

**CANTAR LO QUE SE ROMPE:  
EL LIBRO DE CARTAGO DE JUAN EDUARDO CIRLOT**

**SINGING WHAT IS LOST:  
JUAN EDUARDO CIRLOT'S *THE BOOK OF CARTHAGE***

**AITANA MONZÓN BLASCO**

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

**Resumen:** El presente trabajo tiene como objetivo principal ahondar en *El libro de Cartago* del poeta y simbólogo Juan Eduardo Cirlot a la luz del contexto de la poesía española de posguerra. Para ello, se procederá al análisis hermenéutico de los diferentes poemas que conforman el libro, así como al análisis genético de los manuscritos y la correspondencia que precede a la edición del libro en 1947. En concreto, nos centraremos en el símbolo que ocupa la ciudad de Cartago como insignia de la grandeza perdida y la búsqueda ontológica de la voz poética.

**Palabras clave:** Juan Eduardo Cirlot; Cartago; poesía; ruinas; posguerra española

**Abstract:** The main aim of this work is to analyse *El libro de Cartago* by poet and symbolologist Juan Eduardo Cirlot. To this end, we will proceed to the hermeneutic analysis of the different poems that make up the book, as well as to the genetic analysis of the manuscripts and correspondence that preceded its publication in 1947. Specifically, we will focus on the symbol embodied by the city of Carthage as an emblem of lost greatness and the ontological quest of the poetic voice.

**Palabras clave:** Juan Eduardo Cirlot; Carthage; Poetry; Ruins; Spanish Postwar



Entre las muchas reflexiones de Juan Eduardo Cirlot<sup>1</sup> (2008: 896) con respecto a la vivencia lírica, hay una que sobresale por encima de las demás: la poesía como testimonio, alivio y creación de la belleza. Esta creación habita en lo indecible, en una aproximación gnóstica a lo que se es y no se es al mismo tiempo. La poesía de Cirlot bebe de una multiplicidad de estilos, épocas y formas. En su exploración hacia la experimentación encontramos las conocidas permutaciones, así como la transgresión de reglas gramaticales, la ecolalia fonética y ecos esotéricas y cabalísticos que se ocultan tras muchos de los libros y *plaquettes*. Durante la producción de juventud se acogen rasgos garcilasistas que se ven, sobre todo, en el gusto formal por la tradición. Por otro lado, reconocida dentro de la «órbita postista» (Gracia y Ródenas 2019: 413), esta poesía parte de una asimilación de manipulaciones fonéticas y morfológicas, de una ruptura de la sintaxis normativa, neologismos, dis/torsión semántica.

El contexto histórico y literario que rodea a *El libro de Cartago* queda circunscrito en lo que la crítica ha denominado poesía de posguerra, teniendo como principales figuras a aquellos escritores o, en este caso, poetas, que acaban conviviendo bajo la sombra del águila y no marchan —o no pueden hacerlo— al exilio. Por ello, el presente trabajo tiene como objetivo el análisis minucioso del símbolo de la ruina en dicha obra atendiendo a los principios genéticos del texto, así como a la contextualización de la obra dentro de la poesía española de posguerra.

### Sueños y escritos previos a Cartago

En una carta a Félix Alonso y Royano, JEC parece no tener reparos en admitir que «[I]o esencial de mi vida lo he vivido en sueños. Soñé con una cartaginesa que resucitaba, en 1945»<sup>2</sup>. Con esta información puede argumentarse que el gran poema cirlotiano sobre la ciudad fenicia sí queda enmarcado en una fecha concreta. O, al menos, se gesta en una fecha concreta a través de un proceso de identificación que se da dentro de una experiencia onírica.

*El libro de Cartago*, escrito entre 1946 y 1947, constituye la obra lírica en prosa más significativa y misteriosa de la producción de JEC. El hallazgo que supone Cartago para esta obra viene precedido de un silencio y un recogimiento propios de una actitud orante que horada los fragmentos de las runas y las ruinas de la ciudad. No en vano durante esta etapa creadora el barcelonés contempla la poesía como

[u]na actitud de recogimiento descendente hasta un fondo insospechado donde rigen extrañas luces y en donde me encuentro con asombrosas particula-

---

<sup>1</sup> De ahora en adelante, «JEC», salvo excepciones.

<sup>2</sup> Fechada en 24/IV/1969.

ridades de mi yo, con aspectos de otro modo insondables del secreto vivo, cerrado, racial, cósmico, de mi personalidad agónica<sup>3</sup>.

Asimismo, dice escribir «con la sensación del químico que está acechando el secreto. Saber de mí no es posible en estado de normalidad psíquica, debo sumergirme y entonces hallo»<sup>4</sup>. Con esa sensación del alquimista a las que tantas veces alude, *El libro de Cartago* se cimenta sobre los símbolos del descenso —noche, negritud, destrucción— y del círculo —rosa, ojos, torre, diadema— que, según Parra,

dan la hermosa sensación de un cosmos perfectamente imantado, mandálico, y nos acercan también a la simbólica del círculo abulafiano [...]. En el universo de Cirlot esa cosmogonía es fundamental. (2001: 99)

Esta influencia cabalística se ve apoyada por un sistema fonético que más tarde desarrolla con el ciclo *Bronwyn* pero que, de momento, expone ese estilo irracionalista que caracteriza a su poética basado en una mística de la negación, del dolor por una ausencia que parece encontrar su origen en la tradición germánica y anglosajona. A lo largo del poema, la voz parece no saber si pertenece a Roma o a Cartago, pero, en cualquier caso, es manifiesta la adoración a «Baal Hammon, el dios protector de la ciudad destruida» (Ory en Cirlot, 1998: 14). Y esta voz, sin duda,

[e]stá en Cartago, en medio de incendios y de ruinas. Sus manos escriben, escriben cubiertas de llamaradas. Cuenta —¡canta!— la vivencia atroz que ha sufrido y sufre todavía como sueño. Es su propia historia de mercenario arrepentido. Ocurre 240 años antes de la Era cristiana. (16)

En sus *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Benjamin acude al materialismo histórico para argumentar que la articulación histórica del pasado no conlleva en esencia su consideración «tal como verdaderamente fue», sino que, en su lugar, sería preciso «atrapar una imagen del pasado tal como ésta se le enfoca de repente al sujeto histórico en el instante del peligro» (2008: 40). Algo parecido sucede con el tratamiento que Cirlot otorga al tiempo. Las experiencias vividas en los parámetros del sueño responden a lo que Victoria Cirlot denomina «sentimiento imaginario», o sea,

---

<sup>3</sup> Carta a Carlos Edmundo de Ory, 14/viii/1945.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

aquello que te sorprende de entrada porque tú piensas cómo es posible que yo pueda sentir algo tan extraordinario en un sueño, que luego en la vida real soy incapaz de sentir. (Castillo Peragón, 2019: 462)

En esta sensación se basan los poemas sobre Cartago. «La realidad exterior», como apuntan Victoria y Lourdes Cirlot (1997: 53), «nunca tuvo excesivo peso en Cirlot». Esto explicaría su afán por encontrar una realidad otra, alejada de su contexto histórico y gobernada por leyes simbólicas, esotéricas, incluso místicas que escapan toda racionalidad en su búsqueda incansable e inasible por el autoconocimiento. Por tanto, las correspondencias que el autor pueda establecer entre los personajes que aparecen en el poema y los exteriores —su propia personalidad, tal y como aparece descrita en la correspondencia a Ory— defienden esa postura de Cirlot basada en el enfoque de una imagen del pasado, generalmente fruto de la imaginación, de un estímulo externo culturalista —cine, literatura— o de un sueño. Y es ahí donde se articula el tiempo y el espacio, que resulta ser precristiano y hasta, en ocasiones, preóntico.

En 1945 aparece en el número 16 de la revista *Fantasía* un texto perteneciente a «Árbol agónico». Se trata de una aproximación a lo que posteriormente devendrá en el gran poema cartaginés. En esta aproximación se introducen ya rasgos generales y característicos de su hacer lírico, como puede ser el uso de un diálogo acometido entre la propia voz poética, los motivos cristianos —no olvidemos el contexto nacionalcatólico donde se inscribe su obra—, un espacio atemporal pero estéticamente medievalista, la imagen misteriosa e inasible de una mujer mortecina y etérea —rescoldo de una narrativa a la manera de Poe— o el espacio nocturno. Transcribimos a continuación el fragmento, que lleva por título «Suceso onírico»:

Eres [sic] verdaderamente cartaginesa?

