalca. Veamos un breve, versátil ejemplo extraído de su largo poema *Susan Lenox*, título inspirado en la película *Susan Lenox: Her fall and rise*, protagonizada por Greta Garbo y Clarck Gable, y concebido como una balada, o como un *lied*:

Aquí estoy en un bar, bebiendo vino
como otras tantas tardes. La tristeza,
la tristeza de muchas cosas muertas,
perdidas o no sidas, me acompaña.

Niebla, niebla.
La sombra baja lenta como un río;
su invasión me atenaza.
Ni música de jazz se oye a lo lejos
y un silencio infinito me circunda.

Da lo mismo.
Las horas que han pasado no me importan,
no me importan las horas ni los días,
los días que han pasado, ni los años.
Da lo mismo.
Niebla, niebla.
Aquí estoy, en un bar, bebiendo vino.

Como otras tantas tardes, la tristeza,
la tristeza me mira dulcemente
con su clara mirada, como tantas
otras tardes.

Esos versos de pie quebrado, "niebla, niebla", "da lo mismo", "otras tardes", actúan, en el poema, como acordes ejecutados por la mano izquierda sonando sola. Cirlot establece que queda así constituida una zona temblorosa en la que las palabras se esfuerzan no ya por llenarse de sentido, sino por serlo ellas mismas, como ocurre en el proceso de las notas musicales. En la música no hay significados, todo es significante. Pero la poesía sí se tiene que establecer desde un concepto, pues los elementos poéticos coinciden exactamente con los del habla común. Por lo tanto expresar un poema no es más que hablar, un habla especial si se quiere, pero, a fin de cuentas, un habla. Hay poemas, como la sorprendente tirada "67 versos en recuerdo de Dadá", poema publicado en 1952 por la prestigiosa revista barcelonesa *Dau al Set*, de la que Juan Eduardo Cirlot era asiduo colaborador, que se nos presentan como una muy cadente serie reiterativa gobernada por un efectivo y singular *ostinato*.

Pero la técnica poética, para Juan Eduardo Cirlot, no sólo trata de combinar palabras en el verso como materia exclusiva del mismo, del poema o de la poesía en general. Por el contrario, defendió en todo momento y tajantemente la afirmación de que "no las palabras, sino las sílabas, los fonemas articulados, son los que crea la poesía". Esta sentencia la llevó al extremo en su poesía permutatoria y supone una sana desmitificación del vocablo poético.

Pero la poesía no es una ecuación matemática, no es simplemente, como Stravinsky dictaminaba refiriéndose al discurso musical, un transcurrir el sonido por el tiempo y nada más, sino un resultado emocional, de cualidad bien diferente al musical. Y esa emoción resultante ha de ser cifrada en la lucha, en el pulso entre el fondo sumergido y la emergente expresión, para que al final las palabras, es decir, el sonido de la forma, se lleven la palma, usurpando, y esa es la clave, las funciones del contenido.

El ciclo poético denominado *Bronwyn*, de Cirlot, tal vez su cima poética, está concebido como una *suite*. Lo que sólo iba ser un discreto poemario se alargó en 16 cuadernos, donde el escritor barcelonés exhibe los recursos que sintetizan su poética: ritmos canónicos ("Contemplo entre las aguas del pantano / la celeste blancura de tu cuerpo"), que originarán múltiples permutaciones, hasta variaciones fónicas construidas con las letras del nombre Bronwyn ("Yr / Yn / Yb / Yw / Yy / Yo"), pasando por "abusar" de sonidos aliterados: "Un brillo de las brasas en la bruma / me recuerda que busque". Toda una panoplia de recursos musicales. Corpus portentoso hecho a base de estrofas convencionales y versos métricos, rimas, "ni buscadas especialmente ni evitadas" como él dice; y también prosas líricas, poemas en inglés y esas permutaciones y variaciones fónicas referidas. Si del conjunto de *Bronwyn* recibimos la impresión de una dicción repetitiva, igualitaria, es por la aplicación de la técnica dodecafónica. Se organizan los versos como si fueran las doce notas de una serie musical quedando de este modo garantizada la constructividad del poema.

