

UNIVERSIDAD DE GRANADA

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA
LITERATURA

PROGRAMA DE DOCTORADO: LENGUAS, TEXTOS Y CONTEXTOS



Título de tesis:

Hermenéutica simbólica. La poética simbólica de Juan Eduardo Cirlot. El
ciclo de *Bronwyn*

Autor:

Alfonso Castillo Peragón

Directora de tesis:

Sultana Wahnón Bensusán

Granada, 2109

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Alfonso Castillo Peragón
ISBN: 978-84-1306-456-7
URI: <http://hdl.handle.net/10481/59944>

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi familia su ayuda en todos los sentidos durante el período que ha durado esta investigación. También quiero expresar mi agradecimiento a Sultana Wahnón, directora de esta tesis, por sus consejos, por la corrección de este trabajo, por invitarme a formar parte del proyecto de investigación que ha dirigido durante estos años y por haber contribuido, con sus amplios conocimientos y experiencia, a que este trabajo haya llegado a buen término. Asimismo, quiero citar la ayuda de Javier Vela y de la Fundación Carlos Edmundo de Ory en Cádiz, que me abrieron sus puertas y me facilitaron que fotografiase la correspondencia entre Cirlot y el poeta gaditano, así como otros documentos importantes para este trabajo que atesoran en el archivo de la Fundación. Por último, doy las gracias a Victoria Cirlot, quien me concedió una entrevista y facilitó que pudiera realizar una estancia de investigación en Barcelona, en la que tuve ocasión de fotografiar los documentos de Juan Eduardo Cirlot que se hallan en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

ÍNDICE

Resumen	6
Introducción.....	9
Capítulo 1: El pensamiento de Juan Eduardo Cirlot a través de su biografía	19
1.1. 1916-1943: Juventud, Guerra Civil y estancia en Zaragoza	19
1.2. 1943-1966: «Dau al Set», Surrealismo, Simbolismo e Informalismo	35
1.3. 1966-1973: <i>El señor de la guerra</i> , ciclo de <i>Bronwyn</i>	71
Capítulo 2: Teorías del símbolo y hermenéutica simbólica. La poética simbólica de Juan Eduardo Cirlot	80
2.1. El símbolo desde el Romanticismo (Goethe) y desde la psicología (Jung).....	80
2.2. El símbolo desde la antropología. Luis Garagalza y Andrés Ortiz-Osés.....	89
2.3. El símbolo desde el misticismo. Henry Corbin	94
2.4. La poética simbólica de Juan Eduardo Cirlot	109
2.4.1. La poética de Cirlot en relación con Corbin y el misticismo	109
2.4.2. El concepto de «ritmo común» de Marius Schneider. El símbolo como vivencia	111
2.4.3. La poética de Cirlot como búsqueda interior y su relación con el platonismo y el misticismo	125
2.4.4. La poética de Cirlot como referencia a lo misterioso y trascendente.....	134
2.5. <i>Nebiros</i> : lo diabólico como separación.....	148
Capítulo 3: Ontología y forma poética en la obra de Juan Eduardo Cirlot	153
3.1. El <i>no ser</i>	153

3.1.1. <i>No ser</i> y arqueología	165
3.1.2. <i>No ser</i> y muerte	170
3.2. Relación entre la ontología y la forma poética en la poesía de Cirlot	177
3.2.1. La «técnica permutatoria»	187
3.2.2. Ideas técnicas, aliteración y letrismo en la poesía de Cirlot.....	217
3.2.3. Forma poética y rebeldía en la poesía de Cirlot. La forma poética según el surrealismo y el simbolismo.....	237
Capítulo 4: Poesía y cine en el ciclo de <i>Bronwyn</i> de Juan Eduardo Cirlot.....	242
4.1. <i>The Lovers</i> , <i>El señor de la guerra</i> y el ciclo de <i>Bronwyn</i> . Teatro, cine y poesía para Juan Eduardo Cirlot	242
4.2. El problema ontológico en la relación actriz-personaje y el vocabulario de la percepción.....	258
4.3. Visión y tipos de planos como influencia del cine en poesía. La imagen como base creativa.....	269
4.4. <i>Bronwyn</i> y su hechizo destructor. De la narración cinematográfica al monólogo o diálogo unidireccional lírico, con la excepción de <i>Con Bronwyn</i>	283
4.5. El ciclo de <i>Bronwyn</i> como mito. La divinización de la figura femenina.....	288
4.6. Tipo de relación pictórico-verbal entre <i>El señor de la guerra</i> y el ciclo de <i>Bronwyn</i> . La poetización y la selección de elementos.....	304
Capítulo 5: Análisis de transposiciones simbólicas de <i>El señor de la guerra</i> al ciclo de <i>Bronwyn</i>	321
5.1. Torre.....	321
5.2. Anillo y mar	334

5.3. Bronwyn como destructora y el sacrificio de Chrysagon	351
5.4. El símbolo del agua. Bronwyn sale del lago como inversión de Ofelia	372
Conclusiones.....	389
Bibliografía.....	412
Obras de Juan Eduardo Cirlot.....	412
Artículos de Juan Eduardo Cirlot.....	416
Bibliografía sobre Juan Eduardo Cirlot	420
Bibliografía general consultada	424
Obras cinematográficas consultadas	428
Fondos de manuscritos consultados.....	428
Apéndice 1: cartas utilizadas de la correspondencia entre Cirlot y Ory.....	429
1. Carta de Cirlot a Ory de 25 de mayo de 1945.....	429
2. Carta de Cirlot a Ory sin fecha	433
3. Carta de Cirlot a Ory sin fecha	435
4. Carta de Cirlot a Ory de 14 de agosto de 1945.....	438
5. Carta de Cirlot a Ory sin fecha	439
6. Carta de Cirlot a Ory de 12 de agosto de 1946	441
7. Carta de Cirlot a Ory de 11 de septiembre de 1946.....	444
8. Carta de Cirlot a Ory de 11 de septiembre de 1946.....	446
9. Carta de Cirlot a Ory de 30 de noviembre de 1970	447
10. Carta de Cirlot a Ory de 14 de enero de 1971.....	449
Apéndice 2: Entrevista a Victoria Cirlot sobre la obra de Juan Eduardo Cirlot.....	451

RESUMEN

Esta investigación tiene como objeto principal un análisis del concepto de símbolo desde distintas concepciones teóricas, como la psicología, la antropología y el misticismo, siempre en comparación con la visión del símbolo que encontramos en la poesía, concretamente, en la obra poética de Juan Eduardo Cirlot. En este trabajo estudiamos las peculiaridades de la hermenéutica simbólica, un tipo de hermenéutica que se caracteriza por no llegar a completar el entendimiento de su objeto, el símbolo. Esto se debe a que los múltiples significados del símbolo van en última instancia más allá de la razón y hacen referencia a un ámbito propio de lo misterioso y esencial. Por este motivo, varios de los autores a los que haremos mención a lo largo de este trabajo coinciden en que, a pesar de que puede explicarse desde una perspectiva comparativa y multicultural, el símbolo exige una vivencia personal del mismo.

Comenzamos nuestro estudio con un repaso a la vida de Juan Eduardo Cirlot (1916-1973), en el que realizamos cronológicamente un recorrido intelectual por su pensamiento a través de sus obras. Esto nos sirve para establecer un contexto y un estado de la cuestión a partir del cual se entenderán mejor las hipótesis que tratamos de demostrar en esta investigación. Una de las principales es la consideración de que la poética de Cirlot tiene una estrecha relación con su visión del símbolo. Esto se debe a que Cirlot entiende la poesía como un modo de ponerse en contacto con un aspecto esencial de uno mismo y del cosmos. Así pues, para el poeta barcelonés la poesía nos ofrece un tipo de vivencias propias de un ámbito introspectivo de la realidad, las cuales no se pueden encontrar en la experiencia empírica del mundo exterior. Del mismo modo, una de las principales características del símbolo es su cualidad de vínculo con

aquellos aspectos intemporales y misteriosos del mundo y del hombre que dan sentido a la existencia. Por ello, denominamos la poesía de Cirlot como poesía simbólica.

También llevamos a cabo una comparación entre la ontología de Cirlot y su poesía. Entendemos que la visión del ser de Cirlot es nihilista, porque hace hincapié en el hecho de que, cuando el ser cambia, deja de ser lo que era; y no en el hecho de que algo nuevo se forma. Por tanto, Cirlot da preponderancia a la tendencia al acabamiento del ser. Esta visión cambiante de la realidad externa le lleva a considerarlo como una especie de mundo fantasmagórico donde nada permanece, lo cual contrasta con el mundo interior de la persona, un ámbito esencial con el que los símbolos y la poesía nos conectan. Asimismo, relacionamos la visión de la realidad de este autor con su forma poética, caracterizada por una destrucción extrema de la sintaxis convencional de la lengua, así como de la estructura de las palabras. En relación a los recursos formales usados por Cirlot en poesía, nos centramos en el análisis de la «técnica permutatoria».

En la última parte de nuestro estudio, nos centramos en el análisis de la obra poética cumbre de Juan Eduardo Cirlot, el ciclo de *Bronwyn*. Esta serie de poemarios se basan en una película, *El señor de la guerra* de Franklin Schaffner y, a su vez, la película es una adaptación de una obra teatral titulada *The Lovers*, de Leslie Stevens. No obstante, tratamos de demostrar a través del comentario de esta obra teatral que la poesía de Cirlot toma elementos únicamente de la película. Estudiamos el modo en que Cirlot adapta elementos de una obra audiovisual y narrativa a otra verbal y lírica. Establecemos como denominación posible para esta técnica el término *poetización*, y lo comparamos con otros casos de influencia cinematográfica en la poesía castellana del siglo XX. Además de este acercamiento intermedial a la poesía de Cirlot, tratamos de dar respuesta a cuestiones sobre el ciclo de *Bronwyn*, como, por ejemplo, qué identidad puede ser asimilable a la voz o voces poéticas del ciclo, que está escrito en su mayoría

en primera persona, pero sin especificar quién es la voz que lleva a cabo estos intentos líricos y versificados de comunicación con Bronwyn.

Por último, realizamos un estudio comparativo del uso de distintos símbolos que se repiten tanto en la película *El señor de la guerra* como en los poemas del ciclo de *Bronwyn*. Entre ellos, estudiamos los símbolos de la torre, el mar y el anillo, Bronwyn como mujer destructora y el agua. Nos parece particularmente interesante la interpretación que se puede hacer del agua como símbolo en ambas obras, la cual extendemos también a otras películas que influyeron en el ciclo de *Bronwyn*, como las versiones de *Hamlet* de Laurence Olivier y Grigori Kozintsev. Esto tiene sentido, debido a que una de las concepciones que Cirlot tiene de Bronwyn, joven celta protagonista de *El señor de la guerra* y de su serie de poemarios, es la de una inversión de Ofelia. Si Ofelia se sumergió en un río para morir, Bronwyn se caracteriza por salir de un lago en una escena de la película de Franklin Schaffner, algo que tiene gran relevancia en los poemas de Cirlot. La obra *El agua y los sueños* de Gaston Bachelard nos ha sido de gran ayuda para nuestro análisis del agua como símbolo, tanto en la película de Schaffner como en la poesía de Cirlot.

INTRODUCCIÓN

En este trabajo estudiamos las diversas características de la poesía de Juan Eduardo Cirlot, centrándonos teóricamente en los vínculos que estableció entre su visión de la poesía y el simbolismo, lo cual nos ha llevado necesariamente a realizar reflexiones sobre hermenéutica simbólica. Asimismo, hemos prestado una especial atención crítica dentro de su producción poética a su obra cumbre: el ciclo de *Bronwyn*¹.

En nuestro camino para adentrarnos en la obra poética de Juan Eduardo Cirlot, hemos considerado conveniente trazar una nota biográfica sobre él en el primer capítulo: «El pensamiento de Juan Eduardo Cirlot a través de su biografía». Este recorrido nos ha servido como una primera aproximación general al pensamiento de Cirlot y como un estado de la cuestión, es decir, nos ha sido útil para sentar las bases de su pensamiento a partir de las cuales hemos desarrollado en capítulos posteriores nuestras tesis acerca de las características de su poética, que se encuentra estrechamente ligada con el simbolismo y con la interpretación del mismo. Hemos repasado las vivencias de cada fase de su vida que tienen alguna relación con las características de su pensamiento y, sobre todo, hemos desgranado cronológicamente las ideas que el poeta y crítico de arte barcelonés desarrolla en sus obras más importantes. Por ejemplo, hemos visto la importancia de que en su juventud (1926-1929) asistiera a un instituto de jesuitas, en relación con la firme creencia religiosa que le caracterizó durante toda su vida y que estaría presente en sus primeras obras poéticas, como *Cordero del abismo* (1943). Tras su obligada participación en la Guerra Civil, pudo entrar en contacto en Zaragoza con Alfonso Buñuel y otros intelectuales que le facilitaron una profundización

¹ Con este título nos referimos a una serie de dieciséis obras poéticas (1967-1973) escritas en torno a ciertos elementos que Cirlot tomó de la película *El señor de la guerra* de Franklin Schaffner.

teórica en corrientes vanguardistas, como el surrealismo o el dadaísmo. Entre 1949 y 1953 participó en las actividades del grupo «Dau al Set», tiempo en el que la continuación de su estudio sobre arte vanguardista le llevó a la escritura de *Introducción al surrealismo* (1953). En esta década, conoció en Barcelona a Marius Schneider, autor de *El origen musical de los animales-símbolos*, y se interesó por el simbolismo, lo que daría lugar a la publicación de su obra más internacional, el *Diccionario de símbolos* (1958). Durante los años sesenta es cuando tuvo las vivencias más relevantes para su producción poética, como la visualización de la película *El señor de la guerra* (1965), que le influiría en la escritura del ciclo de *Bronwyn* (1967- 1973), interrumpida por su muerte en 1973, también en Barcelona, ciudad en la que vivió toda su vida.

En el segundo capítulo: «Hermenéutica simbólica. La poética simbólica de Juan Eduardo Cirlot» hemos explorado el concepto de símbolo desde varios puntos de vista, como el psicológico propio del pensamiento de Jung, el antropológico a través de los autores Luis Garagalza y Andrés Ortiz-Osés, y el místico, para lo que nos servirá de base el pensamiento de Henry Corbin. En cualquier caso, nos interesa del símbolo su visión como unión, como vínculo con algo desconocido, misterioso y lejano, puesto que en este sentido el símbolo tiene una relación muy cercana con un tipo de poesía de la que es un buen ejemplo la que desarrolló, en lo teórico y en lo práctico, Juan Eduardo Cirlot. Algunos de los textos de Cirlot que tendremos en cuenta para exponer sus ideas sobre poesía son la «Poética» que preparó para anteceder a los poemas que se publicaron en la *Antología de la poesía cotidiana* y el artículo «La vivencia lírica». Asimismo, fue en la «Introducción» a su *Diccionario de símbolos*, aparte de en multitud de artículos, donde desarrolló en mayor medida sus ideas sobre simbolismo y hermenéutica simbólica. Al final de este capítulo nos hemos centrado en la novela *Nebiros* de Cirlot, pues consideramos que en ella hay ejemplos para demostrar que el

concepto de «diabólico» tiene una estrecha relación con la separación del ser humano con respecto al ámbito esencial e intemporal del cosmos, al cual, por oposición, se siente unido por lo «simbólico».

El tercer capítulo se titula «Ontología y forma poética en la obra de Juan Eduardo Cirlot». En él hemos tratado la visión del mundo de Cirlot, la cual se basa en la consideración de que el *ser* se encuentra en constante cambio, haciendo hincapié especialmente en que el *ser*, al cambiar, deja de ser lo que era. De aquí se deriva la imposibilidad de vivir en persona mediante los sentidos aquello que ya *no es* y que ya solo podemos vivir a través de la poesía como ficción. Así pues, la vida es algo insatisfactorio que constantemente deja de ser, muere, produce un anhelo, algo imposible de experimentar de nuevo porque forma parte del pasado o de lo que nunca existió; y esta insatisfacción de la vida solo puede ser cubierta por la poesía. El anhelo por lo que fue y ya no es da lugar, por ejemplo, a un tema muy repetido en su producción poética: la imposibilidad de vivir en una cultura antigua, como la sumeria², la romana³ o la cartaginesa⁴. Este tema nos ha llevado a la fácil relación de la poesía de Cirlot con la arqueología: para Cirlot, el poeta desentierra mundos, ecos de otro tiempo.

La vida, el ser, es lo que se percibe por los sentidos, mientras que la poesía nos da la posibilidad de vivir lo que *no es*. Por eso, para Cirlot la poesía es un viaje *interior*, hacia lo profundo –la misma dirección que lleva a cabo quien desentierra–, porque, en cambio, en el exterior se encuentra una realidad sensible y posible que no satisface por sí misma. En este sentido, se puede decir que la poesía de Cirlot tiene similitudes con la

² En *Elegía sumeria* (1949) lleva a cabo una evocación de la cultura sumeria en la que la voz poética se identifica con el dolor por la desaparición de ciudades como Uruk, Nippur, Borsippa, Lagasch, Ur o Babilú.

³ La nostalgia por la cultura romana antigua se puede ver en obras como *Marco Antonio* (1967).

⁴ Una obra en la que la voz poética se identifica con un general romano que vive la destrucción de Cartago es *El libro de Cartago* (1998).

poesía mística, que también lleva a cabo una búsqueda hacia lo sobrenatural y lo desconocido alejada de las circunstancias sensoriales de la persona por las que percibe el mundo exterior. Si bien es cierto que la poesía de Juan Eduardo Cirlot no busca una unión con lo divino –como la poesía mística–, sí busca fervientemente una reunión o, más concretamente, una revinculación con aquello cuya presencia es imposible, por encontrarse en un plano de la realidad distinto al sujeto o voz poética que anhela, ya sea el pasado o el mundo de la ficción, ambos planos de la realidad propios de lo que Cirlot denomina el *no ser*. Del mismo modo, el rechazo de la realidad exterior, posible y sensorial acerca la poesía de Cirlot al surrealismo y a la vanguardia, pues estos movimientos artísticos rechazan la representación mimética de la realidad que nos ofrecen los sentidos, mientras que prefieren la realidad más profunda y personal del subconsciente y los sueños.

Si su anhelo por el *no ser* o *vida muerta* es el sustrato temático que se repite en su poesía y del que surge el resto de temas, esto se refleja en lo formal en una gran preocupación por la repetición de sonidos y de signos, considerando incluso el fonema y su repetición –antes que al monema o a la palabra– como la unidad mínima sobre la que se basa la construcción del poema. En la poesía de Cirlot, la importancia de la repetición de sonidos y el simbolismo como métodos para la transfiguración artística de sentimientos dan lugar a una «destrucción» de la sintaxis y restan importancia al mensaje, de modo que el hermetismo es otra de las características de su poética. En esta línea, Cirlot desarrolla lo que considera su gran descubrimiento formal: la poesía permutatoria. Según esta técnica, se establece un poema «germinal» cuyos versos y componentes se repiten con un orden distinto a continuación en una sucesión de poemas que siguen al original, de modo que tales unidades van constituyendo relaciones distintas entre sí. Estas características formales acercan la poesía de Cirlot a la música y

a la homofonía, debido a una tendencia a significar u ofrecer un sentido a través del sonido y de ideas técnicas, así como a un menor interés en el tema del poema. En este capítulo hemos analizado las distintas corrientes con las que el mismo Cirlot y otros teóricos han comparado a esta «técnica permutatoria» en poesía, como son la cábala de Abraham Abulafia o el sistema dodecafónico de Schönberg.

En el cuarto capítulo de este estudio: «Poesía y cine en el ciclo de *Bronwyn* de Juan Eduardo Cirlot», hemos llevado a cabo una aproximación teórica a la parte más significativa de la producción poética de Cirlot, su ciclo de *Bronwyn*, que relacionamos en gran medida con la película *El señor de la guerra* (1965) de Franklin J. Schaffner. Cirlot toma de esta película varios elementos en los que se basa para sus poemas, como personajes y escenarios. Asimismo, tenemos en cuenta que la película de Schaffner se basaba a su vez en una obra teatral titulada *The Lovers* de Leslie Stevens, la cual hemos analizado llegando a la conclusión de que los poemarios de Cirlot no tienen ningún rastro de influencia de la obra teatral. No obstante, Cirlot citó la obra teatral en alguno de sus artículos, pero pensamos que solo conoció la existencia de la obra teatral por encontrarse citada en la información relativa a la película y que la mencionó únicamente de modo informativo para presentar la película de Schaffner, la cual sí fue de gran importancia para su producción poética.

En este capítulo hemos comentado el modo en que las imágenes de la película sirven de base creadora para el ciclo de *Bronwyn*. Existe un proceso de influencia entre distintos medios artísticos, el cual se da por parte de la obra audiovisual narrativa de Schaffner en la obra verbal lírica de Cirlot. De ahí que hayamos estudiado la relación entre imagen y palabra que se produce entre ambas, en un proceso que denominamos *poetización*. No obstante, aunque Cirlot se apoye en el mundo artístico y medieval de la historia de *El señor de la guerra*, lo enriquece a su vez con muchas influencias

culturales, como el sufismo o la alquimia. Además de la influencia visual de la película en los poemas de Cirlot, analizaremos cómo el argumento de *El señor de la guerra* se basa en el mito del héroe, que es uno de los mitos principales que podemos encontrar también en el ciclo de *Bronwyn*.

En el quinto y último capítulo, titulado «Análisis de transposiciones simbólicas de *El señor de la guerra* al ciclo de *Bronwyn*», hemos abordado este ciclo de poemas desde una perspectiva crítico-literaria. Sin embargo, como señalamos al principio, nuestra intención es ofrecer una interpretación posible y argumentada de los poemas, siendo conscientes de que son múltiples las interpretaciones que pueden realizarse y no es posible agotar el significado de los mismos. Además, como indican varios autores entre los que se encuentra Cirlot, el símbolo exige en última instancia una vivencia personal que solo puede aportar cada lector. Para esta labor, hemos seleccionado algunos de los símbolos que tienen importancia tanto en la película como en los poemarios –como la torre, el anillo, el mar o el agua– y hemos comentado su tratamiento en la obra audiovisual, el modo en que los define Cirlot en su *Diccionario de símbolos* y cómo aparecen reflejados en algunos poemas del ciclo de *Bronwyn*.

En cuanto a los objetivos de nuestra tesis, uno de los principales es definir la poesía de Juan Eduardo Cirlot como una poesía simbólica, dada la evidente relación entre su consideración de la poesía y su concepción del símbolo como búsquedas hacia lo desconocido, cuyo significado no puede agotarse en la interpretación y debe, más allá de esta, ser vivido. El estudio del simbolismo en relación con la poesía nos ha llevado a abordar el estudio del concepto de «símbolo» como otro de nuestros objetivos, lo cual se ha realizado desde distintas perspectivas con la finalidad de encontrar los puntos en común entre las distintas teorías. Nos hemos acercado a la noción de símbolo desde el punto de vista antropológico, el místico y el poético, así como desde distintos autores,

como Luis Garagalza, Henry Corbin o Juan Eduardo Cirlot. El estudio del símbolo en poesía nos ha llevado a explicar las peculiaridades de la hermenéutica simbólica, como una hermenéutica en la que la interpretación no agota el significado, sino que está delimitada por referirse a signos que trascienden el entendimiento racional.

Tras el estudio del símbolo y de la hermenéutica simbólica, nuestro trabajo se centra en el pensamiento poético y simbólico de Cirlot, cuya obra y pensamiento contextualizamos e introducimos en el primer capítulo. Por tanto, otro de nuestros objetivos en esta tesis es desarrollar las distintas características temáticas y formales de la poética simbólica de Juan Eduardo Cirlot, la cual consideramos íntimamente relacionada con su ontología. Esta se caracteriza por su nihilismo, ya que este autor hace hincapié en el hecho de que el *ser* en su cambio deja de ser lo que era, es decir, dentro del proceso de cambio, Cirlot se centra en que el *ser* tiende hacia el acabamiento constante dejando de ser lo que era. Por tanto, Cirlot no realza que, también gracias al cambio, el *ser* se encuentra produciendo de modo permanente nuevo *ser*.

En este sentido, caracterizamos la poética simbólica de Juan Eduardo Cirlot como una estética que rechaza el mundo externo y empírico de los sentidos por insatisfactorio. Como hemos dicho en referencia a su ontología, para Cirlot la realidad externa es un mundo con apariencia *fantasmagórica*: el *ser* se encuentra en permanente acabamiento, la apariencia no es fiable ni permanente, sino constantemente cambiante. En cambio, la poética de Cirlot ahonda en el mundo introspectivo y simbólico de la persona, entendiendo el símbolo como un vínculo entre el ser humano y un plano esencial e ignoto del cosmos. Esta particularidad de su poética que rechaza la apariencia del mundo externo y prefiere la realidad introspectiva, acerca en algún aspecto su poética al misticismo y a vanguardias como el surrealismo. Así pues, definimos la poética de Juan Eduardo Cirlot por su rebelión contra el arte mimético y el lenguaje

convencional, dando predominancia a una dislocación de la sintaxis, a la repetición obsesiva y a situar elementos menores a la palabra –como el fonema– como centrales para el significado simbólico poético.

Otro de los objetivos de nuestro trabajo es estudiar la relación intermedial que se produce en la creación del ciclo de *Bronwyn*. Esta relación se caracteriza por enlazar tres medios artísticos distintos: teatro, cine y poesía, donde pocos elementos que había en la obra teatral llegan a tener presencia en la poética, que solo se basó directamente en la obra audiovisual. Nos proponemos señalar las características de esta relación entre cine y poesía, en la que, como indica Kibédi Varga, el hecho de que la obra que se produce en primer lugar sea la audiovisual lo determina todo.

Por último, otro de los objetivos más importantes de esta tesis es llevar a cabo una lectura crítica literaria de los poemas del ciclo de *Bronwyn*, basándonos en los supuestos teóricos sobre el símbolo que hemos fundamentado y usando herramientas como el *Diccionario de símbolos*. En esta lectura, analizaremos algunos símbolos que se repiten en el medio narrativo audiovisual y en el lírico verbal, así como las particularidades del mismo símbolo en distintos medios.

En este apartado introductorio, consideramos apropiado también fijar algunas reflexiones metodológicas que señalen nuestra postura con respecto a la investigación literaria. Consideramos que todo uso del lenguaje se hace desde un punto de vista, por lo que entendemos que la honestidad no consiste en pretender acercarse a lo «objetivo», sino en explicitar desde dónde se habla. Por ello, entendemos el método como la toma de conciencia del modo en que hemos llevado a cabo la teoría y la interpretación de los textos que nos ocupan.

Desde nuestro punto de vista, la obra literaria es plurisemántica y dinámica, es decir, el signo literario es capaz de significar de modo múltiple y, además, su recepción

histórica posibilita que tal significación vaya variando junto con el cambio de corrientes de pensamiento y modos de interpretación. Durante todo este trabajo hemos realizado en mayor o menor medida un ejercicio de interpretación, esto es, una activación de significado en relación con un texto, pero teniendo en cuenta que un texto no puede significar cualquier cosa, sino que toda interpretación es válida en la medida en que está argumentada y justificada en su apoyatura sobre el texto.

Por otro lado, nos sentimos en la necesidad de aclarar que, especialmente en el último capítulo de este trabajo en que nos centramos en el ciclo de *Bronwyn*, nuestra intención no es ofrecer una única interpretación posible de los textos de Cirlot. En nuestro acercamiento a estos textos solo tratamos de desarrollar una lectura posible y argumentada, pero obviamente todo significado que nosotros construyamos sobre estos textos es solo uno entre los muchos posibles.

Estamos de acuerdo con la siguiente afirmación de Walter Mignolo: «Los miembros de una comunidad científica son observadores con respecto a su objeto de estudio, pero son participantes en la actividad que realizan. Y la comprensión de la actividad en la que participan es hermenéutica pero no teórica» (1986: 31). Por tanto, nuestro estudio no es una observación de un fenómeno cultural que lo describe y analiza tal y como es, de modo transparente y universalizable, sino una visión personal del mismo, aunque argumentada, y, por ello, somos participantes en la actividad literaria. Si bien, como decimos, aunque nuestro trabajo es esencialmente hermenéutico, hay partes en las que tendemos a una observación del fenómeno literario más descriptiva y en las que realizamos afirmaciones aplicables a un mayor número de obras con características parecidas, por ejemplo, a las del ciclo de *Bronwyn*, sin olvidar que el objeto literario es abierto y las consideraciones que lo definen hoy pueden cambiar en el futuro.

Así pues, en nuestra interpretación, trataremos de llevar a cabo un diálogo razonado que parta de los signos poéticos del autor barcelonés, considerando que nuestros comentarios no agotan el significado simbólico que se puede encontrar en sus poemas y que el símbolo, en última instancia, apela a planos humanos esenciales y que requieren una lectura personal. Se parte aquí, pues, de algo señalado hace ya tiempo por Sultana Wahnón en relación con los objetivos actuales de la hermenéutica: «El deseo de entender exactamente lo que quiso decir el autor del texto es sustituido, en la moderna teoría de la interpretación, por el deseo mucho más “débil” –en realidad, apenas deseo– de mantener un fecundo diálogo con él» (Wahnón, 1991: 94). Aunque nuestra interpretación no pueda ser más que incompleta, especialmente por tratarse de una poesía simbólica, trataremos, no obstante, de construirla razonadamente apoyándonos en el conocimiento del pensamiento artístico del autor y del contexto en el que se encuentra el ciclo de *Bronwyn* dentro de su producción poética y su tiempo. Como más recientemente ha comentado también Sultana Wahnón (2014: 63), hay una ética de la interpretación que obliga a no hacer decir al texto lo que queremos o nos conviene. De ahí que en este trabajo hayamos intentado, como defiende esta autora en una línea cercana a Ricoeur, tener en cuenta el «sentido del autor» (p. 51) como una «dimensión del texto» por más que no podamos tener la total seguridad de haber dado con él.

1.1. 1916-1943: Juventud, Guerra Civil y estancia en Zaragoza

Juan Eduardo Cirlot nació el 9 de abril de 1916 en el número 2 de la calle Gerona en Barcelona y murió en esta misma ciudad en 1973 en el número 33 de la calle Herzegovino. Según las hijas de Juan Eduardo, Victoria y Lourdes Cirlot (1997: 53), el mismo poeta barcelonés le ofreció en 1966 a Carlos Barral un *Diario íntimo* (1958-1966), que, al ser rechazado por el editor, fue destruido. Así pues, el único material autobiográfico que quedó fue el que guardó inédito Juan Eduardo en una carpeta hasta el final de su vida y que se caracterizaba por estar orientado por sucesos interiores, como sus vivencias oníricas, sus sentimientos imaginarios o los mitos que le habían marcado. En este sentido, sus hijas escriben: «La realidad exterior nunca tuvo excesivo peso en Cirlot. Él era un hombre a quien le gustaba afirmar que “nunca había pisado la Editorial Gustavo Gili”» (V. y L. Cirlot, 1997: 53), cuando esta editorial fue un lugar en el que trabajó durante un largo período de su vida. Esta afirmación sobre la poca importancia que otorgaba el poeta a la «realidad exterior» encaja perfectamente con muchas afirmaciones que llevaremos a cabo durante este estudio, en el que señalaremos cómo la obra de Cirlot se encuentra en sintonía con la vanguardia artística y el surrealismo. Esto es así desde el punto de vista de que su poesía se basa en lo onírico y en el subconsciente, antes que en un arte mimético de la naturaleza, lo cual también explica su gusto por el arte abstracto o informalista, que tanto comentó como crítico de arte.

Fue hijo de un militar, Juan Cirlot Nieto (1886-1962), que a su vez descendía de una familia de militares. El abuelo paterno del poeta barcelonés fue Juan Cirlot Butler

(1843-1908), un general que tras pasar por Cuba llegó a ser gobernador en Filipinas. La bisabuela paterna de Juan Eduardo fue una irlandesa, hija del vicealmirante Butler, que se casó con Juan Cirlot y Espí (1816-1881), conocido como el brigadier Cirlot, gobernador militar de Pontevedra y Tarragona, que luchó contra los carlistas en la Segunda Guerra Carlista (V. y L. Cirlot, 1997: 53-54). La madre del poeta fue María Laporta Blanco (1894-1972), hija de Francisco Laporta Balló (1864-1919), un comerciante cuya familia procedía de Port Bou y Culera, en la provincia de Gerona.

El hecho de venir de una familia de militares y de que el mismo Juan Eduardo tomase parte más adelante, como comentaremos, en la Guerra Civil española, puede ser una de las explicaciones de que el tema bélico tenga tanta presencia en su poesía. En varias de sus obras la voz poética es un guerrero. Por ejemplo, en *El libro de Cartago* se narra la destrucción de la ciudad cartaginesa y, en el último poema, la voz poética mezcla la realidad de un hombre del siglo XX que se encuentra en un prostíbulo de Barcelona con la de un guerrero, que tras el fragor de la batalla, se confiesa descubriéndose a sí mismo entre los romanos que asediaron y redujeron a cenizas Cartago (J. E.⁵ Cirlot, 1998: 79):

*¿No tomas una copa?, me repiten.
Pero entonces descubro en la pared
(tras la cabeza aquella sin edad)
un relieve de plata con un águila.
Y mi brazo se eleva en el ritual
saludo acostumbrado. Noto un peso.
Voy vestido de hierro, me doy cuenta:
fui de los destructores de Cartago
y es inútil que mienta o que me finja
esclavo, fugitivo o moribundo,
blanco montón de huesos entre huesos.*

⁵ Normalmente indicaríamos la cita bibliográfica de obras de Juan Eduardo Cirlot escribiendo solo su apellido, pero durante este estudio añadimos también las iniciales de su nombre (J. E.) para diferenciar las citas bibliográficas que corresponden a él de las que se refieren a sus hijas, cuyas citas bibliográficas también acompañamos de las iniciales de sus nombres de pila («V. Cirlot» en el caso de Victoria y «L. Cirlot» en el caso de Lourdes).

En este mismo fragmento podemos ver cómo un objeto cobra el valor simbólico de unir las circunstancias de un hombre del siglo XX en Barcelona con las de un guerrero de otro tiempo y lugar. A lo largo de este trabajo insistiremos en la especial importancia del símbolo como correspondencia entre distintos planos de la realidad para una persona.

En «Geografías imaginarias», Enrique Granell comenta:

En la mitología de Cirlot, Roma es el contrapunto de Cartago, la otra cara de la moneda. Si Cartago es la destruida, Roma es la destructora. Siendo cartaginés se preguntará continuamente si no será en realidad un romano. Sintiéndose destruido no puede dejar de admirar la capacidad de destrucción de los ejércitos romanos (Granell, 2011: 46).

La contradicción que hay en la identificación de contrarios es para Cirlot una clave de la realidad. Roma y Cartago forman un todo como destructor y destruido. En su obra *Introducción al surrealismo* (1953), Cirlot coloca tras el título la siguiente cita de Heráclito: «el *ser* es y no es», una idea central en el pensamiento ontológico del autor que desarrollaremos más adelante.

En la poesía de Cirlot, hay constancia de su conciencia de pertenecer a una estirpe de ocupación militar, diferente a la que sería la suya, como poeta, crítico de arte y empleado, la mayor parte de su vida, en una editorial. En este sentido, recuerda a la dicotomía entre las armas y las letras de la que –entre otros– hablaba don Quijote en el capítulo treinta y ocho de *Las aventuras y desventuras del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Como veremos, Cirlot, al igual que don Quijote, parece dar más valor a las armas que a las letras. La conciencia del poeta barcelonés de no haber seguido los pasos de sus antepasados se ve reflejada en unos textos titulados «Poemas familiares» que publicó en la revista *Papeles de Son Armadans* en julio de 1968, entre los que se encuentra un poema titulado «A mis antepasados militares». En este poema, Cirlot se disculpa y reconoce cierta falta de nobleza o «luz» por no haber seguido con la

tradición castrense y cita, como sustituto de ello, su afición a la colección de espadas (J. E. Cirlot, 1968a: 784):

Os prefiero
entre todas las sombras
que precedieron, vívidas, mi antorcha.

Perdonad que me acerque hasta vosotros
sin ser lo que pudisteis
ser.

Os toco con mis manos habituadas
a trabajos y tétricas funciones.

Mis espadas de bruma os substituyen:
pero yo nunca pude...
Lo sabéis.

Estáis con vuestra lívida estatura
más allá de la muerte y del error
de vivir.

Las batallas os dieron una luz
que no tengo

Sagrados, vigilad
por mí.

Como indica Antonio Rivero Taravillo (2016: 20-21), en 1918, cuando Juan Eduardo tenía dos años, la familia Cirlot se trasladó al Paseo de Gracia, a la casa La Pedrera, terminada seis años antes y una de las obras maestras de Gaudí, donde compartió un piso con los abuelos maternos. En este edificio lleno de adornos medievales y simbólicos viviría dos años, hasta 1920. En 1919 nació la primera hermana del poeta, Maruja, a la que seguiría en 1922 la menor, María Victoria.

Entre 1922 y 1925, el poeta barcelonés asistió al Colegio Loreto, donde realizó sus estudios primarios. Entre 1926 y 1929, Juan Eduardo asistió al Bachillerato en un colegio de los Jesuitas. Según Rivero Taravillo (p. 22), en este colegio se iniciaría su pasión por la antigua Roma, materializada en las coronas de laurel con las que se

coronaba a los buenos alumnos, dato que comentan las hijas de Cirlot, subrayando además el carácter religioso del centro:

[...] su abuelo le imponía la corona de laurel de emperador romano, según la misma costumbre practicada en los P. P. Jesuitas de la calle Caspe. [...]. Pero lo que más le gustaba del colegio no eran las enseñanzas impartidas, sino las ceremonias y los rituales. La formación religiosa le impulsó, en cambio, a una cierta parodia del sermón, que él concentraba en aterradoras imágenes del infierno llevadas a extremos grotescos (V. y L. Cirlot, 1997: 54).

Juan Eduardo mantendría toda su vida la fe y el espíritu religioso que le fue inculcado en estos años escolares, hasta el punto de tener por ello problemas con el grupo surrealista encabezado por André Breton. En una entrevista, Modest Cuixart, el pintor compañero de Cirlot en el grupo vanguardista «Dau Al Set», cuenta que un día, de camino a una reunión del grupo surrealista en el café de la Paix en París, Cirlot le dijo que tenía un gran problema con el surrealismo, si bien no a nivel creativo, sí a nivel ideológico: «Yo no puedo renegar de mis creencias y el surrealismo es ateo. Voy a decirles a ellos que yo reniego del surrealismo» (cit. en Corazón Ardura, 2007: 280). Cuenta Cuixart que esto mismo hizo Cirlot en la reunión citada, pues en un momento dado se levantó, sacó un crucifijo que llevaba y afirmó que rechazaba el surrealismo por ser ateo, mientras que él era creyente de la religión católica, tras lo cual abandonó el café junto con Cuixart. Sin embargo, los miembros del grupo surrealista no le creyeron o no le entendieron, pues, según Cuixart, le enviaron una carta de felicitación por considerar que había llevado a cabo un acto surrealista.

En referencia a las creencias religiosas de Cirlot, Joan Perucho nos describe la personalidad de Juan Eduardo en este pasaje en el que también hace alusión a su fisonomía:

[...] era lo que corrientemente se llama un buen mozo. Alto, de rostro atractivo, educado, culto. Tenía, sin embargo, un aire reservado, un poco siniestro. Su sonrisa no era fácil, y no digamos su risa. Se tomaba la vida como un acto

trascendental, sin duda a través de las rígidas enseñanzas de la época (creía profundamente en lo sobrenatural) que le impartieran en su infancia los padres jesuitas (Perucho, 1996: 23).

El mismo Juan Eduardo se consideraba un poeta pesado⁶, grave, carente de la gracia, la alegría y la ligereza que caracteriza a otros poetas, como le comenta en una carta a su amigo, también poeta, Carlos Edmundo de Ory, donde se describe comentando varias de las características que le hemos atribuido hasta ahora:

[...]

Pienso a veces en una *Autobiografía*, pero, ¿para qué? si tropezaría con el doble obstáculo de mi voluntad de no hablar y de mi imposibilidad de saber lo del *fondo*.

[...].

Un día me decías cómo puedo ser tan hierático. En el primer sentido, de hieros (= sagrado), porque tengo un concepto religioso de mí mismo y de la vida (hasta de lo más inferior) sólo equivalente a mi descreencia, o lo que es peor, a mi creencia en una evolución infinita hacia no se sabe qué, a través de avatares ignotos, en virtud de una ley autosuficiente de desarrollo y ser en devenir. En el segundo sentido, porque siempre he sido grave más que serio, carente de ligereza, de gracia (en los 2, en los 3 sentidos del término) y porque llevo una armadura para defenderme, en mi miedo Esencial ante las agresiones del destino y del abismo.

Debes comprender que soy el ser menos capaz del mundo para la pirueta, para la «danza» (como Nietzsche pedía) e incluso las metáforas plásticas de un Magritte hoy no me hacen ninguna gracia. Vivo en lo dramático como en mi elemento. Segrego dramatismo y para que no llegue a la disolución ni a lo trágico *he de ser hierático* (J. E. Cirlot, 30-11-1970)⁷.

No obstante, a la edad de trece años (1929), los padres de Juan Eduardo decidieron que abandonara el colegio para colocarlo en el Banco Hispanoamericano. Según las hijas del poeta, esta decisión procedió: «en parte de una situación económica bastante frágil, pero también se debió al escaso interés de sus padres por la cultura» (V.

⁶ Es posible que use este término «pesado» en contraposición a la «ligereza» que Nietzsche considera una cualidad en *Así habló Zaratustra*.

⁷ Uno de los apéndices de este trabajo es una selección de la correspondencia entre Juan Eduardo Cirlot y Carlos Edmundo de Ory en el que se pueden consultar los textos íntegros de las cartas que citamos en esta tesis. Esta correspondencia es una obra inédita cuyos manuscritos están disponibles en la Fundación Carlos Edmundo de Ory en Cádiz. El intercambio de cartas entre ambos poetas transcurrió entre 1945 y 1971 y, aunque todavía no han sido recogidas en obra impresa, se citan aquí, como es habitual, por la fecha concreta de cada carta.

y L. Cirlot, 1997: 55). Además, añaden Victoria y Lourdes Cirlot, este cambio creó un trauma en el poeta que podría denominarse «complejo de oficinista», cercano al funcionario kafkiano, que luego tuvo su reflejo en la novela autobiográfica *Nebiros*⁸. Esto se puede comprobar en las primeras páginas de la novela, pues esta comienza cuando el protagonista abandona su lugar de trabajo, que considera como una prisión:

Levantó la mirada aún perdida en el vacío interior. La estancia había ido quedando vacía y en la oficina solamente él continuaba, sentado ante su mesa, en la que confusos papeles se amontonaban, llenos de cifras y de signos. [...]. Pensó: «Es hora de salir de aquí». Se formuló el para qué de cada tarde, pero lo reprimió rápidamente. Tenía que adquirir dureza ante aquella situación fatal en la que permanecía preso (J. E. Cirlot, 2016: 13).

Este trabajo en el Banco cortó su posible carrera académica, lo cual no fue obstáculo para que publicase decenas de libros y artículos como poeta y crítico de arte. Durante la época en que trabajaba en el Banco Hispanoamericano, es decir, durante los años treinta, fue cuando Juan Eduardo inició sus estudios de música en la Academia del maestro Ardévol, situada cerca del Ateneo barcelonés (V. y L. Cirlot, 1997: 55). En esta academia estudió piano, pero pronto se orientó hacia la composición, aunque varias piezas de las que fue autor no se han conservado. Sin embargo, Cirlot entró a formar parte del Círculo Manuel de Falla en 1948 (Granell, 1996: 234). Esta institución fue acogida por el Instituto Francés entre 1947 y 1955 (L. Cirlot, 1986: 57). En el seno de la misma pudo presentar tres de sus composiciones musicales: *Preludio para quinteto con doble violoncelo*, para cinco instrumentos de cuerda; *Himno*, para cuerda, y *Concertino*, para instrumentos de arco. Todas estas piezas tienen un carácter atonal. Estos conocimientos musicales serían muy importantes para la consecución de una de las técnicas poéticas a las que el mismo Cirlot dio más importancia posteriormente: la

⁸ Única novela del poeta, escrita en los años cincuenta, pero publicada de modo póstumo en 2016 debido a que Cirlot se negó a suprimir los pasajes censurados en su época.

poesía permutatoria, basada en la música dodecafónica de Arnold Schönberg, entre otras fuentes (J. E. Cirlot, 1968c: 289).

También la influencia de la música se puede comprobar en que una de sus primeras obras poéticas la concibió, desde el título, como un ballet: *La muerte de Gerión (ballet)* (1943), cuyo tema tiene relación con la lucha entre Hércules y Gerión, figura mitológica de los Tartessos. Este texto, en parte versificado, consta también de un «Argumento» previo en prosa y, por sus características, podría ser representado. Sin embargo, en uno de sus ensayos musicales de estos años, Cirlot, quizá movido por la frustración sobre su propia obra, rompió sus propias partituras y dio cierre a su actividad como compositor. Según Enrique Granell (1996: 234), en la bibliografía de sus propias obras que Cirlot añade al final de su libro *Lilith* (1949), el poeta dedica también un apartado a sus obras musicales, en el que se puede leer: «*Preludio* 1943, *Himno* 1943, *Un poema de Rilke* 1948 y *Suite Atonal* 1948». De estas obras, se ha podido conservar *Suite Atonal*, que dedicó y envió a Carlos Edmundo de Ory y que se puede oír en un CD adjunto al catálogo de la exposición sobre Cirlot realizada en 1996 en Valencia: *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, donde también se incluyen las partituras (Granell, 1996: 253-255).

Rivero Taravillo (2016: 24) añade que también se ha conservado otra partitura de Cirlot en la que ponía música a un soneto de Joan Brossa, el que comienza con el verso «Qui encissa agulla i dil per a quest plec». Según Rivero Taravillo (p. 25), otro gran acontecimiento musical que vivió Cirlot en esta etapa fue la asistencia a un concierto de Igor Stravinski, el cual tuvo lugar el 15 de febrero de 1936. En este concierto, Cirlot pudo contemplar a Stravinski dirigiendo *Sinfonía de los salmos* y *El pájaro de fuego*, entre otras obras. En el prólogo de la monografía que le dedicó a este compositor publicada en 1949, Cirlot recuerda su asistencia a este concierto y

contrapone la música idealista de Wagner como desolación, crecimiento y devenir, a la de Stravinski en *Sinfonía de los salmos*, que le pareció: «afirmación, representación “a posteriori” de un tiempo estructurado y sistematizado, no vital, vegetalmente, hacia algo, sino mineral, metálicamente, construido sobre ese algo trascendente que no era así, en el dominio del arte, objeto de busca, sino de posesión» (J. E. Cirlot, 1949a: 11). Stravinski, Scriabin⁹ y Schönberg son quizás los tres compositores que más le influyeron, siendo clave la música dodecafónica del último, como hemos comentado, por su influencia en la «técnica permutatoria» de Cirlot para la poesía.

Sin embargo, los estudios musicales de Cirlot se vieron interrumpidos por el inicio de la Guerra Civil española. A los veinte años, Cirlot fue movilizadado por el ejército republicano. Según Rivero Taravillo (2016: 27), en 1938 fue reclutado por el bando republicano y pasó varios meses en la provincia de Madrid, en el frente de Guadarrama. No obstante, en algún momento de la guerra pasó a formar parte de las filas del ejército nacional. Al final de la guerra, en 1939, fue internado brevemente en un campo de concentración del que salió ese mismo año, para entonces verse obligado a cumplir el servicio militar de Franco, quedando designado en Zaragoza hasta 1943, por lo que su situación militar se prolongó durante siete años (de 1936 a 1943). Según las hijas de Cirlot, el papel del poeta en la Guerra Civil española «fue prácticamente inexistente y su entendimiento, ya fuera con los rojos o nacionales, nulo» (V. y L. Cirlot, 1997: 56). No obstante, Cirlot no veía del todo con malos ojos el servicio militar, le placía la disciplina y la dureza que en él se practicaban y que tenían algo de educativo, así como le recordaban su estirpe familiar castrense. En una carta de 1945, Carlos Edmundo de Ory le comenta apesadumbrado a Cirlot la noticia de que debe pasar también por el servicio militar, a lo que el poeta barcelonés le responde que tal

⁹ A Scriabin le escribió una elegía publicada en 1944 en *Entregas de poesía* y un soneto en 1972 que vio a luz en *Papeles de Son Armadans*.

situación debe infundirle un mejor ánimo. En el siguiente fragmento de la respuesta de Cirlot a esa carta, podemos ver además que el poeta barcelonés describe como una de las virtudes del soldado ser alguien que se enfrenta a su destino:

Querido Carlos terrestre¹⁰:

Me has dado una buena noticia y un disgusto. Tú no sabes lo que siento tu actitud ante el hecho simple de tener que incorporarte al Ejército. Óyeme, la senda de la liberación es esta (no hay otra). Las inquietudes deben desplazarse, de la vida al espíritu, del espíritu a la obra. Y luego, en la vida, mucha sencillez. Inclínarse ante lo inevitable, procurar comprenderlo y recordar que «cada cosa puede ser un camino para conducirte al cielo» (en este caso a «tu» cielo). Además, no hay nada como la dureza. ¿Dices que quieres mi látigo de padre? Ya lo tienes.

Yo estuve siete años en los dos ejércitos. Tal vez lo que me aguantó es el ser descendiente de militares como soy (Generales tres generaciones). Acepté siempre con entereza la disciplina e incluso (esto es solo para ti) puedo asegurarte que los castigos me placían, por intuir que eran un medio educativo que me llovía beneficiosamente. Tú eres de los que necesitan quedarse en el cuartel más de una tarde mientras los demás se van a pasear (J. E. Cirlot, *s. d.*¹¹).

No parece que la Guerra Civil dejase experiencias profundamente traumáticas en Juan Eduardo o, al menos, no dio testimonio de ellas. Sin embargo, sí le cuenta por carta a su amigo Ory alguna penuria que tuvo que pasar, como, por ejemplo, caminatas interminables: «Después vinieron las marchas por los campos calcinados de Castilla. ¡Tú sabes lo que es andar noventa kilómetros seguidos! No es broma, lo hice» (J. E. Cirlot, *s. d.*¹²). Asimismo, la experiencia le sirvió para conocer distintas zonas de España, algunas de las cuales le dejaron un recuerdo positivo, como atestigua este

¹⁰ En ocasiones, Cirlot llama a Ory «celeste», pero es curioso que en esta ocasión, al referirse a temas relacionados con el servicio militar, le llama «Carlos terrestre».

¹¹ La abreviatura «*s. d.*» indica que la carta no tiene fecha y es usada en ocasiones en este estudio en las citas bibliográficas de cartas que han sido consultadas como manuscritos por no encontrarse todavía en obra impresa. A pesar de que esta carta no está fechada, parece que fue escrita en septiembre de 1945.

¹² Esta carta no tiene fecha, pero, por su contenido, es posible que fuera escrita en junio de 1945.

fragmento sobre Colmenar Viejo (Madrid) –recordemos que estuvo destinado al frente de Guadarrama– que le envía en una carta a Ory:

Colmenar Viejo es el pueblo que amo más de España. Estuve allí seis o siete veces durante la guerra.

Colmenar Viejo es el centro del mundo. Las montañas heladas lo rodean, ah, y el cielo.

Colmenar Viejo es dulce, triste y duro. Es un altar, un montón, una agrupación de piedras bajo las estrellas.

Yo estuve en Colmenar Viejo. Yo amo a Colmenar Viejo. Yo me moriré en Colmenar Viejo aunque en realidad mi fin se cumpla en otra parte.

Colmenar Viejo es el fin de mi mundo. En Colmenar Viejo no existen rascacielos, ni músicas rítmicas y perversas. En Colmenar Viejo las casas tienen los ojos negros. En Colmenar Viejo las muchachas no se tiñen el pelo ni enseñan los muslos. En Colmenar Viejo hay una puerta que no da a ninguna parte.

Yo entré por esa puerta un día ya lejano.

Mi traje de hombre, mi traje de soldado, mi traje de ser quedaron golpeados de azul.

Colmenar

Colmenar Viejo (J. E. Cirlot, *s. d.*¹³).

Los años de servicio militar tras la guerra permitieron a Cirlot entrar en contacto con el grupo intelectual de Zaragoza, en el que se encontraba Alfonso Buñuel, hermano del cineasta, quien contaba con una muy buena biblioteca sobre surrealismo. Esto tuvo una influencia en el gusto de Cirlot por el arte vanguardista. Según Rivero Taravillo, entre las actividades que realizaron Cirlot y Alfonso Buñuel, se encontraban la traducción de poemas de Paul Éluard, André Breton –con quien le puso en contacto– y Antonin Artaud. El mismo estudioso señala también que Alfonso Buñuel fue quien introdujo a Cirlot en el arte del collage, «que aplicaría no solo a la plástica, sino, con las adaptaciones necesarias, a la composición de poesía» (Rivero Taravillo, 2016: 31). Este comentario nos parece acertado, porque, como veremos, la forma poética de Cirlot –durante toda su producción lírica, pero cada vez más con el paso del tiempo– se caracteriza por un desorden de la sintaxis convencional que acaba incluso con poemas

¹³ Este texto se encuentra en una carta sin fecha, pero, según el contenido de la misma, parece que Cirlot envió esta carta a Ory en 1945.

donde los signos están distribuidos espacialmente y tienen similitudes con el collage. En alguna ocasión, se han publicado los collages de Cirlot junto a sus obras poéticas, como podemos ver en uno titulado «Oscura estancia» que aparece junto a la obra *Eros* (1949) en la moderna edición de *En la llama. Poesía 1943-1959* (J. E. Cirlot, 2005: 325). En este collage se puede ver una mujer en una habitación con una mano elevada y el dedo índice señalando hacia arriba. Otro de ellos ha sido titulado «Collage» y se ha publicado (p. 71) encabezando la obra *Árbol agónico* (1945). En él se ve a una mujer, que de cintura para arriba es una estatua y de cintura para abajo es de carne y hueso, en el campo y con ambas manos hacia arriba. A continuación mostramos el collage de Cirlot llamado «Oscura estancia»¹⁴:



Figura 1: collage «Oscura estancia» de Juan Eduardo Cirlot.

¹⁴ Cirlot envió este collage a Ory en una carta de 5 de diciembre de 1948, en cuyo reverso escribió lo siguiente: «Esta es la VIII fotografía. Al fondo: el Crucificado, o Constantino o Yo: el hombre vencido por el Amor. Luego, ella». Adjunto a esta carta, pero aparte del documento del collage, Cirlot escribió: «Fabula del Emperador Constantino, su vida muerta y la existencia cualquiera viviendo ante él, imitando con su mano el *gesto* de la eternidad».

Las hijas de Cirlot señalan que Juan Eduardo encontró en el movimiento surrealista un grupo con una serie de ideas afines a las suyas (V. y L. Cirlot, 1997: 58). Destacan, por ejemplo, que el poeta barcelonés siempre se sintió muy atraído por el mundo de los sueños: «los anotaba [los sueños] con todo cuidado, fechándolos y, en ocasiones, anotaba también, en escuetas notas, las posibles interpretaciones que de ellos hacía» (*ibid.*). De nuevo, nos encontramos con la idea de que el poeta barcelonés daba más importancia a su mundo interior que a la realidad cotidiana que percibía por sus sentidos. Posiblemente, los sueños fueron junto con el cine las dos fuentes de inspiración más fructíferas del poeta barcelonés, siendo ambas ajenas a su realidad exterior y, más bien, propias del mundo de la ficción o el subconsciente. Varias de las obras de Cirlot se basan en sueños, como *La hija de Jairo (sueño)* (1946), *80 sueños* (1951), *Ocho sonetos por un sueño* (1971) o *La doncella de las cicatrices* (1967), entre otros. En el *Diccionario de símbolos*, s. v. *cicatrices*, Cirlot comenta el sueño que le inspiró *La doncella de las cicatrices*:

El autor soñó en una ocasión con una doncella desconocida (anima) cuyo rostro bellísimo estaba surcado de cicatrices y quemaduras, que no lo afeaban. [...]. Imperfecciones morales, sufrimientos (¿son lo mismo?) son, pues, simbolizados por heridas y por cicatrices de hierro y fuego (J. E. Cirlot, 1958: 133).

De su estancia en Zaragoza entre 1940 y 1943 data su primera obra poética conservada: *Pájaros tristes y otros poemas a Pilar Bayona* (1942), inspirada en su amistad con la pianista zaragozana Pilar Bayona y en los «Pájaros tristes» de Ravel, una canción que Pilar interpretaba con gran maestría. Esta obra que se basa en motivos musicales y que está inspirada por una pianista es un tránsito entre la primera vocación dominante de Cirlot, que era la música, y la que terminaría siendo su vocación principal, la poesía.

Según Rivero Taravillo (2016: 32), en esta época Cirlot mantuvo además una breve relación amorosa con una pintora llamada Pilar Aranda. A esta mujer dedica un poema en forma de romance titulado «El amor perdido», que enviaría a Ory más tarde junto con otros poemas que se encuentran entre sus primeros textos líricos. Estos manuscritos forman un cuaderno que está encabezado por el título *Romances mitológicos y romances mágicos*, en cuya primera página se puede leer también: «(Ensayos). Zaragoza. 1943». Algunos de los poemas de este cuaderno se publicaron posteriormente en la obra obra *Árbol agónico* (1945), mientras que otros siguen inéditos. En concreto, el poema titulado «El amor perdido» fue publicado posteriormente con el título «Cae de los cielos» en *Árbol agónico* y sin la dedicatoria a Pilar Aranda. Este cuaderno se encuentra entre los manuscritos de Cirlot que están en la Fundación Carlos Edmundo de Ory.

La obra *Pájaros tristes y otros poemas a Pilar Bayona* fue publicada de modo póstumo en 2001. En su introducción titulada «La irresistible leyenda de Pilar Bayona», Antón Castro cita al grupo de intelectuales que se formó en esa época de posguerra en Zaragoza y con quienes Cirlot pudo relacionarse:

En torno a Pilar se agrupaban pintores como Alfonso Buñuel, historiadores del arte como Julián Gallego, José Camón Aznar y Federico Torralba, melómanos como Eduardo Fuaquié, cuya casa era como el modesto auditorio de novedades, escritores como el jovencísimo Manuel Derqui. Y en menor medida, un poeta prometedor, entre desgarrado, sigiloso y expresionista: Miguel Labordeta (Castro, 2001: VIII).

Sobre la relación entre Alfonso Buñuel, Pilar Bayona y Cirlot que dio lugar a esta primera obra de Cirlot, Antón Castro escribe lo siguiente:

La conexión entre Pilar Bayona y Cirlot resultaba evidente. Habida cuenta de que Alfonso Buñuel era uno de los grandes amigos de Pilar, y tal vez uno de sus enamorados platónicos, debió de ser él quien los puso en contacto. [...]. Entre los tres (Luis, Alfonso y Pilar) se produjo una relación pasional tan enigmática como subyugante: hicieron con otros amigos un viaje por

Andalucía en 1943, por Cádiz y Sevilla especialmente, y debieron saltar chispas en un laberinto de pasiones cruzadas y no siempre recíprocas. Cirlot también sucumbió al hechizo de la pianista, aunque no se explayó en ningún lugar acerca de ella. Le dedicó un soneto, y todo un libro de trasfondo musical, que es el que hoy presentamos. Un libro que está entre dos fuegos: el fervor musical que le inclinaba hacia la composición y su facilidad para el verso. Algunos de sus músicos favoritos como Scriabin y Maurice Ravel marcan el desarrollo del libro, que ha permanecido inédito hasta ahora [2001], entre los papeles de Pilar Bayona (pp. X-XI).

En esta obra titulada *Pájaros tristes y otros poemas a Pilar Bayona* se refleja la influencia de Bécquer en Cirlot, como podemos ver en el prólogo en el que el poeta barcelonés escribe:

Inspirados en los de Ravel, estos Pájaros son en cierto modo hijos suyos, algo, como las golondrinas becquerianas que vuelven siempre a los lugares visitados por sus padres, y así mis Pájaros, en cuanto creados, han volado hacia el regazo de Pilar, a quien van fervorosamente dedicados (J. E. Cirlot, 1942: 9).

Asimismo, Cirlot volvería a dejarse influir por el poeta sevillano en su obra *Homenaje a Bécquer* (cuya primera versión es de 1954 y la segunda de 1971), donde aplicaría por primera vez lo que llamó la «técnica permutatoria» en poesía, la cual analizaremos en este trabajo.

En el epílogo de *Pájaros tristes*, Antonio Fernández-Molina destaca la influencia que José Camón Aznar, estudioso y crítico de arte, ejerció sobre Cirlot, citando una entrevista aparecida en la revista *Europa* (20-11-1967) en la que el poeta alude al libro *Arte desde su esencia* de Camón Aznar. Según este estudioso: «fue hondamente influyente en su obra la noción de vivencia desvelada en el libro citado de Camón Aznar» (Fernández-Molina, 2001: 71). Por nuestra parte, hemos podido comprobar que la tesis central de este libro de Camón Aznar es que, el arte, para ser comprendido, ha de ser vivido. Se trata de una idea que tiene una relación muy estrecha con el entendimiento del símbolo y de la poesía de Cirlot, para quien tanto símbolo como poesía, en último término, van más allá de la comprensión, son trascendentes al ser

humano, se refieren a un campo misterioso para la persona, cuyo significado ha de ser intuitivo y vivido personalmente. Camón Aznar hablaba también de una «estética vivencial», según la cual: «Los juicios estéticos vivenciales no son nunca apriorísticos. No existen leyes estéticas, ni una formulación de la belleza que se decante precisamente en unas formas determinadas» (Camón Aznar, 1940: 11-12). Si los juicios estéticos han de ser emitidos *a posteriori*, esto implica una previa vivencia artística necesaria de los mismos. No obstante, Camón Aznar abogaba por una intuición del fenómeno de la obra de arte que universaliza su esencia artística, es decir, que no es subjetiva: «El análisis fenomenológico se apoya en la intuición. La forma de asimilación de las esencias estéticas que nos ha de permitir afrontar las consecuencias de su análisis es la vivencia» (p. 25) y añade:

Las cosas se insertan en la inteligencia al invivir esta inteligencia la capacidad de universalidad de esas cosas. Cada ser «en sí» resume un orden universal. Pues bien, la inteligencia los asimila, los entraña como un modo de pensamiento en tanto intuye su universalidad. La objetividad vivencial es esencialización (p. 34).

Era un posicionamiento estético muy relacionado y compatible con el que defendería Cirlot seis años después de la publicación de la obra de Camón Aznar en su artículo «La vivencia lírica»:

el «hecho poético» es siempre un acto anímico, un «estado» o «vivencia» tenidos por el creador lírico. Del acierto de su exposición, del equilibrio entre la violencia de lo «expresionista» y la serenidad de la «representación» dependerá el valor de la obra como tal, independientemente del mensaje que ésta ofrezca (J. E. Cirlot, 1946c: 675).

La desvalorización del mensaje es también un punto en común entre ambas perspectivas, pues Camón Aznar escribió: «Desde un punto de vista vivencial, lo primero que hay que eliminar en toda obra de arte es su carácter comunicativo» (1940: 66). Asimismo, también Cirlot en su artículo hace referencia, al igual que Camón

Aznar, a una relación que el espíritu realiza entre el signo artístico y una esencia universal:

Las imágenes que antes citaba, todo el variado arsenal de paisajes físicos que pueden tratarse al poema o que puedan contemplarse directamente, no sólo impresionan por su constancia terrestre, no por ser el presunto sentimiento de superación por parte del hombre de las fuerzas naturales, sino porque el espíritu siente solamente las esencias, y aunque por los sentidos reciba los signos monumentales del cosmos de las apariencias, él transforma ese temblor endurecido y queda penetrado por las cualidades patéticas del conjunto (J. E. Cirlot, 1946c: 676).

1.2. 1943-1966: «*Dau al Set*», *Surrealismo, Simbolismo e Informalismo*

Entre 1943 y 1947, Juan Eduardo Cirlot vuelve a Barcelona y trabaja de nuevo en el Banco Hispanoamericano. En este período asiste a reuniones casi diarias en el Café Suizo de la Plaza Real, a las que asisten también poetas como Garcés y Segalá. Indican Victoria y Lourdes Cirlot (1997: 58) que, según testimonio de Juan Eduardo, Garcés le influiría en la manera de estructurar formalmente la poesía. En estos años en los que vuelve a Barcelona continúa su primera etapa poética, cuyas principales obras son *En la llama* (1945), *Canto de la vida muerta* (1946) y *Cordero del abismo* (1946). Obras en las que, según las hijas de Cirlot, Juan Eduardo construye imágenes de gran intensidad que «en algunos momentos se impregnan de un profundo misticismo» (p. 58). Juan Eduardo consideró *Cordero del abismo* su obra cumbre de esta época, como le comentó a Carlos Edmundo de Ory en una carta, en la que, en un primer momento, describió las distintas partes que forman la obra:

Siete cantos tiene [*Cordero del abismo*]. El primero es el poema de la fe (de la fe de quien no la tiene); el segundo, es el de la vocación; el tercero, es el de la decisión y del entusiasmo; el cuarto, es el de la esperanza y el del Cordero; el quinto, es el del «yo» y el de la fundamentación metafísica de todo el conjunto; el sexto, es el de las transfiguraciones; el séptimo, es el de la Gran

esperanza, el del Apocalipsis del amor. Fundamento toda mi obra en tres pilares. SAN JUAN. “Y vi un cielo nuevo y una tierra nueva...”. SAN PABLO. “Seríamos unos insensatos si sólo esperásemos en el Cristo”. (Esto significa: Debemos esperar en nuestra propia naturaleza milagrosa). Y MAESTRO ECKEHART. Sus escritos místicos sobre la Unidad Final de los Contrarios y la doctrina de la redención de TODO, absolutamente de todo (J. E. Cirlot, 12-8-1946).

Se percibe la profunda influencia religiosa de la poesía de Cirlot, seguramente influida por su educación en los Jesuitas. En la misma carta, más adelante, Cirlot afirma que le gustaría que *Cordero del abismo* fuera considerada dentro del corpus de la mística española. Por ello, tenemos un testimonio del propio poeta en el que se posiciona, desde la distancia que le da el escribir en otro momento artístico de la historia, en la línea de los místicos, un aspecto de su poesía que nosotros comentaremos y matizaremos en este estudio:

Dios y el Demonio me han ayudado a escribir estos cantos en los que el «yo» se transfigura y se metamorfosea hasta tal punto que a veces no se sabe «quién» habla y qué autoridad tiene para hacerlo así. Esta obra, en el siglo XVI, me hubiera llevado a la hoguera directamente. Y no obstante, nada más lejos de mi intención que hacer algo heterodoxo ni que atente en lo más mínimo, no ya contra el sentimiento cristiano de la existencia, sino concretamente contra el dogma de nuestra Santa Iglesia Católica y Romana. Yo querría que fuese aprobado por las autoridades eclesiásticas y que se incorporase a la obra de los místicos hispanos, (a pesar de que es muy distinto, ya lo verás), pero temo que la violencia del lenguaje, el uso de metáforas sedicentes surrealistas y en especial la aureola de autodivinación que de él se desprende, me harán ser considerado como un hereje (J. E. Cirlot, 12-8-1946).

En enero de 1945 apareció el primer y único número de la revista *Postismo*, que fue suspendida por la censura. No obstante, la lectura de esta revista movió a Cirlot a ponerse en contacto por correspondencia con los fundadores de este movimiento, entre quienes se encontraba Carlos Edmundo de Ory. La amistad entre ambos duraría hasta la muerte de Cirlot, aunque se vieron en persona en solo dos ocasiones, en 1948 y 1952. La correspondencia entre ellos es una de las obras de Cirlot inéditas a día de hoy (año 2019) cuya publicación sería del mayor interés, puesto que en las cartas que le dirigió a

su amigo cuenta muchas de sus ideas poéticas y vitales. Los manuscritos de estas cartas se encuentran en la Fundación Carlos Edmundo de Ory en Cádiz y, como ya se ha avanzado, hemos reproducido una selección de las mismas en el epílogo de este trabajo.

Victoria y Lourdes Cirlot (1997: 58) también consideran este período de vuelta a Barcelona entre 1943 y 1947 como el momento en que Juan Eduardo se inicia en la crítica artística. Informan que fue el novelista Benítez de Castro quien le ayudó a la publicación de sus primeros artículos sobre arte contemporáneo en *La Prensa*.

Si el año 1947 se marca como final de una etapa es debido a que en este año Cirlot cambia de trabajo. Deja el banco y entra en la librería-editorial Argos. El hecho de que Argos se encontrara cerca de las Galerías Layetanas propició que Cirlot entrase en contacto con varios artistas (p. 59). De este modo conoció a los pintores junto a los que formaría el grupo vanguardista «Dau al Set». También fue en este año cuando contrajo matrimonio con Gloria Valenzuela. En 1949 nació su primera hija, Lourdes, y publicó su *Diccionario de los Ismos*, así como una monografía sobre Miró que fue la primera obra en España sobre el pintor catalán.

El grupo «Dau al Set» estaba formado también por los pintores Tharrats, Tàpies, Cuixart y Ponç y por los escritores Brossa y Puig (p. 59). El grupo se había fundado en septiembre de 1948, pero Cirlot se incorporó poco después, en enero de 1949. Una de las principales finalidades de «Dau al Set» fue la publicación de una revista con el mismo nombre del grupo y que se caracterizó por la influencia de movimientos vanguardistas, como el dadaísmo y el surrealismo. Entre los textos que Cirlot publicó en la revista del grupo, pueden destacarse los *67 versos en recuerdo de Dadá* o poemas dedicados a personajes por los que Cirlot sentía una gran predilección, como «Arnold Schoenberg, in memoriam» (1951). El período de Cirlot en «Dau al Set» puede delimitarse entre 1949 y 1953. Según Lourdes Cirlot en su obra *El grupo «Dau al Set»*:

«Dau al Set» efectuó una aportación inmediata y eficaz, en un periodo en que se daba el arte de vanguardia por liquidado y se predicaba el «retorno al orden» que, en realidad, consistía en el reflorcer de todas las tendencias reaccionarias. «Dau al Set» demostró que era posible continuar la trayectoria vanguardista [...]. Esta acción de «Dau al Set» llevada a cabo por sus pintores, mientras que algunos de los escritores integrados en el grupo se aplicaba a escribir seriamente sobre surrealismo, la abstracción y otros temas que, hasta el momento, no tenían representación en la bibliografía hispánica, hizo madurar, no sólo en Barcelona, sino también en Madrid y en otros centros, un arte que, dadas las circunstancias, se lanzó a comienzos de la década de los 50 por la vía del informalismo, aunque también se trabajara en otras trayectorias vanguardistas (L. Cirlot, 1986: 13).

Lourdes Cirlot afirma sobre el grupo «Dau al Set» que estaba compuesto por: «personalidades muy diversas, pero con muchos puntos comunes y amalgamándose lograron un todo homogéneo, cuya esencia giraba en torno al magicismo» (*ibid.*). Juan Eduardo Cirlot definió a los pintores del grupo «Dau al set» en su *Diccionario de los Ismos* bajo el concepto «magicismo plástico» (J. E. Cirlot, 1949b: 373). Cirlot se refiere a esta corriente artística como un «brote» que surge del surrealismo como consecuencia del interés despertado por la magia. Por tanto, Cirlot se relacionó con pintores que desarrollaban un movimiento artístico muy influenciado por el misterio, lo desconocido y lo que escapa al raciocinio; y no por una realidad externa y perceptible por los sentidos, por lo que estaban en consonancia con sus propias aspiraciones poéticas. Cirlot se sintió atraído, en confluencia con el arte vanguardista, por una realidad que se encuentra más allá de la apariencia, una realidad introspectiva, como la que forman la ficción artística (como el cine o la poesía), los sueños y la magia.

No obstante, no todo fue homogeneidad dentro del grupo «Dau al Set», como se puede deducir de varias entrevistas que José Luis Corazón Ardura realizó a algunos miembros del mismo. En la entrevista que Corazón Ardura realizó a Tàpies, este afirmó: «*Dau al Set* no era un grupo, era la cosa más heterogénea que puedas imaginar» (Tàpies, en Corazón Ardura, 2007: 296). En otra de estas entrevistas, Cuixart describía al grupo «Dau al Set» fraccionado por sus ideas políticas y por la distinta relación de

amistad que había entre ellos (en Corazón Ardura, 2007: 281). Según Cuixart, los miembros del grupo que aceptaron muy bien a Cirlot fueron Ponç, Tàpies, Tharrats y el mismo Cuixart, mientras que Puig y Brossa tenían sus diferencias con respecto a Cirlot. De hecho, Puig afirmaba en una entrevista que le realiza Corazón Ardura que Cirlot no perteneció al grupo «Dau al Set»:

No podía formar parte, estuvo con nosotros, pero no podía formar parte de *Dau al Set*. Los impulsos, una primera aproximación. Las ideologías, otro punto. Nosotros éramos unos jóvenes que se encontraban a disgusto con el entorno –ya se ha escrito esto mucho– y coincidimos los seis en buscar otra manera de percibir la realidad y de dar nuestra respuesta, otra manera que las establecidas (en Corazón Ardura, 2007: 288).

No obstante, en contraposición a las palabras de Puig, se puede defender que el enorme interés y desarrollo, tanto en la práctica como en la crítica, que Cirlot llevó a cabo sobre el arte vanguardista es revolucionario por esencia. Esto se debe a que, más allá de que la intención del artista fuera social o no –en el caso de Cirlot, según él mismo, su intención artística no era social, sino de conocimiento de su individualidad (J. E. Cirlot, 1950b: 682-685)–, formalmente este tipo de arte rompe con el arte predecible, el arte que imita la realidad, el «arte domado» y es un arte que por sus características incita a la ruptura con lo tradicional y establecido.

Por otro lado, si atendemos a la formación del grupo «Dau al Set» desde el punto de vista de quienes colaboraron activamente en la producción del contenido para la revista, así como en el estudio de la producción artística de los integrantes, sí que habría que incluir a Cirlot dentro del grupo. Sin embargo, según Puig, Cirlot tampoco encajaba en el grupo debido a su visión del arte. Puig considera que los miembros del grupo afrontaban una realidad, una circunstancia, mientras que Cirlot no estaba interesado en un arte que tuviera relación con su tiempo, lugar y sociedad:

Así como nosotros estábamos frente a la circunstancia, Cirlot era uno que viajaba mentalmente en el espacio al margen de la circunstancia, iba detrás de un ideal extraño, un onirismo. Podríamos decir, ahora que retengo su imagen, que era alguien en perpetua ensoñación, era flotante. En este sentido, era un poeta. Nosotros estábamos más interesados por incidir en el entorno, por modificar o cambiar la cultura (en Corazón Ardura, 2007: 290).

Cuixart comenta, en la entrevista citada, que, en lo ideológico había un antagonismo entre Cirici Pellicer, crítico de arte que se encontraba muy a favor del catalanismo separatista, y Cirlot (en Corazón Ardura, 2007: 280-281). Cirlot siempre fue reticente a verter ningún tipo de opinión ideológica social en sus obras o en sus artículos. No obstante, en una carta que se ha publicado recientemente enviada por Cirlot a Don Santos Amestoy, el poeta confirmó su no adhesión al movimiento catalanista de la época y su sospecha de que esto quizá influyó en la ignorancia de su obra en Cataluña:

Creo que mis adversarios de aquí (he dudado mucho antes de escribir esta palabra, pero no hallo otra) toman más como pretexto que como motivo real una discrepancia ideológica que, en parte, no deja de existir. Aunque amo Cataluña (y sobre todo Barcelona, ciudad donde nací), jamás aceptaré el dogma de la superioridad catalana, ni que la «frontera» de la región señale el fin de una pretendida nacionalidad. De camino hacia lo universal, me conformo por ahora con sentirme esencialmente europeo, pero tampoco tomo esto como palanca para negar el hecho representado por la palabra España. Y soy casi relegado a un ostracismo regular por parte de ciertas personas y grupos (p. e. jamás verá una reseña de un libro mío en Destino), incluso por parte de quienes en tiempo eran mis amigos antes de la reciente moda del catalanismo (J. E. Cirlot, 1972c: 110).

En el apartado político, Puig habla de Cirlot en estos términos: «nazi ideológico, estético. Por provocar lo que se provoca es él. No es antisemita porque un aspecto de *Lilith* está extraído de una extraña concepción hebrea» (en Corazón Ardura, 2007: 291). Consideramos esta descalificación sobre Cirlot como errónea. El mismo Cirlot también se define a favor de lo hebreo en una carta a Ory: «Yo, en el libro de poemas *En la llama*, que te mandaré dentro de un mes, me he descubierto como profundamente hebreo en cuanto a la forma de sentimiento y a la elección de imágenes» (J. E. Cirlot,

25-5-1945). El juicio de Puig pudo basarse en el artículo que Cirlot escribió sobre el símbolo de la esvástica en armas antiguas –relacionado con su ya mencionada afición por las espadas antiguas. En este artículo titulado «La esvástica en armas antiguas. Relaciones iconográficas del Símbolo y Estimaciones sobre su Posible Significado» (1968g), Cirlot estudia la esvástica como un símbolo tradicional usado desde un período muy anterior a los nazis, concretamente desde los hititas (pp. 27-43). Es asimismo posible que Puig estuviera pensando en el artículo «Sobre el destino final de un hombre en la tierra. Destrucción de Rudolf Hess» (1967), donde Cirlot se mostró a favor de la liberación del nazi Rudolf Hess, quien llevaba tres décadas en la cárcel, por lo que se había iniciado la petición de su libertad a lo largo de Europa por La Hermandad para la Libertad de Rudolf Hess, presidida por el hijo del mismo (Rivero, 2016: 274). Según Rivero Taravillo: «Hess no había sido condenado en Nuremberg por crímenes de guerra o crímenes contra la humanidad, sino por planear una guerra ofensiva. Otra cosa era abogar abiertamente por su libertad, mojarse. Ese es un charco que pocos se atrevían a pisar. Cirlot lo hizo» (*ibid.*). No obstante, el artículo de Cirlot citado sobre el tema comienza con el reconocimiento explícito de los crímenes del nazismo: «El mundo del nazismo cometió, ciertamente, crímenes. Grandes crímenes» (J. E. Cirlot, 1967c: 49).

Un tercer texto que podría explicar el rechazo de Puig es el poema titulado «Homenaje a Rudolf Hess» publicado en la revista *Artesa* en 1971. Sin embargo, en este poema no hay una exaltación del odio nazi, sino que aparece el nombre de Hess junto a varios símbolos (pantano, sombra, ceniza, tumbas) que tienen relación con el *no ser*, esto es, con lo diluido, lo pasado, lo acabado o lo muerto. En este poema, Hess y algunos símbolos que pueden relacionarse con lo nazi (estandartes, águilas o esvásticas) aparecen como elementos destructores que han sido destruidos y derrotados y se encuentran en un ámbito pasado, consumido por el tiempo, rodeado de muerte y

acabamiento, como los fósiles o las ruinas. No obstante, en consonancia con el estribillo que hace mención a la permanencia, lo fósil, aunque acabado, perdura como una huella o una cicatriz. Aparte de esto, el poema tiene una forma reiterativa a través de la anáfora que sería característica en la obra de Cirlot y que lo asemeja a la letanía (J. E. Cirlot, 1971a: 820-821):

Es Hess entre las ruinas de las runas
Es Hess entre estandartes incendiados.

Es Hess bajo otros cielos lejanísimos.
Es Hess bajo los restos de las águilas.

Es Hess en un descenso eternizado.
Es Hess petrificado entre la niebla.

Es Hess sin los escudos de los suyos.
Es Hess sin resplandor de las esvásticas.

Es Hess en el horror del laberinto.
Es Hess en los pantanos del crepúsculo.

Es Hess y siempre es Hess.

Es Hess en las miradas de las sombras.
Es Hess entre las letras de las tumbas.

Es Hess bajo unos astros destructores.
Es Hess como un recuerdo alucinado.

Es Hess como ceniza que se yergue.
Es Hess abandonado por los himnos.

Es Hess con la derrota de sus fuegos.
Es Hess sin la avalancha de las lanzas.

Es Hess entre los ruidos y las piedras.
Es Hess entre las luces en silencio.

Es Hess y siempre es Hess.

Es Hess con milenarias cicatrices.
Es Hess entre despojos y ciudades.

Es Hess con un color de sufrimiento.
Es Hess indiferente entre las hoces.

Es Hess entre gemidos ya de vidrio.
Es Hess como si el sol ya fuera negro.

Es Hess entre los reinos de la nada.
Es Hess ya de repente terminado.

Es Hess lleno de cruces invisibles.
Es Hess condecorado por los muertos.

Es Hess y siempre es Hess.

Por tanto, quizá podría entenderse esta atracción por un personaje del nazismo como parte del conjunto de su poesía, la cual se refiere a menudo a soldados de civilizaciones antiguas, aunque en esta ocasión se trata de una sociedad más cercana a su momento histórico, por lo que su reprobación habría tenido mucho sentido. Se puede pensar que Cirlot escribió sobre una figura nazi, como escribió también sobre un soldado romano en la guerra contra Cartago. Ciertamente, en el contexto de la obra del autor, la figura del guerrero es vista con frecuencia como un personaje que convive estrechamente con el riesgo a la muerte. Es posible que fuera el nihilismo de Cirlot, que consideraba la existencia humana como un experimentar la carencia (J. E. Cirlot, 1969i: 13), el que le llevara a sentirse atraído por la figura del hombre que expone su vida voluntariamente. En otro de sus artículos, titulado «Las posibilidades existenciales. La muerte como respuesta» escribió sobre los «tipos» de muerte, y, tras tratar el tipo en el que se muere voluntariamente por amor, o el de los mártires, alaba a quien muere por poner su vida en riesgo como respuesta ante una situación, aunque esto nos lleve a «admirar, e incluso a amar, a personajes extraños o terribles» y minusvalora la muerte ordinaria, la de quien muere por una inercia vital que no es respuesta a nada:

Es lo que Nietzsche llamaba «estar maduro para la muerte», entender que, aquí, todo tiene algo, o mucho, de parodia. Y que sólo arrojándose al foso abismático cabe realizar, cuando menos, un acto que sí es una «respuesta suficiente» al estímulo dado (el peligro de la «patria», el espíritu de invasión y conquista, el anhelo de superioridad por el sentimiento de la propia fuerza).

Por esto, lo peor de la muerte ordinaria, la que espera a la más inmensa mayoría de los humanos, es su inutilidad. Por esto, Rainer Maria Rilke pedía para cada uno «su propia muerte», en el sentido de que ese dejar de ser fuera un responder personal y absoluto a un llamamiento también personal y absoluto. La poesía, que, como explicaba, enfrenta constantemente al autor con su insuficiencia –no ya de medios, sino de fines– es una zona del pensamiento en la que esa promoción del morir puede hallar una forma expresiva, que, aun insuficiente, sirva para transmitir algo, o mucho, de los conflictos que minan al hombre. Por esto, el que no se atiene a valores convencionales puede llegar a admirar, e incluso a amar, a personajes extraños o terribles. Por darse cuenta de que ellos, al iniciar su acción, sabían que estaban respondiendo con tal plenitud que se ponían en peligro mortal (J. E. Cirlot, 1969i: 13).

La figura del guerrero o soldado es muy importante en la poesía de Cirlot, como lo es el mismo personaje de Chrysagon, caballero normando protagonista de la película *El señor de la guerra*, la cual tuvo un papel fundamental en la inspiración del ciclo de *Bronwyn*. Además, esta idea tiene sentido en relación a la ontología nihilista de Cirlot, que consiste en que la esencia del *ser* es continuamente convertirse en *no ser*. Según esta filosofía, el papel del guerrero o del soldado es el de quien acepta su destino, es decir, que su ser está abocado inexorablemente a acabar y se atreve a afrontarlo activamente. Asimismo, el guerrero no solo se expone a su tránsito hacia el *no ser*, sino que es quien pretende cumplir el destino de sus enemigos llevándoles al acabamiento. También en relación a la importancia del guerrero adquiere sentido el gusto de Cirlot por las espadas, pues las armas son el instrumento con el que los guerreros o soldados llevan a cabo su cometido, además de por ser objetos que lo vinculan a unas circunstancias distintas, lo que, como hemos comentado, está entre sus preferencias y preocupaciones. La finalidad para la que se usa una espada es, vista desde un punto de vista metafísico, la de cumplir con el destino del *ser* de convertirse en *no ser*, como se puede ver en este fragmento de *Bronwyn, III*:

Una espada es un alma en pena. No es un fragmento de hierro afilado. Tiene que matar, pero no un lobo ni un águila, sino a un hombre, al hombre. Una espada es el pensamiento que exige estar solo en la inmensidad del espacio absoluto. Termina con cuanto no es la soledad del éxtasis, la unión de lo solo

consigo mismo, dentro –desencadenándose– para que advenga lo que no tiene exterioridad ni interioridad (J. E. Cirlot, 1968e: 136).

Quizás sean estas ideas las que puedan explicar que Cirlot le dedicara un poema a Rudolf Hess, sin que esto significase necesariamente que estuviera políticamente a favor del nazismo. En apoyo de esta tesis, puede citarse también el texto de una carta de Cirlot a su amigo Ory, en la que relativiza el alcance de su admiración por el nazismo y la atribuye a su general admiración por el heroísmo de los que aceptan su destino: «Como decía Nietzsche, héroe es el que ama su destino. [...]. Acaso sea esta la única causa de mi relativo militarismo, de mi relativa admiración por el mundo nazi y sus divisiones blindadas» (J. E. Cirlot, 14-1-1971).

Comentando este tema, Rivero Taravillo cita una entrevista que Cirlot realizó en noviembre de 1967 para el diario *Baleares* en la que opinó lo siguiente sobre su gusto por la guerra:

Me gustaría destacar en la guerra. Es decir, en la guerra anterior a Hiroshima. Más que Horacio hubiera querido ser un jefe de la legión romano. Más que ser Dante, el rey San Luis en las cruzadas. Ya más cerca me hubiera conformado con ser general de la Wehrmacht (Cirlot, en Rivero, 2016: 275).

Sobre estas declaraciones, Rivero Taravillo (2016: 275) comenta el matiz que hay al referirse a la Wehrmacht, que es el ejército alemán, y no a las SS, como el brazo armado del partido. En cualquier caso, se trata de gustos y opiniones comprometidas, fácilmente malinterpretables en el peor de los sentidos por la vía rápida de la simplificación. Por algún motivo, Cirlot tenía tendencia a escribir colocando como protagonistas a los romanos antes que a los cartagineses, al rey Luis en las cruzadas antes que a los cátaros y al ejército alemán antes que a los aliados. Pero creemos que el asunto es matizable, consideramos que estos textos y opiniones de Cirlot deben encuadrarse en su gusto por el belicismo –por tratarse de un campo en el que se afronta la muerte y el destino– y por lo nórdico. Por último, Rivero Taravillo también cita una

carta de Cirlot a Félix Alonso Royano de 16 de abril de 1969, en la que el propio Cirlot trata de explicarse: «Nunca sería de un nazismo viviente y menos triunfante» (Cirlot, en Rivero, 2016: 275) y en la que se considera fuera de toda posición política, aunque si tuviera que elegir alguna sería por motivos arqueológicos y no doctrinales: «Con todo, creo que en el fondo de mí no hay lugar para ninguna posición política, aunque de todas las que pudieran existir una me atraiga más que otras (por causas arqueológicas mejor que doctrinales)» (p. 276).

Por tanto, consideramos que a pesar de tener varios escritos acerca de Rudolf Hess, Cirlot –como hemos visto que él mismo afirmó en varias cartas– no estaba ideológicamente a favor del nazismo, sino que en su poesía vio a la figura del guerrero o del soldado como alguien que afronta metafísicamente de un modo activo el destino de su ser, que no es otro que el del acabamiento. Este punto de vista dota de sentido y coherencia al hecho de que en la caja número siete del «Archivo Cirlot» que se encuentra en el Museo de Arte Nacional de Cataluña podamos encontrar material inédito sobre el interés de Cirlot acerca del general de las fuerzas aliadas George S. Patton y de la película que sobre él dirigió Franklin J. Schaffner –el mismo director de *El señor de la guerra*–, con la diferencia de que la poesía que escribió sobre este general se encuentra inédita, mientras que los textos sobre Hess sí se publicaron.

Así pues, Cirlot escribió sobre personajes de ambos bandos, pero no lo hizo desde el punto de vista de defender la postura ideológica de uno de ellos, sino por el interés que le motivaba la figura de un hombre capaz de exponer su ser al acabamiento al modo en que lo hace un soldado. En la caja citada del «Archivo Cirlot» podemos encontrar la correspondencia entre Cirlot y Ediciones Acervo en la que tratan acerca de la posibilidad de una colaboración por parte del poeta barcelonés. Asimismo, Cirlot expresa su deseo de conseguir dos libros sobre el general Patton: *Patton, ordeal and*

triumph (1970) y *Portrait of Patton* (1970), para lo cual, incluso, se remite al consulado de Estados Unidos en Barcelona y a la embajada de este país en Madrid. Finalmente, Cirlot consigue el libro *Patton, ordeal and triumph* y en una carta del 26-6-1971 plantea la posibilidad a Ediciones Acervo de escribir un prólogo y una corrección de estilo a la traducción de esta obra. Sin embargo, afirma que no puede hacerse cargo de la traducción por falta de tiempo, ya que ha recibido en el verano de 1971 otros dos importantes encargos: una monografía sobre la pintora Montserrat Gudiol y un libro sobre la donación de Picasso a Barcelona. Además de la correspondencia con Ediciones Acervo, en esta misma caja número siete del «Archivo Cirlot» se pueden encontrar información sobre la película *Patton* dirigida por Franklin J. Schaffner, manuscritos de poemas inéditos sobre Patton escritos por Cirlot y fotografías y recortes de prensa relacionados con la película de Schaffner. Parece, pues, que Cirlot inició un proceso de creación poética sobre el general Patton que se asemeja al del ciclo de *Bronwyn*, en el sentido de que estuvo en parte motivado por la película que realizó previamente Franklin J. Schaffner sobre el tema.

En los poemas sobre Patton, la temática de nuevo es metafísica, es decir, la existencia más allá de la muerte y el modo de vivir afrontando el destino del acabamiento. Por tanto, el tema no es la exaltación de la ideología de uno de los bandos que participó en la guerra, como consideramos que tampoco lo era en el caso del poema a Hess. El siguiente poema inédito de Cirlot es el que aparece en el primer manuscrito sobre Patton titulado «A Georg Patton» (J. E. Cirlot, 4-1971)¹⁵:

Tú me puedes oír aunque estés muerto
todavía.
Empezaré diciéndote que creo
cierto lo que decías en tu vida

¹⁵ Con esta referencia bibliográfica nos referimos al poema inédito de Cirlot citado a continuación, cuyo manuscrito se puede encontrar en una de las carpetas que están clasificadas en la caja número 7 del «Archivo Cirlot» en el Museo Nacional de Arte de Cataluña en Barcelona.