Hice esta pregunta con el hondo dramatismo del que espera la salvación de su alma de la respuesta. Estaba yo en la Gran Iglesia que a veces se levanta en mis noches. Una multitud ataviada con galas medioevales llenaba hasta rebosar las amplias naves.

Entonces comenzó a oírse: ¡Milagro! ¡Milagro!, y a hombros de cuatro fieles fué<sup>5</sup> [sic] traído un gran sarcófago negro de barro cocido que fué depositado en el suelo. Levantada la tapa, surgió de su interior una extraña doncella, vestida con el ropaje que la [sic] iconografías clásicas suele adjudicar a la Virgen María,

---

<sup>5</sup> En los textos manuscritos de JEC con los que trabajamos encontramos siempre en la construcción verbal «fue» una tilde sobre la última vocal, por tanto, no volverán a ir acompañados de «[sic]» en este trabajo. Puesto que fueron escritos antes de la década de los 50, no es de extrañar que estuviesen acentuados. Es en 1956 cuando, en el II Congreso de Academias de la Lengua Española, se estipula que «[l]os monosílabos *fue, fui, dio, vio* se escribirán sin tilde» (Torres y Angulo, 1959: 345).

pero de color ‘marrón claro’.

Ella, muy pálida, absolutamente silenciosa, avanzó rápidamente entre los fieles que respetuosamente abrían paso. En medio del silencio más absoluto, yo ‘sentí’ que la esencia del espíritu religioso se iba adueñando de mí, y para solucionar la última duda, fué para lo que me aproximé a la resucitada, haciéndole la terrible pregunta con que he empezado mi relato:

¿Eres verdaderamente cartaginesa? (Cirlot, 2016: 101)

La pregunta que abre y cierra el extracto introduce la obsesión que, en forma de eco, perseguirá la voz poética en el poema de 1946-1947. Pero antes de esa fecha, JEC va introduciendo sombras de lo que irá modelando en el Café de la Rambla. No en vano la publicación de «Árbol agónico» queda ya atravesada por «regiones desoladas [...] hasta que toda la tierra se convierte en eco» (Cirlot, 2005: 71). La esterilidad y el sufrimiento del paisaje se traducen en una imposibilidad por asir el objeto deseado<sup>6</sup>, sea en forma de mujer, de verdad absoluta o de deidad. El espacio deshabitado desde donde habla la voz lírica pudiera parecer, salvando las distancias, la versión española de *The Waste Land* de T. S. Eliot, donde los seres han perdido la capacidad de comunicación y se encuentran en una espiral de irracionalidad, infertilidad, imposibilidad de comprenderse y de regenerarse. A modo de prueba, tiéndase aquí el verso cirlotiano que anuncia «la desnuda derrota del jacinto» (75). Esta flor, presente en numerosos poemas del catalán, recuerda al símbolo elotiano de la «vivencia erótica y mística, cuya promesa acaba con un sentimiento de culpa y pérdida» (ver Eliot, 2021: 203). Si el jacinto remite, en ambos, al ámbito de lo femenino, ha de recordarse la figura de la pitonisa en «Árbol agónico», equivalente a la clarividente elotiana apodada Madame Sosostris. En el caso de Cirlot, esta figura es una mujer rodeada de símbolos florales como «calientes rosas blandas» que provoca la caída de la voz masculina «entre racimos palpitantes», desarmándolo y haciéndolo descender a la derrota y al «fuego indestructible» (Cirlot, 2005: 76-87).

Tanto en el caso de Eliot como de Cirlot, la sombra de la guerra —sea la Guerra Civil o la Primera Guerra Mundial— cae como plomo sobre las cabezas. Unas cabezas que, siguiendo la inclinación erudita y moral de ambos poetas, necesitarían de una cultura reparadora basada en el conocimiento de los mitos antiguos, unas referencias literarias y estéticas determinadas y, sobre todas las cosas, la recuperación de una fe perdida. Ante la pérdida de la moral de una generación, «[u]n inmenso dolor quiere ser canto» (Cirlot, 2005: 72). Así, el poeta británico-estadounidense actúa como eslabón que permite a Cirlot cruzar el umbral hacia,

---

<sup>6</sup> Existen fuertes vínculos con el ciclo artúrico. Cirlot, gran conocedor de la obra de Eliot, así como de la literatura medieval europea, se une a la búsqueda del Grial como aquel rey pescador cuya salud, al límite, propiciará una gran sequía que imposibilitará la regeneración y la búsqueda de agua, o sea, de deseo saciado.

por un lado, las referencias modernistas y, por otro, la pervivencia del legado anglosajón con raíz germánica que tanto persigue su escritura. No solo la raíz germánica –su expresionismo– es lo que busca el proceso creador del barcelonés, sino llegar a la raíz, buscar en el gran lago de las referencias culturalistas algo que sustente, de igual manera, al poeta y a su voz lírica. Ese algo es, sin duda, la alusión a la ciudad destruida presente en el cierre de «The Fire Sermon», donde una lectura acuciante de las confesiones agustinianas deja poso en el yo, quien no puede sino proclamar:

To Cartaghe then I came

Burning burning burning burning

O Lord Thou pluckest me out

O Lord Thou pluckest

burning.

(Eliot, 2022: 47)

La presencia de san Agustín en *El libro de Cartago* es evidente. En una carta a Carlos Edmundo de Ory fechada el 11 de septiembre de 1946, JEC escribe:

Yo soy Barcelona, porque Barcelona es Carthago. Te voy a contar claro lo que expliqué obscuramente en un poema del *Canto de la vida muerta* llamado «Dice el signo». *Soy un romano preso de los cartagineses*. Llevo veinte años de servidumbre, no de esclavitud; eso sería mejor, y ya voy adquiriendo el «tono» del mercenario norteafricano. Casi soy un San Agustín, ya lo ves.

Estas líneas, que podrían dividirse en átomos y dar tantos frutos, confirman varias teorías. La primera, que Cirlot acude al *Canto de la vida muerta*<sup>7</sup> para extender el que será el gran tema del libro que nos ocupa. Además, *Donde las lilas crecen*<sup>8</sup> y *Cordero del Abismo*, fechadas en 1946, servirían de precedente temático

---

<sup>7</sup> Este poema, fechado en 1946 y dedicado a Ory, se va multiplicando hasta llegar al v *canto de la vida muerta* en 1970. La no-existencia, el no-ser, su misticismo se convierte en uno de los grandes temas de la poesía cirlotiana. El primer canto ya desarrolla las ideas del miedo a la muerte en soledad, los parajes de la noche, las alusiones bíblicas con su simbolismo correspondiente y el lugar de la batalla.

<sup>8</sup> Es preciso anotar que en este poema-libro se introduce un largo diálogo entre la voz femenina y

para la gran composición cartaginesa. Si bien la idea de Cartago surge de un sueño tal vez propiciado por una intensa lectura de la *Historia de Cartago*, el diálogo que se da en el poema es de corte agustiniano. Como leemos en las *Confesiones*, san Agustín se pregunta «adónde podía huir mi corazón que huyese de mi corazón? ¿Adónde huir de mí mismo? ¿Adónde no me seguiría yo a mí mismo? [...] así me fui de Tagaste a Cartago» (1980: 50). En el caso del yo cirlotiano, huir de sí mismo comporta un viaje interior hacia la gnosis que culmina en el conocimiento de la no-existencia:

—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 que los hombres tuviesen conocimiento de la posibilidad de ese exterminio total. Cartago es el océano; aparición tan sólo, nube solamente. (Cirlot, 2016: 121-22)

La importancia que la ciudad de Cartago tiene en el grueso de la obra cirlotiana es notable y reconocida. Sin embargo, no hay apenas vestigios o carpetas suficientes en el archivo Juan Eduardo Cirlot que hayan podido hacerme dilucidar sobre la verdadera génesis del interés del poeta para con la ciudad fenicia. En 1859, tres años antes de publicar *Salammô*, Gustave Flaubert escribe a Ernest Feydeau<sup>9</sup> sobre el proyecto que está llevando a cabo, una novela romántica ambientada en la Cartago del siglo III a. C. cuya heroína es Salambô, hija del general cartaginés Amílcar Barca y sacerdotisa de la principal diosa de la mitología cartaginesa, o sea, Tanit. Es especialmente interesante esta confluencia mitológica, pues en más de una ocasión JEC otorgará protagonismo a la diosa fenicia como, por ejemplo, en el poema «A Tanit», publicado en el número 17 de la revista *Mensaje* en 1946. A esta diosa se le atribuyen una serie de símbolos que confluyen en la descripción cirlotiana de la doncella cartaginesa, como la luna —perteneciente al ámbito nocturno y, por tanto, onírico—, la fertilidad<sup>10</sup> o la sexualidad. En este sentido, la poética de las ruinas cirlotiana gira entorno a la idea de que sexualidad

---

masculina que aparece circundado por los temas del olvido, la soledad, la espera y el amor inasible. La dificultad de los personajes por reconocerse existe también en el poema a Cartago. Transcribimos aquí dos de las ideas más importantes del pensamiento cirlotiano: «[e]l hombre no puede amar» y «[y]o permaneceré aquí, esperando el retorno. [...] El recuerdo no existe.» (Cirlot 2005, 200-201)

<sup>9</sup> 29/x/1859.