* * *

Juan Eduardo Cirlot comienza a estudiar música en la Academia del maestro José Ardévol antes de la Guerra Civil. Cuando realiza por segunda vez el servicio militar, en Zarazoza, de 1941 a 1943 (pues ya tuvo que servir antes, movilizado por la República), se relaciona en la capital maña con la pianista Pilar Bayona, a quien dedica el conjunto de once poemas, de inspiración raveliana, *Pájaros tristes*, así como otro soneto y una composición ofrendada a Scriabin, piezas que pasan por ser sus primeros poemas. Tiene la suerte de poder "enredar" en el piano de Pilar Bayona. Refiere Ian Gibson, en una reciente biografía de Luis Buñuel (ver Bibliografía) que esta chica era hija de Julio Bayona, quien en 1915 era profesor particular de Buñuel, al que enseñaba matemáticas. Pilar, apostilla Gibson, "dos años mayor que él [Buñuel], empezaba a cobrar fama en Zaragoza como pianista muy dotada. Al Buñuel aficionado a la música no le podía dejar indiferente la muchacha, que por más señas era bonita." Posteriormente declaraba el cineasta que estuvo enamorado de ella, "pero que muy enamorado, un año o dos. Seguí a don Julio, llegué a su casa y oí que tocaban el piano de una manera verdaderamente maravillosa. Nunca le dije que la quería. Una vez, un año o dos después, nos quedamos solos en un balcón –eran las fiestas de la Patrona de Zaragoza–. Nos quedamos mirando. Yo estoy seguro de que ella sabía que yo la quería. Pero nunca nos dijimos nada." En abril de 1925 el genio aragonés la felicitaría en el día de su santo enviándole a Zaragoza una postal desde París, donde entonces Buñuel residía. Más adelante, en mayo de 1936, se celebra en la madrileña Hostería Cervantes, en la calle Marqués de Cubas, un homenaje ofrecido al pintor Hernando Viñes; en la foto de grupo, junto a Buñuel aparecen ilustres personajes de la talla de Lorca, Alberti, Miguel Hernández, Pablo Neruda, el escultor Alberto Sánchez, María Teresa León… y entre ellos también Pilar Bayona. En Madrid, añade Gibson, Pilar Bayona "frecuentaría la Residencia de Estudiantes, y amiga de Buñuel y su grupo, sería uno de los iconos musicales de la llamada Generación del 27."

En 1943 Cirlot inicia, ya muy en serio, su escritura poética con *La muerte de Gerión. Ballet*, influido, naturalmente, por el sistema musical. De esta década datan sus composiciones musicales. Al tiempo, inicia una intensa colaboración en *La Vanguardia,* que mantendría hasta el final de su vida, con trabajos sobre cine, simbología, música, arte (Cirlot realizó también dibujos y *collages*), intensificando a su vez su escritura poética con un fuerte contenido experimental y esas notables influencias anglogermánicas que caracterizan su poesía.

Aunque la fama de Cirlot es debida, sobre todo, a su ingente obra poética y a sus muy numerosos trabajos sobre el mundo de los símbolos y el arte, la música siempre tuvo para él una importancia decisiva, considerada como un central y esencial principio de estructuración, una auténtica base ordenadora aplicada al conjunto de su obra. Cirlot fue un músico de formación —la música fue la única materia sobre la que siguió estudios regulares—. Y "el aspecto definitivo de su obra en relación con la música —como señala su frecuente estudioso Jaime Parra—, fue el del traslado de técnicas y procedimientos musicales a su propia poesía".

El Círculo Manuel de Falla (Concierto en El Ateneo de Barcelona, 21-10-1948) Cirlot (con gafas) y otros miembros

Las partituras elaboradas por Juan Eduardo Cirlot son las siguientes:

Vals, 1942. (Ejecutado en un local del Paseo de la Independencia, de Zaragoza).

Himno para piano, 1943.

Preludio para cinco instrumentos de cuerda, 1943.

Suite atonal, Barcelona, 1947. 1ª ed. en disco compacto, Valencia IVAM / Centre Julio González, 1996, Bartomeu Jaume, piano.

Suite atonal (2ª versión), Barcelona, 1948.

Un poema de Rilke, Barcelona, 1948.

Preludio para quinteto con doble violoncelo, Barcelona, 1948. (Ejecutada en el Ateneo barcelonés el 21-X-1948, con el Círculo Manuel de Falla).

Concertino para instrumentos de cuerda, Barcelona, 1950. (Ejecutada en la sala de audiciones del Instituto Francés de Barcelona el 24-V-1950, en presencia de Joan Brossa y otros miembros de Dau al Set).