última.

No sé si volverás desde los reinos
púrpuras que acogieron tu dolida
furia de militar ya sin milicia.

Si estás con los relámpagos secretos,
con los celestes tronos de las cimas
vívidas;
si tú mismo eres luz en el silencio
del abisal incendio de las órbitas,
y ya no eres herida;
si puedes ver al Padre de los cielos
pídele que detenga la agonía
de un mundo que refugia en el progreso
todo lo que es huida.

Te ruego
que intercedas por mí, que compartía
antes de ya saberlo
tu doctrina.
Protégeme del tibio, del incierto
del desagradecido que me olvida.
Protégeme del odio y del eterno
rencor de los humildes, del veneno;
defiéndeme de mí, general muerto
que vivías
como el signo del fuego sobre el fuego.
Infúndeme energía y alegría,
haz que mi pensamiento
se oriente hacia la luz reconocida,
convíerteme en partícipe del denso
misterio que solías
desvelar –en lo vivo– de lo yerto.
Dame la luz del ciego que confía.

En mi interior tu voz me aparte de los restos
de mis lúgubres rosas blancas como cienos,
feroces como víboras.

Ya no puedo tener en esta vida
una misión de guerra; ya no puedo
ser como lo que fuiste en el tiempo,
mas dame tu vigilia,
tu rayo vigilante y haz que viva
en contacto continuo con mi ruego.

Tú me puedes oír aunque estés muerto
todavía.

Como vemos, además del tema relacionado con la metafísica y la ontología nihilista de Cirlot, aparece el lamento del poeta por no haber sido un soldado, a diferencia de Patton. Este tema ya lo había tratado también en el poema «A mis antepasados militares» (J. E. Cirlot, 1968a: 784). La referencia a esta cuestión en el poema sobre Patton se puede encontrar en los siguientes versos: «Ya no puedo tener en esta vida / una misión de guerra; ya no puedo / ser como lo que fuiste en el tiempo». La siguiente imagen corresponde al manuscrito que se puede encontrar en el «Archivo Cirlot» del Museo Nacional de Arte de Cataluña y que contiene el poema inédito anterior de Juan Eduardo Cirlot sobre el general Patton:

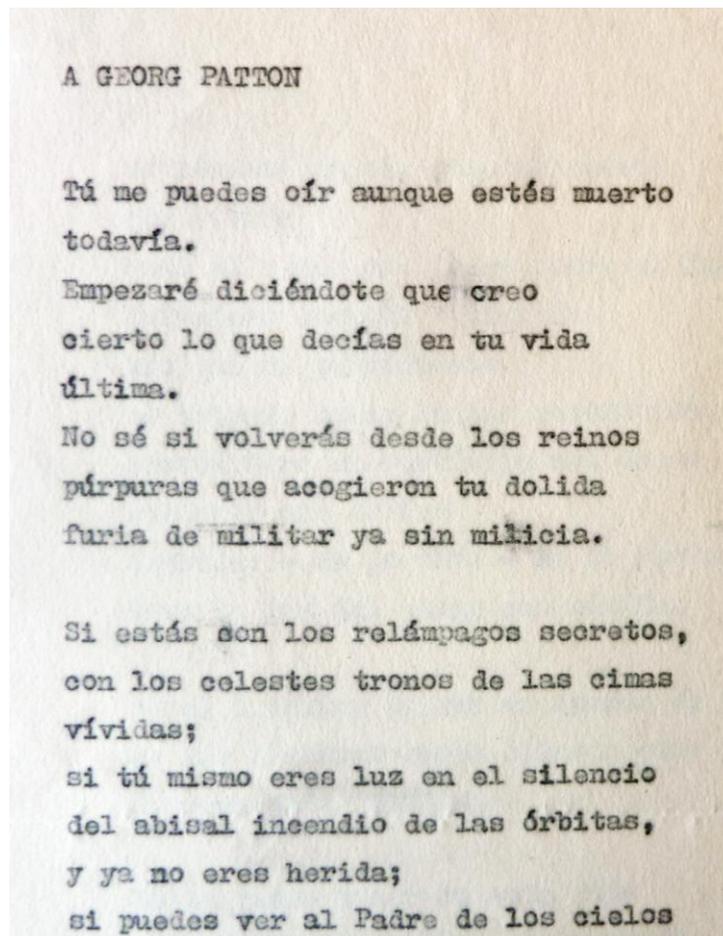


Figura 2: manuscrito del poema inédito «A Georg Patton» de Juan Eduardo Cirlot.

Victoria Cirlot niega en un artículo de *La Vanguardia* el «cotilleo morboso» (2008: 20) que relaciona a su padre con el nazismo. Alega que su padre era un apasionado de la cultura a nivel universal y que, del mismo modo que se puede señalar su interés por algún elemento nazi a nivel simbólico o estético, se puede hacer lo mismo con su interés por la estética judía: «por músicos judíos como Mahler o Schönberg (de los que también escribió en *La Vanguardia*), por la Cábala hebrea¹⁶, por Abraham Abulafia, por el Zohar...» (p. 20), así como niega la posibilidad de cualquier implicación de Juan Eduardo en la política nazi o franquista. Por otro lado, en la entrevista que Corazón Ardura realizó a Tàpies, este resalta el hecho de que Cirlot estuviera al principio de la Guerra Civil en las filas republicanas de modo que: «A Cirlot se le consideraba un rojo, quizá por esto tuvo una reacción para protegerse, puede ser. Tenía mucho miedo de estas cosas» (en Corazón Ardura, 2007: 296).

En cualquier caso, Cirlot no dedicó sus escritos a defender una posición política, sino que sus textos críticos son sobre arte y su posición es idealista e individualista, pues aleja al arte de su papel social y lo considera en su vertiente personal. Estas ideas son las que escribe en el artículo «¡Abajo la Máquina de Trovar! Condición actual de nuestra poesía», en el que aboga por la poesía como un modo de búsqueda introspectiva y de creación del yo, en contraposición a la poesía «colectivista y social» (J. E. Cirlot, 1950b: 682-685).

Es posible que la escasa consideración de Juan Eduardo Cirlot como poeta o crítico de arte en las décadas posteriores a su producción intelectual en Cataluña tenga relación con la situación política de su época, como dice Cuixart: «Si fuera otro país, otro contexto político como el que pasó en Barcelona, de Cirlot habría cien volúmenes que ahora hablarían» (en Corazón Ardura, 2007: 287). También Tàpies opinaba, en la

¹⁶ El propio Cirlot escribió en el prólogo a la segunda versión de *El Palacio de Plata* (1968) que su «técnica permutatoria» en poesía tiene cierta relación con la cábala de Abulafia.

entrevista concedida a Corazón Ardura, sobre los motivos de la falta de reconocimiento de Cirlot: «Seguramente venía porque vivió toda la vida en Barcelona y no quería hablar en catalán, aquí la gente se lo tomaba como una animadversión al catalán» (en Corazón Ardura, 2007: 300). Por otro lado, Puig considera que el motivo por el que Cirlot es poco considerado como crítico de arte es su falta de fiabilidad, ya que, en su opinión, Cirlot realizó más una «poética del arte» que una «crítica del arte»:

Con perdón, no hizo una crítica del arte sino una poética del arte. De ahí que los historiadores no vean en él fiabilidad documental. No es la crítica estricta, estaría en la línea baudelaireana del arte, más que de lo teórico objetivista que no han de inventar nada, sino relatar lo que sucede. Yo mismo pienso el arte, Cirlot lo sentía, son dos cosas diferentes (en Corazón Ardura, 2007: 294).

La referencia a la importancia que Cirlot daba al sentimiento en arte tiene relación con la predominancia que el poeta barcelonés otorgaba a la vivencia del arte sobre el mensaje de la obra de arte, a la que aludíamos anteriormente al hablar de su artículo «La vivencia lírica» (J. E. Cirlot, 1946c: 675), influido, como hemos comentado, por Camón Aznar y su obra *El arte desde su esencia*. De hecho, Cirlot llega a definir el arte como una transfiguración de sentimientos: «Ahora bien, las obras de arte no son símbolos, sino transfiguraciones de sentimientos, que pueden poseer una estructura de tensión simbólica» (J. E. Cirlot, 1960a: 4).

Durante los años en los que colaboró en «Dau al Set», Cirlot escribió numerosos artículos, textos para catálogos y libros que trataron sobre surrealismo. Como consecuencia de esta labor, publicó dos obras en 1953: *El mundo como objeto a la luz del surrealismo* e *Introducción al surrealismo*. En *El mundo como objeto*, Cirlot diferencia entre ámbitos opuestos: define al objeto como lo que se contrapone al sujeto. En esta contraposición, el sujeto es el que objetiva, es decir, sin sujeto no habría objeto. Se trata de una dialéctica que existe debido a una concepción antropológica del mundo:

Y es así porque *objeto* [...] es mera y simplemente lo contrapuesto al sujeto. Si prescindimos de este último, el primero desaparece [...]. Sólo en la medida que afirmamos un modo de ser del sujeto, sus raíces y fundamentos, reducimos al objeto a su propia condición y lo explicamos *como tal*; de esto se deduce que, contra lo que habíamos creído imaginar, no hay un objeto puro, ya que éste, dando la razón a Lupasco, *se erigiría inmediatamente en sujeto*. La perspectiva a que están reducidos todos los reinos de la naturaleza es tal por la existencia del hombre; sin consciencia y actualidad, no habría mundo ninguno, o bien éste tendría todas las posibilidades que ahora pertenecen al hombre (J. E. Cirlot, 1953a: 119).

Por otro lado, Cirlot distingue un «carácter dúplice del ser», lo que da lugar al *no ser* que tanta presencia tiene en su poesía, para lo que cita a Heráclito:

[...] esa angostura de sentirse rodeado de entes que «no son» yo, pero «me son» necesarios. Esa situación hace vacilar la unidad de la persona, sin llegar a determinar la noción de la necesaria destrucción de lo particular, para lograr una síntesis incomprensible. La fantasmagoría de los objetos reales es la prueba más terrible del carácter dúplice del ser, dando la razón al tristísimo Heráclito, quien decía «el ser es y no es» (p. 123-124).

Cirlot distingue dos planos del ser: a uno de ellos, asigna conceptos como el monismo, el panteísmo, el erotismo, el simbolismo y lo trascendente. Según este punto de vista, los objetos están unidos con un todo universal y trascendente del objeto en sí, donde el símbolo es el vínculo con el todo que trasciende al objeto: «Para el artista o el psicólogo simbolista las cosas son ecos de las fuerzas espirituales del universo, y éstas, a su vez, solamente significan el despliegue de un poder central» (p. 95). Por ello, el simbolismo aspira a una unidad a la que vincula todo objeto: «La existencia plural de las cosas es intrínsecamente adversaria de la gran unidad a la que el simbolismo suele aspirar» (p. 94). Para llegar a esa unidad, el simbolismo tiende a desdibujar los límites, la trascendencia es un romper los límites de los objetos a través de la analogía:

El simbolismo, como constante del pensamiento humano, como modalidad artística o en su más reciente aspecto de teoría psicológica, descansa siempre en una aniquilación de las cosas, en una ruptura de sus límites, para sumirlas en el limbo de lo borroso, de lo que se une con los miles de invisibles filamentos de la analogía (p. 92).

Es importante reparar en el verbo *unir* de la última frase de este párrafo. El símbolo como vínculo rompe con la pluralidad, con la separación, con los límites del mundo de las apariencias y tiende hacia una unión de todo. El símbolo une al sujeto con el todo, con la esencia universal. La necesidad del sujeto por el símbolo es la necesidad por sentirse vinculado a algo que lo trasciende, que es esencial y que le une con el universo. Una necesidad que proviene de su intuición de que los elementos de la naturaleza forman parte en última instancia de un todo al que el sujeto también pertenece y del que se encuentra separado en vida, como el hombre que fue desterrado del paraíso por el pecado original:

Si el hombre primitivo se siente en esa unión con el universo, ¿para qué necesita fabricar objetos: fetiches, tótems, ídolos, ornamentos sagrados, mágicos? Si sucediera al contrario, si el hombre se concibiera primariamente como desamparado, entonces resultaría comprensible su pasión constructiva. Desde tal ángulo, los objetos aparecerían como intermediarios, verdaderos ángeles (en el sentido de Rilke), absolutamente imprescindibles para ligar al hombre caído con la fuente de toda fuerza (pp. 68-69).

Al otro plano del ser, Cirlot asigna conceptos como el pluralismo, el objetivismo, la pornografía, la individualización y el existencialismo. Según esta otra visión del ser, cada objeto actúa por su cuenta, se encuentra desvinculado del resto, se opone al sujeto:

El erotismo es místico, en el fondo y panteísta; cree en la realidad del todo, en la hermosura del mundo, en la fusión de los seres en el alma universal. El espíritu pornográfico es realista, ignora todo cuanto no fluya de dos principios que están ahí, arrojados frente a frente, para tocarse sin poder tenerse: el *sujeto* y el *objeto* (p. 122).

Desde un punto de vista simbólico o utilitario, el objeto nos habla del sujeto gracias a estar contrapuesto a él, nos informa de las necesidades y anhelos del sujeto:

En el *qué* de las cosas, subyace el *qué* del mundo; sabiendo *qué es* lo que «se contrapone» podríamos tal vez saber la esencia del que soporta la

contraposición. Dilucidando la última instancia del objeto caeríamos en la cuenta de lo que el sujeto representa.

[...].

Los instrumentos son los aspectos ocultos del hombre, sus atracciones e impulsos cristalizados en cosas físicas (p. 24).

En esta dialéctica entre sujeto y objeto, el surrealismo, según Cirlot, es una síntesis o tercer orden que desplaza al objeto hacia su irracionalidad pura:

De ahí que las búsquedas surrealistas, al querer revolucionar el sentido del objeto, procurasen ante todo el «desplazamiento», esto es, arrancar la cosa de su dirección racional (simbolista o utilitaria), para determinar así el surgimiento de la irracionalidad pura del objeto (p. 95).

Las ideas sobre monismo y pluralismo de *El mundo como objeto a la luz del surrealismo* se encuentran también muy presentes en su novela *Nebiros*, escrita en 1950, aunque se publicó de modo póstumo en 2016. Esta novela está protagonizada por un personaje masculino que durante su paseo nocturno desarrolla un monólogo, el cual tiene un lugar más central en la narración que las propias acciones que ocurren. En este discurrir de pensamientos, el personaje tiene reflexiones muy vinculadas con la ontología de Cirlot. Por ejemplo, en momentos de negatividad piensa que el cambio¹⁷ de todo lo que le rodea es una prueba a favor del monismo y en contra del pluralismo, pues la pluralidad de objetos cambia porque en realidad no son una pluralidad. Esa diversidad es una fantasmagoría: en realidad, los objetos que rodean al sujeto forman parte de un todo. De esto se deduce a su vez que el mundo exterior no es el real y que la realidad se encuentra en el plano interior de la persona: «Lo que ha de morir está esencialmente muerto. Si algo tuviera verdadera vida, no podría morir. La muerte constante de todo prueba la fantasmagoría de todo» (J. E. Cirlot, 2016: 17). La misma idea se repite de un modo más claro aún en el siguiente fragmento de la novela:

¹⁷ Donde nos referimos a «cambio» podríamos referirnos a «muerte», porque en el pensamiento nihilista de Cirlot el cambio es interpretado como un cese del ser, el cambio es, sobre todo, «dejar de ser», más que «empezar a ser» otra cosa.

«Nada de esto existe», parecía pensar. Pues él, que ponía en duda su propia existencia y la de su alma, creía decididamente que la suma de todos los demás era una sombra, por lo cual es obvio decir que el mundo no personal le parecía la máxima de las ilusiones. [...]. El hecho de que la tierra se pudiera tocar y pisar, de que la materia física opusiera resistencia al cuerpo, no solo no aumentaba su certidumbre sino que la disminuía inverosímilmente; lo real era aquella voz vacilante, débil, confusa, casi destruida que, dentro de él, hablaba y miraba como un reflector sobrenatural. Todo lo que circundaba y oprimía aquello era lo falso, lo maldito, lo que había que tolerar a disgusto, por un tiempo desconocido, para una finalidad también ignorada (p. 22).

En su monólogo, el protagonista de *Nebiros* piensa que de la inexistencia de lo externo se deduce el solipsismo y el que una persona tenga el destino ya fijado. Por tanto, viajar o intentar cambiar cualquier circunstancia externa a sí mismo no tiene sentido: «La ciudad a la que llegara, al cabo de unos instantes, sería exactamente idéntica a la que ahora habitaba. Nada era diferente. Todo era lo mismo, porque todo era él» (p. 24).

No obstante, el pensamiento de este mismo personaje fluctúa a lo largo de la novela. En algunos fragmentos de su monólogo más cercanos al final del texto, considera justo lo contrario a lo expuesto anteriormente, es decir, pasa a creer que la realidad es el mundo externo a sí mismo, el mundo de los objetos. De este modo, se comprueba que solo a través de la contradicción tiene la sensación de alcanzar cierto grado de conocimiento. En definitiva, su visión de la realidad consiste en una dicotomía entre, por un lado, lo interno, los pensamientos, y, por otro lado, lo externo, el mundo sensible, el mundo de los objetos:

«El cansancio», se dijo. Es hora de volver a casa. Al pensar en esto y sentir, inmediatamente, la reacción contraria, tembló violentamente. Eran muchas las veces que, en aquella misma noche, se había formulado la decisión de regresar a su domicilio sin poder hacerlo. ¿Habría perdido el dominio y la dirección de sus actos? ¿Sería posible que algo desconocido estuviera manejándole como si fuera un muñeco? Se acordó con pena de lo que momentos antes había llamado revelación. ¡Qué tontería! Las ideas no son nada, no existen. Solo existe el mundo de los objetos (p. 127).

En este último fragmento de la novela, el protagonista encuentra a una niña pequeña sola en la calle y en mal estado, piensa que debe de haber huido o que la han abandonado, y ante tal cruda percepción, considera que el ámbito de lo real no son las ideas, sino lo externo y que lo que hace falta es acción para evitar el dolor:

La niña optó por alejarse; dio media vuelta y, desconfiando sin duda de aquel hombre alto y extraño que la miraba con sorpresa, como si fuese algo anormal, cuando era el mismo milagro de la vida surgiendo en la obscuridad, empezó a alejarse avanzando con una ligera cojera, que hacía pensar en la marcha de los patos. «Aquí se acaba el mundo interior», pensaba él. Basta ya de ideas, de confusiones y de ideologías. Lo que el mundo necesita es acción. Acción para que un abandono como este no pueda tener lugar (p. 131).

En las últimas páginas de la novela, el protagonista considera la posibilidad de una síntesis entre la realidad interior y la realidad exterior, entre el ser como un todo (monismo) y el ser dividido en la pluralidad de personas (pluralismo). Considera que la lógica que predica el principio de imposibilidad entre ser y no ser al mismo tiempo da lugar a un equívoco, puesto que sí hay compatibilidad entre el estar unido al todo, pero ser una parcialidad separada e individual. Además, considera que los lazos humanos, aunque son insuficientes para sentir la totalidad del ser, la unión de todo, sí que ofrecen el calor suficiente como para ilusionarse por la vida:

La persona no sería nada, en esencia, pero lo era todo en la existencia y era absurdo construir sistemas a la espalda de esa realidad. [...]. La educación lógica que, tradicionalmente, venía a sentar las bases del pensamiento para ayudar a la loca tarea de dictaminar que lo que decía *sí* no podía decir *no* terminaba el gran equívoco general. Por ejemplo, era cierto que la persona no era una substancia pura, que no había inmortalidad personal, que no era cada hombre sino una parcela desprendida por un instante del ser y destinada a sumirse de nuevo en el hirviente torbellino. Pero en su aspecto existencial, cuya realidad era innegable puesto que él la sufría, la persona era la depositaria de la verdad y en ella se concentraban todas las posibilidades de salvación del mundo. Posiblemente, si se dedicara a pensar y escribir sistemáticamente sus ideas, llegaría progresivamente a algún resultado positivo, pero lo más urgente era enderezar su vida y establecer unos lazos humanos que, aun careciendo de la hondura de la autenticidad total, tuviesen el calor suficiente para infundirle ánimos y la ilusión de que la vida servía para algo (pp. 144-145).

Como vemos por este tipo de consideraciones metafísicas, *Nebiros* es una novela existencialista que se encuadra en la línea de pensamiento de posguerra en que fue escrita.

Su otra gran obra publicada en 1953 fue, como hemos citado, *Introducción al surrealismo*. En este libro, realiza un estudio sobre los precursores del movimiento, los autores, las técnicas en diferentes medios (psíquicas, literarias y artísticas) y, finalmente, la filosofía. Es muy interesante para nuestro estudio comprobar que Cirlot diferencia en esta obra entre surrealismo y simbolismo. Para el autor barcelonés, el surrealismo afirma al objeto, aunque sea en su carácter de objeto irracional, excepcional, que se encuentra posicionado contra la lógica natural:

Prodúzcase el fenómeno de la vivencia surrealista en contacto con un medio que la atestigüe y represente o no, siempre se trata de la misma obsesión relativa a las reuniones de componentes, miembros, objetos y cuerpos, ideas, conceptos, sentimientos, sensaciones, en un sistema conveniente y distinto del lógico normal. Mientras, de un lado, el surrealismo introduce la soledad entre todos los factores del universo; de otro, su poesía «lanza puentes de un sentido a otro, del objeto a la imagen, de la imagen a la idea, de la idea al hecho preciso [...]». Pero tales puentes y ligamentos organizan las cosas en un orden impuesto por el deseo, emanado por el inconsciente, similar al que reina en los sueños. Ya en sus comienzos, el surrealismo sentenció: «Todo descubrimiento que cambie la naturaleza, el destino de un objeto, constituye un hecho surrealista» (J. E. Cirlot, 1953b: 249).

Por su parte, el simbolismo ve el mundo de las apariencias como un velo que esconde en su interior algo más profundo o hace referencia a otro plano del universo, por lo que el objeto para la poesía simbolista es *fantasmagórico*, como tenía la sensación en ocasiones el protagonista de la novela *Nebiros*. Así lo explica Cirlot en su *Introducción al surrealismo*: «Para la poesía simbolista, el mundo no era más que un velo multicolor, en el que las cosas no tenían existencia verdadera; por esta razón, las menciones en la poesía simbolista, más que a presencias, “se referían a ausencias”» (p. 247). La sentencia por la que la poesía simbolista se refiere a lo ausente define

especialmente uno de los grandes temas de la poesía de Cirlot, pues esta se caracteriza a lo largo de su producción lírica por hacer mención a lo ausente, por rogar la presencia o reunión¹⁸ del *no ser*, encarnado en circunstancias del pasado remoto y/o de personajes de ficción, como Bronwyn. En este sentido, es muy acertada la cita que toma Clara Janés de la obra *La poésie moderne et le sacré* escrita por Jules Monnerot para aplicarla a la poesía de Cirlot: «la poesía es oración a la ausencia» (Janés, 2008: 39). El gusto que se puede encontrar en la poesía de Cirlot por culturas de tiempos pasados, por escapar del presente y por anhelar lo imposible hace que pueda entenderse como una poesía de rasgos románticos. El deseo irrealizable que hay en el ciclo de *Bronwyn* de amar o reunirse con una dama celta del siglo XI a la que se diviniza, representada además por un ente de ficción cinematográfico, entronca, por supuesto, en una tradición poética profunda. Sin embargo, por el modo en que se produce y por su cercanía temporal y cultural, recuerda a la «Rima XI» de Bécquer, en la que el prototipo de mujer es precisamente la inalcanzable: «-Yo soy un sueño, un imposible, / vano fantasma de niebla y luz; / soy incorpórea, soy intangible; / no puedo amarte. -¡Oh, ven; ven tú!» (Bécquer, 1934: 404).

Así pues, la poesía simbólica considera al objeto como un *velo* y la poesía surrealista afirma al objeto, aunque en su visión irracional, contraria a la lógica. Pero a su vez la poesía surrealista entra en la contradicción de dar un valor simbólico al objeto afirmado: «Contrariamente, la integración surrealista afirma cada objeto en su particular resistencia, a la vez que procede a considerarlo como símbolo, siendo esta contradicción la que otorga esa atmósfera exasperada y dramática al surrealismo» (J. E. Cirlot, 1953b: 247). Cirlot habla en otro fragmento de *Introducción al surrealismo* de la importancia

¹⁸ El matiz entre el anhelo de una reunión y no de una unión con lo divinizado ausente es el que separa a la poesía de Cirlot de la poesía mística, con la que tiene características en común, como la búsqueda interior de la *verdad* o de lo *auténtico*.

de la contradicción entre polos opuestos para el surrealismo, lo que también hemos citado ya como característica de su propia poesía:

[...] basta que el surrealismo advierta la realidad de una contradicción, de un dualismo cualquiera, para que se aferre frenéticamente a él, intentando hacer suyos los dos principios enemigos, siendo ahí donde radica su misticismo de origen germánico, que puede hacerse remontar al maestro Eckart o a Jacon Böhme (p. 314).

Cirlot considera al poeta surrealista como el que ve, mientras que el poeta simbolista es el que oye un eco profundo, interior, que ha de desenterrar mediante su poesía. Así pues, en el surrealismo prevalece lo exterior sobre lo interior y lo heterogéneo sobre lo homogéneo. La poesía simbolista aporta el sentido del *misterio*, mientras que la surrealista el de lo *maravilloso*, por lo que en la poesía simbolista predomina lo racional –pues el sentido general suele ser claro y directo, pese a que haga referencia a lo trascendente–, mientras que la poesía surrealista se caracteriza por lo irracional:

La finalidad del simbolismo consistía en aportar el sentido del *misterio*; de un solo misterio, vasto y universal; la del surrealismo lleva a lo *maravilloso*, es decir, a la unión de lo bello y lo insólito, dentro de la irreductibilidad de cada presencia. La poesía simbolista era aún un comentario, bien que poderosamente transfigurado, de la realidad (ya existente); por esto, en su técnica lo irracional se somete a lo racional, y, aunque haya algo de ininteligible, el sentido general suele ser claro y directo. En cambio, la lírica surrealista o destruye la realidad o la integra en la unidad superior que consideramos. Es difícil considerar por qué, pero busca por sobre todo acentuar la irracionalidad de cada momento, el brillo parcial de cada cosa; de ello se desprende que logre sus resultados en la medida en que lo racional se doblegue a lo irracional, produciendo aquella luz de magnesio que sacude y remite directamente al éxtasis o al terror (p. 247).

Para Cirlot, el simbolismo es el vínculo del hombre con el misterio esencial –propio de una filosofía monista y panteísta– que hay más allá de la realidad fenoménica. Por otro lado, el surrealismo está interesado únicamente en combinar elementos del mundo externo –con la guía de impulsos como la intuición, el deseo o el

subconsciente–, de modo que mediante la consecución de lo *maravilloso* pretende un efecto en el interior del hombre:

De este modo, el «conocimiento sensible» puede definirse como: predominio de la intuición, sensualismo y afán por concebir cada cosa como portadora de un mensaje cifrado. [...]. A partir de ese punto, los surrealistas se interesan sólo relativamente en alcanzar el descubrimiento de lo que tal mensaje pueda ser, ya que, como hemos indicado repetidas veces, lo que sobre todo les preocupa es actuar eficaz e inmediatamente en el mundo de la realidad fenoménica para modificar las relaciones en que el hombre permanece en su interior. Dentro de la tesis de Platón, envuelta en la fábula simbólica de la caverna, los surrealistas, más que intentar traspasar los muros de la cueva, para encontrarse en un mundo superior (método de la inferencia: metafísica), descubren la existencia de una segunda cueva, mucho más vasta y oscura, de la que surgen resplandores vivísimos y aislados, con los cuales procuran iluminar la primera caverna, a la que consideran simple antecámara (p. 314).

Como desarrollaremos en el segundo capítulo, teniendo en cuenta esta diferenciación entre surrealismo y simbolismo, la poética de Cirlot, a pesar de que pueda parecer surrealista formalmente, se caracteriza por ser simbólica. Esto es debido a que hace mención constantemente a lo *misterioso*, al *no ser*, a un pasado irrecuperable, a un eco que está más allá de la apariencia fenoménica, cuya vivencia trasciende a nuestra realidad exterior, a nuestras circunstancias, pero que sí puede realizarse a través de la poesía y el símbolo. Por eso, comienza así uno de sus textos titulado «Poética»: «Creo que el hombre es hijo del Misterio. La poesía es la búsqueda de contacto con esa zona materna» (J. E. Cirlot, 1966a: 283).

Las obras citadas que Cirlot escribió sobre surrealismo en 1953 llevaron a André Breton a invitarle a colaborar en publicaciones propias del movimiento, como *Le surréalisme même*, número I, y la obra de Breton *L'art magique*, publicada en 1957. Para esta última obra, el autor francés envió un cuestionario sobre el arte mágico a una serie de corresponsales de todo el mundo, entre los que se encontró Cirlot. Una de sus respuestas al cuestionario tiene de nuevo directa relación con el concepto de *objeto*, pues la consulta es acerca de la importancia otorgada a objetos mágicos en la vida

personal. Sobre el concepto *mágico* del objeto, Cirlot había escrito: «Al lado del *conocimiento técnico* del objeto [...], del *estético* [...], del *físico* [...] y, añadiríamos, del *sentimental* [...], hay el concepto mágico del objeto. La cosa es, a su luz, considerada como un receptáculo de fuerzas universales, como un centro del que irradia poderío místico» (J. E. Cirlot, 1953a: 67). Si el objeto viene determinado por ser oposición al sujeto, en el caso de Cirlot, que era alguien que creía en una esencia universal que trascendía al individuo, es coherente que creyera que ciertos objetos pueden ponernos en contacto con ese plano más profundo de la realidad. En este contexto de pensamiento, se entiende la anécdota que cuenta como respuesta a la pregunta de Breton:

Los objetos de orden mágico (simbólico) tienen un gran lugar en mi vida. Tomaré un único ejemplo. Una de mis veneraciones es Arnold Schönberg. Cuando me enteré de que había vivido casi un año en Barcelona, en el nº 13 de la calle Briz, cerca del sublime barrio de Vallcarca, un gueto espiritual insuperable, me lancé inmediatamente a descubrir los lugares santificados por el sacerdote de los Doce Tonos. Busqué como un loco un vestigio de su paso por ese espacio casi campestre [...]. Pensé que era posible encontrar algo que me revelara la proximidad de un hombre muerto en 1951 en California y que había residido en este lugar veinticuatro años antes. Finalmente, encontré un trozo de arbusto quemado: con un cuidado devoto, lo cogí y me lo llevé a casa donde lo conservo. Este “resto de fuego” me dice más sobre Schönberg que todos los libros y que todas las partituras musicales (J. E. Cirlot, 1957: 554).

Esta misma creencia en el poder mágico de los objetos y en la capacidad de estos para conectar a una persona con un plano trascendente y esencial de la realidad, es la que le llevó a coleccionar un gran número de objetos que guardaba en la habitación desde la que escribía poesía. Esta habitación se convirtió en un pequeño museo que dio lugar en 2011 a la exposición en Barcelona sobre Cirlot titulada *La habitación imaginaria*. En el libro que es catálogo de la exposición, Enrique Granell escribe:

Esta habitación imaginaria no es la habitual habitación de un hombre de letras. Aquí las paredes no están forradas de anaqueles de libros hasta el techo, ni el suelo está enmoquetado con montañas de papeles. Esta habitación es una

habitación imaginaria. Es el observatorio de un astrónomo egipcio. Es la sala donde se velan las armas. Es el crisol de un mago. Es el mortero de un alquimista. Es el batiscafo de un buzo explorador de las profundidades del sueño. Es un laboratorio de nuevos lenguajes (Granell, 2011: 9).

Efectivamente, en esa habitación Cirlot guardaba objetos como, por ejemplo, una colección de espadas, sobre la que escribió en un artículo titulado «Mis espadas» en 1954 lo siguiente: «he llegado yo también a preguntarme por qué causa necesito yo poseer siete espadas. Los objetos, al margen de su función utilitaria, son “presentizaciones de fuerzas e impulsos”, esto es, símbolos» (J. E. Cirlot, 1954: 16). A su vez, además de espadas, al estar dispuestas verticalmente sobre la pared, las considera como analogía de los barrotes de una jaula. En cualquier caso, se trata de un ejemplo más de que para Cirlot los objetos podían tener la capacidad de vincularle con fuerzas que sentía más allá de la realidad cotidiana, unos sentimientos que plasmaba poéticamente. A continuación, presentamos la fotografía que acompañó al artículo «Mis espadas», tomada por Francesc Català-Roca y titulada «Retrato de Juan Eduardo Cirlot en su habitación de trabajo», seguramente la fotografía más conocida que se tomó del poeta y crítico barcelonés:



Figura 3: fotografía titulada «Retrato de Juan Eduardo Cirlot en su habitación de trabajo» de Francesc Català-Roca

Como hemos visto, el estudio que Cirlot realizó del surrealismo se encontraba en estrecha vinculación con el simbolismo. En este sentido, no es extraño que durante esta década de 1950, tras sus trabajos sobre surrealismo, publicase en 1958 la primera edición de su *Diccionario de símbolos*. Esta obra se tradujo al inglés en 1962 por la editorial Routledge and Kegan Paul y se convirtió en el libro por el que fue más conocido a nivel internacional. Otra de sus grandes influencias para la publicación de este diccionario fue su relación personal y de amistad con Marius Schneider, quien vivió en la primera mitad de la década de los cincuenta en Barcelona y fue autor de *El origen musical de los animales-símbolos*. De hecho, el *Diccionario de símbolos* está dedicado a Marius Schneider y sus tesis aparecen con un papel principal en la «Introducción» al diccionario.

Como cuentan Victoria y Lourdes Cirlot (1997: 60-61), a comienzos de esta misma década, en 1951, Juan Eduardo cambió su trabajo en la librería Argos para comenzar en la editorial Gustavo Gili, en la que permanecería el resto de su vida. Con esta editorial ya había trabajado puntualmente dos años antes en la publicación de su monografía sobre *Strawinsky*. Su trabajo en la editorial Gustavo Gili fue principalmente de corrección de estilo, de traducción de distintos idiomas –inglés, francés, italiano– y de escritura de prólogos para las ediciones españolas que traducía. A lo largo de estos años, los textos de Cirlot sobre arte van siendo cada vez más frecuentes. En 1951 publica *La pintura abstracta*, que puede considerarse un precedente de los libros y artículos de arte que desarrolló desde entonces. Según Victoria y Lourdes Cirlot, el período entre 1953 y 1966 de Juan Eduardo se caracterizó por su defensa del arte contemporáneo de esos años: el informalismo. Cirlot tuvo que realizar un gran esfuerzo para defender el arte de pintores como Tàpies, Cuixart, Tharrats, Vallés, Puig, Argimón, Bosch o Llucià, que fue en aquel entonces incomprendido y atacado con frecuencia. En la valoración del arte informalista, Cirlot publicó en revistas importantes a nivel nacional e internacional, como *Goya e Índice* de Madrid; *Papeles de Son Armadans* de Palma de Mallorca; *Correo de las Artes* de Barcelona; *Art Actuel International* de Lausana; *XX Siècle* de Paris, etc. Asimismo, como consecuencia del estudio sobre arte que realizó en estos años, publicó obras como *El arte otro. Informalismo en la escultura y pintura más recientes* (1957), *La pintura de Modest Cuixart* (1958), *Informalismo* (1959), *La significación de la pintura de Tàpies* (1962) o *La pintura contemporánea (1863-1963)* (1963).

Sin embargo, en estos años también continuó con su producción poética y si hay que destacar una de sus obras líricas en este período, esta es *El Palacio de Plata* (1955), obra escrita en el mismo año en que nació su hija Victoria. La importancia de *El*

Palacio de Plata se debe sobre todo a que en este libro desarrolló la «técnica permutatoria», que ya había realizado en *Homenaje a Bécquer* (primera versión de 1954, segunda versión de 1971). Sobre esta técnica, Cirlot escribe en el prólogo de la segunda versión de *El Palacio de Plata* que se trata de un poemario en el que hay un «acorde germinal», o serie simbólica» (J. E. Cirlot, 1968c: 289). Esta serie está formada por los diez primeros versos, mientras que todos los demás versos del poemario son variaciones expresivas. Añade que esta técnica se produjo, además de por la influencia del letrismo cabalístico (Abraham Abulafia) y el dodecafonismo (Schönberg), por un desprecio cada vez mayor por lo temático, no solo por un descrédito de la realidad externa personal, sino también de los sentimientos propios ligados a un «deleznable ser». Cirlot considera que el desplazamiento del tema poético redundará en beneficio de la «substancia poética». Queda preguntarse a qué se refiere con «substancia poética», suponemos, desde el punto de vista de su entendimiento de la poesía, que al misterio –o hermetismo– esencial al que hacen referencia los textos poéticos formados por símbolos, sonidos y la repetición de sus elementos como características centrales.

También se pueden destacar de este período cuatro de los cinco *Cantos de la vida muerta* que escribió durante su vida, por lo que puede considerarse que estas obras constituyen otro de sus ciclos poéticos. Se trata de cinco obras relacionadas entre sí, de las cuales la mayoría las escribió en esta época que estamos comentando: *Canto a la vida muerta* (1946), *Segundo canto a la vida muerta* (1953), *Tercer canto a la vida muerta* (1954), *Cuarto canto a la vida muerta* (1956) y, en un momento posterior, terminó la serie con *V canto a la vida muerta* (1970). En estos poemas la idea central es, como indica el título, el concepto de «vida muerta», que está tan relacionado con su ontología nihilista. Según la concepción del ser de Cirlot, como hemos comentado, la vida se caracteriza por su continuo cambio; y el cambio, a su vez, por implicar la muerte

o el dejar de ser de un modo. Lo vivo está muerto en el sentido de que lo vivo significa necesariamente cambio, por lo que contiene la muerte en potencia, el dejar de ser como se es para pasar a ser otra cosa. Como veremos en los siguientes versos que hemos seleccionado de *Canto de la vida muerta*, estamos ante una contradicción: la muerte es la vida. Esto podría haberse afirmado también como: la vida es cambio o la vida implica dejar de ser como se es (J. E. Cirlot, 1946a: 171):

¡No es la muerte! La muerte era la vida.
La muerte era este beso exasperado,
la muerte era este muro deslumbrante,
la muerte era este almendro florecido,
la muerte era mi voz enamorada,
la muerte era el recuerdo, era la mano,
la muerte era mi verde golondrina,
no este cisne sin luz, deshabitado,
no este absorto fulgor que no varía,
no esta forma perpetuamente sola,
no esta sangre sin sangre y sin latido.

En estos versos Cirlot habla de la muerte como aquello que es «deslumbrante» «florecido», «enamorado», «verde», es decir, califica a la muerte como lo pleno, lo fértil y lo vivo, porque Cirlot ve la muerte implícita, en potencia, en la vida. Es en la vida donde está la muerte, porque es lo vivo lo que necesariamente cambiará, lo que necesariamente morirá. En cambio, no hay muerte en aquello que no puede cambiar, que está ya inmóvil, esto es, en lo «deshabitado», en lo «que no varía», en lo que se encuentra «sin latido», sin movimiento. En definitiva, la muerte es el cambio, el dejar de ser, que hay en la vida. Recuerda la máxima heraclitana de que el ser es aquello en perpetuo movimiento, por lo que su contrario es el estacionamiento; la vida es movimiento y en el movimiento algo muere para dar paso a otra cosa, de ahí el concepto «vida muerta». Cirlot escribe sobre esto mismo a Carlos Edmundo de Ory, a quien dedica el primer *Canto de la vida muerta* (1946), en una carta en la que define al ser humano como «arqueología futura»:

Me hablas de la muerte. Siento no poder enviarte copia de un poema que publicará (100 versos) *Entregas de poesía*, dentro de dos meses, titulado *Canto de la vida muerta*. Mira, yo digo, y no sé si es sofismo o realidad profunda. «Si algo viviese absolutamente, no podría morir». «Si algo muere, es que no vive absolutamente» y aquí, claro está, interpreto vivir por ser.

Creo que el ser; que corresponde a la esencia del Todo, esto es a la abstracción, al alma del mundo, a la sinergia cósmica, es eterno; pero la vida, que por ser combustión exige destrucción, proceso, enfermedad (esto es, consunción), tiempo y transmutación, no es otra cosa que muerte. Somos arqueología futura. Mirando a lo lejos se advierte que las manos del hombre carecen de significado para un lenguaje infinito (por eso en mi fotografía se apretaban de aquel modo aquellas manos) ¿Qué recurso queda? ¡Gritar! Aullar frente a las cavernas estelares, sexuales, celestes, sangrientas. Algo o alguien tal vez nos oiga. Del esqueleto de ese monstruo inmenso acaso se desprenda luz sagrada, acaso se desprenda compasión, acaso lágrimas se desprendan (J. E. Cirlot, 25-5-1945).

El concepto de «vida muerta» se encuentra desde el principio en la poesía de Cirlot y se puede encontrar en muchas de sus obras. Se trata de un concepto que implica una contradicción entre un binomio de contrarios. Como ya señalamos anteriormente, al hablar de las ideas del autor barcelonés sobre surrealismo, la contradicción es un modo acertado para él de explicarse la realidad, pues al contrario de la lógica que niega la posibilidad de que algo y su contrario sean verdad al mismo tiempo, Cirlot considera que en la síntesis y superación de los opuestos se halla el camino de la verdad oculta y trascendente. En este sentido, recuerda mucho a Heráclito, que se expresaba constantemente mediante opuestos en tensión: «Acoplamiento: cosas íntegras y no íntegras, convergente divergente, consonante disonante; de todas las cosas Uno y Uno de todas las cosas» (*Los límites del alma. Fragmentos*, p. 79). De hecho, Heráclito también se refirió a que en la vida está implícito en potencia su contrario, la muerte, e incluso a que esto era debido al cambio, por lo que se puede hablar claramente de una influencia de Cirlot: «Como en una misma cosa está en nosotros lo viviente y lo muerto, así como lo despierto y lo dormido, lo joven y lo viejo; pues éstos, al cambiar, son aquéllos, y aquéllos, al cambiar son éstos» (p. 87). En otra carta a Carlos Edmundo de Ory, Cirlot trata de nuevo el tema de la «vida muerta» y del ser definido como una

unidad de contrarios, pero esta vez en relación con su obra *Cordero del abismo*: «Casi soy un San Agustín, ya lo ves. Ya lo has visto, *si has leído el Cordero*. El *Cordero* es el libro del SER considerado como víctima surgida en medio del abismo de las conflagraciones cósmicas, del SER clavado en la cruz espacial - temporal, en la cruz si - no, en la cruz MUERTE VIVA, VIDA MUERTA» (J. E. Cirlot, 11-9-1946).

Son muchas las influencias que podrían señalarse para este ciclo poético y para el concepto de «vida muerta», como, por ejemplo, también la visión de Quevedo sobre la vida como un ir muriendo. No obstante, la influencia que el mismo Cirlot reconoce en una entrevista a José Cruset sobre su concepto de la «vida muerta» es Séneca:

En realidad es un concepto ya expresado por Séneca en sus *Cartas a Lucilio*. La muerte no está en el futuro, sino en el pasado (y en el presente); es cuanto se pierde, disemina, disgrega, se aparta. Y cuanto se anhela y no se tiene. Muerte es vida carencial; nuestra vida es una «casivida» (J. E. Cirlot, 30-3-1967, en Cruset, 1967: 58).

En este período de la vida de Juan Eduardo Cirlot al que nos referimos entre 1943 y 1966, las hijas de Cirlot dan importancia a dos amistades de su padre (V. y L. Cirlot, 1997: 62). Una de ellas es René Metras, quien en 1958 fundó la revista *Correo de las artes*, en la que Cirlot escribió con frecuencia sobre pintores y escultores contemporáneos de otros lugares de España y de Europa. Sin embargo, en 1962 la revista dejó de editarse, pues Metras abrió su galería de arte en Barcelona, donde tuvieron lugar muchas exposiciones cuyos textos de presentación para los catálogos fueron escritos por Cirlot. La otra amistad que resaltan las hijas de Cirlot entre 1953 y 1963 es José Gudiol, un experto en arte medieval, con quien compartía muchos sábados en los que se dedicaban a ver exposiciones, museos y visitar anticuarios. Según sus hijas, la amistad con Gudiol afianzó la faceta de Cirlot como coleccionista de objetos y armas antiguos. Asimismo, Cirlot plasmó su gusto por el medievalismo en su obra *Pintura gótica europea* (1969).

Otra de las pruebas de la afición de Cirlot por lo medieval y por el simbolismo fue un viaje que realizó en 1960 y que cuenta, años después en 1968, en un artículo de *La Vanguardia* titulado «Tres símbolos». En este texto, Cirlot escribe que en ocasiones busca el sentido a actos de su vida en lo simbólico: «Con frecuencia, mis sueños, poemas e incluso actos de mi existencia poseen un carácter “otro” que me obliga a buscarles un sentido: ese significado suele ser simbólico y me revela verdades “objetivas”» (J. E. Cirlot, 1968h: 17). En esta ocasión, el hecho de su vida al que le da una explicación simbólica tiene relación con un viaje a Carcassonne, ciudad en la que pernoctó pasando la noche en vela. Al día siguiente, visitó la ciudad y dio tres vueltas a la muralla antes de entrar. Una vez dentro escuchó misa en la catedral gótica. Tras otro día sin dormir, volvió a Barcelona, pero en el trayecto de vuelta se hizo un corte en la mano derecha con una bombilla del lavabo. Sobre la interpretación de tal acto, Cirlot escribe: «Significación: yo no era digno de penetrar en el “recinto” y me herí, castigándome inconscientemente por mi audacia. Quien me llamó tampoco había creído que tenía “aún” que acercárseme. O existía sólo en mi imaginación. Pero, por qué existía (y existe)?» (*ibid.*). Victoria Cirlot, en un artículo titulado «Juan Eduardo Cirlot y la ciudad de Carcassonne», escribe: «El catarismo, siempre por mediación de Carcassonne y de su vivencia, fue integrado en la mitología personal de Cirlot hasta los últimos años de su vida en que sintió la imperiosa necesidad de ponerse en contacto con el gran estudioso del mundo cátaro René Nelli» (V. Cirlot, 2000: 3). Además, la hija de Cirlot comenta varias anotaciones manuscritas del poeta barcelonés sobre su viaje a Carcassonne:

Entre las distintas anotaciones a mano destacaré una en la que se lee «A Carcassonne fui a morir. Puesto que fui a entrar en la montaña (si-fa-do)», y a continuación se cita una página («p. 216») que es una referencia al libro de Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas* (1ª ed., 1946, y reedición en Siruela, 1998). En esa

página Schneider trata del simbolismo valle-montaña, que es el de la mutua relación entre tierra y cielo regulada por el sacrificio. [...]. Otros papeles están dedicados al simbolismo de la mano y se encuentra otra cita de la obra de Schneider: “la mano izquierda parece corresponder a la (amor terrenal) y la derecha a fa (amor celestial)” (*ibid.*).

Entre 1960 y 1966 Cirlot tiene lo que tanto sus hijas, en el texto biográfico que escribieron para la revista *Barcarola*, como Rivero Taravillo, en su obra sobre Cirlot, denominan un período de «silencio poético». En estos años escribe solo tres obras, que anteceden a una nueva etapa mucho más fructífera poéticamente entre 1966 y su muerte en 1973. Esas tres obras son *Cuarto canto de la vida muerta* (1961) *Blanco* (1961) y *Los espejos* (1962), no publicando ningún libro de poesía entre 1962 y 1966. En *Blanco* evoca la cruzada contra los cátaros y, como comenta Rivero Taravillo, comparándolo con el final de la obra *El libro de Cartago* donde Cirlot se veía como romano, en esta ocasión se identifica con el bando del ejército francés: «típico en él, y resultado de su dualidad, adopta las armas no de los hombres justos, los albigenses, los cátaros, sino las del ejército francés que secunda al papa de Roma y la ortodoxia católica» (Rivero, 2016: 144). De aquí los poemas en los que la voz poética se encuentra al lado de Luis IX (J. E. Cirlot, 1961: 62):

Luis IX me miró fijamente y me dijo:
Empieza tú a mover la batalla.

Todas las lises de plata de su mano
avanzaban por el campo.

Además, en la obra *Blanco* se pueden interpretar algunos versos como referencias al viaje de Cirlot a Carcassonne. Por ejemplo, en relación a la herida que se hizo en su mano: «Donde la hierba, siempre / hay un círculo blanco que recuerda la luz, / como una mano rota entre cuatro maderos» (p. 58). Asimismo, el último verso del siguiente poema parece hacer referencia al hecho de que aquello que le llamaba a ir a Carcassonne no se le manifestó (p. 63):

La virgen de la tristeza levantada en el humo,
las palabras azules,
los signos como flores cuya forma es de cruz.

Me agotaría en la sombra de las murallas absortas.

Pero nadie.

1.3. 1966-1973: El señor de la guerra, *ciclo de Bronwyn*

Según Victoria y Lourdes Cirlot (1997: 63), en esta época la presencia de su padre en la vida social barcelonesa fue mucho menor, motivado en parte por un enfrentamiento personal con el pintor Antoni Tàpies y también debido a su consagración intensa al trabajo. En cambio, esto favoreció un gran cultivo por parte de Cirlot de la correspondencia como modo de comunicación. En este período, fue muy activa su comunicación epistolar con Jean Aristeguieta, la directora en Caracas de la revista de poesía *Árbol de fuego* que publicaría una antología póstuma de la poesía de Cirlot en 1974, y retomó su contacto por carta con Carlos Edmundo de Ory. Es un período en el que escribió un gran número de artículos para *La Vanguardia* sobre simbología, cine, literatura, crítica de arte, etc.

En 1965 publica uno de sus libros más importantes sobre historia del arte: *El espíritu abstracto. Desde la prehistoria a la Edad Media*. En él defiende la tesis de que es posible comparar abstracciones artísticas de todos los tiempos, lo cual rompe con una visión de la historia del arte basada en el predominio otorgado a la civilización grecorromana y el Renacimiento. Reconoce como influencia para esta obra el *Arte europeo de la Prehistoria al Medievo* de Herbert Kühn (J. E. Cirlot, 1965: 13). Asimismo, otra influencia de la obra la encuentra en *El origen musical de los animales-símbolos* de Marius Schneider, quien niega que sea lícito usar el término «ornamental»

para referirse al arte no figurativo o abstracto de los tiempos pasados y, en cambio, defiende que existen: «ritmos-signos de una realidad situada más allá de sus aspectos particulares» (p. 16), es decir, ritmos simbólicos a los que hace referencia el arte no figurativo de distintas épocas históricas. Por ello, podemos decir que tanto Camón Aznar como Marius Schneider fueron teóricos de arte que influyeron en Cirlot respecto a la idea de que el arte hace referencia a una esencia, un campo misterioso, que trasciende lo fenoménico. Estas tesis encajan muy bien con la aplicación del simbolismo al mundo del arte, puesto que el símbolo es entendido como el vínculo entre el hombre y un plano alejado a él y esencial del universo.

El 15 de agosto de 1966 se estrenó la película *El señor de la guerra* en el cine Tívoli de Barcelona, dirigida por Franklin Schaffner y protagonizada por Charlton Heston y Rosemary Forsyth (Rivero, 2016: 157). Según Victoria Cirlot (2001b: 11) en su «Introducción» de *Bronwyn*, la visualización de la película no tuvo como consecuencia ningún escrito inmediato, sino que, siguiendo el propio testimonio de Cirlot escrito en una carta el 1 de abril de 1970 a Jean Aristeguieta, la interpretación del mito personal a raíz de la visualización se desarrolló durante el otoño de 1966 y la primera de las obras del ciclo se publicaría en febrero de 1967. En la película, ambientada en el siglo XI y en un pueblo celta, un caballero normando llegaba para erigirse como señor y defensor del pueblo contra los frisios. En su llegada a ese pueblo, el caballero, llamado Chrysagon conoce y se enamora de una joven celta llamada Bronwyn. El caballero normando que había ido a aquel pueblo a ser el señor y defenderlo con las armas sacrifica todo por la joven celta de la que se enamora, incumple su deber por ella y termina matando a su hermano y perdiendo su propia vida. Como indicamos al respecto del artículo «Las posibilidades existenciales. La muerte como respuesta» (1969i), Cirlot consideraba la muerte de quien voluntariamente pone

en riesgo su vida por un motivo como la más elevada. Este era seguramente el tema principal que Cirlot vio en la película y que plasmó en sus poemarios. En este sentido, Cirlot escribió en su artículo de recuerdo a Marius Schneider lo siguiente:

Cuando hace dos años vi *El señor de la guerra* (por retornar a un ejemplo caro y obsesivo) comprendí que podía «leer» (a veces por anticipado) todas las situaciones –y su resultado– sólo merced al sistema de Schneider, a sus juicios sobre el símbolo del Géminis, del pantano, de la inmersión en las aguas primordiales (Bronwyn), del «mar de llamas» (fiebre, fuego, virilidad dolorosa). Pero, sobre todo, por su afirmación de que cuando uno ve su propia alma (el «ánima» junguiana), personificada en una bella desconocida, en una Melusina, ha llegado su final. Es la hora de su muerte. Dicho en términos de mística mazdeana: la hora del encuentro con su Daena (J. E. Cirlot, 1969j: 605).

La visión de *El señor de la guerra* debió de suponer un gran impacto a nivel personal, pues, a tenor del tono con características propias del misticismo que caracteriza al ciclo de *Bronwyn* (1967-1973), parece que vio ante sí en la pantalla del cine cómo se desarrollaban muchos elementos simbólicos relacionados con el mito de su vida interior. No obstante, como indican sus hijas (V. y L. Cirlot, 1997: 64), no fue la única vez que una película, una actriz o un actor le inspiraron poéticamente: también ocurrió con Greta Garbo en su obra *Susan Lenox* (1947) o con Laurence Olivier en *Hamlet* (1969), pero no con la misma intensidad, sobre todo, desde el punto de vista simbólico. En este sentido, Victoria y Lourdes Cirlot citan una práctica de su padre muy relevante a la hora de la creación poética, la de guardar pruebas, testimonios o imágenes de vivencias que, más tarde, vinculaba en su obra poética a pesar de que parecieran lejanas entre sí:

Del mismo modo que en sus carpetas guardaba fotos de índole diversas, desde algunas de actrices hasta grabados alquímicos y eso lo hacía por una necesidad constante de poner en relación cosas en principio muy lejanas y por el valor que concedía a las imágenes, así también las escenas filmadas podían encontrar tal resonancia en su interior que entonces el efecto superaba tanto el puramente estético como el lúdico. Penetraba entonces en un tipo de experiencia que sólo podríamos denominar «sagrada», al modo en que por

ejemplo la entendía Eliade en nuestro mundo desacralizado. Así recordamos la salida del cine después de ver *Piel de asno* de Jacques Demy, protagonizada por Catherine Deneuve. Salió del cine transmutado. Al preguntarle nosotras por el significado de la película, se negó en rotundo a cualquier explicación sosteniendo que el símbolo es una vivencia y no puede ser explicado. Poco después, le ocupó el simbolismo de los cuentos de hadas que expuso en una conferencia en el Instituto Francés (1969). Pero el efecto de *Piel de Asno* debió de ser nada, comparado con el de *El señor de la guerra* (pp. 64-65).

En estos años, concretamente en 1969, se reeditó el *Diccionario de símbolos*, esta vez en la editorial Labor. En esta ocasión, se eliminó el término «tradicionales» al final del título y se añadieron entradas muy significativas, como la de «pantano», que tiene relación con el ciclo de *Bronwyn*. Cirlot volvió a comunicarse por correspondencia con Marius Schneider y a raíz, sobre todo, del suceso vital que fue la visualización de *El señor de la guerra*, retomó con fuerza su creación poética.

Solo el ciclo de *Bronwyn*, escrito entre 1967 y 1973, contiene dieciséis obras como canónicas, editadas conjuntamente por Victoria Cirlot en Siruela en 2001. El ciclo comenzó por un solo poemario independiente y sin apariencia de continuidad, pero siguió desarrollándose obra a obra: «de un modo progresivo, conjugando por un lado una experimentación formal y, por otro, una maduración en la experiencia simbólica» (V. y L. Cirlot, 1997: 65). Sobre el modo en que el tema de *Bronwyn* se repitió sorprendentemente durante tantas obras, Rivero Taravillo escribe: «Se ha dicho muchas veces que los verdaderos poetas están siempre escribiendo el mismo poema» (2016: 12). No obstante, el ciclo trataba de nuevo el gran tema que se había repetido durante toda su producción poética y que estaba tan ligado a su ontología: el tema de la imposibilidad de vivir lo que *no es*, lo que ha quedado en el pasado o lo que pertenece a unas circunstancias ajenas a las de uno mismo, como ocurre con un ente de ficción del siglo XI, cuya vivencia queda reducida en el mundo exterior a la visualización pasiva y unidireccional del espectador. Sin embargo, la visualización de la película era solo el punto de partida, el encuentro con el símbolo que servía para una búsqueda interior: «La

búsqueda de Bronwyn fue una búsqueda de la palabra, de su cohesión, la búsqueda del ritmo y del sonido interior. Decía Alexander Block, uno de los “amados” por Cirlot, que poeta es quien oye un rumor interior y logra escribirlo» (V. y L. Cirlot, 1997: 65).

Como indican Victoria y Lourdes Cirlot, la historia del señor de la guerra fue desarrollada una y otra vez en las obras del ciclo de *Bronwyn*, y el rostro de Rosemary Forsyth como doncella celta fue dejando su espacio a otros, como el de Inger Stevens (p. 66). Según Enrique Granell, fue en octubre de 1970 cuando Cirlot visionó *La cabalgata de los malditos*: «un hecho cotidiano que se vio multiplicado poéticamente porque coincidió con la publicación en prensa de la noticia del suicidio de la protagonista, Inger Stevens» (Granell, 2011: 118). A raíz de ello, Cirlot le escribió varios poemarios a esta actriz: *Inger Stevens. In memoriam* (1970), *Inger, permutaciones* (1971), *Ocho variaciones fonovisuales sobre el nombre de Inger Stevens (1935-1970)* (1972) y *A Inger Stevens (1935-1970)* (1972). El primero es un poemario lleno de imágenes musicales y lenguajes simbólicos, que sigue la dislocación de la sintaxis propia de Cirlot. *Inger, permutaciones* está escrito en la línea de *Bronwyn, n*, un poemario en el que Cirlot buscaba el idioma de Bronwyn a base de utilizar únicamente las letras de su nombre, como hace en esta ocasión con el nombre de Inger. En las *Variaciones fonovisuales* hay aún un paso más allá al acometer la espacialidad, la composición y el dibujo usando el idioma encontrado en la obra anterior, es decir, utilizando los signos y sonidos que conforman el nombre de Inger. Sobre las *Variaciones fonovisuales*, Enrique Granell escribe lo siguiente:

Las *Variaciones fonovisuales* desarrollan posibilidades difíciles de encontrar en la poesía como la doble voz o el grito simultáneos, el coro, el unísono, el coral. Un nuevo intento de hablar con la mujer que viene del más allá como hacían los antiguos hechiceros. Marius Schneider, uno de los maestros de Cirlot en la ciencia simbólica, había escrito: «El afán del hechicero consiste en buscar el sonido o el motivo sonoro propio del objeto enfocado y establecer con él una especie de vibración simpática. [...] Una vez encontrado el sonido o

tema propio de este espíritu, el hechicero, basándose en aquel tema, compone su canto»¹⁹ (Granell, 2011: 118).

Pese al protagonismo del ciclo de Bronwyn, en estos años también escribe otras obras poéticas. Por ejemplo, en la revista *Papeles de Son Armadans*, editada en Palma de Mallorca por Camilo José Cela, ven la luz en 1967 *Once poemas romanos* y *Oraciones a Mitra y Marte*. Rivero Taravillo señala la sensación de extrañeza respecto a la realidad propia que se puede encontrar en este último poemario en versos como «el mundo en el que vivo no es el mío» (Rivero, 2016: 167). El verso al que se refiere este estudioso forma parte del siguiente poema de Cirlot (1967a: 140):

MITRA toma la llave de mi sino
orienta Tú mi guerra y mi destino

legionario de un mundo sin legiones
mi corazón no encuentra corazones
mis espadas sollozan gravemente
sin fuego vivo que las alimente

el mundo en el que vivo no es el mío
MATADOR DE LA FIERA, en ti confío

La característica de su poesía por la que ignora o desprecia el mundo exterior, para viajar a «otros mundos» del pasado le lleva a rechazar sus circunstancias como propias. En este sentido, Cirlot hablaba del concepto «ahumano», al que hace referencia en su obra *Del no mundo*: «Ser ahumano sólo es un aspecto de ser amundano. El que rechaza en su fundamento un cosmos espacial-dinámico-temporal, rechaza lo humano. Se rechaza a sí mismo en cuanto no es pensamiento extático» (J. E. Cirlot, 1969a: 417).

Según Victoria y Lourdes Cirlot (1997: 66), en 1971 el poeta barcelonés tuvo como encargo de la Editorial Gili en la que trabajaba que iniciara una investigación sobre la primera obra de Picasso conservada en el museo de Barcelona. Debido a que se

¹⁹ Esta cita de Marius Schneider pertenece a su libro *Orígenes de la música*, *Enciclopedia Labor*, vol. VII, Barcelona, Labor, 1957, pág. 956.

trataba de una coedición con Inglaterra, en el verano de ese mismo año tuvo que viajar a Londres, donde pudo visitar con frecuencia el British Museum, la Tate Gallery o el Wallace Collection. No obstante, a la vuelta de este viaje cayó enfermo y fue operado de cáncer de páncreas. Durante su estancia de tres meses en la Residencia del Valle de Hebrón recibió la visita de muchos amigos y conocidos, entre ellos, algunos a los que hacía tiempo que no veía, como Antoni Tàpies o Luis Marsans. En otoño de 1972 recayó y a finales de este año sintió un gran cansancio que le recluyó en casa. Su hermana Maruja, que también se encontraba enferma de un cáncer de páncreas, le visitaba a diario en esta época. Su hermana murió el 2 de abril de 1973 sin que él se enterara. Su madre había muerto meses antes, el 31 de diciembre. Juan Eduardo Cirlot murió el 11 de mayo de 1973 a los cincuenta y seis años en su casa de la calle Herzegovino en Barcelona.

En un artículo que salió pocos días después de la muerte de Cirlot, José Cruset, a quien se debía una de las entrevistas más citadas en los estudios sobre el poeta barcelonés y a quien Cirlot dedicó su obra *Susan Lenox*, publicó un artículo en la *Vanguardia* donde recordaba la figura del difunto. A pesar de que este artículo tenía un tono nostálgico y cariñoso, en él Cruset recogía varias de las características de Cirlot que tanta importancia tuvieron en su producción intelectual, como su nihilismo que le hacía ver la muerte en potencia como rasgo distintivo de lo vivo; su gusto por culturas antiguas como la romana, que, como todo resto arqueológico, existen en el *no ser*; su hermetismo como estilo poético adecuado para acercarse de algún modo a la expresión de lo inefable y trascendente; su tendencia a la especialización en culturas poco conocidas de un modo autodidacta; y su búsqueda de un terreno ultrarreal más allá de lo fenoménico:

Cirlot ha muerto; él, que vivió con la vida cruzada por la Idea de la muerte: ...*Vivo en la transparencia de la muerte...* Y, por otra parte, preferimos recordarle con su aire de hombre firme, seguro de sus sueños, de sus mitos; recordar su cabeza romana de grandes ojos tristes, de labios hechos para una sed sin término; que su recuerdo ande por sus despiadadas displicencias; en sus delirantes fervores; en su extraño mundo de desplantes y soledades; de ingenuas confesiones y hermetismos indescifrables; en sus urgencias, siempre de paso hacia el trabajo, y sus tenacidades de increíble autodidacta; hacia sus lecturas incesantes; hacia sus temas insólitos; sus especializaciones prodigiosas; rumbo al umbral de la ultrarrealidad, objeto y fin de sus afanes (Cruset, 1973: 15).

Asimismo, Cruset continúa su texto pidiendo comprensión para una producción intelectual, la de Cirlot, llena de contradicciones como forma de conocimiento a partir de la síntesis de contrarios; comprensión para quien vive la imposible vivencia de lo que *no es*, es decir, la vivencia del pasado, del interior trascendente o del mundo de la creación ficticia; comprensión para una obra poética que se basa, no en el mundo externo de las circunstancias personales y sensoriales, sino en el mundo interno, la naturaleza propia, la autotrascendencia a la que se podía llegar a través de los símbolos como mediadores:

[...] pedimos comprensión para sus contradicciones que no son por ambivalencia sino por implícita síntesis, por búsqueda de «Otra cosa»; pedimos asombro para sus sueños; asombro y admiración por su denodada voluntad de vivir en lo imposible; pedimos entendimiento —ahí esté la obra, tensa, derramando sugerencias; himno al silencio y la soledad que gravitan sobre el hombre—; pedimos respeto para sus «sentimientos imaginarios»; pedimos proximidad para su forma de melancolía, la que no llega a confesarse; pedimos luces para comprender su secreta entrega a realizar su existencia; y su esfuerzo para intentar que algo llegue a existir con las palabras; pedimos asentimiento y atención porque su obra poética versa fundamentalmente sobre experiencias espirituales; pedimos reflexión para su voz cuando se hace himno; para su empeño en buscar lo Imposible...

Juan Eduardo Cirlot creyó, con Séneca, que le muerte no está solamente en el futuro, sino en el pasado, en el presente; que la muerte es cuanto se pierde, se diluye, se marcha; cuanto se anhela y no se tiene; la vida no le va —no le iba—, porque para él es, era, casi una muerte y, a pesar de sentir su fuerte atracción, la realidad le resulta ajena, extraña; de ahí, su vibrante refugio en lo poético, en los símbolos, los mitos (*ibid.*).

Como final a esta biografía comentada, valgan estos versos del soneto de Juan Eduardo Cirlot titulado «Autorretrato», fechado el 20 de octubre de 1971. En él, podemos ver varios aspectos de los comentados en estas líneas, como su gusto por los «contrarios» en el segundo verso o la importancia predominante que daba al sonido en el penúltimo verso (J. E. Cirlot, 1972a: 854):

Soy oscuro de sangre y pensamiento
adquiero los contrarios como míos,
mi lucidez es luz de desafíos.
Mataría. Dispongo de un momento.

Sólo para saber que no el lamento
puede verter mi sombra entre los ríos
eternos que se pierden en el lento
proceso de los áureos desvaríos.

Soy como el horizonte que se calla
invadido de hierros agredidos
cuando cesan las llamas, la batalla.

Soy como el rechinar de la cadena,
que todos mis instantes son sonidos
cegados por el dios que me condena.

CAPÍTULO 2: TEORÍAS DEL SÍMBOLO Y HERMENÉUTICA SIMBÓLICA. LA POÉTICA SIMBÓLICA DE JUAN EDUARDO CIRLOT

2.1. *El símbolo desde el Romanticismo (Goethe) y desde la psicología (Jung)*

El símbolo es un concepto complejo que cuenta con una larga tradición y ha sido abordado desde muchos puntos de vista. Por ejemplo, varios autores del Romanticismo alemán escribieron sobre él (v. Todorov, 1977; Utrera Torremocha, 2011: 36-82). Entre ellos, Goethe, en su texto «Sobre el símbolo», lo define haciendo mención a lo inefable de aquello a lo que se refiere:

Es la cosa sin ser la cosa, y, sin embargo, la cosa; una imagen concentrada en el espejo del espíritu, y, sin embargo, idéntica con el objeto. [...] pues, con todo, aquello de lo que se trata no se pronuncia con palabras (Goethe, 1818: 166).

Goethe define aquí el símbolo como una imagen que de modo especular conecta dos ámbitos: el «objeto» –mundo exterior– con el «espíritu» –mundo interior–. El símbolo haría, pues, referencia a una realidad que trasciende la misma imagen del símbolo y que tiene relación con el «alma» o esencia del ser humano. Este aspecto del símbolo como algo visual que conecta con el espíritu recuerda el concepto tradicional de «el ojo interior», que Victoria Cirlot comenta como propio de una distinción entre los sentidos corporales y los sentidos espirituales que se remonta a Orígenes: el «ojo interior» (*sensus cordis*) sería el propio de la visión beatífica en la Edad Media, en contraposición a la mirada terrenal (*sensus carnis*) que puede caer en la tentación del «mal amor» (V. Cirlot, 2010: 19-24). Según Victoria Cirlot, la visión externa puede desatar las pasiones del alma, mientras que la interna se caracteriza por la quietud y nos sitúa en el marco propio de la aparición de lo sagrado, de la teofanía (p. 20). Estos

rasgos acerca de la visión interior son también, a nuestro entender, característicos de la poesía del ciclo de *Bronwyn*, donde Bronwyn es un ángel, una mensajera del más allá, que se encuentra en el interior (J. E. Cirlot, 1968f: 168):

Nada me vencerá, cuando la nieve
recubra con la piedra lo que tierra
encierra.

Tú estás dentro de mí y estarás viva
cuando digan de mí que ya no existo.

En otro texto del ciclo de *Bronwyn*, Cirlot escribe que la amada es la propia alma, pero ajena a sí mismo. El alma realiza la petición de pensar en ella; es una «interioridad que quiere aparecer»:

Si la amada es el *ánima*, y es alteridad absoluta, nada es más ajeno para el yo que su propia alma. Su alma muerta le suplica constantemente que piense en ella, que la ame, que la anime, a ella que es el «ánima». Situación indescriptible, la del llamamiento de *la interioridad que quiere aparecer* (p. 147).

Asimismo, ante la pregunta de quién era Bronwyn en una entrevista realizada al poeta barcelonés por Riera Clavillé, Cirlot responde que era una aparición interior y se refiere a ella también mencionando el término «misterio»:

Es la que Wagner llamó *mensajera del más allá*, es la *Daena* de la tradición mística persa, es el *ánima* de Jung; es decir, tales «advocaciones», podrían corresponderle. Pero acaso es lo contrario: el llamamiento de la *alteridad absoluta*, la voz del vacío, la luz, el misterio de una cabellera, el misterio de las hierbas que crecen –o crecían– en ciertos cementerios, como los de la Irlanda medieval, con cruces labradas de extrañas formas, cruces que a veces sangraban. *Bronwyn se me aparece en el centro de un universo de espirales interiores similar al de las miniaturas irlandesas*. [...]. Bronwyn es el llamamiento de lo joven cuando ya no se es joven; es el llamamiento de la vida cuando se está muerto. Por encima de todo, Bronwyn es la doncella que conquistó a Azazel, en el *Libro de Henoch*. Esto es, la mujer por la que el ángel se hizo hombre (J. E. Cirlot, 15-01-1968, en Clavillé, 1968: 598).

El «ojo interior» es también propio de vanguardias como el surrealismo: «para el que la auténtica percepción de la realidad sólo puede realizarse con la ayuda de la visión

interior que alcanza lo oculto y lo inconsciente» (V. Cirlot, 2010: 22). Este es el punto en común entre el surrealismo y el simbolismo, la creencia en un plano de la realidad que se encuentra más allá del objeto. En este contexto se puede comprender la famosa escena de *Le chien andalou* en que un ojo es cortado por una navaja, pues se trata del sacrificio del ojo exterior en aras del nacimiento del ojo interior.

Volviendo a Goethe, otro aspecto de su definición es que el símbolo nos vincula con algo que no puede explicarse con palabras, pues hace referencia a lo trascendente, a un plano misterioso del hombre y del universo. En su definición de símbolo en el ensayo «Acercamiento al inconsciente», también Jung hace hincapié en que nos conecta con un ámbito desconocido u oculto:

Lo que llamamos símbolo es un término, un nombre o aun una pintura que puede ser conocido en la vida diaria aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio. Representa algo vago, desconocido u oculto para nosotros. [...].

Así es que una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto «inconsciente» más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón (Jung, 1964: 20).

Anteriormente, indicamos que Cirlot dio en su vida una gran importancia a sus sueños. Estos se producen en un estado de conciencia distinto a cuando procesamos despiertos la información de nuestros sentidos. En los sueños pueden revelarse aspectos psíquicos que no hemos identificado conscientemente cuando nos encontrábamos en vela. En este sentido, Jung considera que los símbolos tienen también relación con el inconsciente y con los sueños (pp. 20-21). Si, para este autor, los símbolos son representaciones de algo desconocido u oculto, se entiende que, en su opinión, los símbolos funcionan también de un modo inconsciente, ya que se refieren a un ámbito que se encuentra más allá de la razón. En palabras de Jung:

Usamos constantemente términos simbólicos para representar conceptos que no podemos definir o comprender del todo. Esta es una de las razones por las cuales todas las religiones emplean lenguaje simbólico o imágenes. Pero esta utilización consciente de los símbolos es solo un aspecto de un hecho psicológico de gran importancia: el hombre también produce símbolos inconsciente y espontáneamente en forma de sueños (p. 21).

En otro fragmento, Jung matiza que aquello a lo que se refiere un símbolo es propio del ámbito de lo inconsciente o, al menos, «no del todo consciente» (p. 90). Si un símbolo se refiriera a algo consciente, sería un signo. Jung diferencia signo y símbolo de este modo:

El signo es siempre menor que el concepto que representa, mientras que un símbolo siempre representa algo más que su significado evidente e inmediato. Además, los símbolos son productos naturales y espontáneos. Ningún genio se sentó jamás con la pluma o el pincel en la mano diciendo: «Ahora voy a inventar un símbolo». Nadie puede tomar un pensamiento más o menos racional, alcanzado con deducción lógica o con deliberada intención y luego dale forma «simbólica». Nada importan cuantos adornos fantásticos puedan ponerse a una idea de esa clase, pues continuará siendo un signo, ligado al pensamiento consciente que hay tras él, pero no un símbolo que insinúa algo no conocido aún. En los sueños, los símbolos se producen espontáneamente, porque los sueños ocurren, pero no se inventan (p. 55).

En relación a la naturalidad del símbolo, entiende que uno de los ámbitos en los que se produce con frecuencia es el del inconsciente y los sueños: «Al igual que una planta produce sus flores, la psique crea sus símbolos. Cada sueño es prueba de ese proceso» (p. 64). Para Jung, incluso la información consciente que nos aportan nuestros sentidos pasa a convertirse en sucesos psíquicos al ser procesada mentalmente (pp. 21-23). Por otro lado, distingue sucesos que pasan inadvertidos a nuestra consciencia, pero que son «absorbidos subliminalmente» y que son susceptibles de surgir del inconsciente con posterioridad como una especie de reflexión tardía. Asimismo, según Jung: «el aspecto inconsciente de cualquier suceso se nos revela en sueños, donde aparece no como un pensamiento racional sino como una imagen simbólica» (p. 23).

Jung defiende la existencia de un inconsciente y no cree que esto suponga que hay dos personalidades en un mismo individuo, ni que se trate de una enfermedad, sino que es un hecho corriente (*ibid.*). Para este autor, la psique es una parte de nuestra naturaleza que supone un enigma. Jung señala que, como han indicado muchos antropólogos, uno de los desórdenes más comunes entre los pueblos primitivos es el que llaman «la pérdida de un alma», que consiste en una rotura o disociación de la consciencia (p. 24). Se refiere a este fenómeno de un modo muy similar a como algunos antropólogos se refieren al símbolo. Según Jung, es posible que se produzca un proceso psicológico por el que nos consideramos escindidos de una esencia natural con la que nos identificamos. En este ámbito, lo simbólico –en cualquiera de sus formas: representación, objeto, persona, animal, etc.– actúa como vínculo con ese ámbito desconocido de la persona –un vínculo que ha sido denominado como místico–, aunque esto es, para Jung, propio sobre todo de pueblos primitivos:

Entre tales pueblos, cuya consciencia está en un nivel de desarrollo distinto al nuestro, el «alma» (o psique) no se considera unitaria. Muchos primitivos suponen que el hombre tiene un «alma selvática» además de la suya propia, y que esa alma selvática está encarnada en un animal salvaje o en un árbol, con el cual el individuo humano tiene cierta clase de identidad psíquica. Esto es lo que el eminente etnólogo francés Lucien Lévy-Brül llamó una “participación mística”. [...] Es un hecho psicológico muy conocido que un individuo puede tener tal identidad inconsciente con alguna otra persona o con un objeto (*ibid.*).

De un modo similar a como veremos que se opina desde la antropología respecto a los símbolos, Jung considera que el hombre moderno está tan acostumbrado a la evidente naturaleza del mundo que le rodea que no se puede imaginar que algo que sucede no pueda explicarse por el sentido común (p. 45). Por ello, Jung opina que el hombre alejado culturalmente de la naturaleza ha transferido al inconsciente todas las asociaciones psíquicas fantásticas que posee todo objeto o idea, pero eso no significa que tales asociaciones no existan, sino que han quedado ocultas en una parcela

subliminal de nuestro pensamiento. Por el contrario, un hombre «primitivo» sigue dándose cuenta de esas propiedades psíquicas y dota a animales, plantas o demás seres y objetos con poderes que un hombre «civilizado» encontraría extraño e inaceptable. No obstante, según Jung, hay asociaciones «históricas» entre el mundo racional de la conciencia y el mundo del instinto que van más allá de la individualidad y se pueden hallar imágenes y asociaciones en hombres modernos que son análogas a ideas, mitos y ritos primitivos (pp. 47-48). Por tanto, tales asociaciones e imágenes son parte del inconsciente y pueden hallarse en cualquier lugar, tanto si el soñante es culto, como si no. Así pues, Jung considera tales asociaciones e imágenes como *arquetipos* que se repiten de modo generalizado:

Formas mentales cuya presencia no puede explicarse con nada de la propia vida del individuo y que parecen ser formas aborígenes, innatas y heredadas por la mente humana. [...]. El arquetipo es una tendencia a formar tales representaciones de un motivo, representaciones que pueden variar muchísimo en detalle sin perder su modelo básico (p. 67).

En cuanto a los sueños, Jung opina que son un ámbito en que se abren camino muchos elementos del inconsciente y, por ello, en los sueños tenemos una tendencia especial a expresar los símbolos (p. 50). Para Jung, la función de los sueños es proporcionar un material onírico que equilibre psíquicamente nuestro pensamiento consciente e inconsciente: «los símbolos oníricos son los mensajeros esenciales de la parte instintiva enviados a la parte racional de la mente humana, y su interpretación enriquece la pobreza de la conciencia de tal modo que aprende a entender de nuevo el olvidado lenguaje de los instintos» (p. 52). Sin embargo, a pesar de su creencia en la repetición de arquetipos simbólicos, Jung se distancia de la idea de seguir una guía para la interpretación de símbolos, ya que:

Ningún símbolo onírico puede separarse del individuo que lo sueña y no hay interpretación definida o sencilla de todo sueño. Cada individuo varía tanto en

la forma en que su inconsciente complementa o compensa su mente consciente que es imposible de estar seguro de hasta qué punto pueden clasificarse los sueños y sus símbolos (p. 53).

Para Jung, los arquetipos se dan en el individuo de modo instintivo, pueden asimilarse a imágenes de un inconsciente colectivo, pero se han de entender como «trozos de la vida misma, imágenes que están íntegramente unidas al individuo por el puente de las emociones. Por eso resulta imposible dar una interpretación arbitraria (o universal) de ningún arquetipo» (p. 96). En la definición de arquetipo, vemos que hay una relación entre el símbolo y la generalización de la presencia de este como tal para los hombres, sin embargo, los arquetipos «solo toman vida cuando se intenta descubrir por qué y de qué modo tienen significado para un individuo vivo» (*ibid.*). Esta posición se situaría en principio en contra de la escritura de una obra como el *Diccionario de símbolos* de Cirlot. No obstante, el poeta barcelonés afirma en la «Introducción» de la misma que en tal obra lleva a cabo el ejercicio de recoger las creencias en torno a símbolos de un modo multicultural, pero también advierte de que en última instancia los símbolos han de ser vividos individualmente. Además, hay entradas en este diccionario en las que Cirlot no se aleja de sus experiencias personales, como, por ejemplo, la de *simbolismo fonético* –incluída en la segunda edición del diccionario–, en la que expone algunas de sus ideas sobre el personaje de Bronwyn.

Como hemos comentado, la poética de Cirlot considera la poesía simbólica como un vínculo con lo desconocido y ausente, como, por ejemplo con civilizaciones antiguas. De un modo similar, Jung se refiere al inconsciente como una parte de nuestra mente que, pese a la evolución del hombre moderno, ha conservado parte de la «mente originaria»:

Es a esas características [primitivas] a las que constantemente se refieren los símbolos de los sueños, como si el inconsciente tratara de volver a todas las cosas antiguas de las cuales se libró la mente al evolucionar: ilusiones,

fantasías, arcaicas formas de pensamiento, instintos fundamentales y demás. [...]. Porque los símbolos son intentos naturales para reconciliar y unir los opuestos dentro de la psique (pp. 98-99).

Jung afirma que los símbolos, como la religión, son pensamientos cuya veracidad no puede ser demostrada, pero que son útiles y en este aspecto: «La misión de los símbolos religiosos es dar sentido a la vida del hombre» (p. 88). El racionalismo del hombre moderno le ha hecho creer a este que se ha librado de la superstición, pero a la vez ha supuesto una pérdida de valores espirituales que supone una «rotura» (p. 94). Jung señala que el hombre se ha aislado en el cosmos, ha dejado de sentirse inmerso en la naturaleza y «ha perdido su emotiva “identidad inconsciente” con los fenómenos naturales» (p. 95). Por ello, el avance cultural ha producido una brecha en el hombre que ha descuidado el misterio al que el símbolo se refiere. En este contexto, el papel de los símbolos es ligarnos a nuestra naturaleza originaria, a sus instintos y pensamientos peculiares, que se expresan especialmente, según Jung, en los sueños. Así pues, Jung indica que el hombre moderno parece vivir en un mundo «desinfectado» de creencias supersticiosas, como brujas o espíritus del bosque, pero para muchos el mundo interior humano no está libre de primitivismo. No obstante, para Jung la psicología es la ciencia que vincula los hechos psíquicos y la vida (p. 99). Por su parte, Cirlot entiende la poesía como un arte que ofrece al individuo lo que la vida no es y no da, y, por tanto, como un modo de huir de la insuficiencia de la vida y a la vez completarla (J. E. Cirlot, 30-3-1967, en Cruset, 1967: 58). Según Jung, el hombre moderno cree haber conquistado la naturaleza que le rodea, despojándola de supersticiones y sustituyéndolas por la Diosa Razón, pero esos elementos primitivos se han sumergido en el inconsciente interior (Jung, 1964: 101). El inconsciente es un ámbito que no controlamos y que, para un autor como Cirlot, es al que se dirige la poesía simbólica, vinculándonos a aspectos de nosotros mismos fundamentales y misteriosos.

Ante la «rotura» con respecto a la naturaleza esencial a la que se refiere Jung, Andrés Ortiz-Osés, otro investigador del simbolismo, habla de la «sutura» que supone el símbolo para el ser humano, uniéndolo a creencias esenciales y dotándole de un sentido vital. En esta línea de considerar el símbolo como un vínculo con lo desconocido, Ortiz-Osés, en su obra *Amor y sentido*, se refiere a la hermenéutica simbólica como aquella que busca el significado y el sentido del mundo en un nivel no superficial de la realidad, sino en uno oculto y profundo, el cual escapa en última instancia a la razón y es «indecible» (Ortiz-Osés, 2003: 7). Este autor coincide con la búsqueda de lo misterioso a través de la poesía simbólica que lleva a cabo Cirlot, puesto que señala que ante la dificultad para referirse a tal nivel oculto de la realidad mediante un «lenguaje directo», es más apropiado el lenguaje sugerente, mitopoético, metafórico, simbólico y surrealista —entendiendo que el surrealismo a través del inconsciente llega a planos del ser humano reprimidos o tabús—:

Toda existencia contiene una esencia cuasi secreta, y se trataría de secretarla o expresarla: ésta es la labor de una hermenéutica profunda. Por eso me interesa lo oscuro más que lo claro, lo profundo más que lo superficial, lo implícito o implicado bajo lo explícito o explicado. Lo intrigante de un texto o contexto es lo no dicho, la captación del sentido latente, para lo que se precisa un acercamiento simbólico y no cósmico; de aquí mi actitud casi surrealista, ya que trato de captar la realidad transversal, así pues, lo surreal y sobreseído. Esto sobreseído es lo oculto u ocultado por la presuntuosa verdad racional desveladora (*aletheia*), la cual ignora que al levantar el velo nos topamos precisamente con el enigma o misterio, con lo interior o íntimo, con el corazón o alma invisible, con lo opaco y lo indecible en un lenguaje directo; de donde la necesidad de un lenguaje sugerente y mitopoético, metafórico y simbólico, pero también surreal para acceder a lo inconsciente y a la inconsciencia, así como a lo reprimido u oprimido (lo que podemos calificar de demoníaco, tabuizado o prohibido) (*ibid.*).

Nos interesa especialmente la definición del símbolo que podemos encontrar en el misticismo y la antropología, porque abren la posibilidad de relacionar el símbolo con una visión introspectiva e individualista de la poesía. Esto es, con una visión de la poesía en la que, como escribió Octavio Paz: «El poeta dice y, al decir, *hace*. Este hacer

es sobre todo un hacerse a sí mismo. La poesía no es sólo autoconocimiento, sino autocreación» (Paz, 1974: 192-193). En las definiciones que se pueden hacer del símbolo hay un aspecto que siempre aparece acerca del mismo: el símbolo es un vínculo –más que una representación, puesto que, como veremos, hace referencia a algo de suma dificultad representativa, como ya señalaba Goethe—. El símbolo, entendido en el terreno personal, une al ser humano con un ámbito propio del cual se encuentra alejado y que *a través de* la poesía (simbólica, vinculante) es posible conocer y, a la vez, desarrollar.

2.2. *El símbolo desde la antropología. Luis Garagalza y Andrés Ortiz-Osés*

Desde el punto de vista antropológico, Luis Garagalza, en *Introducción a la hermenéutica contemporánea*, usa para hablar del símbolo los términos *naturaleza* y *cultura* (Garagalza, 2002: 89-93). Con el primero de estos conceptos se refiere a lo originario, a lo primitivo, del ser humano y, con el segundo, al camino de separación por el que nos hemos distanciado de lo referido por el primer término. Para hablar del origen del símbolo en la cultura, Garagalza pone el ejemplo de la tribu de los watchandis, quienes cavan un agujero antes de iniciar la labranza y danzan alrededor, de modo que la parcela de tierra queda investida con una imagen femenina: el agujero se asimila simbólicamente, se confunde, con el órgano genital de la mujer, que está directamente relacionado con la fertilidad. De este modo, el hombre en una fase primitiva –en el sentido de más apegada a lo natural– necesita de una mediación simbólica para emprender una actividad cultural que se despliega en un rito ejecutado de un modo cuasi-instintivo, más o menos inconsciente, y en un mito, que es la narración que lo interpreta. En una fase posterior de la evolución cultural se conquista la

fuerza de voluntad y control consciente para actuar en contra de las tendencias naturales y, cuando ese desarrollo se consolida, se puede prescindir de la mediación del rito y del mito correspondiente y acometer directamente la tarea, de modo que el símbolo se va convirtiendo en un mero signo. Así, siguiendo con el ejemplo anterior, el foso podría llegar a ser el emblema de un sindicato de trabajadores agrícolas. Para Garagalza: «el signo será, pues, un símbolo que ha perdido su pregnancia y su eficacia psico-social, convirtiéndose en una mera representación convencional» (p. 92).

Por tanto, desde el punto de vista de Garagalza, en el proceso simbólico la imagen sensible (natural) se vincula o confunde con algo radicalmente nuevo, distinto y que la trasciende y que tiene un sentido cultural. De este modo, el símbolo se sitúa como vínculo entre el aspecto natural del ser humano –relacionado con el instinto– y el cultural. Así pues, el símbolo es una realidad ambigua caracterizada por una tensión creadora que nunca llega a resolverse: he aquí el aspecto misterioso, trascendental, de significado abierto, que caracteriza al símbolo y que lo emparenta con cierto modo de entender la poesía. Según esto, la imagen siempre es insuficiente en sí misma para expresar el sentido simbólico, y, a su vez, el sentido simbólico siempre quiere decir más que la imagen de por sí.

Si el símbolo es trascendente, la hermenéutica simbólica ha de partir de la imposibilidad de lograr por completo su tarea de interpretación. La interpretación simbólica queda siempre necesariamente incompleta porque la naturaleza del símbolo es inagotable mediante interpretación. Garagalza señala el valor irreductible del significado del símbolo remarcando –como Cirlot hace en referencia tanto a símbolo como a poesía– que el símbolo se refiere a un «misterio», de modo que si el significado de un símbolo pudiera explicarse en palabras, dejaría de ser tal símbolo:

La reflexión consciente no agota, pues, la riqueza del símbolo, que engloba también lo inconsciente, no puede traer al lenguaje, poner en palabras, el sentido que impregna y anima al símbolo en cuanto tal, es decir, al símbolo vivo. Si un símbolo se puede verter totalmente en palabras es porque ya no es un símbolo: o bien ha dado ya todo lo que llevaba dentro, muriendo de «muerte natural» o bien el ímpetu del pensamiento que pretendía penetrarlo con la lógica lo ha «matado», reduciéndolo. La conciencia ha de respetar el misterio del símbolo, ha de aceptar, en todo caso, que no puede agotarlo, que no puede comprenderlo totalmente, adoptando una actitud simbólica (p. 53).

Según el propio Garagalza, entre hermenéutica y simbolismo hay una oposición similar a la que existe entre lo consciente y lo inconsciente, una oposición que, no obstante, puede ser mediada (p. 54). En este punto, cita la propuesta de hermenéutica simbólica de su maestro Andrés Ortiz- Osés, quien trata de implicar la hermenéutica con el simbolismo. Considera Ortiz-Osés que la hermenéutica simbólica tiene una estrecha relación con la metafísica clásica, presidida por el concepto de ser y cuyo lenguaje está plagado de oposiciones como: devenir y ser, cuerpo y espíritu, materia y forma, mutable y permanente, sensible e inteligible, etc. Oposiciones en las que el segundo término tiene una valoración positiva y el primero está cargado de una connotación negativa.