<sup>10</sup> La fertilidad se vincula al símbolo del agua regeneradora. Remite, además, a la *quête* medieval por el *Graal* y a la tierra yerma elotiana. Paralelamente, recuerda a la emersión de las aguas de la doncella, imagen asociada al personaje de Bronwyn en *El señor de la guerra* y, por tanto, central en la ideología simbólica cirlotiana.

y arqueología son la misma cosa o, al menos, provienen del mismo lugar, o sea, de la «noción de que en la materia está *ello* (el secreto de la vida eterna)» (Cirlot, 2008: 422). No obstante, si algo caracteriza a Tanit es su asociación con la guerra. Una guerra que, en la ontología cirlotiana se presenta como una cruzada —pues implica espiritualidad y religiosidad— y, al mismo tiempo, como un proceso metafísico mediante el cual se produce la aniquilación del ser. Por todo ello, la guerra cartaginesa es una guerra absoluta, pues se ve motivada por el conflicto de contrarios que son Roma y Cartago, símbolos de la inversión y del movimiento constante.

Volviendo a la misiva de 1859, Flaubert alude a la tristeza que le embriaga cuando escribe sobre las ruinas de la ciudad y parece inquietarle la futura recepción de los lectores, pues, según él,

[q]uand on lira Salammbô, on ne pensera pas, j'espère, à l'auteur! Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour entreprendre de ressusciter Carthage! C'est là une thébaïde où le dégoût de la vie moderne m'a poussé. (1927: 348)

Casi noventa años después, JEC, preso de esa misma tristeza de la que hablase el francés escribe a Ory<sup>11</sup> :

Cartago se parece a mi tristeza.

Cartago me sonríe entre la espuma, Cartago llora en mis rodillas, Cartago se

desnuda y se me ofrece, Cartago es un dolor inexplicable, Cartago es un

pañuelo de cemento, Cartago es una nave hecha de sangre. ¡Ah, Cartago!

Lloré cuando la destruimos.

Igual que en la «Elegía cartaginesa» que compondrá en 1969, JEC se contempla a sí mismo como a un soldado romano más y deja entrever el tratamiento de personificación al que somete a la ciudad. Esto es, Cartago para él se aparece como la doncella fenicia a la que aludirá en tantas ocasiones. En la publicación de *El libro de Cartago* en Igitur —editada por Victoria Cirlot con prólogo de Carlos Edmundo de Ory— se especifica la probabilidad de que Cirlot no conociese tal cita de Flaubert (Cirlot, 1998: 85). No obstante, teniendo en cuenta la afiliación del barcelonés por la literatura francesa de finales del siglo XIX, podría darse la posibilidad de que JEC hubiese leído, o simplemente conocido la publicación de dicha obra. De no ser esto cierto, barajo otra hipótesis, como la del visionado de la adaptación cinematográfica de la novela en 1960 dirigida por Grieco. No hay que olvidar que no puede entenderse la poética cirlotiana sin tener presentes otros títulos como son

---

<sup>11</sup> Carta fechada en 14/VIII/1945.



*Hamlet* (Olivier, 1948), *El señor de la guerra*<sup>12</sup> o *La caída del Imperio Romano* (Mann, 1964).

La novela de Flaubert se ambienta durante la Guerra de los Mercenarios dentro del contexto de la Primera Guerra Púnica, es decir, narra la derrota de la ciudad fenicia. No puede esclarecerse la hipótesis que confirmaría la lectura de dicho texto por JEC, pero resulta interesante ahondar desde la perspectiva hermenéutico-simbólica en *El libro de Cartago*. El poema cirlotiano describe la ciudad una vez ha sido derrotada por los romanos, es decir, durante la Segunda Guerra Púnica, y contiene alguno de los nombres pertenecientes a la mitología cartaginesa. ¿Podría ser, entonces, una suerte de versión libre o secuela lírica de *Salammbô*?

Es inevitable pensar —dado su conocimiento en materia de historia antigua, simbología, antropología y arte— que JEC podría haber conocido algunas de las versiones pictóricas que se desarrollan a raíz de esta novela francesa en la Europa de finales del siglo XIX y principios del XX. Me refiero a la oleada de representaciones<sup>13</sup> que se da, sobre todo, en Francia desde un estilo academicista-orientalista llegando al *Art Nouveau*. Algunos de los títulos más sonados son *Salammbô* de Gabriel Ferrier (1881), *Rose Caron dans le rôle de Salammbô* de Léon Bonnat (1896), la litografía modernista de Alfons Mucha (1897), *Salammbô aux colombes* de Georges Rochegrosse (1893) o las versiones de Gaston Bussière en 1907 y 1920. Este ineludible *boom* de la *femme fatale* cartaginesa sigue hasta bien entrado el siglo XX con Henri Adrien Tanoux. A este respecto, no hay que olvidar que el tópico de la mujer fatal se desarrolla a lo largo de la literatura finisecular y, a lo largo de la etapa modernista, se van incorporando otros referentes como Salomé, a quien también se le dedicará un espacio considerable en los ámbitos artísticos.

Igual que Flaubert con Feydeau, también Cirlot comunica a su celestial<sup>14</sup> amigo Ory sus planes de escritura con respecto a las composiciones sobre Cartago. Hay, de hecho, una carta en la que adelanta las líneas generales de su proyecto sobre la ciudad fenicia:

---

<sup>12</sup> La imagen de Bronwyn emergiendo del lago configura en Cirlot el símbolo del «centro del «lugar» que, dentro de la muerte, se prepara para resucitar; es lo que renace eternamente» (2008: 421). El centro, para el autor del *Diccionario de símbolos*, es el espacio desde donde el yo contempla su propio abismo interior del que mana la energía gnóstica y asimila, entonces, el silencio absoluto de la contemplación (2008: 413).

<sup>13</sup> Como personaje independiente y, entre otras cosas, abanderada de la libertad sexual femenina, en ocasiones se la conoce como una de las herederas de Lilith (ver Morueco O'Mullony, 2019). JEC alberga varios poemas dedicados a esta última y, por tanto, no es de extrañar que estuviese familiarizado con la figura de la sacerdotisa fenicia.

<sup>14</sup> Escribe Llera (2020) que la correspondencia entre ambos poetas sirve para «afianzar lo que el propio Ory calificó como una «amistad celeste», que abarca un primer periodo comprendido entre 1945-1952 y una segunda etapa mucho más efímera que corresponde a los años setenta».

Amigo Carlos: Aún [sic] cuando no te escriba yo soy amigo tuyo. No lo dudes. Estoy cansado y algo enfermo. Creo que pronto (tres meses) publicaré otro libro, lo más personal que he escrito. Se llama EL LIBRO DE CARTAGO. El humo de las chimeneas de Cartago me llena el corazón, mis largos brazos están enterrados en Cartago. Muslos cartagineses duermen sobre mi pecho. Mis ojos son cartagineses y escribo con una mano cartaginesa de poeta cartaginés. Mira qué tristeza. Textos: «Cartago tuvo la desgracia de no alcanzar gran celebridad sino en el momento de su ruina». «No se conserva ninguno de los abundantes poemas púnicos que, según informadores coetáneos, eran muy numerosos». Eran muy numerosos y estaban en las librerías de otras avenidas de José Antonio, en el barrio de Madrid de la ciudad de Cartago de la Existencia Muerta. Un abrazo, Carlos.

Los romanos vienen, todo es inútil<sup>15</sup>. (Cirlot,1998: 10-11)

La contestación a esta carta aparece mencionada en el prólogo a la edición de Igitur de *El libro de Cartago*, donde el propio Ory relata cómo JEC va haciéndole partícipe del proceso de gestación del libro y «[a]ñade el título, idéntico al que pensó ponerle Flaubert a su truculenta novela hiperbólica: *Salammbô, roman cartaginois*» (1998: 12). También detalla el gaditano que en una de las cartas a Cirlot, él mismo alude «a Flaubert, modelo de estilista, sin referirme explícitamente al libro suyo que tuvo que ser lectura imprescindible para Cirlot. Aunque nunca me lo dijera».