Sonet, 1950, sobre un texto de Joan Brossa, para soprano y trompeta. Escrita, según asegura Enrique Granell, para el I Salón de Jazz de Barcelona.

Por otra parte, fueron numerosos sus artículos, trabajos y monografías de crítica musical, analizando la música de Mompou, de Ernesto Xancó, de Joaquín Rodrigo, en cuanto a autores españoles, y de Igor Stravinsky, Schönberg, Scriabin (sus paradigmas musicales), Berg, Webern, Penderecki, Wagner, Richard Strauss, Malher, etc, además de sus reflexiones sobre la música sinfónica, el paralelismo entre colores y sonidos, la relación entre la música, el simbolismo y la psicología, la Escuela de Viena o el judaísmo y la música.

Juan Eduardo Cirlot se forma musicalmente en el Círculo Manuel de Falla de Barcelona, cuyas actividades se inician en abril de 1947, al amparo del Instituto Francés de Barcelona, con un concierto, homenaje a Falla, meses después de la muerte del compositor. Durante estos años, este círculo va a dinamizar la vida musical de Barcelona en medio de la pobreza cultural instaurada por el franquismo. A las audiciones semanales que el círculo venía organizando, solían asistir músicos de la talla de Federico Mompou, Manuel Blancafort, Eduardo Toldrá, entre otros. Para todos los componentes del círculo (Antonio Ruiz Pipó, Albert Blancafort, Jaume Padrós, Joseph Casanovas, Joseph Cercós, Ángel Cerdá, Juan Eduardo Cirlot, etc.) "la figura de Manuel de Falla —como señala Miquel Alsina— va a representar un referente moral y ético, pero no un modelo a imitar", orientándose realmente hacia el influjo de la música francesa postimpresionista y hacia Hindemith, Stravinsky y Schönberg principalmente. Sin embargo, sigue comentando Alsina, "el grado de conexión con la vanguardia musical europea de antes y después de la Segunda Guerra Mundial es muy escaso. Esta se limita a las composiciones atonales de Cirlot y al uso del serialismo en las sonatas para piano de Padrós y Mestres Quadreny".

Con la decadencia del Círculo Manuel de Falla la actividad de Cirlot como compositor se interrumpe drásticamente. En uno de los últimos ensayos, rompe las partituras al grito de "¡Esto es Schönberg!". Y ahí termina su actividad como compositor. Esto ya lo "rumiaba" Cirlot al escribir el último verso del poema "Jazz Lilith": "con mis ojos de músico extraviado". La partitura de *Sonet*, que se creía perdida, fue descubierta hace unos años entre los archivos pertenecientes al coleccionista Joan Abelló y que hoy se inscribe en los fondos del Museu Abelló, en Mollet del Vallés. Dicha partitura se reproduce en el catálogo de la exposición sobre el mundo de Cirlot *La habitación imaginaria*, que se celebró en Barcelona entre el final de 2011 y los principios del 12. Y si podemos hoy también escuchar la *Suite Atonal* de Cirlot es porque el músico le había regalado, y dedicado, la partitura de su primera versión a su amigo Carlos Edmundo de Ory. Esta partitura hoy se custodia celosamente, ya fallecido De Ory, en la encomiable fundación gaditana que lleva su nombre.

Sin embargo, pese a todo, la conexión de Cirlot con la música no cesa de ser aplicada a sus escritos literarios. En 1954, leyendo a Bécquer descubre, escribe Cirlot, "algo que considero de 'propiedad particular' en cuanto hallazgo: la permutación. En realidad fue la aplicación inconsciente de los principios de la música llamada serial o dodecafónica a la poesía

(tengo formación musical profunda), y el procedimiento se relaciona también con una de las técnicas del cabalismo, llamada *Tseruf*, que consiste en variar y extraer de la permutación de letras el sentido de ellas". Cirlot realizó suculentas variaciones, en 11 pequeños poemas, de la Rima LIII de Bécquer, la de las golondrinas, utilizando los recursos de Schönberg. A mi juicio, y aunque con otras miras, cabe asociar estas permutaciones cirlotianas con la técnica del llamado "enderezamiento postista".