Sin embargo, para Ortiz-Osés, la oposición que el lenguaje de la filosofía plantea remite a otra oposición más básica o infraestructural que se encuentra a nivel antropológico. Esta es la oposición que hay en la existencia de dos lenguajes culturales propios de dos formas de vida que se encontraban en la cultura griega: la tradición cultural autóctona (que emerge de Creta minoica) con una mitología de tipo matriarcal-telúrico y la tradición cultural de poblaciones indoeuropeas asentadas en orillas del Mediterráneo, cuya mitología es patriarcal-celeste, presidida por Dyaus-Zeus y ejemplificada en el elevado Partenón. Según esto, el concepto de ser se levantaría sobre un simbolismo al que se concede reconocimiento y expresión lingüística desde el punto de vista patriarcal, por lo que, más que un símbolo, sería un síntoma del predominio

patriarcal. Por ello, Ortiz-Osés plantea la necesidad de una reinterpretación patriarcal y considera la hermenéutica simbólica como una nueva interpretación simbólica de la tradición metafísica, en una transgresión de la axiología patriarcal y una revisión de sus valores. El propio Ortiz-Osés describe así las tres cosmovisiones que distingue:

La matriarcal-naturalista (ejemplificada en las viejas culturas como la vasca), la patriarcal-racionalista (ejemplificada en la cultura indoeuropea y semita) y la patriarcal-personalista (ejemplificada en el cristianismo). Ahora bien, mientras que la cosmovisión matriarcal-naturalista es positivamente comunal, resulta negativamente anti-individualista; por su parte, la cosmovisión patriarcal-racionalista es positivamente progresionista, pero negativamente abstraccionista (típicamente occidental). Y, por fin, la cosmovisión cristiana propiamente tal reúne los extremos de lo matriarcal y lo patriarcal en lo patriarcal, es decir, en la fraternidad o hermandad universal, cuyo archisímbolo es la Persona que reconcilia ánima y ánimos en su interioridad (Ortiz-Osés, 2003: 12).

En palabras de Garagalza: «La metafísica se reconvierte así en hermenéutica simbólica de la(s) cultura(s), en *inter-cultura* o búsqueda intercultural de un consentimiento con el/lo otro como necesario complemento de nuestra unilateralidad (individual y colectiva)» (2002: 56). En esta visión cultural y antropológica de la hermenéutica simbólica comprobamos que el símbolo está estrechamente relacionado con aspectos metafísicos, puesto que se trata de un concepto que se refiere a un plano de la persona y de la sociedad relativo a lo inconsciente y esencial. Por otro lado, una visión como la de Ortiz-Osés y Gargalza también nos confirma que el símbolo está relacionado no solo con el ámbito personal y cultural, sino con el intercultural, de modo que tendencias históricas como los valores patriarcales o matriarcales se unen a la problemática de la interpretación simbólica, la cual pretende ser resuelta por Ortiz-Osés a través de una síntesis fratriarcal que revise los valores históricos.

Nos parece interesante que Ortiz-Osés utilice el término *sutura* para referirse al vínculo o mediación que establece el símbolo. El autor considera que la relación que establece el símbolo entre el ser humano y el *sentido* que este necesita encontrar para

comprender y aceptar su lugar en el mundo viene dada de una situación desgarradora, como sería la existencia en el mundo sin un sentido simbólico. Esto lo explica muy bien Fernando José Vergara en su artículo «Introducción a la hermenéutica simbólica», en el que señala que, en la concepción de hermenéutica simbólica de Ortiz-Osés, el símbolo aporta un sentido que actúa como *sutura* entre el ser humano y su lugar en el mundo, por lo que funciona como mediador, pero sin anular la separación entre ambos:

El símbolo hace que el ser humano encaje en el mundo que le recibe como un extraño, pero justamente esa misma experiencia de extrañeza le constituye como humano, pues se in-corpora en él situándose. Extrañeza que provoca una fractura ontológica originaria entre el ser humano y el mundo. Esta fractura hace del ser humano un peregrino en constante búsqueda de un sitio que le devuelva la armonía entre él y la naturaleza: el sentido. El símbolo media ante esta fractura, y hace próximos los extremos sin anular la separación originaria, haciendo aparecer lo que sutura esta separación, el sentido como puente de conexión de los caminos de la interpretación (Vergara, 2012: 84).

Según Ortiz-Osés, el sentido no es lo que algo dice (significado), sino lo que «quiere decir» (significación) a los humanos, donde todo es potencialmente sentido para el hombre, no solo un texto, sino también un contexto o suceso, así como un objeto es potencial portador de significación simbólica (Ortiz-Osés, 2003: 31). Así pues, este autor identifica el lenguaje hermenéutico como un lenguaje simbólico, ya que intermedia entre «lo parahumano y lo humano a través de una correlación de coapertenencia» (*ibid.*). En opinión de Ortiz-Osés, toda interpretación es simbólica en el sentido de que vincula al ser humano con el mundo, mediando en la separación entre ambos, de aquí que se refiera al concepto de «sutura hermenéutica»:

La significación hermenéutica o sentido dice pues, consignificación, es decir, remediación simbólica de la fisura o escisión real. Por eso el simbolismo es universal, como trató de exponer C. G. Jung en su arquetipología general, por cuanto es la sutura hermenéutica entre lo dado y lo puesto, la naturaleza y la cultura, la realidad y la surrealidad, lo empírico o material y lo formal o espiritual (p. 32).

Según la concepción hermenéutica de Ortiz-Osés, toda hermenéutica es simbólica porque para interpretar se hace necesario un punto de encuentro entre el ser humano y lo interpretado. En nuestra opinión, esta tesis guardaría cierta relación con la antes mencionada de Sultana Wahnón, según la cual la hermenéutica debería regirse éticamente por la voluntad por parte de quien interpreta de considerar el «sentido del autor», aunque no pueda tener la seguridad de haberlo encontrado (Wahnón, 2014: 51). Decimos esto porque también para Ortiz-Osés, la hermenéutica es un encuentro entre dos partes donde el sentido es el puente, el vínculo, y, por ello, considera al sentido como esencialmente simbólico y también como hijo, o producto, de una comunicación anímica, puesto que el sentido es siempre un sentido para el hombre. En el siguiente fragmento podemos leer cómo se refiere el autor al modo en que debe actuar el hermeneuta:

El auténtico filósofo es el filósofo-artista de Nietzsche, y el auténtico hermeneuta es el intérprete recreador del sentido. Pero para ello tiene que salir de su encerrona egoica hasta dar con el otro y otredad viviente, en cuyo encuentro se cogenera el sentido. Todo auténtico conocimiento es un reconocimiento entre el otro y yo, de modo que la otredad impregna o empreña, como ya decían los filósofos renacentistas a partir de Platón: *cognitio* como *coitio*, conocimiento como conacimiento. Mas el encuentro arquesimbólico es el encuentro interanímico, allí donde el alma comunica lo incomunicable o incomunicado y donde funciona una razón embarazada de sentido pregnante (Ortiz-Osés, 2003: 20).

2.3. *El símbolo desde el misticismo. Henry Corbin*

Otra de las perspectivas desde la que nos parece importante considerar al símbolo es la mística y oriental. En este ámbito, Henry Corbin habla de una realidad *imaginal*, la cual, como el símbolo, es una realidad unitiva que se encuentra como mediadora entre

distintos ámbitos del ser humano. Según Corbin, en *Cuerpo espiritual y tierra celeste*,

Imaginal es:

la Realidad que se corresponde con la percepción imaginativa, con lo imaginario, lo irreal. Entre un universo constituido por elementos meramente físicos y una subjetividad que se aísla, ofrecemos la necesidad de un mundo intermedio que una ambos, algo semejante a un reino espiritual de los cuerpos sutiles. Éste es el mundo intermedio sobre el que no han dejado de meditar, sobre todo en el Irán islámico, además de los maestros sufíes, los adeptos de la filosofía de Suhrawardī de la luz y los de la gnosis chiíta. Este mundo intermedio ya no es sólo el centro del mundo como Ērān-Vēj, sino el centro de los *mundos*. El *mundus imaginalis*, mundo de las Formas y realidades imaginables, se establece como mediador entre el mundo de las puras esencias inteligibles y el universo sensible (Corbin, 1979: 78).

Hemos elegido la cita anterior por ser un fragmento en que Corbin expresa muy claramente su idea de *mundus imaginalis*. Esta misma idea era conocida por Cirlot, como prueba el hecho de que comentase la obra *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabī* en su «Introducción» al *Diccionario de Símbolos*. En este texto, Cirlot se refiere a la idea de sufí de un *intermundo* entre la realidad fenoménica y la realidad lógica o ideal:

Quizás una concepción más honda que cualquiera salida de la ciencia, la ofrezca el misticismo sufí. Henry Corbin, en *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabī* (París 1958), refiriéndose a la idea de *ta'wil* profesada por el sufismo, afirma que se trata básicamente de un método de comprensión simbólica del mundo, basado en la transmutación de todas las cosas visibles en símbolos. Añade que ello es factible a través de la «intuición de una esencia o persona en una Imagen que no participa ni de la lógica universal ni de la percepción sensorial, y que es el único medio para significar lo que se debe significar». El sufismo reconoce un reino intermedio (el llamado «intermundo») entre la realidad fenoménica y la realidad lógica o ideal. Dicho intermundo es la verdad pura de todas las cosas, pero elevada a una posición mágico-mística y angélica. En otras palabras, según esta doctrina la Unicidad, antes de abarcar las realidades materiales, se multiplica en otras realidades, que tienen forzosamente que ser objetos de maravillosa contemplación (estas otras realidades son realidades materiales transformadas y que aparecen cumpliendo su propiedad principal, su «oficio» espiritual) (J. E. Cirlot, 1958: 48).

En este fragmento en el que trata la idea de «mundo imaginal» de Corbin, Cirlot se refiere a un «reino intermedio» o «intermundo» entre la «realidad fenoménica» y la «realidad ideal». Sin embargo, tal espacio intermedio es asimismo real y puede *intuirse* como esencia de lo material, como señala al citar a Corbin. Según Cirlot, en dicho intermundo se encuentra la verdad pura de aquello que existe en el mundo sensible, es decir, lo material se halla en este intermundo elevado a una «posición mágico-mística y angélica». Esta idea recuerda a Bronwyn, que es considerada durante el ciclo como el ánima propia, la parte angélica de uno mismo con la que se tendrá un encuentro, una reunión, tras la muerte, siendo posible establecer hasta entonces un vínculo intuitivo con su existencia. Por este motivo, como indicamos en este estudio, Bronwyn se caracteriza por su ausencia. Se podría trazar cierta semejanza entre la concepción de «mundo imaginal» de Corbin, que proviene del estudio de la mística sufí, y la del «no ser» de Cirlot, que es propia de una visión simbólica del mundo. Estas ideas que Cirlot comenta sobre el «mundo imaginal» o «intermundo» del que trata Corbin recuerdan a lo que el poeta barcelonés escribe en el siguiente fragmento de *Bronwyn, IV* (J. E. Cirlot, 1968f: 145):

Dispuesto en cierta inclinación entre el espacio y el tiempo, entre lo inmensamente grande y lo infinitamente pequeño, está lo que no acontece jamás. Ese espacio de lo antirreal existe, no obstante, y es tan evidente en la intuición de lo dado como el mismo universo demostrable por los sentidos o por lo que llamamos razón.

Para José Antonio Antón Pacheco, el concepto que mejor define el pensamiento de Corbin es el de «mediación», que es precisamente como designa Corbin el mundo *imaginal* en el fragmento citado de *Cuerpo espiritual y tierra celeste*, es decir, como un plano entre lo sensible y lo puramente inteligible²⁰ (Antón, 2001: 111). Antón Pacheco

²⁰ A su vez, la filosofía de Corbin se puede entender en la línea de la tradición filosófica sufí de Ibn Arabí, quien hablaba del concepto de «alam al mizal» (literalmente: «mundo del espejo»),

indica que, para Corbin, la mediación es lo más íntimo de la esencia humana: el hombre habita la mediación, porque no es pura inteligibilidad ni pura sensibilidad. Un aspecto en el que coincide con el pensamiento de Cirlot, que siempre se debatía entre los contrarios del pluralismo sensible y el monismo esencial, para superarlos a través de un simbolismo que nos vincularía como humanos desterrados a la esencia trascendental del universo. Asimismo, Antón Pacheco nos informa sobre lo que Corbin entendía por «imaginal»:

la palabra imaginación (lo *imaginal* corbiniano) como la facultad consistente en producir la síntesis entre inteligibilidad y sensibilidad, entre concepto y representación; imaginación entendida, pues, como órgano que genera figuras, representaciones, imágenes (la imaginación lo que hace justamente es imaginar y esquematizar los contenidos noéticos), o como diría, en frase mil veces repetida por Corbin, Mohsen Fayz: «donde se corporalizan los espíritus y donde se espiritualizan los cuerpos». En definitiva, la imaginación creadora es el lugar específico del hombre, allí donde se realiza su más profunda esencia, pues el hombre no es ni puro concepto ni pura sensibilidad, es *tertium quid*. En este sentido, la imaginación no es tanto del hombre como el hombre de la imaginación, esto es, la imaginación creadora es el lugar ontológico al que pertenece el hombre; lugar ontológico que aparece como mediador (p. 113).

Corbin identifica el *mundo imaginalis* también como lo que los autores místicos del sufismo y el chiísmo que estudia han denominado «mundo de Hūrqalyā» o «Tierra de las visiones» (Corbin, 1979: 16). La definición de *mundo imaginalis* que hace Corbin podría aplicarse a la interpretación de los poemas del ciclo de *Bronwyn*, donde la voz poética parece rememorar una experiencia de su alma ajena a las circunstancias espaciales y temporales propias de su vida terrenal. Por tanto, podría señalarse cierto paralelismo entre ese «mundo de Hūrqalyā» o *mundus imaginalis* con el «no mundo» y el «no ser» al que tanto se refiere Cirlot en su poesía. De hecho, Cirlot cita en este sentido a Corbin en su artículo «Bronwyn. Simbolismo de un argumento

nótese la coincidencia con los términos empleados por Goethe para referirse al símbolo) y a quien Corbin dedicó su estudio *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabí* (Antón, 2001: 114).

cinematográfico»: «Dice Corbin, de quien tomamos estas nociones (4)²¹, que “ver las cosas en Hurkalya es verlas como acontecimientos del alma”. Así, los “hechos” que tienen lugar en el “paisaje completo” muestran ya la faz del más allá» (J. E. Cirlot, 1970f: 618). Además, la concepción de Corbin sobre esa «Tierra de las visiones» es compatible con el pensamiento de Cirlot que, como hemos explicado, tiende al rechazo del mundo sensorial externo y se caracteriza por su gusto y su creencia en lo que hay oculto «más allá». Corbin dedica las siguientes palabras al «mundo de Hūrḡalyā» o «Tierra de las visiones», que son los términos orientales equivalentes al *mundus imaginalis*:

Es un mundo «externo», que no es el mundo físico, un mundo que nos enseña que se puede salir del espacio sensible sin salir sin embargo de sus límites, y que hay que salir del tiempo homogéneo de la cronología para entrar en el tiempo cualitativo que es la historia del alma. Es también el mundo en el que se percibe el sentido espiritual de los textos y de los seres, es decir, su dimensión suprasensible, ese sentido que nos aparece con frecuencia como una extrapolación arbitraria, porque lo confundimos con la alegoría. La «Tierra de Hūrḡalyā» es inaccesible tanto a las abstracciones racionales como a las materializaciones empíricas; es el lugar en el que cuerpo y espíritu se funden, el lugar en el que el espíritu toma cuerpo como *caro spiritualis*, «corporeidad espiritual». No es perceptible con los ojos de carne del cuerpo perecedero, sino con los sentidos del cuerpo espiritual o cuerpo sutil, que nuestros autores designan como los «sentidos del más allá», los «sentidos hūrḡalyāvī» (Corbin, 1979: 16).

El propio Corbin se muestra muy consciente de que esta idea del *mundus imaginalis* a la que él se refiere es inaceptable por parte de la «filosofía racional y razonable», según la cual: «de la Imaginación sólo puede proceder lo imaginario, es decir, lo irreal, lo mítico, lo maravilloso, la ficción, etc» (p. 20). El autor menciona que la filosofía occidental, arrastrada al campo de las ciencias positivas, no admite como fuente de conocimiento más que la percepción sensible, que aporta los datos empíricos, y el entendimiento, con el que se llega a establecer las leyes que explican tales datos. En

²¹ Cirlot señala con esta referencia a la bibliografía que usa, que en este caso es: Henry Corbin (1960). *Terre céleste et corps de résurrection*, Côrrea, Buchet/Chastel.

palabras del autor: «la fenomenología ha modificado y superado esta gnoseología simplificadora», pero «entre las percepciones sensibles y las intuiciones o categorías del intelecto quedaba un vacío. Se dejó a los poetas lo que hubiera podido situarse entre unas y otras, y que por otra parte ocupaba ya este lugar intermedio, es decir, la Imaginación activa» (*ibid.*). El término «imaginación activa» había sido usado por Jung, como comenta M.-L. von Franz, en su ensayo «El proceso de individuación»: «La imaginación activa es cierta forma de meditar imaginativamente por la cual podemos entrar deliberadamente en contacto con el inconsciente y hacer una conexión consciente con fenómenos psíquicos» (von Franz, 1964: 206).

Por tanto, Corbin concluye que el otorgar un grado de realidad al espacio entre lo empírico y lo puramente espiritual ha quedado en el campo del conocimiento en occidente como un terreno propio de los poetas. Nosotros añadimos que un claro ejemplo de ello es la obra de Juan Eduardo Cirlot, quien en varias obras construye una voz poética que habla con convencimiento de sí misma tanto acerca de sus circunstancias presentes como, con más frecuencia, acerca de circunstancias que están fuera de su espacio tiempo –por ejemplo, en la batalla entre Roma y Cartago (*El libro de Cartago*) o en una aldea celta de Normandía en el siglo XI (ciclo de *Bronwyn*). La voz poética se expresa como si tales circunstancias fueran propias de experiencias que su alma ha vivido y, por tanto, las rememora. Asimismo, es posible que tales experiencias sean propias de otro espacio y tiempo, pero la voz poética las desarrolla y vive en su presente a través de la imaginación activa, como si fuera capaz de tener vivencias ajenas a sus circunstancias por una especie de intuición psicológica (o espiritual) o –lo mismo expresado según los términos líricos de Cirlot– como si fuera posible habitar el *no ser*. Cirlot plasma esas vivencias a través de la escritura poética y la palabra pasa a formar parte de la naturaleza de las mismas como el vehículo con el

que se les da una forma permanente, entendiéndose estas vivencias como parte de la experiencia e identidad de quien las escribe.

Michel Cazenave, en «Henry Corbin, filósofo del alma», indica que en el pensamiento de Corbin el alma es el lugar real de aparición de lo divino y, por tanto, el lugar de mediación entre el mundo y Dios, siendo la imaginación activa del ser humano la herramienta con la que experimenta ese hecho:

Las condiciones son simples: por un lado, restituir al alma su integridad total o, en otros términos, readmitir definitivamente su realidad intrínseca e inexorable que consiste en ser el lugar de aparición de lo divino; de donde se sigue lógicamente la segunda condición, aquella que devuelve a la imaginación (¡atención! no cualquier imaginación y desde luego, nunca el imaginario que designamos a menudo con su nombre) su estatuto de mediadora entre el mundo y Dios, entre la creación y el Creador.

Eso quiere decir que la criatura, es decir, en este caso, el hombre, dispone de una imaginación activa, de una imaginación agente que colma el espacio del alma. Al engendrar su propio mundo de visiones y de iluminaciones, este redescubre la necesidad tan olvidada del ángel como manifestación divina. Este intermundo, este mundo imaginal cuyo nombre Henry Corbin retomó de la gran tradición medieval, este mundo en el que «el espíritu se corporeiza y el cuerpo se espiritualiza», este intermundo que también podríamos llamar, según las tradiciones a las que nos refiramos, aquel de los cuerpos sutiles o de los cuerpos gloriosos, Henry Corbin lo fue a buscar por su parte en el islamismo iraní, en la mística sufí y chií, desde el andaluz Ibn Arabi hasta Hohravardi en Persia (Cazenave, 2015: 13).

Según Cazenave, para Corbin el ángel es la figura que simboliza el espacio entre lo divino y lo terrenal, conclusión a la que también llega Antón Pacheco: «El símbolo que para Corbin sintetiza toda la actividad mediadora es el ángel» (2001: 113). Por nuestra parte, hemos comprobado que, en efecto, Corbin trata el tema del ángel, por ejemplo, en su obra *Acerca de Jung. El buddhismo y la Sophia*. En esta obra, Corbin explica que el hombre en su caída se separa de su parte divina, que es la *Sophia*, la cual regresa al estado increado, mientras el hombre se afianza en su estado creatural (Corbin, 1950: 87). No obstante, esta «humanidad celeste» que reside en una lejanía inalcanzable, seguirá siendo la guía para el ser humano que ha caído a lo terrenal. Sobre

Sophia, Corbin añade: «hemos reconocido en qué sentido es inferior a mí lo que me es exterior, y en qué sentido lo que me es interior está fuera de mí (aquello en lo que estoy contenido, pensado y vivido)» (*ibid.*).

Estas ideas nos parecen coincidentes con las de Cirlot, pues también en su obra, lo exterior es rechazado como inferior en una vida de aspiraciones espirituales cuyo sentido solo puede completarse con un ámbito que trasciende a la realidad y, por ello, aunque esa espiritualidad forma parte de nosotros, está en nuestro interior, es a la vez algo de lo que nos hemos alejado. Es el mundo intermedio entre lo espiritual y lo material, el ángel, una idea que trasciende lo superficial, que forma parte de un campo misterioso de la realidad y que nos ofrece el sentido en el mundo al que nos vincula el símbolo. En el fragmento que transcribimos a continuación de *Bronwyn, III*, Cirlot trata la idea de la imagen del alma propia como una mujer o un ángel y a la vez como imagen de lo sagrado y divino en uno mismo (J. E. Cirlot, 1968e: 134):

Cuando digo *yo* oigo un grito terrible. El cielo negro se acerca a mí. Siento una espiga de hierro en mi interior. Las nebulosas se encienden y se apagan. Algo parece una mujer, pero el alma es otra cosa y no exige el dos. Cuando digo *yo*, pronuncio la sagrada palabra Uno que sólo Dios podría pronunciar en su vértice inaccesible.

Como vemos en este texto, el alma como mediadora e imagen creada por la imaginación activa puede parecer algo ajeno a nosotros. Sin embargo, aunque «parece una mujer», en realidad «el alma es otra cosa y no exige el dos», es decir, aunque nos la representemos a través de nuestra imaginación activa con forma de ángel o mujer, el alma es la parte de uno mismo que nos vincula con lo divino: «Cuando digo *yo*, pronuncio la sagrada palabra Uno».

Desde el punto de vista del pensamiento de Jung, Bronwyn se asemeja al *ánima* como parte de uno mismo. Según la comentadora del pensamiento de Jung, M.-L. von Franz: «el ánima aparece en su propio papel positivo, es decir, como mediadora entre el

ego y el “sí mismo”) o centro interior (von Franz, 1964: 185). Para Cirlot, la poesía cumple ese papel mediador entre el mundo de las apariencias externas, de la conciencia, y el mundo interior, siendo la poesía un camino o vínculo hacia una parte de sí mismo que ofrece lo que la vida no da, una parte que existe aunque *no es*. Jung representaba la psique como una esfera o átomo donde el «sí mismo» es el núcleo. En palabras de M.-L. von Franz acerca del pensamiento de Jung:

El centro organizador desde el cual emana el efecto regulador parece ser una especie de «átomo nuclear» de nuestro sistema psíquico. También podríamos llamarlo inventor, organizador y fuente de imágenes oníricas. Jung llamó a ese centro el «sí-mismo» y lo describió como la totalidad de la psique, para distinguirlo del *ego*, que constituye solo una pequeña parte de la psique.

A lo largo de las edades, los hombres se daban cuenta instintivamente de la existencia de tal centro interior. [...].

El «sí-mismo» puede definirse como un factor de guía interior que es distinto de la personalidad consciente y que puede captarse solo mediante la investigación de nuestros propios sueños. Estos demuestran que el «sí-mismo» es el centro regulador que proporciona una extensión y maduración constantes de la personalidad. Pero este aspecto mayor y más cercano a la totalidad de la psique aparece primero como una mera posibilidad innata. Puede emerger muy débilmente o puede desarrollarse con una totalidad relativa a lo largo de toda la vida. Hasta dónde se desarrolla depende de si el ego está dispuesto o no lo está a escuchar el mensaje del «sí-mismo» (von Franz, 1964: 161-162).

El concepto de *ánima* jungiano parece similar al de «ángel» al que se refiere Corbin, siendo el primero relativo a la psique y el segundo al pensamiento místico. En este contexto, cobra sentido un verso de Cirlot en el que apela a Bronwyn y que interpretamos directamente relacionado con la idea jungiana de que el ángel es parte del alma de uno mismo, por eso, se encuentra cerca y lejos al mismo tiempo: «en el fondo de los fondos o lo cerca». Este verso hace referencia a Bronwyn como ángel que se encuentra en un espacio intermedio, como una ausencia de la que se encuentra alejado, pero que a la vez forma parte de él. De nuevo, Cirlot se explica aquí la realidad a través de la síntesis de la tesis y antítesis que forman una contradicción. Este verso forma parte del último poema de la obra *Donde nada lo nunca ni, I y II*. En él, la voz poética se

refiere a Bronwyn como una aparición que se ruega. Desde el punto de vista de la psicología jungiana, esto coincide con la concepción de Bronwyn como la parte profunda del «sí-mismo», que se encuentra latente en el inconsciente, pero que puede surgir, por ejemplo, de modo simbólico a través de los sueños. Desde el punto de vista de la mística sufí que comenta Corbin, Bronwyn es el ángel que forma parte del alma propia y con quien nos reencontraremos tras la muerte. A continuación, transcribimos el poema en el que se encuentra este verso de Cirlot (1971d: 496):

Final

déjame deja Bronwyn deja déjame
horca sin otro mundo donde que
llego remotamente Bronwyn y
déjame si mire cuando para

y esperar del olvido sólo solo
hacia lo despertar entonces como
árboles de recuerdo nube pasa
grito de los metales cima fuego

no manos no sonido me aproximo
el hacha prisionera de pared
herencia que permite la negra la
por tus abrasadora luz en ello

abandonada sombra de mar lento
amada que desciende con sus astro
ruego ceniza pálida apareces
el fondo de los fondos o lo cerca

destierro noche rota de común
oscilaciones rosa de mi rosa
tan como perdición sabia de no
que respirar llamas y no ser

Bronwyn desconocido cisnes hablo
armadura candente guantes rojo
mío temblor de todo contención
nunca donde lo nada sólo ni

El ángel de Corbin es un símbolo que Cirlot representa en la figura poética más emblemática de su poesía: Bronwyn, a quien el poeta barcelonés llama en repetidas

ocasiones Daena: «El universo es tú, / Daena de color de transparencia, / Bronwyn de corazón entre las hierbas, / de corazón de hierba entre las nubes» (J. E. Cirlot, 1969d: 252). Victoria Cirlot (2001b: 25) comenta que una de las carpetas de su padre tenía el título de Daena, que es la madre de las diosas Ana y Dana en la mitología celta, el yo trascendente con forma de mujer que espera al muerto en el puente Cinvat de la religión persa. Esto mismo lo explica también Juan Eduardo Cirlot en el artículo «Lo eterno femenino. Daena y Schekinah»:

Una religión monoteísta, la del antiguo Irán, no se atrevió a situar el principio femenino en la esfera superior, dedicada a Ahura Mazda (y a su oponente, no colocado en el mismo plano, Ahrimen), pero le otorgó la calidad angélica. Según dicha religión, cuando se muere, el tercer día el espíritu emigra en busca de la patria celeste y entonces, en el puente Cinvat, encuentra a su Daena, ángel femenino que es la parte superior de su propio espíritu y cuya belleza es proporcional a la de la conducta que el ser humano observó en la tierra (J. E. Cirlot, 1970e: 11).

Jaime D. Parra, en *El poeta y sus símbolos*, señala que el primer acercamiento de Cirlot al sufismo fue la *Introducción a la vida angélica* (1941) de Eugenio d'Ors (Parra, 2001: 172). En esta obra, d'Ors también habla de la figura del Fravashi, acompañante en el recorrido posterior a la muerte, de la Daena y del puente Chinvat. Parra cita el siguiente pasaje de Eugenio d'Ors: «El Fravashi acompaña al hombre en el curso de su peregrinación mortal [...]. El ángel y el hombre no se distinguen ya, a partir de aquí. Este ha entrado a gozar de la eternidad y de la belleza de aquel» (*ibid.*). Asimismo, Parra cuenta que d'Ors relata la escena en la que el alma se acerca al puente y se encuentra con una figura encantadora: «hija de la luz, con un cuerpo como de quince años, alta, alada, pura» a quien el alma pregunta «¿Quién eres?» y ella contesta: «Yo soy tu misma vida –responde la criatura alada–: Yo soy tu puro pensamiento, tu puro lenguaje, tu actividad pura y santa. Yo era bella: tú me has hecho todavía más bella» (p. 173).

La tesis de Parra es que esta escena impresionó tanto a Cirlot que la proyectaría en varias de sus obras (*ibid.*). Por tanto, no es el ciclo de *Bronwyn* la primera obra en la que apareció esta influencia, sino que, como Parra señala, se puede rastrear desde el poema «Homenaje» perteneciente a *Canto de la vida muerta*: –«Mi alma es una virgen que me abraza» (J. E. Cirlot, 1946a: 158)– hasta *El incendio ha empezado* (1970). Según Parra, la influencia de esta mitología iraní se plasma en la eterna pregunta cirlotiana: «¿Quién eres?», cuya respuesta es «Yo soy tu alma», lo que en el fondo es una alusión al mito del andrógino (Parra, 2001: 173). Como hemos podido comprobar, en efecto, Cirlot hace referencia a ello en la entrada *alquimia* del *Diccionario de símbolos*: «En relación con el motivo del “andrógino” en su *Introducción a la vida angélica*, D’Ors dice: “lo que no logró el ser dos en una sola carne (amor) lo alcanzará el ‘ser’ dos en un solo espíritu” (individualización)» (J. E. Cirlot, 1958: 78-79).

Desarrollando esta misma idea, Parra (2001: 174) señala también cómo la influencia de esta escena de la mitología iraní-sufí se refleja en obras de Cirlot anteriores al ciclo de *Bronwyn*, como en la obra *Las oraciones oscuras* (1966). En el primer poema de esta obra, escrito en prosa y titulado «Oración», se puede leer:

Levanto hacia ti mis manos de ceniza ensangrentada y mis dones son solamente, Potencia Oscura, los que Tú te das a ti misma, el reflejo que mi opacidad puede dar de tu oscura luminosidad. Pues, para mí, hasta la luz es tinieblas en tanto no sea llamado y vea que me envías tu Ángel en el puente llameante, en el tercer día que suceda al de mi muerte (J. E. Cirlot, 1966b: 109).

Parra continúa explicando que el concepto de «mundo imaginal» de Corbin que tanto influye en la concepción de símbolo de Cirlot y en su poesía no debe confundirse con «fantasía» o con lo «imaginario» (Parra, 2001: 178). Por su parte, Victoria Cirlot (2010: 66) indica a este respecto que Corbin tomó el término *imaginal* para distinguirlo de *imaginario*, un término que connotaba irrealidad debido al uso que

de él había hecho Sartre. Según Victoria Cirlot, frente a la idea de imaginación basada en la percepción del mundo sensible como modelo de toda imagen, los textos que analiza Corbin, de clara raíz platónica, plantean que son las imágenes del *mundus imaginalis* las que confieren identidad por su semejanza a las formas de este mundo. También Parra ha subrayado que «mundo imaginal» se refiere al mundo de los «cuerpos sutiles»: un concepto que ocupa el espacio del vínculo entre el espíritu puro y el cuerpo material. Según este mismo estudioso, este descubrimiento tuvo mucha importancia para Juan Eduardo Cirlot, quien, en el desarrollo del ciclo de *Bronwyn*, otorgó a la dama celta la función de mediadora: «como un espejo que se tiende entre el mundo visible y el invisible. Por eso dice en *Bronwyn*, z (1969) “Nadie en el espejo y me contemplo”» (Parra, 2001: 178). El no contemplarse en el espejo es un rechazo al mundo de la materialidad sensible y, a su vez, la identificación de uno mismo con su alma y con su ángel, es decir, con elementos del propio ser que se encuentran en el *mundo imaginal*, a medio camino entre lo sensible y lo espiritual. Cirlot usa el concepto del «espejo» para referirse a Bronwyn como una mediadora entre los dos mundos, al igual que Goethe (1818: 166) en la definición que hemos comentado sobre el símbolo como un «espejo del espíritu». Por tanto, se podría decir que Bronwyn es un símbolo que hace referencia a la función misma propia del símbolo y de la poesía según la concepción que de ella tenía Cirlot: la de la mediación entre el mundo sensible y el mundo inteligible, un vínculo que sirve para conocer la esencia propia.

Victoria Cirlot (2010: 66) considera que el concepto *imaginal* de Corbin se refiere a un espacio de los cuerpos sutiles del que también se encarga tradicionalmente el simbolismo. Por ejemplo, Marius Schneider, en *El origen musical de los animales-símbolos*, habla del *lugar doble*, que esquematiza como el resultado de la intersección de dos círculos, el cielo y la tierra. A su vez, Schneider interpretó el *lugar doble* como

astrológicamente regido por Géminis, un símbolo que se caracteriza por su dualidad, y, por tanto, como el lugar de las inversiones. Para Schneider, el *lugar doble* es el único punto de contacto y el lugar donde se hace efectiva la comunicación entre el mundo celestial y el mundo terrenal. Esta idea tuvo su efecto en el ciclo de *Bronwyn*, donde, como veremos, Bronwyn es «la que renace de las aguas», siendo las aguas del pantano un espacio simbólico intermedio de disolución entre el plano terrestre y celeste. Bronwyn surge de este espacio y su opuesto es Ofelia, personaje que cayó en las aguas muriendo. Sobre el símbolo Géminis Schneider escribió lo siguiente:

Su carácter es el del Géminis, en el cual el amor y el odio, la luz y la oscuridad aparecen encadenados uno y otro por la ley férrea de la Naturaleza que crea para destruir y destruye para crear. Su carácter cósmico es la inversión de los valores y su signo astronómico (Géminis) está representado por dos barras (una pareja) que, al quedar reunidas en sus extremos superiores por una tercera barra transversal, forman una puerta (Schneider, 1946: 179).

Schneider también organizó estas ideas en un esquema sobre el *lugar doble*, en el que aparecen las esferas del cielo y la tierra; el símbolo Géminis; el agua y el fuego; y varias notas musicales (p. 436):

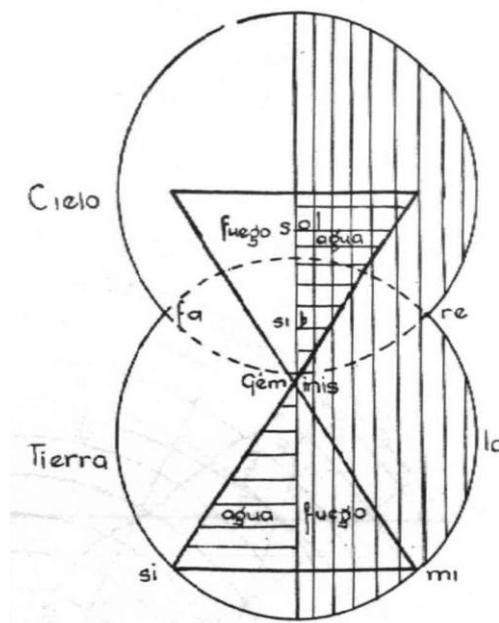


Figura 4: Esquema sobre el *lugar doble* de Marius Schneider.

Según el concepto de símbolo que vemos desde ambas perspectivas: la antropológica y la mística, el ser humano convive con un ámbito natural y trascendental propio, y el símbolo es un vínculo hacia ello. Ese lado *imaginal*, no sensible, del ser humano, como diría Corbin –o *natural*, como diría Garagalza–, es misterioso y entraña dificultad representativa, escapando siempre su significado a la representación o significante que trata de referirlo. De hecho, Gilbert Durand caracteriza al símbolo por tratarse de un caso en que «el significado es *imposible de presentar* y el signo sólo puede referirse a un *sentido*, y no a una cosa sensible» (Durand, 1964: 12-13). Como explica Garagalza, en *La interpretación de los símbolos*, Durand distingue el símbolo del signo, el cual entiende como un mecanismo de economía consciente basado en una imagen significativa arbitraria asociada a un significado, y de la alegoría, donde lo que se quiere significar no puede presentarse directamente por tratarse de abstracciones, cualidades morales o espirituales, etc. Pero la alegoría parte de una idea para llegar a ilustrarla en una figura, mientras que el símbolo es inverso a la alegoría: el símbolo es una figura en sí que contiene un significado que lo trasciende; es decir, el símbolo es fuente de ideas (Garagalza, 1990: 49-50).

A partir de estas concepciones teóricas del símbolo veremos cómo se trata de un concepto básico y definidor para cierto tipo de poética, como la de Juan Eduardo Cirlot. Este autor entiende la poesía como una expresión de ese lado humano recóndito, desconocido e introspectivo, que nos da lo que no podemos vivir a través de nuestros sentidos y circunstancias, los cuales se disponen en relación a un mundo externo y fenoménico.

2.4. La poética simbólica de Juan Eduardo Cirlot

2.4.1. La poética de Cirlot en relación con Corbin y el misticismo

La filosofía *imaginal* que hemos comentado de Corbin influyó en la poética simbólica que pretendemos explicar de Cirlot, quien escribió un ciclo de poesía dedicado a un personaje que aparece en la película *El señor de la guerra* (1965) de Franklin Schaffner. Se trata de una dama celta llamada Bronwyn que vivía en el siglo XI y al que se refiere la voz poética de modo amoroso, pero frustrado debido a la lógica ausencia de Bronwyn o, dicho de otro modo, por lo imposible de su presencia. En el ciclo poético titulado *Bronwyn*, el personaje al que se dirige la voz poética, pese a ser una *imagen* artística propia del campo de la ficción, es tratado como una realidad *imaginal*, como una realidad a la que no puede accederse mediante los sentidos, como sí ocurre con los objetos del mundo sensible, pero no por ello menos real. Por ejemplo, en el siguiente poema de *Bronwyn, VI* (1969), la voz poética afirma que en su mundo no se encuentra el cuerpo de Bronwyn (J. E. Cirlot, 1969b: 208):

Órbitas de ceniza en la mirada:
negaré siempre un mundo en que no está
tu eternamente cuerpo.

Asimismo, en este otro poema de la misma obra perteneciente al ciclo de *Bronwyn*, la voz poética sostiene que nunca ha podido tener un encuentro presencial con Bronwyn y que su sentido del tacto no puede percibirla, sino que por el contrario solo se hunde en el vacío (p. 209):

Nunca ha habido un encuentro.
Hay resplandores verdes y temor,
ceniza y humedad, desesperados
dedos que ahondan el vacío.

Como puede verse, el personaje de ficción Bronwyn al que se refiere la voz poética se caracteriza por estar sensorialmente ausente, pero con ella se puede establecer una conexión a través de la poesía, porque, como se ha dicho, Cirlot entendía la poesía de modo simbólico, es decir, como una conexión con lo desconocido, misterioso e inaccesible a través de los sentidos. Cuando José Cruset pregunta a Cirlot en una entrevista sobre su interés en la abstracción, la respuesta del poeta fue:

Mi interés por la abstracción, en arte, se debe a que niega el mundo exterior, el de la evidencia de los sentidos, el de la realidad odiosa y odiada. Mi actual pasión por el gótico se comprende al leer lo que Worringer dice de ese arte «afán dinámico de espacios y mundos diferentes», en resumen. Y mi poesía es un esfuerzo por encontrar el umbral de la ultrarrealidad. Busco un verso que, en su línea (a la fuerza simple y melódica) sea la síntesis de una polifonía, de modo que la estrofa sea una «polifonía de polifonías», una compleja estructura de procesos análogos, densa y a la vez transparente. Y luego intento que esa poesía sustituya, para mí, lo que este mundo no es, y no me da (J. E. Cirlot, 30-3-1967, en Cruset, 1967: 58).

Estas reflexiones nos llevan de nuevo a la idea de que en varios poemas sobre Bronwyn se declara que ella no se encuentra en el mundo exterior y sensible, sino en el interior, de modo que el camino para conectar con ella es el poético-simbólico. Tal búsqueda de lo sagrado en el interior es, además, un aspecto de la poesía de Cirlot que comparte con la poesía mística (J. E. Cirlot, 1971b: 501):

[...].
Cuando todo se invierte
en el bosque me buscan y es tu voz
en el ávido abismo de mí mismo;
me buscan entre trozos, entre pozos;
me buscan sin saber que soy el bosque.

Nunca te encontraré porque el encuentro
habría de ser fuera y estás dentro.
[...].

Por tanto, Cirlot entendía la poesía como una búsqueda interior de un ámbito misterioso que no da el mundo exterior —«realidad odiosa y odiada» (J. E. Cirlot, 30-3-

1967, en Cruset, 1967: 58)– y, como veremos, su concepción simbólica tiene mucha similitud con esta idea. En este sentido, es muy significativa la cita de Hebbel que Cirlot elige para encabezar el «Prólogo a la segunda edición» de su *Diccionario de símbolos*: «El deber más importante de mi vida es, para mí, el de simbolizar mi interioridad» (J. E. Cirlot, 1958: 11). Aplicándolo al propio Cirlot, podemos decir que pretende desvelar, desenterrar, partes ocultas, no conscientes de su identidad a través de la poesía, la cual es una poesía simbólica en tanto que conecta con un ámbito ignoto personal. Cirlot pretende con la poesía conectar con su naturaleza profunda y esencial, con su mundo *imaginal*. De ahí su parcial relación con las vanguardias y el surrealismo, que tanto ahonda en el subconsciente y en los sueños –véanse obras de Juan Eduardo Cirlot como *80 sueños* de 1951–, pero su poesía se aleja del surrealismo por no ser una escritura automática, sino una escritura consciente y racional. Como hemos indicado, según el propio Juan Eduardo Cirlot (1953a: 95), el surrealismo se caracteriza por una unión de elementos no natural ni lógica que desvela un significado surreal o profundo, la cual se produce movida por el deseo, los sueños o el subconsciente, por lo que es irracional; mientras que el simbolismo es una vinculación racional entre las circunstancias sensibles y otro plano esencial y trascendente de la persona y del universo.

2.4.2. El concepto de «ritmo común» de Marius Schneider. El símbolo como vivencia

El símbolo no solo es entendido por Cirlot en el ámbito del ser humano individual como microcosmos, sino que también lo entiende como vínculo dentro de la Creación. Así la segunda cita que Cirlot elige para ese «Prólogo a la segunda edición» de su *Diccionario de símbolos* es: «El mundo es un objeto simbólico» de Salustio (J. E. Cirlot, 1958: 11). Si respecto a la concepción poética y simbólica en lo individual de Cirlot, hemos

señalado la influencia de Corbin y el misticismo, para el símbolo en el macrocosmos la fuente de inspiración fue el concepto de *ritmo común* de Marius Schneider, autor de *El origen musical de los animales-símbolos*. De hecho, Cirlot llegó a mantener una relación de amistad personal e intelectual con Schneider durante el período en que este vivió en Barcelona en la primera mitad de la década de 1950. Schneider entendía las formas sensibles del universo como ordenadas musical y simbólicamente entre sí en torno a «ritmos» comunes, una concepción simbólica que comenta Cirlot del siguiente modo en su «Introducción» al *Diccionario de símbolos*:

Mientras la ciencia natural establece sólo relaciones entre grupos «horizontales» de seres, siguiendo el sistema clasificador de Linneo, la ciencia mística o simbólica lanza puentes «verticales» entre aquellos objetos que se hallan en un mismo ritmo cósmico, es decir, cuya situación está en «correspondencia» con la ocupada por otro objeto «análogo», pero perteneciente a un plano diferente de la realidad; por ejemplo, un animal, una planta, un color (J. E. Cirlot, 1958: 38-39).

Schneider elabora su sistema relacionando los símbolos con sonidos y notas y ordenando el cosmos según correlaciones entre elementos como si formaran parte de una misma familia o ritmo. Este autor considera que las correspondencias del mundo se dan en el ámbito sonoro, por lo que el concepto de correspondencia de otros sistemas simbólicos es denominado por él como *ritmo común*. Schneider parte de la cosmografía musical megalítica, conservada en la Europa medieval o en los textos védicos de la India y con ello descifra las claves musicales del cosmos en su tiempo, como, por ejemplo, el estudio en clave musical simbólica que lleva a cabo de los capiteles del claustro de San Cugat en su obra *El origen musical de los animales-símbolos*. De hecho, esta obra, que Schneider publica en 1946 durante su estancia en España, se subtitula: *Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*. En la «Introducción»,

Schneider comenta que en un viaje al claustro de la ciudad de Ripoll en el que había esculpidos animales fue cuando nació la idea de su obra:

Al ver los animales esculpidos en los capiteles del claustro de esta ciudad y las huellas de influencia iránica y bizantina de la fachada de la catedral, mi atención y mis recuerdos se dirigieron una vez más hacia el Oriente. El ritmo de sucesión tan extraño que formaban estos animales me hizo recordar una teoría de la India del siglo XIII, que identificaba ciertos animales con determinados sonidos musicales (Schneider, 1946: 13).

El autor cuenta asimismo que su libro nace de una preocupación que él tenía desde hace mucho tiempo relacionada con el mecanismo psicológico por el que los humanos identifican simbólicamente a los animales con sonidos. Explica que basa su obra en primer lugar en un trabajo de campo con indígenas africanos que todavía vivían estas ideas (p. 14). No obstante, tras esta base, dedica su estudio a culturas de todo el mundo. Al modo en que Cirlot habla de vivencia personal del símbolo, Schneider considera que su libro debe ser leído desde una creencia en la noción de símbolo, porque de modo contrario la comprensión de las ideas que trata de transmitir será superficial. A pesar de su hipótesis sobre un mecanismo psicológico como causa de la identificación simbólica entre animales y símbolos, Schneider califica de «ideas místicas» las que conforman su libro, así como también, en su definición de símbolo, califica de «místico» el ritmo de la creación:

Las antiquísimas ideas expuestas en este libro quedarán comprendidas de verdad o solamente «explicadas» según el concepto que tenga el lector de la noción *símbolo*. Si lo acepta como una realidad, la vía está libre; de lo contrario, siempre quedará superficial la verdadera comprensión de estas ideas. El símbolo es la manifestación ideológica del ritmo místico de la creación y el grado de veracidad atribuido al símbolo es una expresión del respeto que el hombre es capaz de conceder a este ritmo místico (p. 15).

La posición de Schneider es intermedia entre dos de las grandes ramas de estudio del simbolismo que hemos trazado: la cultural o antropológica, que hemos ejemplificado con las ideas de Luis Garagalza y Andrés Ortiz-Osés, y la mística, en la

que hemos inscrito las ideas de Henry Corbin. Schneider es un etnólogo, antropólogo y musicólogo, que estudia el símbolo desde estas disciplinas y desde la consideración mística y cosmológica de este.

Para explicar su concepto de *ritmo común*, Schneider habla de la filosofía de la naturaleza que tenían primitivas culturas humanas a partir de la observación diaria del dualismo de la vida, el cual se da en los dos sexos o en el cambio perpetuo de la luz y la oscuridad:

Ya en la penumbra intelectual de las más primitivas culturas humanas se esbozan unas ideas generales, que reflejan una concepción muy ordenada del cosmos. Estas ideas se fundan en una combinación muy peculiar de representaciones sensoriales o imágenes que se desprenden de la observación diaria del dualismo de la vida, tan acusado en la existencia de los dos sexos, y en el cambio perpetuo de la luz y de la oscuridad (p. 18).

Para este autor, el dualismo permanente de la naturaleza dio lugar a que ningún fenómeno pudiera constituir una «realidad entera», sino la mitad de una totalidad formada por tesis y antítesis, entendidas en un plano macrocósmico (cielo masculino y tierra femenina) que tenía su análogo en el microcosmos. Además, añade que esta manera de pensar los fenómenos está determinada por un factor emocional considerable.

Por tanto, según Schneider, la concepción que los pueblos primitivos tenían de los animales estaba relacionada con este tipo de dualidades y factores como, por ejemplo, su estatura o el sonido que emitían (p. 19). Por ejemplo, los pueblos de cazadores eurafricanos podían considerar al elefante como un animal celeste debido a su altura y a lo agudo del sonido que emite, así como dentro de cada especie la hembra era relacionada con lo terrestre y el varón con lo celeste. No obstante, entre los mismos animales se darían relaciones de analogía y relaciones de tesis y antítesis. Por ejemplo, el buey y el elefante tienen ambos una gran estatura, pero el sonido que emite el buey es grave y el del elefante agudo. Según Schneider, el dualismo podía ser entendido como

fuerzas en oposición (dualismo propiamente dicho) o como fuerzas en compensación (monismo dinámico) (*ibid.*). Asimismo, los indígenas observaban los fenómenos más sencillos según un orden casual y los más complejos según un orden de analogía. De este modo, cuando dos fenómenos tienen un rasgo en común y tal rasgo es esencial en la estructura de ambos, se establece una relación de analogía. A los factores en común entre distintos fenómenos es lo que Schneider llama «ritmo común»:

Un fenómeno *a b c S* se emparenta esencialmente con el fenómeno *d e f S* por el elemento *S*, a condición de que este factor *S* constituya o parezca constituir un elemento fundamental en la estructuración de ambos fenómenos. Pero este elemento *S* no es factor aislable, antes al contrario, todos los elementos de cada fenómeno constituyen un conjunto rítmico indisoluble. A los factores *S* que relacionan los diferentes fenómenos, denominaremos el «ritmo común» (*ibid.*).

Cirlot consideraba a Schneider como un maestro y su *Diccionario de símbolos* de 1958 está inspirado e influenciado por las obras de Schneider, en especial *El origen musical de los animales-símbolos* de 1946. Coincidimos con Parra (2001: 156) cuando afirma que en los años cincuenta Cirlot llevó a cabo una evolución en su pensamiento que le llevó desde su tendencia al surrealismo –sin dejarla por completo atrás– hacia su gusto por el simbolismo. Ambos puntos de vista tratan de explicarse el mundo más allá del fenómeno sensible, pero con diferencias entre ambos. Por un lado, el surrealismo se basa en la irracionalidad de un orden no lógico o natural, movido por los deseos, los sueños o el subconsciente humano, para conocer una realidad distinta subyacente a todo. Por su parte, el simbolismo trata de explicarse racionalmente y mediante la tradición cultural la relación del hombre con la esencia del cosmos, cuya naturaleza se encuentra más allá de la realidad externa, aunque para ello se haga necesario una creencia en el símbolo como elemento que da sentido a esa relación y una vivencia personal –no solo intelectual– del mismo.

Victoria Cirlot también aborda la relación en el pensamiento de Juan Eduardo Cirlot del surrealismo y el simbolismo en una conferencia titulada «Cirlot y el surrealismo». Más que una evolución, Victoria Cirlot considera que es natural la coexistencia entre surrealismo y simbología en el pensamiento del poeta barcelonés, ya que ambas corrientes buscan la iluminación de un sentido trascendente al mundo fenoménico. Según Victoria Cirlot, el ismo que constituye el surrealismo puede entenderse como una modernización y actualización de la corriente tradicional que es el simbolismo:

La coexistencia de surrealismo y simbología no es en absoluto contradictoria, como en principio podría parecer, debido a que el primero es un ismo vanguardista y lo segundo arraiga en las culturas tradicionales. La contradicción se borra si se piensa que el estudio de los símbolos, que es uno de los modos de recuperación de lo simbólico en el mundo moderno, puede derivar justamente de actitudes como la surrealista. El surrealismo pudo ser uno de los modos de ofrecer actualidad histórica a la simbología, de modo que la vivencia simbólica no tuviera que caer en nostalgias imposibles y regresivas (V. Cirlot, 2002)²².

Se pueden encontrar diferencias entre el surrealismo y el simbolismo, como la búsqueda a través del subconsciente, lo irracional y la conjunción extraordinaria de apariencias que realiza la corriente vanguardista, en contraposición a la tradición racional que caracteriza al simbolismo. Sin embargo, también tienen características que los asemejan: el simbolismo trata de buscar una esencia trascendente a través de la correspondencia entre distintos elementos alejados entre sí; mientras que, de modo análogo, el surrealismo busca una conciliación de contrarios a través de la cual se halle una realidad oculta. En este sentido, Victoria Cirlot escribe: «el surrealismo no es un fin, sino un medio; un medio para hacer aparecer la luz interior» (*ibid.*).

²² No añadimos una página en esta cita bibliográfica correspondiente a la conferencia «Cirlot y el surrealismo» de Victoria Cirlot porque esta conferencia no ha sido publicada en papel —o, al menos, no tenemos noticia de ello—, sino que puede hallarse en la página web correspondiente a la revista *Agulha, revista de cultura* como indicamos en la bibliografía al final de este estudio.

Según Parra, el cambio de tendencia del surrealismo al simbolismo significaba pasar desde un movimiento, el surrealismo, en el que la visión y el ojo eran lo primordial –recuérdense las reflexiones sobre el objeto surrealista de Cirlot o la famosa escena del ojo en la película *Le chien andalou*– a otro, el simbolismo, que, según Schneider, hacía hincapié en el sonido (pp. 156-157). De hecho, antes del *Diccionario de símbolos*, Cirlot redactó algunos trabajos previos relacionados con el simbolismo, como *El ojo en la mitología. Su simbolismo* (1954), pero, según Parra, no se trataba aún de una obra relacionada con el simbolismo a raíz de las enseñanzas de Marius Schneider, sino de un trabajo todavía apegado al surrealismo (p. 157). Por su parte, Granell ha advertido que lo mismo ocurriría con otra obra de Cirlot de esta época: *Ferías y atracciones* (1950), en la que hace un repaso por los elementos propios de una feria, como la casa de la risa, las grutas mágicas, los teatrillos, los muñecos mecánicos y en la que «trata de la idea de viaje, de la rueda, del destino» (Granell, 2011: 21).

Para Parra, en cambio, estas obras serían de transición: «Libros para los ojos. Magicismo visual. Transición, pero todavía no el aliento sonoro que se traduce en la mística del sonido de Schneider, para quien el órgano importante es la oreja. [...]. La mirada aún es hacia afuera, aunque el secreto esté dentro» (Parra, 2001: 157). A este respecto, añade, sería muy significativa una carta que Cirlot le envió a Breton en la que le explicaba las razones de su evolución alejándose del surrealismo. En ella le contaba que reordenando su mundo interior, sustituyó el «misterio por el misterio», es decir, se mantuvo en el ámbito de lo trascendente, pero a la vez: «comprendí que no se puede traicionar la tradición por ninguna subversión» (cit. en Parra, p. 158). Al mismo tiempo, Parra señala también cómo la religiosidad de Cirlot le separó de los surrealistas. En este sentido, Parra cita el ensayo de Jaguer «Sobre un diálogo inconcluso» recogido en *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, donde este último autor se sorprende de que, mientras

los miembros del grupo vanguardista desacralizaban, Cirlot re-sacralizaba (Parra, 2001: 158). Como indica Parra, esta tendencia del poeta barcelonés ya se podía intuir en la respuesta que Cirlot dio sobre el arte de Duchamp en el cuestionario que le envió Breton:

Cuando Marcel Duchamp exponía un urinario, ¿sabía que elevaba un monumento al arte cretense, a los ritmos ondulantes del universo, a la fertilidad de las aguas y al mismo sexo femenino? Cuando Marcel Duchamp exponía un porta-botellas, ¿sabía que era una pirámide idéntica a las de Navidad en Silesia, idéntica a las lámparas musulmanas de las mezquitas? (J. E. Cirlot, 2005: 553).

Entre 1954 y 1958 es cuando Cirlot ya trabaja en la preparación de su *Diccionario de símbolos* con plena influencia de Schneider. No obstante, Cirlot ya conocía a Schneider desde 1949, año en que el poeta barcelonés publica el *Diccionario de los Ismos*. Parra señala que en la entrada «musicalismo mágico» de la primera edición de esta obra, Cirlot hace referencia a la concepción cósmico musical de Schneider (Parra, 2001: 159). Estas son las palabras de Cirlot sobre el «musicalismo mágico»:

En la concepción primitiva de la música, ésta no es sino la repetición de todos los elementos cósmicos. [...]. De ahí que el canto sea considerado como una acción mágica que pone en conmoción el universo entero y también la necesidad de ordenar, según sistemas de correspondencias, todos los puntos cardinales de esas radiaciones por las que planetas, animales, notas, días, colores, etc., se relacionan absolutamente. Marius Schneider, en su importante obra *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas* (Instituto Español de Musicología) demuestra que estas ordenaciones mágicas musicales existen desde las culturas pretotemísticas, hasta la románica y bizantina. [...]. Sume el autor citado estos paralelismos en una concepción vibratoria del universo (J. E. Cirlot, 1949b: 410-411).

De hecho, la concepción simbólico musical que Schneider aplica a los claustros de San Cugat es aplicada por Cirlot poéticamente al barrio de Vallcarca, en el que vivió el compositor Schönberg, en la obra *La dama de Vallcarca* (1957), publicada un año antes que el *Diccionario de símbolos*. En uno de los primeros párrafos de *La dama de*

Vallcarca se puede leer la consideración de este barrio como un «paisaje megalítico», referencia clara a la obra de Schneider. En este libro poético, Cirlot describe de modo simbólico elementos del barrio de Vallcarca como, por ejemplo, el «Río del olvido» y el «Río de la juventud» (J. E. Cirlot, 1957: 557), así como «las dos cimas de la Montaña de Marte» (p. 573). Todos esos elementos forman parte del símbolo de Géminis, que fue desarrollado por Schneider en su *El origen musical de los animales-símbolos* y al que Cirlot sigue en la entrada «Géminis», de su *Diccionario de símbolos*. En esta entrada, Cirlot explica que este símbolo «asume la significación general de los gemelos», por lo que se basa en los contrarios (J. E. Cirlot, 1958: 220-221). Siguiendo a Schneider, comenta, por ejemplo, que Géminis cuenta con dos naturalezas, una crea y otra mata, lo que en el simbolismo del paisaje se identifica con el río de la juventud y río de la muerte. Asimismo, relacionado con Géminis se encuentra también la montaña de Marte, como monte de la muerte y de la resurrección: «Esa montaña presenta dos cumbres y todos los símbolos y signos que aluden a esa “situación de inversión” se distinguen por su duplicidad o por tener cabeza doble» (p. 221).

En definitiva, gracias a la obra de Schneider, Cirlot adquirió una capacidad para entender simbólicamente los paisajes y la vida. Esto mismo fue lo que le aconteció al ver la película *El señor de la guerra* que le inspiró los poemarios del ciclo de *Bronwyn*. La historia en la película se desarrolla en un entorno plagado de multitud de elementos interpretables de modo simbólico, siempre en orden de contraposición, algunos elevados como el cielo y sus diferentes colores o la torre y otros propios de la tierra, como el mar, el lago o el bosque. En este sentido, el propio poeta barcelonés comentaba en el artículo de recuerdo a su maestro la siguiente idea que ya citamos anteriormente:

Cuando hace dos años vi *El señor de la guerra* (por retomar un ejemplo caro y obsesivo) comprendí que podía “leer” (a veces por anticipado) todas las situaciones –y su resultado– sólo merced al sistema de Schneider, a sus juicios

sobre el símbolo del Géminis, del pantano, de la inmersión en las aguas primordiales (Bronwyn), del «mar de llamas» (fiebre, fuego, virilidad dolorosa) (J. E. Cirlot, 1969j: 605).

Algo similar afirma el poeta barcelonés en su artículo «Bronwyn. El ocaso de un señor de la guerra»:

Parece como si ese hombre de guerra, vestido de hierro, hubiera leído *El origen musical de los animales-símbolos* de Marius Schneider –1946– donde se explica el pantano como «lugar» específico de la descomposición anímica del que luego sólo se puede salir por el «muro del sufrimiento» (J. E. Cirlot, 1967f: 587-588).

Schneider fue también una gran influencia para la técnica poética del «Simbolismo fonético» que Cirlot pone en práctica en *Bronwyn, n* y en *Inger, permutaciones*²³. Como el mismo Cirlot comenta en el artículo «Simbolismo fonético (II)», en el simbolismo tiene gran importancia la teoría de las correspondencias, la cual: «postula que un solo fenómeno tiene lugar y sus apariciones son resonancias del mismo en diversos planos de la realidad (sonidos, colores, letras, planetas del sistema solar, dioses de la mitología, metales principales, etc.)» (J. E. Cirlot, 1970h: 48). Por tanto, siguiendo a Schneider, en ese mismo artículo asocia por oposición las letras a colores y a notas, en primer lugar, y, más tarde, a partes del paisaje u otros elementos, como las aguas fecundantes o las aguas disolventes. Cirlot, en otro artículo titulado «Simbolismo fonético. Bronwyn-Bhowani» (1971g: 635), haría este mismo ejercicio pero con las letras del nombre de Bronwyn y de Bhowani (siendo Bhowani su contraria y uno de los nombres de Kali, la destructora). El resultado de la asociación simbólica a los fonemas que forman estos nombres le permite la escritura de obras como *Bronwyn, n*, en las que trata de dirigirse a Bronwyn en un idioma simbólico que considera propio de la dama celta, por lo que sería válido para poder comunicarse con ella. En el «Prólogo de

²³ En esta última obra, Cirlot lleva a cabo tanto el simbolismo fonético como la permutación.

Bronwyn, n», Cirlot aclara el significado de las letras que usa según el simbolismo fonético:

El trasfondo del intento, evidentemente, aludía al simbolismo fonético (se ha reconocido el valor afirmativo y creador de las vocales *a* y *o*, el sentido disolutivo de la *u* y de la *i*; en la cábala se analiza el significado de las consonantes; de otro lado, es casi universal la valoración de las *m* y *n* en el contexto de las aguas, *m* como aguas creadoras y fecundantes del Océano primordial, *n* como disolución y apertura a cuanto todavía no existe). En este «idioma» bronwyniano, la *y* suena como *i*, y la *w* tiene dos sonidos, el de *v* y el de la *u*, según se halle entre vocales o entre consonantes: *nwn* = nun, *ww* = vu, por ejemplo (J. E. Cirlot, 1969e: 542).

Además de estas claves de interpretación simbólica, Cirlot añade que el lector puede también considerar las posibles construcciones de sílabas con significado español o inglés, como *ny* = ni. Estas son las principales herramientas del lector para activar el significado de poemas como el siguiente, que es el primero de la obra *Bronwyn, n* (p. 281):

Yrb
row
nwb

Rwynyr nyrwynyr byrwynyr
Wyn Yrw

Sin embargo, Cirlot no solo se interesó por el simbolismo de Schneider, sino que también estudió a otros autores, como podemos ver en la «Introducción» a su *Diccionario de símbolos*. Aquí, por ejemplo, habla también del «arquetipo» de Jung y lo describe como el sistema simbólico formado por el hombre para comprender su lugar en el mundo, como un sistema en el que se integra lo mítico y lo humano; y lo distingue del de Schneider, porque este último establece un orden universal musical que no depende de la conciencia humana:

Volviendo a la relación, que puede concebirse como identificación, entre símbolo y arquetipo pudiéramos decir que éste es el aspecto mítico y

solamente humano de lo simbólico, mientras que el sistema escueto de los símbolos pudiera existir incluso sin la conciencia humana, pues se funda en el orden cósmico determinado por las conexiones verticales a que aludimos al comentar el «ritmo común» de Schneider, integración que traduce a un idioma espiritual sistemas de vibraciones reflejando un «modelo» fundamental y originario, simbolizado preferentemente en la serie numérica (J. E. Cirlot, 1958: 42).

Por otro lado, llama la atención que el título de la primera edición de 1958 de este diccionario fuera *Diccionario de símbolos tradicionales*, pero que el poeta barcelonés cambiara tal título en la segunda edición de 1969 eliminando el último término, de modo que quedó así: *Diccionario de símbolos*. No obstante, Cirlot, en el «Prólogo a la segunda edición» (1958: 11), sigue considerando que su diccionario tenía un valor universal por haber sido confeccionado comparativamente, teniendo en cuenta la repetición de los símbolos y su interpretación en culturas de lugares y tiempos distintos, así como fuentes variadas como la antropología, la mitología, la historia de las religiones, el esoterismo, la emblemática, el psicoanálisis, etc. Sin embargo, en esta segunda edición cambió el título quizá por la consideración de que en tal diccionario hay mucho de su propia vivencia y experiencia personal de los símbolos. El mismo Cirlot, en el artículo «Bronwyn. Simbolismo de un argumento cinematográfico» (1970), se refiere al simbolismo como una disciplina que facilita conocimientos, pero para sugerir que estos conocimientos en última instancia son interpretados, comprendidos y, sobre todo, vividos individual y personalmente:

El simbolismo sólo facilita conocimientos «relacionales», es decir, traducciones de unos órdenes fenoménicos a otros, porque si se refiere a principios trascendentes éstos requieren, para ser utilizados y vividos, la creencia en su realidad. El simbolismo alude, como hemos visto, a concepciones del universo, a místicas y religiones, a mitos, pero no se pronuncia en cuanto a la concreta apertura de estos mundos al que los intuye o estudia (J. E. Cirlot, 1970f: 627).

En este mismo artículo, Cirlot sigue explicando que el significado del símbolo escapa finalmente a lo comprensible e interpretable, para poder ser captado únicamente

como vivencia, es decir, el símbolo puede explicarse, pero el significado del símbolo –como vimos que defendía Gilbert Durand– va más allá de la explicación. Esto sitúa al símbolo, sin duda, cerca de la concepción simbólica de Cirlot sobre la poesía, que alude a un ámbito de lo desconocido y misterioso, a un ámbito que rebasa lo meramente intelectual. Transcribimos a continuación unas palabras del poeta barcelonés acerca del símbolo como vivencia, concretamente en referencia a su obra *Bronwyn*:

Saber que el bosque es el templo para el celta acaso sea menos efectivo que sentir la belleza mágica del bosque, la misteriosidad de sus verdes claroscuros. La comunicación no intelectual de las imágenes: Bronwyn en las aguas cenagosas, Bronwyn con la corona de flores blancas en su boda, Bronwyn a la luz del amanecer tras la noche de entrega al Señor de la guerra, Bronwyn por el campo recogiendo hierbas, es más poderosa que la corroboración del sentido de estos actos o que la misma dilucidación –que no descarta una variable relatividad– de su naturaleza humana-sobrehumana. Por ello, tal vez la mejor respuesta a un mensaje de naturaleza emocional sea también la de carácter emocional, como la música o la poesía. Explicar el símbolo de algo no es probar la verdad en sí de las realidades aludidas por ese símbolo (*ibid.*).

Cirlot considera que la naturaleza del símbolo determina que su recepción ideal sea la vivencia y la creencia por nuestra parte en la realidad trascendente con la que nos vincula. No se trata de probar la verdad de aquello a lo que alude el símbolo, sino de lo que el símbolo significa para nosotros y nos hace descubrir de nosotros mismos. Por ello, Cirlot usa el símbolo como instrumento de búsqueda y vinculación con su interioridad. El símbolo no nos ofrece un significado, sino que es el sujeto el que debe aportar el sentido del símbolo. Henry Corbin también defiende una visión hermenéutica por la cual lo único que realmente comprendemos es aquello que experimentamos (Corbin, 1981: 87). En la entrevista titulada «De Heidegger a Sohrevardî», Corbin comenta que la gran noción de la hermenéutica de Lutero fue la *significatio passiva* (p. 86). Según esto, contradicciones como la del siguiente versículo del salmo: «In justitia tua libera me», es decir, que la justicia divina pueda ser un instrumento de liberación, no tienen salida, excepto si, en vez de considerar esa justicia como un atributo de Dios, la

comprendemos, a través de la *significatio passiva*, como la justicia por la cual *somos hechos justos*. Se trata de la comprensión en relación a nosotros mismos, siendo el sujeto el que aporta el sentido que vincula al significante con el significado:

Se puede decir, creo, que ahí está el triunfo de la hermenéutica como *Verstehen*, a saber, lo que comprendemos en verdad no es nunca más que lo que experimentamos y sufrimos, lo que padecemos en nuestro mismo ser. La hermenéutica no consiste en deliberar sobre conceptos, es esencialmente el desvelamiento de lo que sucede en nosotros, el desvelamiento de lo que nos hace emitir una determinada concepción, visión o proyección, cuando nuestra *pasión* deviene *acción*, un padecer activo, profético-poiético.

El fenómeno del *sentido*, que es fundamental en la metafísica de *Sein und Zeit*, es el vínculo entre el significante y el significado. Pero ¿qué hace este vínculo, sin el cual significante y significado serían también objetos de consideración teórica? Ese vínculo es el sujeto, y ese sujeto es la *presencia*, presencia del modo de ser al modo de comprender. Presencia, *Da-sein* (p. 87).

En un artículo en el que revisaba la situación de la hermenéutica simbólica en España, Andrés Ortiz-Osés escribió acerca de Cirlot: «define la interpretación a lo Jung: como una *amplificación* que lleva a cabo el símbolo. El símbolo, que unifica sin confundir los contrarios, es la comunicación con lo incommunicable, posibilitando la *circulación* de los diferentes niveles de la realidad» (Ortiz-Osés, 1992: 156). En este sentido, el símbolo funciona como un potenciador del significado referido al ámbito interior, pues hace referencia a un plano hondo y profundo propio del sentido del ser humano en el mundo a través de las correspondencias entre elementos del cosmos. Además, el símbolo significa aquello que podemos interpretar racionalmente atendiendo a la tradición cultural, pero, también significa de un modo especial todo aquello que sentimos personalmente y aquello que intuimos relacionado con nuestra esencia en el mundo y no podemos alcanzar a racionalizar por completo.

2.4.3. La poética de Cirlot como búsqueda interior y su relación con el platonismo y el misticismo

Hasta ahora, en el estudio del pensamiento de Cirlot acerca de la relación entre símbolo y poesía, nos hemos centrado en el modo en que entiende el símbolo, pero a continuación veremos que esta concepción comparte muchos rasgos con su visión sobre la poesía. Por ello, podemos hablar de una poética simbólica, puesto que considera la poesía como descubridora y vinculante de lo oculto personal, algo que puede interpretarse, comprenderse y explicarse, pero cuya naturaleza –como opinaba también sobre el símbolo– hace referencia a lo esencial e ignoto, por lo que va más allá y requiere de la vivencia.

En este sentido, podríamos caracterizar la poesía de Cirlot como esotérica y hermética. El propio Cirlot define *esoterismo* en su *Diccionario de los ismos* así: «En general significa conocimiento que se reserva en la interioridad» (J. E. Cirlot, 1949b: 200). Entendido así el esoterismo, este es un término que hace referencia al contenido, mientras que el hermetismo se refiere a la forma, como el poeta barcelonés explica en la misma obra en la entrada *hermetismo*: «Hermetismo y esoterismo se hallan estrechamente relacionados, aun cuando no son términos sinónimos; en la acepción presente, esoterismo es el contenido y hermetismo la forma que reviste ese conocimiento para hacerse inaccesible» (p. 294).

Esta idea de la poesía como un vínculo descubridor de lo personal oculto, alejado de lo consciente, la formula en un texto titulado «El poeta»²⁴ de su obra *Árbol agónico*:

²⁴ Este texto se encontraba ya en la obra *Romances mitológicos y romances mágicos*, que es un cuadernillo inédito que Cirlot usó como ensayo de su escritura poética en sus inicios, el cual tiene

Ese hombre de cabellera dispersa, no es otra cosa que el exhumador de un mundo antes irredento. Ha aprendido, sufriendo, fórmulas mágicas que los otros desconocen: conjuros para evocar y recrear las danzas interiores.

Razas sordomudas, perdidas en sus parajes profundos, cobran voz bruscamente y, desde el valle dormido bajo la niebla, ese coral suena iluminando regiones desoladas o magníficas. Así, hasta que toda la tierra se convierte en eco (J. E. Cirlot, 1945: 71).

Como vemos en este texto, para Cirlot el poeta es un exhumador o desenterrador de mundos, en concreto, de mundos interiores propios y que descubre a través de la poesía. De aquí proviene la metáfora del poeta como buscador en lo subterráneo de su persona, un espacio individual que se contrapone a lo sensible y exterior y al que se llega a través de la poesía y del símbolo y no a través de los sentidos y las circunstancias espacio-temporales propias. No obstante, este espacio interior no es irreal, sino que, como afirmaba Corbin (1979: 78), lo *imaginal* es la realidad a medio camino entre los elementos físicos y la subjetividad que se aísla, es la realidad de los cuerpos sutiles. Además, Cirlot sostiene en este texto que esos mundos antes de ser desenterrados se encuentran *irredentos*, es decir, que el acto de descubrirlos y expresarlos poéticamente supone una especie de redención y de liberación.

Cirlot hace mención explícita al concepto de «misterio» para referirse a la creación en el prólogo de *Bronwyn, VII*:

Todo el misterio de la creación reside en la *luz oscura* que uno siente temblar en su interior; luz que puede ennegrecerse o blanquearse según los instantes y las contemplaciones. La «nada» era la oscuridad. La creación aceptó la nada, que se difundió en ella sin perder su propia actividad. Los seres humanos *realizan* la «luz oscura» (el mal en el bien). Todo rechazo de la oscuridad es rechazo de lo humano, es rechazo del mundo. El que ama al ser humano, *en tanto que tal*, ve la tenebrosidad de ese ser en medio de su pura luminosidad. La «mezcla» provoca ambivalencia, alternancias de amor y odio, adhesión y olvido, vida y muerte. Pero, a veces, es posible ver la destrucción de toda oscuridad en la emergencia de una luz estrictamente blanca. Y esa visión puede constituir el sentido de una existencia en el mundo del destierro, por el

como fecha 1943 y Zaragoza como indicación del lugar en que fue escrito. Este cuadernillo lo envié a Carlos Edmundo de Ory y puede consultarse en la fundación de este poeta en Cádiz.

que el «extranjero» pasea su mirada amenazada desde el primer instante (J. E. Cirlot, 1969c: 228).

En este texto, vemos de nuevo una referencia al ámbito interior del ser humano como el ámbito misterioso al que se dirige la intuición creadora de la persona. En ese espacio interior se encuentra la esencia ignota del individuo, formada por opuestos contradictorios como el bien y el mal, el amor y el odio o la vida y la muerte. Sin embargo, se refiere a la creatividad humana como un momento de especial intuición inspiradora, en que somos capaces de vincularnos con lo esencial que nos constituye y encontrar el *sentido* de nuestra existencia en el mundo. La poesía entendida como un modo de acercarse a lo desconocido, misterioso y esencial del ser humano es también una forma de supervivencia con respecto a lo conocido, es decir, el mundo de las circunstancias externas, que son consideradas por Cirlot como una realidad «odiosa y odiada» (J. E. Cirlot, 30-3-1967, en Cruset, 1967: 58). Por tanto, según Cirlot, la poesía ofrece lo que el mundo no es y, al hacerlo, da una alternativa a una realidad difícil de soportar.

En el fragmento anterior podemos comprobar que el modo en que Cirlot describe el momento creador se asemeja al modo en que antropólogos o místicos hablan del símbolo como vínculo con lo esencial, pues Cirlot considera al ser humano un desterrado o un «extranjero» que a través de la creación puede iluminar y ver su interior, vinculándose con un ámbito esencial y desconocido del que normalmente se encuentra alejado. Cirlot interpreta la creación como una visión o revelación de lo esencial, como un momento de especial clarividencia. Por otro lado, el uso del término «extranjero» por parte de Cirlot recuerda también a la visión existencialista del hombre de Camus. Ambos autores consideran al hombre un ser al que el mundo externo no le aporta sentido. No obstante, a diferencia de Camus, Cirlot sí encuentra el lugar del ser humano

en el mundo gracias al vínculo con lo esencial y trascendente, una conexión que se puede obtener a través de la creatividad artística, la poesía y los símbolos.

Como hemos comentado, la concepción poética de Cirlot tiene en común con el misticismo una búsqueda interior de otra realidad que es misteriosa y desconocida. El rechazo de la poética de Cirlot al mundo externo de los sentidos es similar a la idea que María Zambrano destaca como propia de la mística cristiana: «la soñada liberación del alma de su tumba corporal» (Zambrano, 1939: 46). En el capítulo «Mística y poesía» de la obra *Filosofía y poesía*, la autora española señalaba que, tanto en la mística cristiana como en la filosofía de Platón, hay «un anhelo y esperanza de salvar el alma. La imagen presente [de las apariencias] le parece tan sólo la imagen de la decadencia, de la degradación» (p. 49). Asimismo, según Cirlot, el hombre en sus circunstancias terrenales y materiales se encuentra separado de su ángel (Bronwyn-Daena) y de una realidad *imaginal* que es donde se desarrolla la identidad completa de su alma, la cual le vincula a su sentido en el mundo. Sin embargo, es una realidad misteriosa que no puede alcanzar a descubrir por completo, pero a la que la poesía simbólica le vincula.

Por otro lado, Zambrano sigue explicando que «esta imagen de la vida como naufragio, como caída, no era original de la filosofía platónica, ni de ninguna filosofía. Era la idea que en la metempsícosis aparecía desde antiguo y que a Platón le llegará de los Misterios y del orfismo» (*ibid.*). También la poesía de Cirlot puede ser interpretada en relación con el orfismo, no solo por su concepción del hombre como un ser que en su existencia terrenal se encuentra separado de su lado divino o esencial, sino porque explícitamente tiene poemarios dedicados a Eurídice-Perséfone²⁵, como *Los restos*

²⁵ Eurídice y Perséfone fueron figuras mitológicas que moraron temporalmente en los infiernos. Eurídice es la ninfa esposa de Orfeo a la que este trata de ir a rescatar a los infiernos, una misión que falla cuando Orfeo mira hacia atrás en su vuelta. Perséfone, hija de Zeus y de Démeter –diosa de la tierra y de la agricultura–, fue raptada por Hades, por lo que Démeter quedó desolada y murieron las plantas. Zeus envió a Hermes a rescatarla, pero Hades le pidió que comiera un grano de

negros (1970), y a Orfeo, como el poemario titulado con el mismo nombre de esta figura mitológica: *Orfeo* (1970). Tanto Orfeo, como Eurídice, Perséfone o la voz poética del ciclo de *Bronwyn* se caracterizan por encontrarse separados de aquella presencia que anhelan. Del mismo modo, la poesía de Cirlot es esencialmente simbólica, es decir, pide una presencia, un vínculo, un acercamiento con un ámbito que se encuentra alejado y que es misterioso. Por ello, señalamos en esta tesis que la poesía de Cirlot en muchas ocasiones se asemeja a la oración, porque la oración es un texto que suele contener diversas peticiones y, en el caso de la poesía de Cirlot, esa petición es con frecuencia la presencia o el acercamiento a esa parte esencial propia que se encuentra alejada. En este sentido, en una de las obras que acabamos de citar: *Los restos negros*, se encuentra un poema en el que se hace referencia a la oración como texto caracterizado por la petición y el anhelo en los dos primeros versos: «Si la palabra puede ser poder / anhelo y oración siendo lo mismo, / que la aniquilación me espere cuando / termine con mi pulso mi ceniza / [...]» (J. E. Cirlot, 1970d: 559).

En el estudio citado sobre la relación entre mística y poesía, Zambrano indica que para Platón la naturaleza del hombre es la razón y que tal naturaleza es algo que el hombre ha de recobrar (Zambrano, 1939: 49). Tal reconquista de la razón, sigue explicando la autora, comienza con la separación del medio extraño en el que cae, pues gracias a la *catharsis* puede purificarse de las pasiones, producto de su ligazón con el «cuerpo-tumba». Tras este inicio, viene el camino de la dialéctica que la razón recorre hasta la idea del bien, que es lo divino, de lo cual el alma humana es pariente. Según Zambrano: «la filosofía, pues, realiza, nada menos, que el encuentro del alma consigo misma, el redescubrimiento de su propia naturaleza» (p. 50). De igual modo, en el

granada, el alimento de los muertos, antes de dejarla ir, por lo que quedó obligada a volver al submundo una parte del año. Tanto el mito de Orfeo y Eurídice, como el de Perséfone se caracterizan por una separación desgarradora similar a la concepción cristiana del hombre como un ser caído en desgracia a la Tierra.

pensamiento de Cirlot, el ser humano se acerca a su propia esencia e identidad a través de la poesía símbolo, con la salvedad de que esa esencia es misteriosa y tanto el símbolo como la poesía simbólica nos vinculan a ella, pero no nos la descubren, es decir, nos revelan el misterio vinculándonos a él, pero no nos lo desvelan, porque su significado no se puede agotar mediante la interpretación, no se puede comprender por completo. En este sentido, el término «revelar» puede entenderse como ‘volver a ocultar’. La poesía hermética y simbólica de Cirlot nos vincula y revela a un ámbito misterioso de la persona y del cosmos, pero no nos lo desvela. Por tanto, en última instancia, aquello a lo que se refiere el símbolo y la poesía simbólica implica y requiere una creencia y una vivencia de un significado que no termina de desvelarse. Por ello, este significado al que alude la poesía simbólica es, al menos parcialmente, accesible solo como una intuición, como una vivencia, y permanece, al menos en parte, como misterioso y desconocido.

Asimismo, Zambrano (pp. 60-63) señala que a Platón, tras dibujar el camino de la dialéctica para llegar a la razón y así conseguir la unidad de la naturaleza humana, le quedaba «salvar las apariencias» para conseguir también la unidad del hombre con respecto al amor a través de la belleza. Si bien Platón condenaba a los poetas que hacían una poesía imitatoria de las apariencias, por copiarlas de modo que creaban una degradación de la degradación; salva, en cambio, a los poetas que se dejan llevar por el delirio de la belleza. Según Platón, el ser verdadero está oculto, pues la unidad, el bien y lo divino no son visibles, pero en cambio la belleza es lo único verdadero que tiene el privilegio de manifestarse sensiblemente. Para Platón, la belleza es el modo en que se manifiesta sensiblemente lo verdadero, como explica María Zambrano:

Si Platón quiere salvar las apariencias, no puede renunciar a salvar el amor que nace de la carne, pero tiene que separarlo de ella. Toda teoría platónica del amor es su desasimiento del cuerpo, su incorporación al proceso de la dialéctica, del conocimiento que conduce al ser –al ser que es y a ser yo con lo que es–. Parejamente a la dialéctica corre la escala de la belleza. La belleza

tiene el privilegio de ser visible enteramente. El ser verdadero está oculto, la unidad y el bien, lo divino, no son visibles. Más, la belleza es lo único que tiene el privilegio de manifestarse sensiblemente inclusive sin caer en el no ser; diríamos que es la única apariencia verdadera (p. 60).

En el *Fedro* (250 c, d), Platón considera a la belleza una esencia que brilla sobre todas las demás y que, en realidad, reside en todos los cuerpos, por lo que la belleza es una e idéntica. En *El banquete*, Platón afirma que quien recorre los misterios del amor llega al último grado de lo bello, una belleza increada, imperecible y eterna. En opinión de Zambrano, Platón realiza lo que parecía imposible, la generalización de lo sensible. Lo sensible parecía contrario a la unidad, pero gracias a que todo participa de la belleza, se logra esa unidad: «Lo sensible era contrario y rebelde a la unidad, unidad en que, una vez hallada, participan todas las cosas que antes veíamos dispersas, cada una viviendo por sí. Por la belleza se ha logrado esta unidad» (p. 62). De este modo, Platón salva el mundo sensible e, incluso, salva el amor nacido en la dispersión de la carne, porque también este sigue el camino del conocimiento.

Según Zambrano, en el pensamiento de Platón, al igual que la filosofía nace de la oscuridad y acaba en la luz, el amor nace del deseo y acaba en la contemplación, por lo que, como la filosofía, el amor también es mediador (*ibid.*). Explica la filósofa española que Platón, en el *Fedro* (249 d, e), afirma que a través de la belleza de las apariencias se puede avanzar hasta alcanzar un delirio divino descuidando las apariencias inferiores. Un delirio de belleza que lleva al hombre a un éxtasis como el de los poetas místicos, que también veían en las apariencias la creación de lo divino:

Hay un delirio divino que es el amor. ¿Cómo al llegar aquí no sintió Platón la necesidad de justificar a los poetas como hombres esclavizados por el delirio? Delirio del amor que ejerce la misma función que la violencia filosófica. Mediante él, el hombre queda arrebatado, suspenso en «éxtasis», según los místicos habían de repetir durante siglos, innumerablemente (Zambrano, 1939: 62-63).

En Platón, la belleza reside en todos los cuerpos y es a través de ella que se puede llegar al conocimiento de lo verdadero. Por su parte, la visión simbólica del mundo que tiene Cirlot, le hace percibir correspondencias entre todos los ámbitos, culturas y tiempos, de modo que lo aparente, plural y aislado de unas circunstancias concretas del mundo externo se vincula con lo trascendente e intertemporal. En este aspecto, Cirlot considera que las apariencias del mundo fenoménico son una realidad fantasmagórica que no para de cambiar, por lo que en varias de sus obras poéticas se centra en aspectos propios de un mundo *imaginal*. Recordemos que, para Cirlot, la poesía es lo que la vida no da. No obstante, el poeta barcelonés busca el sentido del hombre con respecto al mundo a través de su poesía, pero para encontrarlo rechaza el mundo de la realidad exterior, porque este se caracteriza por una aparente pluralidad de objetos aislados entre sí. En cambio, Cirlot en su poesía hace una búsqueda trascendente a la apariencia fenoménica para vincularse a través del símbolo con lo esencial e intemporal que subyace a la aparente pluralidad del mundo exterior.

Según Zambrano, el pensamiento platónico salvó el culto al amor de un modo mediador que perduró en el pensamiento cristiano: «El amor se ha salvado por su “idea”, es decir, por su unidad. Se ha salvado porque partiendo de la dispersión de la carne lleva a la unidad del conocimiento, porque su ímpetu irracional es divino, ya que hacia lo divino asciende» (p. 63). Por tanto, en Platón ya hay una idea que emparenta al amor con el misticismo. Según Zambrano, gracias a esta divinización del amor, ha podido existir la poesía en la cultura ascética del cristianismo. Para la autora, la divinización de la mujer es también consecuencia del pensamiento platónico, la mujer se salva porque ha quedado idealizada: «Si el hombre se enamora es porque lleva en su mente un *a priori* ideal de lo femenino» (p. 64). En opinión de Zambrano, la poesía de la Edad Media presupone y canta la unidad del amor y, también, la ausencia. Por

ejemplo, el *Cántico espiritual* de San Juan es un canto a la ausencia de la amada, donde toda la naturaleza es vista como una huella de la amada esquiva e inalcanzable. Zambrano distingue, por un lado, entre el amor que se canta debido a que hay una ausencia y, por tanto, hay un objeto de unidad, y, por otro lado, el deseo, que consume lo que toca, porque en la posesión se aniquila lo deseado, no tiene independencia, ya que no existe fuera del acto del deseo (pp. 64-65).

La poesía de Cirlot se asemeja a la de los místicos en cantar la ausencia de una amada idealizada y divinizada (Bronwyn) o de un ámbito esencial ajeno a las circunstancias temporales y espaciales propias de la voz poética (la antigua Cartago, por ejemplo), siendo ambos temas propios de un anhelo y de una ausencia radical. No obstante, la gran diferencia es que la poesía mística en sentido cristiano –como la de San Juan de la Cruz o Santa Teresa y que tiene precedentes como el pensamiento de Platón o el orfismo–, se basa, no solo en una búsqueda, sino en un anhelo de unión con lo divino. En cambio, la poesía simbólica de Cirlot, como hemos comentado, anhela una reunión, un vínculo, con la esencia ausente del propio ser, entendida como un ámbito misterioso que no puede ser desvelado por completo. Por ejemplo, Bronwyn es el símbolo del yo puro, de lo sagrado en la interioridad de uno mismo, el cual la voz poética busca, intuye y cuya presencia y reunión pide, pero en este ciclo de poemas no se describe una experiencia unitiva con Bronwyn, ni se la entiende como una diosa comparable al Dios creador de todo considerado por la tradición de la poesía mística. Por ello, podemos afirmar que la poesía simbólica de Cirlot tiene alguna semejanza con la poesía mística, pero también que existen rasgos que la diferencian de ella²⁶.

²⁶ En este sentido, es interesante consultar el Apéndice 2 de este trabajo, que consiste en una entrevista realizada a Victoria Cirlot. Esta autora considera que no se puede calificar la poesía de Juan Eduardo Cirlot como mística, pues la mística es relativa a una experiencia unitiva con Dios, lo cual no encuentra en la poesía de Cirlot. Esta posición puede dejar abierta la consideración de que la poesía de Cirlot trate de la relación con lo sagrado o lo simbólico y trascendente, pero esto no

2.4.4. La poética de Cirlot como referencia a lo misterioso y trascendente

Para seguir entendiendo la concepción simbólica que Cirlot tenía de la poesía, nos parece de utilidad comentar unos apéndices publicados en el volumen de su poesía recogida y editada póstumamente en 2008 que se titula *Del no mundo. Poesía 1961-1973*. Entre estos apéndices se encuentran unos encabezados con el título de: «Apuntes sobre poesía» (J. E. Cirlot, 2008: 895-901), y en ellos, un epígrafe titulado «¿Qué es poesía?» donde Cirlot afirma que junto con las palabras del poema surge el espíritu del poeta, algo en consonancia con la idea del poeta como descubridor introspectivo de la esencia oculta de su persona a través de la poesía-símbolo. Sin embargo, también recoge la concepción macrocósmica del símbolo al afirmar que el universo entero es una escritura que sigue un ritmo común, términos propios de la teoría del *ritmo común* simbólico que se encuentra en el universo de Marius Schneider al que ya hemos hecho referencia:

Hay que reconocer que el poema no surge, aunque se haya dicho, como resultado de las palabras, sino que con éstas surge del espíritu del poeta.

Hemos de admitir una pre-poesía en el estado de ánimo poético. Una poesía difusa en los hechos, en la realidad, en la naturaleza.

A los que digan que poesía es sólo escritura, les diré que el universo es una escritura. Las constelaciones son escritura, una cadena de montañas tiene un ritmo como un verso, y el sonido del mar también lo tiene.

Los sentimientos primordiales también tienen ritmos y elementos (bellezas, analogías) (p. 897).

En este fragmento, Cirlot se refiere a una pre-poesía que se encuentra, por un lado, en el estado de ánimo poético y, por otro, en elementos de la naturaleza y del cosmos. Esa pre-poesía no parece algo superficial y concreto, sino una esencia oculta en

justificaría la denominación de «mística» por no tratar sobre una experiencia unitiva con Dios. Estamos de acuerdo con esta postura, por lo que matizamos que, en cualquier caso, se pueden encontrar algún rasgo común entre la poesía de Cirlot y la poesía mística.

uno mismo y en el mundo, que el poeta percibe y expresa a través de la poesía y del símbolo liberándola como un desenterrador a través de la poesía.