### Versiones y ediciones

«La literatura comienza con la tachadura», esa es una de las tesis fundamentales que sostiene Bellemin-Noël (et al., 2008: 167) con respecto a la escritura y, en consecuencia, al estudio de los manuscritos. No es la finalidad de este trabajo realizar un estudio crítico genético de las variantes, correcciones o sustituciones — términos heredados del estructuralismo— que modifican la versión definitiva de *El libro de Cartago* de 1947, pero en mi interés reside, en futuras investigaciones, dedicar un espacio a tal estudio.

Existen dos versiones de *El libro de Cartago*. La primera, fechada entre el 26 y 27 de diciembre de 1946, está compuesta a lápiz sobre manteles individuales de papel<sup>16</sup> con la impresión de la tipografía propia del Café de la Rambla de Barcelona. Contiene tachones y dibujos realizados por el propio JEC como los que se

---

<sup>15</sup> 4/II/1947.

<sup>16</sup> Tanto el manuscrito original de 1946 como su versión renovada de 1947 pertenecen al fondo privado de la colección de Victoria Cirlot, por lo que nos ha sido imposible cotejarlo en el

muestran en la portada, donde destaca la fecha en la parte superior derecha, el título en mayúsculas —LIBRO DE CARTAGO— que se verá modificado en la segunda versión y, justo debajo, el subtítulo —(Diario de una tristeza irrazonable)—. A la izquierda, una suerte de cetro con simbología bélica asociada al ejército romano, pues en ella puede entreverse las siglas SPQR, varios medallones y, presidiendo la estructura vertical, un águila. Entre la fecha y el título aparece dibujada una estrella de cinco puntas —cuya simbología aparece directamente ligada al cristianismo y a la *quête* medieval<sup>17</sup>—. A cada lado del subtítulo, una luna menguante<sup>18</sup> y una rosa de los vientos<sup>19</sup>, necesaria para guiar a la barca que aparece en la parte inferior y en la que se encuentra la siguiente dedicatoria: «PARA MI AMIGO CARLOS EDMUNDO D'ORY».

En la segunda versión JEC modifica el título, simplificándolo en *El libro de Cartago*. Aparece escrita entre el 7 y el 10 de enero de 1947 —aparentemente sin intención de ser publicada—, se corrige pulcramente y se envía a Carlos Edmundo de Ory junto con una carta y una dedicatoria. La carta en cuestión aparece fechada el 22 de febrero de ese año y en ella puede leerse: «Como probablemente jamás nunca publicaría mi LIBER CARTHAGINENSIS te mando, para ti, el original de la obra, escrita en otro café, no en éste» (Cirlot, 1998: 13). Esto abre distintos planteamientos: ¿Querría Cirlot escribir otro libro con ese título, además de *El libro de Cartago*, o se refiere a él a partir de la descripción flaubertiana? ¿Nunca tuvo pensado publicarlo, a pesar de su encuadernación, de las sucesivas correcciones y de contar con la colaboración de Gállego? Lo que no deja lugar a dudas es el perfec-

---

archivo de JEC del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC). No obstante, la edición facsimilar de Vaso Roto incluye ambas versiones escaneadas con alta resolución.

<sup>17</sup> La estrella pentagonal, de herencia babilónica, ha servido como fuente de interés y estudio para muchas culturas antiguas. Se vincula con el neoplatonismo y con la esquematización del cuerpo humano promovido por el Renacimiento, pues tiene que ver con el número áureo y la búsqueda por la perfección y lo absoluto, o sea, la circunferencia. En el ciclo artúrico recuerda los principales valores que ha de poseer el caballero medieval, así como los cinco dedos de la mano o las cinco virtudes de la Virgen María. En el *Diccionario de símbolos* se especifica su aparición en el sistema jeroglífico egipcio siendo «elevación hacia el principio» (Cirlot, 1992: 199).

<sup>18</sup> En el *Diccionario* (Cirlot, 1992: 283-85) se le atribuye la simbología de la resurrección, estrechamente ligada al agua y, por tanto, a la doncella emergiendo de ella en tanto que el ciclo lunar ha sido tradicionalmente asimilado por múltiples tribus y culturas como perteneciente al dualismo, al movimiento y a lo femenino.

<sup>19</sup> Aparte del significado marítimo, la rosa aparece como estandarte simbólico arraigado en la tradición lírica y, en especial, en la poesía cirlotiana. Para el autor del *Diccionario de símbolos* (1992: 390) configura el centro místico, símbolo del imposible si aparece azul —o, en este caso, sobre las aguas de grafito—, mandálica en tanto que está circundada y puesto que en el dibujo tiene ocho puntas, constituye el símbolo de la regeneración.

cionamiento del ante-texto de 1946, tal y como se observa por los tachones, asteriscos y cambios de estructura, llegando a aportar una segunda versión bastante más reducida que abandona símbolos, motivos recurrentes, topónimos —Byrsa— o nombres alusivos a figuras femeninas de la mitología grecolatina—Megara— y cartaginesa —Elisa<sup>20</sup>—. Esta segunda versión, pulcra y reposada, añade no sólo una estructura sopesada y dividida en siete partes —en oposición a las tres de la primera—, sino un prólogo y el apartado «Dama del Horizonte» que no existen en el borrador. También cuenta con varios epígrafes y una despedida<sup>21</sup>. A diferencia de la edición de 1946, esta incluye a modo de epígrafe una partitura de Satie —tan solo unos compases— y una cita de la Historia de Cartago, donde se intuye el rumbo que tomarán los poemas bajo la estética de la destrucción, pues «Cartago tuvo el triste destino de no alcanzar gran celebridad sino en el momento de su ruina» (Cirlot, 2016: 23). Asimismo, cuenta con dos ilustraciones que abren y cierran el libro. La primera, que será detallada en el próximo apartado, alude a la Dama del Horizonte. La segunda, realizada en técnica mixta, presenta un detalle de lo que parece ser un arco rebajado cubierto de ladrillos, aparentemente deruido, sobre el que se lee, en tinta roja, la palabra «FIN». En la imposta de la columna que permanece erguida, igual que un fantasma, asoma el rostro desleído de la doncella fenicia como si quisiera todavía perseguir, aun muerto y devastado, al soldado romano, o sea, a la voz lírica. En el recto último (71), a dos tintas, puede leerse una «NOTA» manuscrita de JEC que indica que «[e]ste libro fué [sic] escrito en los días [sic] 7 a 10 de Enero [sic] de 1937, usando como punto emocional de partida un sueño de 1944, que apareció publicado en «Fantasía» Madrid. Julio. 1945».

No es hasta cincuenta y un años después que *El libro de Cartago* ve la luz en el mercado editorial. Lo hace de la mano de Igitur en 1998 y, veintiún años después, es acogido por Vaso Roto en calidad de libro de artista, siendo ambos proyectos dirigidos por Victoria Cirlot. El primer libro, en cartulina con solapas, de 103 páginas y 13 x 20 cm, alberga dos láminas con la firma de Julián Gállego, así como diversos facsímiles y notas. Por otro lado, la edición de Vaso Roto de 2016 aparece encuadernada en tapa dura con formato de cubierta de 21 x 28,5 cm y

---

<sup>20</sup> Sorprende la supresión del nombre de Elisa de Tiro —Dido— debido a la importancia que se le da en otros manuscritos y poemas del autor. Precisamente, al haber pulido a conciencia el borrador de 1946, barrunto la idea de que Cirlot quisiese eliminar cualquier dato biográfico de la Dama de la Nada —que a lo largo del libro adquiere múltiples nombres, todos abstractos y misteriosos— para hacerla acontecer como la idea de la figura femenina, considerada deidad, evanescente, de naturaleza dual y absoluta. Absoluta en el sentido metafísico, pues no se tiene la certeza de que la mujer sea únicamente el objeto de deseo sino el desdoblamiento del Yo, es decir, su alma y, por tanto, siguiendo la teoría simbólica de los contrarios-complementarios, su Otra femenina.

<sup>21</sup> Es una constante en la obra de JEC que los poemas, aun interdependientes, vayan ensanchándose, dialogando los unos con los otros y, en definitiva, no sean sino restauraciones y modificaciones *ad infinitum*.

comprende 137 páginas con diferentes papeles —Fedrigoni, Tintoretto Gesso de 140 g y Splendorgel de 115 g—. Se trata de una tirada limitada de 500 ejemplares que cuenta con las transcripciones de ambas versiones del poema, imágenes de alta resolución de una misiva emitida por JEC a Carlos Edmundo de Ory, de esbozos realizados durante el proceso de creación lírica y de varios recortes de la revista *Fantasia* donde aparece publicado «Suceso onírico». Se ofrece también una copia de los facsímiles de ambos manuscritos.