Los escritos de Juan Eduardo Cirlot están plagados de referencias a la música, como en esta cita de uno de los dos poemas titulados *Momento*, publicado en la revista de Caracas *El árbol de fuego* en octubre de 1971: "Estoy oyendo *Khamma* de Debussy, que, sin ser uno de mis músicos favoritos (estos son Scriabin, Schönberg y otros) / no deja de ayudarme cuando estoy triste, que es casi siempre". En una carta a Luis de Pablo, remitida el 15 de abril de 1971, expresa al músico estas palabras: "Me gusta profundamente tu música. La *siento*. Y eso que no es la música que yo (de haber sido compositor) habría escrito. Yo hubiera sido espantosamente fiel al principio de similitud. Hallado el tema, un acorde, una sonoridad, las habría hecho durar 3 horas sin apenas cambios perceptibles. Algo así como lo que sucede en una de las *5 piezas para orquesta* de Schönberg, pero muchísimo más largo".

Hay que recordar que la revista *Dau al Set* dedicó un número a la memoria de Arnold Schönberg después de la muerte del compositor acaecida el 13 de julio de 1951. En 1955 Cirlot responde a un cuestionario remitido por André Breton señalando: "Una de mis veneraciones es Arnold Schönberg. Cuando me enteré de que había vivido casi un año en Barcelona [entre 1931 y 1932], en el nº 13 de la calle Briz, cerca del sublime barrio de Vallarca, un gueto espiritual insuperable, me lancé inmediatamente a descubrir los lugares santificados por el sacerdote de los Doce Tonos". En enero de 1956, un grupo de entusiastas del músico vienés (Cirlot, Tàpies y Brossa, entre otros) colocaron una placa en recuerdo del compositor en la casa donde había vivido. Como escribió Cirlot un mes más tarde, "es evidente que Schönberg estaba con nosotros".

A su vez, la crítica, al analizar su forma poética, hace continuas referencias al fondo musical cirlotiano. Así, el citado Jaime Parra subraya que "la pasión de Cirlot por Scriabin originó la primera de sus poéticas musicales, la primera ordenación de su sistema poético". Cirlot mismo llegó a declarar, como ya hemos dicho, que "no las palabras, sino las sílabas, los fonemas articulados, son los que crea la poesía".

Uno de los poemas más perfectos de la poesía cirlotiana es *Visio smaragdina*. Dentro de una ejecutoria permutatoria, este poema es pura música:

Maresmer
maresmelvad
valma resdar
mares delmer

Deser verdal
vernal damer
adler es mar
verden lervad

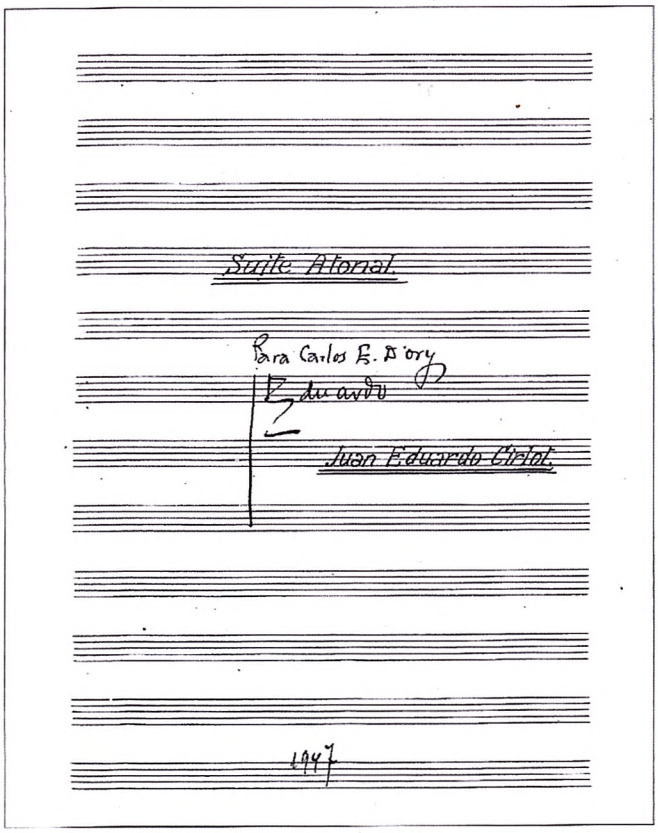
Maresmer ver
desmeral dar
dar
ver
verd
verd smerald