Otro de los epígrafes de estos apuntes sobre poesía se titula «Finalidades de la poesía» y entre esas finalidades Cirlot incluye la siguiente: «Vivir imaginativamente, a un grado de mayor intensidad, lo que no se vive realmente» (p. 900). Como ya se ha avanzado antes, el autor entiende que la poesía es sustituto de lo que el mundo no da, pero aquí se añade la idea de que la vivencia poética e introspectiva es de mayor intensidad que la vivencia del mundo externo, sensible y fenoménico. Esta misma idea la encontramos en un artículo de Cirlot que se titula «Los sentimientos imaginarios. De Sartre a Bronwyn (Rosemary Forsyth)», en el que habla de «sentimientos imaginarios» como aquellos: «que se deben a estímulos de realidad secundaria» (J. E. Cirlot, 1968i: 593), mientras que los «sentimientos reales» son: «los despertados por seres, sucesos, entidades que se hallan dentro del mundo, del mundo inmediato al que experimenta emociones a su propósito» (*ibid.*), para añadir a continuación que los sentimientos imaginarios:

No lo son tanto porque el objeto que los despierta sea irreal, absoluta o relativamente (una joven apenas entrevista, una actriz de cine, una novia perdida por muerte o por su desamor, etc.), cuanto por definirlos la «intensa actividad» de la mente que los experimenta, los vive y los ensalza. Los «sentimientos imaginarios» resultan, a esta luz, no en un nivel inferior al de los sentimientos normales, sino superior. Son el patrimonio de almas capaces de ser estimuladas por ideas, por imágenes, por meras visiones de belleza (pp. 593-594).

El último de estos «Apuntes sobre poesía» que comentaremos se titula precisamente «La poesía» (J. E. Cirlot, 2008: 901). En él caracteriza la poesía por un movimiento doble: uno que avanza y otro que desciende. El que avanza se caracteriza por ser técnico e intelectual, consciente en definitiva, y con él parece hacer referencia a la parte de la inteligencia con la que el poeta estudia y desarrolla un estilo y una técnica

formal, pues, como decíamos antes, la poesía de Cirlot se diferencia de la surrealista en tener un procedimiento racional y consciente y no ser automática. Sin embargo, el movimiento descendente lo caracteriza como «anonadante», lo cual puede entenderse como una vivencia emocional de lo introspectivo y esencial humano. Además, califica este movimiento descendente de lo poético como «místico», pues, en línea con lo ya señalado aquí, se abre paso hacia una «zona indefinible». Cirlot parece, pues, hacer referencia a esa parte desconocida, profunda y de difícil representatividad propia de la persona y hacia la que tiende la poesía simbólica:

La poesía

Es un avance hacia un horizonte; avance que sólo puede producirse con repetidos ajustes en el movimiento y lo dado por él. Pero, a la vez, es un descenso hacia una zona indefinible, situada en la intersección o en la ausencia de todas las formas reales. Los dos movimientos, de avance y descenso, son equivalentes y, a la vez que divergen, convergen. Divergen porque el movimiento de avance es inteligente y «técnico», mientras el de descenso es anonadante y «místico». Convergen porque la autenticidad, valía e intensidad de cada uno de ellos determina y aumenta la del otro, justificándola y dándole existencia (*ibid.*).

Como podemos comprobar, Cirlot se refiere a lo poético como un «avance», un dirigirse hacia lo desconocido e incommunicable, del mismo modo que, como vimos, Goethe o Andrés Ortiz-Osés consideraban que el símbolo hacía referencia a un ámbito inefable.

De acuerdo con la idea de poética simbólica que acaba de verse en las teorías de Cirlot, Carlos Bousoño afirma que el *simbolismo*, también llamado por él *irracionalismo*, es una característica que la poesía occidental lleva desarrollando desde finales del siglo XIX y que consiste en: «la utilización de palabras que nos emocionan, no o no sólo en cuanto portadoras de conceptos, sino en cuanto portadoras de asociaciones irreflexivas con otros conceptos que son los que realmente conllevan la emoción» (Bousoño, 1979: 26). Esta emoción no se relaciona, por tanto, con el

significado lógico o literal del enunciado poemático, sino que: «su relación únicamente existe con respecto a un significado oculto (oculto también, por supuesto, para el propio poeta) que es el verdadero sentido de la dicción poemática» (*ibid.*). Por tanto, Carlos Bousoño considera que la poesía que se viene desarrollando desde poco antes del siglo XX se caracteriza porque su emoción poética se relaciona directamente con un significado oculto, que podríamos definir como poético-simbólico en el sentido que venimos desarrollando al seguir las ideas poéticas de Cirlot. No obstante, Bousoño se refiere a una poesía vanguardista que se caracteriza por «asociaciones irreflexivas» o ilógicas –como Cirlot había distinguido que eran las propias del surrealismo–, mientras que la poesía simbólica no es irreflexiva, sino racional, aunque se refiera a un ámbito esencial e ignoto de la persona.

A continuación comentaremos quizá el texto más revelador acerca del pensamiento poético simbólico de Cirlot, que es el fragmento que escribió con el título de «Poética» para una antología titulada *Antología de poesía cotidiana* que se publica en 1966. Al igual que en el prólogo a *Bronwyn, VII* que hemos comentado, en este fragmento Cirlot comienza también refiriéndose explícitamente al concepto de «misterio» y a lo poético como una «iluminación»:

Poética

Creo que el hombre es hijo del Misterio. La poesía es la búsqueda de contacto con esa zona oscura materna, en la que emerge la delgada figura de nuestro yo, en el círculo más amplio e impreciso de lo que «encontramos» en torno a ese eje solitario. La poesía no puede ser sino entrega y espera hasta el instante en que algo parece darse y esclarecerse. Posiblemente es sólo la ilusión de una iluminación, de una *gnosis*, pero, sin embargo, me es imposible apartarme de la creencia (más que de la idea) de que la poesía es eso, hundimiento para hallar. Desde el lado objetivo, poesía auténtica es la que alinea hallazgos valederos, es decir, a la vez únicos –signo de ese otro misterio que consiste en que el Ser acontezca en seres– y colectivos, signo de la comunidad que nos une a todos y nos vertebrata en el gran puzzle del Hombre Universal. [...]. De otro lado, la poesía no se conforma con lo escrito. Poesía es un arte de conocer el mundo, de tocar una piedra, de respirar una temperatura, de soñar –de veras–

con el otro, con los otros mundos. Poesía es ver, entender, descifrar y a la vez no ver ni entender ni descifrar. Es levantar los brazos hacia lo que nos espera, a su vez, a nosotros (Cirlot, 1966a: 283-284).

En este texto encontramos muchos de los elementos que venimos comentando. «El hombre es hijo del Misterio», es decir, participa de una realidad con distintos ámbitos, donde algunos se encuentran ocultos, son misteriosos; y la poesía, como el símbolo, sirve como vínculo revelador –Cirlot usa los términos: «iluminación», «gnosis»– de tales espacios desconocidos de lo real humano. Por tanto, la poesía es «una búsqueda» en una «zona oscura» de la que «emerge» el «yo», algo que concuerda con la idea, que hemos señalado ya, del poeta como exhumador, desenterrador, que busca en lo subterráneo de sí mismo y del mundo. La poesía es un «hundimiento para hallar»: de nuevo encontramos la referencia a que la poesía es un movimiento descendente, como escribía Cirlot en el epígrafe «La poesía» (2008: 901) de sus «Apuntes sobre poesía», lo cual relacionaba él mismo con un aspecto del misticismo.

Así pues, parece claro que este rasgo define su concepción poética como un proceso de introspección. Por último, formula la contradicción de que la poesía es «un arte de conocer el mundo» y, sin embargo, de «no ver ni entender ni descifrar». Con esta contradicción está declarando que entiende la poesía de modo simbólico como algo que expresa lo desconocido y recóndito, pero que tras expresarlo, no lo agota en su significado. Esta afirmación sobre la poesía recuerda mucho a las palabras de Cirlot en relación al pensamiento simbólico de Wirth, para quien –según Cirlot– la función esencial de lo simbólico «es penetrar en lo desconocido y establecer, paradójicamente, la comunicación con lo incomunicable» (J. E. Cirlot, 1958: 46). Volvemos por eso a reiterar la caracterización de Gilbert Durand sobre el símbolo: «su significado *es imposible de presentar*» (1964: 12-13), el significado del símbolo rebasa su presentación, es plural y abierto, es figura que constituye una fuente de ideas, como

escribe Garagalza (1990: 50), y, como expresa Cirlot (1970a: 627), aunque se puede comprender e interpretar, en última instancia va más allá y se presta a la vivencia personal.

Desde esta concepción de poesía, se podría decir que la palabra es sonido que revela lo desconocido revelado, pero que tras ser revelado continúa siendo desconocido, ya que, pese a prestarse a la comprensión y a la interpretación, siempre queda una dimensión de significado extra, que no se agota. Sin embargo, la palabra poético-simbólica queda ahí, como vínculo, como camino hacia esa dimensión desconocida para que podamos recorrerla con la intención de seguir encontrando en la búsqueda nuevos significados que revelen ese *otro* ámbito misterioso, no sensible, trascendente y profundo, propio de lo personal y del mundo. En el no entender se encierra parte de la magia y del atractivo de esta poesía simbólica, puesto que junto con la interpretación y la vivencia de lo poético simbólico, se puede intuir que siempre hay un campo aún mayor donde queda lo oculto. Cirlot opinaba que lo simbólico va más allá de la interpretación y en última instancia ha de ser vivido.

Mauricio Beuchot, en *El camino de la hermenéutica analógica*, ha escrito: «El mediador es analógico, la mediación implica analogicidad, y el símbolo, como ya decía Kant, sólo se puede interpretar mediante la analogía, precisamente porque el símbolo representa por analogía» (Beuchot, 2005: 133). Es decir, el símbolo y la poesía simbólica nos vinculan con un ámbito desconocido, misterioso, un ámbito que siempre desborda a la interpretación, así que no nos desvelan ese ámbito porque su naturaleza no puede ser completamente desvelada, pero nos conectan con ello. Como también escribe Cirlot: «Poesía es ver, entender, descifrar y a la vez no ver ni entender ni descifrar».

En un artículo titulado «Sobre la problemática del lirismo poético. La oscuridad en poesía», Cirlot distingue dos tipos de oscuridad: una es la propia del hermetismo en

el mensaje debido a su artificiosidad y otra es la que se deriva del hecho de que la poesía hace referencia a un plano simbólico, esencial y misterioso de la persona:

Pero, ciñendo más la cuestión, la oscuridad puede ser «dirigente» (inspirada) o «dirigida» (artificio) y esta es una distinción más importante para nosotros que cualquier otra. Si, en el segundo caso, poesía oscura es meramente una forma de escritura y de comunicación, en el primero es la recepción de un mensaje, actúe este a través de las fuerzas verbales, de la imagen o del principio mismo hermético en que el autor se sitúa al empezar a escribir, es decir, a inscribir su alma (J. E. Cirlot, 1967d: 60).

En un artículo publicado muy poco después y titulado «Problemática de la lírica actual. Lo incomunicable en poesía», vuelve a este tema para aclarar que este último tipo de hermetismo se debe a la vocación de la poesía, cuando surge auténticamente, por referirse a lo incomunicable: «Es indudable que la oscuridad poética, cuando surge auténticamente, es decir, como resultado de una vocación de “hermetismo” (no veo otro modo de llamarla) puede conducir a lo incomunicable» (J. E. Cirlot, 1967e: 11).

En la idea de la poesía simbólica como búsqueda en lo misterioso y desconocido, está a su vez implícita la idea de límite, puesto que lo desconocido es lo que hay más allá de un límite hasta el que podemos conocer. Cirlot habla de esta idea de límite en relación a la poesía en su artículo «La vivencia lírica» de 1946:

[...].

Estamos ya ante lo desconocido. Cuando Neruda dice:

Mi corazón, es tarde y sin orillas,

sobrepasa una de las imágenes necesarias de la poesía lírica; la de ribera, de margen; la expresión de límite, elevada a su mayor intensidad. Peligrosamente, se tiene la noción de que «se está llegando» a regiones ignoradas donde se abre un desfiladero de esmeraldas.

Sin intentar convertir a la poesía en una especie de metafísica anárquica, sí, indudablemente, es preciso probar que toda gran poesía como posición que es total, del hombre ante sí y ante el universo exterior, presupone una intuición de esas realidades y de los problemas que entrañan. Se ve forzada a trabajar sobre ellos, dejando a los superficiales el aturdimiento sólo instintivo y la adoración perenne ante las apariencias que no despiertan en sus mansas mentalidades la necesidad de las profundas interrogaciones (J. E. Cirlot, 1946c: 680).

Como escribe Cirlot, el concepto de límite en poesía está relacionado con hacerse cuestiones metafísicas, preguntas acerca de lo desconocido («regiones ignoradas»), un tipo de poesía que él prefiere y considera de más valor y profundidad que la poesía de quien adora las apariencias, la cual es para «mansas mentalidades». Una vez más encontramos en el pensamiento de Cirlot una minusvaloración de la superficialidad del mundo externo y sensible. Así pues, la idea de límite tiene relación directa con lo desconocido y, desde este punto de vista, también con el misticismo. Lo desconocido y misterioso es un elemento importante en la literatura mística, pues esta versa sobre el deseo de unión con la divinidad, siendo la divinidad un ente que se encuentra más allá del conocimiento de los seres terrenales.

Tratando el tema de la noche en San Juan de la Cruz, Alois M. Haas, en su obra *Visión en azul. Estudios de mística europea*, recuerda la siguiente cita de Evragios Pontikos: «Bienaventurado el que penetra en el no saber de algunas fronteras» (cit. en Haas, 1999: 55). Tras ello, Haas explica que San Juan de la Cruz en *Subida del Monte Carmelo* y en *Noche oscura* fija la noche como símbolo de lo incomprensible e incognoscible que se escapa al conocimiento humano, a lo que el místico –y el poeta simbólico, como Cirlot– aspiran. No obstante, según Haas, la noche es un símbolo muy rico en San Juan y se relaciona, por ejemplo, con la quietud necesaria para la observación de la naturaleza, que es creación de Dios, así como para la oración (p. 56). Además, Haas considera que la noche es para San Juan símbolo de liberación, ya que fue por la noche cuando tras ser raptado por los enemigos de la reforma de la orden Carmelita, pudo liberarse y escapar saltando los muros de su prisión una noche de agosto de 1578. Este suceso biográfico del autor puede, según Haas, también explicar cómo, en el poema *Noche oscura*, la noche es símbolo de la liberación necesaria para el encuentro entre la amante y el amado, que se produce como resultado de una búsqueda

incesante de sí mismo y un abandono de la casa por «la secreta escala» para huir y entregarse al amado (p. 57). La búsqueda de un más allá no superficialmente externo y, en concreto, la búsqueda introspectiva es la característica común entre la poesía mística tradicional cristiana y la poesía simbólica de Cirlot, quien busca lo divino y desconocido en su interior. Como ejemplo, esta cita de un poema de *La quête de Bronwyn*: «Nunca te encontraré porque el encuentro / habría de ser fuera y estás dentro» (J. E. Cirlot, 1971c: 501).

San Juan escribe en su *Cántico espiritual* que la noche es el contexto en el que el alma se relaciona y llega al conocimiento de Dios: «a oscuras de todo lo sensitivo y natural, enseña Dios ocultísima y secretísimamente al alma sin ella saber cómo; lo cual algunos espirituales llaman entender no entendiendo» (cit. en Haas, 1999: 59). Este «entender no entendiendo» o los siguientes versos de San Juan de la Cruz: «Entréme donde no supe / quedéme no sabiendo / toda ciencia trascendiendo» (*Poesía*, p. 264) son ejemplos similares a las palabras de Cirlot en referencia a la función esencial del símbolo como la «comunicación con lo incommunicable» (J. E. Cirlot, 1958: 46) y a su definición de poesía como «ver, entender, descifrar y a la vez no ver ni entender ni descifrar» (J. E. Cirlot, 1966a: 283-284). En este sentido, Jaime D. Parra, en su artículo «La forma generatriz y la experiencia de los sagrado en la poesía de Juan-Eduardo Cirlot», escribe en relación a cómo Cirlot consideró que la vanguardia y la poesía mística o simbólica –es decir, una poesía que busca una realidad trascendente– no estuvieron reñidas, pues para buscar lo desconocido a través de la poesía, Cirlot tuvo que usar modos poéticos experimentales:

Para Cirlot vanguardismo y mística nunca estuvieron reñidos y, justamente por ello, su interés por lo experimental corrió paralelo a su entrega a los símbolos. Ante lo inexpressable adoptó la postura de los místicos de todas las épocas: remover el lenguaje para sacarlo de su insuficiencia (Parra, 2000a: 8).

En este mismo artículo, Parra comenta que Cirlot se mantuvo fiel a la idea de que el arte tiene «un fondo místico», lo cual determina la forma que se emplea para tal finalidad, que no es otra que la búsqueda trascendental del sentido. Sin embargo, como añade Parra y analizaremos en este estudio, aunque la forma sea «solo» una vía, es también generadora de contenido por sí misma. De hecho, el mismo Cirlot llegó a considerar más importante la forma que el tema, dado que persigue lo incomunicable y misterioso, y es por este motivo que su poesía se vuelve más hermética y experimental a través de técnicas como la permutación y la aliteración. En palabras de Parra:

Por ello, en su experimentación siguió dos modelos, el de las aliteraciones y el de las combinaciones musicales, pero en ambos se mantuvo fiel a su concepción antigua; el arte tiene un fondo místico. La forma es sólo un medio, aunque sea ella quien genere los contenidos (p. 11).

Asimismo, la idea de límite en poesía nos lleva a pensar de nuevo que ese campo de lo desconocido y misterioso al que se refiere la poesía simbólica más allá del límite es lo *ausente*. Hemos caracterizado ya a Bronwyn, el personaje principal al que se dirige la voz poética del ciclo de poesía más representativo de Cirlot, como un ente de ficción cuya presencia es imposible. De hecho, se puede entender todo el ciclo –compuesto por dieciséis obras en torno a Bronwyn– como un diálogo en el que la voz poética emite su voz, pero no encuentra respuesta. No lo llamamos monólogo o soliloquio, porque en estos tipos de texto no hay intención de encontrar una voz que responda. Sin embargo, hay una excepción dentro del ciclo y es la obra *Con Bronwyn* (1970). En los poemas impares de esta obra, la voz poética está en cursiva y hace apelaciones a Bronwyn (J. E. Cirlot, 1970a: 390):

*Los álamos inciertos de las almas
se alejan por el campo.
Los álamos se alejan, Bronwyn.*

Los gritos permanecen y el incendio.

En esta ocasión, a diferencia de lo que ocurre en el resto del ciclo poético, estas alusiones sí obtienen respuesta. Esta se encuentra en los poemas pares, que están escritos en redonda, y cuya voz poética parece tener otra identidad, gracias a lo cual se hace efectiva la conversación. Por ejemplo, al poema anterior le sigue un poema en el que la voz poética pregunta a otra si creía que no le oía. Esto permite identificar a esta nueva voz poética con la de Bronwyn, puesto que la voz principal del ciclo hubiera podido deducir de la ausencia y de la falta de respuesta que Bronwyn no le oía (p. 391):

¿Creíste que no te oía
cuando dijiste:
subes bajo las verdes nubes,
de la tierra que hiciste
blanca en un mediodía
rojo como la herida en que perdiste
lo que a tu corazón te unía?

¿Creíste que no te oía
más allá de las olas
cuando las sombras solas
eran mi todavía?

Siguiendo con el concepto de *ausencia*, nos parece muy certera –como ya avanzamos antes– la siguiente afirmación de Jules Monnerot de su obra *La poésie moderne et le sacré*, la cual es citada por Clara Janés en referencia a la poesía de Cirlot: «la poesía es oración a la ausencia» (cit. en Janés, 2008: 39). Esta definición se acopla muy bien a la poética simbólica de Cirlot, porque no solo hace referencia a la ausencia propia de ese ámbito misterioso e ignoto que hay más allá del límite al que se refiere la poesía, sino que además considera lo que se encuentra en ese espacio, que sitúa en lo introspectivo, como sagrado. Como ya hemos comentado, Bronwyn en algunos poemas es llamada Daena, que, como explica el propio Cirlot, en la religión del antiguo Irán es un ángel femenino con el que el espíritu se encuentra en el puente Cinvat al emigrar en busca de la patria celeste al tercer día de morir. En otras ocasiones Cirlot la llama

Schekina, «entidad que los exégetas del cabalismo denominan “lado femenino de Dios”» (J. E. Cirlot, 1970e: 11). Así pues, el término *oración* tiene sentido en referencia a la poesía simbólica de Cirlot por referirse esta a lo ausente, que, no obstante, se localiza en un ámbito interior y que en ocasiones es considerado como sagrado. Además, la consideración de *oración* es acertada respecto a la poesía de Cirlot porque esta es una búsqueda y una llamada a lo que el mundo terrenal y sensible no es y no da. De hecho, hay obras de Cirlot que contienen este término en el título, como *Las oraciones oscuras* (1966), o que imitan la letanía propia de una oración. En una carta a Ory, reconoce su gusto por el uso repetitivo y anafórico de la letanía, que pone en práctica en *Canto a la vida muerta* y en *Cordero del abismo*:

Verás que aquella forma que tanto me gusta: la letanía, que uso para descripción de mi alma en *Canto de la vida muerta* en este libro se agiganta hasta ocupar una cuarta parte de él. Todo son endecasílabos excepto un pequeño pasaje que hay versos de metro variado y el «Gloria», cuya parte central va en alejandrinos. Uso la rima en determinados momentos (Todo el canto V y partes del II) (J. E. Cirlot, 12-8-1946).

Efectivamente, en *Canto a la vida muerta*, en el fragmento titulado «Homenaje», se suceden casi veinte estrofas seguidas que siguen una estructura paralela y anafórica propia de la letanía, de las que mostramos las tres primeras (J. E. Cirlot: 1946a: 157):

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.
Mi alma es una orquesta de topacios.

[...].

Siguiendo este rasgo «sagrado» propio de las oraciones que hay en la producción lírica de Cirlot, hemos de decir que su poesía simbólica no solo establece un vínculo

con lo *ausente*, sino que además lo invoca, pide su presencia. Esto mismo sostiene Cirlot acerca de la poesía en su artículo «La vivencia lírica» (1946), en el que escribe que la poesía solicita una aparición:

Para redimir el conflicto entre las cosas de la soledad, para restablecer la dimensión exterminada del tiempo, para llegar a un jardín en el que los deseos irrealizados tengan su fuente o su árbol mágico que canta, para reconstruir con las esencias de los más hondos momentos de ternura, de abandono, o de exaltación, algo de lo que ha sido una vida humana, un pensamiento humano, para elevar ese castillo transparente entre las nieblas y los mediodías, para conservar atados frente al silencio sus movimientos arrebatadores o postrados, es para lo que existen las tentativas de la poesía. Ella está siempre más allá de todo lo que por su mediación se realiza.

Así, es una aparición lo que se solicita: un descenso y una comprobación de lo que tiembla, de ese «algo con alas de pájaro que entre los labios y la voz se va muriendo» (J. E. Cirlot, 1946c: 681).

Se trata de un aspecto de su poesía que podemos comprobar en varios poemas. Por ejemplo, en el antepenúltimo verso del primer poema de *Bronwyn*, es decir, en el primer poema dirigido a Bronwyn de todo el ciclo, ya la voz poética expresa su deseo de que Bronwyn se acerque, es decir, que haga acto de presencia (J. E. Cirlot, 1967b: 61):

Las huellas de tus dedos
no se ven en la torre.

Pero yo leo sin descanso, en la soledad de la ermita junto al mar
los antiguos signos en donde tú estuviste hacia el año mil,
por los bosques, los pantanos, las ramas y las hojas, la arcilla pisada.

Dentro del corazón está la muerte
como una runa blanca de ceniza.

Acércate por el campo blanco o por el verde campo o por el campo negro, pero
[ven.

Detente ante la tumba
donde los dos estamos.

Es natural que si Cirlot entiende la poesía de modo simbólico y, por tanto, como un vínculo con un plano trascendente y misterioso del hombre y del mundo, la poesía

tenga pues como finalidad la reunión de dos partes escindidas, que formen de nuevo un ser. En este sentido, Clara Janés escribe: «La finalidad de la poesía es, por tanto, para Cirlot, restablecer la esencia, el ser –lo que no es palpable–, sin duda alguna para poder conocerla, y así poseerla y llegar a ser» (1996: 15).

Asimismo, Cirlot no puede considerar las palabras que siguen una norma gramatical y que hacen comunmente referencia al mundo fenoménico como materia de la poesía para alcanzar lo oculto, lo ausente, a lo que tratan de vincularnos los símbolos. Por ello, la poesía de Cirlot se caracteriza por un «deshacer» la norma lingüística a través de diversas técnicas, como las discordancias sintácticas o, en un nivel más profundo, el simbolismo fonético. Las palabras que hacen referencia a la realidad externa que percibimos por los sentidos y siguen una norma gramatical no son las más adecuadas para una poesía que trata de conectar con lo trascendente, de ahí que para Cirlot, las palabras en poesía «se esfuerzan no ya por llenarse de sentido, sino por serlo ellas mismas» (J. E. Cirlot, 1946c: 676).

No obstante, en cualquier caso, la palabra es insuficiente para llegar a esa esencia ausente porque las mismas palabras son ausencia, como lo son las huellas del poema de *Bronwyn* que acabamos de citar, mientras que el sonido de las mismas en la lectura es la esencia que se escapa. A este respecto, Antonio José Lorenzo escribe lo siguiente sobre Cirlot en un artículo en el que compara la poesía de este y la de Bécquer: «Sin embargo, sus numerosos libros de poesía, su continuo interés por la experimentación con la materia poética, las palabras, que son también, paradójicamente, ausencia, pues vuelan no más son pronunciadas, lo sitúan en la misma estela que el poeta sevillano» (Lorenzo, 2000: 11). Esta consideración de la palabra como una huella recuerda a la tesis de Antonio Carvajal en su obra *Metáfora de las huellas*, en la que cita las siguientes palabras de O. Brik: «El poema impreso en un libro, a su vez, no ofrece

sino las huellas del movimiento. Es sólo el discurso poético y no su resultado gráfico, lo que se puede presentar como un ritmo» (cit en Carvajal, 2002: 9)²⁷. Debido a la intención de acercarse a lo oculto y trascendente del mundo con su poesía, Cirlot da cada vez menos importancia al tema y a la palabra que respeta la norma lingüística y trata de otorgársela a la experimentación con el lenguaje y al sonido mismo. Esta idea es la que explica su uso de la aliteración y de la homofonía como algunos de sus principales recursos poéticos. Además, esta predominancia por el sonido y por deshacer el lenguaje da lugar a que Cirlot cultive el simbolismo fonético, consistente en grafías que hacen referencia a sonidos sin coincidir con palabras del sistema lingüístico, sino que se trata de letras y conjuntos de letras asociados a símbolos. Por esta insuficiencia de la poesía para alcanzar lo que se caracteriza por su natural ausencia, de lo que es símbolo Bronwyn, Cirlot escribiría en «La vivencia lírica» que la poesía «está siempre más allá de lo que por su mediación se realiza» (J. E. Cirlot, 1946c: 681).

2.5. Nebiros: *lo diabólico como separación*

Por último, para cerrar el círculo de este repaso por la poética simbólica de Cirlot, hemos de centrarnos en la misma palabra *símbolo*, que desde su prefijo griego *sim-* puede interpretarse etimológicamente con el significado de unión. Desde este punto de vista, *simbólico* se contrapone a *diabólico*, pues *diablo* significa según Corominas en el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*: «el que desune o calumnia», derivado de un término que significa a su vez: «separar, sembrar discordia, calumniar», derivado a su vez de un término con el significado de «arrojar» (Corominas, 1980: 486).

²⁷ Carvajal indica que estas palabras de O. Brik son tomadas de la siguiente obra: *Rythme et syntaxe*. En *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes I réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*. Éditions du Seuil, Paris, 1965, pág. 144.

Estas definiciones tienen relación con la única novela que fue escrita por Cirlot titulada *Nebiros*, la cual se publicó de modo póstumo en 2016. En esta novela, Cirlot trata problemas existenciales como la dicotomía entre la pluralidad de los individuos y el todo de la creación, o como la muerte entendida como una fase de cambio y no como un final, o como el mal intrínseco que acompaña al ser humano debido al pecado original. La caída o separación del diablo del paraíso o la expulsión del ser humano del jardín del Edén son relatos del alejamiento de lo originario, algo equivalente al alejamiento de lo natural a través de lo cultural del que habla Garagalza (2002: 89-93). Esta separación o caída conlleva una degradación irremediable propia del hombre, como se refleja en fragmentos como el siguiente de la novela de Juan Eduardo Cirlot:

Era imposible superar la etapa natural del hombre; lo mismo sucedía entre las personas que en el fondo de los mares y de las selvas. Y, por propia experiencia, conocía que ni los que habían dedicado muchas horas de su vida a los más arduos estudios podían creerse libres del mal original (J. E. Cirlot, 2016: 99).

El argumento de la novela *Nebiros* narra un paseo nocturno de un hombre que vaga por la ciudad, se dirige hacia el puerto, se encuentra un puesto de libros, entra a cenar en un comedor social, etc., pero, sobre todo, se trata de una novela que desarrolla el monólogo interior reflexivo y existencialista del personaje principal. El protagonista de la novela reflexiona, entre otras cosas, acerca del ser humano como portador de una naturaleza caracterizada por el mal debido a un pecado originario desconocido. Por tanto, en consonancia con la idea de poesía y de símbolo que hemos desarrollado en esas líneas, para el personaje de esta novela la naturaleza del ser humano es algo lejano y desconocido y es a través de lo simbólico como se puede acceder a ello:

Siguió mirando libros. Quedaba uno de magia titulado *Los Secretos del Infierno*. En él se daban los nombres y se citaban las actividades de los principales demonios, explicando de qué manera se les podía evocar y utilizar, siempre, claro está, a cambio de la entrega del alma. ¿Cómo podía contratar en

esas condiciones, hipotecando lo que estaba seguro de no poseer? En cambio, de la existencia del mundo infernal no le cabía duda alguna. Aun cuando todo el aquelarre dibujado en las ilustraciones del libro fuera simple simbolismo, ¿cómo ocultarse a sí mismo la realidad terrible del principio del mal? (p. 55)

Además, el título mismo de la novela es el nombre de un diablo, Nebiros, del que el protagonista tiene noticia gracias a un libro que encuentra. Se trata de un diablo cuyos dominios precisamente se refieren al pecado al que se alude en la Biblia y por el cual el ser humano fue desterrado del Paraíso y está marcado negativamente en la vida terrenal:

Cada demonio reinaba sobre un pecado capital, pero de Nebiros se decía que sus dominios consistían en un pecado que alude la Biblia, que no se puede nombrar o, mejor dicho, del cual se ignora la esencia. Al ver esta directa alusión, no pudo menos de estremecerse. ¿Cómo no había advertido nunca tal cosa? Si había un pecado desconocido, era equivalente a la enfermedad desconocida, a aquello por lo que él sufría sin saber a ciencia cierta la razón y para llegar a la entraña de lo cual solamente había contado con el paralelismo establecido por la herida de Amortas, en *Parsifal* (p. 56).

Nebiros trata de la angustia de una persona que no ve compatibles las dos visiones contradictorias de la existencia: la de que el hombre se encuentra como parte de una pluralidad individualizada en el mundo y la de que el hombre tiene un vínculo esencial con los demás y con el Todo. Sin embargo, al final de la novela considera la posibilidad de que ambos polos de esta contradicción aparentemente irreconciliable sean compatibles y considera que, no obstante, debe tratar de crear lazos con sus semejantes para dar sentido e ilusión a la vida:

La persona no sería nada, en esencia, pero lo era todo en la existencia y era absurdo construir sistemas a la espalda de esa realidad. Lo que impedía a los filósofos darse cuenta de la verdad era su orgullo y su necesidad de ser originales en sus teorías. Siempre se acercaban con prevenciones a las cosas y luego se extrañaban de que estas resultaran deformadas por su visión. La educación lógica que, tradicionalmente, venía a sentar las bases del pensamiento para ayudar a la loca tarea de dictaminar que lo que decía *sí* no podía decir *no* terminaba el gran equívoco general. Por ejemplo, era cierto que la persona no era una substancia pura, que no había inmortalidad personal, que no era cada hombre sino una parcela desprendida por un instante del ser y

destinada a sumirse de nuevo en el hirviente torbellino. Pero en su aspecto existencial, cuya realidad era innegable puesto que él la sufría, la persona era la depositaria de la verdad y en ella se concentraban todas las posibilidades de salvación del mundo. Posiblemente, si se dedicara a pensar y escribir sistemáticamente sus ideas, llegaría progresivamente a algún resultado positivo, pero lo más urgente era enderezar su vida y establecer unos lazos humanos que, aun careciendo de la hondura de la autenticidad total, tuviesen el calor suficiente para infundirle ánimos y la ilusión de que la vida servía para algo (p. 145).

Así pues, *Nebiros*, única novela de Cirlot, participa también de la problemática de la poética simbólica, pues en ella, aunque de modo narrativo y a través del monólogo principalmente, se presenta al ser humano como un ser que ha sido separado de su esencia primigenia. Durante toda la novela, el protagonista tiene la sensación de que el hombre es un ser malo por naturaleza, algo que se debe al pecado original que dio lugar al destierro del hombre del Paraíso en analogía con el diablo, que por un acto de rebeldía, fue también desterrado. Lo diabólico se presenta como la separación, mientras que, como habíamos visto, lo simbólico es una vinculación con lo originario. En este contexto, cobra importancia el matiz de *sutura* que Ortiz-Osés relaciona con el símbolo, ya que la separación de lo originario puede considerarse como un desgarramiento o herida (Vergara, 2012: 84). Por tanto, como indica Victoria Cirlot en el «Epílogo» de *Nebiros*, el gnosticismo es otro de los grandes temas de la novela: «El mundo es ciertamente una tumba. El autor de *Nebiros* habría de hablar más adelante de un “sentimiento gnóstico de la vida”» (V. Cirlot, 2016: 170). También Rivero Taravillo señala a este respecto el gnosticismo en el pensamiento de Cirlot: «Esa extrañeza de vivir en un mundo ajeno es una de las características propias de Cirlot, que lo emparenta con el gnosticismo, con esa maldición de haber sido arrojado al mundo de la materia» (Rivero, 2016: 182).

Asimismo, en esta temática diabólico-gnóstica por la que el ser humano ha sido desterrado del Paraíso y que se contrapone a lo simbólico, encaja el hecho de que el protagonista de *Nebiros*, en su deambular nocturno, se encuentre con una prostituta a la

que relaciona en su monólogo interior con Lilith. Esta mujer es vista como el símbolo opuesto a Eva, mientras que Eva es el símbolo de la vida y la madre de todo lo material, Lilith es su contrario negativo, es decir, la mujer terrenal que escenifica la caída del hombre del paraíso:

Cuando decidió que casi se abstendría de todo, ella ya estaba desnuda y le preguntaba por qué no hacía lo mismo. Contestó que no era necesario y se sentó a su lado sobre la cama. [...]. Instantáneamente, le vino a la memoria la imagen de la mujer del bar en el que había estado. Aquella era la «otra mitad» de este ser anónimo y desigual como el grifo de los cuentos infantiles. Un sudor frío empezó a correr por su cuello al pensar que algo o alguien dirigían todo lo que le acontecía aquella noche. Ahora «le daban» el resto de lo que había sido ofrecido a su contemplación una hora antes. A toda velocidad, su pensamiento retrocedió en la noche hasta el momento que se halló frente al mercado de libros hojeando aquel tratado de *Magia sexual*. ¿No quería vivir lo que leía? En una de las páginas centrales de la obra estaba reproducida la figura de una mujer semejante a la que estaba a su lado, mirándole con expresión de pasmo. Su nombre era Lilith. Le era muy conocido; hacía tiempo que sabía la existencia de aquel ser, el cual podía aparecerse por medio de las personas más diversas, pero siempre como compensación a la pérdida de la primera mujer, Eva, que había sido asignada por Dios al primer hombre. Enseguida, relacionó la aparición de Lilith con la muerte por accidente de la muchacha del coche. Como solía acontecerle, un mismo suceso le conmovía de las maneras más opuestas; por esto, tras el primer momento de miedo, se habituó a la situación y con una fe de la que se hubiese creído incapaz creyó que la prostituta que permanecía a su lado era la personificación de la legendaria serpiente (J. E. Cirlot, 2016: 110).

3.1. *El no ser*

El ámbito de lo desconocido, lo ausente, lo *imaginal* del que hemos hablado y con el que la poesía simbólica de Cirlot trata de establecer un vínculo es llamado por el poeta barcelonés, desde su teoría ontológica y en muchos de sus poemas, como *no ser*. Según la ontología de Cirlot, que desarrolla, en obras como *Del no mundo*, su concepción ontológica tiene como uno de los axiomas principales el siguiente: «*algo* viene al ser-dejando-de-ser-rodeado-de- no ser» (J. E. Cirlot, 1969a: 419). Atendiendo a esta afirmación, la concepción del ser de Cirlot es heraclitana, es decir, considera al ser como algo en perpetuo cambio. Recuerda a la famosa máxima de Heráclito sobre el agua y el río: «Sobre quienes se bañan en los mismos ríos afluyen aguas distintas» (*Los límites del alma. Fragmentos*, p. 79). Según Cirlot, en el proceso de cambio, el ser deja de ser para llegar a ser otra cosa. Sin embargo, el pensamiento ontológico de Cirlot sería nihilista –de acuerdo con lo que el poeta entiende por este concepto– porque en su concepción del ser como cambio hace hincapié en el hecho de que el ser deja de ser, más que en el hecho de que un nuevo ser se crea.

El poeta barcelonés define *nihilismo* en su *Diccionario de los ismos* como: «tendencia al acabamiento» (J. E. Cirlot, 1949b: 441). Para Cirlot, el ser se convierte permanentemente en *no ser*, el ser da lugar en su proceso de cambio a constante *ausencia*. Sin embargo, Cirlot afirma su ontología de un modo contradictorio y nihilista, ya que para él, lo ausente o la muerte es lo que está en permanente presencia en la vida. Según su ontología, el *ser* produce constantemente *no ser*, por lo que el *ser* implica *no ser*, lo cual lleva a la identificación entre *ser* y *no ser*, pues ambos son fases opuestas

que forman parte de la unidad del ser. Esta identificación entre *ser* y *no ser* es la afirmación de Heráclito que Cirlot cita en *El mundo como objeto*: «La fantasmagoría de los objetos reales es la prueba más terrible del carácter dúplice del ser, dando la razón al tristísimo Heráclito, quien decía “el ser es y no es”» (J. E. Cirlot, 1953a: 123-124).

En una carta escrita el 14 de octubre de 1970, Cirlot relaciona su nihilismo con el hecho de que las apariencias sensibles apenas le parecen reales. En esto consiste su ontología, por la que todo en el mundo externo de los sentidos está abocado a constante cambio, de manera que puede parecer más real una trascendencia esencial e inmóvil, que cada una de las supuestas apariencias que se perciben, las cuales no pueden permanecer sin cambiar, esto es, sin dejar de ser constantemente. Lo interesante en esta carta es que va un paso más allá y compara la irrealidad del mundo exterior con la de una película, pues escribe que la realidad externa es como una película en tres dimensiones que vivimos por dentro. De este modo, se entiende la concepción de Cirlot por la que los sentimientos imaginarios que se pueden desarrollar hacia el personaje de una película, como Bronwyn, son tan válidos como los que se pueden tener hacia una persona:

Tengo –no se lo niego– una ideología abiertamente nihilista. Creo que el mundo es un mal y la existencia un mal. Creo que valdría más que no existiera nada, como pensaba Buda, y me asombro con Heidegger, quien se pregunta: «¿Por qué hay algo y más bien no hay nada?». Pero me es inútil. El mundo existe. La realidad es. Y aunque en verdad no sea, pues viene a resultar como un film en tres dimensiones que vivimos por dentro, no dejamos a veces (casi siempre) de ir dejando trozos de nuestro ser por los bosques espesos del mundo (J. E. Cirlot, 1970j: 107).

La fórmula «el ser *es* y *no es*» identifica dos opuestos que según la lógica son contradictorios. Sin embargo, Cirlot escribió sobre la importancia de la contradicción para el surrealismo, movimiento que de la aceptación de un principio y su contrario hacía una vía de conocimiento místico:

[...] basta que el surrealismo advierta la realidad de una contradicción, de un dualismo cualquiera, para que se aferre frenéticamente a él, intentando hacer suyos los dos principios enemigos, siendo ahí donde radica su misticismo de origen germánico, que puede hacerse remontar al maestro Eckart o a Jacon Böhme (J. E. Cirlot, 1953b: 314).

Del mismo modo, como hemos visto que señalaba Marius Schneider (1946: 18-19), el simbolismo se basa en una concepción primitiva del cosmos ordenada en contrarios, debido al dualismo permanente de cada fenómeno en la naturaleza. Tales contrarios, como el día y la noche, el cielo y la tierra, lo masculino y lo femenino, parecen opuestos, pero en el fondo son partes de una unidad.

En la obra *El pensamiento de Edgar Poe*, Cirlot sustituye la segunda parte de la ecuación *ser = no ser* por el término *era*. Por tanto, su concepción de que todo lo que *es* pasa a *no ser* puede también enunciarse como: todo lo que *es* se convierte en *era*. En palabras de Cirlot: «*Era*. La palabra «era» encierra todo el misterio del universo, mejor aún, de los universos (posibles, imposibles, existidos, existentes, imaginarios, reales, soñados, perdidos, muertos o vivos), pues lo-que-es, *es-dejando-de-ser*» (1969g: 425).

La idea de que el *ser* es *no ser* aparece a lo largo de toda la producción lírica del poeta barcelonés desde las primeras obras y son muchos los ejemplos que podríamos mostrar. Uno de ellos es el siguiente fragmento del poemario *Bronwyn*, z (1969), donde además alude a la doble persona de Bronwyn. Esta alusión podría interpretarse, entre otros posibles significados, como una referencia, por un lado, a Bronwyn como personaje de ficción cinematográfica y, por otro, como actriz de carne y hueso, cuyo nombre era Rosemary Forsyth (J. E. Cirlot, 1969f: 315):

Tu imagen no aparece o si aparece
es rauda, transparente,
hecha de conmoción
de yuxtaposiciones velocísimas
del ser y del no ser, como tu doble
persona.

El personaje de Bronwyn en el ciclo de poesía de Cirlot es un símbolo en sí mismo, es la *mediadora* entre el caballero que actúa como voz poética y su conocimiento del *sentido* esencial o su papel en el mundo, es decir, su destino. En el caso del caballero en el ciclo, que se podría identificar como Chrysagon –aunque esto no se indica de modo explícito–, su destino o papel en el mundo es la misma Bronwyn, sacrificarse por ella. Bronwyn tiene, como el ser o como el símbolo, dos caras: una, la del amor y el *ser* y, la otra, la del sacrificio y el *no ser*.

Clara Janés se ha referido así al protagonismo nihilista que Cirlot da a la ausencia, a la carencia, al *no ser* o dejar de ser:

Así el tiempo hace que todo lo existente sea-dejando-de-ser, convirtiéndolo de este modo en ausencia. Por ello todo el sistema de pensamiento que Cirlot resume en los aforismos *Del no mundo*, consistirá en un entramado de carencias.

La vida y la muerte serán carencias, el dolor y el amor producidos por una carencia, la realidad, irrealidad, el mundo, el lugar donde nada permanece. De este modo Cirlot lleva al límite la afirmación de Rimbaud en *Une Saison en Enfer*: «la verdadera vida está ausente» –cuyo contenido los surrealistas incorporan a su credo– y hace de ello el tema de sus diversos cantos de la «vida muerta» ya que la muerte es justamente esa ausencia (Janés, 1996: 27).

Son muchas las apariciones del concepto del *no ser* en la poesía de Cirlot, pero es destacable su presencia en el ciclo de *Bronwyn*. El *no ser* es el ámbito de lo que ya cambió, de lo que es inaccesible, por encontrarse en el pasado o en un ámbito distinto de las circunstancias de la voz poética. Del concepto de *no ser* se derivan otros que también participan del lenguaje nihilista de la negación, como lo *nunca*, la *nada* o lo *no*. Este lenguaje de negación hace mención a lo desconocido, a lo que hay más allá del límite, y es similar a expresiones de místicos como la siguiente de San Juan de la Cruz: «Entréme donde no supe / y quedéme no sabiendo / [...] de un entender no entendiendo» (*Poesía*, p. 264). De hecho, una de las obras poéticas de Cirlot se titula *Donde lo nada nunca ni*, I y II (1971). El siguiente poema de *Bronwyn*, *w* (1971) es un buen ejemplo de

los distintos términos poéticos usados como consecuencia de una visión ontológica nihilista (J. E. Cirlot, 1971b: 456):

No ceso, Bronwyn, de pensar en ti,
sabiendo que no existes ni en lo no.
Teniendo ante mi espíritu una idea
en desaparición constituyéndose.
No son lamentaciones ni esperanzas
lo que debe ofrecer mi pensamiento
a tu imagen perdida en la espiral
del bosque del martirio del no ser.
Eres el resplandor con que la nada
habla de eternidad pero en lo nunca.

Es inútil que siga bendiciéndote:
huésped de los alteres del incendio.

Es significativo el verso referido a Bronwyn: «sabiendo que no existes ni en lo no». Según este verso, la ausencia, la nada o la negación afirmada que implica la existencia de Bronwyn tiene dos planos: su *no ser* en el plano fenoménico de la voz poética y, asimismo, su *no ser* en el plano esencial en el que la voz poética intuye que Bronwyn existe. No obstante, Bronwyn es, al fin y al cabo, un desdoblamiento introspectivo del yo, es el ánima de la voz poética o el ángel con el que se reunirá tras la muerte y que es imagen de sus actos en vida –en este sentido, Cirlot denomina Daena a Bronwyn en algunos poemas–, no es una amada al uso que responde a la segunda persona²⁸. Por tanto, la doble ausencia que caracteriza a Bronwyn es también la experiencia individual de la nada en dos planos distintos: el de la realidad exterior o mundo sensible y el de lo *imaginal*, introspectivo, trascendental o simbólico. Ambas experiencias de la nada o de lo ausente están conectadas, pero es la segunda, la ausencia en lo *imaginal*, la que tiene un mayor peso, porque ni siquiera en un mundo que no es el de los sentidos y lo tangible se puede retener a Bronwyn, ya que esta simboliza la

²⁸ En referencia a la visión de Bronwyn como desdoblamiento introspectivo de la voz poética, Menchu Gutiérrez escribe: «Bronwyn sólo existe porque tenía que existir para explicar al poeta» (Gutiérrez, 2000: 28).

pérdida misma, lo simbólico, lo que hay más allá, lo que *no es*. Bronwyn es la ausencia absoluta, lo inaccesible, lo solo intuible, lo misterioso, un sentido que no puede reducirse a la comprensión racional, sino que es propio de la vivencia simbólica. Por ello, el anterior verso puede conectarse con los siguientes del poemario *Bronwyn*, z: «Donde nada lo nunca ni / es siempre junto a ti / no en imaginación ni en realidad: / en esencia» (J. E. Cirlot, 1969f: 321). Así pues, la nada que comprende la compañía de Bronwyn –nótese la contradicción– es una negación que se da tanto en la realidad fenoménica como en la imaginación. En otras palabras, es una compañía que está siempre más allá y, por tanto, es una ausencia que se tiene presente o una compañía solo intuible, una compañía esencial, pero lo trascendente y lo simbólico no pueden alcanzarse, solo podemos vincularnos a ello. En relación a la doble ausencia propia del mundo fenoménico y del trascendente, Miguel Casado escribe:

Según va moviéndose, reiterativamente, el poema, este caleidoscopio de lo negativo llega a decantar dos fórmulas dominantes. Por un lado, la conciencia de participar en la nada que es este mundo, de pertenecer a ella sin remedio: «Bronwyn, mi corazón también es no / en un mundo que cierra la presencia». Por otro lado, la intuición de que en la proximidad de Bronwyn esa nada se convierte en apertura a una trascendencia, a lo *otro*. Lo característico es que no se puede elegir entre los dos colores de la negación: lo más abierto y tenso de la segunda lleva siempre el peso dolorido de la pérdida que supone la primera; esta primera alienación del mundo, emite un aura imprecatoria, un transparente techo de esperanza, que forman la onda de la segunda, vacío asomado a otro lugar (Casado, 2000: 18).

Sin embargo, la compañía de Bronwyn, que es una ausencia que se tiene presente, tiene un espacio que es el poema mismo, la escritura. La búsqueda de Bronwyn, su intuición, el notar su ausencia se construye y se encuentra en el poema y este engloba la ausencia de Bronwyn en cualquiera de los planos en los que esta pueda resaltarse. El poema es la conexión con Bronwyn, es la huella y la prueba de que se la intuye, es el intento factual caracterizado sobre todo fonéticamente de ir hacia ella, hacia lo trascendente y desconocido. Es coherente que se trate de un intento sonoro y

musical, pues, según la concepción poética de Cirlot –en consonancia con las ideas de Marius Schneider–, la esencia del mundo en sus distintos planos está caracterizada por el ritmo, es decir, todo fenómeno late esencialmente a un ritmo y se conecta con otros por ritmos comunes. Como escribe Schneider: «Pensar por ritmos acústicos es captar la esencia de los fenómenos» (1946: 162). Acerca de la escritura como búsqueda, Miguel Casado escribe:

Ya quedó citado el principio del *Ciclo*: «...yo leo sin descanso... los antiguos signos en donde tú estuviste hacia el año mil...». Buscar a Bronwyn consiste en esa tarea de paleógrafo, leer y recoger signos: escribir el poema. Por eso, la lógica es musical y no se precisa ninguna clase de relato, porque no hay otra acción que la del poema; al pronunciarse, hace, obra: es el espacio en que la voz-yo existe, en que Bronwyn existe. El afán de trascendencia propone otro mundo, pero el poema los contiene todos [...].

La escritura no es un reflejo de algo que ocurre, sino experiencia ella misma de la metamorfosis, espacio en que la búsqueda se vuelve real (Casado, 2000: 20).

Como explica Remedios Ávila en *El desafío del nihilismo*, dos son las preguntas de la metafísica: la pregunta por el ser y la pregunta por el sentido. No obstante, lo extraño de la temática del ser es que: «parece perseguida por una sombra sobre la que destaca, acorralada por un extraño fantasma de signo opuesto. Esa sombra, ese fantasma no es otro que *la nada*» (Ávila, 2005: 24). La *nada* específica de Cirlot que se contrapone al ser es el *no ser*, pero ese *no ser* no es un vacío, una inexistencia, sino que el *no ser* de Cirlot existe. El *no ser* de Cirlot es real en la medida en que es posible vivirlo gracias a la imaginación activa y a través del símbolo o de la poesía simbólica. Además, se asemeja a la realidad a la que se referían los místicos sufís –y que tanto estudió Henry Corbin– al hacer mención a un intermundo entre la pura idea y las apariencias sensibles. Por ejemplo, para Cirlot, Cartago sigue existiendo y es un símbolo de la tristeza por la destrucción que sufrieron a manos de los romanos. Del mismo modo, Bronwyn existe aunque nunca haya formado parte de las mismas circunstancias que el sujeto de la voz poética del ciclo de *Bronwyn*, pero es un ángel que

completa a la identidad propia, que se halla entre lo divino y lo terrenal y que, como ángel convertida en Daena, se reunirá con el sujeto de esa voz poética una vez que este muera. La poesía del ciclo de *Bronwyn* es un camino, una puerta, que lleva al sujeto de la voz poética más allá del ser, más allá de sus circunstancias fenoménicas, hacia un *no ser* desconocido con el que se comunica a través de la poesía simbólica. Por tratar temas de esta índole, podemos calificar también a la poesía simbólica de Cirlot como una poesía metafísica.

Remedios Ávila considera el pensamiento de Platón como reaccionario ante posiciones disolventes y paralizadoras que habían llegado hasta él, refiriéndose con ello al *no ser* que aparece en el *Poema* de Parménides o al pensamiento de Zenón de Elea, así como a las tres tesis nihilistas de Gorgias: «nada existe; si existiera, sería incognoscible; si pudiera conocerse, no podría comunicarse» (p. 25). Contra este nihilismo, lucha también la poesía simbólica y metafísica de Cirlot, pues considera que el *no ser* existe, y, aunque no puede conocerse por completo, trata de ponerse en contacto y vincularse a él. Además, esta actividad poético simbólica es una necesidad existencial, porque ese *no ser* esencial tiene relación con la identidad del ser humano, de él formamos parte desde un punto de vista panteísta de la realidad, pues ese vínculo a un Todo tiene relación con el *sentido* del ser humano en el mundo.

Ávila añade que la metafísica siempre ha sido contestataria respecto al nihilismo. Sin embargo, ante la pregunta que Heidegger plantea al comienzo del pensar metafísico: «por qué hay algo y no más bien nada», Ávila opina que «tenemos la tentación de invertir los términos que la pregunta relaciona. Porque hoy nos parece más evidente la nada que el ser» (*ibid.*). Por nuestra parte, creemos que la ontología de Cirlot se basa en esto mismo y que, por este motivo, puede considerarse nihilista, puesto que hace hincapié en que lo fenoménico se encuentra en un incuestionable y constante

cambio que le lleva a dejar de ser, de modo que el poeta barcelonés considera el ser como caracterizado por estar sumido en una permanente destrucción. Para Cirlot, el *no ser* es más protagonista que el ser, puesto que es el *no ser* el que ocurre a cada momento, el que aparece para sustituir al ser en cada instante en el que este es presa del cambio y, por tanto, de su destrucción como ser.

No obstante, el nihilismo de Cirlot no es del todo desesperanzador, puesto que no cae en asumir que todo lo que *es* se destruye sin dejar rastro. Por el contrario, es un nihilismo que cree en una realidad esencial más allá de lo fenoménico con la que todo está vinculado y que da sentido a la existencia. Podríamos decir que el pensamiento de Cirlot se caracteriza por un nihilismo idealista, en el que la poesía es una forma de supervivencia a las propias circunstancias a través de la búsqueda del sentido metafísico. Por ello, el nihilismo de Cirlot se contrapone a un nihilismo más pesimista aún, que niega todo sentido o salida a la realidad fenoménica.

La poesía de Cirlot busca un sentido trascendente, simbólico y esencial y este sentido se diferencia de «la nada», a pesar de que escape a la reducción de la interpretación racional y de que se caracterice en última instancia por una naturaleza misteriosa. Sin embargo, una de las enseñanzas que la reflexión sobre la poesía simbólica de Cirlot puede aportar es la del respeto a la naturaleza de lo misterioso, porque lo misterioso, lo desconocido, lo trascendente y lo simbólico existen, son fenómenos humanos, es parte de la realidad que el ser humano se construye para explicarse lo que puede intuir, pero no puede racionalizar por completo. La poesía de Cirlot busca el sentido esencial y trascendente del mundo y del ser humano con respecto al mundo, pero este sentido, a pesar de que no forma parte del mundo fenoménico, no debe confundirse con la «nada». El mismo Cirlot defiende tal distinción en una carta al director que escribe para la revista *Destino* en respuesta a un texto de Francisco Cossío.

En esta carta, Cirlot defiende que el arte abstracto «es la esencia, es lo inteligible puro» y no la «nada», como Cossío había afirmado en un texto anterior publicado en esa revista. Esta distinción podría aplicarse a la poesía de Cirlot en el sentido de que esta no pretende ser figurativa o imitar el mundo externo, sino que, como el arte abstracto, trata de vincularse con la esencia trascendental y simbólica del mundo. Las palabras de Cirlot en las que distingue la «nada» de la «esencia» con respecto al arte abstracto son las siguientes:

En el último párrafo, Francisco de Cossío dice «la abstracción es la nada». Si se refiere al concepto filosófico de lo abstracto se equivoca, pues la abstracción es la esencia, es lo inteligible puro. Si se refiere al arte que convencionalmente denominamos abstracto, vuelve a equivocarse» (J. E. Cirlot, 1953d: 30).

En ocasiones, los teóricos señalan que hay un elemento emparentado con lo mágico en la poesía de Cirlot. Por ejemplo, Menchu Gutiérrez indica un aspecto de «adivinación» (Gutiérrez, 2000: 28). La búsqueda de la esencia que caracteriza a la poesía de Cirlot no está movida por una certidumbre, sino por una intuición, la intuición de que debe haber un sentido más allá de lo fenoménico que explique y reúna la pluralidad de lo existente bajo esa explicación. Esta intuición nace del no saber, de la imposibilidad de conocer ese sentido último, pero de rechazar que no exista. Por ello, la poética de Cirlot no se caracteriza por un nihilismo pesimista que acepte la nada, sino que la rechaza y en cambio cree, intuye y adivina un sentido. Ese carácter de adivinación propio de la poética de Cirlot no se basa en el conocimiento, sino en la imposibilidad de una demostración empírica con respecto a ciertos temas, pero es tan hondamente antropológico como el simbolismo que trata de vincularnos a lo desconocido y esencial. Por ello, la poesía de Cirlot es un intento de dirigirse hacia lo misterioso (J. E. Cirlot, 1966a: 283-284). En palabras de Menchu Gutiérrez: «Cirlot sabe y olvida lo que sabe al mismo tiempo; lo que sabe le pone en camino, lo que

encuentra es un olvido de sí mismo. Porque en la experiencia de «ir» voluntariamente hacia algo está también la experiencia previa, la adivinación» (Gutiérrez, 2000: 28).

Como citamos en ocasiones en este estudio, en una entrevista realizada por José Cruset, Cirlot definió el mundo externo como «odioso y odiado» y a la poesía como la vía por la que obtener «lo que este mundo no es, y no me da» (J. E. Cirlot, 30-3-1967, en Cruset, 1967: 58). En este sentido, Amador Vega, en su artículo «El simbolismo religioso de Juan Eduardo Cirlot», considera la visión del arte del siglo XX como una forma de salvación y traza una analogía con la función de la religión:

Hasta qué punto el arte se ha erigido como una vía de salvación, para el creador inmerso en los procesos de elaboración con la materia, es una cuestión que debería proporcionarnos cierta luz en torno a las relaciones entre religión y arte en el siglo XX. La idea misma de salvación parece sustituir sin mayor dificultad a la de religión en un mundo secularizado en el que el artista puede confundir, a causa de cierto psicologismo inherente a estos análisis, el mensaje de salvación propio de todo discurso religioso con una conciencia de salvación que se desprendería de su quehacer frente al mundo (Vega, 2000: 5).

Para Cirlot, aquello de lo que nos salva el arte y la poesía es del mundo, o más concretamente, como especifica Amador Vega, de la representación que el ser humano se hace del mundo (p. 6). Por ello, Amador Vega explica que Cirlot tiene un gran apego por el arte informalista, el cual, según Cirlot, es «nihilista en cuanto al mundo de la figuración», pero tiene «fe en la materia» (J. E. Cirlot, 1960b: 153). Asimismo, en poesía, Cirlot se decanta por las vanguardias que, como su propia escritura, deshacen las formas lingüísticas normativas, pero es una escritura que tiene fe en el vínculo que a través de ella se establece con un plano misterioso de la existencia que aporta sentido al ser humano. Por ello, como venimos comentando, el rechazo de Cirlot por el mundo de las apariencias fenoménicas no da lugar en su caso a aceptar un nihilismo pesimista o una falta de sentido del ser humano con respecto al cosmos; al contrario, Cirlot aboga

por un sentido simbólico, más allá de lo superficial, que vincula al ser humano con el plano trascendente e intemporal de la realidad.

Según Amador Vega, en la poesía de Cirlot se puede encontrar una intuición de piedad con la existencia al final de la vida y, en este sentido, cita los siguientes versos de *Bronwyn*, w: «Me acerco a la piedad sin conocerla / atravesando el bosque de mi vida / muerta. Me acerco al resplandor sagrado / apartando las ramas de mis días» (J. E. Cirlot, 1971b: 457). Esta piedad con la existencia es considerada por Vega como un lazo de solidaridad con el mundo que diferencia al pensamiento de Cirlot del gnosticismo:

Este solo elemento piadoso, al final del camino de la vida, nos bastaría para rechazar de plano cualquier intento de definir a Cirlot como un poeta gnóstico, pues no es propio de los movimientos gnósticos establecer lazos de solidaridad con el mundo, como, sin embargo, es evidente en los muchos estudios realizados sobre el «Informalismo» y especialmente en el artículo del año 1960: «Ideología del informalismo» (Correo de las Artes, diciembre, en Mundo de Juan Eduardo Cirlot, pp. 152-156). La «expresión de la materia» como característica básica de este movimiento en el seno de la abstracción europea surge de un fuerte impulso negativo, que la misma palabra «informalismo» define: «si puede considerarse que el informalismo es nihilista en cuanto al mundo de la figuración y al de la presentación ilusionista, no puede dudarse en cambio que su misma técnica implica una fe en la materia [...] (p. 153)». [...]. Esta comprensión nihilista del mundo busca un acercamiento ineludible con la realidad, «por una necesidad de plantear de nuevo las relaciones del hombre con el cosmos» (*ibid.*), como solo el místico y el alquimista, pero no el gnóstico, pueden aceptar. [...]. Sería engañoso, con todo, entender dicha aceptación de lo que nace con la semilla de la muerte como una sumisión a la voluntad del mundo, y así es como Cirlot condena a éste de forma contundente: «yo no renuncio a mi odio a toda construcción que refleje la faz de este mundo» (*ibid.*). Entendamos que su actitud no afecta a un juicio del mundo creado, sino a la pretensión humana de representación: he ahí la difícil ecuación de quien experimenta la paradoja de una existencia en el mundo, pero fuera del mundo (Vega, 2000: 6).

Como termina esta cita de Amador Vega, el pensamiento de Cirlot vive una paradoja: un rechazo nihilista del mundo fenoménico percibido por el ser humano, pero a la vez una búsqueda simbólica del sentido del ser humano en el mundo.

3.1.1. No ser y *arqueología*

Si, como hemos dicho, aquello con lo que la poesía simbólica de Cirlot trata de establecer un vínculo es con lo ausente, entonces, lo ausente es, por un lado, lo introspectivo, lo *imaginal*, lo que no está en el mundo exterior y perceptible por los sentidos, y, por otro lado, lo que es ajeno a las circunstancias espaciales y temporales de la persona, de modo que lo que se encuentra en sitios o momentos lejanos es susceptible de ser considerado como *no ser* para Cirlot. Por ello, muchas de sus obras se caracterizan, como atestiguaba en el fragmento «El poeta» de *Árbol agónico* (1945), por desenterrar culturas antiguas. Al igual que la poesía, según la explicaba Cirlot en textos como «Apuntes sobre poesía» (J. E. Cirlot, 2008: 895-901) o «Poética» (J. E. Cirlot, 1966a: 283-284), la arqueología es también un movimiento de búsqueda descendente, concretamente, en el ámbito del mundo, aunque, por analogía, también en el personal. Un texto del poeta barcelonés en el que podemos encontrar la relación de la arqueología con el *no ser*, con lo *ausente*, se encuentra en el *Diccionario de los ismos*, en el que se define el *arqueologismo* como: «la atención hacia lo destruido por el tiempo» (J. E. Cirlot, 1949b: 94). De este modo, vemos que hay una clara relación entre la ontología de Cirlot y su concepción de arqueología, puesto que su visión del *ser* se centraba, precisamente, en que dejaba de ser, es decir, en lo «destruido por el tiempo».

Como hemos citado, Cirlot afirma en una carta a Carlos Edmundo de Ory que, en su opinión, todo lo vivo, incluyendo las personas, no son otra cosa que «arqueología futura» (J. E. Cirlot, 25-5-1945). La misma idea desarrolla en la entrada *arqueologismo* del *Diccionario de los ismos*:

si hemos de considerar como desecho todo lo que fue producido en los lejanos milenios, potencialmente nosotros somos asimismo el desecho del futuro. Por el contrario, la única salvación que puede intentar el hombre, sobre la tierra, de

las cosas de la tierra, se realiza con la conservación viviente de las obras pasadas, lo cual conduce a una superación de la temporalidad (J. E. Cirlot, 1949b: 94).

Según este fragmento, se podría entender que una poesía, como la que Cirlot practica en varias de sus obras, que trata de reproducir la vivencia de tiempos pasados, es un modo de salvación de lo terrenal y del hombre mismo a través del no olvido de lo que ha sido y, por tanto, «una superación de la temporalidad», una vinculación con lo esencial. Uno de los fragmentos más claros en la producción de Cirlot en los que la voz poética se considera como un alma que ha existido en distintas épocas es el siguiente del texto *Momento* (J. E. Cirlot, 1971e: 598):

Mi tristeza proviene de que me acuerdo demasiado de Roma y de mis
campañas con Lúculo, Pompeyo o Sila,
y de que recuerdo también el brillo dorado de mis mallas doradas de los
tiempos románicos,
y proviene de que nunca pude encontrar a Bronwyn cuando, entonces, en el
siglo XI
regresé de la capital de Brabante y fui a Frisia en su busca.
Pero, pensándolo bien, mi tristeza es anterior a todo esto, pues cuando era en
Egipto vendedor de caballos,
ya era un hombre conocido por «el triste».

La mirada interior de la poesía de Cirlot significa que rechaza las circunstancias del mundo externo, tanto temporales como espaciales. Por ello, como comenta Jaime D. Parra acerca del poema que acabamos de citar, uno de los posibles enfoques de la poesía de Cirlot es «aquel del hombre interior, que se piensa como ser *atemporal* y *transhumano*» (Parra, 2000b: 32). Esto significa que a través de la poesía introspectiva, la voz poética que construye Cirlot escapa a las circunstancias de su presente –de su mundo externo y fenoménico– y puede identificarse con la de cualquier humano en cualquier tiempo o lugar, como se ve en el anterior poema titulado *Momento*. Sin embargo, esa identificación se da siempre hacia el pasado, hacia lo perdido, hacia

aquello de lo que somos producto porque todo cambia inexorablemente y deja de ser, así que genera un anhelo motivado por la imposibilidad de su recuperación.

En el sentido de la relación entre *ser* y *no ser*/arqueología, es paradigmática su obra *El libro de Cartago*. Para Cirlot, Cartago era un símbolo de aquello que persiste solo como reminiscencia de su existencia en el pasado, ya que Cartago fue arrasada por los romanos y solo se tiene conocimiento de ella por los documentos escritos. En este sentido, es significativo el epígrafe que Cirlot coloca tras el título de la obra: «Cartago tuvo el triste destino de no alcanzar gran celebridad sino en el momento de su ruina (*Historia de Cartago*)» (J. E. Cirlot, 1998: 23). En la poesía de Cirlot, Cartago es un símbolo del *no ser*, de lo que irremediamente ya no es, y como símbolo es, por tanto, en última instancia inexplicable, no es limitable a lo racional. A este respecto, cobra sentido la segunda parte del título de la obra: *El libro de Cartago (Diario de una tristeza irrazonable)*. En cambio, lo inexplicable puede ser intuitivo, vivido y sentido. En este caso, Cartago le produce al poeta un «dolor inexplicable», como le escribía a Carlos Edmundo de Ory como despedida en una carta:

¿Quisieras ser una flautista griega? ¿Rodoklea? 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.

Querido Carlos Edmundo en el fin del mundo:

Au revoir (J. E. Cirlot, 14-8-1945).

El símbolo funciona como una mediación, de ahí esa capacidad para identificarse con algo ocurrido en otro tiempo e incluirse utilizando la primera persona del plural en el verbo «destruimos». Esa identificación se produce porque hay una clara correspondencia vinculante entre Cartago y el presente: la de haber sido destruida, ya que, según la ontología de Cirlot, todo en el presente también se destruye

constantemente al cambiar. En este sentido, Cirlot escribe en su artículo «¿Qué es la simbología?»:

Finalmente, y en virtud de la teoría del «inconsciente colectivo» de Carl Gustav Jung, discípulo pero no seguidor de Freud, los símbolos se forman hoy, como en todo tiempo, espontánea y frecuente –por no decir continuamente– en la imaginación del hombre, pertenezca a la cultura medieval, a la renaciente o a la de la era industrial (J. E. Cirlot, 1968j: 15).

Cartago es un símbolo que se relaciona directamente con su ontología, porque existe pero no está vivo, es *no ser*. En otra carta a Ory, Cirlot comenta la idea que colocó como epígrafe de *El libro de Cartago*, que consiste en que Cartago pasó a tener importancia en el momento de su destrucción, por lo que habla de Cartago como «Existencia muerta»:

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 (J. E. Cirlot, 4-2-1947).

Recordemos que en la obra *El libro de Cartago* aparecen Roma y Cartago como los dos símbolos del binomio de contrarios *ser* y *no ser*, destructora y destruida (Granell, 2011: 46). Durante la obra, la voz poética oscila entre su circunstancia presente en el siglo XX y su identidad en el pasado como cartaginés o romano a través de una brumosa ensoñación por la que re-vive la destrucción de Cartago. De hecho, la voz poética se refiere en ocasiones a una dama cartaginesa, de la que tuvo noticia por primera vez gracias a un sueño que relata en el texto de la obra titulado «Suceso onírico» (J. E. Cirlot, 1998: 19). Al final, encontrándose en un bar, ve un objeto con

forma de águila como el que había en los estandartes romanos y esto le transporta a la destrucción de la ciudad y a verse a sí mismo como romano, es decir, como parte del ser que ejecuta el doloroso cambio a través de la destrucción: «Voy vestido de hierro, me doy cuenta: / fui de los destructores de Cartago» (p. 79). Por esto, Cirlot escribió que Cartago es también para él la «tentación de la traición» (J. E. Cirlot, 2008: 893). Otro de los motivos por los que se puede entender que el guerrero sea una de las figuras más importantes de la producción poética de Cirlot es porque este encaja muy bien con la ontología del poeta barcelonés. Como venimos diciendo, su visión del *ser* consiste en que este se encuentra en constante cambio y, por tanto, en permanente destrucción y surgimiento del *no ser*. En este contexto, el guerrero es un agente activo del acabamiento del *ser* a través de la destrucción, a lo que se suma la valentía de poner para tal fin a su propia persona también en riesgo de ser destruido.

Cartago es un símbolo de la tristeza de que el *ser* irremediablemente deje de ser, la tristeza ontológica de Cirlot aparece también en la obra en este verso significativo: «Oh, Baal, Cartago se parece a mi tristeza» (J. E. Cirlot, 1998: 48), un verso que aparece idéntico también en *Canto de la vida muerta* (J. E. Cirlot, 1946a: 164). La tristeza ontológica de Cirlot es la tristeza de quien siente lo misterioso como inaccesible, como destruido y muerto y vive en lo imposible porque no puede acceder a lo *ausente*, a lo *imaginal*, más que a través del símbolo y de la poesía entendidos como vínculo con lo desconocido, lo lejano, lo que *no es*.

Por nuestra parte, como lectores, podemos racionalizar el significado de símbolos como Cartago, pero en última instancia estos símbolos hacen referencia a una sensación, a una emoción que ha de ser vivida personalmente. La hermenéutica simbólica de la que aquí hemos hablado –apoyándonos en Andrés Ortiz-Osés, entre otros– consistiría en la emoción de sentir que no se es capaz de abarcar todo el

significado de un símbolo, intuir que hay mucho más de lo que somos capaces de entender. No es que no comprendamos racionalmente en absoluto a qué se refiere el símbolo, hay parte del significado de este que puede interpretarse y razonarse, pero no es reducible por completo a la racionalización. Los símbolos hacen mención a lo trascendente, en palabras de Cirlot: «La simbología permite, pues, entender un trasfondo en lo que ya se “comprende” al nivel de lo argumental» (1968j: 15). La sensación que aporta el símbolo de que hay significado que se nos escapa y que solo puede ser intuido, o la de encontrarnos enfocados hacia lo misterioso sin poder alcanzarlo, es lo que potencia la fuerza semántica de la poesía simbólica de Cirlot.

3.1.2. No ser y *muerte*

Cirlot también se refiere a lo que *no es* como lo *muerto* y considera que la muerte está en el pasado y en el presente, puesto que el presente es, como acabamos de decir, una fuente continua de cambio y, por tanto, de destrucción de lo que es. Según el punto de vista de Cirlot, el *ser* es un productor constante de lo que ha dejado de ser, es decir, de *no ser*, de *muerte*, y por extensión, un generador constante del anhelo y la melancolía por lo que ya no puede vivirse –más que de modo poético y simbólico–, por lo que la vida ya no da. Del mismo modo opina Andrés Ortiz-Osés, quien entiende la muerte como una sustitución del espacio de lo vivo por el espacio de lo esencial, de la «interpretación imaginal» y en el que lo ausente se hace presente:

La muerte se cuele en la Hermenéutica como el vacío, hueco o agujero surreal desde el que es posible interpretar la vida simbólicamente, ya que la muerte representa la suspensión de la vida, la horadación del tiempo continuo, la otredad radical, el punto de vista transreal, la interpretación imaginal, el huecograbado del sentido vivido. La interpretación hermenéutica o comprensora de la muerte estaría bien designada por el término de «entelequia», expresión que en Aristóteles mienta el trasunto que deja la

realización y finalización de la realidad humana (y que en el estagirita es el alma). [...].

En la muerte se cumple, por lo tanto, la realización de la realidad en su sentido hermenéutico-simbólico, por cuanto la existencia exterior aboca a su esencia, así como el ser a su través o transer: en donde la ausencia forma parte de la presencia (Ortiz-Osés, 2003: 33-34).

Ortiz-Osés entiende la hermenéutica simbólica como una relación de coimplicación –y, por tanto, de vínculo– entre contrarios, por ejemplo, entre lo fenoménico y lo esencial. De ahí que al hablar de la muerte cite el verso de Margarita Yourcenar: «todo pasa y sin embargo dura» (cit. en Ortiz-Osés, 2003: 35), puesto que considera que la vida que pasa se estancia en la muerte, pero, al igual que Cirlot, no considera la muerte como una ruptura que da lugar a un contrario aparte y sin vínculo con la vida, sino que considera la muerte como comimplicada con la vida. Según la visión de Ortiz-Osés de la hermenéutica simbólica, la vida implica a la muerte y si la muerte es el sentido final de la vida, quiere decir que el sentido de la vida es un sentido que asume el sinsentido:

Asumir la vida es entonces asumir la muerte, y asumir la muerte es asumir el sentido que coimplica el sinsentido. La Hermenéutica revierte así el significado de la existencia a su sentido simbólico, el cual se define como coimplicación de los contrarios, es decir, como sutura o mediación de los opuestos representados por la vida y la muerte, lo real y lo surreal, el ser y el transer (Ortiz-Osés, 2003: 36).

Estas palabras tan compatibles con el pensamiento de Cirlot explican una vez más por qué el poeta barcelonés admira tanto la figura del guerrero, porque se trata de alguien que admite como parte de la vida que su destino es la muerte. Aceptar la vida es aceptar la muerte y no tener miedo a la muerte es aceptar lo que la vida implica. Esta es la valentía del guerrero, alguien que acepta su destino, en contraposición a quien simplemente lo espera de modo pasivo. Ortiz-Osés considera al hombre un ángel caído, del mismo modo que hemos visto que lo hace Cirlot en *Nebiros*. En esta novela, el poeta barcelonés se refiere al hombre como un ser separado de la esencia, pero con la

posibilidad de intuir su sentido esencial, esto es, un ser que encuentra en lo trascendental la reunión con una parte de sí mismo de la que se ha alejado en su caída terrenal. Esto lleva a Ortiz-Osés a calificar a la hermenéutica simbólica como humanista, porque esta hermenéutica se caracteriza por la coimplicación de contrarios, donde el hombre no es un ser desligado de un sentido existencial:

Arribamos así a un Humanismo hermenéutico, lo cual significa un Humanismo descentralizado, dado que el hombre-intérprete de la Hermenéutica ocupa un lugar oblicuo y transversal en el universo. Por ello el sentido de la existencia humana debe simbolizarse más que como ángel (Gnosis de Eranos), como «ángel caído» (el cual es el propio hombre). Con ello nuestra Hermenéutica simbólica del sentido se reafirma como implicativa y no desimplicativa, como encarnada y no descarnada, como humana y no abstracta, como ambivalente y no plana (p. 39).

En la *Ontología* (1950) de Cirlot, podemos encontrar varios aforismos en los que se identifica al *no ser* con la muerte. Por ejemplo, en el siguiente fragmento se define la muerte como todo lo que deja de ser: «33. Muerte no es solamente la terminación personal. Muerte es todo cese, Siempre que lo más mínimo se separa, se experimenta la muerte» (J. E. Cirlot, 1950a: 392). En el siguiente aforismo, la muerte se relaciona con el ámbito de lo oculto, lo trascendente, el ámbito que se opone al de las apariencias: «126. La muerte es el reino de lo oculto; de lo que está pero no ha aparecido» (p. 409).

Puede parecer sorprendente que para Cirlot la muerte no esté en el futuro, pero esto se explica porque Cirlot tiene un pensamiento panteísta, monista y esencial del cosmos. Tal como él lo ve, la pluralidad de las apariencias forma parte de un Todo, pero la materia no acaba, simplemente cambia. Para él, la muerte del ser humano no es una cesación completa, sino que, como le escribe a Carlos Edmundo de Ory en una carta de 14 de enero de 1971, la muerte es solo «cambiar de postura». En esa misma carta, Cirlot considera el tiempo como un elemento negativo, como el fuego que todo lo consume:

Heidegger se pregunta, y yo con él, ¿por qué hay algo y más bien no hay nada? Verás, la mitología que tiene más probabilidades de ser cierta (= traducción de una metafísica-cosmogonía) es la indogermánica, la del Irán (que podría traducirse a términos hindús). Zurvan akerene, dios del tiempo, padre de Ormuz y Arimán, del Bien y el Mal, que luchan sin descanso en el universo.

Ahora me he permitido descubrir algo por mi cuenta. Como el Tiempo es intrínsecamente malo (puesto que es fuego: nos quema, nos destruye, nos trae pero se nos lleva tras deteriorarnos rápida o lentamente). Arimán tiene que luchar, en realidad, protegido por su padre Zurván. Y pocas posibilidades le quedan al Bien en este combate asimétrico de uno contra dos (Mal y Tiempo asociados contra el Bien). [...].

Si yo creyera que la muerte es el fin, me suicidaría, pero me temo que siendo la nada impensable (por ser nada) en cuanto mueres ya eres otro (no por transmigración, sino por identidad de los unos en lo total). Entonces, morir es sólo cambiar de postura, de máscara, de traje, como ya descubrió el pesimismo antiguo (J. E. Cirlot, 14-1-1971).

Los conceptos de *vida y muerte*, como los de *ser y no ser*, son vistos de nuevo como partes de una unidad. En su *Ontología*, Cirlot escribe al respecto de esta analogía entre vida/ser y muerte/no ser: «El más importante de todos los símbolos hallados por la humanidad, la cruz, realiza el misterio del ser. Es una unidad compuesta de dos unidades contrarias; vertical y horizontal, ser y no ser, vida y muerte» (J. E. Cirlot, 1950a: 403). Asimismo, una de las escenas de *El señor de la guerra* a las que Cirlot da más importancia es cuando Bronwyn cae en un lago, porque Bronwyn es considerada como la que «renace de las aguas»²⁹, en oposición a Ofelia, que cae en el agua. Bronwyn sería símbolo del renacimiento del *ser* a partir del agua, de la vida, y Ofelia símbolo del *no ser* como lo que se diluye en el agua y, por tanto, de la *muerte*. No obstante, como hemos indicado, son contrarios que se implican, que están ligados entre sí, por lo que la muerte no es ruptura total, sino un momento de reunión con lo esencial.

La visión del tiempo como un fuego que consume al ser convirtiéndolo en *no ser* se relaciona con la ceniza como símbolo que utiliza Cirlot en ocasiones en su poesía. El poeta barcelonés define *ceniza* en el *Diccionario de símbolos* así:

²⁹ Varias de las obras de Bronwyn están dedicadas «A la que renace de las aguas», entre ellas la primera (J. E. Cirlot, 1967b: 60).

Se identifica con la *nigredo* alquímica, con la muerte y la disolución de los cuerpos. Simboliza así el «instinto de muerte» o cualquier situación en la que el retorno a lo inorgánico surge como amenaza. Relacionada con el polvo, de un lado, con el fuego y lo quemado, por otro (J. E. Cirlot, 1958: 130).

Un ejemplo de poema en el que aparecen Bronwyn y el símbolo de la ceniza es el siguiente (J. E. Cirlot, 1968f: 153):

Bronwyn, es el clamor lo que renueva
mi frente desligada, mis deshechas
manos.

Tu clamor de celeste concedida,
tu plata en resplandor a través de oro:
Eva del otro mundo sin ceniza.

Al llamar a Bronwyn «Eva sin ceniza» la considera como símbolo de la figura femenina trascendente y esencial. Eva es el aspecto positivo de la primera mujer, símbolo de la vida y madre de todo lo material, y al añadir «sin ceniza», significa que se trata de una figura femenina por la que no ha pasado el tiempo terrenal, el cual, como el fuego, todo lo consume.

En el fragmento de la carta que hemos citado a Ory de 14 de enero de 1971, termina escribiendo que esta concepción de la vida como productora de muerte fue ya descubierta por el «pesimismo antiguo». Es posible que se refiriese a Séneca, como señala, en la entrevista que le hace José Cruset, en su respuesta sobre el concepto de «vida-muerta», concepto que aparece, por ejemplo, en sus obras que llevan el título de *Canto a la vida muerta*. En su respuesta señala que el *no ser* o la *muerte* se encuentran vinculados con la vida misma. Citamos este breve fragmento de nuevo, por tratarse de una de las declaraciones más significativas de Cirlot al respecto:

En realidad es un concepto ya expresado por Séneca en sus «Cartas a Lucilio». La muerte no está en el futuro, sino en el pasado (y en el presente); es cuanto se pierde, disemina, disgrega, se aparta. Y cuanto se anhela y no se tiene. Muerte es vida carencial; nuestra vida es una «casivida» (J. E. Cirlot, 30-3-1967, en Cruset, 1967: 58).

En *El pensamiento de Edgar Poe*, Cirlot vuelve a hacer referencia a Séneca y a la palabra *era*, que había identificado con el *no ser* y con lo muerto, pero en este fragmento añade «ya» en sentido negativo como otro equivalente: «Séneca lo dijo: “La mayoría de los humanos consideran la muerte como algo venidero; cuando la muerte está *ya* tras de ellos”. Es lo que *ya* no son, lo que *ya* no tienen. (Es lo que *ya*, otra palabra). *Era y ya*» (J. E. Cirlot, 1969g: 427).

No obstante, también en el pensamiento de la Grecia antigua se pueden encontrar ideas similares a la de la vida como intrínsecamente relacionada con la muerte en dos conceptos opuestos que forman una unidad. Así, siguiendo con el paralelismo entre el pensamiento de Cirlot y el de Heráclito, citamos al filósofo presocrático en unas palabras que bien podrían estar definiendo el concepto de «vida-muerta»: «Muerte es cuantas cosas vemos al despertar, sueño cuantas vemos al dormir» (*Los límites del alma. Fragmentos*, p. 80).

Esta visión nihilista y radicalmente nostálgica por anhelar lo imposible que impregna los poemas de Cirlot es un «tono poético» del que Edgar Allan Poe, al que el poeta barcelonés llamaba el «técnico en muerte» (J. E. Cirlot, 1969g: 426), hablaba en su ensayo «La filosofía de la composición». En este texto, Allan Poe se preguntaba por el tono del poema: «la experiencia siempre me ha demostrado que dicho *tono* es el de la *tristeza*. La Belleza de cualquier índole, en su forma más elevada, de modo invariable mueve al alma sensible al llanto. La melancolía se erige, pues, en el más legítimo de los tonos poéticos» (Poe, 1846: 47). A continuación hilaba tres conceptos claves en su pensamiento, los de la belleza, la melancolía y la muerte:

“De todos los temas melancólicos, ¿cuál lo es en mayor grado, según el *universal* entendimiento humano?” La respuesta obvia era la muerte. “Y ¿cuándo –me pregunté– dicho tema, el más melancólico, resulta más poético?” Teniendo en cuenta lo que ya he explicado con cierto rigor, la respuesta, también ahora, estaba clara: “Cuando se halla más estrechamente

ligado a la Belleza: la muerte, por tanto, de una mujer hermosa es, sin ningún género de dudas, el tema más poético del mundo; y del mismo modo tampoco cabe dudar que los labios más aptos para expresar este tema son los de un amante despojado de su amada” (*ibid.*).

Vemos que tanto Cirlot como Poe buscan un anhelo imposible en lo muerto o en lo que *no es*, siendo además la belleza un potenciador de ese anhelo. Poe suele referir sus poemas a una amada muerta, mientras que Cirlot, cuando escribe a Bronwyn, lo hace a una dama que habita un plano trascendente de la realidad y que, por tanto, carece igualmente de una presencia viva que coincida con las circunstancias de la voz poética.

La admiración de Cirlot por Poe es patente en obras como *El pensamiento de Edgar Allan Poe*. «Ulalume» era el poema favorito de Cirlot. Rivero Taravillo señala la influencia de este poema y de este escritor en el primer poemario del ciclo de *Bronwyn*. Llega también a la conclusión de que ambos están unidos por la temática de la muerte, pero en el caso del barcelonés, la muerte no está escrita sobre la lápida, sino que se trata de una: muerte/no ser, es decir, de una ausencia trascendente. No obstante, en su análisis del primer poema del ciclo de *Bronwyn*, Rivero Taravillo señala que ambos escritores, Poe y Cirlot, coinciden en que no escriben a la dama por una atracción sexual, sino por la nostalgia de su ausencia:

En el texto en cursiva que actúa como preámbulo, Cirlot emplea ya un vocabulario que demarca el ambiente, y hay allí como un color gótico del «Ulalume» de Poe tiñendo las losas de la página desde las vidrieras del espíritu: los «bosques», los «pantanos», y ese final «Detente ante la tumba / donde los dos estamos». Luego, diferentes versos vienen a reforzar esta impresión («Alucinante luz que en la luna» o «los demonios me buscan por los campos», donde los demonios son los algoles o los *ghouls* de «Ulalume»). La muerte no solo está inscrita en el lapidario «Hic jacet», sino esparcida por todo el poema, y la doncella no es simplemente una atractiva hembra que puede saciar la concupiscencia, el apetito sexual del varón, sino otra cosa: «Mensajera del más allá, tu vienes / con forma de mujer, pero el abismo / se cierne junto a ti tan dulcemente / Bronwyn, / constelaciones pálidas esperan / en medio de otros cielos con tu luz» (Rivero, 2016: 171).

3.2. *Relación entre la ontología y la forma poética en la poesía de Cirlot*

En la ontología de Cirlot hay rebeldía contra el mundo externo, al que considera radicalmente mudable, hasta el punto de que ninguna apariencia puede permanecer como es, sino que todo se encuentra en constante deshacerse o destruirse en una conversión hacia otro ser. Esto también se observa en la predominancia que da al símbolo y a la polifonía de sonidos como elementos básicos del poema, pues su escritura –en analogía con su visión de la realidad externa– deshace la palabra y descoloca la sintaxis destruyendo los términos y significados convencionales y tratando de avanzar hacia un significado simbólico, el cual hace referencia a lo misterioso del plano de la realidad trascendente y esencial. Aunque ya citamos anteriormente la siguiente respuesta de Cirlot en una entrevista acerca de su interés por la abstracción en arte, volvemos a traerla aquí por la importancia que tiene esta declaración acerca de su estilo polifónico:

Mi interés por la abstracción, en arte, se debe a que niega el mundo exterior, el de la evidencia de los sentidos, el de la realidad odiosa y odiada. Mi actual pasión por el gótico se comprende al leer lo que Worringer dice de ese arte «afán dinámico de espacios y mundos diferentes», en resumen. Y mi poesía es un esfuerzo por encontrar el umbral de la ultrarrealidad. Busco un verso que, en su línea (a la fuerza simple y melódica) sea la síntesis de una polifonía, de modo que la estrofa sea una «polifonía de polifonías», una compleja estructura de procesos análogos, densa y a la vez transparente. Y luego intento que esa poesía sustituya, para mí, lo que este mundo no es, y no me da (J. E. Cirlot, 30-3-1967, en Cruset, 1967: 58).

El afán por otros mundos, lleva a Cirlot a despreciar el mundo de sus propias circunstancias y, del mismo modo, respecto a su estilo trata de ir más allá de lo superficial deshaciendo y destruyendo en gran medida el orden lingüístico. En este sentido, Guillermo Aguirre escribe lo siguiente acerca de la poesía de Cirlot:

Pero la escucha de la voz interior no siempre va a resultar posible; será preciso realizar una tabula rasa, una agresión o un acto de violencia contra el sentido usual de las palabras, de la estética mantenida hasta el momento. Únicamente donde no se aprecia un significado preciso, un contenido lógico y ordenado, habrá espacio para una comprensión suprarracional del lenguaje. Será preciso destruir la secuencia lineal de las palabras para alcanzar una intelección analógica e intuitiva (Aguirre, 2012: 144).

Así como la realidad a la que alude el símbolo es una «ultrarrealidad» y debe de intuirse porque no es superficial, obvia ni perceptible por los sentidos; la poesía de Cirlot se refiere a un ámbito misterioso e introspectivo del propio ser y del mundo, por lo que busca una vía distinta a la lógica y habitual. Al igual que el símbolo, la poesía de Cirlot busca un ámbito eterno, inmutable y esencial que está más allá del plano cambiante de la realidad externa. En opinión de Guillermo Aguirre sobre el aspecto formal en la poesía de Cirlot:

La palabra, hemos indicado, no aporta un conocimiento, al menos su expresión perceptible. Cuanto de verdadero y de eterno reside en el lenguaje, no se presenta de modo patente, sino que se esconde tras su forma. La expresión, por eso mismo, únicamente va a ser la parte visible de una verdad eterna invisible (p. 145).

De un modo similar, Miguel Casado hace referencia a la quiebra de la sintaxis y de las normas gramaticales en la poesía de Cirlot como un intento análogo de ruptura de los límites que el lenguaje construye (Casado: 2000: 17-18). De este modo, en los poemas de Cirlot se abre el camino hacia lo desconocido, hacia la búsqueda de un sentido no superficial, ni materialista, sino trascendente. Asimismo, la lógica que construye el sentido no proviene principalmente de un significado convencional, como la referencia a un tema o el uso normativo de la forma y el orden de las palabras, sino que se encuentra en un plano más esencial, intuitivo y misterioso, como el del sonido:

Es difícil distinguir esta densidad sonora del relieve que adopta la sintaxis: frases completamente cortadas –en un pronombre, una preposición o conjunción–, alteraciones de la función gramatical –«las dulcemente nubes eran rocas»–, sustantivaciones con *lo* de cualquier clase de palabra, frases

nominales primero interrumpidas y después continuadas como al otro lado de un silencio... –«En la que ya no luz que nada ya, / en la que nubes rocas, hierbas mares, / restos, inmensos hierros deshaciéndose»-. La sintaxis es el verdadero hilo que ata el lenguaje, la red que impide su caída o su vuelo sin control, y su ruptura sitúa el deseo de construir *otra* lógica como clave del poema: buscar de ese modo el punto de quiebra, la fisura, que permita el acceso allá donde el lenguaje no ponga límites al pensamiento y la vida –«Algo de claridad pero sin forma, / como un sonido inmenso que bajara / desde un cielo apartado / por el cielo que existe»: la *claridad* se asocia con el *sonido* y no con la *forma*; no con el orden del lenguaje, sino con la materia de su fluir interior, con su energía (*ibid.*).