### El libro de Cartago

*El libro de Cartago* es un poema en prosa<sup>22</sup> dividido en siete secciones más un prólogo y un epílogo. Debido a la limitación espaciotemporal de este trabajo, procedo a realizar un análisis sucinto de la versión de 1947 —recogida en la edición de 2016—, perteneciente hoy a la colección privada de Victoria Cirlot. Se trata de una copia en limpio de 20,5 x 28 cm caligrafiada en varias tintas por el propio JEC sobre papel con marca al agua «Argos». En el verso segundo, antes de la identificación de la obra, se presenta la ilustración realizada en técnica mixta —acuarela y tinta— por Julián Gállego. El dibujo presenta a una mujer en el centro de una composición triangular cuyos cabellos terminan en llamas extendiéndose por Cartago, aludiendo a que tal vez sea ella la provocadora del incendio en la ciudad en ruinas que aparece en el fondo. Una ciudad de la que se conservan dos torres, varias arcadas, una especie de fortaleza de ladrillo y unas escaleras. Parece tratarse de un episodio nocturno, a juzgar por el tono del cielo y ella, algo que no es de extrañar según la simbología cirlotiana, emerge de unas aguas púrpuras y rosáceas sobre las que extrae el poder del centro con sus manos. Una fuerza que se acumula en sus dedos y, como la sangre, se va ramificando por sus extremidades superiores hasta alcanzar hombros y clavículas. Tal y como muestra Gállego, la mujer actúa en el grueso de la obra cirlotiana como eje temático. No es nuevo el tratamiento al que somete Cirlot a la dama cartaginesa, pues en textos anteriores ya se muestra cómo sus «[m]elenas encendidas aparecen / en los muros de tu ciudad ahogada» (Cirlot, 2005: 73).

Las aguas que envuelven al cuerpo, símbolo incuestionable del movimiento, de lo cíclico y de la regeneración, son aquellas «aguas cartaginesas» (Cirlot, 2016: 46) que, en el poema, «rodean los baluartes de [la] ciudad» de Cartago (46) y por las que se derrama la piedad del yo «como un monte de miel [...] de hervoroso diseño» (47). El cuerpo, igual que la arquitectura, es de ladrillo. ¿Busca decirnos, entonces, que ella es la ciudad, que igual que es capaz de crear también lo es de destruir? Siguiendo este planteamiento, no hay que dejar de lado la idea que presenta Gállego —bajo la dirección de JEC— al ceñir su cuerpo al ma-

---

<sup>22</sup> Lo que es especialmente llamativo de esta composición es su naturaleza en prosa, pues JEC acostumbra a producir textos líricos con métrica y rima tradicionales y, en el caso de la etapa de madurez, depurados poemas en verso en ocasiones ininteligibles.

terial que presenta. Esos ladrillos dejan entrever —casi palpar— sus voluptuosidades. Es más, la representación del fuego, así como de sus labios pintados de carmín, le otorgan un retrato seductor, erótico, capaz de pertenecer al ámbito de la *femme fatale* que atraviesa la poética cirlotiana. El contraste entre los colores cálidos predominantes y los tonos fríos que presentan las facciones y la raíz del cabello es significativo. Su mirada, perdida y ausente, conlleva la pérdida de identificación. Por esto, a lo largo del poema, la figura femenina se ve despojada de nombre. Tan sólo se alude a ella a través del adjetivo «cartaginesa» (Cirlot, 2016: 29), del epíteto «[d]ama del horizonte» (27) y de la construcción «desnuda compañera» (51) a la que el cielo anochecido, tal y como se describe en el texto —a diferencia de su representación pictórica— tiñe sus miembros. Además, esos ojos tristes y vacíos, sin pupila, contienen esa tristeza irrazonable de 1946.

Ante esta imagen surge la eterna pregunta: ¿es la mujer, en la poesía de JEC, el objeto de deseo? ¿Perpetúa la tradición literaria que condena a la mujer a los males del mundo, en este caso a la destrucción de la ciudad fenicia —haciendo un guiño a Helena de Troya—? ¿O representa el sistema simbólico por el cual JEC reflexiona sobre la muerte, y la no existencia? ¿Es un todo absoluto, el sujeto lírico desdoblado? ¿No es todo al mismo tiempo? Procesando estas cuestiones encuentro otra lectura posible —sobre la que no me extenderé en demasía—y esa gira en torno a la representación de género del yo. Esto es, a la consideración andrógina del sujeto lírico que en más de un poema de Cirlot se asoma, como en el caso del diálogo final de *Donde las lilas crecen*, una conversación entre dos entidades complementarias, una femenina y otra masculina. La primera, como en tantas ocasiones, alude al alma de la segunda. Sin embargo, puede sostenerse la idea de la dualidad de una misma conciencia —en esto se basa buena parte de la ontología cirlotiana— o puede leerse como una extensión de la *ahumanidad*. Esta figuración de los opuestos que tanto persigue el poeta y el autor del *Diccionario de símbolos* toma protagonismo en la edición de Enrique Granell de *En la llama*, cuya cubierta incluye un collage de JEC en el que se fusionan dos mitades en un mismo cuerpo: una de mujer, la otra, de hombre. La dualidad tendente a la androginia se muestra en otros textos como «Homenaje» o *El incendio ha empezado*, donde el sujeto lanza la pregunta «¿[q]uién eres?» y el objeto responde: «[y]o soy tu alma». Sobre esta consideración Parra (2001: 173) señala que, en el fondo, «no es sino una alusión al mito del «andrógino»» y recuerda la entrada de la «Alquimia» en el *Diccionario de símbolos* (Cirlot, 1992: 64) que advierte que «lo que no logró el ser dos en una sola carne (amor) lo alcanzará el «ser» dos en un solo espíritu (individualización)». Por todo esto considero que lo andrógino en Cirlot daría para nuevas consideraciones e investigaciones en torno a su hermenéutica simbólica centrada en la perspectiva del yo.

A continuación, se introduce el «PRÓLOGO» (Cirlot, 2016: 15-17), un poema de cuatro estrofas con cuatro versos endecasílabos cada una y rima ABBA consonante, esto es, cuatro cuartetos:

Desde el día de límite y lamento  
en que escribo mi voz sobre la nada,  
desde el día en que escribo mi 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 mi mesa,  
de gemir en mis ojos y en mi 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.

Entre las figuras literarias más notables hay aliteraciones —en nasal y vibrante múltiple— y anáforas como rasgo inequívoco de la poética cirlotiana. La elección de ciertos términos recuerda a un Miguel Hernández elegíaco —a quien en más de una ocasión JEC dedica alguno de sus textos— como en el verso cuarto, donde se introduce la preposición «de» seguramente para llegar a las once sílabas necesarias, que recuerda a «daré tu corazón por alimento» (Hernández, 1989: 90) o «el día parado que no cesa» versionando el título del celebrado poemario *El rayo que no cesa*. El poema de Cirlot sitúa al sujeto lírico en un día concreto, aunque no especificado, surcado de imágenes de lamento, vacío, acabamiento, fuego y desolación. El espacio desde donde eleva «este canto» parece ser una «obscura ciudad exterminada» y el yo observa desde arriba, desde su «trono» aquello que acontece. Es sustancioso el empleo de sintagmas nominales («este cercado», «el día furioso») que ayudan a contextualizar la situación del sujeto. Si adjetivos como «parado», «morado», «muerta», «desnudo», «cercado» y «desgarrada» aluden al destinatario de ese sufrimiento, o sea, al yo, en su lugar, las construcciones verbales «me abrasa», «no cesa», «me pesa», «me besa» y «me arrasa» se adhieren a



su contraparte femenina, a la Dama del Horizonte, que no es más que una prolongación de la ciudad o del alma del sujeto. Por ello, el yo se presenta como un sujeto pasivo que recibe el movimiento. Se ve atravesado por él, pero no consigue hacer nada para evitarlo. Es, entonces, estoica su naturaleza. Ahondando un poco más en las figuras presentes, encontramos anáforas y demás estructuras centradas en la repetición cuyo propósito es crear el efecto de un eco, de una profecía, incidiendo en la importancia que la oralidad y la fonética han tenido tradicionalmente en este género. Esa es la razón por la que el poeta introduce una estructura más clásica como presentación pues, al igual que la ruina, la poesía no es otra cosa sino arqueología.