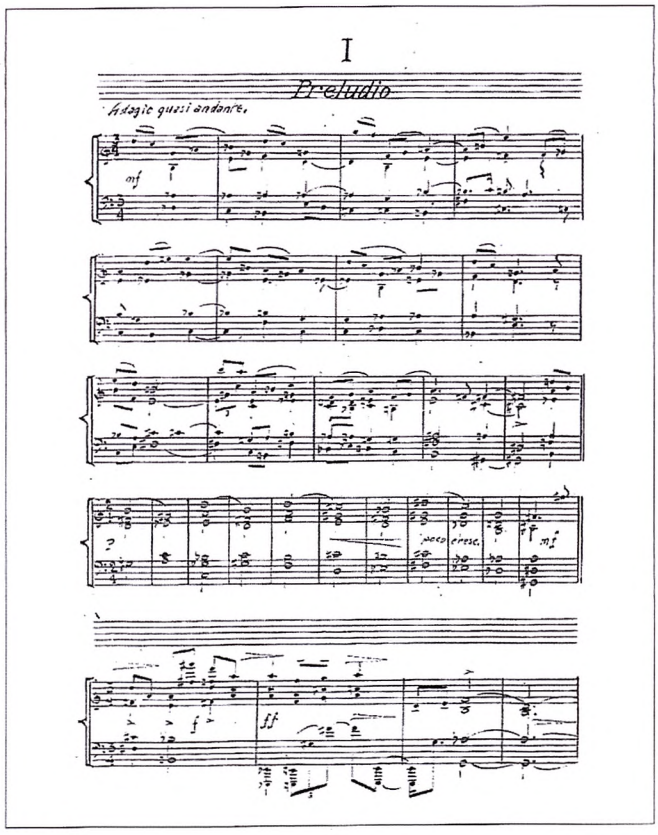
Jaime Parra, analizando certeramente este poema, escribe que "conecta con el mundo del *dhikr*, asociado a la música, en que los elementos fonéticos se pueden leer como una progresión armónica, equivalente a una octava". El propio Cirlot señala, en este sentido, que "la música no es verbo, pero en cambio su potencia es mayor que la de la palabra como vehículo transmisor de la emotividad".

Dolores Manjón y Thomas Schmitt resumen su trabajo *"Mi voz en el sonido de tu voz". Estructuras musicales en la poesía de Juan Eduardo Cirlot*, informando que "Cirlot 'compuso' varias obras poéticas inspirándose en técnicas musicales como el 'centro sonoro' (Scriabin) y el dodecafonismo (Schönberg). [...] La idea del 'centro sonoro', por ejemplo, procedente de las composiciones de Scriabin, encuentra su réplica en los 'centros de sentido' [...] La influencia de Scriabin en Cirlot es indudable en la *Suite atonal* de 1947. Así su estética consigue superar problemas de estructura al tiempo que amplía los medios de expresión."

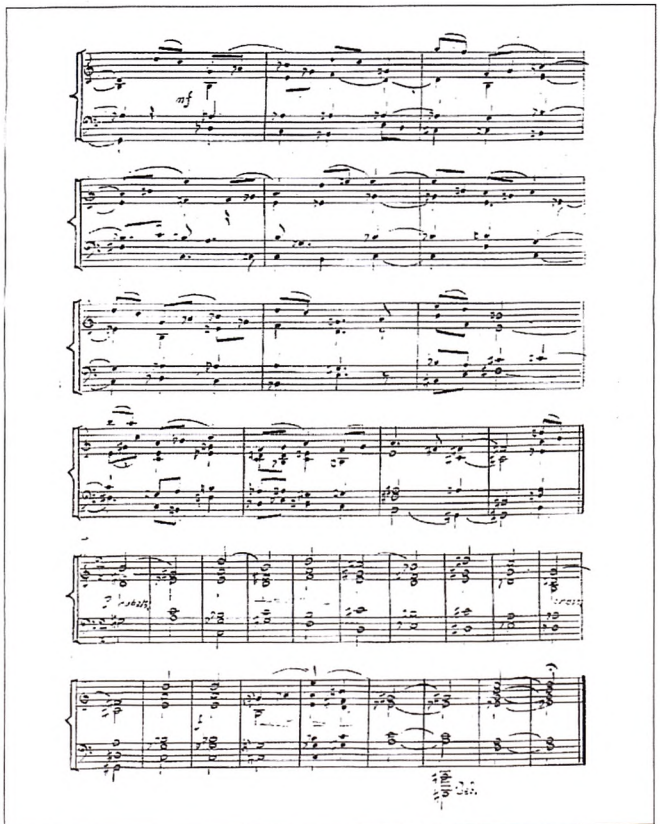
En una entrevista con José Cruset, concedida en 1967, Cirlot le responde: "Creo que la música ha intervenido en la génesis de mi poesía tanto o más que las influencias poéticas; sobre todo, Schönberg, Alban Berg, el Debussy del *Pelléas* y el Wagner de *Tristán* y *Parsifal.* Sin olvidar al prodigioso y desconocido Alexander Scriabin. Y, en menor medida, Strawinsky e Hindemith." También Ravel le influye poderosamente, como él declara: "Tuvo que ser la música - Maurice Ravel con sus *Pájaros tristes* -, quien desvelara para mí mi propio tesoro enterrado". Cirlot sintió también, como ya hemos visto, la llamada de la música de jazz, y la analizó en sus escritos. A este respecto, el mencionado tándem Manjón-Schmitt aventura: "No es muy arriesgado sentir la influencia de la música de jazz (en toda su amplitud, con todo su poder revulsivo) en algunos libros y escritos poéticos de Cirlot de finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta marcados por el verso libre, el tono coloquial y la ambientación 'oscura'".