El signo poético, como el símbolo, o como la materia de la realidad externa son el velo de una verdad inmutable y ultrarreal. No obstante, como indicábamos al tratar la ontología de Cirlot, el miedo metafísico es que tras el velo no haya nada o al menos nada que aporte un sentido. Sin embargo, el nihilismo de Cirlot, como hemos señalado, no es pesimista, busca un sentido y tiene fe en encontrarlo, persiste en la búsqueda como si sintiera una necesidad que no le permite abandonarla, aunque en muchas ocasiones se muestre desamparado para llegar con éxito a tal fin. Entre otros motivos, porque las palabras mismas, como el símbolo, solo pueden vincular con el ámbito misterioso y oculto que busca la poesía de Cirlot, pero no lo entregan o desvelan, como el poeta barcelonés escribe en estos versos de *Bronwyn*, x (J. E. Cirlot, 1970c: 347):

Aunque te escriba entre los vientos blancos
y aunque me escriba entre las negras rocas,
no logro contenerte como esencia.

¿Hay algo que no sé? ¿Hay un olvido
hundido en la espiral?

Bronwyn, yo sólo quiero comprenderte
y nunca las palabras me podrán
dar nada.

Eternidad, oscuro, dulcemente,
manos, ojos, pantano, rosa, raya,
diamante, disonante, lejanía,
estar, no ser, difunto, persistente,
¿Qué *son*?

Como respuesta a este último verso, podríamos indicar que en la poética de Cirlot, las palabras o cualquier signo poético, como ocurre con los símbolos, son vínculos hacia un ámbito esencial y secreto, por lo que nos lo revelan, es decir, nos relacionan con ese ámbito volviéndolo a ocultar, pero no lo desvelan, porque tal secreto perdería su naturaleza. En relación a esto y en consonancia con nuestra tesis que encuentra una gran similitud entre la visión de símbolo y de poesía en el pensamiento de Cirlot, Guillermo Aguirre escribe:

La palabra, por supuesto, devendrá igualmente símbolo, se verá despojada de su seca esterilidad en el momento en que ilumine realidades de amplitud superior a aquellas exclusivamente válidas para el habla cotidiana, es decir, cuando su potencia supere el cerco racional que la circunda y avance hacia un plano de relaciones no sospechado de acuerdo con su función legítima. Por ello mismo, Cirlot no buscará ya un sentido natural, un grado comprensible de acercamiento a su obra, sino que le bastará con el uso simbólico de la expresión, tomando de ella tan solo el signo una vez que un sistema de relaciones particulares suplanta a aquel otro de relaciones comunes, no válido para la búsqueda personal (Aguirre, 2012: 148).

Según Guillermo Aguirre, Cirlot usa la palabra poética para una búsqueda personal, por lo que el signo poético adquiere el significado simbólico propio del poeta y se desprende del sistema de relaciones normativo del que lo toma. Por ello, tiene sentido que la poesía de Cirlot se caracterice por la sintaxis desordenada, la destrucción de palabras o el uso del simbolismo fonético, porque las relaciones y formas convencionales del lenguaje no le son válidas al poeta para su búsqueda personal de una verdad esencial, oculta y ultrarreal, tanto en el ámbito introspectivo de sí mismo como en el ámbito del mundo.

Cirlot busca en su poesía una polifonía, donde las diferentes estructuras fónicas y significantes se encuentran repetidas, permutadas y aparentemente desordenadas, pero entre ellas existe una correspondencia que las une, las ordena y las coimplica, como, desde el punto de vista simbólico, existe entre todos los elementos del cosmos. De este

modo, su estilo poético funciona en gran medida como un *collage* plástico, un aspecto en el que él mismo reconoce una influencia del estilo artístico propio del siglo XX. Esto le cuenta Cirlot a Fernando Millán en una carta sobre su obra *Donde nada lo nunca ni, I y II* el 15 de enero de 1969:

Tengo ya escrito otro poema, que espero imprimir antes del verano. Será, en la forma, como Donde nada (no sé aún como llamarlo). En el fondo, todo lo contrario, pues –por transfigurado que haya quedado, sin buscarlo– no es de origen menos realista. Es un poema, en verdad, a los barrios bajos, a lo bajo, a la prostitución. O, mejor, a la búsqueda del espíritu por ese camino –¿increíble?– no, ciertamente. $Z = A$, o yo estoy loco. Ese poema ha de ser algo trabajado, desnutrido, deshecho y rehecho. Yo trabajo mucho por collage. Es decir, los fragmentos que constituyen unidad (relativa) en cada página, son agrupados con trozos de otros fragmentos (estrofas o partes de estrofa), que descompongo y reconstruyo hasta lograr el resultado que me satisface (o casi) Este procedimiento se lo debo al arte del siglo XX, como el permutatorio a la música. Ventajas de mi desventajoso polifacetismo (cit. en Granell, 1996: 288).

Por tanto, el mismo Cirlot considera que su estilo poético semejante al *collage* está en deuda con el estilo del siglo XX. En su obra de este título, *El estilo del siglo XX*, Cirlot discute con Heidegger (J. E. Cirlot, 1953c: 17). Si bien el alemán en *Ser y tiempo* había definido al ser humano como un «ser-arrojado-en-el-mundo», Cirlot considera que ese mundo es la íntima proyección del hombre, es el mundo que el hombre se ha dado a sí mismo, por lo que no hay nada más humano que lo artificial (p. 19). En esta misma obra, explica que el siglo XX es el siglo del objeto y de la construcción de un mundo por el hombre y para el hombre que se caracteriza por su gran diversidad (p. 11). En este sentido, hablando de las muchas variantes artísticas que surgen y se desarrollan en el siglo XX, Cirlot usa términos como *multiforme* o *contradictorio*, que recuerdan al estilo del collage, y cita unas palabras de Moholy-Nagy acerca de que el arte de este siglo es una expresión sociobiológica que no separa en departamentos estancos, sino que trata de contener la variedad del mundo a través de un estilo propio de un experimento de laboratorio:

Y todo ello se ha producido de un modo inmensamente multiforme, contradictorio, rico y abisal. «Es corriente oponer, en teorías primarias, la caótica naturaleza al maquinismo organizado; la ciencia pura al misticismo religioso; la planificación social a la libre empresa. Pero ello es una abstracción gratuita. El objetivo actual del arte es realizar una expresión sociobiológica. Esto no puede llevarse a efecto sin experimentos de laboratorio (Moholy-Nagy)» (p. 14).

En esta misma obra, Cirlot hace referencia a otra de las grandes características del estilo artístico del siglo XX que lo diferencia del arte anterior: «no “resulta de”, sino que “se dirige hacia”» (p. 138). Esta afirmación cuadra perfectamente con el estilo poético de Cirlot, que no imita la naturaleza que le rodea –de hecho, la considera odiosa e insuficiente–, sino que se dirige hacia un plano profundo, trascendente, metafísico, simbólico y esencial que dota de sentido al ser humano en el mundo. A continuación, Cirlot trata de nuevo de sintetizar el estilo del siglo XX con otra afirmación: «dicho estilo consiste en un *eclecticismo técnico e intencional*» (p. 139). Esta última afirmación podría definir en cierto modo lo que es un *collage*: una conjunción de formas diversas ordenadas de un modo aparentemente caótico, pero en realidad técnico e intencional.

Jaime D. Parra estudia la técnica del *collage* en Cirlot por influencia del surrealismo cinematográfico de Luis Buñuel y del surrealismo en general, del cual aprendió mucho gracias al hermano del director, Alfonso Buñuel, en la época (1940-1943) en la que Cirlot estuvo en Zaragoza (Parra, 1998b: 14). Parra cita el estudio de Agustín Sánchez Vidal titulado «Apuntes para una poética», en la obra *Luis Buñuel: Obra Literaria*. Sánchez Vidal llega a conclusiones muy interesantes para comprender el estilo poético de Cirlot gracias al análisis de la famosa escena de *Le chien andalou* en la que se disecciona un ojo. Según Sánchez Vidal, la mutilación del ojo significa un rechazo o minusvaloración de la realidad externa, lo cual caracteriza a la poética y ontología de Cirlot, por lo que tal pérdida de la visión sensorial para Sánchez Vidal: «borra las fronteras entre el exterior y el interior del sujeto»; «el mundo se fragmenta al

debilitarse el sujeto»; y supone un «desarreglo de los sentidos» (cit. en Parra, 1998b: 14). De la mengua de la visión del mundo externo como modo de conocimiento de la realidad, se produce una crisis cognoscitiva, ya que, como el mismo Cirlot expone en numerosas ocasiones (por ejemplo, a lo largo de la novela *Nebiros*), el sujeto duda de si lo real es lo que percibe por los sentidos –ya que esa realidad se encuentra en constante cambio y es plural– o lo real se encuentra en el interior de su persona y en la trascendencia de los objetos del mundo externo –la cual es una realidad inmutable y esencial. Por tanto, se produce una duda ontológica entre la concepción monista (o panteísta y simbólica) de la realidad y la concepción pluralista. Ante esta situación, el surrealismo une lo que es dispar a través de la técnica del *collage*, es decir, une la pluralidad del mundo externo para trazar vínculos entre los objetos aislados. Por tanto, a través del *collage* se produce una síntesis entre ambas concepciones de la realidad, la pluralista y la monista. Esto es lo que lleva Parra a afirmar: «El collage no será sólo una técnica, sino una concepción del mundo» (1998b: 15). Coincidimos en este aspecto con Parra, pues, como estamos defendiendo, afirmamos que el estilo poético de Cirlot, parecido a la técnica del *collage* y muy rupturista con las reglas gramaticales y de sintaxis del lenguaje, es producto de su ontología. Esta se caracteriza por una falta de fe en los objetos cambiantes del mundo externo, para, en cambio, afirmar la esencialidad del mundo interior y trascendente, con el que nos vinculan los símbolos y la poesía simbólica.

En una carta a Jean Aristeguieta del 30 de junio de 1967, Cirlot escribe lo siguiente sobre su pensamiento ontológico y la relación de este con su estilo poético:

Me gustaría poder hablar contigo y hablar de los dos estilos esenciales que uso en estos libros (todos ellos en mayor o menor medida situados entre Bronwyn y La doncella: versos de 3 a 9 sílabas), pero en un caso totalmente, y en otros a veces con torsiones y deformaciones sintácticas *que necesito. Lo nada, uno mundo*, etc. Aparte de disponer palabras en series sin elementos de conexión

que se sobrentienden o de alterar el empleo de éstos: *por* en vez de *de* o de *en*. Me gusta ahora, sobre todo, poner esas partículas en fin de verso, p. e.: *sucedería cimbras por / dominadas entraña* (también uso la falta de coordinación en tiempos, en número, etc.). Uno de los fragmentos de un libro acaba: *orilla de dos mares la / línea abierta*. [...] Hay que matarse, mutilarse al menos, para ser digno de seguir. Aunque en realidad (jamás me cansará repetir eso) no hay nada nunca.

No cabe decir: no somos. Pero sí: somos no. Tal vez por esta filosofía mejor que por capricho rítmico o sintáctico estoy alterando el orden de las palabras en mis versos. [...]. Entre los procedimientos de mi corriente posromántica, la aliteración es mi preferido. [...] Verás que tiendo a una poesía, aquí, de síntesis. Querría realizar lo que presintieron Poe y Baudelaire: la metáfora como fórmula matemática. Borrar de un verso toda voz no esencial y que las palabras que queden sean a la vez conjuros y unas integraciones exactas de situaciones-sentido (cit. en Granell, 2000: 22).

En este fragmento, Cirlot escribe que hay que matarse, o mutilarse al menos, para ser digno de seguir, como explicación a un estilo poético donde la síntesis se lleva a tal extremo que se prescinde de elementos que serían necesarios para una sintaxis normativa. En esa síntesis extrema por la que se prescinde de elementos hay un sacrificio, como en la muerte o en la mutilación que caracterizan al guerrero o a cualquier ser humano que afronta su destino, aunque este signifique el cambio, la maduración y el dejar de ser como se era. La poesía de Cirlot es una poesía metafísica e introspectiva, es decir, es una poesía que no percibe empíricamente y con claridad – como se percibe sensorialmente lo fenoménico –, sino que intuye una trascendencia, que se dirige hacia lo esencial y misterioso, «es la búsqueda de contacto con esa oscura zona materna» (J. E. Cirlot, 1966a: 283). Como escribe en «Poética»: «Poesía es ver, entender, descifrar y a la vez no ver ni entender ni descifrar. Es levantar los brazos hacia lo que nos espera, a su vez, a nosotros» (p. 284). Decir «somos no» es decir somos cambio continuo y permanente, dejamos de ser constantemente y, sin embargo, al mismo tiempo, estamos vinculados a lo esencial e inmutable. Del mismo modo, según la ontología de Cirlot, la realidad exterior cambia a tal velocidad que se caracteriza por una pluralidad radical, donde cada elemento parece inconexo con los demás y aislado

totalmente en su vorágine cambiante, de lo que el estilo de Cirlot puede considerarse un reflejo y, a la vez, un intento de vincular entre sí esa pluralidad en la que cada elemento parece una isla, para darles gracias a su conexión un sentido. De modo explícito en el anterior texto, Cirlot reconoce una relación entre esta filosofía y su estilo poético: «Tal vez por esta filosofía mejor que por capricho rítmico o sintáctico estoy alterando el orden de las palabras en mis versos».

Por tanto, el estilo poético de Cirlot se caracteriza, como el *collage*, por una *selección* de elementos poéticos que *vincula* entre sí. Esta operación de selección y vinculación de los elementos poéticos creados en un primer acto creativo no suele producirse en una sola ocasión, sino que se repite de modo que la selección de elementos lleva a una reducción —a una síntesis— de los mismos y a hacer que la relación entre ellos sea menos obvia, o más hermética. Jaime D. Parra muestra un boceto de la obra *Donde nada lo nunca ni* al que tuvo acceso gracias a que Cirlot se lo envió a Alberto Blecua cuando el proceso de escritura de esta obra no había terminado (cit. en Parra, 1998b: 16):

Bronwyn celeste no
abrazo no aproxima
ni amor es nunca unión
de piedra las hogueras
y los lacios grabados
en tuya cabellera
rayas petrificadas

Este mismo fragmento fue tan sometido por Cirlot al proceso de selección y nueva unión de elementos que caracteriza al *collage*, que, como indica Parra, quedó como un solo verso en el poema definitivo publicado en *Donde nada lo nunca ni* (*ibid.*):

y Bronwyn ni

Así pues, en el estilo poético de Cirlot, similar al del *collage*, hay un deseo de no depender del signo, ni del lenguaje, por lo que intenta destruirlo deshaciéndolo, desordenándolo y tomando como medida el fonema y el símbolo. Cirlot prefiere los símbolos y los fonemas como unidades mínimas de un tipo de significado que podríamos denominar «significado simbólico». Este se caracteriza por ser una fuente semántica inagotable y, a la vez, por un hermetismo que, más allá de la razón hermenéutica, apela además a la intuición y a la vivencia de aquello que no se alcanza a comprender del todo y que no puede reducirse solo a lo racional. Este «significado simbólico» se refiere a lo trascendente, cuya naturaleza es la del misterio y así permanece tras ser vivido, pues se revela pero no se desvela. El método formal para ello no puede ser, por coherencia, el uso gramatical de la palabra y del monema como unidades mínimas de significado, sino el uso del símbolo, la dislocación de la sintaxis y el deshacer la palabra, como se deshacen las apariencias externas según la ontología nihilista de Cirlot.

Asimismo, hay un gran hermetismo en este uso del lenguaje y en ese hermetismo hay a la vez algo misterioso, como señalábamos en la esencia del símbolo y de la poesía, pero también un juego, pues mediante el hermetismo se juega a poner la interpretación al nivel más difícil posible. Cirlot opina que entre las razones para el uso del hermetismo y el simbolismo en poesía pueden encontrarse la necesidad de ocultar ideas por no tener estas una naturaleza vulgar o el deseo de acercar la poesía a la naturaleza de la música, en cuyos sonidos no hay explicación alguna, como escribe en la entrada *hermetismo* de su *Diccionario de los ismos*:

[...] hay otras muchas razones que abonan el nacimiento y el cultivo del hermetismo y simbolismo en poesía y literatura. Principalmente, la necesidad práctica de ocultar ideas, hechos o doctrinas que no se pueden vulgarizar; la búsqueda de nuevas bellezas; o el anhelo de llevar la poesía a los confines de

la música, arte que expresa pero no dice ni menos explica nada (J. E. Cirlot, 1949b: 297).

Por tanto, en el estilo lírico hermético de Cirlot hay un deseo de acercar la poesía a la naturaleza de la música, en la cual no hay una explicación explícita del significado. En este sentido, es lógico que el poeta barcelonés llegara al descubrimiento formal de la «poesía permutatoria», que tiene relación con el sistema dodecafónico musical de Schönberg.

3.2.1. La «técnica permutatoria»

Jorge Berenguer, en su artículo «Fundamentos epistemológicos de la permutación en la poesía de Juan Eduardo Cirlot», define esta técnica así:

La permutación es un procedimiento expresivo de composición consistente en la generación de un modelo, a partir del cual se generan variaciones. Este modelo, que sirve de paradigma, puede ser un poema propio (*El palacio de plata*), un poema de otro autor (*Homenaje a Bécquer*), una palabra («Einai») o un nombre (*Bronwyn, n*). Las variaciones son el resultado de tomar como unidades de combinación las unidades utilizadas en el paradigma, que pueden ser versos, palabras o letras (Berenguer, 2007: 69).

Jaime D. Parra ofrece también una definición de la «técnica permutatoria» de Cirlot:

Al invento poético de las «variaciones» siguió el de las permutaciones dodecafónicas, más netamente generativo. Su modelo era ahora Schönberg, sobre todo el estudiado por René Leibowitz en la *Introduction à la musique de douze sons*. La técnica seguida consistía en crear un poema de doce versos, y tomarlo como germen de once poemas más, generados con sus mismos elementos, a los que se hace girar y reordenarse, permutando primero los versos y luego los sintagmas y las palabras, según determinado orden, y viniendo a ser cada poema nuevo una reabsorción de los elementos del primero, lo que produce ciertas formas e imágenes sorprendidas (Parra, 2000a: 8).

Cirlot desarrolla la «técnica permutatoria» por primera vez en la obra *Homenaje a Bécquer* escrita en 1954, entonces con el título *Combinaciones con repetición sobre un poema de Bécquer* (V. Cirlot, 1997: 70). Sin embargo, esta obra se publicó de nuevo en una segunda versión ampliada en 1968 ya con el título *Homenaje a Bécquer*, a la que añadiría una segunda parte poco después constituyendo su versión definitiva: *Homenaje a Bécquer I y II* (1971). Tras el primer uso de la técnica en 1954, Cirlot volvería a ponerla en práctica en *El palacio de plata* en 1955. Del mismo modo, esta obra se revisó en una segunda versión ampliada en 1968, año en el que se publicó adjunta a otro poema titulado *Cristo, cristal*, de técnica letrística. Cirlot volvería a usar la «técnica permutatoria» en *Bronwyn, VII* (1969), *Bronwyn permutaciones* (1970) y en *Inger permutaciones* (1971).

Según el propio autor, respecto a las dos primeras obras en las que usó la «técnica permutatoria», en *Homenaje a Bécquer* lo hizo de un modo más libre, usando los términos de otro poeta para hallar una expresión propia; mientras que la repetición o permutación de *El palacio de plata* es más estricta, pues se trata de una aplicación de las reglas de la técnica musical dodecafónica usada por Schönberg a la poesía. Sobre este tema escribe Cirlot en el prólogo a la segunda versión de *Homenaje a Bécquer*:

Mientras que el *Palacio* es un poema permutatorio (todos sus elementos aparecen siempre, y, cinéticamente, varían de lugar en el verso y en la estrofa) en este *Homenaje a Bécquer* –fundado en sus madre selvas oscuras– se eliminan y repiten fragmentos, palabras o versos según la necesidad interna de la combinación. El *Palacio* es una aplicación directa y ortodoxa a la poesía de las leyes que rigen la técnica musical dodecafónica. Las «Combinaciones» becquerianas son una derivación libre de esta técnica, y, a la vez, constituyen un intento de lograr –como Strawinsky cuando utiliza a Pergolese– una expresión propia con las palabras y las imágenes de otro poeta (J. E. Cirlot, 1968b: 57).

Por este motivo, Victoria Cirlot señala la distinción entre «combinación» y «permutación», siendo la combinación más libre, mientras que en la permutación:

«“todos los versos y palabras se repiten variando perpetuamente de lugar”, sometiendo así todo el poema al “modelo”». En cambio, añade la autora: «Las combinaciones toman el modelo fuera del texto mismo (el modelo es otro autor), en este caso Gustavo Adolfo Bécquer» (V. Cirlot, 1997: 70). Por tanto, si atendemos a esta distinción, la «combinación» es una técnica menos sujeta a normas, puesto que la repetición de elementos se realiza de modo libre y toma el modelo de un texto ajeno al poema. En cambio, en la «permutación» se escribe un primer poema que sirve de modelo, mientras que el resto de textos están formados por los mismos elementos que este, pero ordenados de modo distinto. En la «permutación», el modo en que se vinculan de nuevo los elementos del poema que sirve de modelo sigue unas reglas matemáticas como las del dodecafonismo de Schönberg en música.

La primera de estas versiones de la «técnica permutatoria» a la que hemos llamado «combinación» podría también recibir el nombre de «variación», puesto que el poema se desarrolla usando elementos propios de un texto ajeno a él pero con distintas relaciones entre ellos. Estas combinaciones o variaciones que Cirlot practicó por primera vez en la obra *Combinaciones con repetición sobre un poema de Bécquer* (1954) no están motivadas solo por la poesía de Bécquer, sino que tuvieron también como inspiración las variaciones musicales de Strawinsky, como el propio Cirlot indica en el «Prólogo» a la segunda versión que lleva ya el título *Homenaje a Bécquer* (1968) y que acabamos de citar: «Las “Combinaciones” becquerianas [...] constituyen un intento de lograr –como Strawinsky cuando utiliza a Pergolese– una expresión propia con las palabras y las imágenes de otro poeta» (J. E. Cirlot, 1968b: 57). Parra indica que años más tarde Cirlot justificaría las variaciones o combinaciones que realizó sobre la poesía de Bécquer con su teoría de las «creaciones secundarias», según la cual lo importante en arte no es el tema, sino la forma con la que este se expresa (Parra, 2000a:

9). Esta idea encaja en el contexto que señalamos por el que Cirlot da mucha importancia a la técnica poética como generadora de contenido. Asimismo, la relevancia que Cirlot otorga a la forma tiene relación con el alejamiento de su poesía de las circunstancias concretas de un individuo en el mundo y de la temática artística que de ello se deriva. La poesía simbólica busca un contacto con la esencia intemporal del mundo, «con lo que este mundo no es y no me da» en palabras de Cirlot (30-3-1967, en Cruset, 1967: 58), y el poeta barcelonés intenta desarrollar una técnica poética acorde a ello, por lo que realza la importancia de una forma poética que rompe con la linealidad más que centrarse en el tema. Las palabras de Parra sobre la influencia de Strawinsky y la teoría de las «creaciones secundarias» de Cirlot son las siguientes:

La variación era un prototipo de amplia tradición musical, desde Brahms hasta Strawinsky. Fue precisamente siguiendo a este músico ruso como tuvo la idea de crear sus primeras «experimentaciones», en 1954, aunque sólo años más tarde justificara esta poética con su teoría de las «creaciones secundarias», en un trabajo sobre Manuel de Falla. Según Cirlot, una obra ya creada es susceptible de recreación, produciéndose así una obra nueva: ese era un modo legítimo que permitía al autor mantenerse en su estilo, como Picasso fue fiel a Picasso recreando *Las Meninas*, por poner un ejemplo plástico, pues lo importante no es el tema, sino el trazo (Parra, 2000a: 9).

Además de las variaciones o combinaciones, Cirlot practicó otra versión de la «técnica permutatoria» en la que realiza permutaciones de un modo más estricto. En relación a ella, son pertinentes las palabras de Cirlot comentando la técnica de Schönberg, en la entrada *dodecafonismo* de su *Diccionario de los Ismos*:

Frente al atonalismo libre puede significar lo que la pintura abstracta respecto al expresionismo: una consecuencia y una superación. [...]. El tema es sustituido por la serie y por los motivos que ella facilita. El desarrollo es sucedido por la variación perpetua, a base de dar horizontal y melódicamente, o vertical y armónicamente, los doce sonidos, sin incluir uno de ellos hasta el agotamiento total de la serie. Estas series pueden aparecer: a) en forma original; b) en forma invertida (intervalo por intervalo); c) en forma recurrente (es decir, comenzando por el final de la serie original y acabando por el principio), y d) en forma invertida de la recurrente. Además, estas cuatro modalidades pueden trasponerse a los doce tonos, con lo cual resultan cuarenta

y ocho series utilizables durante el proceso compositivo (J. E. Cirlot, 1949b: 184).

Berenguer señala que en la armonía clásica tradicional, una composición tiene un centro tonal, es decir, una nota respecto a la cual las demás notas de la escala cumplen relaciones armónicas (Berenguer, 2007: 75). Sin embargo, en la atonalidad no hay ninguna referencia a una tonalidad dominante, por lo que: «La necesidad de dar mayor coherencia a la obra llevó a Schoenberg a la creación del método dodecafónico, que es una codificación sistemática de la atonalidad» (*ibid.*). En la música dodecafónica se emplean los doce sonidos de la escala cromática sin que ninguno de ellos tenga preponderancia sobre los demás. Berenguer destaca el modo en que el dodecafonismo presenta relaciones entre elementos de un modo similar al simbolismo: «El principal hallazgo del dodecafonismo es que no incluye la función diferencial del sistema tonal. La consecuencia es que su sistema expresa la serialidad de los fenómenos simbólicos relacionados sirviéndose del principio analógico que los relaciona» (p. 76). Esto explica que Cirlot pudiera encontrar similitudes entre esta técnica musical y las combinaciones que él había realizado en un primer momento sobre el poema de Bécquer. Según Berenguer, gracias a la música dodecafónica, la poesía de Cirlot obtuvo:

ese orden matemático en la composición que permite que nada dentro del poema caiga en el azar objetivo surrealista. De esta forma, todos los elementos de la composición son indispensables, significativos por sí mismos y por la posición relacional que ocupan dentro del poema (*ibid.*).

El conjunto de distintas relaciones que se forman entre los elementos del poema al aplicar la «técnica permutatoria» permite trazar una semejanza entre esta y la teoría simbólica, según la cual los elementos de la realidad forman parte de un todo esencial gracias a los distintos vínculos que tienen entre sí.

Según Leopoldo Azancot, en el «Prólogo» a la antología que se publicó de modo póstumo titulada *Poesía de Juan Eduardo Cirlot. 1966-1972*, cuando Schönberg se

evadió del sistema tonal concediendo la misma importancia a los doce sonidos de la escala cromática, rechazó los principios de organización tradicionales, queriendo seguir el camino de la creación inconsciente, es decir, no contaminada por lo racional (Azancot, 1974: 19). Sin embargo, al igual que los surrealistas con la escritura automática, Schönberg advirtió que «el ámbito de la subjetividad absoluta es también el ámbito de la absoluta arbitrariedad» (p. 20). Por eso, Azancot considera que Schönberg, para llevar a cabo lo que Adorno llamó una «objetivación de la subjetividad», lo que hizo fue disminuir «los elementos caóticos a un número tan reducido que hiciera factible el establecimiento de todas las combinaciones posibles entre los mismos» (*ibid.*), de lo que resultó el sistema dodecafónico. Se puede trazar un paralelismo entre Schönberg y Cirlot en el deseo de aplicar un orden y un sentido a lo inconsciente y misterioso del mundo, el cual les lleva a la red de vínculos que establece el sistema dodecafónico o el simbolismo.

Cirlot explica en el prólogo de *El palacio de plata* (2ª versión, 1968) que la «técnica permutatoria»: «representa la consecuencia extrema de la analogía y el paralelismo» y consiste en la creación de unos primeros versos que sirven de «“acorde germinal”, o serie simbólica», mientras que «todos los demás constituyen variaciones expresivas del anhelo de cada cosa en su tendencia a unirse a las otras. Metamorfosis continuadas originan el desarrollo poemático y así el tema queda reducido a su mínima expresión» (J. E. Cirlot, 1968c: 289). Cirlot añade que tuvo la idea de inventar este procedimiento: «partiendo de las técnicas de Abraham Abulafia (letrismo cabalístico) y Arnold Schoenberg (música dodecafónica), pero también por un desprecio cada vez mayor hacia el asunto» (*ibid.*).

En este prólogo de *El palacio de plata* (1968), Cirlot escribe que para crear su «técnica permutatoria» había partido de las técnicas de Abulafia y Schönberg. No

obstante, Leopoldo Azancot, en el «Prólogo» de *Poesía de Juan Eduardo Cirlot. 1966-1972*, transcribe una carta que le envió Cirlot negando la relación causa efecto entre la Hokmath ha-Tseruf –«ciencia de la combinación de letras»– de Abraham Abulafia (Zaragoza, 1240-¿?) o el dodecafonismo de Schönberg y la «técnica permutatoria». En esta carta dirigida a Leopoldo Azancot del 11 de octubre de 1972, Cirlot comenta el modo en que llegó al desarrollo de la «técnica permutatoria»:

Mi descubrimiento de la poesía permutatoria en la primavera de 1954, se efectuó de un modo espontáneo y tumultuoso, en parte como resultado de una lectura de «las golondrinas» de Bécquer. Hice entonces un poema, que no eran sino permutaciones de ese poema becqueriano. Como esa obra me pareció más bien caótica, realicé fríamente «El Palacio de Plata», a finales de ese año, y lo publiqué en 1955. En el intervalo entre los dos poemas, me di cuenta de que había llegado a la misma conclusión que Arnold Schoenberg en su música dodecafónica (1923), sustituyendo el desarrollo temático por la variación y la permutación. Más tarde relacioné la música de Schoenberg, que como sabes era judío, con la técnica permutatoria de la cábala; por tanto, como ves, no ha sido un procedimiento inspirado en ella, sino paralelo (J. E. Cirlot, 11-10-1972, cit. en Azancot, 1974: 19).

Así pues, parece que fue entre la escritura de la primera versión de *Homenaje a Bécquer* y la de *El palacio de Plata*, en el año 1954, cuando Cirlot consideró que su impulso de realizar la técnica de combinaciones de un modo más sistemático era muy similar a como Schönberg había intentado sistematizar en música el sistema atonal a través del dodecafonismo. Además, Cirlot cuenta que más tarde encontró también relaciones entre la música de Schönberg y la cábala, por lo que a través del dodecafonismo consideró que su técnica poética tenía asimismo relación con la cábala de Abulafia. Según este testimonio, más que una causa efecto entre el dodecafonismo de Schönberg y la cábala de Abulafia para la creación de la «técnica permutatoria», lo que se produjo fue la conciencia por parte de Cirlot de que esta práctica poética tenía relación con las técnicas de estos autores.

Las palabras de Cirlot del prólogo de *El palacio de plata* (2ª versión, 1968) por el que las variaciones de la «técnica permutatoria» constituyen el «anhelo de cada cosa en su tendencia a unirse a las otras» evoca la teoría de las correspondencias –o del «ritmo común» en términos de Marius Schneider– en la visión simbólica del mundo, por la cual todos los elementos del cosmos están ligados entre sí por características que tienen en común. Del mismo modo que el símbolo o que la poesía simbólica, las combinaciones y las permutaciones tratan de establecer vínculos entre planos distintos, como escribe Victoria Cirlot acerca de la obra *Homenaje a Bécquer*: «Así, aquí la célebre rima LIII de Bécquer suena en el fondo, confrontándose con los nuevos efectos resultado de las combinaciones que colocan en primer plano las analogías mediante “saltos” que unen planos de la realidad distintos y distantes» (V. Cirlot, 1997: 71). En este sentido, Juan Ramón Masoliver, en el artículo «Al margen», escribe que para Cirlot varios elementos del poema de Bécquer, como las golondrinas, las madreselvas o las palabras de amor, coinciden en ser simbolizaciones de un sufrimiento espiritual, por lo que esta característica en común es la que los conecta y posibilita que se intercambien entre sí:

Así –en ejemplo aducido por Cirlot– las golondrinas, madreselvas y palabras de amor, que en Bécquer son simbolizaciones de un sufrimiento espiritual, pueden intercambiarse. Y si las palabras de amor, en vez de las madreselvas son las que «escalán tapias», o las golondrinas las que permanecen «absortas y de rodillas», está claro que la potencialidad de expresión del poeta es la que sale ganando (Masoliver, 1955: 10).

También Jorge Berenguer considera que la teoría simbólica de las correspondencias –o del ritmo común– sustenta la «técnica permutatoria». Según la teoría de las correspondencias distintos fenómenos de la realidad están unidos por las características que tienen en común, mientras que la «técnica permutatoria» consiste en escribir un poema usando los mismos elementos de uno anterior que sirve de modelo, de

modo que se ponen de manifiesto las distintas relaciones entre ellos. Esto mismo es una consecuencia de la ontología de Cirlot, según la cual hay un ser esencial e inmutable más allá de las apariencias, pues la «técnica permutatoria» –como el símbolo– teje una unidad estableciendo vínculos entre los distintos elementos. Tal unidad del poema creada gracias a las relaciones entre los elementos que lo componen es análoga al ser esencial y trascendente que se contrapone a la pluralidad de los elementos aislados de la realidad; una visión del ser propia de la ontología de Cirlot y de la perspectiva simbólica del mundo. Del mismo modo, en un poema formado a través de la «técnica permutatoria», podemos comprobar que, a pesar de que los elementos cambian de lugar y de relaciones entre sí –como también lo hacen las apariencias del mundo externo–, la suma de tales elementos sigue constituyendo la unidad. Al comentar este aspecto de la «técnica permutatoria», Jorge Berenguer cita también las nociones sobre simbología de «los puentes verticales» y la «identificación suficiente» que usó Cirlot:

La teoría simbólica sustentante de la permutación en la poesía de Cirlot se cimenta en la existencia de un ritmo común que recorre todos los fenómenos del cosmos, vinculando unidades lingüísticas, y gracias a la cual el hombre, aplicando el principio analógico, consigue tender puentes verticales y conquistar la identificación suficiente.

Los «puentes verticales» y la «identificación suficiente» son términos acuñados por Cirlot para referirse a las características de la función simbólica (V. Cirlot: 2002)³⁰. Con la noción «puentes verticales» (Cirlot, 2001: 38)³¹ hacemos referencia a aquellas correspondencias entre fenómenos aparentemente dispares [...]. Al producirse la asimilación simbólica de distintos fenómenos, se produce una tensión que se denomina «identificación suficiente». La «identificación suficiente» es un principio de concentración mediante el cual los fenómenos en su pluralidad se reducen al singular. Es un principio mediante el cual se reúne lo aparentemente distinto, en virtud del ritmo dominante que los asocia y relaciona (Berenguer, 2007: 73).

³⁰ Con esta cita bibliográfica, Berenguer se refiere al artículo de Victoria Cirlot titulado «Juan Eduardo Cirlot, entre el surrealismo y la simbología», publicado en 2002 en la revista *Agulha*, Sao Paulo. La cita no contiene números de página porque el artículo es un texto online que no está paginado.

³¹ Esta cita bibliográfica se refiere al *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot, en la edición de 2001 de la editorial Siruela, Barcelona.

Berenguer añade que la visión simbólica de la realidad da lugar a la creencia en la indisoluble unidad del cosmos. Desde el punto de vista del ser humano, este siente que hay algo en la realidad y en nosotros que es eterno, que no perece, porque lo es todo. A esta sensación, Berenguer la identifica en el pensamiento de Cirlot como la «intimidad remota». Cirlot se refiere a la «intimidad remota» en su artículo «La vivencia lírica», en el que escribe:

El esfuerzo humano está aquí representado por la frase final de los paralelismos [la frase final a la que se refiere es la que ha citado anteriormente de Lao-Tsé: «Lejano, esto es, que vuelve»], que puede ser explicada solamente por el concepto de «intimidad remota» como su correspondiente contrario, o sea la intuición de una unidad universal, el misterio de las «distancias» y su relación con y en la entidad del hombre (J. E. Cirlot, 1946c: 677).

Además, «intimidad remota» es el título de un poema de Cirlot de la obra *Canto de la vida muerta* (1946). En palabras de Berenguer:

La intimidad remota se revela cuando el hombre habita el no-mundo, el punto conciliador y de identificación de las contradicciones, puesto que participa del «ritmo común». Existe, en definitiva, una suerte de energía que retroalimenta las relaciones entre el hombre y la realidad con un movimiento expansivo de la esencialidad, que deviene en identificación unitiva de lo diverso. Es decir, lo lejano es íntimo y lo otro, ser solo. [...] He aquí los dos extremos del mismo proceso en el que la función simbólica, manifestada en analogía, organiza el espacio textual, el no-mundo: se ordena la realidad como intimidad y se vive la realidad como intimidad esencialmente dispersa (p. 74-75).

Coincidimos con Berenguer en que la visión simbólica de la realidad es uno de los fundamentos de la «técnica permutatoria», pues según esta técnica los elementos poéticos forman parte de un todo y en el poema se manifiestan los distintos vínculos entre los mismos, al igual que la teoría simbólica considera que existe un plano esencial e inmutable de la realidad formado por los vínculos entre la aparente pluralidad del mundo. El mismo ser humano forma parte de esa unidad y, por eso, siente en su intimidad la conexión con cada uno de los elementos de la realidad. Es lo que Berenguer ha denominado «intimidad remota», como el título de un poema de la obra *Canto de la*

vida muerta, y que también recuerda al verso de Cirlot «en el fondo de los fondos o lo cerca» (1971d: 496) de la obra *Donde nada lo nunca ni, I y II*.

Además, la repetición propia de la «técnica permutatoria» de versos, estructuras sintagmáticas y sonidos en un mismo poema se asemeja al *collage*, donde parece que los elementos se superpusieran unos a otros desordenadamente, pero en realidad es una reordenación artificial intencional que pretende crear o dirigirse hacia nuevos mundos. El mismo Mansoliver en el artículo «Al margen», tras poner un par de ejemplos de la obra de Cirlot *El palacio de plata*, describe la «técnica permutatoria» como: «una suerte de “collage” en movimiento» y la compara también con la «moda de los caleidoscopios» y sus «mil fantásticas combinaciones» (Mansoliver, 1955: 10).

Otra de las características de la «técnica permutatoria» en poesía es que a base de repetir los mismos elementos una y otra vez se rompe con la sensación de linealidad del poema, para, en cambio, conseguir una sensación de «duración intemporal», y esencial. Si la poesía simbólica de Cirlot tiene como finalidad vincularse con la trascendencia misteriosa, esencial e intemporal del mundo que puede ofrecer un sentido al ser humano, tiene sentido que para ello trate de rechazar la temporalidad lineal que es propia de la pluralidad de apariencias fenoménicas. En este sentido, Amador Vega escribe lo siguiente sobre la «técnica permutatoria»:

La variación y el rechazo de la progresión como vía degradadora, también en Schönberg y los *suffis* se debe a la convicción de que la creación ha de realizarse en el tiempo, pero fuera del tiempo, es decir, que sólo la comprensión de la absoluta necesidad de dar vida al tiempo salvándolo del desarrollo positivo convierte a una obra de arte en algo que se eleva por encima de lo humano. ¿Cómo conjugar el rechazo al progreso de Blake («El progreso es el castigo de Dios») sin abandonar la creación? La respuesta apunta al valor del discurso interrumpido que niega la línea, pero que recuerda al instante-eternidad que, a pesar de ser trans-histórico, se da en la historia como condición de su transhistoricidad (Vega, 2000: 7).

En el caso de *Homenaje a Bécquer I y II*, los términos mismos del poema del que se toman los elementos –la «Rima LIII» de Bécquer– se ajustan perfectamente a esta idea de repetición, ya que en el texto del poeta sevillano aparece en tres ocasiones la estructura de verso que empieza por el verbo *volverán*, por lo que es básico en el poema la afirmación de que un acto va a repetirse. No obstante, en la «Rima LIII» también aparece en tres ocasiones que un acto no se repetirá, en dos de ellas con el verso: «éas... ¡no volverán!» y en una tercera con el verso final: «así... ¡no te querrán!» (Bécquer, 1871: 80). El verbo *volver* se ajusta a la esencia misma de la «técnica permutatoria» y de su repetición y es usado por Cirlot en *Homenaje a Bécquer I y II* a lo largo de los poemas, de modo que se afirma, se niega o se pregunta acerca del acto de repetición. No obstante, de modo similar a como acaba la «Rima LIII» de Bécquer, en el poemario de Cirlot se termina imponiendo la negación de que la repetición no se volverá a producir en el futuro. La negación nihilista que caracteriza al pensamiento de Cirlot³² parece vencer a la afirmación o a la cuestión sobre la reiteración, pues tanto la parte I como la II de *Homenaje a Bécquer I y II* acaban resolviéndose con la negación, así como el poema de Bécquer también termina con la negación del verso: «así... ¡no te querrán!». En los textos de ambos poetas aparece una resolución negativa referida a un futuro indefinido, lo cual significa que algo no va a volver a ocurrir y, por tanto, que, en este aspecto, el presente se prolongará indefinidamente. Estas negaciones que se prolongan hacia un futuro indefinido hacen patente la sensación de intemporalidad. Este es el último poema de la primera parte de *Homenaje a Bécquer I y II* (J. E. Cirlot, 1971f: 705):

Volverán,
volverán,
¿volverán?

³² Recordemos que Cirlot hace hincapié en su ontología al acabamiento del ser que se produce como resultado del proceso de cambio.

No, no, no, no, no.

A continuación transcribimos el último poema de la segunda parte de *Homenaje a Bécquer I y II* (p.717):

En las tapias oscuras a sonar
las ardientes tupidas.

De tu jardín las golondrinas como
palabras a escalar
no volverán.

Pero Dios, mudo.
Y caer.

No volverán oscuras ni tupidas.
No volverán ardientes ni palabras.

No.

Es sabido que la repetición monocorde de un sonido ayuda a la meditación, un aspecto relacionado con la poesía introspectiva del poeta barcelonés. Cirlot, que como hemos comentado realizó estudios de música y compuso algunas obras, le escribió en este sentido una carta a Luis de Pablo –con fecha: 29-4-1971– en la que le confiesa que, de haber seguido con su actividad musical, hubiera compuesto obras larguísimas caracterizadas sobre todo por la monotonía. Cirlot relaciona esta tendencia a la monotonía con el fin de encontrar un «mundo» en el que permanecer absorto y extático, así como con la sensación de intemporalidad:

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, los habría hecho durar 3 horas sin apenas cambios perceptibles. Algo así como lo que sucede en una de las 5 piezas para orquesta de Schoenberg, pero muchísimo más largo. En conjunto, si hubiera de juzgar toda la música occidental desde el Renacimiento, diría que los músicos tienen miedo a aburrir, o que no encuentran el «mundo» en que permanecen absortos y extáticos (...) se acerca a mi ideal de sublime monotonía, no por durar, sino por

dar la sensación de duración intertemporal (¿espejismos arabizantes?) (J. E. Cirlot, 29-4-1971, cit. en Granell, 1996: 235).

La «técnica permutatoria» no es el único recurso para conseguir un efecto de intertemporalidad que los estudiosos han encontrado en la poesía de Cirlot. Las diferentes obras del ciclo de *Bronwyn* pasaron de titularse numéricamente a una ordenación alfabética –tras *Bronwyn, VIII* se publica *Bronwyn, n* y, tras este, *Bronwyn, z*; *Bronwyn, x*; *Bronwyn, y*; etc.–, precisamente para romper con el orden lineal que caracteriza a una visión histórica progresiva. En cambio, el pensamiento de Cirlot es simbólico, lo cual implica una creencia en una realidad esencial y trascendente propia de un monismo panteísta intemporal. Esta misma idea es señalada por Corazón Ardura:

La hermenéutica del sentido simbólico debe mostrar otra vía posible para la comprensión, la pasión por el orden y el coleccionismo le lleva a preferir una exposición alfabética y sospechamos sus razones. No es una cuestión sólo de estructuración, tiene una causa en el hecho de no considerar la historia como progresiva. Si los símbolos siguen repitiéndose a través del tiempo, ¿cómo sería posible una ordenación cronológica? (2007: 48)

Miguel Casado afirma que la poesía de Cirlot no desdeña el sentido, sino que busca otra lógica para producirlo (Casado, 2000: 17). En opinión de Casado, la poesía de Cirlot sigue una «razón musical» que construye sentido de modo autónomo, por lo que no usa la referencia a la realidad externa de las circunstancias para la significación. Según Casado, la poesía de Cirlot busca la intertemporalidad a través de la repetición, lo cual le otorga un sentido meditativo, de súplica, de plegaria o de necesidad mágica, como si el sentido no pudiera nombrarse y fuera inmanente al sonido de esta poesía. Por tanto, Casado coincide con nuestra propia idea de que la poesía de Cirlot busca un sentido innombrable, es decir, oculto y trascendente. Miguel Casado afirma estas ideas con las siguientes palabras:

El *Ciclo de Bronwyn* choca con la costumbre que la lectura tiene de moverse a través del texto preguntando *qué dice*, en vez de hacerlo impregnándose sólo,

dejándose conducir, dejando que sea el oído quien guía con sus impresiones, con los cambios o matices que acusa. No se trata de desdeñar el sentido, sino de advertir la lógica *diferente* que lo produce. «Una razón vivificante –en palabras de María Zambrano– sería la que tomara su origen y crecimiento en sí misma, la que no necesitara de aguijón alguno de las circunstancias, la que no viera en ellas tampoco motivo de atención especial» (7)³³. En el caso de Cirlot, esta *razón* es una razón musical.

[...]. Según avanza el Ciclo, el retorno de los temas y los elementos se va cargando cada vez más [...]. Y cada uno de los retornos significará insistencia, un requerir en lo mismo, repetición como modo de convocar la intemporalidad: mantra. O algo de la especie del mantra: meditación y súplica a través de la insistencia, plegaria hacia uno mismo cuya voz se va volviendo autónoma, autoalimentada, autómata en el curso soberano de las palabras.

[...]. Una necesidad mágica, como de conjuro: desgranar sin fin una música, hacer sonar un sentido que no puede nombrarse, que quizá no exista al margen de su melodía (pp. 17-18).

Según Parra, la «técnica permutatoria» de *El palacio de plata* es similar a la de un mandala, pues tanto desde el punto de vista de la estructura –germinal– como del contenido se entrega a una simbólica del centro o castillo interior (Parra, 1998a: 36-37). Parra opina que Cirlot en este poema trata una vez más de «eliminar el tema y dejar que fuera la forma quien generara los contenidos» (p. 37). Además, este autor afirma lo siguiente sobre la «técnica permutatoria»: «El resultado es una poesía autónoma, en donde son las formas quienes generan los contenidos, pudiéndose hablar así de poesía generativa. Una poesía cinética, que se mueve, que engendra: metamórfica. Una poesía construida por procesos de construcción / deconstrucción» (Parra, 2001: 98-99). Parra señala que se trata de una poesía autónoma porque, cuando el modelo a partir del cual se generan las permutaciones es propio –como ocurre en *El palacio de plata*–, el poema se desarrolla formando nuevos vínculos sobre sus propios elementos. Como hemos comentado, otra de las opciones de la «técnica permutatoria» es que el modelo a partir del cual se crean las variaciones sea ajeno, como es el caso de *Homenaje a Bécquer*.

³³ Con esta cita bibliográfica, Miguel Casado hace referencia a la obra *Notas de un método*, de María Zambrano, Madrid, Mondadori, 1989, p. 129.

Esta característica por la cual el poema avanza estableciendo nuevas relaciones entre sus propios elementos es por la que Parra y otros autores destacan que parece un poema en movimiento y generativo, pues se basa en la constante creación de nuevo contenido a partir de las mismas formas ordenadas de modo distinto entre sí. Por tanto, Parra afirma que a través de la «técnica permutatoria» se crea una poesía «construida por procesos de construcción / deconstrucción». Este último es el sentido en el cual comentamos que la forma de la poesía de Cirlot en general, y en concreto de la «técnica permutatoria», se asemeja a la ontología de este autor, pues esta se basa en que el ser mismo está caracterizado por dejar de ser —es decir, por destruirse— constantemente en el proceso inevitable del cambio. En semejanza, su poesía se caracteriza por el desorden de la sintaxis, que le lleva, por ejemplo, a poner preposiciones a final de verso; por no respetar en ocasiones la concordancia entre palabras; por las permutaciones, según las cuales un modelo dado de un número de versos se deshace y se recompone a continuación con unos vínculos distintos entre sus elementos; o por el simbolismo fonético, por el cual Cirlot asigna un significado simbólico a los fonemas de un nombre y los combina de distinto modo entre sí.

Anteriormente, señalamos que era comprensible que Cirlot formara distintas combinaciones sobre la «Rima LIII» de Bécquer en la que el concepto de repetición está muy presente debido al protagonismo del verbo *volver*. En este sentido, Parra destaca la circularidad de la «técnica permutatoria» al comentar el fragmento XIII de *Bronwyn*, *permutaciones*, donde el mar, las nubes y las hierbas o los ojos, las manos y el cuerpo forman ruedas simbólicas: «El mar entre las manos de las nubes / El mar entre las nubes de las hierbas / El mar entre las hierbas de tu cuerpo / TU CUERPO ENTRE LOS OJOS DE LOS CIELOS» (J. E. Cirlot, 1970b: 427-428). Parra comenta que el último verso de este poema, que además coincide con el último verso de la obra, pretende crear un

efecto saliéndose del molde dodecafónico que venía usándose (Parra, 2001: 99). Asimismo, en relación a este poema y a la «técnica permutatoria», Parra destaca la importancia de lo circular y su centro tan importante en la poesía de Cirlot³⁴:

Estas estructuras, por otro lado, llenas de símbolos circulares –rueda, rosa, centro, corona, torre, ojos– e integradas en torno al doce, unión de círculo, cuadrado, triángulo, y centro generador, dan la hermosa sensación de un cosmos perfectamente imantado, mandálico, y nos acercan también a la simbólica del círculo abulafiana –arco, escalera circular, globo, dragón axial– sin olvidar tampoco el *Tseruf*³⁵, apoyado en mecanismos giratorios, de ruedas. En el universo de Cirlot esta cosmogonía es fundamental (*ibid.*).

Al comienzo de *El palacio de plata*, son los versos los que permutan, mientras que más adelante son pequeños segmentos de cada verso los que se van enlazando con otros. Como muestra, exponemos a continuación los dos primeros poemas, una fase del poemario en la que solo los versos se intercambian de lugar, pero en los que ya claramente apreciamos, como señalaba Parra, que el tema del poema se desdibuja. El siguiente es el primer poema, el que Cirlot considera como «acorde germinal» o «serie simbólica», que, como podemos comprobar, está formado por diez versos blancos –sin rima– (J. E. Cirlot, 1968c: 292):

En medio de las aguas del abismo
el árbol infinito de la sangre
atraviesa la roca transparente
y la dorada rueda de las rosas.

³⁴ En este mismo estudio señalamos también la importancia de los procesos circulares en la poesía de Cirlot al analizar en el capítulo cinco los símbolos del mar y el anillo en el ciclo de *Bronwyn*. Por otro lado, tiene sentido la importancia de lo circular –y, por extensión, del centro– en el pensamiento del poeta barcelonés, ya que el círculo es símbolo de lo intemporal, una característica propia del pensamiento simbólico, que se caracteriza por el establecimiento de vínculos entre elementos correspondientes de distintos ámbitos de la realidad, así como por la creencia de un plano esencial y trascendental que se contrapone a la aparente pluralidad e individualidad de los fenómenos del mundo externo.

³⁵ El *Tseruf* o «ciencia de la combinación de las letras» es una técnica básica de la cábala desarrollada por Abraham Abulafia, por la que se le da un significado simbólico a las letras del nombre de Dios, siendo la lectura de sus combinaciones en voz alta junto a otros ejercicios de meditación una vía hacia el conocimiento y otros estados de conciencia.

La noche abre sus ojos de fulgor
sus letras de cristales que respiran.

El palacio de plata resplandece;
levanta su cabeza de aire blanco.
De la calma del centro nacen llamas
y las coronas arden con dulzura.

El siguiente es el segundo poema de *El palacio de plata* (p. 293), formado por los mismos versos, pero con cambios en el orden y, por tanto, en la relación entre ellos:

El árbol infinito de la sangre
levanta su cabeza de aire blanco;
de la calma del centro nacen llamas.

Y la dorada rueda de las rosas
atraviesa la roca transparente.

La noche abre sus ojos de fulgor
en medio de las aguas del abismo;
sus letras de cristales que respiran.

El palacio de plata resplandece.
Y las coronas arden con dulzura.

Sin embargo, no en todos los poemarios en los que Cirlot aplicó la «técnica permutatoria» lo hizo del mismo modo. *El palacio de plata* es la obra en la que se ajusta más al sistema en que se basa esta técnica. Según tales reglas, Cirlot escribe un poema que sirve de modelo y, más tarde, otros poemas en los que, primero, se cambian de lugar los versos y, más tarde, otros elementos. En el caso de *El palacio de plata* el conjunto y orden de los elementos de cada verso se mantienen en los dos primeros poemas, donde solo se cambian los versos de orden, pero en el resto de textos la permutación de elementos produce versos formados por distintos elementos.

Bronwyn, VII es considerado otro poemario en el que se aplica la «técnica permutatoria», pero es una obra particular en este sentido. En su prólogo, Cirlot escribe:

Todo rechazo de la oscuridad es rechazo de lo humano, rechazo del mundo. El que ama al ser humano, *en tanto que tal*, ve la tenebrosidad de ese ser en

medio de su pura luminosidad. La «mezcla» provoca ambivalencia, alternancias de amor y odio, adhesión y olvido, vida y muerte. Pero, a veces, es posible ver la destrucción de toda oscuridad en la emergencia de una luz estrictamente blanca. Y esa visión puede constituir el sentido de una existencia en el mundo del destierro, por el que el «extranjero» pasea su mirada amenazada desde el primer instante (J. E. Cirlot, 1969c: 228).

Cirlot busca con su poesía un rechazo de la oscuridad del mundo exterior fenoménico –por el que pasea el extranjero, el ser humano separado de lo esencial– y una búsqueda de la luz y del sentido trascendental de la realidad, siendo ambos contrarios de una dualidad, por la que se oponen y cohabitan. A este punto de partida en el que expone líricamente su ontología, le siguen una serie de poemarios donde se utiliza de un modo singular la permutación. En estos poemas, la «técnica permutatoria» no se aplica de un modo al uso, porque, como escribe Jaime D. Parra, se trata de un poemario «acéfalo» (Parra, 2000a: 10), ya que no tiene un poema germinal a partir del cual se produzcan las permutaciones. En cambio, las permutaciones y la formación de distintos vínculos entre los elementos ocurren desde el segundo poema, pudiendo considerar el primero –escrito en cursiva– aparte, pues es una especie de introducción que continúa las ideas del prólogo y está escrito en tres tercetos, en vez de en cuatro como el resto de poemas.

Asimismo, *Bronwyn, VII* se caracteriza por el uso del término *deshacer* tanto como adjetivo en forma de participio (*deshecho*) como conjugado en alguna forma personal del verbo. Este concepto es muy apropiado para representar la ontología de Cirlot y referirse a esa zona oscura que pretende rechazar con su poesía, es decir, esa realidad de apariencias plurales y cambiantes que se descomponen y desordenan –como la misma «técnica permutatoria»– dejando de ser y que son opuestas a la realidad esencial, lumínica e intemporal. El término *deshacer* hace referencia al concepto de cambio que es central en la ontología de Cirlot, puesto que es el cambio por el que el ser deja de ser para formar un nuevo ser. En estos poemas vemos que se hace mención a los

distintos lugares del paisaje mítico de Bronwyn, donde los espacios y entes físicos se caracterizan por deshacerse, pero entre ellos surge la luz como una visión instantánea, por lo que los contrarios –amor y odio, adhesión y olvido, vida y muerte– habitan y se alternan creando una ambivalencia como la que se menciona en el prólogo. A continuación transcribimos el segundo poema de la obra, pero el primero sobre el que se aplican las permutaciones y en el que comienza el uso repetitivo del término *deshacer* (J. E. Cirlot, 1969c: 230):

Deshecho por el bosque de lo no,
por el bosque de nubes que son luz,
luz de rocas y mares y de hierbas.

Y de cristal deshecho, Bronwyn, que
deshace lo que inmenso se levanta,
se levanta de luz desde lo gris.

De luz que se deshace entre la luz,
de mares deshaciéndose en el mar,
de rocas deshaciéndose en las hierbas.

Bronwyn, que se deshacen en la torre,
en el pantano, Bronwyn, en el bosque,
entre los restos blancos de los hierros.

El siguiente poema que transcribimos es el que sigue a este último para mostrar que en *Bronwyn, VII* la «técnica permutatoria» se aplica alternando los elementos, pero no se respeta el orden de las palabras dentro de cada verso. Es decir, en ningún momento de la obra se repiten los versos íntegros pero en un orden distinto, sino que hay una repetición de algunos elementos en contextos diferentes a como aparecían en poemas anteriores. Además, en los dos primeros versos del siguiente poema aparece como protagonista el sustantivo *restos*, que, en sintonía con *deshacer*, se trata de un término muy apropiado en relación con la ontología de Cirlot, por la que todo se encuentra en continuo cambio (p. 231):

Entre los hierros restos de los grises
de los restos inmensos de los restos
deshechos en los mares de la luz.

De nubes deshaciéndose en la torre,
de torres deshaciéndose en la luz,
Bronwyn, entre las nubes de las rocas.

Entre las nubes de las rocas blancas,
de las blancas tan nubes como tú,
como tu cuerpo blanco entre las nubes:

De cristal y de nubes y de bosque,
y de bosque de nubes de cristal;
de lejanía inmensa y en lo que

En *Bronwyn, permutaciones*, Cirlot vuelve a aplicar la «técnica permutatoria» utilizando un primer poema que sirve de modelo al resto. Tras este primer poema, hay dos poemas en los que se mantienen intactos los elementos y el orden de los mismos dentro de cada verso, pero los versos aparecen en distinto orden. A partir de aquí, son unidades menores al verso las que permutan, como explica el mismo Cirlot en el prólogo de esta obra, en el que también se refiere al aparente movimiento de estos poemas como técnica para expresar un acercamiento a la Shekina o aspecto femenino de Dios:

El «fragmento» I es el prototipo de toda la obra; los fragmentos II y III son permutaciones que sólo alteran el orden de los versos; IV y V ya varían la situación de las palabras en cada verso pero manteniendo la dirección (izquierda-derecha), VI y VII son metamorfosis totales. Hasta aquí se mantuvo siempre la misma métrica (endecasílabos en 3 estrofas de 4 versos); VIII y IX siguen las transformaciones de los dos fragmentos anteriores en métrica no regular; los cinco finales son «selecciones» de la materia transformada a través de las permutaciones aplicadas al prototipo. El carácter cinético que posee esta poesía (puesto que todos sus elementos «se mueven») intenta expresar un movimiento creciente de vértigo hacia la Shekina (J. E. Cirlot, 1970b: 413).

Como podemos apreciar, la repetición de sonidos y elementos en las obras caracterizadas por la «técnica permutatoria» es más importante que el tema mismo. El propio Cirlot consideraba que la música ejerció una mayor influencia en su poesía que

las creaciones poéticas de otros autores, como señaló en la citada entrevista que le realizó José Cruset:

Creo que la música ha intervenido en la génesis de mi poesía tanto o más que las influencias poéticas: sobre todo Schoenberg, Alban Berg, el Debussy de «Pelleas» y el Wagner de «Tristán» y «Parsifal». Sin olvidar el prodigioso y desconocido Alexander Scriabin. Y, en menor medida, Strawinsky e Illindemith (J. E. Cirlot, 30-3-1967, en Cruset, 1967: 58).

En estas líneas estamos analizando cómo la poesía de Cirlot busca en ocasiones dar una sensación de intemporalidad, algo que persigue, por ejemplo, a través de la repetición y la monotonía de sonidos, como ocurre con la «técnica permutatoria». En este sentido, hemos citado las palabras que Cirlot le escribe en una carta al músico Luis de Pablo según las cuales le confiesa tener un «ideal de sublime monotonía, no por durar, sino por dar la sensación de duración intertemporal» (Cirlot, 29-4-1971, cit. en Granell, 1996: 235). La musical monotonía y la sensación de intemporalidad que consigue con la «técnica permutatoria» es el aspecto en el que esta se emparenta con la cábala de Abraham Abulafia (Zaragoza, 1240 - ¿?), pues esta se caracteriza por buscar un estado de profunda meditación a través de la repetición monótona de sonidos, como vamos a explicar más detenidamente.

Federico González y Mireia Valls, en la obra *Presencia viva de la cábala*, comentan que el mismo Abulafia consideró como una de sus grandes fuentes la obra *Guía de perplejos*, que fue escrita en árabe por Maimónides (Córdoba, 1138 - El Cairo, 1204) (González y Valls, 2006: 143). *Guía de perplejos* fue una obra de línea aristotélica, pero obligaba a sus lectores a reflexionar una y otra vez sobre los Nombres Divinos. Este tema fue muy importante para Abulafia, quien dedicó varios libros a él, como *Or ha-sékel*, sobre las combinaciones de las cuatro letras del nombre divino, o *Imre sefer*, obra considerada como la más importante de Abulafia y que trata sobre las combinaciones de letras del Nombre Divino en círculos concéntricos (*ibid.*). Para

Abulafia, las letras del alfabeto hebreo son símbolos que explican la realidad y que deben ser descifrados, como escribe Francisco Ariza en su artículo «La Tradición viva, Abraham Abulafia»:

Partiendo de las enseñanzas del *Libro de la Creación*, Abulafia establece un método basado en el sistema de combinación de las letras, método que él explica en su obra titulada precisamente *Ciencia de la Combinación de las Letras (Hokhmah ha-Tseruf)*. Como todos los cabalistas, Abulafia concede una importancia capital a las letras del alfabeto hebreo, pues ellas constituyen entidades simbólicas que, como tales, expresan la realidad de los arquetipos, principios e ideas de orden universal. Cada letra, incluida su forma misma, es un esquema simbólico que encierra dentro de sí todo un mundo de significados que han de ser descifrados por el estudioso de la Cábala. Así, por su carácter revelado, la lengua sagrada, y no sólo la hebrea, es un vehículo de Conocimiento, al que manifiesta en tanto que lo simboliza (cit. en González y Valls, 2006: 143-144)³⁶.

Como vemos en este fragmento escrito por Francisco Ariza sobre la cábala de Abulafia, esta podría emparentarse no solo con la «técnica permutatoria» de Cirlot en cuanto a combinación de letras, sino también con el simbolismo fonético que Cirlot desarrolló en libros como *Bronwyn, n*. En esta obra cada letra del nombre de Bronwyn tiene un significado simbólico concreto, algo que Cirlot estableció con la intención de encontrar el idioma de Bronwyn y poder comunicarse con ella (J. E. Cirlot, 1969e: 542). Esto mismo es señalado por Parra al comentar los tipos de aplicación de la «técnica permutatoria»:

Al pasar al tipo siguiente, el de la aplicación a los nombres –combinatoria fonética– tocamos el más abulafiano de los métodos, el «camino de los nombres» o «kabalismo fonético» y aquí la mística del lenguaje funciona por sí misma. La trascendencia se busca ahora por medio de la combinación de unidades menores: las letras (Parra, 2001: 99-100).

Según Amador Vega, uno de los sentidos por los que Cirlot usa la permutación aplicada a las letras del nombre de Bronwyn, quien es considerada como algo sagrado,

³⁶ González y Valls toman estas palabras de un artículo escrito por Francisco Ariza que se titula «La Tradición viva, Abraham Abulafia», publicado en la revista *Symbolos*, nº 6, en Guatemala en 1993.

es para poder pronunciarla en todas sus posibilidades y facetas, lo cual no es posible a través de un lenguaje lineal que sea reflejo de una concepción temporal continua:

Y cuando ya se ha conseguido acallar el murmullo del mundo, habiendo recorrido, al nombrarlas, todas sus escalas, desde la piedra hasta el ángel, sólo queda el Nombre que no puede ser pronunciado, inefable, si no es pronunciando todas sus posibilidades, toda su realidad que el carácter continuo del tiempo no permite (Vega, 2000: 7).

Mientras que Cirlot usó las letras del nombre de Bronwyn, Parra indica que Abulafia usó el *Tetragrama* o letras del nombre de Dios (Y, H, W, H) y cita las palabras de Abulafia al respecto comparando sus ideas con fragmentos de *Bronwyn, n*:

Abulafia había escrito «Confía en el Nombre y no en el hombre». Y concentrándose en este proceso: «Comienza por combinar las letras del Tetragrama –del Nombre– y observa cada una de sus combinaciones, desplázalas y hazlas permutar como una rueda, es decir, hacia adelante y hacia atrás, como un rollo de pergamino». (*Hayyê ha-néfesh, La vida del alma*). Así, en *Bronwyn, n* podemos encontrar, en su desarrollo lineal, series como ésta: «Bro / Bron // Yw / Bron / Yr // Bronw / Ynn», en el que el poeta, sirviéndose del simbolismo fonético –y no sólo de los procedimientos de avance e inversión– sale al paso de quienes pudieran malinterpretarlo, confundiendo sus ejercicios místicos con una estéril magia o un simple letrismo a secas. El suyo es un letrismo de base kabalística, donde cada letra se apoya en un simbolismo universal, en un simbolismo místico (Parra, 2001: 100).

No obstante, para Abulafia, la cábala es un proceso de meditación que persigue la consecución de un estado extático de la conciencia. Para ello, se encarga de aspectos como la respiración, el ritmo de pronunciación o el balanceo de la cabeza que ha de producirse en la lectura de las letras. Federico González y Mireia Valls citan como ejemplo de ello el siguiente fragmento de la obra *Maftéah ha-shemot (La Clave de los nombres)* de Abulafia:

Deberá tomar cada una de las letras [del tetragrama] separadamente y la reorganizará según los movimientos de su respiración [la más larga posible] de manera que, entre dos letras, únicamente efectúe una sola inspiración muy larga, prolongándola tanto como le sea posible; a continuación descansará el tiempo de una respiración (cit. en González y Valls, 2006: 145).

Según González y Valls, la intención de Abulafia como místico es la de cambiar el alma propia, aunque en ocasiones Abulafia afirma que se pueden cambiar a la vez la naturaleza y el alma humanas. En este sentido, González y Valls trazan un paralelismo entre el pensamiento de Abulafia y la alquimia, pues en ambos casos el objetivo verdadero es la transmutación interna, mientras que la transformación de las circunstancias o fenómenos externos es secundaria. En este estudio hemos señalado ya, que la poesía de Cirlot tiene como aspecto en común con el misticismo la búsqueda interior de lo puro y esencial, pero que se diferencia de la poesía mística por no buscar una experiencia unitiva con la divinidad creadora. No obstante, como vemos, en las mismas técnicas formales de la poesía de Cirlot se pueden encontrar algunos rasgos en común con las técnicas propias de los autores místicos, que buscan a través de la repetición musical una alteración de la conciencia, para evitar que esta se centre en el mundo externo y así poder concentrarse en la búsqueda interior.

Respecto a la creencia del místico medieval que relaciona el sonido con la revelación del misterio divino, González y Valls citan las siguientes palabras de Abulafia:

[...] porque la oreja entiende los sonidos de diversas combinaciones, de acuerdo con el carácter de la melodía y el instrumento. Así, dos instrumentos diferentes pueden formar una combinación, y si los sonidos se armonizan, la oreja del que escucha percibe una sensación agradable, conociendo su diferencia. Las cuerdas tocadas con la mano derecha o la mano izquierda han vibrado, y su sonido es dulce a la oreja. Y de la oreja la sensación viaja hasta el corazón, y del corazón al bazo (sede de la emoción); la unión de las diferentes melodías produce siempre un nuevo placer. Es imposible que éste se produzca si no es por la combinación de los sonidos, y lo mismo ocurre con la combinación de las letras. Que se toque la primera cuerda, que es comparable a la primera letra, y que se toque enseguida la segunda, la tercera, la cuarta y la quinta, los diversos sonidos se combinan. Y los misterios que se expresan en estas combinaciones reconfortan el corazón que conoce su Dios y es llenado de una alegría siempre renovada (pp. 148-149).

Estas palabras de Abulafia sobre los sonidos, las letras y su combinación como expresión de los misterios recuerda a la poética de Cirlot, según la cual: «El hombre es el hijo del Misterio. La poesía es la búsqueda de contacto con esa oscura zona materna» (J. E. Cirlot, 1966a: 283). No obstante, como hemos indicado ya en este estudio, Cirlot escribe que la poesía es la «búsqueda de contacto», pero en ningún caso se pretende desvelar el secreto de lo misterioso, pues su naturaleza consiste en que no puede ser desvelado.

Las combinaciones de las que escribe Abulafia como necesarias para llegar a expresar los misterios que «reconfortan el corazón que conoce su Dios» recuerdan a las distintas combinaciones que se producen en la «técnica permutatoria» y a la repetición de sonidos –es decir, la gran importancia que da al recurso de la aliteración– que caracteriza a la poesía de Cirlot. A este aspecto de su poesía es al que Cirlot se refiere cuando responde con las siguientes palabras en la entrevista que le realiza José Cruset: «Busco un verso que, en su línea (a la fuerza simple y melódica) sea la síntesis de una polifonía, de modo que la estrofa sea una “polifonía de polifonías”, una compleja estructura de procesos análogos, densa y a la vez transparente (J. E. Cirlot, 30-3-1967, en Cruset, 1967: 58)».

Entre los fundamentos de la «técnica permutatoria» hemos comentado el simbolismo, el dodecafonismo y la cábala, pero se puede señalar también al estructuralismo como uno de ellos. El propio Cirlot, en su artículo «Estructuralismo y permutación analógica», considera que «la relación entre el estructuralismo y la poesía de vanguardia es evidente» (J. E. Cirlot, 1968k: 11). Según Cirlot, si el estructuralismo pone el acento en el factor dinámico y relacional de los elementos de cualquier obra, también tiene en gran consideración la serialidad, es decir, la limitación y la tendencia a la organización de dicho conjunto (*ibid.*). Por esto, en opinión de Cirlot, la misma

técnica dodecafónica de Schönberg, que se basa en componer partiendo de una serie de doce notas distintas sin repetir las, es una técnica estructuralista. Así pues, por extensión y semejanza, lo mismo podría decirse de su «técnica permutatoria» en poesía, que también toma un conjunto de elementos como serie sobre el que realizar cambios estableciendo distintas relaciones.

En este artículo, Cirlot cita la idea del estructuralismo de que la lengua es una entidad autónoma, es decir, que no solo significa por su referencia a un mundo externo, sino en sí misma. Esta idea da importancia a la forma lingüística como significante por encima del tema mismo al que se hace referencia:

Volviendo a la lengua, la escuela estructuralista, no en bloque, pero sí por parte de destacados representantes de ella, considera: 1) la lengua como entidad autónoma; 2) admite significado psicológico en los fonemas, si no en su cualidad descriptiva, sí en la evocativa o poética. Los sonidos que elige el escritor no sólo poseen una peculiar belleza, independientemente de lo que denotan, sino que tienen «cierta significación» «en sí mismos». Este hecho se relaciona con el descubrimiento de la «Gestalttheorie» de que ciertas formas, colores, líneas, materiales por sí mismos poseen expresión, independientemente de la que se les cargue, atribuya o suponga (*ibid.*).

Por último, Cirlot relaciona el estructuralismo con la poesía vanguardista –como la que él mismo practica– a través de la analogía, es decir, la relación de dos o más términos que tienen un elemento en común. Según esta idea, en la «poesía automática» se forman relaciones por analogía caracterizadas por la predominancia de un estado de ánimo inconsciente, más que por un anhelo de organización racional:

El sistema de analogía permutatoria permite, de otro lado, entender como meras permutaciones inconscientes todas las creaciones metafóricas de la lírica desde Rimbaud y Lautréamont –o Blake– a la actualidad. Frases como: «Las puertas de la mujer son azules», que parecen un mero despropósito o, en el mejor de los casos, una «imagen» (sin que se entienda qué quiere decirse exactamente con eso de «imagen»), pueden analizarse como fusión permutatoria de otras frases «normales». En este ejemplo: «Las puertas de la casa están cerradas. Los ojos de la mujer son azules». Es fácil ver que un simple movimiento de cambio e intercalación de los elementos: sujeto, verbo, predicado, produce tales alteraciones. La llamada «poesía automática» sería

producida así en un estado de ánimo en el que el espíritu de la permutación (los estructuralistas hablan de un «inconsciente colectivo», kantiano y no freudiano, permutatorio matemático, serial) vencería al de clasificación racional, «por la intensidad o la diferencia de dinamismo de los elementos de las “frases-tipo” normales» (*ibid.*).

La relación que establece Cirlot entre estructuralismo y sistema permutatorio está justificada, dado la importancia de ambos conceptos en la autonomía y la serialidad de los elementos de un conjunto, así como la posibilidad que tales visiones dan a la construcción por analogía. No obstante, José Berenguer considera que este vínculo que Cirlot trazó entre su «técnica permutatoria» y el estructuralismo podría deberse también a «la necesidad de validar y reactualizar aquellos principios, a veces demasiado etéreos, procedentes de tradiciones herméticas en que se basa la permutación» (Berenguer, 2007: 78). Según Berenguer, gracias al vínculo con los conceptos de similitud y oposición que son la base del estructuralismo, se otorga un estatus estructural a la noción de «correspondencia», propia de un ámbito simbólico o metafísico (*ibid.*).

Además, Berenguer concluye que basándose en el estructuralismo, se pueden citar siete cualidades de la permutación como mecanismo lingüístico: «totalidad, serialidad, relación, dinamismo, transformación, autorregulación y autonomía» (p. 80). En cuanto a la totalidad y la relación, ya hemos comentado que el sistema permutatorio construye relaciones entre los elementos limitados de un conjunto, por lo que tales vínculos realzan la unidad que esos elementos forman entre sí. La serialidad hace mención a la posición necesaria que un elemento ocupa con respecto a los demás, el cual puede ser ocupado por otro elemento en una nueva permutación. El dinamismo y la transformación se producen por la creación continua de nuevas formas a partir de los elementos ya existentes en un modelo, lo cual hace que el poema transmita la sensación de estar generando nuevo contenido a partir de nuevos vínculos como si estuviera en movimiento. La autorregulación y la autonomía son denominaciones debidas a la

capacidad de la «técnica permutatoria» para significar a través de sus propias relaciones y de su esencia misma consistente en trazar vínculos entre los elementos de un conjunto y no a través de referencias externas.

Las fundamentaciones de la «técnica permutatoria» a través del simbolismo y del estructuralismo están muy relacionadas, porque a través de ambas visiones se considera que los poemas en los que participa la permutación están representando una visión del mundo en la que la pluralidad de las apariencias fenoménicas está conectada entre sí formando una unidad en el plano trascendental. Así lo afirma Cirlot en la obra *Del no mundo*, en la que otorga al estructuralismo un valor metafísico y no solo formal o estructural, pues considera que el estructuralismo –como el simbolismo– consiste en trazar vínculos entre elementos de modo que se hace referencia en última instancia a la unidad que todos ellos constituyen gracias a esas relaciones:

El estructuralismo, que parece funcional, es metafísico. Intentando comprenderlo (o convertirlo) todo en *componentes intercambiables*, quiere convencernos de la unidad subyacente bajo la dialéctica de los complejos universales (signos matemáticos, palabras, actos, formas) (J. E. Cirlot, 1969a: 420).

De lo desarrollado hasta ahora, se pueden recapitular cuatro teorías con las que la «técnica permutatoria» tiene mucho en común: el simbolismo, el dodecafonsimo de Schönberg, la cábala de Abulafia y el estructuralismo. Por último, daremos fin a nuestro análisis de la «técnica permutatoria» de Cirlot comentando las siguientes palabras de Leopoldo Azancot sobre las finalidades de la misma:

Esta técnica –se comprueba– sirve, ante todo, para explorar el inconsciente sin descender a él, manteniéndose en el plano del lenguaje. Sirve, también, para crear un orden suprahumano, que es al orden de Dios lo que el microcosmos al macrocosmos; un orden antijerárquico y antilimitativo en el que cada uno de los elementos que lo integra conserva su libertad, su autonomía, sin ver limitada ninguna de sus virtualidades; un orden que asume al desorden, sin negarlo, y que no es sino la suma final de todo aquello, que, aisladamente, lo niega. Sirve, además, para abolir el azar en el ámbito que acota: por su intermedio, el

poema, se sustrae del dominio del tiempo, convirtiéndose en el lugar donde todas las tiradas posibles de dados se producen simultáneamente, en un movimiento único. Sirve, por otra parte, para que el poeta escapando de los elementos banales de su yo, objetúe su subjetividad. Sirve, por añadidura, para –mediante la aplicación del método llamado por los cabalistas *dillg* o salto–, realizar una serie de asociaciones libres y guiadas a un tiempo, que ilumina los procesos ocultos del espíritu y que podría llegar a hacer factible que fuera tocada la totalidad del campo de conciencia de quien se somete a su disciplina. Y sirve, en fin, para crear un a modo de lenguaje absoluto ,de efectos encantatorios³⁷ (Azancot, 1974: 22).

Azancot destaca en primer lugar que la utilidad de la «técnica permutatoria» es la búsqueda en el inconsciente de la persona desde métodos racionales, es decir, siguiendo unas reglas de repetición. Además, añade que sirve para establecer la igualdad entre los elementos poéticos y asumir su conjunto sin negarlo, lo cual sí ocurre cuando tales elementos se encuentran aisladamente. En este sentido, alude sin citarla a la semejanza entre la «técnica permutatoria» y los vínculos que el simbolismo establece entre distintos planos de la realidad. Estos vínculos construyen un sentido esencial que nos salva del pesimismo nihilista y metafísico derivado de considerar a los elementos del mundo externo en su individualidad. Azancot señala que la técnica de Cirlot sirve también para transmitir una sensación de intemporalidad; objetualizar la subjetividad; iluminar el misterio del propio espíritu; y, por último, indica que este lenguaje puede tener «efectos encantatorios». En este último aspecto, recordemos la relación que González y Valls establecen entre la técnica combinatoria de Abulafia y la alquimia, donde ambos tipos de pensamiento se centran en la transformación interior de la persona, mientras que consideran secundarios los cambios que puedan producirse en el mundo externo. El pensamiento poético de Cirlot se centra en una búsqueda de lo misterioso en un plano trascendente a lo superficial de la realidad. Respecto al mundo

³⁷ Parece haber una errata en esta última frase del texto original, el cual hemos reproducido con exactitud, incluyendo un espacio mal colocado entre «absoluto» y la coma posterior, así como la ausencia de espacio entre esa coma y la preposición «de». Es posible que la frase original tuviera una forma similar a esta: «para crear un [poema / idioma / hechizo], a modo de lenguaje absoluto, de efectos encantatorios».

externo, Cirlot lo considera «odioso y odiado» y no pretende con su poesía modificarlo, sino que considera a la poesía como el modo de complementar lo que sus circunstancias empíricas no pueden ofrecerle, es decir, «lo que este mundo no es, y no me da» (J. E. Cirlot, 30-3-1967, en Cruset, 1967: 58).

3.2.2. Ideas técnicas, aliteración y letrismo en la poesía de Cirlot

Hemos comentado ya que Cirlot, en el prólogo de *El palacio de plata* (2ª versión, 1968), escribió que había desarrollado su «técnica permutatoria», entre otros motivos, por «un desprecio cada vez mayor hacia el asunto, no sólo como anécdota exterior acaecida en la historicidad mínima del humano personal, sino también por deseo de superar el sentimiento» (J. E. Cirlot, 1968c: 289). La intención de ahondar en el sentido del ser humano en el mundo le lleva a una superación de las circunstancias temporales concretas del individuo y de la temática que de ello pueda derivarse. Por esto, la poesía de Cirlot se caracteriza por el simbolismo y por la importancia que otorga a la forma y a la técnica poéticas como generadoras de significado.

En el artículo «Contra Mallarmé», Cirlot cuenta que este gran poeta afirmó en una ocasión a su amigo pintor Degas que «La poesía no se hace con ideas, se hace con palabras» (J. E. Cirlot, 1969l: 137). Cirlot se muestra de acuerdo en considerar que «las palabras son la “materia” de la poesía» (*ibid.*), pero va más allá añadiendo: «Yendo más lejos, yo diría que no las palabras, sino las sílabas, los fonemas articulados, son los que crea³⁸ la poesía (siguiendo en esto los principios de Hugo Riemann en composición musical)» (p. 137-138). Sin embargo, Cirlot no solo señala a las sílabas y a los fonemas articulados como los que crean la poesía, sino que considera que estos deben ser tenidos

³⁸ La sintaxis de esta frase hace pensar que el término correcto que debería aparecer en esta cita es «crean», pero lo hemos reproducido como aparece en el texto de la referencia bibliográfica señalada.

en cuenta en conjunto: cada uno de los sonidos de un verso con respecto a los de ese verso y los sonidos de un verso con respecto a los de la estrofa y así sucesivamente. Cirlot considera su poesía como una «polifonía de polifonías» (J. E. Cirlot, 30-3-1967, en Cruset, 1967: 58), de un modo posiblemente similar a como ocurre con las notas de una composición musical ejecutada por una orquesta. En el artículo «Lo incomunicable en poesía», Cirlot compara el arte plástico abstracto con la poesía y afirma que en el primero hay algo inteligible, pero igualmente hay materias y colores que no pueden ser interpretados de cualquier modo. Asimismo, opina que en la poesía hay sonidos que por sí mismos y en relación al resto de sonidos del poema pueden transmitir un sentido, a pesar de que no forman parte de un sistema de significado convencional:

[...] defendí siempre que las obras abstractas eran en cierto modo inteligibles. Nadie puede considerar, por ejemplo, que un cuadro rojo con una gran mancha negra es optimista o dulcemente contemplativo. Por el contrario, una imagen basada en el azul celeste y el blanco sólo por un anormal, podría ser juzgada dramática. Igualmente, hay en la lírica valores fónicos e imágenes que transmiten al lector, al margen de la trama argumental que más o menos revelen un sentimiento que se transforma en sentido, en intelección finalmente, sobre todo si se juzga cada verso en función de la totalidad del poema (J. E. Cirlot, 1967e: 11).

Como vemos, la importancia que el poeta barcelonés da al procedimiento formal en poesía como significativa acerca su poética a la música. Cirlot desarrolla en el artículo «Contra Mallarmé» que la poesía se hace con ideas, pero no solo con «ideas temáticas», sino también «ideas técnicas», acerca de lo cual comenta:

[...] sólo es gran arte –según Arnold Schoenberg, a cuya opinión me adhiero– el que sabe inventar procedimientos que expresen inéditamente las nuevas situaciones espirituales que «encuentra» el hombre en su evolución, las cuales puedan cristalizar en «ideas temáticas», sin que éstas deban imponerse, sino inversamente, a la belleza dimanada de los procedimientos. No otra cosa ha significado, en arte, el vasto y multiforme proceso que se inicia en Cézanne. Inventiones de este orden pueden ser, y han sido, desde tiempos lejanos: el ritmo, la medida, la rima, el paralelismo, la estrofa, la aliteración, la homofonía. Finalmente, la poesía combinatoria y su caso extremo, la permutatoria (en la que todos los elementos de un «modelo» dado van

variando de lugar –como en la pintura cinética los factores plásticos– sin que pueda eliminarse nada ni quitarse nada al modelo originario, punto de partida). Estas «ideas» no temáticas, sino técnicas, unidas a un mundo espiritual expresado con palabras cuyos fonemas correspondan a lo que se dice (C. G. Jung cree que esto es posible y algunos gramáticos de la escuela estructuralista también) son lo esencial (J. E. Cirlot, 1969l: 138).

Esta última frase en la que afirma que es esencial que los «fonemas correspondan a lo que se dice» explica el interés de Cirlot por la aliteración, la homofonía y el simbolismo fonético. En su poesía hay una preocupación por que los fonemas correspondan al significado que pretende expresar y que el significado temático cristalice a partir de esta base. De ahí, por ejemplo, que escriba poemas basados en el «simbolismo fonético» o que repita un fonema de modo que pueda realzar el significado de este sobre los demás como una nueva vertiente semántica del poema – además del significado temático– y tener, al mismo tiempo, el valor de inspirar la actitud meditativa de la homofonía.

En este sentido, Jaime D. Parra, en su artículo «La forma generatriz y la experiencia de lo sagrado en la poesía de Juan Eduardo-Cirlot», escribe: «El poeta, a la vez que ensaya polifonías, se mantendrá dentro de un simbolismo doble: el meramente fonético o aliterativo y el de las imágenes integradas» (Parra, 2000a: 8). Como hemos explicado, el simbolismo de técnicas como la permutatoria o la aliteración está en considerar que hay correspondencias entre los elementos del poema –y por analogía del mundo–, de modo que forman entre sí una unidad, en contraposición a la pluralidad aislada de los elementos por sí mismos. Además, el «desprecio» por el tema poético puede relacionarse con un rechazo de las circunstancias concretas de un individuo y del mundo exterior fenoménico como inspiradores del tema, pues la poesía simbólica no está interesada en una realidad superficial, sino en la realidad esencial e intemporal del mundo. Por tanto, no solo hay simbolismo en las imágenes que se emplean en la poesía de Cirlot, sino también en sus recursos formales.

Parra, en el mismo artículo, entronca el uso de la aliteración que realiza Cirlot con una tradición celtogermánica e irlandesa, siendo esta última coincidente con la procedencia de Bronwyn:

Luego se centra en las cuartetos silábicos, dejando que sea la aliteración la que guíe el poema. Ello implica, en su caso, un desprecio total por la rima, y llevado de su radicalidad, también, una manifiesta preferencia por las discordancias sintácticas. Cirlot se siente aquí heredero de la antigua poesía céltica de Irlanda. [...]. Esto acontece sobre todo en su gran poemario *La sola virgen la* (1969), que empieza de una forma desconcertante: «A la que verde de / modulación y no / palpar hojas entre / boca desde la blanca», en donde «la» hace alusión a la doncella, la «sol», la mujer de los cabellos de oro, mujer-luz, que Jean Markale identifica con la «mujer celta» —y Bronwyn lo es— [...]. El desprecio por la rima y el uso de discordancias sintácticas, que realzan el misterio, es incluso mayor en *Donde nada lo nunca ni* (1968), otro poema que Cirlot califica de «experimental»: «*diademas en diamante días / reunidas rayas en radiante / memoria mera de lo estar*». Las mismas aliteraciones de nasales y vibrantes (inmovilidad, movilidad) y el uso del neutro «lo» sirven para acentuar un contraste en donde la sílaba más radiante es «dia» (en sánscrito *div* = brillar), asociada también con el Apolo céltico, «Bel», llamado «el brillante». Este es un procedimiento realmente caro a Cirlot, que en el diario *La Vanguardia* comentara, como si él mismo fuera el primer sorprendido: «De pronto me entero que estoy trabajando según los moldes de la poesía irlandesa (...) aliteración, asonancia, imágenes (...). Incluso mis metros preferidos (versos de siete, nueve y diez sílabas) (...) son irlandeses» (Parra, 2000a: 8).

Asimismo, Parra comenta que Cirlot complementará su indagación en poesías de tradición aliterativa gracias a la antigua poesía germánica y nórdica:

Cirlot siguiendo ahora las preceptivas de la antigua poesía escáldica, que había conocido primero en Borges (*Antiguas literaturas germánicas*) y luego en antologías de poetas noruegos e islandeses —Egil Skallagrímsson y Snorri Stúrluson— se propuso aclimatar dichas poéticas a nuestra lengua (*ibid.*).

De hecho, el mismo Cirlot se refiere a tales fuentes en el prólogo de su obra *La Quête de Bronwyn* (1971), obra con la que culmina el ciclo de *Bronwyn* y quizás en el que tiene mayor protagonismo la aliteración:

Nunca ocultaría que mi interés por la aliteración (sea estricta o no) deriva de influencias medievales (literatura céltica galesa e irlandesa, altogermánica y escandinava-islandesa), pues en estas obras —cuyo sentido he penetrado en

traducción inglesa, pero cuyo «sistema» he visto directamente en los originales— he encontrado una inmensa belleza sonora que no sé si, en mi castellano, he podido evocar (J. E. Cirlot, 1971c: 481).

La Quête de Bronwyn es una obra caracterizada especialmente por la aliteración, que se encuentra a lo largo de todo el texto. No obstante, los versos finales constituyen un culmen del uso de esta técnica. En ellos, los últimos versos de esta obra y del ciclo de *Bronwyn*, aparece la figura del cisne, que a través del uso de la aliteración, es protagonista de un último canto usando los términos *olas*, *alas*, *álamos* y *almas*. Según Cirlot en el prólogo, el final del poema trata de lo siguiente: «y VI: progresiva transfiguración del protagonista a través de su contacto con un “alud de cisnes y de alas, de alburas y de blancos fulgores”, que no dejan de infundir cierto carácter lohengriniano al final» (*ibid.*). Acerca de estos últimos versos, Parra escribe: «Y luego, la gran ola final, red de aliteraciones y *kenningar* juntos; un alud de eles, de vuelos, blancura y suavidad; una verdadera ascensión mística [...]. Alas, olas, álamos: símbolos del alma» (Parra, 2000a: 9). La aliteración en esta parte de la obra es tal que si se lee en voz alta, es posible olvidarse del tema de la obra y concentrarse en el sonido repetitivo del poema, como si fuera un ejercicio de meditación que ayuda a una relajación de la conciencia. A continuación, transcribimos este fragmento que forma parte de los últimos versos de *La Quête de Bronwyn* en el que destaca el uso de la aliteración (J. E. Cirlot, 1971c: 520):

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

las olas de las alas,
las olas de las alas de las almas,
las alas de las olas de las alas,
las alas de las olas de las almas,
las almas de las olas de las alas,
las almas de las alas de las olas,
las olas de las olas,
las alas,
las olas,
las almas.