Similar a este poema se tiende, al final del libro, la «DESPEDIDA» que, igualmente, presenta una estructura clásica cirlotiana caracterizada por sus siete estrofas de cuatro versos alejandrinos cada una. En él, la voz lírica se dirige a la doncella cartaginesa desde el abatimiento y el desgarró de saberse irreconocible en una ciudad irreal donde reina el silencio posterior a la destrucción y una imposibilidad física de unirse a ella. El poema, como un eco, repite términos y conceptos que va a ir desmigajando conforme avanza en su paseo por «El libro de Cartago». Sin embargo, el foco se cierne sobre el ojo de la mujer, que, por su materia simbólica, denota todo aquello que resulta sobrehumano o divino. La proximidad de los ojos femeninos y la mano del caballero expresa cierta clarividencia por su parte que, sin embargo, no se hace palpable a lo largo del poema en prosa sobre Cartago. Como si de una letanía se tratase, el yo va encadenando versos a través de analogías, aliteraciones o anadiplosis:

Esta es mi despedida, Dama del horizonte,  
esta es mi despedida de color destruido.  
esta es mi despedida donde el mar circundante  
se organiza en coronas, en coronas de llanto.

[...]

Con mis manos azules en la orilla delgada  
de color destruido donde el mar circundante  
descienden tus ojos; de tus ojos descenden  
indecibles trastornos, halos desgarradores.

Desuniones destellos del silencio y del odio,  
del silencio esmeralda donde mis manos luchan  
con tus puras palabras de luz y de rechazo,  
en la orilla delgada de color destruido. (Cirlot, 2016: 67)



Por otro lado, «DAMA DEL HORIZONTE» (Cirlot, 2016: 21) es un fragmento en prosa dispuesto a la manera de un poema visual en tanto que recuerda al escudo que pudiese utilizar el soldado en su paseo por la ciudad devastada. Es precisamente el *in crescendo* de sus líneas finales lo que propicia no solo una poética de la disolución presente en el mensaje o en espacio, sino en el texto, haciendo partícipe a la escritura de la destrucción de la ciudad. El poema ofrece una visión metafórica de la noche, preñada de los estilemas característicos de Cirlot como la personificación («la noche planta sus negros manzanos en mi rostro»). Esta es la primera vez en que se introduce la «figura solitaria», una mujer que representa el objeto deseado observado por el yo. Podría darse, de hecho, en esta consideración, una lectura erótica oculta, pues lo que se nos dice es que «[l]as horas bajan por el meridiano de su frente y bajan por la línea ideal que la divide hasta el lugar donde se abre mi ventana de bronce». La ventana, espacio de gran carga simbólica, se inscribe en la corporeidad de la mujer, aunque, en cualquier caso, remite a una abertura mística. Según el *Diccionario de símbolos* (Cirlot, 1992: 458), la ventana se presenta como «la idea de penetración, de posibilidad y de lontananza», igual que la idea del amor inasible que horada la poética cirlotiana. La verticalidad de la frente de la doncella hacia esa apertura al autoconocimiento y a la conciencia adquiere un sentido dinámico, lejos del pensamiento estoico del yo ante las ruinas y la imposibilidad que lo rodea. Esa verticalidad, propia del discurso poético, reside en un pensar simbólico, moral y espacial que propicia la consideración espiritual de la materia a la que se alude.

También presente como imagen inequívoca aparece la «rueda de distancias» (Cirlot, 2016: 21) que «gira vertiginosamente en torno a la figura solitaria». Signo solar, con su movimiento intenta alejar a la mujer de la presencia de la muerte para incidir en el carácter mutable y circular de la tierra —o sea, en su poder regenerador—. La rudeza de los materiales presentes en la composición («bronce»), así como la elección de los colores fríos («metálico», «azules o grises») pone en palabras la esterilidad del yo y la inmovilidad que pueden conocer los cuerpos («manos de madera»). Estos «vestuario» y «vestidura» protegen físicamente al soldado y ensalzan su heroicidad, al mismo tiempo que recuerdan al «mito de la invulnerabilidad» corporal (Cirlot, 1992: 459). Tan solo resta el color violeta que se asocia a la «Dama del horizonte» apelada en el cuarto párrafo. Su tonalidad, igual que en *Donde las lilas crecen*, supone la regeneración y fertilidad que pueda traer consigo y así aparece escrito: «tu corazón donde un agua violeta destila su rumor sagrado». La relación del color con la flor no es baladí, pues al mismo tiempo recuerda a la vegetación simbólica presente en el poema ya mencionado de T. S. Eliot, así como en *Aurelia* de Nerval, a quien JEC aludirá no en pocas ocasiones a lo largo de su *corpus*. No solo la flora propicia una suerte de conexión simbólica entre los tres autores, sino su tendencia a acudir a beber al abrevadero del Tarot. En efecto, la torre arrasada a la que alude Cirlot en el fragmento comparte peculiaridades con la de Nerval, «tan honda en sus cimientos, hundidos en la tierra, y tan alta en su vértice, aguja del cielo, que toda mi existen-

cia parecía obligada a consumirse en subir y bajar» (ver Cirlot, 1992: 446). Ahondando un poco más, la de JEC, rodeada de los estragos llameantes de la guerra de Cartago y sacudida por el relámpago, podría aludir al arcano XVI, es decir, a la Torre herida por el rayo.

En contraposición al prólogo, el yo ya no contempla los restos de la ciudad, sino a la mujer inalcanzable a la que, como un trovador neoplatónico, caracterizará a través de sus rasgos físicos («[c]ontemplar tus manos [...], tu boca aparecida [...], tu corazón»). El objeto amado cirlotiano aparece como la ruina, como una proyección de lo devastado, de lo yerto o como una puerta hacia el gnosticismo. En ella vuelca su pensamiento hacia el yo-Otro. La mujer en Cirlot no solo se asocia al alma del yo lírico, sino que, como en la simbología representada por Bronwyn o la Daena, es la misma voz que relata su paso por la *ahumanidad*. Esta reflexión no solo se desarrolla a lo largo de la poética cirlotiana, ya que parte de la hacienda del *Diccionario de símbolos*. Para ello, JEC recoge varios artículos de Rougemont aparecidos en *L'Amour et L'Occident* en los que habla sobre la mística sufí, llegando a la conclusión de que

[e]n el amanecer del tercer día que sigue a la muerte terrestre, se produce el encuentro del alma (del hombre) con su yo celeste a la entrada del puente Chinvat [...] en un decorado de montañas llameantes en la aurora y de aguas celestiales. En la entrada se yergue su Daena, su Yo celeste, mujer joven<sup>23</sup> de refulgente belleza que le dice: «Yo soy tú mismo.» (Parra, 2001: 173)

Tomando esta consideración, puede aducirse que si el soldado de *El libro de Cartago* vislumbra a la doncella cartaginesa es porque, remitiendo a la cosmogonía bíblica, ha muerto —junto con la ciudad— y su no existencia perdura a través de él y de la devastación tres días después. Entonces, su ontología, despojada de sí, habla consigo misma, o sea, con su alma. Esta identificación alcanzando cotas más altas que la de la tesis de lo andrógino, lleva consigo el fulgor dual de la unión-desunión y de la creación-destrucción. JEC recurre al pensamiento de Corbin sobre la geosofía y los ángeles femeninos de la Tierra a partir del cual podría considerarse que la dama cartaginesa ejerce como *Imago Animae*, es decir, como espejo que refleja su transfiguración sobre la *Imago Terrae*. Como consecuencia, la influencia del yo trascendente repercute en el espacio desolado cirlotiano pues, tal y como expone el pensador francés,

[l]a Tierra es entonces una visión, y la geografía una geografía visionaria,

---

<sup>23</sup> La muchacha joven, bella y muerta —o gravemente enferma— se erige como uno de los principales tópicos líricos por excelencia de una estirpe de poetas comenzada en el Romanticismo gótico de Poe y consolidada por los simbolistas franceses Nerval y Rimbaud, entre otros, a los que Cirlot tanto admiraba.

una «geografía imaginal». A partir de ahí lo que el alma encuentra y conoce es esta Imagen suya y su propia Imagen. Esta Imagen que ella misma proyecta es a la vez la que ilumina y la que le refleja las figuras a su Imagen, figuras de las que recíprocamente ella misma constituye la Imagen, es decir, los Ángeles femeninos de la Tierra que están hechos a Imagen de la Daēnā-*Anima*. Por eso la fenomenología mazdeísta de la Tierra es en realidad una angelología. (2006: 42)