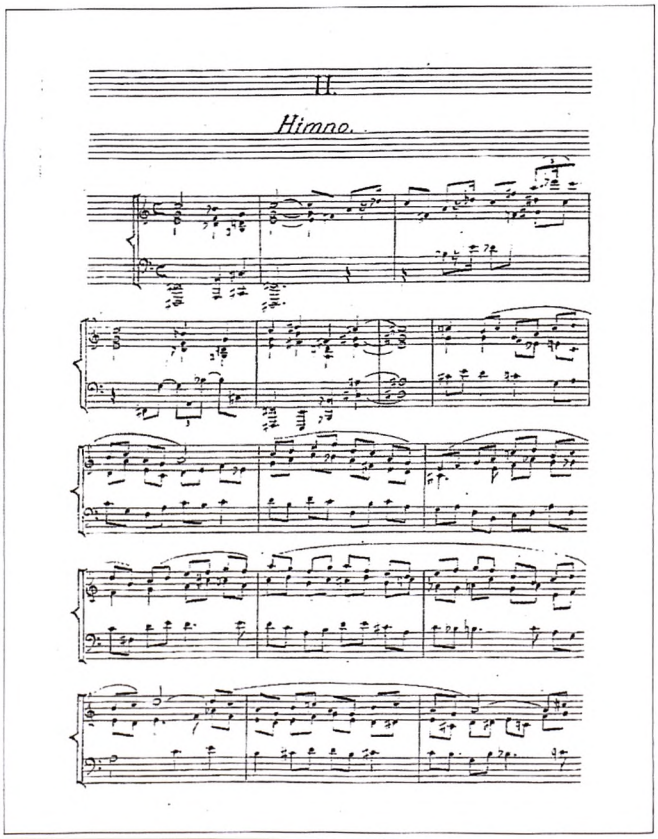
La *Suite atonal* de Cirlot recibe un considerable raudal de enseñanzas de Alexander Scriabin, quien se inclinó a un reduccionismo musical exhibiendo un centro sonoro