Una técnica poética que va un paso más allá de la «técnica permutatoria» en la destrucción gramatical de la lengua dentro de la poesía de Cirlot es la del letrismo. Este es cultivado en obras caracterizadas por el simbolismo fonético como *Bronwyn, n* (1969) e *Inger, permutaciones* (1971) o también caracterizadas por la variación fonovisual, que añade una distribución espacial de las letras, como en *Nueve variaciones fonovisuales del nombre Bronwyn* (1972) y *Ocho variaciones fonovisuales sobre el nombre de Iger Stevens* (1972). El letrismo lleva a la poesía de Cirlot más cerca aún de la música, tiene un grado mayor de hermetismo y en él se diluye de un modo más extremo la formación de mensajes o imágenes propias de los textos formados por palabras ordenadas y conforme a reglas gramaticales. En la entrada *letrismo* del *Diccionario de los ismos*, el poeta barcelonés escribe lo siguiente:

Se llama letrismo a la fórmula emplazada entre la banalidad y la gracia de crear poesía mediante la mera agregación de letras, sin constitución de palabras significativas y, por consiguiente, sin formación de imágenes, ni de ideas, ni de confabulaciones de ninguna especie, excepto la pura sonoridad casi inarticulada y el ritmo que implican esas asociaciones.

[...]. En esta tendencia pueden discernirse dos modalidades especiales: la que basa la expresión en el simbolismo fonético, por confiar que la mera sonoridad obtenida por asociaciones silábicas lleva en sí una potestad estética y una calidad expresiva; y la que propende más a la *ordenación visual de las letras*, en práctica similar a la de los antiguos cabalistas hebreos (Cirlot, 1949b: 359).

El uso del letrismo adquiere sentido también desde el punto de vista de que Cirlot pretende expresar lo inexpressable, pues, según su poética, la poesía es la búsqueda de contacto con el misterio (J. E. Cirlot, 1966a: 283). Como ya hemos

comentado, esta intención de expresar lo inefable para la cual el idioma gramatical parece insuficiente, junto con la búsqueda introspectiva –en el caso del hombre– o ultrarreal –en el caso del mundo– de un aspecto misterioso y esencial, son rasgos que asemejan la poesía de Cirlot a la poesía mística. Como el propio Cirlot escribe en el «Prólogo a *Bronwyn, n*» (J. E. Cirlot, 1969e: 542), esta idea fue presentida también por Bécquer en los siguientes versos de la «Rima III»: «ideas sin palabras / palabras sin sentido» (Bécquer, 1871: 39). Parra cita esta relación entre el letrismo de Cirlot y Bécquer y, además, relaciona el modo en que Cirlot combina la letra «y» del nombre Bronwyn en *Bronwyn, n* a como lo hizo Abulafia respecto a la letra *alef* del nombre divino:

Fue en el poemario de las «variaciones fónicas» *Bronwyn, n* (1969), en donde partiendo también de la poética de Bécquer –los versos que dicen «Ideas sin palabras / palabras sin sentido»– se entregó a la composición de unidades que pertenecían a la «zona vacía de lo inexpresable puro»: «Nyny nonnw nwon / Yn nwynny rowryn / Orwyn». En cualquier caso, como indicaba Abulafia, mejor incluso que en las combinaciones de letras no hubiera ningún significado que pudiera distraer de la experiencia iniciática (y *Bronwyn, n*, como vemos por su cita al ritual mitraico, lo es). Pero lo más curioso de este poema que sigue «el camino de los nombres» es que Cirlot, como el místico de Zaragoza (ver *El Bosque*, núm. 12), tuvo la feliz idea de combinar la letra «Y» del nombre BRONWYN consigo misma y con las restantes. «Yr / Yn / Yb / Yw / YY / Yo», como había hecho Abulafia con la letra *alef* indicando que ella ya formaba parte del Nombre «escondido» de la divinidad *AHWY* (*álef hé waw yod*) (Parra, 2000a: 9).

No obstante, el modo en que Cirlot entendió el simbolismo fonético consistía en otorgar valores simbólicos a cada letra. Por ello, cada poema puede ser interpretado considerando estos valores respecto a cada letra en concreto, así como a su combinación con las demás y a la combinación entre grupos de letras. No obstante, Cirlot escribe que otro nivel semántico que también se produce en ocasiones con el uso de esta técnica es la formación de sílabas que tienen su significado en español e inglés: «ny = ni, nor, own, oy = hoy» (J. E. Cirlot, 1969e: 542). Los principales textos en los que Cirlot explica el

significado simbólico de cada una de las letras del nombre de Bronwyn y del alfabeto en general son el «Prólogo a *Bronwyn, n*» y los cuatro artículos sobre simbolismo fonético que publicó en *La vanguardia española* entre 1970 y 1971. En el último de ellos es en el que se centra especialmente en las letras de «Bronwyn» con el título: «Simbolismo fonético. Bronwyn-Bhowani». Por ejemplo, en el prólogo de *Bronwyn, n*, Cirlot da algunas claves sobre las letras del nombre «Bronwyn»:

[...] se ha reconocido el valor afirmativo y creador de las vocales *a* y *o*, el sentido disolutivo de la *u* y de la *i*; en la cábala se analiza el significado de las consonantes; de otro lado, es casi universal la valoración de las *m* y *n* en el contexto de las aguas, *m* como aguas creadoras y fecundantes del Océano primordial, *n* como disolución y apertura a cuanto todavía no existe (J. E. Cirlot, 1969e: 542).

También se pueden extraer algunos significados simbólicos sobre estas letras del artículo «Simbolismo fonético. Bronwyn-Bhowani»:

B (cuerpo), R (acción), N (aguas primordiales como negación y disolución en lo informal), W = U, como la I, correspondientes al grupo de vocales «negativas», que se contraponen a las afirmativas A y O. la E tiene un significado intermedio y, por tanto, simbólicamente, la serie de las vocales se debiera ordenar A, O, E, I, U. [...].

La estructura del nombre –con número impar de letras– Bronwin es muy clara: BRO / N / WIN = grupo afirmativo (cuerpo, acción, vocal afirmativa) que, mediante una transición disolutiva (N), pasa a la negación (WIN o UIN) (J. E. Cirlot, 1971g: 635-636).

Esta asignación de valores simbólicos a letras por parte de Cirlot no se fundamenta en el capricho o el azar, sino que cita para ello estudios comparativos y ofrece razones lingüísticas, artísticas, antropológicas, psicológicas o místicas que encuentra en el pensamiento tradicional e histórico. Cirlot también recurre para fundamentar el significado otorgado a las letras por el simbolismo fonético a la comparación por escalas que forman las letras con otras escalas del mundo, como la de los colores. Por ejemplo, Cirlot, en «Simbolismo fonético», cita al místico Carlo Suares en referencia al significado de las letras:

Carlo Suares, en *Le Sepher Yetsira*, refiriéndose a la concepción mística hebrea dice que, «según el Zohar, todas las formas del mundo emanan de cuarenta y dos letras (que son a la vez, formas gráficas y sonidos) que constituyen la corona del Nombre sagrado. El mundo ha tenido como molde las letras del nombre sagrado: su papel en el nombre es inverso al que tienen en el mundo». Señala el sentido de determinadas consonantes como N (noun), igual a indeterminación, apertura hacia todas las posibilidades de lo que aún no existe; R (reisch), soporte físico de todo lo existente; B (beith) que significa todo continente (casa, concha, cuerpo), etcétera (J. E. Cirlot, 1970g: 44).

En «Simbolismo fonético (II)», Cirlot recuerda el soneto de Rimbaud en que relaciona vocales y colores. Según Cirlot, Rimbaud actuó sobre todo por un presentimiento y formuló una posibilidad, por la cual vinculaba la A al negro, la E al blanco, la I al rojo, la U al verde y la O al azul (J. E. Cirlot, 1970h: 48). Tras esto, explica la relación que hace Marius Schneider entre intervalos musicales y paisajes, así como el modo en que agrupa este autor las letras, lo cual facilita una relación posterior por semejanza de escalas entre letras y colores:

Schneider llega a asimilar intervalos musicales a tipos de paisaje (Mi-Si = fuente, estanque, pantano; etc). Insinúa un simbolismo de las vocales que parece acertado. *Grosso modo*, las clasifica en dos grupos: A, O (vocales afirmativas) y U, I (vocales negativas, disolutivas). La E ocuparía un lugar intermedio. Teniendo en cuenta que las gamas de muchos sistemas tienen 7 elementos (direcciones del espacio, días de la semana, dioses planetarios, colores, notas de la escala diatónica, etc.), debe formarse un grupo de siete vocales (que, de hecho, existen en muchos idiomas) para establecer correspondencias exactas. [...].

Ordenando una serie de 7 vocales de acuerdo con la lógica del simbolismo, tendríamos la gama: A, O, OE, E, I, Ü, y U, que se corresponde perfectamente con la serie de colores: Rojo, anaranjado, amarillo, verde, azul, añil y violeta; y con la escala diatónica de Do menor: Do, Re, Mi bemol, Fa, Sol, La bemol, Si. [...]. La significación de cada vocal es fácil de encontrar de acuerdo con el sentido de los colores y sonidos musicales correspondientes. De entrada, vemos ya la perfecta correspondencia de los colores cálidos (rojo, anaranjado y amarillo) con los sonidos afirmativos (A, O y OE, o AE), mientras que la correspondencia de la E, como sonido intermedio entre el grupo afirmativo y el disolutivo con el verde, tono de transición entre colores cálidos y fríos, es indiscutible.

La organización de las consonantes dentro de un parecido sistema es difícil. Aparte de las lucubraciones de la Cábala, y de las definiciones del simbolismo de las letras que allí se dan, apenas se encuentran otras fuentes para fundamentar este sistema. Pero hay pocos aunque seguros hechos probados; por ejemplo, Schneider y otros tratadistas simbólicos, se señala la oposición de

la M y la N (aguas fecundantes, maternas, y aguas disolventes de la Nada); la contraposición de la F y de la T (afirmación y sacrificio), y de la B y la Z (cuerpo o casa y rayo). Esta última contraposición aparece en la lámina XVI del Tarot (La torre herida por el rayo) (*ibid.*).

En «Simbolismo fonético (III)», Cirlot comenta las ideas de Platón en el *Crátilo*. El poeta barcelonés afirma que Platón en esta obra se centra en cuestiones etimológicas, pero, para ello, en ocasiones ofrece explicaciones acerca del significado de las letras (J. E. Cirlot, 1970i: 47). No obstante, según Cirlot: «Platón va por la senda de la onomatopeya más que por la del auténtico simbolismo. De otro lado, cae en interpretaciones fisiologistas» (*ibid.*). Sin embargo, el autor barcelonés considera también que Platón sí da en otros momentos de su obra argumentos simbolistas, como cuando considera que la «A» es una vocal larga y afirmativa o cuando tiene en cuenta la forma redonda de la «O», por lo que se fija en la forma más que en su sonido. En este mismo artículo, Cirlot analiza la obra *L'Esthétique de Stéphane Mallarmé* de Guy Delfel, donde este autor compara los contactos entre el *Crátilo* de Platón y «los inicios de simbolismo fonético que Mallarmé sentó en su obra en prosa *Les mots anglais*» (*ibid.*). Tras esta introducción, Cirlot comenta el procedimiento que siguió Mallarmé y destaca la importancia que este autor da a la aliteración, un recurso que, como hemos comentado, es muy utilizado por Cirlot. El poeta barcelonés destaca la visión que Mallarmé tiene de la aliteración como procedimiento relativo al símbolo de «los espectáculos del mundo» y al nexo entre estos y «la palabra encargada de expresarlos»:

Agrupar las palabras que empiezan con una misma letra y define el sentido que para él tiene dicha letra según el de la mayoría de palabras que son iniciadas por ella. Sus observaciones coinciden con algunas de las señaladas por el simbolismo tradicional. Así, por ejemplo, la B es asociada por Mallarmé a ideas de producción, fecundidad, amplitud, bondad; la W a las de agua, humedad, disolución; la P a las de estancamiento, acumulación de riqueza, objetividad; la F a las de presión fuerte y fija, mientras que unida a la L alude a fluidez; la S es una letra que indicaría separación (o unión de dos mundos separados); la T (como en el «Crátilo») corresponde a detención; la H a ocultación y dominación; la R a plenitud, impulso, rapto; y la M al poder de

hacer, la maternidad, la formación de las cosas y de los seres. Más líricamente, asocia la I al brillo estelar.

Mallarmé insiste en la noción de explicar por la consonante dominante la significación de más de un vocablo y agrega esta importante consideración: «Unir términos similares pertenece al genio nórdico. Es la aliteración. Esfuerzo magistral de la imaginación deseosa, no sólo de satisfacerse con el símbolo resplandeciente de los espectáculos del mundo, sino de establecer un nexo entre éstos y la palabra encargada de expresarlos; es éste uno de los misterios sagrados o peligrosos del lenguaje, que será prudente analizar sólo el día en que la ciencia, conociendo el vasto repertorio de todos los idiomas que se han hablado en la tierra, escriba la historia de las letras del alfabeto a través de todas las edades y cuál era casi su significado absoluto, tan pronto adivinado como ignorado por los hombres, creadores de palabras...» (*ibid.*).

Como indica Cirlot al final de este fragmento, existe una corriente de pensamiento que considera la posibilidad de que las letras mismas, y no solo las palabras, sean portadoras de significado. No obstante, para dilucidar este asunto, el poeta barcelonés apela a que sería necesario realizar una «historia de las letras del alfabeto» de modo comparativo entre los distintos idiomas y las distintas épocas. Cirlot indica al final de este artículo que, según Delfel, tanto Platón como Mallarmé habían llegado a una conclusión similar consistente en que el lenguaje en ocasiones puede alcanzar la justa denominación de las cosas, pero «graves fuentes de impureza se mezclan en ello» (*ibid.*). Por tanto, queda reservado al poeta el intento de llevar el lenguaje a un estado originario y puro, al estado de Verbo. Por último, Cirlot plantea el simbolismo fonético como: «historia de las letras del alfabeto (con) su significado absoluto» (*ibid.*). Esta tarea es propia de la poesía simbólica, que pretende ahondar en el significado oculto y originario del mundo y del hombre, el cual otorga un sentido del que la cultura humana se despreocupa cada vez más alejándose de lo natural y originario.

Un lector con interés que recorra estos artículos tomando notas puede hacer su propio diccionario de simbolismo fonético según Cirlot, el cual se conforma agrupando y sintetizando los distintos significados y relaciones que el poeta barcelonés atribuye a

cada letra. Esto puede servir de «guía de lectura» de poemarios como *Bronwyn, n*, si es así como el lector pretende afrontar tal lectura, es decir, desde una perspectiva hermenéutica que pretenda una tendencia interpretativa más razonada y ordenada que intuitiva. No obstante, ambas posturas hermenéuticas –por un lado, la razonada y, por otro, la personal e intuitiva– son necesariamente complementarias, pues incluso siguiendo una guía de significado simbólico, los símbolos siempre remiten a la vivencia de lo misterioso; y más aún cuando el lenguaje es tan hermético como el propio del simbolismo fonético. Así pues, si hacemos una lectura de síntesis de estos textos de Cirlot anotando únicamente las referencias semánticas y simbólicas concretas que se señalan sobre cada letra, obtendríamos una guía como la que desarrollamos a continuación:

En el artículo «Simbolismo fonético», Cirlot da la siguiente información citando al místico Carlo Suares y su obra *Le Sepher Yetsira* (J. E. Cirlot, 1970g: 44):

- N: indeterminación, apertura hacia todas las posibilidades de lo que aún no existe.

- R: soporte físico de todo lo existente.

- B: significa todo continente (casa, concha, cuerpo, etc.).

En el artículo «Simbolismo fonético II», Cirlot ofrece referencias simbólicas de las vocales citando a Rimbaud y su soneto sobre las vocales y los colores y a Marius Schneider y su obra *El origen musical de los animales-símbolos* (J. E. Cirlot, 1970h: 48):

- A: rojo.

- O: naranja.

- OE, AE: amarillo.

- E: verde.

- I: azul.
- Ü: añil.
- U: violeta.

En este mismo artículo, el titulado «Simbolismo fonético II», Cirlot ofrece también referencias simbólicas sobre las consonantes, citando la Cábala, al tarot y a Marius Schneider. Así pues, se pueden formar las siguientes parejas de consonantes que se oponen simbólicamente:

- B (cuerpo o casa) - Z (rayo).
- D - X.
- F (afirmación) - T (sacrificio).
- G - S.
- K - R.
- L - P.
- M (aguas fecundantes o maternas) - N (aguas disolventes de la nada).

Quedan como consonantes omitidas en esta construcción de oposiciones simbólicas las siguientes: W (= U), Y (= I), J (= G), Q (= K) y H.

En el artículo «Simbolismo fonético III», Cirlot indica los siguientes significados simbólicos apoyándose en la obra *Les mots anglais* de Mallarmé, que es comentada por Guy Delfel en *L'Esthétique de Stéphane Mallarmé* (J. E. Cirlot, 1970i: 47):

- B: producción, fecundidad.
- W: agua, humedad, disolución.
- P: estancamiento, acumulación de riqueza.
- F: presión fuerte y fija.
- FL: fluidez.

- S: separación (o unión de dos mundos separados).
- T: detención.
- H: ocultación y dominación.
- R: plenitud, impulso, raptó.
- M: poder de hacer, maternidad, formación de las cosas y de los seres.
- I: brillo estelar.

En el artículo «Simbolismo fonético. Bronwyn-Bhowani», Cirlot explica que ha averiguado en el libro *Les Sociétés Secrètes* de Arkon Daraul la existencia del nombre Bhowani como una variante de Kali la destructora (J. E. Cirlot, 1971g: 635). La semejanza entre Bhowani y Bronwyn le lleva a realizar un análisis simbólico de las letras entre ambos nombres. Según Cirlot: «que un nombre sea indoario y el otro céltico no puede sino reforzar el parentesco de sentido» (*ibid.*), algo que queda científicamente probado en manuales como *Le lingue indoeuropee* de Vittore Pisani. Además, respecto a las letras de Bronwyn remite a sus artículos anteriores sobre simbolismo fonético y a la Cábala como fuentes. Con estas referencias bibliográficas citadas, Cirlot ofrece los siguientes significados de las letras y conjuntos de letras del nombre de «Bronwyn» (pp. 635-636):

- B: cuerpo.
- R: acción.
- O: vocal afirmativa.
- N: aguas primordiales como negación y disolución en lo informal.
- W (= U), I: vocales negativas.

- BRO: grupo afirmativo; N: tránsito disolutivo; WYN: disolución y renovación³⁹.

A continuación, se encarga del nombre de «Bhowani», señalando sus particularidades con respecto a «Bronwyn» (pp. 636-637):

- H: acción interior y secreta.

- A: vocal afirmativa.

- BHO: grupo afirmativo con acción oculta; W = U: consonante negativa; A: afirmación que promete la vuelta futura a la vida; N: tránsito; I: negación.

En el «Prólogo de *Bronwyn, n*», Cirlot señala estos significados simbólicos de letras (J. E. Cirlot, 1969e: 542):

- A, O: valor afirmativo y creador.

- U, I: sentido disolutivo.

- M, N: letras relativas al agua.

- M: aguas creadoras y fecundantes del océano primordial.

- N: disolución y apertura a cuanto todavía no existe.

- Y = I.

- W = V entre vocales.

- W = U entre consonantes.

Por último, recogemos también las referencias que aparecen en un breve texto de Cirlot que se ha publicado con el título: «Simbolismo del nombre Bronwyn» en el volumen recopilatorio *Bronwyn* (2001) editado por Victoria Cirlot. En este texto, Cirlot cita como fuente la obra *Les Celtes* de Jean Markale y realiza algunas consideraciones

³⁹ Nótese que el significado del simbolismo fonético del nombre de Bronwyn tiene relación con la consideración de ella como «quien renace de las aguas», expresión que aparece en varias dedicatorias del ciclo de *Bronwyn*; así como imagen inversa de Ofelia, quien es interpretada por Cirlot como quien se hundió en las aguas.

sobre el simbolismo de grupos de letras que aparecen en el nombre «Bronwyn» (J. E. Cirlot, 2001: 631):

- El nombre céltico BRON puede significar «cuervo», «seno» y «altura», por el «sistema ternario de significaciones propio del simbolismo y de muchas etimologías célticas» (*ibid.*).

- WEN significa «blanco» y es similar a WYN.

- BRONWYN sería equivalente a «Blanco seno», «Altura blanca» o «Cuervo blanco».

Por tanto, el lector se enfrenta a los poemas de obras como *Bronwyn*, *n* teniendo como herramientas textos de diversas disciplinas sobre el significado simbólico de las letras, en especial, los desarrollados por el propio Cirlot. Como prueba de ello, acabamos de realizar una síntesis de tales referencias en una especie de diccionario simbólico fonético a partir de los textos de Cirlot. El lector también cuenta con el conocimiento de la poética y la ontología que motivan al poeta barcelonés a desarrollar estas técnicas formales. Asimismo, para los poemas relacionados con Bronwyn en los que se usa el simbolismo fonético tiene como herramienta el argumento de la película *El señor de la guerra* y la interpretación que de él ha escrito Cirlot. Sin embargo, a pesar de todo ello, el hermetismo de poemas en los que usa el simbolismo fonético es muy elevado y apela a la intuición y vivencia de lo misterioso por parte del lector, así como a la consideración de la poesía como rito de vinculación con un ámbito esencial e intemporal de la realidad. Acerca del hermetismo relativo al sonido que caracteriza al simbolismo fonético, Cirlot escribió lo siguiente en el «Prólogo a Bronwyn, n»:

El resultado es un rito verbal, [...]. Aunque la carencia de sentido aquí se da como inmediata y *aparente*, pues, justamente, la «voluntad» de poema es desvelar un metasentido a través de las resonancias que los fonemas determinen en el lector, [...]. En el fondo se trata, como acaso diría Dagobert Frey, de no dejar vacía una zona de lo inexpresable puro, llenándola con

oscuros sonidos que aspiran a la luminosidad de un carácter inteligible más emparentado con el de la música o la abstracción que con el idioma cotidiano, por más alterado que éste pueda hacerse mediante recursos herméticos (J. E. Cirlot, 1969e: 542).

A continuación, como ejemplo de las ideas expuestas, transcribimos el primer poema de *Bronwyn, n*, escrito según la técnica del simbolismo fonético, cuya importancia en el sonido y en su resonancia es tal, que parece especialmente aconsejable leerlo en voz alta para que cumpla su valor de rito⁴⁰ (J. E. Cirlot, 1969e: 542):

Yrb
row
nwb

Rwynyr nyrwynyr byrwynyr
Wyn Yrw

Como vemos de la síntesis que hemos realizado de referencias al significado simbólico de las letras, Cirlot descubre una gran cantidad de referencias semánticas que pueden extraerse de los textos escritos bajo la técnica del simbolismo fonético. No obstante, el trasfondo que hay en el uso de las letras del nombre de Bronwyn de modo simbólico es el intento de crear un idioma «bronwyniano», como escribe en el «Prólogo de *Bronwyn, n*» (J. E. Cirlot, 1969e: 542), para poder comunicarse o entrar en contacto con Bronwyn, que es símbolo de lo misterioso y sagrado. La poesía de Cirlot es simbólica porque pretende vincularse con lo esencial, lo cual es la función del símbolo. Asimismo, estos poemas en los que se usan solo las letras de Bronwyn tienen como finalidad contener la identidad misma de Bronwyn, es decir, la esencia misma de lo misterioso. Una esencia que solo puede caracterizarse por el hermetismo que es propio del plano de la realidad ultrarreal, intemporal y divinizado o sagrado al que pretende dirigirse. Además, tanto en la permutación como en el letrismo que se adhiere solo a las

⁴⁰ Para poder realizar la lectura en voz alta de este poema es necesario recordar que la *y* suena como *i* y la *w* tiene dos sonidos, el de *u* cuando se encuentra entre consonantes y el de *v* cuando se encuentra entre vocales (J. E. Cirlot, 1969e: 542).

letras de «Bronwyn» hay unas estrechas reglas formales que ordenan y definen los elementos de simbolismo, hermetismo e intuición con los que estos poemas se cargan para tratar de apelar a un ámbito desconocido.

Así pues, según Parra, el letrismo de Cirlot en *Bronwyn*, *n* se asemeja a una oración: «El poemario así tomaba el cariz de una oración, de una elevación dentro del ámbito místico de la cábala» (Parra, 2000a: 9). Una oración es un canto que nos vincula con lo misterioso y sagrado, aquello que no forma parte de las circunstancias fenoménicas de la vida, como afirma Cirlot sobre la poesía tanto en la entrevista que le realiza Cruset (J. E. Cirlot, 30-3-1967, en Cruset, 1967: 58) como en su texto «Poética» (J. E. Cirlot, 1966a: 283).

Una modalidad del letrismo es la técnica de la variación fonética. Esta técnica tiene uno de sus mejores ejemplos en la producción poética de Cirlot en el poema «Visio smaradigna», que envió a Azancot para la antología de su poesía que terminaría publicándose de modo póstumo en 1974 (J. E. Cirlot, 1974: 874):

Maresmer
maresmel vad
valma resdar
mares delmer

Deser verdal
vernal damer
Adler es mar
verden lervad

Maresmer ver
desmeral dar
dar
ver
verd
verd smerald

Según Clara Janés, en este poema se hace referencia a la visión esmeralda como «la última etapa de los estados espirituales cromáticos que percibe el místico sufí»

(Janés, 1996: 83). Por tanto, se trata de un tema sagrado que, siguiendo las palabras del propio Cirlot, es más apropiado tratar líricamente desde el hermetismo, por su alejamiento de lo vulgar. Janés traza un camino de influencia que va desde Cirlot a Henry Corbin y desde Henry Corbin a Sohrevardi (p. 84). Sohrevardi fue un místico persa del siglo XII que restauró la filosofía de la luz y la angeología zoroastriana, según los cuales planteó el encuentro con el Ángel, y lo presentó como conquista de «la Ciudadela del alma», siendo esta el «octavo clima», el *Nâ-kojâ-âbâd*, «lugar-del-no-donde». Janés encuentra no solo un eco, sino una confluencia entre este «lugar-del-no-donde» y el «No-mundo» de Cirlot. Según Janés, Sohrevardi se refiere con el *Nâ-kojâ-âbâd* o «lugar-del-no-donde» a la inespacialidad del espacio espiritual, no ya el espacio en el que se encuentra el Espíritu, sino el espacio interior al propio Espíritu. Para Janés, el poema «Visio smaradigna» se relaciona con un tránsito hacia el «lugar-del-no-donde» que solo puede alcanzarse mediante la introspección, un adentrarse en uno mismo para tocar fondo y luego salir de sí mismo en *éxtasis* (p. 85). El sonido y su repetición es importante en ese tránsito de meditación y viaje interior. Clara Janés cita la obra de Corbin *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*, en la que el estudioso francés escribe que el *ta'wil* —es decir, el entendimiento simbólico del mundo— implica la creencia de un *Hûrqalyâ* —la Tierra de las visiones o mundo *imaginal*— (p. 88). El camino hacia la percepción de ese mundo trascendental es un camino de percepción armónica, es decir, oír un mismo sonido simultáneamente a muchas alturas tras el cual se consigue la visión esmeralda, ver el mundo del Alma, el *anima*, la Daena, ese objeto de amor hacia el que tiende el poeta y a través del cual, según la mística sufí, se podrá lograr la Unión, el propio *cuerpo de luz*. Por tanto, Janés interpreta las repeticiones y variaciones fónicas del poema «Visio smaradigna» como repeticiones que hacen referencia a los sonidos

cada vez más armónicos que se escucharían en un tránsito hacia el «lugar-del-no-donde» del misticismo sufi.

En el poema de Cirlot los sonidos parecen además referirse a lo que Parra, siguiendo a Corbin en *L'homme de lumière dans le soufisme iranien*, identifica como «mar de la gnosis», ese lugar intermedio que se encuentra entre lo terrestre y lo celestial y en el que se alcanza el conocimiento (Parra, 1998a: 33). Según Parra, procedimientos como las variaciones fónicas del poema «Visio smaradigna» o los propios de la «técnica permutatoria» forman parte de una «mística del lenguaje» (p. 34), característica en los procedimientos musicales de Cirlot.

Asimismo, la referencia a la visión de color esmeralda puede relacionarse con el texto conocido como *Tabula smaradigna* o *Tabla de esmeralda*. Este es un texto breve atribuido a Hermes Trismegisto en el que se resume el arte de la conocida como Gran Obra, objetivo de la alquimia. Por tanto, en él se pretende revelar el secreto de la sustancia primordial y sus transmutaciones. Este texto es citado por Cirlot en la «Introducción» a su *Diccionario de símbolos* para referirse al carácter de analogía entre los elementos del cosmos que pertenecen al orden invisible o espiritual y los del orden material:

Fue san Pablo quien formuló la noción esencial sobre la consecuencia inmediata de ese contacto con lo visible, al decir: *Per visibilia ad invisibilia* (Rom 1, 20). Ese proceso de ordenar los seres del mundo natural según sus cualidades y penetrar por analogía en el mundo de las acciones y de los hechos espirituales y morales es el mismo que luego se observará, en los albores de la historia, en la transición del pictograma al ideograma, y en los orígenes del arte.

Pudiéramos aducir una inmensa cantidad de testimonios relativos a la fe y al saber humanos de que el orden invisible o espiritual es análogo al orden material. Recordemos el concepto de «analogía» de Platón, repetida por el pseudo Dionisio Areopagita: «Lo sensible es el reflejo de lo ineligible», que resuena en la *Tabula smaradigna*: «Lo que está abajo es lo que está arriba; lo que está arriba es como lo que está abajo»; y en la frase de Goethe: «Lo que está dentro está también fuera» (J. E. Cirlot, 1958: 21).

3.2.3. Forma poética y rebeldía en la poesía de Cirlot. La forma poética según el surrealismo y el simbolismo

Según Clara Janés, la poesía y el pensamiento de Cirlot se caracterizan por un «ansia de absoluto» (Janés, 2000: 14), que es frustrada por las limitaciones del ser humano. La poesía simbólica de Cirlot busca el misterio, la totalidad del ser, la esencia, la intemporalidad, el sentido del hombre en relación con sí mismo y con el cosmos. No obstante, ante un anhelo tan inmenso, el ser humano se encuentra con que sus sentidos pueden ofrecerle únicamente información de unas circunstancias concretas espacio temporales, lo cual es insuficiente. Sin embargo, Cirlot se rebela contra esa insuficiencia e inicia una búsqueda de lo trascendente. Como decíamos anteriormente citando el artículo de Cirlot «La vivencia lírica», el poeta barcelonés otorga importancia al concepto de límite, siendo el plano desconocido que hay más allá lo que busca la poesía (J. E. Cirlot, 1946c: 680). En el caso del hombre, ese límite son los sentidos, la realidad fenoménica y las circunstancias personales, pero este plano de la realidad no es suficiente para responder a las grandes cuestiones metafísicas. En este sentido, Cirlot escribe en *Del no mundo*: «El existente es un ser condenado a saber que dejará de ser, paradoja y contradicción insultante, origen de toda sublevación contra lo que-es» (J. E. Cirlot, 1969a: 420).

Por ello, la respuesta de Cirlot ante esa insuficiencia es la negación de que la realidad fenoménica que ofrecen los sentidos sea la única realidad. Según Clara Janés:

Cirlot cree, como Christian Jambert, que «el hombre es un ser político, no porque come, sino porque desea», y, como Henry Corbin, cifra la defensa de la libertad en la «defensa de la subjetividad», instalándose en la «pluralidad de los niveles del ser, de los tiempos y de los espacios» (Janés, 2000: 13).

Asimismo, Janés escribe que:

La rebeldía de Cirlot [...] le lleva a dar un salto cualitativo y, negando que ese plano palpable sea la única realidad (no hay que olvidar su interés por el surrealismo sobre el que planea la frase de Rimbaud «la verdadera vida está ausente»), se instale en ese otro nivel del ser, el nivel imaginal, a través del poema, que también le sirve de autoafirmación (p. 14).

Como indica Clara Janés, para Cirlot, la causa de la rebeldía es la carencia que experimentamos en la vida, el encontrarnos aislados como parte de la pluralidad del mundo, el no poder satisfacer el anhelo de vínculo con lo esencial (*ibid.*). Sobre la carencia del ser humano, Cirlot escribe en *Del no mundo*:

Buda se equivocó. La causa del dolor no es el deseo, sino la *carencia* que motiva el deseo. Por la renunciación y el ascetismo se anticipa la muerte, pero no se resuelve el problema –los problemas– de la vida (engendrados por la radical carencia del ente que siente, sabe y *se sabe*) (J. E. Cirlot, 1969a: 419).

Otro de los aforismos de Cirlot sobre la carencia es el siguiente: «Si la vida es nada es porque en ella no lo somos todo. Y ser un “trozo” (de espacio, de tiempo, de vida, de materia) *no basta*. La vida es carencia. Por eso es dinamismo» (p. 422). Según Cirlot, el anhelo que lleva al ser a aspirar a lo esencial y trascendente y la frustración que conlleva la carencia de ello tiene como consecuencia el perpetuo cambio del ser en un resurgir continuo. Este rehacerse del *ser* recuerda a la dedicatoria de Cirlot a Bronwyn como «la que renace de las aguas» y a la misma «técnica permutatoria», que consiste en un volver a hacerse constante de los elementos que forman un poema.

Sin embargo, ese «ansia de absoluto» como lo llama Clara Janés (2000: 14), es decir, esa necesidad de aspirar a la unidad y de desvelar el misterio de lo esencial puede ser considerada más reveladora en sí acerca del ser humano que los frutos de esa búsqueda, los cuales no pueden ser completos y, por tanto, derivan en una frustración. Revelan acerca del ser humano una necesidad de respuestas metafísicas, que son las cuestiones a las que se dirige la poesía simbólica de Cirlot. Esa búsqueda es la prueba de una no conformidad con las explicaciones halladas por nuestros sentidos sobre

nuestras circunstancias, las cuales nos limitan, pero el ser humano necesita ir más allá de ese límite, hacia lo desconocido. Así lo cree Esperanza López cuando compara la visión de Cirlot acerca de los sueños y de la búsqueda de correspondencias simbólicas:

Lo que importa para Cirlot en una analogía es esta necesidad que de ella sentimos y padecemos, casi ancestralmente. La búsqueda de correspondencias declara ya más de nosotros que la correspondencia hallada. Detrás de cada sueño está nuestra voluntad de que el sueño nos revele y nos ilumine, voluntad más esclarecedora que la revelación en sí (López, 2000: 16).

La rebeldía de Cirlot contra el plano sensorial externo, que por extensión se produce contra lo artísticamente mimético y convencional, encuadra perfectamente con el arte vanguardista, que se aleja de la mimesis exterior, para, como el surrealismo o el arte abstracto, dejarse influenciar por los sueños, el subconsciente o los símbolos esenciales. Esta insubordinación puede ponerse en relación con el contenido del manifiesto «Nom Serviam»⁴¹ de Vicente Huidobro, en el que el poeta creacionista abogaba por un arte que se rebelase contra la naturaleza y crease por sí mismo:

Y he aquí que una buena mañana, después de una noche de preciosos sueños y delicadas pesadillas, el poeta se levanta y grita a la madre Natura: Nom serviam.

[...].

El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo la declaración de su independencia frente a la naturaleza.

Ya no quiere servirla más en calidad de esclavo.

Hemos cantado a la naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores.

Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias (Huidobro, 1945: 1294).

Ese impulso contra la servidumbre es, como dice Huidobro, un impulso creador y del mismo modo piensa Cirlot, para quien la poesía sustituye lo que «el mundo no es

⁴¹ No obstante, la expresión es conocida por ser propia de Lucifer, quien en su rebeldía contra Dios y en su deseo de libertad, le afirma que no le servirá. Un deseo de libertad que es condenado por la tradición religiosa como propia de un pecador.

y no le da». En la relevante entrevista realizada por José Cruset a Cirlot, que se titula «Juan Eduardo Cirlot: La poesía, sustitución de lo que el mundo no es», el poeta barcelonés declaraba: «vivo en lo imposible» (J. E. Cirlot, 30-3-1967, en Cruset, 1967: 58), pues rechaza el mundo exterior y a través de la poesía busca un vínculo con el lado *esencial e imaginal* de su ser. Por tanto, para él la poesía funciona –y esto es lo que tiene en común con los símbolos– de un modo unitivo con lo desconocido personal y, sirve, a la vez, para descubrirlo.

En relación a estas cuestiones, Clara Janés diferencia entre la forma y el contenido propios de la poesía surrealista y de la poesía simbolista. Según esta autora, la poesía surrealista hace de la forma un contenido (Janés, 1996: 71). Esto se debe a que el objetivo de la poesía surrealista es desvelar la surrealidad estableciendo relaciones entre los objetos, por lo que una forma dejándose llevar por motivaciones como el deseo, el subconsciente o los sueños. Por su parte, la poesía simbólica, como la de Cirlot: «llega a convertir el contenido en una forma» (*ibid.*), ya que la poesía de Cirlot trata de descubrir y vincularse con un mundo trascendente e interior intuyendo la esencia que hay más allá del mundo externo y fenoménico. La poesía simbólica tiene como finalidad el referirse a un plano misterioso, que no llega a conocerse del todo, así que el contenido es desplazado por el vínculo mismo que es la poesía que se refiere a ese plano esencial del hombre y el universo, el cual es inefable, pero puede vivirse e intuirse a través de la poesía simbólica. En esta poesía el contenido no puede transmitirse por palabras, es un misterio, por lo que queda la forma como vehículo que hace referencia a ese plano trascendente. En este sentido, Clara Janés califica la poesía surrealista como «informe», pues a través de la combinación entre los elementos desvela un significado surreal; y habla de la poesía simbólica de Cirlot como «polifónica», pues en la poesía de Cirlot cada uno de los elementos hace referencia a una esencia trascendente (*ibid.*).

La polifonía de la poesía de Cirlot consiste pues, para Janés, en la distinta asociación de los elementos simbólicos a través de la permutación entre ellos para hacer referencia a lo absoluto:

[...] ya que al ser para Cirlot la poesía «lo real absoluto», es aquello que no es del dominio de la temporalidad, y que, como dice en sus aforismos *Del no mundo*, revela a esencia del ser o resurrección por medio de «lo que renace eternamente». La permutación es el vehículo que le permite expresar esto (*ibid.*).

La poesía de Cirlot no es del dominio de la temporalidad, sino que trata de referirse a una esencia trascendente y, además, no se asemeja a la narración, sino a la concentración y síntesis de sus elementos. En palabras del propio Cirlot:

En la poesía se hermanan, entreveran y sintetizan las pasiones, los recuerdos, los anhelos, los saberes extraños (simbolismo, alquímico, por ejemplo) o no extraños, corrientes, cotidianos, lo que se llama la experiencia de la vida. Pero sobre todo en la poesía se refunden todos esos elementos con otros que pertenecen a una esfera mal conocida –o ignota– (presentimientos, reminiscencias, ¿recuerdos de otras vidas?, ¿intuiciones suprahumanas?), y todo esto, agitado, mezclado, y combinado hasta cierto grado, constituye aquel elixir al que Tristán se refiere en el acto tercero de la obra de Wagner. La poesía es un centro parcialmente resolutivo de anhelos [...]. La poesía sobre todo es síntesis, eliminación de lo narrativo. Sustitución de la extensión por la intensidad. A la monodía del relato novelístico opone la densa polifonía entrecortada de la estrofa» (J. E. Cirlot, 1971h: 153).

Esta consideración de la poesía en la que la forma y el estilo tienen predominio sobre el mensaje encaja muy bien con el proceso de *poetización* que llevó a cabo en Bronwyn, en la que, tras visualizar una obra audiovisual y narrativa, la despojó de su narratividad y escribió a partir de ciertos elementos una obra verbal y lírica.

4.1. *The Lovers, El señor de la guerra y el ciclo de Bronwyn. Teatro, cine y poesía para Juan Eduardo Cirlot*

El ciclo de *Bronwyn* es un conjunto de obras poéticas que Juan Eduardo Cirlot escribió entre 1967 y 1973. Las obras que conforman este ciclo son dieciséis y se pueden clasificar en tres apartados: el primero está formado por ocho títulos numerados: desde *Bronwyn* a *Bronwyn, VIII*; en el segundo hay cuatro títulos diferenciados por letras: *Bronwyn, n, z, x, y*; y el tercero lo forman: *Con Bronwyn; Bronwyn, permutaciones; Bronwyn, w*; y *La quête de Bronwyn*. Esta es la delimitación del ciclo de *Bronwyn*, aunque, como indica Victoria Cirlot en la «Nota a la edición» del ciclo, el autor escribió en uno de sus apuntes que otras tres obras suyas «corresponden al mismo espíritu y tema»: *Donde nada lo nunca ni* (1968), *La sola virgen la* (1969) y *44 sonetos de amor* (1971) (V. Cirlot, 2001a: 48). Sin embargo, en ellas el asunto de la doncella celta no se trata con la misma centralidad, por lo que no las consideramos parte del ciclo, aunque no dejamos de tenerlas en cuenta, como cualquier otro texto, por si nos facilitaran la comprensión del mismo.

Este ciclo poético toma elementos de la película *El señor de la guerra* de Franklin J. Schaffner. Los protagonistas son Chrysagon, caballero normando que es señor de un poblado celta, y Bronwyn, muchacha que habita en tal poblado y de la que Chrysagon se enamora. En la película, Chrysagon es enviado por el duque Guillermo a controlar una aldea celta después de muchos años sirviéndole en la guerra. Justo a su llegada, Chrysagon y sus hombres tienen que encargarse de rechazar un ataque de los frisios. En este ataque, el caballero normando está cerca de apresar al príncipe de los

frisios, pero, al final, el príncipe y algunos frisios consiguen escapar. No obstante, el hijo del príncipe de los frisios queda rezagado y es apresado por Bors, un caballero normando que sirve a Chrysagon, pero sin tener conocimiento de la identidad del niño (Schaffner, 1965: 9:28)⁴². El halconero de Chrysagon reclama al muchacho frisio como paje y el niño permanece durante casi toda la historia junto a los normandos sin que Chrysagon conozca quién es. Sin embargo, el halconero de Chrysagon encuentra el medallón frisio que el niño había escondido antes de que le apresen y, por eso, es el único entre los normandos que conoce la identidad del joven. Chrysagon lamenta no haber podido apresar al príncipe, debido a que desea vengarse de los frisios por haber capturado anteriormente a su padre y haber pedido una fortuna y todas sus tierras como rescate.

Tras haberse instalado en la torre de la aldea celta, Chrysagon conoce a Bronwyn cuando esta se encuentra cerca de un lago (23:20). La joven cae dentro del lago debido al hostigamiento de los perros y el maltrato de los vasallos que acompañan a Chrysagon en la caza. En ese momento, el guerrero aleja a sus hombres y a los animales y entabla conversación con la joven. El caballero se siente atraído por ella, pero cuando se acerca a la muchacha es picado por una abeja y tiene el presentimiento de que se trata de algún poder mágico que ella posee, así que se aleja.

No obstante, poco después, Chrysagon se entera de que Bronwyn va a casarse con un joven del pueblo llamado Marc, por lo que se presenta en la boda y reclama el derecho de pernada (53:15). Odins, que es quien tomó en adopción a Bronwyn y es padre de Marc, reconoce este derecho y acepta la petición. Esto da lugar a que Bronwyn vaya a la torre a pasar la noche con Chrysagon. Una vez juntos, ambos confiesan sus

⁴² Indicamos las citas bibliográficas referidas a películas con el apellido del director en primer lugar y, a continuación, el año del estreno de la película y el momento del metraje al que nos referimos en horas, minutos y segundos. Si la próxima cita bibliográfica pertenece a la misma película, solo indicamos la referencia del metraje.

sentimientos. Bronwyn le dice sentirse también «hechizada» (1:01:48). Además, Chrysagon le da a Bronwyn un anillo que fue de su padre (1:07:50). Tras la primera noche, Bronwyn debería volver junto a Marc, pero Chrysagon decide retenerla a su lado en la torre. Este enamoramiento significa la ruptura del pacto que Chrysagon había realizado al reclamar el derecho de pernada, que debe durar solo una noche, por lo que se gana la enemistad del poblado celta. El halconero de Chrysagon actúa para que Marc y la gente del poblado se alíen con los frisios, pues les cuenta que el niño que hay en la torre es en realidad el hijo del príncipe frisio (1:13:16). De este modo, la gente del pueblo celta y los frisios llegan a un acuerdo para luchar contra los guerreros normandos.

Justo antes de que comience el asedio, en una noche en el ático de la torre, Chrysagon y Bronwyn miran las estrellas y el caballero le promete que algún día la llevará a un lugar lejano (1:18:10). La escena es interrumpida por el cerco militar de la gente del poblado y los frisios contra la torre en la que se encuentran Chrysagon, Bronwyn y los soldados normandos. Draco, hermano de Chrysagon y guerrero que lucha a su lado, sale del pueblo para ir a pedir refuerzos al duque. Cuando Draco vuelve, salva a Chrysagon y a los guerreros normandos del asedio. No obstante, Draco vuelve nombrado señor de la aldea por el duque. En esta posición, Draco se enfrenta a su hermano, pues exige que Bronwyn devuelva el anillo de su padre. Draco no puede aceptar que Bronwyn, una joven celta que trabaja como porquera, sea quien lleve ese anillo. Esto da lugar a un enfrentamiento entre Draco y Chrysagon, en el que Chrysagon mata a su hermano (1:49:30). Tras esto, Chrysagon decide ir al bosque –donde están apostadas las tropas enemigas–, devolver al hijo del príncipe frisio a su padre e intentar ir a ver al duque para reparar todo el daño que ha realizado. A cambio de este generoso acto, el príncipe frisio le promete cualquier cosa que pida y Chrysagon le pide que se

lleve y proteja a Bronwyn. Al oír esta conversación, Marc se esconde en el bosque y saltando de un árbol hiere gravemente a Chrysagon. No obstante, Bors, el caballero a las órdenes de Chrysagon, mata a Marc. Chrysagon, gravemente herido, le dice a Bronwyn que no podrá llevarla por ahora al lejano lugar del que le había hablado, pero que permanecerá con ella donde quiera que esté (1:57:56). El caballero le dice a la joven que vaya con el príncipe de los frisios y que algún día se encontrarán. Al final, Chrysagon toma el camino para intentar explicar lo sucedido al duque Guillermo y Bronwyn se va con el príncipe frisio. La película acaba sin que se especifique si Chrysagon se recupera de la herida recibida y puede llegar a ver a su señor o muere en el camino.

Cirlot fue consciente de que la película *El señor de la guerra* (1965) de Franklin Schaffner era una adaptación de una obra de teatro titulada *The Lovers*, de Leslie Stevens, como indica al comienzo de su artículo «Bronwyn. Simbolismo de un argumento cinematográfico» (J. E. Cirlot, 1970f: 609). No obstante, pensamos que este tipo de referencia realizada por el poeta barcelonés es únicamente de tipo informativo de cara a sus lectores, pero no debido a que la obra de teatro influyera directamente en su pensamiento y creación poética, como sí ocurre con la película de Schaffner. No podemos asegurarlo con absoluta certeza, pero no parece que Cirlot leyera o asistiera a la representación de la obra *The Lovers*. En cuanto al propio texto dramático, aún a día de hoy, en 2019, no ha sido traducido al castellano y no resulta nada sencillo conseguir su versión en inglés⁴³. Se trata de una obra teatral en tres actos escrita en 1955. En un texto introductorio de la misma titulado «Story of the play», se indica que Stevens tenía una verdadera preocupación por recrear el ambiente medieval a través de la imagen, más que de las palabras arcaicas. Este estilo teatral parece muy apropiado para abonar el

⁴³ Es posible obtener una copia de la obra *The Lovers* comunicándose directamente con la compañía editorial Samuel French, con base en Nueva York, que es la que editó la obra en 1955 y mantiene sus derechos editoriales.

terreno tanto a una adaptación cinematográfica, como ocurriría en 1965, como al uso de esta historia teatral en otras obras de arte manteniendo la importancia del simbolismo que hay en ella. Además, se añade en este texto que Stevens elaboraba diálogos mediante una técnica literaria que no era ni de prosa ni de poesía y que denominaba «imagic speech»:

Stevens is a playwright of genuine talent, ever ready to explore new ideas and methods of expression. Here he has devised a dialogue that is neither poetry nor prose, which he calls «imagic speech». It strives to evoke medieval quality through images rather than archaic words (Stevens, 1955: 3).

Consideramos que la preocupación por una recreación verídica de lo medieval fue crucial tanto en la obra teatral como en la película que anteceden al ciclo poético de Cirlot y que en las dos obras anteriores al ciclo poético se daba ya mucha importancia a los elementos simbólicos.

The Lovers comienza con una joven llamada Clothilde pidiendo ayuda a un monje llamado Grigoris. Ninguno de estos dos personajes aparece en la película *El señor de la guerra* ni tienen relación algún con el ciclo poético de Cirlot. La ayuda que pide Clothilde se debe a que yacen muertos sin sepultura religiosa tres personas: su hermano Marc; la joven Douane; y el caballero Chrysagon. Douane es el nombre en la obra de teatro de la joven Bronwyn, que pasó a llamarse de este último modo en la película. Este dato nos hace pensar que Cirlot solo conocía y dio importancia a la película, pues en ningún poema o escrito usó el nombre de Douane. Si Cirlot hubiera sabido que Bronwyn tenía otro nombre en la obra teatral, es muy probable que lo hubiera mencionado en alguno de sus textos, pues el personaje de Bronwyn fue tan importante para él que lo exploró en múltiples facetas. Tampoco Cirlot utilizó nunca el nombre de Joanne Woodward, que, según el texto de *The Lovers* (p. 4), fue la actriz que

interpretó a Douane, mientras que sí dio gran importancia a Rosemary Forsyth como actriz que interpretó a Bronwyn.

En la obra teatral, Clothilde le pide ayuda al monje Grigoris porque las tres personas citadas no habían recibido sepultura al considerar los curas que habían muerto en pecado; y Grigoris le pide a Clothilde que le cuente cómo sucedió todo:

GRIGORIS. I want you to tell me how it began.

CLOTHILDE. It began the day before the wedding. Marc was at work with the men in the fields. Douane came to them bringing water (p. 17).

Tras este diálogo, Clothilde comienza un relato que sí coincide en parte con el argumento de la película, pues en la historia de Clothilde se cuenta cómo Chrysagon se encuentra por primera vez con Douane en un lago, cuando ella va a por agua y se enamora de ella, a la vez que la joven Douane le cuenta que iba a casarse al día siguiente.

Otra de las semejanzas entre la obra teatral y la película reside en que tanto Douane como Bronwyn son de un origen lejano, no son nativas de la aldea donde viven, sino que fueron abandonadas cuando eran niñas y encontradas por el mayor del pueblo, que las adopta. En la obra teatral, el padrastro de Douane se llama Probus, mientras que en la película su nombre es Odins. Este origen desconocido dota a Douane y a Bronwyn de una aura mítica. En la película no se especifica el origen de Bronwyn, mientras que en la obra teatral, Douane dice ser de Calais: «CHRYSAGON. Your father is the elder, Probus. DOUANE. Step-father. I was born in Calais» (p. 20).

Como hemos comentado, también en la obra teatral tienen importancia los símbolos. Por ejemplo, Probus, el padre que adopta a Douane, le da un anillo de hierro hecho por él a Marc para que lo use en su boda con Douane, pensando en que de este modo el matrimonio de los jóvenes será firme, como lo había sido el suyo con su esposa:

PROBUS. I want you to have her, Marc. It will be a fine marriage for there is family love in you before you love as man and woman– (Unwraps ring.) This ring is made of iron. I made it for your wedding. Your mother wore an iron ring and our marriage was *strong*. We had strong sons and a daughter made of iron. This is the family Beauvaix. Place it in your bride.

MARC. (Marc *takes it*) Probus– Douane and I have talked– we want to make you proud (p. 18).

Otro personaje de la obra teatral que no tiene reflejo ni en la película ni en los poemarios de Cirlot se llama Blaise. Este es el ayudante de los caballeros que viven en la torre y continúa contando la historia al monje Grigoris de lo que les sucedió a los tres fallecidos. Blaise cuenta que los cuatro hermanos (Chrysagon, Draco, Austrict y Herstal) mantuvieron una conversación al anochecer en el día en que Chrysagon se había encontrado con Douane. Según Blaise, en esa charla los hermanos hablaron acerca de cómo Chrysagon se había quedado turbado por la joven. En la película en cambio, solo aparece uno de los hermanos, Draco. Del mismo modo, en los poemas y artículos de Cirlot solo se analizan los papeles de Chrysagon y de Draco. Tanto en la obra teatral como en la película, Draco es quien le da la idea a Chrysagon de ejercer el derecho de pernada. En la obra teatral, los tres hermanos de Chrysagon se identifican con figuras simbólicas que llevan en su casco: un dragón, un grifo y un fénix (p. 33). Tras el relato de Blaise, es Clothilde quien continúa contándole la historia al monje Grigoris. La muchacha le narra al monje que en la boda entre Marc y Douane, los cuatro caballeros hermanos aparecieron y reclamaron el derecho de pernada de Chrysagon.

La diferencia entre la obra de teatro y la película es que en la película el espectador ve cómo ocurren todos los acontecimientos, mientras que en la obra de teatro el monje Grigoris tiene que descubrir por el relato de otros personajes si el modo en que murieron Marc, Chrysagon y Douane fue en pecado, para así poder reclamar o no que se les dé sepultura. Sin embargo, no puede saber qué ocurrió la noche en que Chrysagon y Douane estuvieron a solas, porque nadie los vio. El autor de la obra teatral, Leslie

Stevens, resuelve este problema haciendo que el monje Grigoris tenga una visión divina y pueda así conocer lo que ocurrió durante esa noche, lo cual se representa en el escenario justo después de que él haya pedido ayuda a Dios. En esa visión, el monje ve que el caballero no toma por la fuerza a Douane, sino que se aman, por lo que no habría pecado en este modo de actuar:

GRIGORIS. [...]. Heavenly Father, little as I know of Thy great plan, I do know something of the man and something of the maid. I find them moving in my mind as though they were alive before me. I see them moving through the moonlit night. I am filled with visions of the open air –the evening of the night– with hanging planets and the quiet moon– I see a vale of trees beside the river–run where they met –the radiance of the air– soft radiance of the Maiden–bride –hard radiance of the man beside her. Radiance, Father, radiance–
(LIGHTS change. CHRYSAGON and DOUANE are alone.) (p. 45).

Tras esta escena, Clothilde continúa contando a Grigoris lo que ocurrió. Según ella, después de que Douane se fuera con Chrysagon y sus hermanos, debía volver al día siguiente, pero no fue así. Ante esto, Marc organizó a los hombres del pueblo para luchar y recuperar a su esposa. Blaise, el ayudante de los caballeros, es quien continúa la historia relatando lo que sabe acerca de lo que ocurrió en la torre tras la primera noche. Según el relato de Blaise, Chrysagon le ofreció a Douane un anillo de oro a cambio del anillo de hierro ofrecido por Marc. No obstante, en ese momento Douane prefiere separarse de Chrysagon antes que aceptar su anillo de oro y deshacerse del anillo de hierro que le había dado Marc. Esta es una diferencia con la película. En *El señor de la guerra*, Chrysagon coloca un anillo de oro en la mano de Bronwyn. El siguiente fragmento pertenece a la obra teatral de Stevens y en él podemos apreciar como Douane, a pesar de que duda sentimentalmente entre sus pretendientes, prefiere retirarse antes que aceptar el anillo de oro de Chrysagon:

CHRYSAGON. [...] I won't hurt him [se refiere a Marc]
(*She puts her face down in her hands.*)

Douane, I have a ring incised with the Lamb and the Cross. (*Takes it off.*) The words belong to my family, «Umbra Dei», the Shadow of God. (*Takes her hand and finds her wedding ring.*) This ring is iron. Mine is gold. (She pulls away.) Stay with me. (p. 58).

El anillo es un objeto simbólico que recorre las tres obras, está presente en la obra teatral de Stevens, en la cinematográfica de Schaffner y en algunos poemas de Cirlot, como analizaremos más adelante. En la obra teatral, la diferencia del material del que están hechos ambos anillos marca asimismo la diferencia de estratos sociales de quienes lo ofrecen. El anillo que da Marc a Douane es de hierro, mientras que el que brinda Chrysagon a la joven es de oro. No obstante, el anillo de hierro de Marc ha sido hecho a mano por Probus, el padrastro de Douane. Además, el anillo de oro de Chrysagon en la obra teatral contiene cinceladas las figuras del Cordero y la Cruz y las palabras «Umbra Dei», la Sombra de Dios, de modo que el caballero ofrece a la joven del poblado un anillo que lleva inscritos símbolos de la tradición religiosa cristiana.

Mientras Blaise relata lo sucedido, el Abad de Metz, una instancia religiosa superior, aparece en el pueblo, en el que hay mucho alboroto, y da un discurso. Este abad ordena que no se dé sepultura a ninguno de los tres fallecidos, porque murieron en pecado. Sin embargo, Clothilde pide al monje Grigoris que evite que se cumpla el mandato del abad. La joven le cuenta al monje que pudo ver y hablar con su hermana Douane y que esta se escapó de Chrysagon para ver a Marc. Sin embargo, Douane volvió a alejarse de Marc y a la orilla del río se juntaron, más tarde, Chrysagon, Douane y Marc. El caballero y el campesino Marc lucharon y se mataron, mientras que Douane se suicidó al ver la muerte de los dos. Al final de la obra, a pesar de las palabras del Abad de Metz, el monje Grigoris se dispone a dar sepultura a los tres fallecidos, debido a que cree que actuaron por amor y libres de pecado.

Así pues, la obra teatral da gran importancia al conflicto de que los tres personajes: Marc, Chrysagon y Douane yazcan sin sepultura religiosa y al esfuerzo que debe hacerse para remediarlo⁴⁴, un aspecto del que no hay ningún rastro ni en la película ni en ningún escrito de Cirlot. Esta diferencia, junto con otras como que el nombre de la dama celta en la obra teatral, Douane, es distinto al de la película, Bronwyn, y no es usado por Cirlot, nos reafirma en la creencia de que el poeta barcelonés no conoció la obra teatral más que como una cita bibliográfica. El hecho de que la película se basa en la obra teatral *The Lovers* es una información que Cirlot pudo haber encontrado fácilmente, por ejemplo, en los mismos títulos de crédito de la película *El señor de la guerra* (Schaffner: 1965: 2: 23).

De hecho, es el cine como arte, y no el teatro, el medio en el que Cirlot encuentra semejanzas con su visión simbólica de la poesía y, por tanto, con el arte como medio en el que los símbolos nos vinculan con un ámbito esencial e intemporal de la realidad. Veamos cómo se refiere Juan Eduardo Cirlot al séptimo arte en el siguiente fragmento de su capítulo «El cine», perteneciente a su obra *El estilo del siglo XX*:

En estas palabras se resume el destino fundamental del cine como arte nuevo: contribuir a rehacer la vida humana mostrando al hombre su propia imagen mediante el empleo de dos hechos técnicos de la más alta significación: el uso conjugado de la imagen *real* fotográfica, en vez de la especulación artística, y la *sintaxis visual*, que, al destruir las unidades de tiempo y lugar, conduce a un reino situado entre la vigilia y el ensueño, contribuyendo a realizar la empresa que André Breton considera propia de la actividad surrealista: disminuir la distancia que separa los mundos enemigos del día y la noche. El cine nació de ambos modos cósmicos de existencia; fronterizo entre el anhelo de realidad y el impulso absoluto del más allá, entendido a la manera del romanticismo alemán, esto es, tendiendo a la especificación de una esfera en la que las cosas imposibles tengan acaecimiento. No se trata tanto de conquistar ultramundos cuanto de explorar las recónditas y desconocidas riquezas de éste (J. E. Cirlot, 1953c: 89-90).

⁴⁴ En este sentido, la obra teatral *The Lovers* recuerda a *Antígona*.

Al fin y al cabo, como espectadores de teatro nos encontramos frente a nosotros a actores que intuimos claramente como personas de carne y hueso, las cuales forman parte de la realidad externa «odiosa y odiada» (J. E. Cirlot, 30-3-1967, en Cruset, 1967: 58) que percibimos por nuestros sentidos y que tanto denostaba Cirlot. En cambio, el cine es distinto, aunque los actores normalmente aparezcan con apariencia de personas, la realidad de la pantalla es un ámbito formado por una luz que surge desde una zona desconocida, trasera e ignota para el espectador. Además, la estructura bidimensional de la pantalla cinematográfica es diferente a la tridimensionalidad con la que percibimos la realidad externa –por mucho que se haya intentado trasladar también esa tridimensionalidad al cine. El ser lumínico que se refleja en la pantalla de cine es distinto al de la realidad empírica y, sin embargo, similar al que podemos recordar haber percibido en nuestros sueños, un ser con un halo de irrealidad, pero existente.

Para Cirlot, tanto cine como poesía, al destruir las circunstancias de tiempo y lugar, nos conectan con el ámbito de lo esencial, del mismo modo en que lo hacen los símbolos. En este pasaje que acabamos de citar del texto «El cine», en su obra *El estilo del siglo XX*, Cirlot revela nuevas similitudes con el pensamiento de Henry Corbin. Recordemos que Corbin se refería al *mundo imaginal* o espacio de los cuerpos celestes como un espacio: «mediador entre el mundo de las puras esencias inteligibles y el universo sensible» (Corbin, 1979: 78). También en las palabras de Cirlot aparece implícito el concepto de *mediación* como función del cine cuando escribe que el cine: «conduce a un reino situado entre la vigilia y el ensueño» (J. E. Cirlot, 1953c: 90). Según estas palabras, para Cirlot, el cine nos vincula a una realidad esencial, natural y misteriosa, como también hemos visto que escribió sobre la poesía y el símbolo. Cirlot escribe sobre el cine que es una realidad que se encuentra a medio camino entre los contrarios, que no es ni pura esencia ni pura corporeidad: «El cine nació de ambos

modos cósmicos de existencia; fronterizo entre el anhelo frenético de realidad y el impulso absoluto del más allá» (*ibid.*). Por ello, al tratar de vincularnos a la realidad cinematográfica ejercemos una síntesis que supera la contradicción entre dos binomios opuestos, como, según explica Cirlot en este texto sobre el cine, entendía Breton que ocurría en la actividad surrealista: «empresa que André Breton considera propia de la actividad surrealista: disminuir la distancia que separa los mundos enemigos del día y la noche» (*ibid.*). El mismo Cirlot en este texto reconoce la relación de este punto de vista del arte cinematográfico –que tanto nos recuerda a su poética– con el romanticismo alemán: «[el cine] entendido a la manera del romanticismo alemán, esto es, tendiendo a la especificación de una esfera en la que las cosas imposibles tengan acaecimiento» (*ibid.*). Por tanto, Cirlot considera el cine desde un punto de vista que pretende del arte lo mismo que el poeta barcelonés pretendía de la poesía, es decir, que ofrezca lo imposible, lo que la vida no da (J. E. Cirlot, 30-3-1967, en Cruset, 1967: 58).

Según Cirlot, lo que caracteriza a esa realidad o a esos «ultramundos» con los que nos conecta la poesía o el cine es que su naturaleza es *misteriosa* o, como también dice en este fragmento titulado «El cine», de *El estilo del siglo XX*, se caracterizan por explorar ultramundos de *desconocida* riqueza: «No se trata tanto de conquistar ultramundos cuanto de explorar las recónditas y desconocidas riquezas de éste» (J. E. Cirlot, 1953c: 90). Un ámbito misterioso con el que –como hemos señalado en este estudio– la poesía, el cine y los símbolos nos vinculan desvelándonoslo, pero no revelándonoslo, puesto que si nos lo revelaran dejaría de ser misterioso y desconocido. Por eso escribía Cirlot en «Poética» que: «Poesía es ver, entender, descifrar y a la vez no ver ni entender ni descifrar» (J. E. Cirlot, 1966a: 284).

Cirlot continúa en este texto sobre el cine de *El estilo del siglo XX* comparando el séptimo arte con una especie de revelación del subconsciente –no ya solo del

individuo, sino cosmológico—, al modo en que Jung entendía los sueños, gracias a la destrucción que en el cine se lleva a cabo del tiempo externo: «La destrucción del tiempo externo y el montaje de las películas mediante fragmentos de *tempo* interno era sólo posible en una época dirigida por un concepto psicológico del universo» (J. E. Cirlot, 1953c: 90). Según Cirlot, tanto en cine como en poesía es posible huir del tiempo lineal y presente en el que percibimos la realidad externa hacia un ámbito misterioso y esencial, una linealidad cuya destrucción se acentúa en estas artes gracias a las escenas entrecortadas del cine o a los versos de la poesía. Más aún en poesía, sobre todo cuando no solo se divide el texto en versos, sino que la sintaxis y las palabras se descomponen y se conectan al modo en que ocurre en el estilo poético de Cirlot.

Al final de su comentario sobre el cine en *El estilo del siglo XX*, el poeta barcelonés hace referencia otra vez a cómo este arte nuevo intenta conectarnos con un ámbito trascendente del ser humano de un modo similar a como lo habían intentado otras artes más clásicas como la pintura o la música:

Es fácil olvidarse de muchas cosas del siglo XX, pero la cabellera de Joan Harlow, la sonrisa de Sally Eilers, la tristeza de Sybille Schmidt, en *Stradivarius* y tantas otras visiones, como el paso de Hedy Kiesler por los bosques de *Éxtasis* (1933), la despedida del cohete diseñado por Hermann Hoberth para *Frau im Monde* (1928), la escena final de *Tiempos modernos*, de Chaplin, o el *Peter Ibbetson*, de Hathaway (1936), emergen del silencio de la nada, porque son verdaderos intentos de acercar al hombre a finalidades perennes, erigidas en una zona tan difícil de discernir como la pintura de Böcklin o la música que Max Reger compuso para su *Isla de los muertos* (pp. 93-94).

Por último, Cirlot cierra su capítulo sobre cine en *El estilo del siglo XX* definiendo el cine como un arte que —del mismo modo que caracteriza a la poesía— nos evade introspectivamente de la realidad y nos conecta con un ámbito que media entre la realidad pura de las esencias y la realidad corpórea externa que perciben nuestros sentidos. Para ello, Cirlot define el cine a través de una metáfora en la que señala la

conexión borrosa que se produce entre el mar y el cielo en un día de niebla. Para el poeta barcelonés, de un modo similar a la unión que se produce en este fenómeno natural, el cine es capaz de realizar una conexión mediadora entre los órdenes del cosmos transportándonos a un ámbito intermedio de la realidad:

Más comprensible que el esperanto, más realizable que el desnudismo, el cine es una realización artística dotada de una significación del mismo orden; representa una evasión de la realidad a través de ella misma, o acaso lo contrario, un retorno al mundo cotidiano por la vía del gris onírico, aun en ocasiones trasfundido en color. Sucede en su dominio como cuando la niebla baja sobre el mar y no se sabe dónde termina la espuma y empieza la ceniza celeste (p. 94).

Esta metáfora entre el mar y el cielo consiste en la confusión entre lo terrestre y lo celeste a través de un horizonte difuso. Esta metáfora se puede poner en comparación con la cita que Cirlot realizó en su «Introducción» al *Diccionario de símbolos* de la «Tabla esmeralda» sobre la analogía entre el orden invisible o espiritual y el orden material del cosmos, según la cual «lo que está más abajo es como lo que está arriba» (J. E. Cirlot, 1958: 21). En este último fragmento sobre el cine de *El estilo del siglo XX*, podemos ver el uso de la *ceniza* y la *espuma* como materialidades a medio camino entre lo denso y lo etéreo, añadiéndose en el caso de la ceniza que es una materia formada por la consumición que lleva a cabo el fuego. Como vimos al tratar la ontología de Cirlot, la ceniza es interpretable de modo simbólico en relación con la concepción del tiempo como fuego que todo lo destruye.

En el texto que comentamos sobre el cine de la obra *El estilo del siglo XX*, Cirlot se refiere al cine como hemos visto que lo hace respecto a la poesía, es decir, como un arte que muestra «al hombre su propia imagen» (J. E. Cirlot, 1953c: 89-90). Del mismo modo, en este trabajo hemos analizado el modo en que Cirlot se refiere a la poesía como un vínculo con un ámbito interior, misterioso y esencial del ser humano en el que este conecta con su verdadero ser. Así, Bronwyn es tratada en algunos poemas de Cirlot

como *ánima* y como Daena, es decir, como la parte femenina de nuestra alma, según Jung, y como el ángel que se nos aparece tras la muerte, según el misticismo sufí. Al igual que había comentado sobre la poesía, Cirlot considera que el cine destruye «las unidades de tiempo y lugar» (p. 90). Por ello, tanto desde el cine como desde la poesía se puede hacer referencia al siglo XI en Brabante o al ataque de los romanos sobre los cartagineses –por poner dos ejemplos propios de la poesía de Cirlot– como si fuesen vividos realmente, pues, según Cirlot, los sentimientos imaginarios que se producen como efecto del arte o de la imaginación son también sentimientos reales (J. E. Cirlot, 1968i: 593-596). En este sentido, el poeta barcelonés escribió en su artículo «Inger Stevens, in memoriam. La esencia del cinematógrafo» que el cine es un ámbito intemporal que le recuerda al de los sueños, pues permite ver moverse y oír a personas ya fallecidas:

Hace poco vi en una película cinematográfica a la actriz, de origen sueco, Inger Stevens, la noticia de cuya muerte se dio hará dos o tres meses. El hecho de ver, en color, moverse, actuar, vivir, sentir, hablar a una persona ya muerta, y de que las filmotecas permitan que dentro de años, décadas o siglos puedan aún aparecer en pantallas esas imágenes de seres desaparecidos, a la vez que me recordó –por su profunda extrañeza intrínseca– las visiones y sueños simbólicos en que abundan las leyendas medievales, me hizo meditar sobre la esencia del cinematógrafo (J. E. Cirlot, 1970k: 49).

Así pues, el poeta barcelonés considera en este artículo que el cine construye una realidad especial. Esta realidad cinematográfica puede ser inferior a la realidad externa que percibimos debido a que sus sujetos carecen de corporeidad, pero es superior por otros aspectos, como el hecho de que no está sometido a las circunstancias empíricas y cotidianas de espacio y tiempo:

El cine «construye» una forma de realidad especial, basada en la supresión de elementos negativos (aspectos triviales e ingratos, repetición, espera) o los sublima en factores significativos. Opera una concentración de lo interesante y directo, de lo profundo, lo reprimido, lo ausente en el común de las humanas vidas. Esa norma de realidad del cine es inferior a la realidad existencial por

cuanto sus sujetos no «se sienten» vivir, carecen de corporeidad y aparecen por un tiempo brevísimo (que puede «representar» una duración aproximada a esa fase o toda una vida).

Por el contrario, la realidad cinematográfica es más amplia y rica que la existencial en otros aspectos. No es preciso recordar –pero no importa hacerlo– la idea de Calderón de que «la vida es sueño». El cine es un sueño capaz de durar tras la muerte de sus protagonistas y apto para ver multiplicadas sus imágenes de tal modo que recorran toda la superficie del planeta o poco menos (*ibid.*).

Así pues, Cirlot llega a la conclusión de que los sujetos del cine, como Inger Stevens o Rosemary Forsyth (actriz que representó a Bronwyn), son reflejos y emociones, más que sujetos corpóreos. No obstante, dada su ya descrita ontología –por la que la realidad es dejando de ser–, tal irrealidad cinematográfica no se encuentra tan lejana de la realidad externa empírica:

Verdad es que lo que yo llamo «Inger Stevens» es solamente una serie –máximamente discontinua– de reflejos, imágenes inaprehensibles, y también de emociones substancialmente afectadas por la conciencia de lejanía, imposibilidad y alteridad total.

Pero es que la realidad también es así, en el fondo. Si la identificamos con esencia, la existencia se reduce a un irrealismo fantasmagórico. Si la identificamos con existencia, se constriñe, como ésta, a constituir un ser-dejando-de-ser, para utilizar la fórmula heideggeriana. Lo real, existencialmente hablando, sólo posee verdad (iba a escribir «realidad», redundantemente), en un tiempo y lugar dados, concretos, limitados, finitos (*ibid.*).

Esta cercanía entre ambas realidades, unida al modo tan realista en que el cine capta la realidad empírica externa, puede dar lugar al riesgo de que un espectador se sumerja en la realidad cinematográfica como Alonso Quijano en la de las novelas de caballería: «Por eso el cine puede ser un peligroso sustitutivo de la realidad, un mundo semejante al que para Alonso Quijano constituían las novelas de caballería» (*ibid.*). Un fenómeno que, sin duda, le ocurrió a Cirlot con Bronwyn, y en cierta medida con Inger Stevens, pues el poeta prefería esas realidades cinematográficas a su cotidianidad, de modo que su vivencia de la poesía tenía entre sus funciones la huida de la vida cotidiana propia de una concepción romántica de la literatura.

Por otro lado, como escribíamos anteriormente, no parece que el teatro sugiriera a Cirlot la misma capacidad trascendental como arte que el cine o la poesía. En cambio, parece ver el teatro como el intento del arte total que reúne otras artes al modo en que había pensado Wagner sobre él, siendo la música fundamental en ese entramado para revelar la «significación secreta», como escribe en el siguiente fragmento del capítulo «Ballet y teatro» de su obra *El estilo del siglo XX*:

En el teatro, el siglo XX ha visto el intento de realizar las ideas wagnerianas sobre la absoluta unidad, presidida por la música o por su espíritu. Schopenhauer había dicho: «Esa relación profunda de la música con la verdadera esencia de las cosas explica que, desde el momento en que una música adecuada acompaña una escena, parece revelarnos la significación más secreta, a la vez que constituye el comentario más preciso y justo de la acción». Este sentido es completado por Adolphe Appia (1862-1928), quien dogmatiza: «La puesta en escena es una traducción de la música en el espacio» (J. E. Cirlot, 1953c: 96).

4.2. El problema ontológico en la relación actriz-personaje y el vocabulario de la percepción

En el ciclo de *Bronwyn* de Juan Eduardo Cirlot influyó principalmente la película *El señor de la guerra* (1965) de Franklin J. Schaffner, aunque también en la concepción de *Bronwyn* como inversión de Ofelia fueron inspiradoras las versiones cinematográficas de *Hamlet* dirigidas por sir Laurence Olivier en 1948 y por Grigori Kozintsev en 1964.

El proceso por el que estas películas influyeron en la creación lírica de Cirlot es complejo. Sin embargo, es conveniente señalar que, en un aspecto concreto, este proceso creativo del poeta barcelonés tuvo relación con un apartado del fenómeno cultural cinematográfico muy extendido: el interés por los actores, como parte evocadora e inseparable de los personajes representados. Como explica Antonio Portela en «*Femme Fatale. Las estrellas de cine en la poesía hispánica contemporánea*» (2012:

450), es habitual la fascinación que despiertan las grandes actrices de Hollywood desde la instauración del *star-system* americano en las décadas de 1920 y 1930, es decir, desde que se empezó a usar a los intérpretes como gran reclamo comercial del cine. Portela explica que el cine tiene sus propios medios de persuasión, algunos de ellos propios del medio mismo, como las técnicas del lenguaje fílmico, pero otros externos a la película en sí, como las campañas publicitarias o las noticias sobre la vida privada de las estrellas.

Cirlot mostró una predilección especial por algunos intérpretes. Por encima de todos le fascinó Laurence Olivier, de quien escribe las siguientes palabras en «Sir Laurence Olivier. La voz que suena ante el crepúsculo»:

Hay tres clases de actores: buenos, mediocres, malos. Pero todos ellos tienen algo en común y es que se identifican con su personaje (cuando el personaje no ha sido inventado para que manifiesten su «temperamento»). Sienten el papel, lo viven. De esta ley no escapa ni Richard Burton. Son las tres clases de actores «naturales» (y entra en ellas incluso, entre las mujeres, la propia Garbo). Pero sólo hay, ha habido, habrá, un actor que está por encima de esta norma. Se expresa a la vez en tres niveles: a) representa el personaje; b) se muestra a sí mismo (se exhibe, casi) como actor; y c) da la dimensión metafísica del hombre, sea cual fuere el «papel» que represente. Ese actor es Laurence Olivier, entre todos los de la tierra [...] (J. E. Cirlot, 1967g: 53).

Sin duda tanto la versión de Laurence Olivier como la de Grigori Kozintsev influyeron en la obra poética de Cirlot titulada *Hamlet* (1969), aunque también, como veremos, en el ciclo de *Bronwyn* en referencia a la relación Bronwyn-Ofelia. En estas líneas ya deja un elogio comedido a Greta Garbo, protagonista, entre otras, de la película *Susan Lenox* (1931), título con el que Cirlot publicó una de sus obras poéticas en 1947. Además, Cirlot mostró interés por Catherine Deneuve, a quien, en una entrevista, comparó con Bronwyn al definir uno de los aspectos de la doncella celta usando las siguientes palabras: «Es también [Bronwyn] una forma de melancolía que no se confiesa tal, como la de Catherine Deneuve, con su rostro tan pálido y tan especial»

(J. E. Cirlot, 15-01-1968, en Clavillé, 1968: 598); y por Inger Stevens, a quien dedicó varias obras poéticas: *Inger Stevens. In memoriam* (1970); *Inger. Permutaciones* (1971); *Ocho variaciones fonovisuales sobre el nombre de Inger Stevens (1935-1970)* (1972); y *A Inger Stevens (1935-1970)* (1972).

No obstante, si alguna interpretación cinematográfica resultó un impulso poético para la obra de Cirlot fue la de la actriz Rosemary Forsyth en *El señor de la guerra* (1965). Su interés por esta actriz se puede comprobar en textos como «Bronwyn en Barcelona», en el que se hace eco del rumor por el cual Rosemary Forsyth iba a hacer escala en Barcelona con motivo de su viaje a Roma (J. E. Cirlot, 1973: 553-554). También en el artículo «¿Qué es de Rosemary Forsyth? Entes de ficción y de realidad» comenta cómo el trabajo de esta actriz en *El señor de la guerra* le hizo pensar que podía ser el nacimiento de una estrella, pero que se había desengañado de tal idea al seguir su carrera en películas posteriores: «un año más tarde, se la vio en *Texas*. Era otra persona o, mejor, no era nada. No era» (J. E. Cirlot, 1969k: 601), lo que le lleva a cuestionarse si en el cine es el actor o el director quien más influye en un buen resultado interpretativo.

Por tanto, queremos poner de relieve, para empezar, que Cirlot experimentó algo común en un espectador de cine, estar interesado por una actriz, como muestra el contenido de los últimos artículos citados. No obstante, Antonio Portela señala que el efecto que algunas actrices han tenido en los poetas va más allá de una simple fascinación superficial:

Si bien se comercializa la imagen de las actrices como «héroes del consumo» (Dyler 2001⁴⁵:32) [...]. Un particular grupo de espectadores de cine, dotados de una condición singular, no se ha detenido en aquella manipulación superficial de la imagen femenina. [...] Se trata de los poetas (Portela, 2012: 450).

⁴⁵ *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética*. Paidós Ibérica, Barcelona.

En este tipo de interpretación más compleja se incluye la de Juan Eduardo Cirlot, quien no se queda en la idolatría fácil de Rosemary Forsyth, sino que ahonda en la síntesis actriz-personaje como elemento que acabaría reflejándose en su obra. Un espectador no suele conocer a los actores personalmente, como es el caso de Cirlot y Rosemary Forsyth, y, aunque el espectador es plenamente consciente de que la personalidad de los actores no es la de los personajes que interpretan, es común la tendencia a no separar el vínculo actor-personaje. Existe una carencia por parte del personaje: la de un cuerpo real en el mundo, puesto que es solo una idea que es representada mediante una imagen en la pantalla por el cuerpo de un actor – problemática ontológica central en el ciclo de *Bronwyn*. Asimismo, suele existir una carencia por parte del espectador en relación con el actor: el conocimiento de su personalidad, aspecto que el espectador sí conoce del personaje. Por ello, el espectador tiende en ocasiones a la confusión de suplir ambas carencias a través de una síntesis actor-personaje. La carencia de cuerpo, esto es, la imposibilidad de los entes de ficción cinematográficos de ser percibidos por los sentidos más que como una imagen representada es algo que caracteriza también a Bronwyn, lo cual la convierte en un amor platónico. En el caso de Bronwyn, este personaje no es perceptible como cuerpo presente; ni en su dimensión como ángel Daena del mundo *imaginal* –un mundo intermedio entre lo puro ideal y lo material, cuya influencia proviene del sufismo iraní–; ni en su dimensión de personaje cinematográfico, en el que se la percibe solo como una imagen en dos dimensiones sobre una pantalla. A este respecto, escribe Domingo Sánchez Mesa en un artículo titulado «La mirada que escribe o de poesía y cine» lo siguiente:

No obstante, a diferencia del teatro, el cine comparte con la literatura la «ausencia» de esos cuerpos representados, visibles en la pantalla, sólo imaginables a partir de la página impresa. En efecto, el cuerpo cinematográfico

no puede hacerse presente en la pantalla u en el acto de su percepción sino como una imagen, como un eco o fantasma de un cuerpo que estuvo frente a la cámara, del mismo modo que lo estuvo ante la mirada-palabra que registra su sombra en la página (Sánchez Mesa, 2007: 110).

Cirlot, en «Los sentimientos imaginarios. De Sartre a Bronwyn», escribe que los entes de ficción son reales en cuanto entes de ficción y que cabe la posibilidad de ser afectados sentimentalmente por ellos. Además, se refiere a la síntesis actor-personaje en relación con Laurence Olivier y Hamlet indicando que: «nuevos sentimientos imaginarios pueden inspirar en un espectador la síntesis actor-personaje representado, sentimientos que nunca inspiraría el personaje plasmado por otro actor, ni éste dando vida a otro personaje» (J. E. Cirlot, 1968i: 594). A continuación analizaremos ejemplos que prueban la síntesis Bronwyn-Rosemary Forsyth considerada por la voz poética del ciclo de *Bronwyn*. El artículo citado anteriormente, titulado «¿Qué es de Rosemary Forsyth? Entes de ficción y de realidad», se publicó en *La Vanguardia* el 19 de febrero de 1969 y menos de un mes después, el 15 de marzo de 1969, apareció en la *Revista Europa* un poema titulado: «A Rosemary Forsyth (Bronwyn)» –título en el que se da preeminencia a la actriz y no al personaje, lo cual no es lo más habitual en el ciclo– en el que encontramos los siguientes versos (J. E. Cirlot, 1969h: 527):

Perdida entre la mezcla de los tiempos,
las sombras, los espacios y la luz
que tuviste,
no siendo Bronwyn, ¿qué serás?

Con mis versos te mando mis arcángeles.

No pido que preserves tu belleza,
pero ruego que extingas en la llama
cuanto pudiera derribar lo que
vi cuando exististe como Bronwyn.

Es plausible interpretar, debido a su alusión en el título, que el sujeto de la pregunta: «¿qué serás?» es Rosemary Forsyth, pues es ella quien fue, más bien

representó –puntualización que no es banal–, a Bronwyn en una ocasión, pero, tras ello, su carrera ha de continuar inexorablemente, así que, no quedándole ya ese personaje, con el que según Cirlot alcanzó un grado muy alto de calidad interpretativa, queda preguntarse qué personajes interpretará en otras actuaciones y cómo lo hará. Sobre el futuro de su carrera, Cirlot escribe en este poema que no le pide que preserve su belleza, con ello se refiere a Rosemary Forsyth, que envejecerá y difícilmente podrá mantener su apariencia como en la juventud, pero sí que extinga «cuanto pudiera derribar lo que / vi cuando exististe como Bronwyn», es decir, le pide de algún modo que el resto de su carrera interpretativa no contenga ningún elemento que afecte a la imagen que de ella se ha fraguado el poeta barcelonés en *El señor de la guerra*. Anteriormente, indicamos que la poesía de Cirlot por su carácter simbólico pretendía en ocasiones transmitir un efecto de intemporalidad, debido a la relación que hay entre el símbolo y una realidad trascendente, un ejemplo de ello es la «técnica permutatoria». En este sentido, ahora llegamos a la conclusión de que un personaje cinematográfico –a diferencia de un ser humano– es perfectamente compatible con esa cualidad del símbolo que lo relaciona con lo esencial, ya que el personaje cinematográfico no envejece ni cambia, sino que también se sitúa en la intemporalidad.

Sobre la actuación de Rosemary Forsyth en *El señor de la guerra* escribe Cirlot en «¿Qué es de Rosemary Forsyth? Entes de ficción y de realidad»:

[...] realizó una labor extraordinaria. Poseía esa síntesis de ductilidad y altivez que son el signo de la personalidad verdadera. Además de su belleza y de un don extraño para encarnar el «no sé qué» famoso de la estética, conseguía de verdad transformarse en el ente de ficción que le había correspondido y darle más vida que sus compañeros a los suyos (J. E. Cirlot, 1969k: 601).

Sin embargo, como hemos comentado, el poeta barcelonés no se encuentra muy esperanzado acerca de *qué será* Rosemary Forsyth en próximas películas: «Pues al igual que un “ángel” la ayudó a “ser” real como “ente de ficción” los “demonios” la ayudarán

sin duda a “dejar de ser”, incluso, tal vez, a dejar de ser en la realidad siniestra de este mundo, y más del mundo de Hollywood» (*ibid.*).

Cirlot juega en el texto «Bronwyn en Barcelona» con esta posible confusión por parte del espectador entre intérprete y personaje (J. E. Cirlot, 1973: 553-554). En este pasaje, el poeta, expresando su supuesta confusión entre la actriz y el personaje, entre Rosemary Forsyth y Bronwyn, da a entender la problemática que supone amar a una idea, porque toda idea existe como tal y, por tanto, es real en tanto que proceso mental, pero la materialidad propia de una idea no es la de un cuerpo humano, el cuerpo es perteneciente a la actriz que la representa, no a la idea artística. Esto lleva a Cirlot a hacer afirmaciones como la siguiente: «Bronwyn es una doncella céltica que vivió en el siglo XI en Brabante (aunque, en realidad, sea una artista de cine que vive en California)» (p. 553). Si la amada Rosemary Forsyth-Bronwyn está formada por la dualidad entre una actriz y un personaje de ficción, también la voz poética del ciclo podría considerarse compuesta por un binomio. Esto no se indica explícitamente, pero la identidad de la voz poética parece corresponder, por un lado, a un ser humano que vive en el siglo XX –tiempo al que se refiere en presente– y, por otro lado, al personaje con naturaleza de idea con el que este ser humano se *identifica*, cuya caracterización parece coincidir con la de Bronwyn, por lo que sería propia también del siglo XI. Por esto, cuando la voz poética se refiere a sí mismo en su cualidad de idea usa el verbo pensar y se refiere al siglo XI: «Tal vez por esto pienso que vivo ya en el siglo XI y tal vez por esto los ojos de boca, la boca que mira y los cabellos manos y las luces acuáticas de Bronwyn me pudieron convencer ¿De qué?» (p. 554). Por todos estos motivos, cobra sentido que con frecuencia los poemas del ciclo pongan en duda o nieguen la existencia del cuerpo de Bronwyn, como el siguiente que forma parte de *Bronwyn, VIII* (J. E. Cirlot, 1969d: 253):

Con muérdagos azules como tus
ojos.

Con árboles tan blancos como tu
¿cuerpo?

Del mismo modo, es frecuente que los verbos relacionados con la percepción de los sentidos sean inútiles en referencia a Bronwyn. Esto se debe a que las ideas, los ángeles de un mundo *imaginal* o las imágenes cinematográficas –en estas formas se puede considerar a Bronwyn– no se perciben en presencia corporal por los sentidos, sino que se piensan o se sienten. Por ello, el sentido del tacto es especialmente inútil para percibir a Bronwyn, como en estos versos de *Bronwyn*, z (J. E. Cirlot, 1969f: 321):

La Nada es una rosa y se parece
a tu ser intocable.

Al igual que este otro ejemplo de *Bronwyn*, VIII en el que se cita la incapacidad de las manos, parte del cuerpo característica del sentido del tacto, con respecto a Bronwyn (J. E. Cirlot, 1969d: 256):

El horizonte sombra allá en el fondo.
Los cielos convertidos en la roca
sola.

Las manos, ¿para qué, si no lo saben?

En esta línea, es pertinente el siguiente poema de *Bronwyn*, VI (J. E. Cirlot, 1969b: 208):

Órbitas de ceniza en la mirada:
negaré siempre un mundo en que no está
tu eternamente cuerpo.

En este poema se trata el sentido de la vista, pero la mirada se relaciona con la *ceniza*, que, como comentamos anteriormente, es símbolo de lo muerto –al que hemos relacionado con el *no ser* de Cirlot–, de lo consumido, porque una mirada corporal y

sensible hacia el mundo externo no es válida para percibir en persona a Bronwyn, ya que Bronwyn no es una persona. Bronwyn es una idea –o un ángel del mundo *imaginal* o una imagen cinematográfica–, por lo que es considerada por Cirlot como real, pero en un grado de realidad no relativo a la percepción sensorial de un ser corpóreo presente en el mundo externo. Ya indicamos que para Cirlot toda muerte supone un cese, un alejamiento. En este sentido, Bronwyn se encuentra ausente y alejada por no poder percibirse por los sentidos como un cuerpo en el mundo externo, sino que únicamente puede ser pensado, de ahí la relación de lo muerto o consumido –como la ceniza– con lo ficcional, como escribe Cirlot en su *Ontología*: «lo muerto no es solamente lo anterior, sino también lo distante, en el sentido de inaccesible, de escindido» (1950a: 392). En otras ocasiones, la idea o el ángel imaginal que es Bronwyn aparecerá como algo interior, no exterior, al modo de los poetas místicos que llevaban a cabo una búsqueda en sí mismos, como indica este fragmento de *La quête de Bronwyn*: «Nunca te encontraré porque el encuentro / habría de ser fuera y estás dentro» (J. E. Cirlot, 1971c: 501). En este sentido, puede entenderse que Bronwyn es también un desdoblamiento del yo o, más concretamente, es la personificación idealizada del alma de la voz poética. Acerca de esto, Miguel Casado escribe lo siguiente: «Bronwyn nunca acaba de constituirse con claridad como el *tú* del amor, sino que resulta más bien una forma del deseo del *yo*; un desdoblamiento, en el interior del sujeto» (Casado: 2000: 19).