Lo que encontramos una vez «El libro de Cartago» se va desarrollando es un cambio de escenario, lo que lleva a cuestionar la naturaleza del yo, de nuevo, desdoblado. Si en las composiciones preliminares aparece como un soldado romano del siglo III a.C., ahora parece adelantar la imagen sobre la que trabajará en «Elegía cartaginesa» ofreciendo como contexto «una habitación de alquiler en el extremo litoral de una ciudad que no conozco» (Cirlot, 2016: 29). En la versión de 1946, a diferencia de la definitiva, incluye un esbozo de esta visión, probablemente pensando en incluirla en un primer momento en el manuscrito en limpio. Influida por el efecto que crea el diálogo yo-alma/mujer en *Donde las lilas crecen*, de nuevo incluye, como si de un latido se tratase, la pregunta-génesis que surge de aquel sueño de 1944: «—¿Eres verdaderamente cartaginesa?». La voz se encuentra junto a una mujer desnuda que oscila entre la *nuditas virtualis* y la *nuditas criminalis* —de la elección de esta disyuntiva depende el punto de vista que cae sobre ella para con la destrucción de la ciudad. La escena es un desdoblamiento del propio espacio exegético cartaginés considerando que tanto ese paisaje marítimo como las ruinas fenicias sean la misma ciudad. El poema, como vengo diciendo, se sustenta sobre la problemática ontológica de la dualidad. El yo está atrapado, pero, paradójicamente, según él, «no estoy solo» (29), pues le rodean «las negras substancias que me integran. Toda la tétrica antigüedad». Esto explicaría por qué «[t]odo conocimiento es contradictorio en el sentido de que busca lo que tiene» (Cirlot, 2008: 393) pues, para JEC, el ser,

analizando huye de [su] integridad [...] para aparecer lo que ya estaba. Pero esa contradicción del conocer sólo no es errónea sino que es la única legítima, pues reproduce el conocido destino del ser. Desatarse para volver a integrarse.

Lo que aquí presenta Cirlot es, además, una reafirmación o desarrollo horizontal de su pensar vertical, es decir, de su planteamiento físico y metafísico. El yo se cuestiona, con la excusa de una experiencia transtemporal, sobre su esencialidad central y sobre lo que en él converge. Así lo expone ayudado por las siguientes anáforas y metáforas:

Quiero apartar de mí los pesados cortinajes interiores. Quiero olvidar la textura de los cercados corroídos por el ácido temporal. Quiero cegar los ojos

de las puertas y desclavar mi corazón de las patrias exterminadas. Quiero sumergir el navío pálido de tantos siglos humildes y prolongados. (Cirlot, 2016: 30)

Y repite: «[y]o no estoy solo, y el hombre no es soledad sino confusión de soledades» —idea que surcará algunos de los poemas de la compilación *Del no mundo*—. Entonces, entre la agonía y las imágenes irrealistas concatenadas, la voz no cesa de elevar su canto, pues lucha «sobre ríos rosados, sobre cataratas dulcísimas. Himnos agónicos golpean mis párpados y mis oídos. Como una costa glacial, los bordes de la cercanía se desatan de mi sentimiento de proximidad, y todo es oleaje, disidencia infinita».

El sujeto vuelve a encontrarse entre los escombros que han quedado de la ciudad y parece verse rodeado de «hombres que hablan idiomas desconocidos» (Cirlot, 2016: 30). Los habitantes han perdido su capacidad de comunicación y deambulan en silencio sepulcral. Entre este escenario destacan las alusiones a lo fluvial en contraposición al elemento del fuego causante de la devastación. Encontramos «agua desgraciada» (31), «cisternas abiertas» e, incluso, la «espuma apagada de un mar» imposible de avistar. Junto con el agua va emergiendo un simbolismo cristiano delimitado por la alusión a la «Virgen María» y al «interior de una iglesia medioeval» donde va a parar el soldado. A partir de esta incursión, se introducen sustantivos como «fieles», «sarcófago», adjetivos como «resucitada» o «milagrosa» (33) y otras construcciones alusivas como «salvación de su alma», «trémulo rosario» (36). Entre estas oscuridades destaca el sarcófago del que resucitará una doncella misteriosa, ataviada como una Virgen, bella, silenciosa y falta de identidad. Como se ha dicho antes, el yo se refiere a ella a través de los sintagmas «Dama de la Nada» o «Dama de la llanura» (37) y, a pesar de su estado letárgico, no cesa en la obstinada y eterna pregunta sobre su procedencia, pues es ella la protagonista del relato:

[la] Dama de los océanos ha resucitado ante sus súbditos  
de incendio, ante sus contrariados hijos  
de aniquilación y sacrificio, ante  
sus puros adoradores,  
persistentes.  
(Cirlot, 2016: 37)

El tratamiento que recibe la mujer resucitada en el poema es similar al que recibiera en la tradición trovadoresca italiana. La doncella, de facciones proporcionadas, armónicas, delicadas y cabellos rubios, ha embelesado al sujeto lírico, que acepta ser su subordinado. Sin embargo, a diferencia de otras imágenes recurrentes de la poesía de Cirlot, la dama no emerge de las aguas, sino de un sepulcro,

algo que aumenta si cabe la adoración y la distancia que se cierne entre el binomio femenino-masculino. La imagen del sarcófago<sup>24</sup> aparece en varias ocasiones a lo largo del poema simbolizando «el principio femenino y a la vez la tierra, como principio y final de la vida material. [...] En sarcófagos egipcios se representaba, en el fondo una figura femenina» (Cirlot, 1992: 399-400). Lo femenino en el ámbito cirlotiano remite, a su vez, al mundo cabalístico. La mujer, a diferencia del sarcófago, del agua o de la torre, no es un símbolo, sino una suerte de sefira. Al considerarse como el Yo celeste —siempre que se trate de una figura de gran belleza física y juventud— de la voz poética masculina, deviene en el Ser supremo, es, igual que el conocimiento, inasible. Según el propio Cirlot,

[l]a busca incansable del *ideal* a través de la multiplicidad femenina sería la busca de la Schekina a través de las imágenes del *anima* o simplemente de la seducción carnal que ellas encierran y que según el libro de Henoch, atrajo a algunos de los mismos ángeles. El rechazo de la mujer —como Hamlet a Ofelia— podría, en tal contexto, significar el anhelo de recuperar la condición angélica, de evadirse de lo humano por una vía opuesta a la de la *coniunctio*. Dice Gershom G. Sholem, en su obra *La Kabbale et sa symbolique* (París, 1966), que la Schekina puede tener aspectos negativos, ocultos, destructores [...]. No debe olvidarse que, aquí, destrucción sólo concierne al lado fenoménico de los seres y, en realidad, es transformación, renovación y renacimiento. (Cirlot, 1992: 401)

Conforme avanza la noche, el yo, preso de la disyuntiva que le persigue, es decir, de no poder dilucidar entre sus posibles procedencias, llega al fin a preguntarse: «¿Seré yo un romano?» (Cirlot, 2016: 41). Es, igual que la ciudad, un ente completo y desmembrado e, igual que la doncella, «[n]adie me acompaña, pero yo no estoy solo» (42). Con la zozobra existencial que lo asiste en su paseo por la ciudad, apela a Baal, dios principal de la mitología cartaginesa:

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.

[...]

Oh, Baal, Cartago se parece a mi tristeza. Es un ronco plumaje de caliza, un estremecimiento de caderas y de muslos rozados; es un lugar caído entre la espuma, cuyos áridos lirios crecen y crecen con persistencia horrenda, quemada por el dolor de este crecimiento inacabable.

[...]

---

<sup>24</sup> Comparte significado simbólico con otros depósitos como la vasija, el ánfora o la barca. Este último, y no por casualidad, aparece dibujado en la portada de la versión manuscrita de *Libro de Cartago (Diario de una tristeza irrazonable)* de 1946.