Suite Atonal (1947) de Cirlot dedicada a Carlos E. de Ory



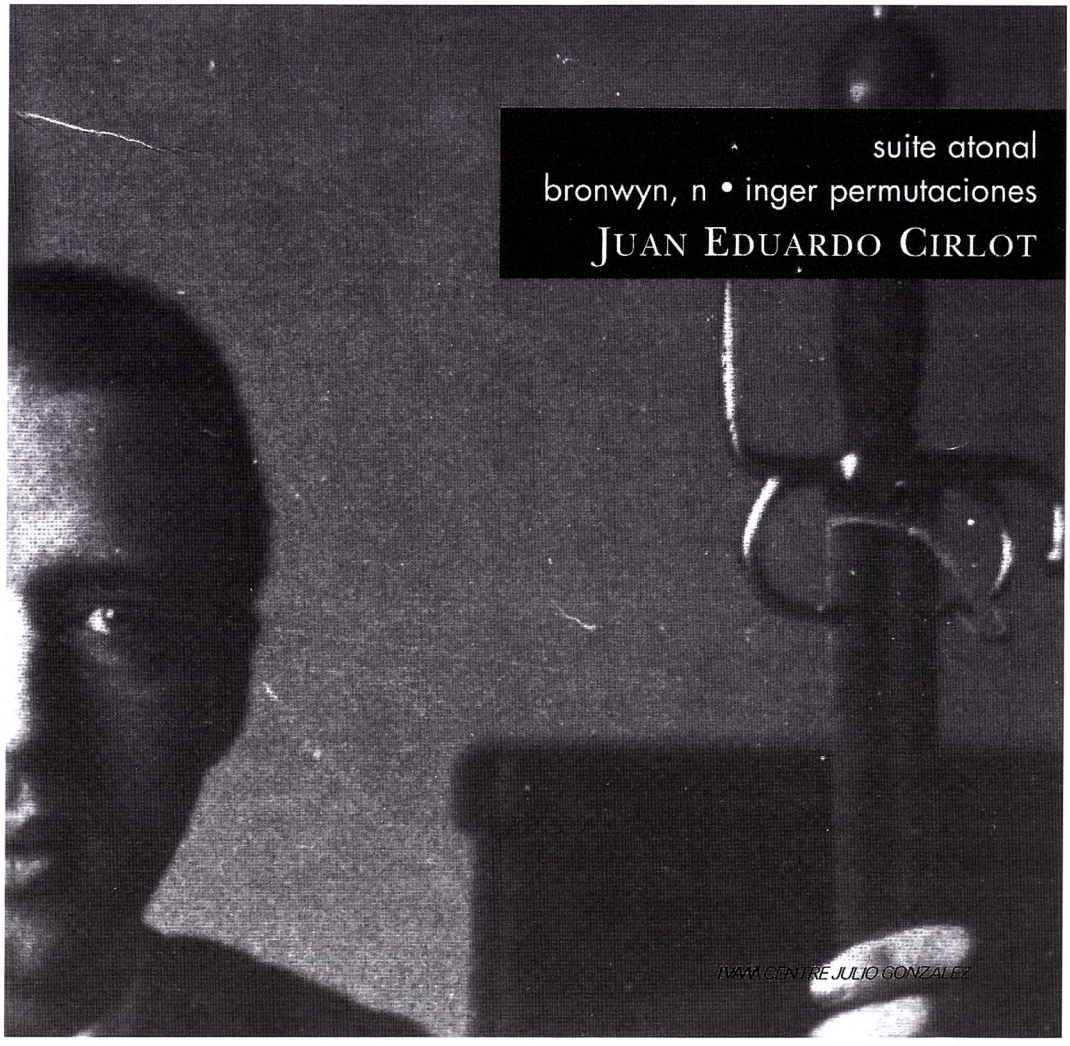


dominando la pieza. El atonalismo de Cirlot resulta escueto y un tanto uniforme en el plano exterior, simple en el ritmo, pero rico y complejo en el interior, resultado de las disonancias adoptadas en este sistema y que confieren una impresión humanizadora en la audición, tal como Scriabin pretendía. Los acordes sintéticos utilizados por Scriabin, sustituyendo a los acordes tradicionales, tonales, hallan un máximo paradigma en el llamado "acorde místico", armado sobre las notas *do-fa#-sib–mi–la-re*. Y si en la *Suite atonal* Cirlot opera con los centros sonoros propios de Scriabin, en los poemas, tan influidos grandemente por la música, utiliza los centros de sentido a base de reiteraciones y la repetición de estructuras básicas. Son poemas, como atinadamente apuntan Manjón y Schmitt, "con escasa progresión que se desarrollan a partir de centros que expanden sucesivamente su contenido y su forma con pequeñas variaciones." Lo apreciamos muy claramente en esta estrofa de *Canto de la vida muerta:*

Mi alma es la ventana donde muero.
Mi alma es una danza maniatada.
Mi alma es un paisaje con murallas.
Mi alma es un jardín ensangrentado.
Mi alma es un desierto entre la niebla...