No obstante, Bronwyn no es solo una idea. Además, es *alguien* de una naturaleza muy espiritual, etérea, lumínica, así que la voz poética puede intuir la dentro de su forma de idea, porque ella se aparece, desciende, hacia él de modo instantáneo, pero nunca puede tocarla, el tacto es siempre inútil en referencia a Bronwyn. Sin embargo, otros sentidos pueden ser efectivos, como por ejemplo la vista, pero se trata de los sentidos en un mundo creado imaginativamente y, por tanto, todo aquello que

perciben suele estar relacionado con lo muerto, con lo consumido, como la *ceniza* en el poema anterior, porque no es información que provenga directamente del mundo empírico. La puntualización que debemos realizar a lo anterior es que aunque una idea no pueda visualizarse sensorialmente, sino que es pensada, los pensamientos con frecuencia tienen una naturaleza visual. Además, es lógico que Bronwyn pueda ser pensada visualmente, ya que es una idea inspirada por la imagen de ella que se representa en la película *El señor de la guerra*. Esto no ocurre solo con el personaje de Bronwyn, sino también con los elementos del contexto en el que ella aparece en la película y que también son trasladados visualmente al ciclo poético. Esta es una de las pruebas de la intermedialidad imagen-palabra que hay en el ciclo de *Bronwyn*. Por todo esto, es posible que la voz poética, identificándose con un guerrero que vive en un siglo anterior –podría pensarse que es Chrysagon, el guerrero de la película, pero no se indica explícitamente–, use verbos del tipo *contemplar*, que aporta un matiz semántico de sacralidad en comparación con *ver*, como en el siguiente poema de *Bronwyn*, w (J. E. Cirlot, 1971b: 443):

Contemplo con mis días que se alejan
el terremoto absorto de tus ojos,
la palabra rosada de tu cuerpo,
el crisantemo negro de tu luz.

Contemplo tu corona de aves blancas,
el círculo quemado que defiende
de los jardines otros tu jardín
y tu voz de metal incandescente.

Contemplo tu paisaje necesario,
los siglos que agonizan en tu ser,
la torre del pantano que no existe,
Bronwyn y tu radiante negación.

Otros sentidos pueden actuar en relación con Bronwyn, siempre en una dimensión de lo imaginativo, aunque no tengan un papel tan prominente como lo visual,

así ocurre con el del oído. Como indica Victoria Cirlot en su «Introducción» a la edición de *Bronwyn*: «Bronwyn se anuncia como sonido» y «Del sonido se pasa a la luz y sus gradaciones cromáticas» (V. Cirlot, 2001b: 34-35). El siguiente poema de *Bronwyn*, *w* es un ejemplo muy completo de la *percepción*, más bien intuición, de Bronwyn (J. E. Cirlot, 1971b: 448):

Mi Bronwyn de sonidos y de páginas
astrales como pájaros de llamas,
mi Bronwyn de fulgor de sacramento
erguida entre montañas invisibles.

Mi Bronwyn de inaudito sufrimiento
en éxtasis azules convertido,
mi Bronwyn infinita renaciendo
en la ceniza suave de las aguas.

Mi Bronwyn y mi Bronwyn de silencio,
hecha de claridad y de exterminio,
sol de las destrucciones de los tiempos.
Mi Bronwyn semejante sólo a Bronwyn.

Como se puede ver, primero es sonido (verso uno) y también «páginas», lo que podría interpretarse en referencia a la misma poesía con la que se la invoca y recrea. Tras ello, «fulgor de sacramento» (verso tres), algo muy relacionado con la imagen sobrenatural, espiritual y religiosa que tiene la voz poética acerca de la doncella celta, siendo, además, el fulgor una luz instantánea que pronto desaparece. Tras el fulgor, Bronwyn de nuevo «silencio» (verso 9) y ausencia. Bronwyn es «claridad y exterminio» (verso 10), una luz que es muy breve por el carácter ausente de Bronwyn. En el penúltimo verso se la describe como «sol de las destrucciones de los tiempos», en referencia posiblemente a tratarse de un ángel, un ser de luz, que existe en un mundo *imaginal* y esencial, al margen del tiempo, en el *no ser*.

La naturaleza del sonido –que corresponde a las ondas sonoras– es algo intangible, casi inmaterial, por lo que el sonido encaja con la naturaleza etérea,

espiritual y divinizada de Bronwyn. Por ello, la doncella celta se anuncia como sonido para ser más tarde luz, porque ambos son de una naturaleza muy leve, imperceptibles al tacto. El sentido de esto es que Bronwyn es un ente de ficción, una imagen cinematográfica o un ángel, y, por tanto, no puede ser percibida como un cuerpo vivo y presente por los sentidos en el mundo externo, sino que solamente puede ser pensada, imaginada o vista como una imagen propia de una representación artística. En un poema de *Bronwyn*, VI se hace también mención al sonido como materialidad que puede «sesgar dimensiones», las dimensiones que vincula el símbolo, es decir, las del mundo sensorial externo y el mundo trascendente o *imaginal* (J. E. Cirlot, 1969b: 223):

Bronwyn,
sé que me estás oyendo desde un ámbito
que sesga dimensiones.

En lo nunca ya me has reconocido:
mera estatua de hierro arrodillado,
entre las transparentes vibraciones
de un mar en abandono de sus aguas.

4.3. Visión y tipos de planos como influencia del cine en poesía. La imagen como base creativa

Jorge Urrutia, en «Influencia del cine en la poesía española. (Primera aproximación)» (1978: 255-279), ha estudiado el modo en que el cine influye en la poesía en varios aspectos, entre ellos, algunos relacionados con el modo de percibir visualmente. Para Urrutia, según la concepción del poema hay cuatro tipos:

- Narrativo (p. 264): puede contener elementos visuales, pero el conocimiento o la sensación anímica solo se apoyan en ellos, no se alcanzan por la observación directa de lo que se describe visualmente, no hay una concepción cinematográfica del poema.

- Sentido: son los poemas en los que «se exteriorizan estados de ánimo que, en ocasiones, están motivados por apreciaciones de realidades materiales» (*ibid.*). En ellos: «La emoción sufrida por el poeta tiene una motivación exterior» (p. 265).

- Visualizado: «el material poemático existe fuera del poeta y éste, prácticamente, no lo siente en sí. [...]. Es una mirada transmisora» (p. 266). Por tanto, parece que es una mirada menos subjetiva, «el poeta intenta proporcionarnos una visión total. Se balancea de objeto en objeto curioseándolo todo, pero como una cámara cinematográfica, sin que pueda detenerse a analizarlo» (*ibid.*). En estos poemas, «el poeta permanece fuera de lo descrito, no añade nada voluntariamente, no hay participación suya para configurar la realidad» (p. 267). Todo esto no quiere decir que el objeto cámara no transmita subjetivamente; como sabemos tiene muchos recursos para hacerlo, pero en este tipo de poema el objeto en sí no es transformado. Este sería el tipo con influencia cinematográfica según Urrutia.

- Visto: en estos poemas «se exige la presencia del poeta como artífice. La realidad que describe el poema visto no llega en toda su pureza al lector, sino transformada» (*ibid.*). La visión de la realidad no es la de un objeto colocado ante la misma, lo observado se expresa de modo extremadamente personal.

Consideramos que algunos poemas del ciclo de *Bronwyn* demuestran estar influidos por *El señor de la guerra* al concordar con el tipo de poema que Urrutia llama *visto*, es decir, en el que se produce una traslación de elementos de una obra a otra del modo más subjetivo. Cirlot toma elementos visuales de la película, como la dama celta, la torre o el anillo, pero estos aparecen en sus poemas de un modo muy personal. Por ejemplo, Bronwyn, la joven del poblado, es interpretada por Cirlot como un ángel, una característica que es consecuencia de la interpretación y apropiación de elementos que Cirlot lleva a cabo en su poemario, pero que va mucho más allá de lo que indica el

material audiovisual de la película. Del mismo modo, la torre, que en la película es el lugar en el que vive Chrysagon y en el que este comparte su tiempo con Bronwyn tras enamorarse de ella, en el primer poema del ciclo se refleja como un lugar que trasciende el tiempo, como un símbolo donde hay unas huellas del período anterior en que la voz poética –que se podría identificar con Chrysagon– compartió con Bronwyn, pero que ya no se ven. Sin embargo, en la película no aparecen en ningún fotograma las huellas de Bronwyn en la torre. En cambio, en el poema la torre es evocada siglos después por la voz poética caracterizándola como el lugar en el que no está el sujeto amado, como un lugar que simboliza la ausencia, el *no ser*, el paso inexorable del tiempo que divide al ser en distintas dimensiones. Así pues, en el siguiente poema, que es el primero del ciclo de *Bronwyn*, la voz poética pide a la dama celta que vuelva (verso 8), la invoca al repetir el término *ven*, y, de este modo, trata, como hace la poesía simbólica, de establecer un vínculo, de pedir una presencia, una reunión (J. E. Cirlot, 1967b: 61):

Las huellas de tus dedos
no se ven en la torre.

Pero yo leo sin descanso, en la soledad de la ermita junto al mar
los antiguos signos en donde tú estuviste hacia el año mil,
por los bosques, los pantanos, las ramas y las hojas, la arcilla pisada.

Dentro del corazón está la muerte
como una runa blanca de ceniza.

Acércate por el campo blanco o por el verde campo o por el campo negro, pero
[ven.

Detente ante la tumba
donde los dos estamos.

En «La mirada que escribe o de poesía y cine», Domingo Sánchez Mesa analiza el *fuera de campo* cinematográfico aplicado a la poesía y escribe sobre esta técnica: «fuera de campo, esto es, lo que no está presente en el encuadre pero hace sentir su

huella» (Sánchez Mesa, 2007: 107). Como vemos en este poema, la mirada busca a Bronwyn, pero esta se encuentra de modo esencial siempre fuera de campo, en *lo no, lo nunca, lo ni, la nada* de los que habla Cirlot, para la voz poética Bronwyn es lo inalcanzable. Además, Bronwyn pertenece al *no ser*, a un intermundo, y, por tanto, no tiene corporeidad sensible, sino que es un ángel que pertenece a un plano de la realidad trascendente, esencial e intemporal. No obstante, sí que existe la imagen cinematográfica de quien la voz poética considera un ángel y esa imagen se identifica con una joven celta del siglo XI representada por la actriz Rosemary Forsyth.

También Domingo Sánchez Mesa reflexiona sobre el *punto de vista* en cine y poesía, un tema acerca del cual se pregunta: «¿quién y desde dónde habla / mira?» (p. 108). En el poema anterior y en el ciclo entero, la identidad de la voz poética que aparece en primera persona no se aclara explícitamente, a diferencia de la identidad de la amada a la que se interpela, que está formada por el binomio Bronwyn/Rosemary Forsyth. Si atendemos únicamente a los signos que forman los poemas del ciclo, en ningún momento se responde quién es el *yo* de la voz poética y, por tanto, quién mira esos elementos simbólicos que concuerdan con los de la película *El señor de la guerra*. Por tanto, la identidad del espectador que desde el siglo XX se identifica con un guerrero del siglo XI queda abierta. Es cierto que se cuenta con artículos de crítica literaria, simbólica y cinematográfica escritos por el autor acerca de su propia obra y del génesis de la misma a partir de su visualización de la película de Schaffner. En ellos, se habla del guerrero Chrysagon como el caballero que muere por Bronwyn, pero tales artículos no forman parte estrictamente del material poético del ciclo al que se ceñiría una crítica inmanente del mismo.

El nombre del ser femenino al que apela la primera persona en los poemas del ciclo, es decir: Bronwyn, sí aparece constantemente y, en ocasiones, se lo relaciona

directamente con el de la actriz Rosemary Forsyth. Por ejemplo, Bronwyn y Rosemary Forsyth aparecen relacionadas en «Bronwyn en Barcelona» (J. E. Cirlot, 1973: 553-554); en el epígrafe de *Bronwyn*, z en el que se lee: «Converso con Bronwyn (Rosemary Forsyth)» (J. E. Cirlot, 1969f: 313); o en el poema independiente titulado «A Rosemary Forsyth (Bronwyn)» (J. E. Cirlot, 1969h: 527). En cambio, no encontramos explícitamente en los poemas el nombre de Chrysagon, el caballero que se relaciona con Bronwyn en la película, cuando lo natural sería en la interpretación del ciclo establecer como contrapunto de la interpelada Bronwyn/Rosemary Forsyth a la voz poética constituida por un binomio similar: Chrysagon/ser humano del siglo XX. Asimismo, tampoco aparece revelado de modo explícito quién es el ser humano que desde el siglo XX se identifica con el guerrero que tuvo circunstancias en común con Bronwyn. En el siguiente poema de la obra *Bronwyn* (1967), la primera obra del ciclo, se dan algunas claves sobre las circunstancias y características de la primera persona que corresponde a la voz poética (J. E. Cirlot, 1967b: 74):

Muerdo los sentimientos en el muérdago.
Mi espíritu está solo entre las hierbas.

Los demonios me buscan por los campos,
se disputan mi espada, mi armadura,
mis manos, mi cabeza, mis entrañas.

Mis hogueras de hierro se amontonan
y mis restos oscuros aún humean.

Me acaban de matar,
miro hacia donde vi tu aparición
hace mil años ya; pero la sangre
aún sale de mi boca.

Según este poema, parece que la voz poética estuviera imaginando o rememorando visualmente cómo mataron al guerrero con el que se identifica hace mil años. Tiene sentido pensar que ese guerrero apela a Bronwyn cuando se refiere a «tu

aparición / hace mil años», por lo que si Bronwyn habitó en el siglo XI, la voz poética que habla desde el presente, lo hace desde el siglo XX. Una posibilidad⁴⁶ sería completar con el nombre de Charlton Heston la segunda parte del binomio Chrysagon/ser humano del siglo XX, el cual es correlativo al binomio Bronwyn/Rosemary Forsyth, por una analogía entre personajes de ficción, en primer término, y actor y actriz, en segundo término. Sin embargo, si nos centramos en la identidad de la voz poética, cabe la posibilidad de interpretar la segunda parte del binomio Chrysagon/ser humano del siglo XX con la identidad del autor, es decir, con Juan Eduardo Cirlot, aunque esta posibilidad se base en textos secundarios, más que en los poemas del ciclo. Uno de los textos que apoyaría esta interpretación es el prólogo de la obra *La quête de Bronwyn*. En este prólogo, el autor analiza las partes de la obra y se señala a sí mismo como quien se identifica con el guerrero: «Las partes en que se divide el poema corresponden a fases definidas de un proceso que se desarrolla: I, evocación de Bronwyn y presentación del “caballero” con quien el autor se identifica» (J. E. Cirlot, 1971c: 481).

Otro texto del ciclo en el que aparecen referencias sobre la identidad de la voz poética es el ya citado «Bronwyn en Barcelona»⁴⁷. En este texto, aparece el nombre de Cirlot como autor de un verso citado por la voz poética, pero esta no se identifica o se distingue de Cirlot, sino que el nombre de este aparece como en una cita bibliográfica:

Ahora empiezo a comprender por qué veo algo en los espejos cuando me miro, por qué hay vísceras en medio de la cristalina sonoridad de un espíritu y por qué frases como «el fondo de los fondos o lo cerca» (Juan Eduardo Cirlot, *Donde nada lo nunca ni*) no pueden ser entendidas ni aprobadas por nadie y menos en Barcelona, la ciudad del humo y la inquisición (J. E. Cirlot, 1973: 554).

⁴⁶ Esta opción es señalada por Victoria Cirlot en la entrevista que adjuntamos como apéndice en este trabajo.

⁴⁷ No obstante, este texto apareció editado en los «Apéndices» del ciclo en la edición de Siruela que engloba estos poemarios, puesto que no fue publicado como parte de una de las obras, sino de modo independiente en *Manifiesto español o una antología de narradores*, edición de Antonio Beneyto, Barcelona, 1973.

Sin embargo, en este mismo texto titulado «Bronwyn en Barcelona» aparece California, como lugar natal de la actriz Rosemary Forsyth, y Barcelona en el siglo XX, como lugar por el que esta actriz pasa en su camino hacia Roma y en el que se encuentra el yo de la voz poética. Los artículos que no forman parte del material poético, pero que lo acompañan, nos hacen saber que Cirlot es quien escribe el texto, quien vio la película *El señor de la guerra* de la que los poemas toman elementos, quien vive en Barcelona en el siglo XX, etc., y todo ello invita a identificar al yo de la voz poética como un binomio Cirlot (siglo XX en Barcelona) / Chrysagon (siglo XI en Brabante), pero no es una información indicada de modo explícito en los poemas. Además, es curioso que en «Bronwyn en Barcelona», cuando el lector espera que la voz poética establezca a Chrysagon como el correspondiente caballero que se relacionó con Bronwyn en el siglo XI en Brabante –al igual que el sujeto del texto, que se podría identificar como Cirlot, comparte circunstancias con Rosemary Forsyth en el siglo XX–, la referencia a un caballero de la antigüedad que encontramos es al rey Juan II de Aragón y a un joven que «se llama Pedro». Esta última referencia debe ser por el condestable Pedro de Portugal, quien ostentó en un momento del siglo XV el principado de Cataluña, pero Barcelona fue recuperada por Juan II tras la Capitulación de Pedralbes y el fin de la llamada primera Guerra de las Remensas:

Brabante ha sido invadida por el mar.

California está clavada en un estandarte. Y el rey que lo lleva se llama Juan II de Aragón. Veo un joven muerto, con aspecto de tuberculoso. No puedo ser yo. Una larga espada dorada yace a su lado. Bronwyn no está. El joven se llama Pedro y su corona se convierte en un montón de ascuas. El año 1466 ha pasado por entre mis ojos y los suyos. ¿De quién? (*ibid.*).

En este fragmento aparece el verbo *ver* y se dice que el año 1466 «ha pasado por entre mis ojos», por lo que se comprueba, como venimos señalando, que muchos textos de la poesía de Cirlot, y en concreto los del ciclo de *Bronwyn*, tienen una naturaleza

visual. Estos textos recrean una visión de un mundo *imaginal* –si usamos el término relativo a la mística sufí que se encuentra en las obras de Henry Corbin para referirse a un mundo intermedio entre lo sutil y lo material– o del *no ser* –si usamos la terminología del propio Cirlot–, es decir, un espacio que escapa a las circunstancias de tiempo y espacio propias del mundo empírico y sensible, pero que no por ello es considerado como irreal, sino que se trata de una realidad trascendente con la que los símbolos nos vinculan. También hemos comentado que el hecho de que Bronwyn sea un personaje de inspiración cinematográfica encaja con la consideración visual de ella y de su contexto en los poemas de Cirlot. Asimismo, Juan II en su estandarte lleva un símbolo de California, elemento que lo relaciona a la actriz Rosemary Forsyth, mientras que el ser un caballero medieval lo vincula con Bronwyn, la cual, como la caracteriza, se encuentra ausente. También se halla en la escena el joven noble Pedro, pero el tiempo que, como el fuego, lo consume todo, lo ha sumido a él también en las ascuas y la ceniza de lo muerto, de lo que ya no es. La pregunta final: «¿De quién?», así como la frase «no puedo ser yo» referida a Pedro como el joven muerto que se encuentra en la escena confirman la inseguridad respecto a las identidades de la voz poética en el ciclo, las cuales se mueven entre el presente siglo XX y un tiempo anterior que se imagina visualmente y que ha pasado a formar parte de la intemporalidad esencial de lo trascendente.

Otro aspecto de nuestro análisis es el que concierne al modo en que influyen los tipos de planos cinematográficos en la poesía, que, como hemos visto, es un tema que ha sido estudiado por Urrutia (1978: 271-274). Desde esta perspectiva, podemos encontrar ejemplos de distintos tipos de plano visual en *El señor de la guerra* como influencia de poemas pertenecientes al ciclo de *Bronwyn*, teniendo en cuenta los poemas que dentro de este ciclo se caracterizan por un contenido basado en imágenes. Es

frecuente en el ciclo que encontremos poemas en los que el punto de vista de la mirada sea estático, pero se recorran varias zonas en cambios de plano, como en el citado primer poema del ciclo (J. E. Cirlot, 1967b: 61), en el que aparecían referencias a la torre, la ermita, los bosques, los pantanos y la tumba. Si este poema fuese filmado, podría contener varios planos distintos, pero fijos, que recogerían las diversas zonas de las que se habla y que se caracterizan por la ausencia en ellas del sujeto amado, aunque la voz poética pueda percibir huellas o signos de que estuvo en ellos. Se citan una diversidad de zonas que difícilmente podrían ser captadas en un solo plano, aunque fuera amplio o aunque se realizara un travelling aéreo, más bien, la enumeración de tantas zonas parece equivalente a cambios de planos fijos y de profundidad media. Esta fragmentación puede estar influida por el modo de ver cinematográfico, concretamente por el dispositivo del montaje, ya que, según explica Jenaro Talens: «Ha sido el aprendizaje de la idea del montaje lo que nos ha acostumbrado a la fragmentación. Uno escribe fragmentariamente gracias al cine, aunque no esté hablando de cine» (Talens, Conget y Fernández Palacios, 2003: 272).

Por otro lado, podemos encontrar en algunos poemas del ciclo lo que Urrutia llama «aparición sucesiva de elementos», según la cual «se presentan diversas partes del todo o diversos objetos dispares, pero siempre en el mismo plano, no hay cambio, no hay aproximación ni alejamiento de la cámara» (Urrutia, 1978: 273-274). Un ejemplo lo encontramos en el siguiente poema de *Bronwyn*, *permutaciones*, en el que no por casualidad aparece, como en el poema analizado anteriormente, el verbo *contemplar* (J. E. Cirlot, 1970b: 415):

Contemplo entre las aguas del pantano
la celeste blancura de tu cuerpo
desnudo bajo el campo de las nubes
y circundado por el verde bosque.

No muy lejos el mar se descompone
en las arenas grises, en las hierbas.
Manos entre las piedras con relieves
y tus ojos azules en los cielos.

Las alas se aproximan a las olas
perdidas en las páginas del fuego,
Bronwyn, mi corazón, y las estrellas
sobre la tierra negra y cenicienta.

En este poema ese «No muy lejos» nos da la sensación de que los pocos elementos adicionales que se enumeran pueden percibirse en una profundidad mayor dentro del mismo plano. En primera instancia se encuentra el cuerpo de Bronwyn en el pantano, y el plano se completaría con el cielo y el bosque que rodea al pantano, visualizando también, más allá, el mar. Planos amplios de este tipo aparecen en la película, como, por ejemplo, el siguiente, en el que hay tres niveles de profundidad. En el primero, están los personajes; en el segundo, la torre y el lago; y en el tercero, el horizonte formado por el cielo y el mar (Schaffner, 1965: 13:28):



Figura 5: Fotograma de la película *El señor de guerra* en el que caballeros normandos se acercan al poblado celta

Asimismo, encontramos poemas que reproducen la visión de un plano detalle. Esto ocurre en el primer verso del siguiente poema de *Bronwyn I*, el cual hace mención

al ofrecimiento de un anillo, un objeto pequeño que encierra un importante significado simbólico al ser colocado por una persona en el dedo de otra, características que favorecen el visualizar esta escena desde muy cerca (J. E. Cirlot, 1967b: 70):

Toma mi oscuro anillo inmemorial.

Mi armadura deshecha se deshace
y de sus mallas muertas salen fuegos
azules, Bronwyn; puedo verlos, tiemblan.

Tiro el guante de hierro, soy tu siervo.
El mar que me acompaña por un mar
de sombra se deshace en el vacío.

Estoy cansado de estar muerto y ser.

De hecho, en plano detalle es como se representa la colocación del anillo por parte de Chrysagon en el dedo de Bronwyn en *El señor de la guerra* (Schaffner, 1965: 1:07: 35):



Figura 6: Fotograma de la película *El señor de la guerra* en el que Chrysagon pone el anillo a Bronwyn

Como podemos comprobar en estos poemas, Cirlot dio mucha importancia a la topografía del escenario en que transcurren los hechos de *El señor de la guerra*, cuyos elementos usaría en el ciclo de *Bronwyn*, siendo propicios también a ser trasladados de

modo simbólico. Prueba de esto es también que entre el material manuscrito que se ha editado junto a los poemas del ciclo encontremos esquemas realizados por el poeta barcelonés sobre tales elementos topográficos, como el siguiente en el que se ordenan y esquematizan la torre, el pantano, el mar, el bosque o el poblado (J. E. Cirlot, 2001: 652-653):

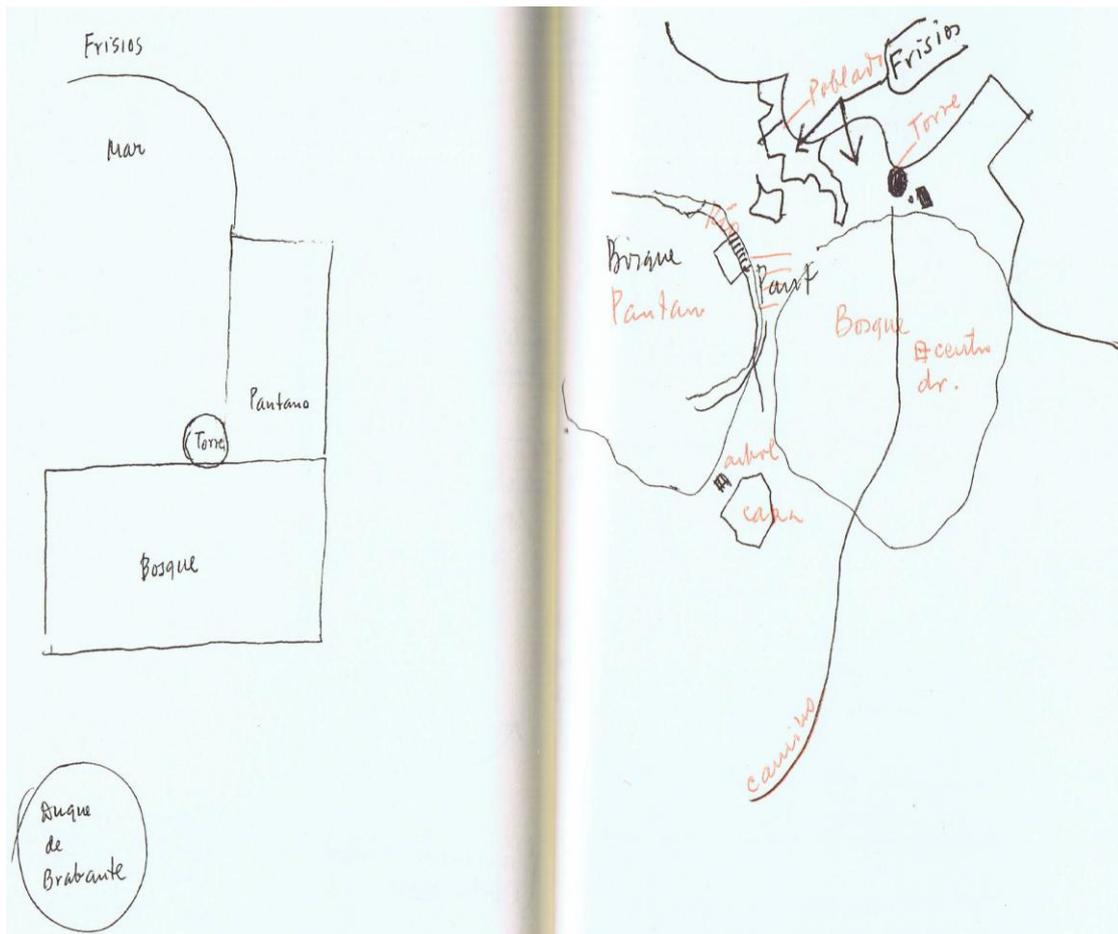


Figura 7: esquema sobre la película *El señor de la guerra* realizado por Juan Eduardo Cirlot

Por tanto, en el ciclo de *Bronwyn* hay con frecuencia poemas en los que el contenido de las ideas es visualizable. Se trata de textos verbales con un contenido que remite en muchas ocasiones a lo visual, lo cual es comprensible debido en parte a la influencia de la película *El señor de la guerra*. De este modo, consideramos, como W. J. T. Mitchell en «Más allá de la comparación: imagen, texto y método», que no hay

artes puras, sino que: «todas las artes son artes “compuestas” (tanto la imagen como el texto). Todos los medios son medios mixtos, combinan distintos códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos» (Mitchell, 1994: 237). Así pues, la relación entre imagen y texto va más allá de las obras mixtas, ya que podemos encontrar también esta relación en obras de imágenes sin palabras o de palabras sin imágenes. Por ello, en un poema del ciclo de *Bronwyn* donde tan solo hay palabras, existe también una relación con la imagen –más allá de la grafía que es también visual–, porque, como escribe Mitchell: «que las imágenes, el espacio y la visualidad solo puedan ser evocadas figuradamente en un discurso verbal no significa que su evocación deje de tener lugar o que el lector/oyente no “vea” nada» (p. 239). Es lo que el propio Mitchell denomina el concepto de la *imagentexto* (Mitchell, 1994). También Mitchell ha indicado en «There Are No Visual Media», que aunque todos los medios sean mixtos, no todos están mezclados del mismo modo (Mitchell, 2005: 260). Esto nos acerca a determinar que, aunque la imagen existe tanto en *El señor de la guerra* como en el ciclo de *Bronwyn*, en la película se muestra mediante la proyección concreta en una pantalla de imágenes en sucesión de modo que simulan el movimiento; mientras que en la obra poética la imagen se evoca a través de la palabra para que sea imaginada de modo personal. No obstante, en poesía, la palabra evoca a la imagen en algunas ocasiones de un modo más claro que en otras, por ejemplo, es más sencillo para el lector imaginar la referencia visual cuando la palabra se refiere a objetos o lugares. Además, los lectores del ciclo poético que conozcan la película leerán estos poemas con la influencia de la imagen audiovisual en su conciencia. Hay cierta jerarquía en esta relación entre imagen y palabra en ambas obras de arte: la imagen es más importante en la película y menos en la obra poética, aunque a su modo está presente en ambas.

Al respecto, Victoria Cirlot escribe en su «Introducción» a *Bronwyn*: «Imaginar: crear la imagen. Éste es el auténtico problema de todo el ciclo» (2001b: 36). Además, si nos fijamos en el prólogo de *Bronwyn*, w, el mismo Juan Eduardo Cirlot usa dos términos plásticos: *imágenes* y *visiones*, para referirse al ciclo de *Bronwyn*: «¿Por qué un nuevo *Bronwyn*? [...] por necesidad de regresar al bosque mágico de determinadas ideas, imágenes, sentimientos y visiones» (J. E. Cirlot, 1971b: 435). Por otro lado, en otro de los manuscritos editados junto al ciclo, Cirlot preparó un esquema con imágenes significativas extraídas o imaginadas a partir de *El señor de la guerra* que le sirvieron de base a sus poemas, lo cual es una prueba más de la intermedialidad imagen-palabra del ciclo de *Bronwyn*. Este manuscrito se titula «Imágenes» (J. E. Cirlot, 2001: 667):

IMAGENES

Bosque con luz verde al fondo
Mar rojo
Pantano con la torre, símbolo de virginidad (pintura de hacia
1500)
Bronwyn en las aguas cenagosas
Bronwyn subiendo la escalera de la torre
Bronwyn con la corona de flores blancas en su boda
Bronwyn a la luz del amanecer
Bronwyn en la noche, contra un muro de lanzas
Bronwyn por el poblado
Bronwyn por el campo, recogiendo hierbas.
Bronwyn yendo hacia la lejanía frisia
Bronwyn entre los dos hermanos

El foso lleno de fuego. Agua ardiendo.

Figura 8: manuscrito titulado «Imágenes» escrito por Juan Eduardo Cirlot

4.4. Bronwyn y su hechizo destructor. De la narración cinematográfica al monólogo o diálogo unidireccional lírico, con la excepción de Con Bronwyn

Antonio Portela sostiene que:

La mujer en la gran pantalla fue retratada en el cine clásico con frecuencia como lo liberado en lo moral y en lo sexual. [...]. El papel femenino en el cine adelantó socialmente lo que tardó en llegar en la vida real, actuando como eco de libertades, con una magnitud incomparable a cualquier movimiento de protesta organizado (Portela, 2012: 450).

En la película *El señor de la guerra*, Bronwyn es un personaje que se ve sometido al dictado de las leyes sociales que la rodean, y en este sentido no es libre, puesto que se ve sometida a la ley por la que el señor de la comunidad tiene derecho a pasar con ella la primera noche tras su boda con otro hombre. Además, no da señales de ejercer por su voluntad el poder de atracción que tiene sobre Chrysagon, señor normando del poblado celta en que ella vive. Sin embargo, una vez que Chrysagon ejerce su derecho a estar con ella la primera noche, Bronwyn le llama «señor» y él contesta que no desea obligarla a que se quede, sino que quiere que ella sea libre de decidirlo: «I want you to be free to go or stay as you will» (Schaffner, 1965: 59:35). Chrysagon duda, primero le pide que se marche y después que espere, expresa sus sentimientos hacia ella y en última instancia es ella quien le da a entender que lo desea diciendo que también ella está hechizada: «Milord, I, too, am bewitched» (1:01:40). A pesar de que en muchos aspectos la película trata de ser fiel al siglo XI, resulta inverosímil que un señor feudal le dé la libertad de elegir a una muchacha –que es campesina y porquera y, por tanto, de un estamento inferior– a la que desea. También parece difícil de creer que sea ella quien dé el paso definitivo al confirmar que se siente atraída por él. Bronwyn es presentada con una libertad que es poco probable que tuviese

una joven en su situación en el siglo XI y que, seguramente, sea fruto de los tiempos en que se produjo la película a mediados de la década de los sesenta del siglo XX.

Por otro lado, como hemos indicado antes citando las palabras de Cirlot, Bronwyn supone un breve goce para Chrysagon y, tras ello, la destrucción absoluta de su vida que termina con su muerte. El papel de Bronwyn como la causa de la perdición de Chrysagon recuerda –salvando las distancias– al rol que ejerce una *femme fatal* en el cine del siglo XX. Lo cierto es que este último término se identifica más bien con personajes femeninos modernos y con frecuencia con personajes que aparecen en películas de género negro, mientras que Bronwyn es un personaje ambientado en una película feudal. Sin embargo, es posible que en alguna medida, como hemos explicado, se filtre cierta ideología moderna en este apartado de la película. Por su parte, Cirlot interpreta a Bronwyn de un modo simbólico en su ciclo, por un lado, como un ángel, Daena, que es el *ánima* propia y, por otro, como Bhowani, que es uno de los nombres de Kali la destructora (J. E. Cirlot, 1971g: 635). En el artículo «Bronwyn. Simbolismo de un argumento cinematográfico», Cirlot escribe que Bronwyn es lo sacro y lo absoluto, motivo por el que acercarse a ella implica la muerte, ya que en lo fenoménico no puede darse lo absoluto: «como indica Caillois (2)⁴⁸, “sacro es aquello a lo que uno no se aproxima sin morir”. Y es porque lo sacro es lo absoluto. Lo absoluto linda siempre con la muerte porque en el mundo fenoménico no puede darse lo absoluto» (J. E. Cirlot, 1970f: 618).

La anterior escena de amor en la que Bronwyn y Chrysagon hablan de un hechizo es decisiva en el argumento de la película y es tenida en cuenta por el poeta barcelonés en su obra poética. De hecho, Cirlot usa esta frase de Bronwyn como epígrafe tras el título de su obra *Con Bronwyn*: «Yo también estoy hechizada. Bronwyn»

⁴⁸ Cirlot se refiere a la bibliografía que usa en su artículo, que en este caso es: Roger Caillois (1950). *L'Homme et le Sacré*, Gallimard, París.

(J. E. Cirlot, 1970a: 386). Estas palabras pertenecen a la frase de la película con la que Bronwyn acepta el amor de Chrysagon, punto de inflexión en el que la otra alternativa hubiera sido el alejamiento. Esta decisión se confirmará a la mañana siguiente cuando Chrysagon, en vez de cumplir lo pactado y devolver a Bronwyn a su familia de adopción celta, le da su anillo y ella se mantiene a su lado. El título de esta obra de Cirlot es muy significativo, ya que al nombre de la doncella celta le acompaña la preposición *con*, que hace referencia a la compañía, cuando Bronwyn es precisamente la ausencia y lo inalcanzable por excelencia. Sin embargo, la obra *Con Bronwyn* es peculiar dentro del ciclo, ya que en ella hay al parecer dos voces poéticas diferenciadas que entablan una conversación. En una entrevista, que ya hemos citado, titulada «¿Quién es Bronwyn?», Riera Clavillé le pregunta a Cirlot: «¿Todo esto narra usted en sus poemas?», donde el uso del verbo *narrar* es decisivo, a lo que Cirlot contesta: «En absoluto. Mis poemas no son relatos, ni discursos sobre filosofía o mítica. Son sencillas conversaciones –mezcla de diálogo (con respuesta a veces) y de monólogo– mantenidas ante la imagen-máscara de Bronwyn» (J. E. Cirlot, 15-01-1968, en Clavillé, 1968: 598).

Desde nuestro punto de vista, en todo el ciclo de *Bronwyn*, con la excepción de *Con Bronwyn*, hay una voz poética identificable con un binomio formado por un ser humano cuyo presente es posterior al siglo XI y la visión que este tiene de sí mismo como un caballero que interpela a Bronwyn, personaje cinematográfico que es una joven celta y que la voz poética ve como un ángel, que es a la vez su alma. Como hemos comentado, una interpretación posible es considerar que este binomio de la voz poética está constituido, por un lado, por Cirlot como ser humano en el siglo XX, y, por otro lado, por Cirlot imaginándose a sí mismo como Chrysagon, es decir, como el caballero del siglo XI que aparece como personaje en la película *El señor de la guerra*. No obstante, esta interpretación de la identidad de la voz poética no es explícita en los

poemas. En cualquier caso, la voz poética interpela a Bronwyn sin obtener respuesta, por lo que se produce un monólogo o, más bien, un diálogo unidireccional lírico. Esta segunda opción se diferencia en algún matiz de la primera, porque tanto en el monólogo como en el diálogo unidireccional hay una sola voz, pero el diálogo unidireccional es un intento de diálogo, es decir, se espera una respuesta, a diferencia del monólogo, que consiste en hablar con uno mismo. Sin embargo, ese «con respuesta a veces» que declara Cirlot, no es detectado por nosotros con claridad hasta *Con Bronwyn* (1970), en la que Cirlot se apoya en la escena en que Chrysagon y Bronwyn al fin consiguen un contacto amoroso a través de las palabras «Yo también estoy hechizada». Esta es la obra en la que Cirlot muestra manifiestamente una voz poética que no es identificable solo con quien interpela a Bronwyn, sino que aparece también otra voz poética que responde y es asimilable a Bronwyn. De hecho, en *Con Bronwyn*, los poemas impares, escritos en cursiva, pertenecen a la voz poética que interpela a su alma-ángel, como queda de manifiesto en las apelaciones a Bronwyn, mientras que los poemas pares, escritos en redonda, pertenecen a la voz poética identificable con Bronwyn. Para mostrarlo, citaremos en primer lugar dos poemas escritos en orden impar y en cursiva, por lo que corresponden a textos en los que la voz poética apela a Bronwyn (J. E. Cirlot, 1970a: 390):

*Los álamos inciertos de las almas
se alejan por el campo.
Los álamos se alejan, Bronwyn.*

Los gritos permanecen y el incendio.

Asimismo, sirve de prueba por las mismas características indicadas el siguiente poema (p. 400):

*Bronwyn, ¿estás aunque no nunca
pueda?*

Por otro lado, citamos a continuación otro poema que está escrito en orden par y que está en redonda. En este poema, la voz poética apela a un interlocutor que le ha llamado Daena y Shekina, por lo que se puede interpretar tal voz poética como la de Bronwyn (p. 405):

Me has llamado Daena,
Shekina me has llamado,
así me has consagrado:
La que desencadena.

Ten fe en tu pensamiento
de siquiera un momento.

Quiere lo que deseas
para que siempre seas.
Es porque tú eres mi ángel
que me sabes tu arcángel.

Son pertinentes a este respecto las palabras de Antonio Fernández-Molina en una nota en que reseña *Bronwyn*, VIII: «En esta poesía la historia externa apenas cuenta. Y de la interna quedan fragmentos de un monólogo, o diálogo en que ambos interlocutores se confunden» (Fernández-Molina, 1969: 276). Cirlot había indicado en la entrevista que hemos citado realizada por Riera Clavillé, que sus poemas son conversaciones –a veces diálogo, a veces monólogos– mantenidas «ante la imagen-máscara de Bronwyn» (J. E. Cirlot, 15-1-1968, en Clavillé, 1968: 598). Por su parte, Antonio Fernández-Molina comenta que, en su opinión, la interpretación sobre la identidad de la voz poética oscila entre interlocutores que se confunden, por lo que puede alternarse entre quien apela a Bronwyn (-Rosemary Forsyth) y la propia Bronwyn. La declaración de Antonio Fernández-Molina se entiende debido a que, como indicamos, la identidad de la voz poética, que se expresa en primera persona, no se hace explícita, sino que queda en manos de la interpretación del lector. No obstante, nuestra postura se encuentra más cerca de la del autor, pues si estos poemas son una mezcla entre monólogo y diálogo

–para nosotros, como hemos indicado, son un diálogo sin respuesta, por tanto, un diálogo fallido y unidireccional, excepto en *Con Bronwyn*– «ante la imagen-máscara de Bronwyn», no tiene mucho sentido pensar que es la propia Bronwyn quien se interpela a sí misma viéndose como una parte de su alma y pidiendo su presencia. Por ello, parece encajar la interpretación de que la identidad de la voz poética –excepto en *Con Bronwyn* donde sí hay dos voces poéticas que conversan– es, como proponemos, un ser cuyas circunstancias espacio-temporales son distintas a las de Bronwyn, pero que se identifica con un guerrero que sí compartió las circunstancias de Bronwyn, por lo que se ve a sí mismo rememorando la presencia de esta y pidiendo su aparición.

4.5. El ciclo de Bronwyn como mito. La divinización de la figura femenina

En la declaración que acabamos de citar de Fernández-Molina, este autor señala también que: «En esta poesía la historia externa apenas cuenta» (1969: 276). Efectivamente, se trata de poemas que se basan en su mayoría en una búsqueda introspectiva, en los que se produce un monólogo o un intento de diálogo. No obstante, dado que el ciclo está influenciado por el argumento de *El señor de la guerra*, tendemos, como venimos defendiendo, a considerar que la identidad de la voz poética puede interpretarse como relativa a personajes que aparecen en esta película. Asimismo, encontramos en el ciclo elementos que parecen tomados de la narratividad de la película. Por tanto, la historia que proviene de la película de Schaffner no tiene un gran peso en estos textos líricos, pero se basan en ella. Tal historia puede resumirse en unas pocas palabras, las que estructuran el mito entre el caballero y la doncella: un caballero conoce a una doncella, tiene que pasar una serie de pruebas u obstáculos para lograr su amor, lo consigue y, entonces, existen dos tipos de final: el feliz y el trágico. La historia

que nos ocupa es del segundo tipo, puesto que Chrysagon ve su vida dirigida a la destrucción por obtener la felicidad de la compañía de Bronwyn. El mismo Cirlot ya reconoce que existe un mito en el argumento de *El señor de la guerra* al comienzo de su artículo «Bronwyn. (Simbolismo de un argumento cinematográfico)»:

La simple toma de contacto con el argumento de *El señor de la guerra* ya introducía en un mundo legendario. Esto no puede extrañar si recordamos que, según Mircea Eliade [*Aspects du mythe*], el mito pasa a la leyenda y a los cuentos folklóricos, se profaniza e incluso puede resurgir en formas literarias y sus derivaciones: poemas, dramas, novelas o películas cinematográficas (J. E. Cirlot, 1970f: 609).

En los mitos de caballería aparece en ocasiones la figura del dragón como obstáculo para el objetivo del caballero –como ocurre con San Jorge o San Miguel arcángel–. En el texto *Momento* (1971) del poeta barcelonés, aparece el ángel identificado con el dragón:

Y es que el ángel, en mí, siempre está a punto de rasgar el velo del cuerpo,
y el ángel que no se rebeló y luchó contra Lucifer, pero más tarde
cedió a las hijas de los hombres y devino hombre,
el ángel es el peor de los dragones (J. E. Cirlot, 1971e: 598).

En este texto aparece la visión del hombre como un ángel que se hizo humano atraído por la mujer, como respondió Cirlot en la entrevista que le realizó Riera Clavillé: «Por encima de todo, Bronwyn es la doncella que conquistó a Azazel, en el *Libro de Henoch*. Esto es, la mujer por la que el ángel se hizo hombre, según esa leyenda heterodoxa» (J. E. Cirlot, 15-1-1968, en Clavillé, 1968: 598). En el verso «el ángel es el peor de los dragones»⁴⁹ parece haber una identificación entre elementos contrarios, pero en realidad se identifica el ser ángel con una prueba. El dragón es símbolo del enemigo, del obstáculo a superar, como escribe Cirlot en el *Diccionario de símbolos*, s. v. *dragón*: «El dragón es, en consecuencia, “lo animal” por excelencia

⁴⁹ De este verso del poema *Momento* proviene el título elegido para una antología de Cirlot publicada en Siruela en 2016: *El peor de los dragones*.

mostrando ya por ello un aspecto inicial de su sentido simbólico, en relación con la idea sumeria del animal como “adversario”, en el mismo concepto que luego se atribuyó al diablo» (J. E. Cirlot, 1958: 178). El dragón puede ser identificado simbólicamente –como la mujer– con el mal y el diablo, esto es, con el motivo de la caída terrenal del hombre. En este fragmento del poema *Momento* se indica que permanecer como ángel o aspirar a él es el peor de los dragones, es decir, el más difícil de los retos. De hecho, el ángel que no superó el obstáculo fue desterrado del paraíso y se convirtió en un ser terrenal. Asimismo, el hombre, como ser caído, aspira a su lado angélico, el cual intuye en su interior. Por otro lado, el dragón es también símbolo de lo intemporal en su modo de *ouroboros*, en la que tiene forma circular al morderse la cola. En la entrada del término *dragón* del *Diccionario de símbolos*, Cirlot escribe:

Pero, en términos generales, la actual psicología define el símbolo del dragón como «algo terrible que vencer», pues sólo el que vence al dragón deviene héroe (56)⁵⁰. Desde el punto de vista de la tradición esotérica hebrea, el más hondo sentido del misterio del dragón debe quedar inviolado (rabino Simeón ben Lochait, citado por Blavatsky) (9)⁵¹. El dragón universal (*Katolikos ophis*), según los gnósticos, es el «camino a través de todas las cosas». Se relaciona con el principio del caos (nuestro Caos o Espíritu es un dragón ígneo que todo lo vence. *Filalete*, «Introitus») y con el principio de disolución... El dragón es la disolución de los cuerpos (textos del seudo Demócrito). Entre los símbolos de esa disolución, el heretismo usa las expresiones siguientes: Veneno, Víbora, Disolvente universal, Vinagre filosofal = potencia de lo indiferenciado (*Solve*), según Evola (p. 180).

En este último fragmento aparece el héroe o guerrero, una figura central en la poesía de Cirlot, como quien supera al dragón, que es símbolo del obstáculo y se caracteriza por una esencia misteriosa e indefinida. El héroe se enfrenta al dragón para devenir, tras la superación de la muerte como destino, en una unión con el ángel y

⁵⁰ Referencia a la cita bibliográfica: Ania Teillard (1951). *Il Simbolismo dei Sogni*, Milán.

⁵¹ Indicación bibliográfica que se refiere a la obra: H. P. Blavatsky (1925). *La doctrina secreta de los símbolos*, Barcelona.

superar su etapa de ser caído en lo terrenal. A esto se refieren los siguientes versos del texto titulado *Momento*, en el que Cirlot escribe (1971e: 597):

Mi cuerpo me estorbaría y desearía la muerte –¡ah, cómo la desearía!– si
[podiera
creer en que el alma es algo en sí que se puede alejar
e ir hacia los bosques estelares donde el triángulo invertido de los ojos y la
[boca de Rosemary Forsyth.

Además, como analizaremos en profundidad más adelante, otro de los mitos más importantes tiene cabida también en el ciclo de *Bronwyn*: el de la fertilidad. Bronwyn es quien renace de las aguas, una imagen inspirada en el momento de la película en que la dama celta se pone en pie desde las aguas de un lago. Este mito se encuentra en la línea de la antigua fiesta de solsticio que se basa en la renovación del paisaje invernal (Henderson, 1964: 108), como lo están también las historias del nacimiento, muerte y resurrección de Cristo en la Pascua o de otros «salvadores» como Osiris, Tammuz, Orfeo y Balder. Joseph L. Henderson, en su ensayo «Los mitos antiguos y el hombre moderno», escribe que el mito del héroe o caballero al que nos referíamos es el más común y mejor conocido del mundo. Henderson estructura este tipo de mito en las siguientes fases:

El nacimiento milagroso, pero humilde, de un héroe, sus primeras muestras de fuerza sobrehumana, su rápido encumbramiento a la prominencia o el poder, sus luchas triunfales contra las fuerzas del mal, su debilidad ante el pecado de orgullo (*hybris*) y su caída a traición o el sacrificio «heroico» que desemboca en su muerte (p. 110).

Encontramos, como en la historia de Chrysagon, la debilidad de un héroe, en este caso su amor por Bronwyn antepuesto al cumplimiento de su deber. Henderson escribe lo siguiente sobre esta cuestión: «vemos el tema del sacrificio o muerte del héroe como la curación necesaria de su *hybris*, el orgullo que se ha sobrepasado a sí mismo» (p. 114). En el caso de Chrysagon, el riesgo de no cumplir con su cometido

como caballero es un sacrificio que desemboca en su muerte. Para amar a Bronwyn, Chrysagon ha matar a su hermano, quien se opone a su conducta, e incumplir las reglas de su estatus, lo que pone al pueblo celta en su contra, pues estos se alían con los frisios para atacarle y así llega su muerte. Según Henderson, la función esencial del mito del héroe es la de desarrollar la consciencia del *ego* individual, que se dé cuenta de su propia fuerza y debilidad, de forma que esto le pertrechará para las arduas tareas de su vida (p. 112). Una vez que el individuo se conoce, el mito del héroe pierde su importancia y «La muerte simbólica del héroe se convierte, por así decir, en el alcanzamiento de la madurez» (p. 113). Coincidiendo con nuestros argumentos anteriores, Henderson se refiere al héroe como un individuo en conflicto por alcanzar la consciencia, para lo que ha de luchar contra las fuerzas del mal, personificadas en «dragones y otros monstruos»:

El *ego* está en conflicto con la sombra, en lo que el Dr. Jung llamó «la batalla por la liberación». En la lucha del hombre primitivo por alcanzar la consciencia, este conflicto se expresa por la contienda entre el héroe arquetípico y las cósmicas potencias del mal, personificadas en dragones y otros monstruos. En el desarrollo de la consciencia individual, la figura del héroe representa los medios simbólicos con los que el ego surgiente sobrepasa la inercia de la mente inconsciente y libera al hombre maduro, de un deseo regresivo de volver al bienaventurado estado de infancia, en un mundo dominado por su madre (p. 118).

Asimismo, Henderson hace referencia al papel de la dama a la que el héroe protege señalando que: «Esta es una de las formas en que los mitos o los sueños se refieren al “ánima”, el elemento femenino de la psique masculina, que Goethe llamó “el Eterno Femenino”» (p. 123). Sobre esta figura del ánima o mujer interior con la que podríamos relacionar a Bronwyn, M.-L. von Franz escribe: «El ánima es una personificación de todas las tendencias psicológicas femeninas en la psique de un hombre, tales como vagos sentimientos y estados de humor, sospechas proféticas, captación de lo irracional, capacidad para el amor personal, sensibilidad para la

naturaleza y –por último pero no en último lugar– su relación con el inconsciente» (von Franz, 1964: 177). Von Franz señala también que el ánima tiene dos aspectos: benévolo y maléfico, donde el aspecto sombrío del ánima ha sido representado míticamente por figuras como las sirenas griegas o las lorelei germanas (p. 178). Por otro lado, esta autora indica acerca del ánima del hombre que, en su aspecto positivo, puede ser la ayudante que le facilita encontrar aspectos de sí mismo que estaban enterrados. Estas ideas se encuentran en consonancia con el papel de Bronwyn como ángel y parte del alma propia que se encuentra en el interior y cuyo contacto es a la vez un conocerse a sí mismo. Esta función de búsqueda introspectiva es la que también atribuimos a la poesía de Cirlot. Este autor encuentra en la poesía simbólica la herramienta con la que ponerse en contacto con ese *ánima* que es parte de su propio *ego*, de modo que la poesía pasa a ser una herramienta de contacto con la parte misteriosa de nuestro ser. A continuación, reproducimos cómo indica esto M.-L. von Franz y nótese que usa el verbo *desenterrar* para referirse a la ayuda del ánima, un acto que Cirlot (1945: 71) había señalado como propio del poeta, así como al papel del ánima interior como mediadora, una función que hemos señalado como principal del símbolo:

Pero ya hemos dicho bastante acerca del lado negativo del ánima. Hay también otros tantos aspectos positivos. El ánima es, por ejemplo, causante del hecho de que un hombre sea capaz de encontrar la cónyuge adecuada. Otra función, por lo menos tan importante: siempre que la mente lógica del hombre es incapaz de discernir hechos que están escondidos en su inconsciente, el ánima le ayuda a desenterrarlos. Aún más vital es el papel que desempeña el ánima al poner la mente del hombre a tono con los valores interiores buenos y, por tanto, abrirle el camino hacia profundidades interiores más hondas. Es como si una «radio» interior quedara sintonizada con cierta longitud de onda que excluyera todo lo que no hace al caso pero permitiera la audición de la voz del Gran Hombre. Al establecer esta recepción de la «radio» interior, el ánima adopta el papel de guía, o mediadora, en el mundo interior y con el sí mismo» (Von Franz, 1964: 180).

Por tanto, hay una consideración mitológica del hombre en la obra de Cirlot. El proceso de formación de un mito proviene de una historia legendaria, de origen lejano y

desconocido, y a su vez es susceptible de extenderse a través de formas artísticas. De este modo, el mito del caballero y la doncella se manifiesta en una obra de teatro: *The lovers*, en la que se basa la película *El señor de la guerra* y, más tarde, los poemarios del ciclo de *Bronwyn*. Este se apoya en el argumento de la película, en sus elementos y, en última instancia, en el mito que existe como trasfondo a ambas obras de arte anteriores. Cirlot, en el artículo citado «Bronwyn. (Simbolismo de un argumento cinematográfico)», se fundamenta en argumentos de la obra *Aspects du mythe* de Mircea Eliade para analizar el tipo de mito que desarrolla a su modo la película *El señor de la guerra*:

En *Aspects du mythe*, Eliade precisa que el cuento maravilloso «presenta la estructura de una aventura infinitamente grave y responsable; se reduce a un escenario iniciático (lugar sagrado = paisaje completo) y a unas determinadas pruebas», que terminan con la boda de los personajes simbólicos y/o con la muerte de uno de ellos o de los dos. El viaje al más allá, el encuentro de un príncipe con una doncella que puede aparecer en una situación de gran inferioridad (cenicienta) o inconsciente (la bella durmiente), son elementos casi constantes de este mito que, a su modo, *El señor de la guerra* –con otras implicaciones y simbolismos– desarrolla con perfecta coherencia, aunque con graves incógnitas finales (J. E. Cirlot, 1970f: 610).

El escenario iniciático o lugar sagrado en el que se desarrolla el mito en *El señor de la guerra* es el poblado celta, y la comarca circundante, que el duque normando Guillermo le ha mandado proteger de los frisios a Chrysagon. En este espacio ficticio cinematográfico hay elementos como la torre, el pantano y el mar que serán trasladados por Cirlot a un ámbito lírico, dejando abierta la posibilidad a una interpretación o vivencia simbólica de los mismos. Por otro lado, las «graves incógnitas finales» a las que se refiere Cirlot son la de la muerte solo sugerida, aunque de modo prácticamente confirmado, de Chrysagon y el futuro o el origen de Bronwyn. Esta es una muchacha que fue adoptada por una familia celta, pero no se conoce su origen –una ausencia de información que deja espacio a suposiciones míticas–, así como tampoco se conoce qué

será de ella después de que Chrysagon la deje en manos de los frisios, que eran sus enemigos, pero con quienes se ha reconciliado tras devolver al hijo del rey frisio, quien había caído bajo el control de Chrysagon. Bronwyn tiene un origen desconocido y un futuro en el que desaparece. A este respecto, Cirlot escribió lo siguiente acerca de Bronwyn en uno de los textos del material manuscrito publicado junto al ciclo: «De origen y fin ignorado, signo de la mujer-hada céltica» (J. E. Cirlot, 2001: 649).

Estas ideas encajan sorprendentemente con la teoría de Antonio Portela, según el cual ha nacido en el cine clásico:

[...] un nutrido corpus en torno a lo femenino y a lo mítico, a lo bello y a lo excepcional, tratado de manera análoga a la que guardaban los poetas de otros siglos con los mitos grecorromanos. Estrellas como Greta Garbo, Marilyn Monroe o Marlene Dietrich han ocupado las creaciones de los poetas como en otro tiempo la ocuparon los mitos femeninos legados por la tradición literaria occidental (Portela, 2012: 450-451).

Por tanto, podemos decir que el material mítico ha sido transmitido a través del arte a lo largo de los siglos, principalmente, a través de la pintura y la literatura. No obstante, con el nacimiento del cine, el séptimo arte ha pasado también a ser un transmisor de mitos, ofreciendo además intérpretes humanas, esto es, actrices, que se ligaban a la historia del mito. La belleza de tales actrices y la personalidad de sus personajes han favorecido que se las idolatre, así como la distancia que la pantalla cinematográfica supone entre los personajes ficticios y el espectador, una distancia que las coloca en un lugar inalcanzable y lejano, como ocurre con las leyendas.

Portela comenta que es una cuestión delicada el aplicar la palabra *mito* a las estrellas de Hollywood, porque con frecuencia se reserva este término para la cultura grecorromana o para narraciones tribales. Sin embargo, Portela defiende este uso moderno del término gracias a que encaja con la visión de *mito* que tienen algunos grandes teóricos. Entre los que él cita se encuentra Lévi-Strauss, para quien «el mito es

lenguaje, pero lenguaje que opera a un nivel muy elevado» (cit. en Portela, 2012: 451)⁵² y Van Der Leeuw, quien opina que «El mito no es sino la misma palabra [...]. Es una palabra pronunciada, que, repitiéndose, posee una fuerza decisiva» (*ibid.*)⁵³. Es decir, el mito es expresión de una creencia cultural profunda que arraiga en una sociedad, por ello, el arte es un muy buen transmisor del mismo. Portela también se apoya en el *DRAE*, cuya entrada *mito* es definida como: «Historia ficticia o personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal» y «Persona o cosa rodeada de extraordinaria estima» (*ibid.*). Ambas acepciones se acoplan perfectamente a la concepción lírica de Bronwyn que desarrolló Cirlot, al igual que la conclusión sintética de Antonio Portela sobre *mito*: «el lenguaje repetido que trasciende el tiempo y el espacio» (Portela, 2012: 451). Estas ideas sobre el mito que señala Portela encajan con la poesía de Cirlot, porque en esta se desarrollan mitos como el de la amada muerta o el del caballero que lucha por el amor de una doncella. Además, la poesía de Cirlot es compatible con el mito, pues usa la palabra artística situándola fuera de circunstancias concretas de espacio y tiempo, en lo que el propio autor denominó como lo *no*, lo *nunca*, lo *ni* o la *nada*. A esto se refiere Antonio Portela al escribir: «Porque la poesía necesita los mitos para seguir siendo palabra más allá del tiempo, así como los mitos reclaman la poesía para trascender la temporalidad» (p. 456).

Según lo explicado en estas líneas, un artista tiene la posibilidad de basarse en una tradición artística anterior de la que recoge un mito para, a su vez, personalizar ese mito, como hace Juan Eduardo Cirlot. Tal tradición artística puede ahondar sus raíces en los siglos, pero los mitos siguen reproduciéndose también en el arte más reciente. Esto ocurre, por ejemplo, en el cine, en el que también los intérpretes son mitificados e

⁵² Portela cita palabras contenidas en: Lévi-Strauss (1995). *Antropología estructural*, pág. 233, Paidós, Barcelona.

⁵³ Una cita que Portela toma de Sagrera (1967). *Mitos y sociedad*, pág. 179, Labor, Barcelona.

idolatrados por los espectadores, debido a la relación intérprete-personaje. Se pueden encontrar ejemplos de ello en la poesía española reciente. Portela (2012: 452-453) cita casos de poetas que han venerado a actrices, como, por ejemplo, Rafael Porlán Merlo y su poema «Juicio final de Greta Garbo» o Pablo García Baena con su poema «Mayo». Este último poema es en prosa, aparece en el cuadernillo *Calendario* (1992) y, aunque no cita explícitamente a Marlene Dietrich, está firmado con la fecha en que la actriz murió: 6 de mayo de 1992. Además, contiene varias alusiones a los guiones de personajes que Dietrich representó, por lo que está justificado que al menos una de las interpretaciones posibles del sujeto amado del poema sea Marlene Dietrich. Sobre este poema de Pablo García Baena, Antonio Portela realiza unos comentarios que son trasladables al ciclo de *Bronwyn* y que se basan en la idolatría y mitificación de la actriz-personaje. Por ejemplo, comenta Portela que:

El poema está plagado de referencias a lo divino para trazar el retrato de Marlene Dietrich. Emplea sustantivos y adjetivos de la esfera de lo mágico, como «tenebrosas», «secta», «magia», «ensoñación», «penumbra» [...]. La actriz, imbuida de atributos divinos, comparece en la pantalla como una totalidad, un mito nacido ante los ojos del poeta entre el humo de su propio cigarrillo. Lo demuestra, por ejemplo, cuando dice: «La magia especial del juego de la luz y la penumbra iba formando de la niebla, como del barro creador, una figura lunar de cabellos en halo casi celeste, de flotantes pasos cadenciosos». Este pasaje recuerda al nacimiento de los dioses míticos paganos y de algunas narraciones cristianas, como la de la primera mujer. Marlene Dietrich, para Pablo García Baena, no era de este mundo (Portela, 2012: 453).

Una de las características principales de esta idolatría de la actriz-personaje que llevan a cabo algunos poetas es no considerar al sujeto amado de este mundo. Por supuesto, Cirlot tampoco considera a Bronwyn una humana más, sino que interpreta que la doncella celta es un ser sobrenatural que va pasando por una evolución de diferentes fases. Cuando Chrysagon se presenta ante ella y esta empieza a ejercer una atracción involuntaria, pero casi mágica, sobre él, es ya, para Cirlot, equivalente a un hada en la

jerarquía pagana. La siguiente fase en la que el poeta barcelonés considera a Bronwyn es como ninfa o, al mismo nivel, como el ángel del misticismo sufí que es parte de nuestra propia alma y se aparece tras la muerte con el nombre de Daena. Por último, Cirlot la define como Gran Diosa, con el nombre de Shekina, como escribe en el artículo «Bronwyn. (Simbolismo de un argumento cinematográfico)»:

En realidad, Bronwyn surge ya en el segundo estadio (paralelo al de Beatriz y hada) y su elevación se realiza a los otros dos (equivalentes, en cierto modo, a las nociones de la Daena sufí y de la Shekina –aspecto femenino de Dios– del kabalismo hebraico) (J. E. Cirlot, 1970f: 626).

Información relativa a las fases hacia la divinidad por las que pasa Bronwyn se puede consultar también en el siguiente esquema del material manuscrito que se ha publicado adjunto al ciclo de *Bronwyn* (J. E. Cirlot, 2001: 649):

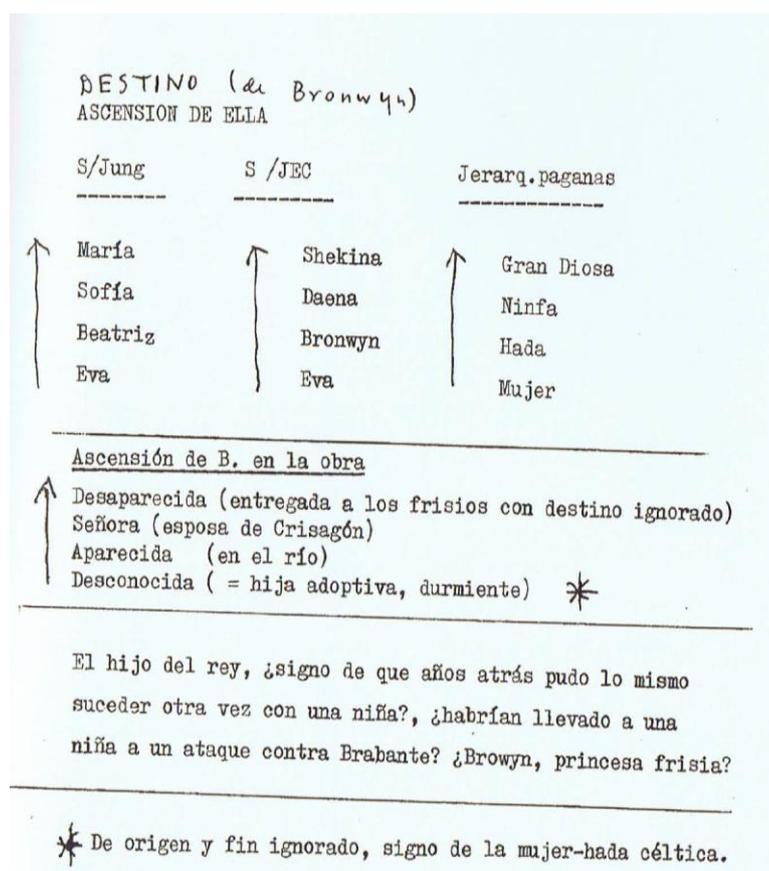


Figura 9: manuscrito titulado «Ascensión de ella» de Juan Eduardo Cirlot

Cirlot nos da una clave que explica este fenómeno lírico de mitificación femenina en el artículo «Lo eterno femenino. Daena y Schekinah»: «parece como si el ser humano hubiera necesitado transponer al mundo superior lo que la mujer, cuando menos como Imagen, representa para él» (J. E. Cirlot, 1970e: 11).

Otro texto en el que Cirlot trata el tema de lo femenino y sus distintas fases es la entrada *mujer*, del *Diccionario de símbolos*. Aquí Cirlot escribe que el concepto de mujer en la esfera antropológica, como principio pasivo de la naturaleza, se puede considerar en tres aspectos: uno negativo, como la mujer que lleva a la destrucción, por ejemplo, las sirenas; otro relacionado con la Madre Tierra y con el inconsciente; y otro como la parte femenina desconocida y amada del propio alma. Como se comenta en este mismo estudio, la figura de Bronwyn es desarrollada en la poesía de Cirlot en todas esas fases: la primera fase citada es la del aspecto destructivo de Bronwyn, que la emparenta con Bhowani, uno de los nombres de Kali la destructora, y es el aspecto cuya influencia lleva a Chrysagon a un sacrificio por el que lo perderá todo; las dos restantes tienen relación con la búsqueda introspectiva de Bronwyn, como parte de uno mismo o aspecto femenino de nuestro alma. En este sentido, en ocasiones es considerada como ángel (Daena) o divinidad (Shekina). Asimismo, Cirlot cita y comenta las cuatro fases que Jung diferencia de lo femenino, como son Eva, Elena, Sofía y María:

Corresponde, en la esfera antropológica, al principio pasivo de la naturaleza. Aparece esencialmente en tres aspectos: como sirena, lamia o ser monstruoso que encanta, divierte y aleja de la evolución; como madre, o Magna Mater (patria, ciudad, naturaleza), relacionándose también con el aspecto informe de las aguas y del inconsciente; y como doncella desconocida, amada o ánima, en la psicología junguiana. Según el autor de *Transformaciones y símbolos de la libido*, ya los antiguos conocían la diferenciación de la mujer en: Eva, Elena, Sofía y María (relación impulsiva, afectiva, intelectual y moral) (33)⁵⁴. [...]. En consecuencia, como imagen arquetípica, la mujer es compleja y puede ser sobredeterminada de modo decisivo; en sus aspectos superiores, como Sofía y

⁵⁴ Con esa referencia bibliográfica, Cirlot se refiere a la obra de Jung titulada *La psicología de la transferencia*, Buenos Aires, 1954.

María, como personificación de la ciencia o de la suprema virtud; como imagen del ánima es superior al hombre mismo por ser el reflejo de la parte superior y más pura de éste. En sus aspectos inferiores, como Eva y Elena, instintiva y sentimental, la mujer no está al nivel del hombre, sino por debajo de él. Es acaso cuando se realiza a sí misma, como *Ewig Weibliche*, tentadora que arrastra hacia abajo, coincidente con el principio alquímico del principio volátil, esto es, de todo lo transitorio, inconsistente, infiel y enmascarado (J. E. Cirlot, 1958: 320).

Respecto al ejemplo analizado por Portela y la poesía de Cirlot, otra semejanza es que Bronwyn nace del lago, como Dietrich en el poema de García Baena lo hace del «barro creador», pues el agua es vista por ambos poetas como el símbolo del nacimiento de la vida. En el caso de Cirlot, también el agua es vista como símbolo del lugar en el que lo vivo cae para retornar a lo informe, sentido en el cual Cirlot interpreta a Bronwyn como el reverso de Ofelia, pues la prometida de Hamlet se ahogó en un río y Bronwyn sale de un lago. Además, el símbolo del agua también tiene relación con Venus, como diosa del amor que sale del agua.

Por otro lado, el aspecto divinizado otorga a ambas la característica de la irradiación de luz y del ser etéreo. Dietrich es para García Baena un ser capaz de jugar mágicamente con la luz y con rasgos como: «cabellos en halo casi celeste, de flotantes pasos cadenciosos». Para Cirlot, Bronwyn es luz y es Virgen, como se puede ver en el siguiente fragmento de un poema de *Bronwyn*, *w*, una obra dedicada a Bronwyn Shekina (J. E. Cirlot, 1971b: 473):

Virgen del infinito, sola Bronwyn,
relámpago que rasgas la blancura
donde tu propia luz se reconcilia
con un mundo que exige que haya cuerpo.

Otra de las características en común entre las que Portela señala en la poesía de Baena y las que podemos hallar en la poesía de Cirlot es el otorgar «atributos divinos» al personaje femenino mitificado. Cirlot, en «Lo eterno femenino. Daena y Schekinah», también ha considerado a Bronwyn como Shekina, es decir, como lado femenino de

Dios. En este aspecto, Cirlot afirma que Shekina tiene además un lado destructivo o diabólico y que, en este sentido, es identificable como la primera mujer, es decir, Lilith:

Se ha dicho que la Schekinah tenía un aspecto «oscuro» y negativo. Esto es verdad, pero sólo en parte. Simbolizada por la luna, sus «fases» corresponden a su mayor o menor aproximación al alma del creyente –lo que, en el plano profano, corresponde a las etapas de mayor o menor favor que la «dama» concede a su fiel enamorado. El «Ahriman» de la Schekinah, es decir, el demonio femenino o lo eterno femenino en su aspecto diabólico existe ciertamente, pero se trata de Lilith, que ha sido llamada «la primera esposa de Adán» (J. E. Cirlot, 1970e: 11).

También es posible encontrar diferencias entre el caso de García Baena, estudiado por Portela, y el ciclo de *Bronwyn* de Cirlot. Por ejemplo, Marlene Dietrich es una actriz que representa usualmente a personajes de ficción relativos al siglo XX, una *femme fatale* que encaja con el estereotipo, mientras que el personaje de Bronwyn en el que se basa Cirlot es una doncella del siglo XI. Como hemos comentado, la pertenencia a la temprana Edad Media es un elemento que separa a Bronwyn de la *femme fatale* al uso.

Cirlot acepta el argumento de *El señor de la guerra*, pero, inevitablemente, no lo traslada de modo idéntico a la lírica, sino que adapta este mito de modo personal y lo relaciona en parte con su propio mito vital y poético, el cual llevaba desarrollando durante toda su obra. Bronwyn es una manifestación artística más en la obra de Cirlot de la amada muerta. Como escribe Victoria Cirlot: «todo el ciclo [de Bronwyn] relata la “historia”, el “mito”, de la amada muerta que está en la tumba, en el sarcófago, debajo de la tierra, debajo de las aguas del pantano» (2001b: 34). En el caso de la amada que está en la tumba, en el sarcófago o bajo tierra, se refiere Victoria Cirlot a un sueño que Juan Eduardo Cirlot tuvo y que le sirvió de material poético. Este sueño, que se repitió en distintas variantes a lo largo de su obra, lo cuenta Juan Eduardo Cirlot en una carta a Jean Aristeguieta el 5 de agosto de 1967:

En los poemas de ese tiempo [se refiere a 1936-1940] surgía un tema: el del hombre (arqueólogo o no) que, en un lugar desértico, desentierra un sarcófago. En su interior hay una mujer maravillosa, muerta pero perfectamente conservada. Esta *idea* me acompañó durante años. (...) Años más tarde –hacia 1945, en sus inicios, o a fines de 1944– soñé con una iglesia. A su interior, sin imágenes, lleno de gente extraña, llevaban un sarcófago. Al abrirlo salía de él una muchacha viva vestida con un traje marrón (= tierra). Yo le pregunté: ¿Eres verdaderamente cartaginesa? (Cartago es la única civilización pasada de la que *nada* ha quedado: símbolo, pues, de la vida-muerta). Si ella era cartaginesa y había salido del sarcófago es que la vida-muerta podía resucitar, la vida terrestre podía ser “salvada”. Muchos años más tarde –hacia 1957-1959– soñé que, en una estrecha habitación como de pobre prostíbulo, había un lecho mísero. Junto a él, de pie, sonriéndome con dulzura infinita, había una doncella maravillosa, bellísima aunque su rostro estaba lleno de cicatrices, heridas, quemaduras, tizones, etc. ¿Mi alma herida con mil heridas? No lo sé. Nunca sabré hasta qué punto Jung tuvo razón, o *razón absoluta*. (...) Hará *meses* entré por azar en un bar de camareras. La luz era negra, pero dejaba ver. Y allí había una joven igual a la doncella (cit. en V. Cirlot, 2001b: 30-31).

Ese último encuentro, como comenta Victoria Cirlot, dio lugar al libro de poemas *La doncella de las cicatrices* (1967) (V. Cirlot, 2001b: 31). En esta carta a Jean Aristeguieta, Juan Eduardo Cirlot relata uno de los mitos de su vida y obra poética, en el que una doncella desconocida que resucita es el elemento central, por lo que más tarde no fue difícil que este mito cobrara la forma del que se narra en *El señor de la guerra*, donde Bronwyn sale de las aguas del pantano. Por eso, coincidimos con Victoria Cirlot en que el mito de Bronwyn continúa un mito anterior que ya se encuentra en la obra poética de Juan Eduardo Cirlot y que consiste en que una doncella muerta se aparece (p. 34). Esta doncella surge en ocasiones desde debajo de la tierra, la tumba o el sarcófago, como la doncella supuestamente cartaginesa que va vestida de marrón y que vio en un sueño; o en la habitación de lo que parece un prostíbulo, como la doncella de las cicatrices, que también se le apareció en un sueño y con la que identificó a una camarera que encontró en un bar; o desde debajo de las aguas del pantano, como Bronwyn, a la que vio en la película *El señor de la guerra*, y que ya no va vestida de marrón, ni tiene cicatrices, sino que es luz y se identifica con el sol y con el oro.

Victoria Cirlot sigue comentando que el mito de Juan Eduardo Cirlot consiste en que esta amada muerta, en cualquiera de sus formas, «llama al amado para que la “anime”, en una situación indescriptible por paradójica, pues el amante tiene que “animarla” a ella, que es el “ánima”» (*ibid.*). Véase el siguiente poema en prosa de Juan Eduardo Cirlot al respecto, de la obra *Bronwyn, IV* (J. E. Cirlot, 1968f: 147):

Si la amada es el *anima*, y es alteridad absoluta, nada es más ajeno para el yo que su propia alma. Su alma muerta le suplica constantemente que piense en ella, que la ame, que la anime, a ella que es el «ánima». Situación indescriptible, la del llamamiento de *la interioridad que quiere aparecer*.

Cirlot sigue a Jung⁵⁵ y al misticismo sufí en su visión de la amada como la propia alma con la que nos reencontramos tras la muerte. En el caso del misticismo sufí, la parte del alma con la que nos encontramos tras la muerte es conocida como Daena, un nombre que Cirlot da en ocasiones a Bronwyn. Esta concepción de Bronwyn que consiste en considerarla como una parte espiritual de uno mismo –es decir, como el *anima*– también se relaciona con el símbolo Géminis que trata de la dualidad. Jung escribió lo siguiente sobre esto en «Acercamiento al inconsciente»: «El “ánima” es el elemento femenino de inconsciente masculino. [...]. Esta dualidad íntima se simboliza con frecuencia por una figura hermafrodita» (Jung, 1964: 30).

Volviendo a la relación entre los mitos y el arte, hemos comentado que los mitos antiguamente se trasladaban gracias a la literatura, mientras que desde tiempos recientes tienen también al cine como vehículo. Sin embargo, en el cine hay una diferencia, como hemos citado, la de la separación intérprete-personaje. Por ello, existe Rosemary Forsyth, actriz del siglo XX que vive en California, y Bronwyn, personaje de ficción relativo al siglo XI que vivió un período de tiempo en una aldea celta de Normandía,

⁵⁵ Por eso, en la carta a Jean Aristeguieta que acabamos de citar, Cirlot escribe que no sabe si Jung tuvo razón o *razón absoluta*, ya que duda acerca de que la doncella con cicatrices de su sueño fuera su alma con mil heridas.

juego de las circunstancias de la actriz y el personaje que era central en el texto de Cirlot titulado «Bronwyn en Barcelona» (1973: 553). Este juego tiene mucha semejanza con el del poema «Venus Cynelya» de Antonio Espina sobre una Venus cinematográfica, el cual es citado por Antonio Portela: «Pero ya no es Afrodita helénica. Olímpica, es una blonda “girl” norteamericana, relativamente inmortal» (cit. en Portela, 2012: 451). Como comenta Portela, ese *relativamente* es irónico, porque mientras Bronwyn o Venus son mitos inmortales o intemporales, las actrices –elemento nuevo que aporta el cine como vehículo de mitos– que los representan son mortales. Una ironía con la que también es posible interpretar el texto «Bronwyn en Barcelona», pues es en ese texto en el que Cirlot juega a enseñar el artificio de su ontología ficcional, es decir, juega a confundir la idea y la realidad, el personaje y la actriz. Respecto a la idea y la realidad, no obstante, Cirlot considera la idea como algo real en tanto que idea, por lo que no son ámbitos diferentes, como escribe en «¿Qué es de Rosemary Forsyth? Entes de ficción y de realidad»: «los entes de ficción son reales en tanto que creaciones del espíritu humano» (J. E. Cirlot, 1969k: 600). Respecto al personaje y la actriz, son elementos que pueden estar estrechamente relacionados, pero no son lo mismo, el propio Cirlot lo define claramente: «Los actores son entes de realidad que se introducen bajo la máscara del ente de ficción» (*ibid.*), diferenciándose los entes de realidad y los de ficción en que, como escribe Antonio Espina, los de ficción perduran más tiempo.

4.6. Tipo de relación pictórico-verbal entre *El señor de la guerra* y *el ciclo de Bronwyn*.

La poetización y la selección de elementos

Si seguimos las consideraciones de Kibédi Varga en «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen» (1989: 109-135), podemos afirmar que es natural

que Cirlot *adapte* tanto el mito como los elementos que toma de *El señor de la guerra* y que se apoye solo en el argumento de forma selectiva, es decir, solo en el modo que lo necesita para expresarse líricamente. Esto se debe a que la obra de arte producida con posterioridad solo toma una parte de la obra anterior que la influye, por tanto, selecciona, como escribe Kibédi acerca de las relaciones consecutivas entre obras de arte pictóricas y verbales:

La parte que aparece después domina sobre la parte original, pues en cada caso se hace una afirmación acerca del objeto previo y, por lo tanto, una restricción del mismo. Lo que queda ya no es un problema de forma o estructura, sino de semántica (pp. 124-125).

Esto puede aplicarse al ciclo de *Bronwyn*, dado que tal obra poética se ha escrito después de la película *El señor de la guerra*, pero apoyándose en algunos elementos de esta. Así pues, el ciclo poético de Cirlot selecciona una parte de los elementos del objeto artístico anterior y genera una nueva obra cuya semántica va más allá de la obra de influencia original.

Kibédi Varga distingue dos modalidades en las relaciones consecutivas entre obras pictóricas y verbales: la *ilustración*, es el proceso por el que se crea una imagen inspirada en una palabra; y la *écfrasis*, que es un texto basado en una imagen (p. 125). No obstante, la *écfrasis* se suele referir más concretamente a textos escritos que se basan en cuadros. Sin embargo, el ciclo de *Bronwyn* de Juan Eduardo Cirlot se basa en una película, es decir, en una serie de imágenes proyectadas a veinticuatro fotogramas por segundo de modo que dan la ilusión de representar movimiento. El teórico intermedial Jan Baetens, en su obra *La novellisation*, usa el término «Le poème-novellisation» (2008: 197-206), que se podría traducir como «la novelización poética». Sin embargo, con esta denominación se refiere a obras verbales basadas en una película que mantienen un alto grado de narratividad y que están escritas en prosa –ambos factores

propios del término «novelización»–, pero usan lenguaje y recursos poéticos. No obstante, el término «novelización poética» no se ajusta del todo a obras como el ciclo de *Bronwyn*, puesto que es una obra verbal que se basa en una película, pero está escrita fundamentalmente en verso –aunque contiene algunos textos en prosa y en otras manifestaciones poéticas– y apenas contiene narratividad. Por tanto, el ciclo de Cirlot no solo es poético en cuanto a lenguaje y recursos, sino que es lírico, es decir, da preeminencia a la expresión de la belleza o de la emoción sobre lo narrativo, aunque no necesariamente lo narrativo queda erradicado, pero sí relegado a un plano secundario.

Por esto, nosotros preferimos usar el término *poetización* para referirnos al proceso por el que se realiza una obra verbal poético lírica que se basa en una película y está escrita en verso, en prosa o en otro modo poético. Este término lo construimos por analogía a *novelización*, el cual parece adecuado para designar a obras verbales que se basan en una película y que son narrativas, en prosa y sin un uso sistemático de recursos poéticos. Por otro lado, encontramos el término *novelización poética*, que usa Jan Baetens, para referirse a obras que se basan en una película, que son narrativas y en prosa, pero que sí usan esencialmente lenguaje y recursos poéticos, aunque no son líricas, puesto que mantienen la narratividad en un grado suficiente como para que no sea la belleza y la función emotiva del lenguaje las que dominan claramente en ellas. Puede haber obras que se encuentren en la frontera entre estas distinciones, no obstante, consideramos que el ciclo de *Bronwyn* puede ser designado como una poetización según lo descrito.

Es posible que una poetización se lleve a cabo siendo influida por elementos del contenido de una película y/o por el lenguaje cinematográfico. Respecto a las poetizaciones que toman elementos del contenido de un obra cinematográfica, más que trasladar la historia que cuenta la imagen de la película a la palabra usando retórica

poética, lo que hacen es seleccionar un aspecto o elemento concreto de la película y profundizar líricamente en él de modo que amplían sus significados. Así pues, se podría trazar una analogía entre la poetización y la fotografía (o la pintura) –más que entre la poetización y el cine–, en el sentido de que la fotografía es también un acto de selección de la realidad y, una vez que se aísla tal selección, es posible profundizar en ella sin que la modalidad secuencial con la que percibimos y procesamos la realidad nos distraiga. La poesía lírica y la fotografía no contienen narratividad en gran medida, pese a que algunos poemas líricos pueden contar una historia, pero su función principal es la expresión de la belleza o el sentimiento, y a pesar también de que la fotografía puede, por ejemplo, mostrarse en serie. En cambio, la realidad –como la percibimos y procesamos mentalmente–, el cine y las novelas están caracterizados –en su mayor parte, aunque no siempre– por la narratividad. Tomándonos alguna licencia metafórica y, salvo casos menos frecuentes, podríamos decir que la fotografía y la poesía lírica pulsán el *pause* y le dan al *zoom*, desde el punto de vista de que la escasez de narratividad permite la percepción semántica ampliada de los elementos de la obra. Por el contrario, si hay un mayor grado de narratividad, los elementos que componen la obra quedan relegados por la información nueva que se aporta sucesivamente.

De este modo, comparamos lo diferente, pero en ningún caso pretendemos defender identificaciones, como escribe Monegal en «Diálogo y comparación entre las artes»: «la afirmación de la diferencia entre las artes es fácil de justificar como una actitud prudente y sensata, mientras que postular la semejanza da pie a confusiones y exageraciones» (2000: 11). Sin embargo, comenta Monegal a continuación que en el estudio de las relaciones interartísticas conviene asumir la inevitabilidad de la metáfora y de la analogía, pues: «se comparan cosas que sabemos distintas, pero cuyos rasgos compartidos resulta productivo subrayar» (p. 12).

Por otro lado, Monegal escribe en su obra *En los límites de la diferencia*: «El peligro está en querer hacer de la relación lo que no es. Para sacar partido de la analogía hay que poder reconocer tanto la similitud como sus límites» (1998: 23). En consonancia con esta idea, señalamos que, más allá de la similitud entre poesía lírica y fotografía, la materialidad de la primera es la palabra y su sonido y la de la segunda es la imagen, al igual que el cine, aunque ya indicamos que en las palabras puede haber una evocación visual (Mitchell, 1994: 239). Por otro lado, poesía lírica y fotografía suelen tender a la antiseccionalidad, mientras que el cine es secuencial y, con frecuencia, narrativo. En este sentido, añade Monegal: «es en el cómo de la representación y no en el qué donde reside la razón de ser de la comparación interartística, porque el objeto está perdido para ambas, ya que el objeto no está en el signo» (1998: 37).

Volviendo al concepto de *poetización*, hemos de puntualizar que se podrían diferenciar a su vez muchos tipos, pues no todos ellos son poemas basados en el contenido de una película, como hemos analizado aquí, sino que también puede haber poemas influidos por la forma cinematográfica. Por ejemplo, Jenaro Talens, en «Escribir no es un sueño», trata la influencia del cine en poetas de la generación del 70 y resalta que, en el primer libro de Antonio Martínez Sarrión, el modo en que los fotogramas y las escenas se suceden habiendo un fragmento en negro que los separa influye en: «la manera de componer la continuidad del poema mediante la yuxtaposición de frases sin relación sintáctica explícita» (Talens, 2002: 69). Asimismo, Talens escribe sobre *Arde el mar* de Gimferrer: «muestra el movimiento descriptivo de la frase como si se tratase de un movimiento de cámara» (*ibid.*). En cuanto a su propia poesía, Talens considera que: «lo que más me ha servido del cine es la noción de montaje» (p. 70).

Es posible que la sucesión de fotogramas y escenas con cortes en negro, así como la idea fragmentaria del montaje cinematográfico, hayan podido influir en el estilo poético de Cirlot, que no respeta la sintaxis ni la continuidad y que ya comentamos que tenía semejanza con la técnica del *collage*. No obstante, la influencia que más llama la atención entre la película y el ciclo poético de Cirlot es la traslación de elementos relativos a la historia y al contexto en que transcurre el argumento de *El señor de la guerra*, profundizando en tales elementos de un modo lírico, en vez de adaptar a narratividad de la película a la poesía. Además, hemos indicado el modo en que la mirada de Cirlot tiene correspondencias con diferentes tipos de planos en poemas visualizables del ciclo de *Bronwyn*. Por tanto, podríamos decir que Juan Eduardo Cirlot en el ciclo de *Bronwyn* lleva a cabo una poetización de elementos del contenido de la película *El señor de la guerra*, realizada en su mayor medida en verso, salvo algunos fragmentos en prosa, como algunos poemas de *Bronwyn, III* y *Bonwyn, IV* o el texto «Bronwyn en Barcelona», y otros poemas del *Ciclo Bronwyn* que siguen métodos formales diferentes al verso convencional. Estos últimos son, por ejemplo, las variaciones fonovisuales de *Ocho variaciones fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn* y *Nueve variaciones fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn*; el simbolismo fonético de *Bronwyn, n*; el simbolismo fonético acompañado de variaciones fonovisuales en *Bronwyn, n²*; o el simbolismo fonético acompañado de imágenes en forma de collage, como en *Collages: Bronwyn, n*.

Kibédi Varga afirma lo siguiente sobre la relación entre objetos artísticos pictóricos y verbales:

Lo que viene primero es único, mientras que lo que viene después puede ser multiplicado. Una imagen puede ser la fuente de muchos textos y un texto puede inspirar a muchos pintores (Kibédi, 1989: 126).

En la relación artística entre objetos pictóricos y verbales, es único el objeto en el que se apoya el que se crea en segundo lugar, mientras que el que se realiza a posteriori puede multiplicarse indefinidamente. De hecho, Juan Eduardo Cirlot escribió cada una de sus obras sobre Bronwyn basadas en la película *El señor de la guerra* pensando que sería la última, intención que indica en el prólogo a *Bronwyn, w*, pero siguió desarrollando el tema en sucesivas obras poéticas hasta realizar dieciséis obras que conforman tal ciclo: *Bronwyn I-VIII*, más *Bronwyn, n, z, x, y*; más *Con Bronwyn*; *Bronwyn, permutaciones*; *Bronwyn, w*; y *La quête de Bronwyn*. De hecho, en el prólogo a *Bronwyn, w*, Cirlot escribe que el tema de la doncella céltica no se acaba para él, por lo que lo considera como un *poema infinito*:

¿Por qué un nuevo *Bronwyn*? No podría responder a esta pregunta desde el ángulo de un posible lector, pero sí como autor: por necesidad de regresar al bosque mágico de determinadas ideas, imágenes, sentimientos y visiones, prosiguiendo así un poema supuestamente terminado –ya después de 16 «partes» de cada una de las cuales supuse que era la última al publicarla–. Dar realidad, así, al concepto de *poema infinito*. Porque si este *Bronwyn, w* no tiene ya continuación será por azares diversos (circunstancias, decisión, impulso interior); pero en absoluto porque esté «acabado», el tema de Bronwyn, la doncella céltica del siglo XI, que, de imagen de mujer se transformó para mí en Daena o fravashi, luego en la misma Shekina, y más tarde, ahora, en una noción envolvente que me acoge sin que pueda en modo alguno definir de qué clase de «presencia» se trata [...] (J. E. Cirlot, 1971b: 435).

Tiene sentido la consideración de un poema inacabado en relación a la concepción de poesía simbólica que trazamos en este estudio, puesto que a través de esta poesía el objeto poético nunca se alcanza, ni se conoce, ni se agota. Por esto, ante tal acto incompleto, cada poemario del ciclo es un intento fallido de comunicación o de conocimiento –donde quizá se podría considerar como excepción la obra *Con Bronwyn*, donde al menos sí parece haber una conversación entre dos voces poéticas, siendo una de ellas identificable como la de Bronwyn. Así pues, dado que el sujeto al que se apela

en los poemarios del ciclo se caracteriza por su ausencia, tales intentos de conectar con él pueden seguir sucediéndose.