Pronto oiremos el cerco de los lituos y de las lanzas. Los ángeles velan en el centro de la ciudad. Mi corazón se arrodilla detrás del horizonte de este destino de humillación armada y el asalto de las negras aguas prosigue sumiéndome en su materia ferozmente unida y desunida. (2016: 46-47)

Varias de las estructuras se van repitiendo a modo de letanía, lo que confirma la espiral de acabamiento y resurrección que siente la voz, así como el espacio irreal en que se ve sumido, sin posibilidad de salir de él. Esto tiene relación con las aguas negras, que propician el hundimiento y la agonía denotando, insondablemente, el principio del abismo. Imágenes surrealistas aparecen ligadas a la estética de lo desunido y desmembrado, idea que, sin duda, forma parte del conglomerado de la poética de las ruinas. Una poética que se ve atravesada por las consideraciones cirlotianas en torno al despedazamiento, y a la disyunción, que engloban «todos los símbolos que expresan un proceso involutivo, degenerante, destructor» y que se basan «en la conversión de lo uno en lo múltiple». Para el autor del diccionario, las mutilaciones «son símbolos de análogas situaciones en lo espiritual» (Cirlot, 1992: 168). Estas divisiones se dan, además de en la representación formal del texto —fraccionado en siete partes— en los escenarios que se presentan superpuestos, sin cohesionar, igual que ocurre en el mundo de los sueños. La composición presenta, en primer lugar, cómo el yo lírico se encuentra junto a un cuerpo desnudo de mujer en una habitación contemporánea al momento de la escritura. En ese escenario

[p]asan horas sobre este silencio compartido.

[...]

No se oyen los gritos de los heridos, ni las largas despedidas de las madres. Todo este mundo consiste en su propia música miserable, en su indescriptible carga de conferencias feroces.

[...]

Nada se oye en la habitación del éter. Las constelaciones tiemblan como redes. Me incorporo. Intento, en medio de la obscuridad, reconocer alguno de los rasgos de la forma que yace a mi lado.

La casa no existe. Todo sufre en torno mío. (Cirlot, 2016: 51-52)

Esta imagen se va alternando con la visión de una iglesia medieval, siendo la voz lírica consciente de que se encuentra cercado por un «canto púnico» (36). Estos tres espacios van mimetizándose en uno solo lo que nos ofrece el poema es una estética propia que abre la mirada a otra realidad más allá de la cotidiana. Esto, en Cirlot, se anuda, según Jauss (1992: 43), a la

teoría de la experiencia estética de Baudelaire [adelantándose a] la estética de Freud y Proust: la profundidad de la experiencia estética ya no radica en la percepción sutil de lo nuevo o la representación sorprendente de otro mundo, sino en el abrir la puerta al reconocimiento de las vivencias sepultadas y olvidadas y reencontrar, así, el ya reencontrable tiempo perdido.

Esta vivencia pretérita es, como la ruina, de naturaleza arqueológica y participa en la desestabilización ontológica del yo que, a pesar de verse, en cierto momento, como un soldado romano, no puede sino preguntarse inútilmente qué será de su contraparte femenina, o sea, de la Doncella de la Nada. Esta desestabilización, igualmente presente en la exégesis del poema, conforma, según Falcão Murta<sup>25</sup>, una

entidad sólida y cerrada, mostrando las tensiones presentes en la construcción de la subjetividad surrealista que se basa en la autodisolución del hombre, mostrada a través de los sustratos ocultos del pensamiento. En poesía asistimos a la creación de un «Yo»/Otro que busca no la homogeneidad, sino la multiplicidad de opciones de identificación disponibles. [...] El «yo» lírico se expande hacia el otro, hacia la alteridad del «yo», o hacia un «yo» que busca y reinventa el propio «yo». El problema de este otro es el problema del «yo», como su opuesto, superando los límites del sujeto lírico tradicional, construyendo una nueva realidad. (2018: 105)

## Conclusión

A lo largo de las páginas que conforman *El libro de Cartago*, el yo busca, en vano, desasirse «de las negras substancias que me integran» (Cirlot, 2016: 57). El último fragmento del poema contiene, al fin, la tan ansiada réplica por parte de la mujer. Igual que en *Donde las lilas crecen*, se establece un diálogo entre las dos voces que llevará a la disolución ontológica y a la firme convicción de que nada permanece consecuentemente consigo, puesto que «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» (Cirlot, 2008: 417).

Que Cartago exista o no exista engloba, en sí mismo, el pensamiento sobre el que parte la vastedad de la obra cirlotiana, pues implica que, simultáneamente, la doncella cartaginesa, aun muerta, existe en un estado otro, también visible para el yo. Como se ha explicado, la génesis del poema parte de un sueño, de una ex-

---

<sup>25</sup> Traducción propia del portugués.

perencia onírica concreta alimentada por una incertidumbre existencial que embriaga su ontología, pues, para el autor del *Diccionario de símbolos*,

[s]i algo estuviera verdaderamente vivo no podría morir. De ahí que, para un concepto experimental, rudo, la muerte de la persona determina la primordial mortalidad de todo, tiñendo negativamente hasta el ámbito del ser. Pero lo que sucede es lo contrario. Lo que muere desaparece, pero desaparecer no es dejar de ser. Lo que no se ve también está. Y ello es así por la doctrina de la simultaneidad del ser, que engloba todos los momentos del proceso, con las creaciones y destrucciones, en el éxtasis eterno del ser. (2008: 407)

## BIBLIOGRAFÍA

- Agustín, San (1980): *Las Confesiones*. Trad. Pedro Antonio Urbina. Madrid: Ediciones Palabra.
- Bellemin-Noël, J., Biasi, P. M. De, Debray-Genette, R., Grésillon, A., Hay, L., Lebrave, J. L. (2008): *Genética textual*. Ed. Emilio Pastor Platero. Madrid: Arco/Libros.
- Benjamin, Walter (2008): *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ed. Bolívar Echeverría. México D. F.: Itaca.
- Castillo Peragón, Alfonso (2019): *Hermenéutica simbólica. La poética simbólica de Juan Eduardo Cirlot. El ciclo de Bronwyn* (Tesis Doctoral). Universidad de Granada: España.
- Cirlot, Juan Eduardo (2008): *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*. Ed. Clara Janés. Madrid: Siruela.
- Cirlot, Juan Eduardo (1992): *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Cirlot, Juan Eduardo (2016): *El libro de Cartago*. Ed. Victoria Cirlot. Madrid: Vaso Roto.
- Cirlot, Juan Eduardo (1998): *El libro de Cartago*. Ed. Victoria Cirlot. Tarragona: Igitur.
- Cirlot, Juan Eduardo (2005): *En la llama. Poesía (1943-1959)*. Ed. Enrique Granell. Madrid: Siruela.
- Cirlot, Juan Eduardo (2011): *La habitación imaginada*. Ed. Enrique Granell. Madrid: Siruela.
- Cirlot Valenzuela, Victoria y Cirlot Valenzuela, Lourdes (1997): «Juan Eduardo Cirlot: un boceto biográfico», *Barcarola*, 53, 53-68.
- Corbin, Henry (2006): *Cuerpo espiritual y Tierra celeste. Del Irán mazdeísta al Irán chiíta*. Madrid: Siruela.



- Eliot, Thomas Stearns (2021): *La tierra baldía*. Ed. Viorica Patea. Madrid: Cátedra.
- Eliot, Thomas Stearns (2002): *The Waste Land and Other Writings*. New York: Modern Library.
- Falcão Murta, Luísa (2008): «El libro de Cartago: Diario de una tristeza irrazonable. *Polivalência simbólica da imagen na poesia de Juan Eduardo Cirlot*» (Tesis de Máster). Universidade de Évora.
- Flaubert, Gustave (1927): *Correspondance, Vol. 4*. Paris: Louis Conard.
- Hernández, Miguel (1989): *El hombre y su poesía*. Ed. Juan Cano Ballesta. Madrid: Cátedra.
- Jauss, Hans Robert (1992): *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Trad. Jaime Siles y Ela M. Fernández Palacios. Madrid: Taurus.
- Llera, José Antonio (2017): *Vanguardismo y memoria. La poesía de Miguel Laborata*. Valencia: Pre-Textos.
- Llera, José Antonio (2020): «La correspondencia entre Juan Eduardo Cirlot y Carlos Edmundo de Ory». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 841-842, 134-51.
- Nerval, Gérard de (2018): *Choix de Poésies*. London: Forgotten Books.
- Morueco O' Mullony, Marta (2019): «Reflexiones sobre la relación entre Lilith y la femme fatale: la prostitución a finales del siglo XIX». *Mirabilia Ars*, 11 (2), 121-43.
- Parra, Jaime D. (2001): *Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Rimbaud, Arthur (1963): *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- Rougemont, Denis de (2001): *L'Amour et L'Occident*. Paris: 10/18.
- Torres Federico y Angulo, Enrique (1959): *Ortografía activa (Manual práctico). Con las nuevas normas de prosodia y ortografía declaradas por la Real Academia Española de aplicación preceptiva desde 1º de Enero de 1959*. Madrid: Paraninfo.