La definición del término *atonalismo* nos la ofrece extensamente el propio Cirlot en su *Diccionario de los ismos*. Y lo primero que dice en la entrada del término es que el atonalismo "es el estilo musical procedente de la exasperación del cromatismo", es decir, originar la composición musical como extrayéndola, en un transcurso rigurosamente sucesivo, de una paleta de colores puros. Se obtiene así una "ruptura de ese equilibro de fuerzas que denominamos tonalidad". Hay en esta aplicación técnica un resultado ineludible que es "el disonantismo a ultranza". Cirlot resume su dictamen aseverando que el atonalismo es un "sistema fundado sobre relaciones básicas disonantes que, generando acordes complejos, irradia la inquietud producida por las múltiples resoluciones rítmico-armónicas que podrían producirse." Reconoce asimismo que el atonalismo se encuentra muy incapacitado para modular, "lo que empobrece sus horizontes y lo dirige hacia contexturas apretadas, breves, cargadas de intención homogénea." Aunque, por el contrario, "sus horizontes interiores se ensanchan en la medida de su 'expresionismo' por la indefinida variedad acordal que en este sistema puede darse." Se ha dicho muchas veces que la escritura atonal, serial, dodecafónica, agotó la música de Schönberg, su principal adalid, pero con la ventaja de crear un sutil y poderoso humanismo y subjetivismo en la composición musical.

De la *Suite atonal* de Cirlot, el pianista Diego Ramos, que ha interpretado en público, en un par de ocasiones, la *Suite atonal*, escribe que "es una suite en el sentido más tradicional del término aglutinando cinco danzas donde predomina la técnica compositiva atonal, aunque



Suite Atonal y otras piezas musicales de J. E. Cirlot

en algunas de ellas encontremos episodios claramente tonales como por ejemplo el final del Himno (II) que finaliza con el acorde de Do mayor anunciado ya en el compás penúltimo de la pieza, en blancas en la mano derecha, y concluyendo vigorosamente en una redonda con el acorde plenamente extendido en ambas manos." Esta obra, continúa detallando Ramos, exige al intérprete "un verdadero ejercicio de interpretación e imaginación artística a la hora de construir un discurso coherente, pleno, lleno de sentido", ya que, como argumenta el pianista, las indicaciones del compositor en cuanto a la expresión o dinámica son escasas. Vocación de abismo, de oscuridad, de noche del alma fueron tomados por Cirlot como sinónimos del carácter de la música atonal, arte capacitado como pocos para, según él mismo dictamina, "la expresión de lo subjetivo y de su angustia existencial."

BIBLIOGRAFÍA

ALSINA, Miquel "Música durante el régimen: el Círculo Manuel de Falla", Universidad Autónoma de Barcelona. Internet, URL: http://www.uab.es/uabdivulga/cast/tesis/2004/manuelfalla1004.htm

CIRLOT, Juan Eduardo, *Obra poética*, edición de Clara Janés, Madrid, Cátedra, 1981.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Bronwyn*, edición de Victoria Cirlot, Madrid, Siruela, 2001.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Confidencias literarias*, Edición de Victoria Cirlot, Madrid, Huerga & Fierro, 1996.

GIBSON, Ian, *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal. 1900-1938*, Barcelona, Punto de Lectura, 2015.

MANJÓN, Dolores - SCHMITT, Carlos, "*Mi voz en el sonido de tu luz*. Estructuras musicales en la poesía de Juan Eduardo Cirlot", Bulletin of Spanish Studies, 83, número 4, junio 2006.

OTXOA, Julia "Juan Eduardo Cirlot: lo simbólico como realidad", revista Agulha, São Paulo, agosto 2001. Internet, URL: http://www.secrel.com.br/jpoesia/ag15cirlot.htm

PALACIOS, Amador, "Esquema de la forma poética en Cirlot", revista Espéculo, Universidad Complutense, Madrid. Internet, URL: http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/fpcirlot.html

PARRA, Jaime D., *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2001.

PARRA, Jaime D. "Los versos ingleses de Cirlot: una síntesis de su apuesta por la vanguardia", revista Corner. Internet, URL: http://www.cornermag.org/corner01/page09.htm

RAMOS, Diego. "Notas a la *Suite atonal* de Juan Eduardo Cirlot". 2015. Inéditas.

VV.AA. *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*. Catálogo de la exposición en el IVAM, Centro Julio González de Valencia, 19 de septiembre al 17 de noviembre de 1996.

CATÁLOGO de la exposición *Juan Eduardo Cirlot. La habitación imaginaria* celebrada en Arts Santa Mònica de Barcelona del 15 de noviembre de 2011 al 15 de enero de 2012, edición de Enrique Granell , Madrid, Siruela, 2011.