En nuestra opinión, la siguiente reflexión de Kibédi Varga sobre las écfrasis y las ilustraciones es válida para las poetizaciones: «Las ilustraciones y las écfrasis no son más que modos de interpretación, el intérprete nunca es un traductor exacto; selecciona y juzga» (Kibédi, 1989: 126). Del mismo modo, como hemos indicado ya, cuando se realiza una poetización, se seleccionan elementos de la película que se van a transferir a la obra poética, al igual que la obra poética es también susceptible de ser configurada con elementos ajenos a la película cinematográfica, que se combinan con ellos para dar lugar a una nueva obra de arte, independiente en sí misma.

Respecto al problema de la fidelidad que algunos suponen que debe ser guardada por una obra que se basa en otra, consideramos que la nueva obra es independiente y que la fidelidad no es un criterio de valorización de la misma. De cualquier modo, en el caso del ciclo de *Bronwyn*, Cirlot no contradice en ningún momento aquello que se cuenta en *El señor de la guerra*, pero lo interpreta y lo enriquece con otros puntos de vista culturales: mística sufí, alquimia, simbolismo, mitos legendarios como el del caballero y la doncella o mitos personales como el de la amada muerta, etc. Cirlot traslada elementos de la película a otra forma artística y a otro género: de las imágenes del material audiovisual –que contiene palabra en sus conversaciones y de modo implícito en su historia– a la palabra poética –que da una gran importancia a la sonoridad y contiene en ocasiones a la imagen de modo implícito.

Además, el ciclo poético va más allá del punto argumental en que termina la película, pues en ocasiones la voz poética se sitúa en un momento temporal en el que parece que los hechos y personajes que se cuentan en *El señor de la guerra* acontecieron hace mucho tiempo. Por otro lado, los poemarios profundizan en mayor

medida en la relación sentimental e introspectiva con respecto a Bronwyn que el modo en que los actores y la historia de la película pueden hacerlo. En definitiva, Cirlot realiza una lectura propia de la película para crear otra obra de arte que genera a su vez multitud de lecturas. La poetización que lleva a cabo el poeta barcelonés no es una mera repetición o adaptación de la película, sino que esta es una base de apoyo a partir de la que Cirlot genera una obra poética con múltiples interpretaciones e influencias que van más allá de la obra de la que toma elementos.

Como escribe Jan Baetens (2008: 201), las reflexiones ya tradicionales de Lessing en el *Laocoonte* (1776) vincularon las artes plásticas al espacio y a lo simultáneo y las artes verbales al tiempo y a la linealidad. Así pues, en la representación verbal basada en una imagen, a priori, la palabra debería tener una ventaja narrativa, es decir, temporal, y una desventaja espacial, puesto que en lo visual tienen cabida con todo lujo de detalles los elementos de un solo instante. Sin embargo, como el mismo Baetens escribe, con el cine esa diferenciación entre las artes del espacio y del tiempo se vuelve borrosa. Esto se debe a que el cine, al consistir en una secuencia de imágenes, domina tanto la representación espacial como temporal, aunque sobre todo la temporal porque, el cine, normalmente, es una secuencia de veinticuatro fotogramas por segundo y las imágenes, y grupos de imágenes que forman escenas, se sustituyen rápidamente por otras. En palabras de Jean Baetens:

Avec le cinéma, cette coupure entre arts du temps et arts de l'espace se brouille. Image mobile, image-séquence, le cinéma relève autant de l'espace que du temps. Avec le cinéma, l'art visuel commence à se penser comme *écriture* (et donc comme art du temps) (*ibid.*).

En este sentido, Baetens opina que, aunque cualquier generalización es peligrosa, parece que con frecuencia hay más relación entre una película y una novela y entre un cuadro o imagen fija –por ejemplo, la fotografía, como hemos señalado

anteriormente– y una poesía visual (*ibid.*). Por ello, aunque el cine domina la representación espacial y temporal, es sobre todo un vehículo útil para expresar la temporalidad, como la novela en literatura. He aquí la originalidad de la *poetización*, que son textos líricos que se basan en una película, esto es, en una imagen en secuencia que, salvo excepción, contienen narratividad en mayor o menor medida, cuando lo que mejor encajaría es trasladar la narratividad del cine a la palabra de la novela, ya que lo lírico, en principio, no le da preeminencia a lo narrativo. La poesía visual tiene más afinidad con las imágenes fijas, es decir, con las que no aparentan movimiento como las de una película y no tienen narratividad. Así pues, como escribe Baetens, la poetización quebranta el lugar común, lleva a cabo lo que menos le correspondería dadas sus características al traspasar lo narrativo a un texto donde este queda relegado por lo lírico (p. 202).

En la poetización que lleva a cabo Cirlot en su ciclo de *Bronwyn*, «deshace» la narratividad de la película *El señor de la guerra*, puesto que selecciona elementos –personajes, lugares, imágenes, objetos simbólicos, etc.– de la película y poetiza sobre ellos. La narratividad queda en mucha mayor medida en la película que en la serie de poemarios del poeta barcelonés. Por este motivo, hay distintos niveles de lectura del ciclo de *Bronwyn*: uno inicial en el que probablemente el lector no sepa nada de la historia en la que se basan los poemas y otros, más avanzados, en los que el lector visualiza *El señor de la guerra* y lee los artículos de Cirlot sobre la película. Por tanto, en estos niveles de lectura más avanzados, el lector puede también interpretar los poemas y relacionar sus elementos con el argumento y las imágenes de la película de Schaffner.

Los poemas del ciclo de *Bronwyn* pretenden por lo general expresar sentimientos, emociones e imágenes fijas evocadoras, más que contar una historia. De

hecho, como hemos indicado ya citando a Antonio Fernández-Molina (1969: 276), la historia externa no tiene mucha relevancia. Los poemas de este ciclo son líricos y poco narrativos. En muchos poemas, Cirlot toma una escena o un instante de la historia en la que aparecen Chrysagon y Bronwyn o, menos aún, un momento anímico de ambos personajes y lo desarrolla. En ocasiones, Cirlot se centra en un estado de ánimo o en una visión que se podrían encuadrar en la historia que se cuenta en la película y, otras veces, imagina un momento posterior al argumento del *El señor de la guerra*. Esa historia posterior, añadido imaginativo de Cirlot, está marcada por la esencial ausencia que caracteriza a la relación entre la voz poética y Bronwyn, lo cual encaja con la separación que hay al final de la película entre Chrysagon y la dama celta. La película termina justo cuando Chrysagon deja marchar a Bronwyn con los frisios –que eran antes sus enemigos, pero que posteriormente están en deuda con él por devolver al hijo del jefe frisio– y él inicia su camino para dar cuenta de lo ocurrido a su señor el duque, un camino en el que se deja entrever que podría morir debido a la herida que ha contraído. Esto significaría que Chrysagon y Bronwyn nunca más volverían a verse en vida, pero el poeta barcelonés se apoya en creencias religiosas como las de la religión del antiguo Irán, la tradición mística persa, por las que, como escribe Cirlot en «Lo eterno femenino», tras la muerte:

al tercer día el espíritu emigra en busca de la patria celeste y entonces, en el puente Cinvat, encuentra a su Daena, ángel femenino que es la parte superior de su propio espíritu y cuya belleza es proporcional a la de la conducta que el humano observó en la tierra. Ella se une a él para la eternidad y juntos penetran en el Más Allá pasando a través de una pantalla de montañas llameantes (J. E. Cirlot, 1970e: 11).

Cirlot basa el ciclo de *Bronwyn* en material seleccionado de *El señor de la guerra* y lo enriquece además con saberes y creencias ajenos a la película. Uno de ellos es la interpretación de Bronwyn como ángel llamado Daena, una de las facetas de quién

es Bronwyn (J. E. Cirlot, 15-01-1968, en Clavillé, 1968: 598) y que la sitúan al nivel de una ninfa (J. E. Cirlot, 2001: 649).

La *poetización* que lleva a cabo Cirlot del material que toma de la película supone una selección y, por tanto, hay elementos que elige trasladar a sus poemas y otros que decide ignorar. Entre el material de la película que Cirlot usa en su ciclo poético, se encuentran elementos propios de la historia que ocurre entre los dos protagonistas: Chrysagon y Bronwyn. Por ejemplo, algunos de los elementos más importantes del ciclo que ya estaban en la película de Schaffner son la salida del lago de Bronwyn o el momento en que Chrysagon le da a ella su anillo. También aparecen en los poemas de Cirlot lugares que están en la película, como la torre, el pantano, el bosque o el mar. Otro de los elementos de la película que aparece en los poemarios es la figura de Draco, hermano de Chrysagon. Nótese que el nombre de este personaje es una clara referencia al dragón, que ya hemos señalado como símbolo del obstáculo del caballero. Así es también en la película y así lo señala Cirlot en «Bronwyn. El ocaso de un señor de la guerra», donde escribe que Draco es el obstáculo que se opone entre la unión de Chrysagon y Bronwyn, provocando que Chrysagon se vea obligado a matarle (J. E. Cirlot, 1967f: 588). En el personaje de Draco se junta el símbolo del dragón como obstáculo y el símbolo relacionado con la dualidad propia de un hermano, es decir, Géminis. Así, por ejemplo, la figura del hermano aparece en el siguiente poema de *Bronwyn, VII* (J. E. Cirlot, 1969c: 236):

Del no ser junto a ti, donde maté,
desde cuando tu bosque vi la torre,
la torre por tu luz desde que vi.

Desde que vi el no ser en el pantano,
junto a los blancos mares de las nubes,
cuando el bosque de nubes, el altar.

Cuando maté a mi hermano junto a ti,

mi hermano era yo mismo y me maté;
junto a ti lo maté, junto al cristal.

Cuando te contemplé ya estaba muerto,
muerto de inmensidad y de luz blanca.
Te pude contemplar cuando ya muerto.

Consideramos que en este último poema aparece la figura del hermano en el modo en que habla de ella Cirlot en «Bronwyn. Simbolismo de un argumento cinematográfico»:

Pero es fundamental que el «señor de la guerra» no aparezca solo, sino con un hermano. El mito de los dos hermanos (Dioscuros, sol levante y sol poniente, parte inmortal y parte mortal del hombre, espíritu e instintos) es conocido de todos los antropólogos y psicólogos (11)⁵⁶. Schneider habla de «un hermano claro y otro oscuro» y señala que ambos forman un dios doble (Géminis), que es a la vez «el dios de la guerra y de la fecundidad, de la muerte y del renacer, de ahí la necesidad de los ritos sangrientos para mantener la vida» (19)⁵⁷. Agrega que ese dios es un símbolo de la naturaleza que crea y mata. También dice que la crisis que determina esa antítesis fundamental al Géminis, al producirse aparece como lucha y se expresa por el hecho de que «este combate se desarrolla entre hermanos» (19) (J. E. Cirlot, 1970f: 616).

Según Cirlot, los dos hermanos pueden significar simbólicamente una unidad de opuestos. Sin duda, en *El señor de la guerra*, el destino de ambos está unido y se entrecruza en el momento en que Chrysagon decide permanecer junto a Bronwyn, porque tal decisión supone la ruina no solo de Chrysagon, sino también de su hermano. Esto se debe a que esta elección tomada por Chrysagon consiste en contradecir la indicación del duque de proteger a su pueblo y, de hecho, supone ir contra el mismo, por lo que tiene como consecuencia que el pueblo celta se alíe con los frisios en contra de los normandos. Por ello, Draco le dice a Chrysagon en la película que por desear a Bronwyn va a destrozarse la vida de todos: «First, you run stallion-mad and trample our lives to pieces...» (Schaffner, 1965: 1:08:49). Más tarde, el duque relega a Chrysagon

⁵⁶ Carl Gustav Jung (1962). *Símbolos de transformación*. Paidós, Buenos Aires.

⁵⁷ Marius Schneider (1946). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas*. CSIC, Barcelona.

del mando y pone en su lugar a Draco, ante el que Chrysagon dice que aceptaría jurar lealtad como siervo si hace falta, pero sigue negándose a separarse de Bronwyn, lo cual es el motivo por el que se inicia una lucha entre los dos en la que Chrysagon mata a Draco. El siguiente fotograma de *El señor de la guerra* pertenece a la lucha entre los dos hermanos que antecede a la muerte de Draco (1:49:00):



Figura 10: fotograma de la película *El señor de la guerra* en el que aparece Chrysagon luchando contra su hermano Draco

En este contexto de la historia de la película cobran sentido dos de los versos citados de Cirlot: «Cuando maté a mi hermano junto a ti, / mi hermano era yo mismo y me maté» (1969c: 236). Chrysagon mata a su hermano como consecuencia de la decisión irrevocable de permanecer junto a Bronwyn y esta es la causa última de su propia ruina, aunque quizá también el único breve período de felicidad de Chrysagon tras veinte años guerreando. Asimismo, Cirlot, en «Bronwyn. Simbolismo de un argumento cinematográfico», analiza el significado de los nombres de los personajes, siendo el de Draco, como hemos comentado, ‘dragón’, acerca de lo que el poeta barcelonés comenta: «el dragón es el guardián del tesoro (Bronwyn), el obstáculo para

su posesión (1)⁵⁸, y el caballero ha de vencerlo para lograr lo que anhela (15)⁵⁹» (J. E. Cirlot, 1970f: 617).

Por otro lado, comentamos que al realizar una selección de elementos de la película, Cirlot toma algunos: como Chrysagon, Bronwyn, Draco, el pantano, el anillo, la torre, el bosque o el mar, pero toda selección conlleva también dejar elementos fuera de la misma. El más llamativo a nuestro entender es la figura de Bors, el caballero que sirve con más cercanía a Chrysagon. Por un lado, se entiende que Bors no sea utilizado por Cirlot porque no intercede entre los verdaderos protagonistas, que son Chrysagon y Bronwyn, a diferencia de Draco, que es el obstáculo de Chrysagon para permanecer junto a Bronwyn. Sin embargo, Bors es un personaje que Cirlot hubiera podido interpretar de modo simbólico y, por tanto, profundizar en sus características. Esto queda demostrado en el siguiente fotograma de la película, en el que el Bors aparece, gracias al ángulo desde el que se filma el plano, en un juego visual en el que encaja con la ornamenta de un ciervo que se encuentra colgado en la pared (Schaffner, 1965: 28:04):



Figura 11: fotograma de la película *El señor de la guerra* en el que aparece el personaje Bors

⁵⁸ Jean-Pierre Bayard (1961). *Histoire des Légendes*. PUF, París.

⁵⁹ Loeffler-Delachaux (1949). *Le Symbolisme des Contes de fées*. L'Arche, París.

Este plano se muestra de modo continuado y repetido, manteniendo la postura de Bors en relación a la escenografía, primero en el segmento 27:36 - 27:40 y, más tarde, en el 28:03 - 28:05. Por ello, y por su evidente intención, cuesta creer que Cirlot no captara esta referencia con el estudio tan pormenorizado que hizo de la película, pero, pese a ello, no usó al personaje Bors como elemento de su ciclo poético. Sin embargo, como decimos, se trata de un personaje que se prestaba mucho a ello, debido a su relación como escudero y guardián de Chrysagon, así como al simbolismo que adquiere al ser relacionado con una cornamenta. El mismo Cirlot trata este símbolo en su *Diccionario de símbolos*, en la entrada *cuernos*:

Algunas interpretaciones desfavorables demasiado al uso del sentido de los cuernos derivan más bien del viejo símbolo del buey (castración, sacrificio, trabajo paciente), aunque puede tratarse también de un caso de «inversión simbólica». Pues, en efecto, en todas las tradiciones primitivas los cuernos implican ideas de fuerza y poder. Con ellos se adornaron los tocados de pieles prehistóricos y los yelmos de guerra, hasta la Edad Media (J. E. Cirlot, 1958: 164).

Fragmentos de esta definición sirven para describir muy bien al personaje de Bors, como «castración, sacrificio, trabajo paciente», «fuerza y poder» o «yelmos de guerra» medievales, puesto que Bors parece no tener vida propia, sacrifica esta por entero al servicio de su señor como guerrero y consejero leal. La ausencia de Bors en los poemas del ciclo es una elección más de Cirlot. Esta es consecuencia de que en las relaciones intermediales que se basan en una obra anterior, la obra que se crea con posterioridad realiza inevitablemente una selección de elementos de la obra creada en primer lugar.

Jan Baetens cita tres modos por los que la poesía se encuentra con la imagen: la descripción de la obra de arte pictórica o écfrasis; el convertirse la palabra en imagen en sí; y la transposición de elementos usando la imagen como generador (Baetens, 2008: 200). Estas técnicas se pueden denominar con los términos: descripción, imitación y

transposición. De los tres, es la transposición la que describe cómo Cirlot se enfrenta a la imagen para la escritura de los poemas del ciclo. En el caso del ciclo de *Bronwyn*, esa transposición es fundamentalmente simbólica y da preeminencia a algunos elementos o sucesos concretos del argumento, o de la posible historia que ocurre tras el argumento, y a los sentimientos que estos pueden despertar, mientras que otros elementos de la película no tienen reflejo en los poemarios del poeta barcelonés. Cirlot no trata de imitar la imagen de la película mediante la disposición espacial de las grafías, ni siquiera las variaciones fonovisuales tienen como objetivo una mimesis de la forma de algún elemento visual, sino que se basan más en el simbolismo fonético y en una orientación espacial capaz de sugerir. La poesía de Cirlot no es caligramática, sino que evoca con frecuencia la imagen de modo implícito en su semántica.

Además, Baetens indica que la poesía siempre se posiciona respecto a la imagen, pudiendo aliarse con ella para aprovechar su prestigio o afirmarse en su distinción respecto a la misma: «la poésie peut entrer en coalition avec l'image pour bénéficier de son prestige, mais elle peut tout aussi bien s'y opposer farouchement dans un souci de distinction» (p. 201). En el caso del ciclo de *Bronwyn*, la imagen es respetada, usada como trampolín evocador y como base para la creatividad que posibilite una profunda expresividad simbólica y emocional.

CAPÍTULO 5: ANÁLISIS DE TRANSPOSICIONES SIMBÓLICAS DE *EL SEÑOR DE LA GUERRA* AL CICLO DE *BRONWYN*

En este capítulo vamos a estudiar ejemplos concretos de la relación simbólica entre la película *El señor de la guerra* y el ciclo de *Bronwyn*. Además, en el último caso, dedicado al papel que el personaje cinematográfico desempeña en la poesía de Cirlot, tendremos también en cuenta las versiones fílmicas de *Hamlet* que realizaron Laurence Olivier en 1948 y Grigori Kozintsev en 1964. En primer lugar, analizaremos el significado del símbolo según el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, después analizaremos el símbolo en la película y, por último, su aparición en el ciclo de *Bronwyn*. El propio Cirlot ya estudió los símbolos de la película en su artículo «Bronwyn. (Simbolismo de un argumento cinematográfico)» (1970), pero nuestro trabajo se diferencia en que no solo abordaremos los símbolos de *El señor de la guerra*, sino su relación con la poesía de Cirlot. De este modo, trataremos de dilucidar algunos de los múltiples significados a los que aluden los símbolos que tienen en común estas obras, significados que –como venimos insistiendo a lo largo de este trabajo– van más allá de lo superficial, pues en palabras de Cirlot, la simbología «permite entender un trasfondo en lo que ya se “comprende” al nivel de lo argumental» (J. E. Cirlot, 1968j: 15).

5.1. Torre

Según puede leerse en el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, s. v. *torre*, las torres medievales tienen un significado de escala ascensional entre la tierra y el cielo, puesto que, según el simbolismo de nivel, la altura material equivale a elevación espiritual (J.

E. Cirlot, 1958: 449-450). Además, la torre tiene un aspecto cerrado, de protección hacia el exterior, y por este motivo es un símbolo emblemático de la Virgen, como muestran numerosas pinturas y grabados alegóricos y recuerdan las letanías. Cirlot indica también una equivalencia entre la torre y el cuerpo humano por ser una construcción vertical; y, en este sentido, las ventanas de la zona superior, casi siempre grandes, corresponden a los ojos y al pensamiento. Por último, la torre simboliza una tendencia doble hacia lo ascendente y hacia lo profundo, pues:

[...] a mayor altura, más profundidad de cimientos. Nietzsche habló de que se desciende en la medida en que se asciende. Nerval, en *Aurelia* concretamente, se refiere al simbolismo de la torre y dice: «Me hallaba en una torre, tan honda en sus cimientos, hundidos en la tierra, y tan alta en su vértice, aguja del cielo, que ya toda mi existencia parecía obligada a consumirse en subir y bajar» (p. 450).

En *El señor de la guerra*, el caballero normando Chrysagon, que llega a la tierra que le ha cedido el duque Guillermo, habita en la torre que está junto al mar y que preside al pueblo celta y *pagano* del que va a ser el señor. La altura de la misma y su naturaleza bélica concuerdan con la esencia misma del caballero, como perteneciente a un estamento guerrero y de mayor consideración que el de los aldeanos. En *El señor de la guerra* se marca de modo visual la superioridad de Chrysagon sobre los aldeanos al vivir en la torre, que tiene varios niveles respecto a las casas del pueblo, que solo tienen un nivel, como se puede ver en el siguiente fotograma (Schaffner, 1965: 13:42):



Figura 12: fotograma de la película *El señor de la guerra* en el que se ve la torre junto al poblado celta

Como ya se ha avanzado, Chrysagon ejerce su derecho de pernada con Bronwyn –una joven del pueblo que pertenece a una familia como adoptada y que está a punto de casarse a la llegada de Chrysagon– para pasar la primera noche con ella, tras el matrimonio de esta con un muchacho de pueblo y, por tanto, vasallo. En la película, se comenta que tal derecho es propio de las leyes celtas, así que este hecho, que es el inicio de su perdición, concuerda desde el punto de vista cristiano con las creencias de que se está mezclando con paganos que ejercen artes oscuras y están influidos por el demonio. Después de esa noche, Bronwyn no volverá a alejarse del lado de Chrysagon hasta el final de la película. En este sentido, Bronwyn supone el mayor goce de Chrysagon, pero, a la vez, para obtener ese bien, Chrysagon se ve obligado a poner toda su posición de caballero en peligro, lo que le lleva a la ruina. Por consiguiente, la torre en la que pasan su tiempo de goce Chrysagon y Bronwyn es, como indica el *Diccionario*, un lugar en el que concurren ambas tendencias de ascenso y descenso. La torre es el lugar de ascenso de Chrysagon, el de su máxima felicidad al estar junto a Bronwyn. No obstante, también es el lugar en el que comienza su ruina y desde el que se tendrá que defender de los frisios. El ataque de estos junto con la insistencia de Chrysagon en

permanecer al lado de Bronwyn le llevarán a: perder su posición de caballero; matar a su hermano, que no acepta que Bronwyn lleve el anillo de su padre; enemistarse con el pueblo; y terminar, más tarde, recibiendo una herida grave por parte de Marc, el muchacho del pueblo que se había casado con Bronwyn.

En «Bronwyn. (Simbolismo de un argumento cinematográfico)», Cirlot escribe:

Precisemos que en el “paisaje completo” donde se cumple el destino de Chrysagon el bosque es el templo céltico y recordemos que, en él, la torre sustituye a la montaña, siendo el lugar de la boda de la tierra y el cielo. Eliade dice: «La hierofanía (y la hierogamia) es simbolizada por un *axis mundi* (montaña, pirámide, torre) en la que se verifica una ruptura de niveles» (7)⁶⁰. Schneider confirma que la torre (o la montaña) es “el lugar en que se cruzan el cielo y la tierra” (19)⁶¹, siendo la escalera del interior de la torre una ratificación del *axis mundi* a la vez que un símbolo del culto de los antepasados (J. E. Cirlot, 1970f: 618-619).

En verdad, el cielo y la tierra de Chrysagon, la gloria y las dificultades terrenales que le llevarán a su destrucción, ocurren en la torre. La escalera es la parte que materializa ese simbolismo de tendencia dual ascendente y descendente. En *El señor de la guerra*, Bronwyn es llevada en ascensión por las escaleras de la torre hacia el aposento de Chrysagon en el nivel superior para que este ejerza su derecho a pasar la primera noche con la esposa de su vasallo. Esta ascensión de Bronwyn es el inicio de un breve periodo de felicidad para Chrysagon tras veinte años seguidos guerreando. En la siguiente imagen de la película podemos ver el momento en el que Bronwyn sube hasta el aposento de Chrysagon (Schaffner, 1965: 57: 47):

⁶⁰ Mircea Eliade (1965). *Le Sacré et le profane*. Gallimard, París.

⁶¹ Marius Schneider (1946). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas*. CSIC, Barcelona.



Figura 13: fotograma de la película *El señor de la guerra* en el que se ve la subida de Bronwyn por las escaleras dentro de la torre hacia el aposento de Chrysagon

Pero en esta misma torre y provocado por esta ascensión de Bronwyn, Chrysagon se verá obligado a bajar a la puerta misma de la torre a defenderse del ataque frisio. Ataque que se produce porque el muchacho del pueblo llamado Marc, esposo de Bronwyn, busca una alianza con los frisios alertándoles de que el hijo del rey frisio está en poder de Chrysagon. Por ello, Bronwyn es motivo del ascenso a la felicidad y también del descenso a la guerra y a la perdición de Chrysagon. Esto puede apreciarse en el siguiente fotograma en que Chrysagon baja medio desnudo ante lo inesperado del ataque frisio en busca de armas para defender la puerta de la torre, mientras otros soldados se preparan también para la defensa (1:19:32):



Figura 14: fotograma de la película *El señor de la guerra* en el que Chrysagon desciende las escaleras desde su aposento dentro de la torre para disponerse a luchar

Hemos de indicar que otros significados simbólicos aportados por Cirlot en el *Diccionario de símbolos*, concretamente en la entrada *Torre* que hemos citado, también encajan perfectamente con la película. Por ejemplo, el hecho de que la parte superior, en que hay ventanas anchas, sea el lugar de la reflexión y de la visión. En la película, Chrysagon y Bronwyn tienen una conversación en la ventana superior de la torre en la que él le cuenta su pasado y le habla de su familia, de cómo murió su padre legándole un anillo y una espada (1:06:00):



Figura 15: fotograma de la película *El señor de la guerra* en el que Chrysagon y Bronwyn hablan en la parte superior de la torre

La otra conversación más íntima que mantienen Chrysagon y Bronwyn es en el ático de la torre, desde donde se ve el horizonte. En esta ocasión, hablan del futuro y de la posibilidad de alejarse de aquel lugar una vez que Chrysagon consiga establecer orden (1:17:37):



Figura 16: fotograma de *El señor de la guerra* en el que Chrysagon y Bronwyn hablan en el ático de la torre

Justo al final de esta escena, gracias a encontrarse en la zona más alta de la torre, ambos verán la llegada del ataque frisio. Asimismo, es desde lo alto de la torre desde donde Chrysagon otea el mar, que es por donde vienen los frisios a saquear al pueblo celta. Y es en estas ocasiones cuando recuerda su pasado y se jura a sí mismo que conseguirá vengarse de su padre atrapando al rey frisio. Por esto, la torre cumple también en este sentido el significado simbólico de visión y reflexión. En el siguiente ejemplo, Chrysagon está acompañado del cura y habla de los demonios, mientras que el cura cree que se refiere a los demonios relacionados con el paganismo del pueblo celta, Chrysagon le aclara que se refiere a otros demonios, a los frisios, y en consonancia el cielo es de color rojo, como si fuera un infierno, justificado por tratarse del atardecer (19:50):



Figura 17: fotograma de *El señor de la guerra* en el que aparece Chrysagon oteando el horizonte desde el ático de la torre con un cielo rojo

En otro momento, Chrysagon aparece de nuevo observando el mar, pero en esta ocasión se encuentra solo y dedica unos instantes a reflexionar en silencio. Es posible que el caballero normando piense sobre los frisios, sobre Bronwyn o sobre su pasado, nada en la película nos lo aclara. No obstante, esta escena en lo alto de la torre ocurre en ocasión al amanecer, no hay ninguna conversación sobre demonios, sino silencio, y el cielo es azul. Este es otro ejemplo en el que la torre aparece como un lugar elevado, de observación y de reflexión (30:35):



Figura 18: fotograma de *El señor de la guerra* en el que aparece Chrysagon mirando la lejanía desde el ático de la torre con un cielo azul

En el primer poema del ciclo de Bronwyn –al que aquí ya hemos aludido– aparece también el símbolo de la torre (J. E. Cirlot, 1967b: 61):

Las huellas de tus dedos
no se ven en la torre.

Pero yo leo sin descanso, en la soledad de la ermita junto al mar
los antiguos signos en donde tú estuviste hacia el año mil,
por los bosques, los pantanos, las ramas y las hojas, la arcilla pisada.

Dentro del corazón está la muerte
como una runa blanca de ceniza.

Acércate por el campo blanco o por el verde campo o por el campo negro, pero
[ven.

Detente ante la tumba
donde los dos estamos.

Para la voz poética del ciclo, la torre es un lugar caracterizado por la ausencia de Bronwyn, como cualquiera de los lugares del entorno donde transcurrió la historia de Chrysagon y Bronwyn. Se trata de un sitio donde ya no se puede encontrar al sujeto amado, pues la voz poética del ciclo trata de comunicarse con un personaje del siglo XI, pero escribe desde un momento posterior. El término *huellas* hace referencia a la reminiscencia que la presencia de algo/alguien ha dejado en un lugar, una presencia que ya no se da, como en el caso del sujeto amado en este poema. El término *huella* es, en este sentido, una variante del lenguaje de negación que usa Cirlot: *no, nunca, ni, nada, etc.*; *huella* niega la coincidencia de la presencia espacio-temporal. Cirlot lleva a cabo la negación más absoluta, ni siquiera la «huella», que ya es ausencia, queda en la torre, a la voz poética no le queda rastro del sujeto al que apela, pero trata de encontrarse con él y requiere su presencia.

Otro poema en el que aparece el símbolo de la torre es el siguiente de *Bronwyn IV* (J. E. Cirlot, 1968f: 162):

Tú sabes que eres fuego donde nada
fue, Bronwyn.

Y la torre de llamas de tu cuerpo
celeste.

Y tu mirada eterna me ilumina
resucitándome.

En este poema podemos ver la analogía entre *torre* y *cuerpo* como elementos verticales, así que, en este caso, la torre actúa como símbolo de nivel. Además, *torre* simboliza en este poema la aspiración hacia lo espiritual; lo cual concuerda con que se asimile el cuerpo de Bronwyn al fuego, un elemento etéreo. En el *Diccionario de símbolos*, s. v. *fuego*, Cirlot cita la obra *El origen musical de los animales-símbolos* de Schneider, quien distingue dos tipos de *fuego*: el del eje fuego-tierra y el del eje fuego-aire (J. E. Cirlot, 1958: 215-216). El segundo simboliza lo místico, lo purificador, lo sublimador y la energía espiritual, por lo que parece que es con este con el que se relaciona el poema. En el mismo sentido de espiritualidad, es de señalar que *Bronwyn IV* está dedicado a «Bronwyn-Daena» (J. E. Cirlot, 1968f: 140), de manera que en esta obra Bronwyn es considerada al nivel de ninfa, a un paso solo de la divinidad. Así lo prueba el documento que pertenece al «Material manuscrito» de Cirlot (2001: 649) editado junto con el ciclo de *Bronwyn*, en el que se establecen las siguientes fases progresivas y análogas de Bronwyn: Eva, Bronwyn, Daena, Shekina - Mujer, Hada, Ninfa, Gran Diosa.

En el siguiente poema también se relaciona a Bronwyn con la torre a través de la espiritualidad. Tanto la torre como Bronwyn tienen una conexión con lo celeste, puesto que la torre es un símbolo de nivel y Bronwyn es considerada un ángel. Este poema es un soneto titulado «A Bronwyn» (J. E. Cirlot, 1972b: 550):

Bronwyn escalinata, Bronwyn cera
Bronwyn llena de bosques incendiados

Bronwyn junto a los ojos desgraciados
Bronwyn de lejanías prisionera.

Bronwyn de sacramento, mensajera
de los celestes cielos extraviados
Bronwyn de los cabellos, los dorados
verdes, de virgen Bronwyn primavera.

Bronwyn de sólo Bronwyn milenaria
Bronwyn torre de blanco, Bronwyn sola,
como la eterna landa visionaria.

Bronwyn en el origen y en el fin
Bronwyn del océano, Bronwyn ola
Bronwyn contigo nunca. Bronwyn sin.

Bronwyn es considerada un ser espiritual y virginal: «de virgen Bronwyn» y en el sentido de su pureza se puede asimilar a la castidad, como lo protegido y cerrado de una torre. La misma Bronwyn es símbolo de virginidad, pues es aún prometida cuando llega Chrysagon a su poblado en Brabante. Además, al ser identificada con una torre en este poema, se la califica con el color blanco: «Bronwyn torre de blanco», lo cual tiene sentido en consonancia con el significado de torre como conexión con lo celeste y espiritual, pues como indica Cirlot en el *Diccionario de símbolos*, s. v. *blanco*:

Así, tradicionalmente, el blanco es asimilado al andrógino, al oro, a la deidad. En el Apocalipsis, el blanco es el color del vestido de los que «han salido de la gran tribulación, han lavado su ropa y *la han blanqueado con la sangre del Cordero*». Jesús como Juez es presentado con cabellos «blancos como la blanca lana» y los del Anciano de los Días son blancos «como la nieve»: la blancura simboliza el estado celeste. Lo blanco expresa una «voluntad» de acercamiento a ese estado (J. E. Cirlot, 1958: 110).

Una prueba de que el mismo Cirlot ve la torre como algo simbólicamente elevado y cerrado al exterior la encontramos en otro de los documentos del material manuscrito del ciclo de *Bronwyn*. En su primera parte podemos leer que Cirlot considera la torre como una construcción puramente normanda que contrapone al pantano celta. Los celtas son una cultura más allegada a la naturaleza, de ahí que su lugar emblemático sea el bosque y el pantano y sus objetos religiosos por excelencia el

roble y la piedra. El pantano contiene agua estancada, siendo el agua símbolo de vida y de disolución, en él cae Ofelia para morir y de él vuelve Bronwyn. Como analizaremos más tarde, Cirlot considera que Bronwyn es Ofelia reencarnada para vengarse de su rechazo por Hamlet. Por su parte, la torre, como estamos comentando, es símbolo de «protección» (intimismo) y «elevación», por extensión, de virginidad y espiritualidad (J. E. Cirlot, 2001: 647):



Figura 19: manuscrito de Juan Eduardo Cirlot titulado «Bronwyn = mito cósmico»

Esta relación entre torre y pantano también queda reflejada en el epígrafe «“Constelaciones” de símbolos» (J. E. Cirlot, 1970f: 632) facilitado junto al artículo «Bronwyn. Simbolismo de un argumento cinematográfico». En este documento, Cirlot clasifica en grupos varios símbolos pertenecientes a *El señor de la guerra* y bajo el grupo de símbolos encabezado por «bosque» se encuentran: destino, escalera, paisaje completo, pantano, sacro y torre. Es muy pertinente también englobar en este grupo los

conceptos *escalera* y *destino*. Sin duda, cuando Bronwyn asciende por la *escalera* debido a que Chrysagon la ha reclamado por el derecho de pernada, está recorriendo el comienzo de un *destino* primero feliz y después destructor para Chrysagon. Además, está ascendiendo en otros niveles; en el plano social pasa de ser la mujer de un muchacho del pueblo celta a unir su destino con el del señor feudal. Esto podría verse también desde el punto de vista espiritual como otro progreso en el ascenso de las fases de Bronwyn. Cirlot considera que la doncella celta cuando aparece en la película ya se encuentra en el nivel de Hada: «Bronwyn surge ya en el segundo estadio (paralelo al de Beatriz y hada) y su elevación se realiza a los otros dos» (p. 626). Esto se debe a que al salir del lago, en su primera aparición, ya comienza a ejercer su hechizo sobre Chrysagon. Por eso, es plausible interpretar que alcanza otro nivel más, el de Daena, al subir por estas escaleras para unir su destino a Chrysagon y consumir el hechizo por el que lo había atraído y que ella confiesa sentir también (Schaffner, 1965: 1:01:40).

El modo simbólico en que Cirlot transpone el elemento de la torre que aparece en *El señor de la guerra* y que hemos comentado aquí queda reforzado por lo que escribe en el documento titulado «Imágenes», publicado junto al material manuscrito del ciclo de *Bronwyn*. Entre las imágenes que recoge en este texto encontramos: «Bronwyn subiendo la escalera de la torre» (J. E. Cirlot, 2001: 667), lo que, como hemos atestiguado mediante la exposición de un fotograma perteneciente a esa escena, se trata de un hecho que ocurre también en la película. En el mismo manuscrito, encontramos otra referencia a la siguiente visión: «Pantano con la torre, símbolo de virginidad (pintura de hacia 1.500)» (*ibid.*). Ya vimos, al referirnos a la voz *torre*, del *Diccionario de símbolos*, que este es un símbolo que por su aspecto cerrado se relacionaba con la virginidad (J. E. Cirlot, 1958: 449-450). Bronwyn es relacionada simbólicamente con la virginidad y la conexión con lo celeste y espiritual. Como vemos

en estos fotogramas y como esquematiza Cirlot en la «Figura 5» (p. 277) del presente trabajo, la torre se encuentra junto al pantano y desde ella se ve el mar, siendo la topografía de la película un aspecto estudiado y respetado por Cirlot (2001: 652-653).

5.2. Anillo y mar

En el *Diccionario de símbolos*, s. v. *anillo*, Cirlot define el anillo en sintonía con otras figuras cerradas y redondas, como símbolo de la continuidad y la totalidad, por lo que sirve como emblema del matrimonio o del eterno retorno (J. E. Cirlot, 1958: 82). Se indica también que en diversas leyendas el anillo aparece como un residuo de cadena, como la sortija que se le impuso como condición a Prometeo al ser liberado por Hércules para que recordara su castigo.

En *El señor de la guerra*, Chrysagon cuenta que, en el lecho de su padre, tomó de su mano izquierda su espada y de su dedo muerto su anillo. Asimismo, que tal espada había sido durante veinte años su fría esposa, mientras que, el otro objeto, el anillo, será el símbolo con el que selle su nueva unión, esta vez con Bronwyn. Por tanto, en la película se cumple claramente la función del anillo como emblema del matrimonio, que Chrysagon pone en el dedo de Bronwyn antes de renunciar a separarse de ella en el amanecer de su primera noche juntos, como vimos ya en la «Figura 6» (p. 278) de este trabajo, que corresponde a un fotograma de la película de Schaffner (1965: 1:07: 35).

Sin embargo, también en este caso el anillo es símbolo de eterno retorno, puesto que hay muchas equivalencias entre Chrysagon y su padre, siendo el padre un personaje que no aparece en la película y del que no sabemos más que lo que Chrysagon cuenta de él. En este sentido, una variante del anillo es el *Ouroboros*, que consiste en un dragón o

serpiente que se muerde la cola, símbolo de lo indiferenciado, de lo invariante o común que ocurre entre las cosas y las liga (J. E. Cirlot, 1958: 351). Como Chrysagon le cuenta al sacerdote, su padre fue capturado por los frisios y tuvieron que vender la hacienda de la familia para pagar el rescate, por lo que perdieron todas sus posesiones para liberarle. Chrysagon prometió vengar a su padre y, sin saberlo, el chico que capturan al repeler el ataque frisio nada más llegar a la aldea de Brabante es el hijo del rey frisio, por lo que Chrysagon tendrá la oportunidad de devolver exactamente el mismo trato que este les dio a ellos. Hay una semejanza entre, por un lado, el padre de Chrysagon y Chrysagon y, por otro, el rey frisio y su hijo, puesto que en ambos casos uno de ellos cae en manos del enemigo, en primer lugar ocurre por parte del padre de Chrysagon y después le pasa lo mismo al hijo del rey frisio. La responsabilidad de devolver la situación a como estaba al principio de este círculo es de Chrysagon, pero renuncia a ella. El caballero no devuelve las circunstancias a su estado original mediante la venta del hijo del rey frisio, sino que rompe el círculo que su padre le había encomendado restaurar precisamente para instaurar otro, el de su unión con Bronwyn, y usa para ello el mismo símbolo que había heredado al tomar esa responsabilidad: el anillo de su padre.

No obstante, con este anillo Chrysagon sella su propia destrucción en favor de Bronwyn, puesto que defiende su derecho de permanecer al lado de ella y esto es un ultraje al trato que había realizado con el pueblo celta. El señor en primera instancia de este pueblo es el duque Guillermo y este le había mandado a Chrysagon que les defendiera y protegiera, mientras que Chrysagon con su unión con Bronwyn hace justo lo contrario. De este modo, Chrysagon elige otro destino, cambia el que le había sido trazado por su padre y opta por el que le une a Bronwyn, aunque este conlleve la destrucción. Desde este punto de vista, el anillo como destino responde a su significado simbólico de cadena. No obstante, la elección de este destino es tomada por Chrysagon

debido al amor, algo con lo que el anillo está también íntimamente relacionado. Así, en el manuscrito «“Constelaciones” de símbolos», el anillo aparece en el grupo «h) amor», junto con «lugar lejano» (J. E. Cirlot, 2001: 632). Un «lugar lejano» es donde Chrysagon, durante su conversación en el ático de la torre, promete llevar a Bronwyn cuando haya conseguido restaurar el orden en la aldea sublevada. En «Bronwyn. Simbolismo de un argumento cinematográfico», Cirlot escribe sobre el anillo: «La entrega del anillo alude a otro símbolo: el anillo no tiene comienzo ni fin, simboliza el encadenamiento de dos vidas (1)⁶²» (J. E. Cirlot, 1970f: 623).

Dentro del ciclo de *Bronwyn*, el anillo como eternidad y unión aparece en un poema de *Con Bronwyn* (J. E. Cirlot, 1970a: 399):

¿Y dejaste a la nada
tu esperanza abrasada
abandonando al fuego
todo el humo del ruego?

¿Y soñaste perder entre las hierbas
el anillo de luz en que conservas
el signo de mi eterna persistencia
en la espiral oscura de tu esencia?

¿Y llegaste a creer
no ser?

Como hemos indicado anteriormente, en esta obra del ciclo se produce el encuentro entre dos voces poéticas. Los poemas impares y en cursiva encajan con la voz poética de quien apela a Bronwyn, mientras que los poemas pares y en redonda son palabras que parecen provenir de la voz poética de Bronwyn-Shekina, como ocurre en el que acabamos de citar. Shekina es un ente que, como escribe Cirlot en «Lo eterno femenino», puede significar tanto «el lado femenino de Dios», como «la contraparte celeste del alma humana, de cada alma de hombre en particular» (J. E. Cirlot, 1970e:

⁶² Jean-Pierre Bayard (1961). *Histoire de Légendes*. PUF, París.

11). En este poema, la voz de Bronwyn-Shekina hace referencia al anillo como el signo de su persistencia, de que ella estaría siempre esperándolo, por lo que es símbolo de lo eterno, lo cual transmite también la misma voz poética en otro poema de *Con Bronwyn*: «Te vuelvo a repetir / que siempre esperaría» (J. E. Cirlot, 1970a: 397).

Otro de los poemas del ciclo de *Bronwyn* en los que aparece el anillo se encuentra en *Bronwyn* (J. E. Cirlot, 1967b: 70):

Toma mi oscuro anillo inmemorial.

Mi armadura deshecha se deshace
y de sus mallas muertas salen fuegos
azules, Bronwyn; puedo verlos, tiemblan.

Tiro el guante de hierro, soy tu siervo.
El mar que me acompaña por un mar
de sombra se deshace en el vacío.

Estoy cansado de estar muerto y ser.

En este poema, la voz poética le habla a Bronwyn y le ofrece su anillo. El adjetivo *inmemorial* puede hacer referencia a que se trata de un objeto heredado quizá de muchas generaciones, así como al significado de eternidad al que alude la circularidad de este objeto. Vemos que en el poema se expresa el significado simbólico que hemos explicado, el del anillo como destino destructivo: cuando Chrysagon entrega el anillo a Bronwyn está eligiendo un destino fatal, está eligiendo unirse a ella y desafiar las órdenes del duque de que cuide a su pueblo, puesto que está maltratándolo él mismo. Tras un período corto de felicidad en la torre junto a Bronwyn, esta elección desemboca en las siguientes consecuencias para Chrysagon: deja escapar la oportunidad de restaurar su patrimonio y vengarse de los frisios vendiendo al hijo del rey frisio, como ellos hicieron con su padre; recibe una herida grave de su hermano Marc; y, en última instancia, acaba separándose de Bronwyn. Esta elección supone, como dice Draco en la película, convertirse en el esclavo de una esclava: «You are our lord! You cannot be a

slave of a slave!» (Schaffner, 1965: 1:09:42). Bronwyn, desde el punto de vista de Draco, es una simple habitante del pueblo celta y, por tanto, una esclava. Pero es una elección voluntaria y, a la vez, supone interrumpir veinte años seguidos como guerrero, como expresa en el anterior poema: «tiro el guante de hierro, soy tu siervo».

Es posible interpretar que este poema trata del final de Chrysagon, de su separación de Bronwyn y de su supuesta muerte tras la herida recibida por Marc —una muerte que en la película no llega a mostrarse explícitamente, aunque se sugiere—, todo ello procesos de alejamiento de Bronwyn y de acercamiento a la muerte, su vida como guerrero y su vida en sí acaban: «Mi armadura deshecha se deshace / y de sus mallas muertas salen fuegos / azules, Bronwyn; puedo verlos, tiemblan». En el *Diccionario de símbolos*, s. v. *color*, se indica que el *azul* pertenece al grupo de colores «fríos y retrocedentes, que corresponden a procesos de desasimilación, pasividad y debilitación» (J. E. Cirlot, 1958: 139). Por consiguiente, se puede considerar que el fuego que sale de las «mallas muertas» de la armadura que se deshace es un símbolo de desunión, apagamiento y muerte. El fuego es un elemento activo, pero en este caso es de color azul. Además, Cirlot cita en el *Diccionario de símbolos*, en la entrada de *color*, la obra *Psicología e Alchimia* en la que Jung escribe: «El azul, por su relación esencial (y espacial, simbolismo de nivel) con el cielo y el mar, significa altura y profundidad, océano superior y océano inferior» (cit. en J. E. Cirlot, 1958: 141); a lo que Cirlot añade que depende también de si el color es asimilado positivamente a la luz o negativamente a la sombra. En este poema el azul de la llama se relaciona con el del mar de sombra y, por tanto, con un azul oscuro, negativo, con el del océano inferior, símbolo de profundidad. En este contexto, según la interpretación sugerida, Chrysagon se deshace y se hunde en la nada, en lo no, en el «mar de sombra», en la muerte, en la oscuridad: «El mar que me acompaña por un mar / de sombra se deshace en el vacío». Se trata de la

negación de lo físico, lo cual se expresa, en primera instancia, con el acabamiento de la percepción visual, esto es, con la oscuridad: la «sombra», y, en segunda instancia, con el nihilismo material: el «vacío». Prueba léxica de todo ello es que el verbo *deshacer* se repite en el poema dos veces, a la que se suma una más en forma de adjetivo –«mi armadura *deshecha*»– por el recurso de repetición de la *derivatio* o *políptoton*.

En este punto, llevamos a cabo una relación entre los símbolos anillo y mar, pues ambos se encuentran en el ámbito de un ciclo. En el caso del anillo es obvio, por su forma circular. En el caso del mar, como acabamos de analizar, ocurre a través del color azul que lo asemeja al cielo, el mar es la parte inferior de un ciclo en la que el cielo es la parte superior. Como parte inferior, el mar simboliza la muerte y se asemeja en ocasiones a las tonalidades oscuras o a la sombra. El propio Cirlot explica en su «Introducción» al *Diccionario de símbolos* que parte de la esencia del simbolismo consiste en que varios símbolos compartan una misma función y sean intercambiables, es lo que él llama «principio de identificación suficiente»:

Otro caso; en las expresiones paralelas: «El sol brilla con fulgor dorado» y «El oro brilla con fulgor dorado», la igualdad de predicado autoriza no sólo el intercambio de los sujetos de la oración, sino su identificación. Tras la frase intermedia: «El sol brilla como el oro» o «El sol brilla como el sol», se presenta ya irrefutable: «El sol (en cuanto áureo brillo) es el oro». Esta asimilación relativa, no por su valor, sino por el sentido de su situación, ya que sólo concierne a la posición dinámica, es decir, simbólica de los objetos, la denominamos «principio de identificación suficiente» y la consideramos como el núcleo del fenómeno simbólico. Se comprende que sea «suficiente» esta identificación (es decir, suficiente para lo simbólico) desde el momento en que se produce justamente en el seno de la tensión energética simbólica. Al coincidir en sus funciones, que revelan pertenencias a una esencia, ambos objetos, que en lo existencial son diferentes, tórnense uno en lo simbólico y son intercambiables (J. E. Cirlot, 1958: 46).

En otro momento de la «Introducción», Cirlot especifica que no se trata de una semejanza externa de los símbolos, sino esencial, interna, por compartir cualidades:

Esa asociación no es un mero llamamiento externo –producido en la mente de quien analiza–, sino que revela la conexión interna, el “ritmo común” de las dos realidades puestas en comunicación para que se beneficien ambas de sus cualidades interpenetradas (p. 57).

Siguiendo con el símbolo del mar, vemos en el siguiente fotograma –y queda explícito en los esquemas sobre la topografía de la película que realiza Cirlot (2001: 652-653)– que es un elemento más del escenario de la historia en la película y de la obra poética. El mar es por donde vienen los frisios, que son una parte de las fuerzas que luchan por empujar a Chrysagon a su destrucción, aunque el *primus mobile* de ello sea Bronwyn, a elección del propio caballero. A continuación, reproducimos un fotograma de *El señor de la guerra* en el que Chrysagon observa el mar azul, probablemente pensando en que los frisios volverán por él (Schaffner, 1965: 30:54):



Figura 20: fotograma de la película *El señor de la guerra* en el que aparece Chrysagon mirando el mar y el cielo azules

En el manuscrito relativo al ciclo de *Bronwyn* titulado «Imágenes» (J. E. Cirlot, 2001: 667) encontramos «Mar rojo», una visión que tiene su correlativo en fotogramas como el siguiente de la película de Schaffner (1965, 19:55):



Figura 21: fotograma de la película *El señor de la guerra* en el que se ve el mar y el cielo rojos

Al representar el mar como rojo, se le relaciona con la sangre y con la herida, o lo que es lo mismo con la lucha, lo cual tiene sentido si pensamos que es el lugar por el que vienen los frisios. No obstante, como hemos indicado, en la escena de *El señor de la guerra* en que se representa el mar rojo, Chrysagon habla de los frisios como demonios, los cuales también están relacionados con el color rojo. Cirlot usa la imagen del mar rojizo en el siguiente poema de *Con Bronwyn* (J. E. Cirlot, 1970a: 392):

Por las sombras desciendo hasta la torre
y vuelvo a ver el mar rojizo
anaranjado.

Y vuelvo a ver los muertos, la corona
de flores aterradas.

El rojo, como hemos dicho, puede relacionarse simbólicamente con los demonios, como ocurre en la película, o con una herida, tanto del plano físico como del metafísico, como puede verse en el siguiente poema de *Con Bronwyn* (p. 393):

¿Creíste que no te oía
cuando dijiste: *subes bajo las verdes nubes*,
de la tierra que hiciste
blanca en un mediodía

rojo como la herida en que perdiste
lo que a tu corazón unía?

¿Creíste que no te oía
más allá de las olas
cuando las sombras solas
eran mi todavía?

En ocasiones Cirlot escribe sobre un mar rojo, en concordancia con el manuscrito titulado «Imágenes» (J. E. Cirlot, 2001: 667). En otras, se refiere a un mar azul, negro o «de sombra», como en uno de los anteriores poemas que estamos comentando (J. E. Cirlot, 1967b: 70), es decir, a un mar de colores oscuros, más afines al significado simbólico del mar como muerte. La definición de *mar* en el *Diccionario de símbolos*, s. v. *mar*, encaja con exactitud con la interpretación del mar como símbolo de muerte. En ella, Cirlot escribe que el mar es el «océano inferior» y añade lo siguiente también sobre el mar:

agente transitivo y mediador entre lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólido) y, analógicamente, entre la vida y la muerte. El mar, los océanos, se consideran así como la fuente de vida y el final de la misma. «Volver al mar» es como «retornar a la madre», morir (J. E. Cirlot, 1958: 305).

Por tanto, tiene sentido que la vuelta al mar se relacione con la sombra, con la oscuridad, es decir, con el aspecto simbólico negativo del color azul. Así pues, en poemas como el que venimos comentando de *Bronwyn*, el que comienza con el verso: «Toma mi oscuro anillo inmemorial» (J. E. Cirlot, 1967b: 70), el mar simboliza la muerte. Este poema habla de disolución, de muerte, de la negación de la vida («fuegos azules», «mar de sombra») de la voz poética –que se podría identificar con el caballero Chrysagon– aceptando un destino («anillo»), el cual consiste en ser siervo de Bronwyn, aunque ello conlleve la muerte y el alejamiento de ella a cambio de un breve período de plenitud vital. Se trata de aceptar un extremo del círculo, de la rueda de la fortuna, a cambio de caer en el otro, en el «océano inferior».

Pero, como hemos dicho, la muerte no significa la inexistencia –he aquí el matiz eterno de la forma redonda del «anillo» y de todo símbolo cíclico. La voz poética podrá seguir viviendo a Bronwyn como idea, como recuerdo, como ente de ficción, eternamente, aunque se lamente de ello en este mismo poema: «Estoy cansado de estar muerto y ser» (*ibid.*). Esta misma idea es la que se expresa en otro verso que actúa de epifonema de *Bronwyn, VII*: «Secretamente eternos en lo no» (J. E. Cirlot, 1969c: 241). También Chrysagon en la película se despidió de Bronwyn diciendo que seguirá con ella pese a su separación: «I can't take you to that... that far place. Not for a while. I'll be with you... always, wherever you go» (Schaffner, 1965: 1:57:37). En el artículo «Bronwyn. (Simbolismo de un argumento cinematográfico)», Cirlot comenta sobre el *lugar lejano* lo siguiente:

Parece como si Chrysagon presintiera su próximo fin a la noche en que sube a la terraza de la torre, encuentra allí a Bronwyn y le habla de «un lugar lejano que conoce al que la llevará». Ese lugar, en la mitología céltica (8)⁶³ *Mag mell* (llanura de la alegría) y *Tir non-Og* (tierra de la juventud) «es el más allá, lugar donde no se envejece, los prados están siempre esmaltados de flores y acompañan a los guerreros mujeres de belleza maravillosa» (J. E. Cirlot, 1970f: 623).

Para Cirlot, Chrysagon realiza un sacrificio para alcanzar su gloria con Bronwyn y el precio que paga es la muerte, cae en el océano inferior para subir al superior y esperar allí a Bronwyn:

El alma de Chrysagon vela ya siempre allí. «La transferencia del alma a algo no es posible sino por medio de un sacrificio sangriento», [...]. De otro lado, la muerte es el nacimiento al «yo celeste» (4) y Chrysagon en el momento de su muerte llegó, sin duda, al «lugar lejano» al que quería llevar a Bronwyn. Corbin dice: «Cada persona resucita (nace al más allá) asumiendo lo que, por su obra, ha tomado existencia en lo más secreto de él mismo» (p. 624).

De este modo, como estamos argumentando, el mar simbólicamente también es acorde a la idea de que la muerte no es la inexistencia y esto lo explica Cirlot en la

⁶³ Pierre Grimal (1963). *Mythologies des Montagnes, des Forêts et des Îles*. Larousse, París.

entrada *Viaje nocturno por el mar*, del *Diccionario de símbolos*, donde se cuenta que esta expresión procede de la antigua creencia según la cual el sol durante la noche atravesaba los abismos inferiores experimentando la muerte, pero volviendo a surgir al día siguiente (J. E. Cirlot, 1958: 465). En el siguiente poema de *Bronwyn*, VI, el anillo aparece en su acepción simbólica de eterno retorno representando al sol, «El anillo es corona de los orbes», como aquello que resucita una y otra vez, mientras todo cambia, «destrucción en movimiento» (J. E. Cirlot, 1969b: 204):

Halos de destrucción en movimiento,
rojos, azules, blancos y morados.

El anillo es corona de los orbes
sólo un círculo de oro resucita.

El oro es un símbolo que hace referencia a aquello de mayor calidad –es la materia última de la alquimia, que metafóricamente es un proceso de perfección–, y en muchos momentos del ciclo es empleado en relación con Bronwyn. Por tanto, en este poema podría trazarse una correspondencia entre el sol y Bronwyn a través de ese material, aunque no se cite directamente a Bronwyn, pues todo este grupo de poemas están directa o indirectamente dirigidos a ella. Un ejemplo más de esta relación son los dos primeros versos de un poema, en el que se apela a Bronwyn, fechado en 1972 pero no publicado hasta 2001 en la edición que reúne el ciclo de *Bronwyn*: «Y tu cabeza de oro sobre el mar / inmóvil en su luz iridiscente» (J. E. Cirlot, 2001: 576). Por otro lado, Bronwyn es la que «renace de las aguas» –como escribe Cirlot en la dedicatoria de los libros del ciclo–, y en este sentido se asemeja al sol, como en la antigua creencia citada según la cual este atraviesa por la noche los abismos inferiores y resucita cada día (J. E. Cirlot, 1958: 465). No obstante, como apunta Victoria Cirlot (2001b: 13), esta relación entre el oro y la cabeza de Bronwyn tenía antecedentes en la lectura que Cirlot hizo de otra película, la versión de *Hamlet*, de Laurence Olivier. En esta obra, el actor actúa con

el pelo teñido de rubio, lo cual fue comentado por Juan Eduardo Cirlot en su artículo

«El mito de Hamlet»:

Y sir Laurence Olivier consigue en cada momento expresar con su rostro, con sus manos, con sus trajes, con el pelo que se tiñó de rubio (dice que para «separarse» de Hamlet y objetivarlo), en realidad para acercarse al Sol, para mitificarse, para arianizarse y explicar mejor ya con su imagen sola su situación al lado de Ormazd contra el principio opuesto (J. E. Cirlot, 1966d: 15).

Como vemos en el siguiente fotograma de *Hamlet* de Laurence Olivier, el actor-director llevaba efectivamente el pelo teñido de rubio (Olivier, 1948: 1:36:20):



Figura 22: fotograma de la película *Hamlet* de Laurence Olivier en el que este actor aparece teñido de rubio

De modo que de una obra de arte a otra, la imagen de la cabeza que se asemeja al oro y al sol pasa del Hamlet representado por Olivier al personaje de Bronwyn, de Cirlot, que en la representación de Rosemary Forsyth de *El señor de la guerra* también

es rubia. Esta reminiscencia solar y aurea queda como distintivo de estos seres que para Cirlot eran de especial entidad.

En definitiva, Cirlot toma el elemento del mar de *El señor de la guerra* y le da un tratamiento simbólico en el que representa la parte inferior de un ciclo, la muerte. En relación a esto, el sol es el elemento que cada día se esconde tras el nivel del mar, para morir y renacer al día siguiente. El sol, en semejanza con el símbolo del oro, que hace referencia a la alta calidad y espiritualidad de algo, representa simbólicamente a Bronwyn misma, la que, como el sol, «renace eternamente de las aguas» –dedicatoria que aparece en varias obras a Bronwyn, como *Bronwyn, VIII*, entre otras. Un eterno retorno que ya se encontraba en el anillo, un símbolo afín al de mar. Esto queda atestiguado en otros poemas, como en el siguiente de *Bronwyn, w*, en que la voz poética le pide a Bronwyn que regrese y se ve a la perfección la relación que acabamos de explicar entre sol, mar, resurgir, el anillo, lo cíclico y Bronwyn (J. E. Cirlot, 1971b: 445):

Amor en desvarío de los campos,
oscurecerse lento de las islas,
nubes de la esperanza de la sombra,
Bronwyn desoladora, ten piedad.

Toca las cicatrices de tu ausencia,
mira petrificarse lo marchito
y resurge en las aguas como el oro
del sol que, inútil, vuelve cada día.

Vuelve a la oscuridad de mis palabras,
a la inquietud de los estratos siempre
en ciega vibración para tenerte.
Tú sabes que mis manos tiemblan sólo.

Bronwyn vuelve a la oscuridad en las palabras del poeta, pues estas no sirven para alcanzarla o desvelar su misterio, sino solo como un vínculo hacia ella, como una invocación o petición de su presencia.

En la entrada a la que nos referíamos del *Diccionario de símbolos*, s. v. *Viaje nocturno por el mar*, Cirlot cita a Jung, quien, en su obra *La psicología de la transferencia*, escribió que la oscuridad y la profundidad marina son símbolos del inconsciente y de la muerte, a lo que añadió: «no como negación total, sino como reverso de la vida (estado latente) y como misterio que ejerce una fascinación sobre la conciencia, atrayéndola desde el abismo. La salida del viaje expresa la resurrección y la superación de la muerte (también, la salida del sueño)» (cit. en J. E. Cirlot, 1958: 465). Bronwyn es esa fascinación o atracción que ha llevado a Chrysagon al abismo, a su destino fatal, al «mar de sombra», como escribe Cirlot en el poema que venimos comentando de *Bronwyn* (J. E. Cirlot, 1967b: 70). En la película, Draco también hace referencia a esa atracción o fascinación cuando le dice a Chrysagon que ha sido embrujado por ella: «You are bewitched» (Schaffner, 1965: 1:10:24). Se trata del término *hechizado*, que, como comentamos anteriormente, usaban ambos personajes en la escena de amor de la película (1:01:43) y que Cirlot incluiría en la dedicatoria de *Con Bronwyn*: «Yo también estoy hechizada. Bronwyn» (J. E. Cirlot, 1970a: 386). Pero, como también hemos explicado, no se contempla la muerte como final, existe un «no mundo», un mundo intermedio, desde el que seguirán en contacto, Bronwyn como esencia *imaginal* no se destruye en medio del cambio de todo, sino que, al ser un ente de elevada distinción como el sol, resurge una y otra vez.

Por último, retomemos el hilo referente a que el anillo tiene un significado simbólico relacionado con el destino. En este caso, el destino que elige Chrysagon haciendo uso del anillo, es decir, uniéndose a Bronwyn, implica, por un lado, el goce de la compañía con Bronwyn y, por otro, la perdición por el alejamiento de esta, por el riesgo en que Chrysagon pone su posición como señor y por la grave herida que recibe debido a tal elección. En este sentido, el anillo sintetiza lo alto y lo bajo de la fortuna, el

principio y el fin, la totalidad, lo eterno, y, por ello, se relaciona con el Alfa y el Omega. Primero con Bronwyn y después sin ella, como en el siguiente poema caracterizado por la aliteración y perteneciente a *Bronwyn, II* (J. E. Cirlot, 1968d: 101):

Bron-
wyn

Con
sin

La voz poética –que se pone en el papel del caballero, como Chrysagon, quien lleva años guerreando– expresa: «Tiro el guante de hierro» (J. E. Cirlot, 1967b: 70). De este modo, por primera vez, el caballero empieza a ser señor de verdad, como afirma Chrysagon ante su hermano Draco en la película: «My life is my own» (Schaffner, 1965: 1:08:48). De este modo, el caballero Chrysagon se convierte en señor de sí mismo, ya que hasta entonces, aunque ha sido señor de otros, ha sido también siervo de la promesa que le hizo a su padre en el lecho de muerte consistente en restaurar sus tierras y en servir al duque Guillermo. Como señor de sí mismo, Chrysagon elige que Bronwyn sea su alfa y su omega, su goce y su perdición. En el *Diccionario de símbolos*, s. v. *Alfa y omega*, Cirlot indica que son la letra inicial y la final del alfabeto griego y simbolizan principio y fin de todas las cosas respectivamente (J. E. Cirlot, 1958: 77). Además, es interesante el comentario de Cirlot en el sentido de que en la Edad Media se le asignaron animales a ambas letras, siendo alfa un pájaro y omega un pez, por corresponder al abismo superior y al inferior. Por tanto, los símbolos se corresponden entre sí, el mar y omega son símbolos de la esfera inferior, de la profundidad, de la muerte, y Omega es representado por un pez, animal que vive en el mar. Bronwyn es el Alfa y el Omega de Chrysagon, el principio y el fin, el todo y, en este sentido, se apunta a su dimensión divinizada, el propio Yahveh es quien en el *Apocalipsis* dice «Yo soy la Alef y la Tau». Estas son algunas de las claves para entender en parte un poema inédito

de Cirlot, fechado el 31 de julio de 1971, pero publicado en 2001 en la edición del ciclo de *Bronwyn* con el título «Alfa y Omega = Aleph y Tau». Un poema que, como puede verse a continuación, está realizado solo con las letras que componen el nombre de Bronwyn, que parecen estar dispuestas de modo que dibujan arriba un pájaro, símbolo de lo celeste y espiritual; y abajo, con las letras colocadas en horizontal, la tierra, símbolo de la vida terrenal. Los dos ámbitos unidos formarían el principio y el fin, el todo (J. E. Cirlot, 2001: 549):

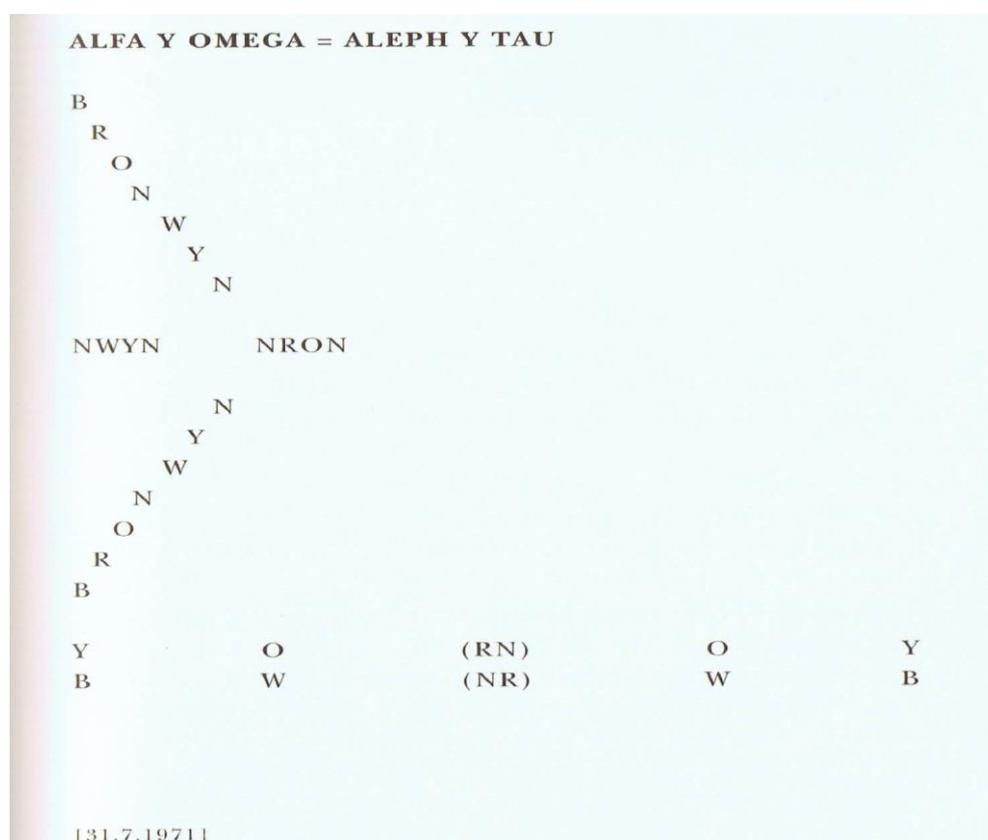


Figura 23: poema titulado «Alfa y Omega = Aleph y Tau» de Juan Eduardo Cirlot

Además, Cirlot aplica en este poema otras dos técnicas: la variación fonovisual y el simbolismo fonético. La variación fonovisual es la técnica por la que Cirlot distribuye con libertad espacial las letras del poema, de modo que significan también por la forma que las grafías de las letras dibujan. Cuando Cirlot usa esta técnica, suele hacerlo

circunscribiéndose a las letras de un nombre, en este caso, el de Bronwyn. En el prólogo a *Nueve variaciones fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn*, Cirlot escribe lo siguiente acerca de la técnica de la variación fonovisual:

Sea en el idioma que facilitan las variaciones sobre las letras de un nombre, idioma incomprensible aunque a veces contenga alusiones (niger, regine), o en el castellano, al extraer de una palabra sus componentes, como en el caso de la palabra «maravillosas» (= mar, losas, vi al...), esto es lo esencial. Luego, la disposición «visual», que viene ya de muy lejos (caligramas, futurismo, constructivistas: Lissitzky dijo que «la poesía debía verse, no leerse»), resulta un expediente adicional, pero complementario. No le niego –de lo contrario no lo hubiera usado– posibilidades de estímulo al configurar en «dibujos» más o menos perceptibles como tales determinadas agrupaciones de letras. También es una vía para nuevas disociaciones y acumulaciones o reiteraciones dotadas de valor rítmico: ven ven ven ven... En todo caso, la poesía no depende del método. Tan procedimiento es un soneto como una variación fonovisual. La poesía es previa (J. E. Cirlot, 1996: 566).

Por otro lado, el simbolismo fonético es la teoría que estudia el significado intrínseco y simbólico de los sonidos a través de un estudio comparativo de palabras y lenguas. Cirlot escribió varios artículos sobre ella. Según esta teoría, se le asigna un significado simbólico a cada letra. Cirlot constituyó un lenguaje formado por las letras del nombre de Bronwyn, con el que poder comunicarse con ella, salvando en parte las distancias culturales entre la voz poética y la lengua que sería propia de una doncella celta del siglo XI, como explica en el prólogo a *Bronwyn, n* (J. E. Cirlot, 1969e: 542). En el artículo «Simbolismo fonético. Bronwyn-Bhowani», Cirlot expone los significados que otorga a cada letra del nombre de Bronwyn (J. E. Cirlot, 1971g: 635-637). La R significa ‘acción’ y la N ‘aguas primordiales como negación y disolución en lo informal’, por lo que RN = acción-disolución y NR = disolución-acción. Por tanto, podría interpretarse como muerte (RN) y resurrección (NR). No obstante, como hemos indicado anteriormente, nosotros tratamos de ofrecer aquí una interpretación argumentada, pero no pretendemos con ello agotar la significación de los símbolos, que, por otro lado, han de vivirse personalmente. Respecto al resto de letras, B significa

‘cuerpo’; O ‘vocal afirmativa’; W es equivalente a la U entre consonantes, que junto con la I son ‘vocales negativas’ y la W es equivalente a la B cuando va seguida de vocales.

5.3. *Bronwyn como destructora y el sacrificio de Chrysagon*

En *El señor de la guerra*, Bronwyn tiene –al menos desde el punto de vista de Chrysagon, Draco o Bors– un poder mágico, sobrehumano, por el que ejerce una atracción relativa al pecado. Consideramos que en este aspecto Bronwyn se asemeja a Eva y que se pueden encontrar pruebas de ello en la película. Atendamos de nuevo a la «Figura 9» (p. 297) del presente trabajo, en la que Cirlot clasifica las fases por las que, según él, pasa Bronwyn (J. E. Cirlot, 2001: 649). En esta figura, el poeta barcelonés esquematiza cuatro fases para la joven celta que siguen este orden ascendente: 1. Eva, 2. Bronwyn, 3. Daena y 4. Shekina. Asimismo, las compara con cuatro fases que distingue Jung: 1. Eva, 2. Beatriz, 3. Sofía y 4. María y también con cuatro jerarquías paganas: 1. Mujer, 2. Hada, 3. Ninfa y 4. Gran Diosa. M.-L. von Franz comenta del siguiente modo las cuatro fases del ánima según el pensamiento de Jung:

Como demostró Jung, el núcleo de la psique (el «sí mismo») normalmente se expresa en alguna forma de estructura cuádruple. El número cuatro también está relacionado con el ánima porque, como observó Jung, hay cuatro etapas en su desarrollo. La figura de Eva es la mejor simbolización de la primera etapa, la cual representa relaciones puramente instintivas y biológicas. La segunda puede verse en la Helena de Fausto: ella personifica un nivel romántico y estético que, no obstante, aún está caracterizado por elementos sexuales. La tercera está representada, por ejemplo, por la Virgen María, una figura que eleva el amor (eros) a alturas de devoción espiritual. El cuarto tipo lo simboliza la Sapiencia, sabiduría que trasciende incluso lo más santo y lo más puro. Otro símbolo de este tipo es la Sulamita del *Cantar de los cantares* de Salomón (von, Franz, 1964: 185).

Como ya indicamos, Cirlot, en «Bronwyn. (Simbolismo de un argumento cinematográfico)» (1970f: 626), opina que la doncella celta surge en la película en el «segundo estadio», para avanzar más tarde al de Daena sufí y Shekina, aspecto femenino de Dios, de la cábala hebraica. El primer estado, el de mujer humana, es equivalente a Eva, y Cirlot considera así a Bronwyn cuando esta forma parte de la familia celta que la tiene como hija adoptiva y que espera que se case con Marc. En este estado, el origen de Bronwyn, como el de Eva, es algo relacionado con lo misterioso y desconocido: Odins, padre de Marc en la película, la tomó en adopción cuando era una niña y no se aclara la procedencia original de Bronwyn. En cambio, cuando la doncella celta aparece en el lago, pasa a ser Bronwyn, como algo especial, como algo más que una mujer, alguien capaz de ejercer una atracción e hipnotización, que es lo que hace con Chrysagon.

Bronwyn es considerada por Cirlot en su poesía como parte del alma propia de la voz poética y esta parte del alma de uno mismo lo atrae hacia sí, de modo que cualquier sacrificio se realiza por motivo de esa atracción. Según estas ideas, Cirlot interpreta *El señor de la guerra* considerando que Bronwyn es parte del alma de Chrysagon y la atracción que ejerce sobre él le lleva a todo sacrificio, incluido la muerte (J. E. Cirlot, 1967f: 588). En este sentido, Marius Schneider –autor de *El origen musical de los animales-símbolos*, la obra que tanto influyó en Cirlot– cuenta una conversación con un negro agni llamado Qasi acerca del alma de los animales y del hombre (Schneider, 1946: 22). Schneider narra que, según Qasi, un modo de atraer a los animales en la caza es «arriesgarse a imitar la voz del espíritu del animal. Entonces éste se ve a sí mismo, especialmente su *nariz*, como si estuviera cerca del agua y no puede resistirse» (*ibid*). Schneider cuenta que, como consecuencia de las conversaciones con Qasi, llegó a la conclusión de que en el hombre se pueden distinguir tres partes: un

cuerpo mortal; un alma mortal, que se refleja como sombra debido a la luz solar; y un alma inmortal, que se percibe en el agua como imagen sonora del cuerpo. De este modo, Schneider escribe que: «la imagen sonora en el agua, que es una autovisión difusa del alma, “canta siempre una melodía del otro mundo”. Cuanto más se oyen los acentos tristes de esta melodía y la imagen del alma se precisa más en el espejo del agua, tanto más aumenta la fuerza atractiva de esta imagen en el agua» (*ibid.*). Además, Schneider relaciona las dos partes del alma de las que habla, la mortal y la inmortal, con el sol y la luna respectivamente, provocando el primero una sombra en la tierra y la segunda un reflejo en el agua: «Podría suceder también que la melodía y la sombra se relacionasen como tesis y antítesis y que los elementos —agua y sombra— en los cuales se manifiesta el alma correspondieran a la luna y al sol» (p. 23). Es interesante señalar esto último porque, como veremos más adelante, Cirlot relaciona a la luna —junto con Shekina y Sofía— con las «aguas superiores», mientras que Bronwyn y Ofelia pertenecen al ámbito de las aguas inferiores (J. E. Cirlot, 2001: 588).

Por tanto, encontramos en las ideas de Schneider una similitud con la interpretación que Cirlot hace de Bronwyn como una imagen del alma propia, siendo clave además en esto que Bronwyn, en la película *El señor de la guerra*, aparece por primera vez saliendo de un lago, como Cirlot recuerda en la dedicatoria a Bronwyn como «la que renace de las aguas», que aparece en varios de los poemarios del ciclo. No obstante, la similitud entre las ideas de Schneider y la concepción poética del ciclo de *Bronwyn* se estrecha aún más cuando Schneider cuenta, como consecuencia de su conversación con Qasi, que un hombre corre un grave riesgo si escucha la melodía de su propia alma cantada por un cuerpo ajeno, pues esta ejerce una atracción de gran intensidad que además proviene de otro mundo, y relaciona tal melodía con el agua y con la noche:

Se alcanza el punto culminante cuando una persona oye su melodía propia, es decir, la melodía de su propia alma, pero no cantada por ella misma, sino emitida por algo o alguien «que está fuera del cuerpo físico de esta persona» a quien pertenece esa melodía. Nadie puede escapar al dictado imperioso de esta voz. Cuando un ser vivo se encuentra frente a aquel llamamiento de su propia alma exteriorizada, la atracción es fatal. Es la hora de la muerte. «Por esto es muy peligroso ir de noche cerca del agua», porque durante la noche el agua «canta siempre intensamente nuestra sombra» (p. 24).

No obstante, para Cirlot la atracción a la muerte no es una atracción a un final, sino a un encuentro con el alma propia tras la muerte, a un cambio que es un destino inevitable y a una persistencia en lo eterno. Por ejemplo, en el siguiente poema, a pesar del orden sintáctico alejado de lo normativo, se puede leer que el sujeto de la voz poética cuando contempló a Bronwyn ya estaba muerto. Podemos interpretar que Bronwyn, como alma propia con la que se unirá el sujeto de la voz poética tras la muerte, es una señal anunciadora de la muerte como destino inevitable que habrá de afrontarse. Además, en el caso de la historia de Chrysagon, con quien parece identificarse la voz poética, el aceptar la compañía de Bronwyn significa el sacrificio de uno mismo (J. E. Cirlot, 1969c: 236):

Del no ser junto a ti, donde maté,
desde cuando tu bosque vi la torre,
la torre por tu luz desde que vi.

Desde que vi el no ser en el pantano,
junto a los blancos mares de las nubes,
cuando el bosque de nubes, el altar.

Cuando maté a mi hermano junto a ti,
mi hermano era yo mismo y me maté;
junto a ti lo maté, junto al cristal.

Cuando te contemplé ya estaba muerto,
muerto de inmensidad y de luz blanca.
Te pude contemplar cuando ya muerto.

En este sentido, Bronwyn es para la voz poética la anunciadora del espacio posterior a la muerte, posterior a lo terrenal y a lo desunido y, por tanto, la anunciadora

de la existencia en lo no, en lo esencial, en lo eterno, en la unión con el alma propia (J. E. Cirlot, 1969d: 272):

Nunca seré del tiempo aunque en el tiempo
viva.

La eternidad me tiene en su poder.
Somos la eternidad. Blanca viniste
a convencerme, muerto.

Ese mensaje anunciador de un destino que es la muerte y de la existencia eterna posterior a la misma es el motivo por el que la voz poética dice haber visto a Bronwyn sobre las aguas del pantano. Esto se encuentra en consonancia con el fragmento citado de Schneider acerca del sonido del alma propia surgiendo de las aguas como atracción fatal hacia la muerte, una idea de la que encontramos ejemplos en el ciclo de *Bronwyn* (p. 273):

Ahora sí que ya sé por qué te vi
sobre las grises aguas del pantano,
loto de las entrañas de la luz,
sin pétalos ni rayas de relámpago.

Te vi para saber que soy eterno.
No importan que esté muerto junto al mar.

Sin embargo, consideramos que en algún momento de la película se atribuyen a Bronwyn los rasgos negativos que, según el cristianismo medieval, se asociaban a la mujer, teniendo como símbolo de ello a Eva, esto es, el de la perdición del amor carnal. En *El señor de la guerra*, después de encontrarse Chrysagon con Bronwyn cuando sale del lago, Draco le comenta a su hermano Chrysagon que su fiebre se debe a que dejó ir a Bronwyn en vez de tomarla: Draco: «She's the cause of his fever, and that's the truth»; Chrysagon: «How so?»; Draco: «Because you let her go» (Schaffner, 1965: 29: 55). La película juega con que la fiebre puede ser causada también por la herida que recibió Chrysagon al repeler el primer ataque frisio. En «Bronwyn. Simbolismo de un

argumento cinematográfico», Cirlot escribe que la herida es también símbolo de culpa, de la guerra en la que lleva sumido veinte años buscando una venganza del aprisionamiento de su padre, para enriquecerse y porque es su profesión. El hecho de que la herida sea en la espalda subraya su significado, porque lo que ocurre en la espalda no se ve, es símbolo del subconsciente (J. E. Cirlot, 1970f: 623). Después de que Chrysagon pase la primera noche con Bronwyn, algo que ocurre con posterioridad a que Bronwyn cure su herida quemándola, Draco le dice a su hermano que su fiebre ha desaparecido: «You look as though your fever's gone» (Schaffner, 1965: 1:08:00). Por tanto, en la película se juega con la posible causa de la fiebre de Chrysagon: entre la herida o la pasión retenida por Bronwyn, estando el segundo caso más relacionado con el deseo que lleva a la perdición y que se criticaba en la ideología cristiana medieval en relación con la mujer.

Asimismo, antes de esa noche, justo después de que Odins vaya con Marc y Bronwyn a pedir permiso a Chrysagon para el matrimonio de ambos, Chrysagon rasga un tapiz en el que se simboliza a Eva. Esto se debe a la rabia que le produce que Bronwyn vaya a casarse con un muchacho del pueblo y el obstáculo que esto supone para el cumplimiento de su deseo hacia ella, como vemos en los dos siguientes fotogramas (45:55):

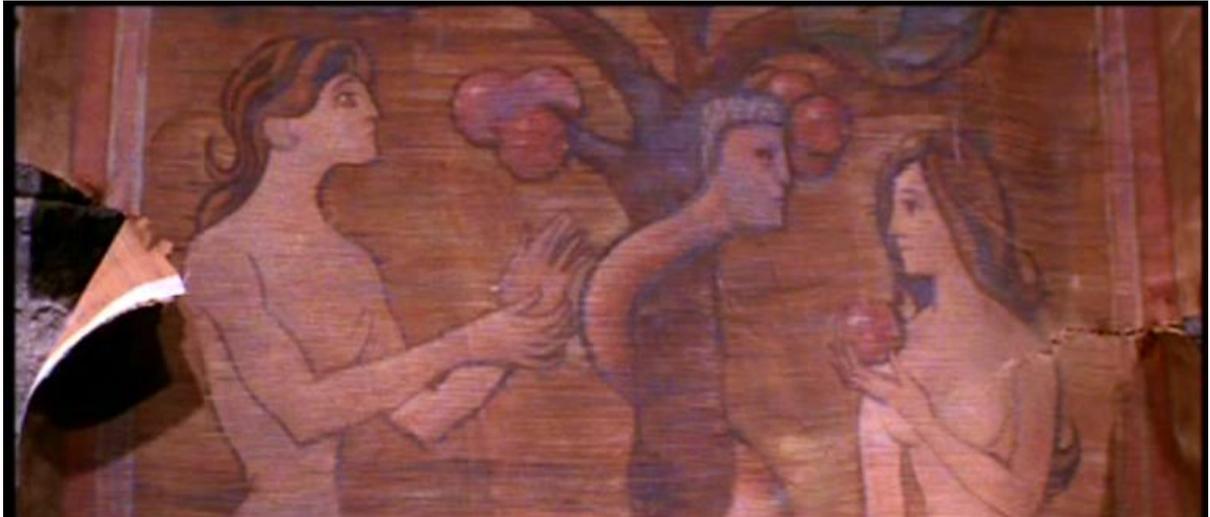


Figura 24: fotograma de la película *El señor de la guerra* en el que aparece un tapiz con Adán y Eva



Figura 25: fotograma de la película *El señor de la guerra* en el que Chrysagon rasga el tapiz en el que aparecen Adán y Eva

Así pues, Bronwyn tiene un lado sexual, relativo al pecado. De hecho, en la ideología cristiana medieval muchas veces se expresaba que una de las formas que tomaba el diablo para llevar a la perdición al hombre era la de la mujer. El mismo Bors, caballero que es la mano derecha de Chrysagon en *El señor de la guerra*, en una escena en la que charla con Draco y Chrysagon sobre la fiebre de este, opina que en la tierra aún vagan demonios que toman la forma de mendigos y hermosas mujeres y quien se tope con ellos está perdido:

Bors: Sire, all men have heard how when the Lord Christ came, the old Gods, demons, and spirits with snaky hair... were cast down into hell; Draco: Good riddance!; Bors: But some say they still linger, prowling the dark corners and unblessed places of the earth, changed to beggar men and goose girls (29:40).

Es una clara alusión a la creencia muy extendida en aquellos tiempos de que el diablo trataba de tentar continuamente al hombre y en *El señor de la guerra* se juega con esa posibilidad, sugiriendo los poderes sobrenaturales de Bronwyn en un par de ocasiones en que Chrysagon trata de acercarse a ella.

No obstante, Cirlot en su poesía siempre espiritualiza a Bronwyn, porque la voz poética monologa o dialoga unidireccionalmente –excepto en *Con Bronwyn*– acerca de la imposibilidad de encuentro con ella, debido a que se encuentran en espacios y tiempos distintos, aunque ella perdure desde su *no ser*, por lo que el contacto sensitivo es nulo. Para la voz poética del ciclo de *Bronwyn*, el cuerpo de la doncella celta no es percibido por los sentidos, ella existe como idea. Por este motivo, no encontramos aquí ninguna alusión a Bronwyn como incitadora al pecado o como un ser en el estado de carne y hueso, pero sí que se ve a Bronwyn como el destino cuya culminación implica la muerte y, por tanto, un sacrificio, como veremos más adelante. Por otro lado, como Victoria Cirlot nos explica en su «Introducción» (2001b: 24) a la edición del ciclo de *Bronwyn*, Juan Eduardo Cirlot escribió también un poema titulado *antiBronwyn* que estaba «dedicado a lo oscuro, siniestro, al “amor” anónimo de la prostitución», en palabras del mismo Cirlot a Jean Aristeguieta en una carta del 15 de enero de 1969 – aunque, al parecer, el poeta barcelonés decidió destruir tanto este *antiBronwyn* como otro posterior que escribiría en el mismo sentido. Así pues, parece que la única referencia que relaciona a Bronwyn con el pecado y que Cirlot mantuvo en su poesía se encuentra en los siguientes versos de la parte escrita en inglés de *Bronwyn*, z (J. E. Cirlot, 1969f: 325):

Bronwyn
in win
in sin
for the wind.

Sin embargo, esta referencia a Bronwyn «in sin», esto es: ‘en el pecado’, es una alusión puntual, a la que favorece la posibilidad de la aliteración. No obstante, creemos importante señalarla, aunque, como argumentamos, la Bronwyn de Cirlot, a diferencia de la cinematográfica, se encuentra espiritualizada e inmaterial, puesto que es la comunicación con una parte de la propia psique, un ángel, una idea, un ente de ficción o un supuesto recuerdo que ha perdurado durante siglos. A pesar de esto, coincide en la película y en los poemarios que el contacto con el personaje de Bronwyn suponga un sacrificio que culmina en la muerte.

En sus artículos, Cirlot analiza en varias ocasiones a Bronwyn poniéndola en relación con Eva. Por ejemplo, en «Bronwyn. El ocaso de un señor de la guerra», Cirlot escribe:

Bronwyn es Eva rediviva. Y el fruto que ofrece no se puede rechazar precisamente porque lleva en línea recta al ocaso, a la expulsión del propio paraíso, aunque sea éste un paraíso pobre de torre normanda entre tierras pantanosas (J. E. Cirlot, 1967f: 589).

Por tanto, el sentido de Eva que es contemplado por Cirlot es el de fuente de lo destructivo, de los males, pero también de los bienes. En este último sentido, la compara con Pandora, como escribe en «Bronwyn. Simbolismo de un argumento cinematográfico»: «La belleza de Bronwyn es una caja de Pandora para el caballero normando, todos los bienes y males provienen de ella» (J. E. Cirlot, 1970f: 621). En la primera de las *Nueve variaciones fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn*, Cirlot hace mención a esta relación entre Bronwyn y Pandora, entendida Pandora como la fuente del mal o la destrucción, al igual que Eva (J. E. Cirlot, 1996: 567):

Como explica Cirlot en el manuscrito, Bronwyn tiene dos aspectos inversos u opuestos, el de fuente de bien y el de mal, siendo el negativo identificado con Pandora en este caso, aunque también encaja con Eva, como se vio antes en el artículo «Bronwyn. El ocaso de un señor de la guerra» (J. E. Cirlot, 1967f: 589). En el poema con forma de variación fonovisual se representan ambos aspectos invertidos con los mismos signos en lugares opuestos: primero W_____B, para el que se refiere al aspecto de Pandora, y después B_____W, para el aspecto positivo de la doncella celta. Tras la variación referente a Pandora encontramos una N, letra que inicia muchos términos de negación: nada, nunca, ni, etc. y que en simbolismo fonético significa: «aguas primordiales como negación y disolución en lo informal» (J. E. Cirlot, 1971g: 635). Por tanto, esta N puede hacer referencia al agua como elemento de tránsito hacia la muerte, como en el caso de Ofelia. Por su parte, la letra que sigue a la variación correspondiente al lado positivo de Bronwyn es la O, letra que en simbolismo fonético simboliza lo afirmativo, al igual que la A (p. 636).

Por otro lado, como podemos ver en el manuscrito «Bronwyn = AntiPandora», Cirlot interpreta dos variaciones del nombre «Bronwyn» escrito en relación con términos del inglés, donde *Wronbyn*, que aparece en la parte superior de la variación fonovisual está formada por *wron(g)*, que significa ‘malo, pecaminoso’ y *bin* que significa ‘caja’; la caja de lo malo, la caja de Pandora. Asimismo, en la parte inferior, *Bronwyn* está constituido por *Bran* que significa ‘caja de grano’, si admitimos una variación fónica o/a que es válida según el simbolismo fonético porque ambas vocales son afirmativas, y *win*, que significa ‘triumfo’. Por tanto, Bronwyn encarna la ‘caja del mal’, esto es Pandora, como desarrollo negativo de Eva, y su inversión: la ‘caja de la victoria’. Bronwyn como goce en primer lugar y como causa de la destrucción es una

interpretación desarrollada poéticamente por Cirlot, pero que respeta los acontecimientos de *El señor de la guerra*.

De este modo, Cirlot también considera un lado oscuro, demoníaco o destructor de lo femenino. En este sentido, uno de los símbolos por excelencia de lo femenino es la Luna. A este respecto, es interesante un documento manuscrito de Cirlot en el que se relacionan Bronwyn, Ofelia, Shekina, Sofía y la Luna (J. E. Cirlot, 2001: 588):

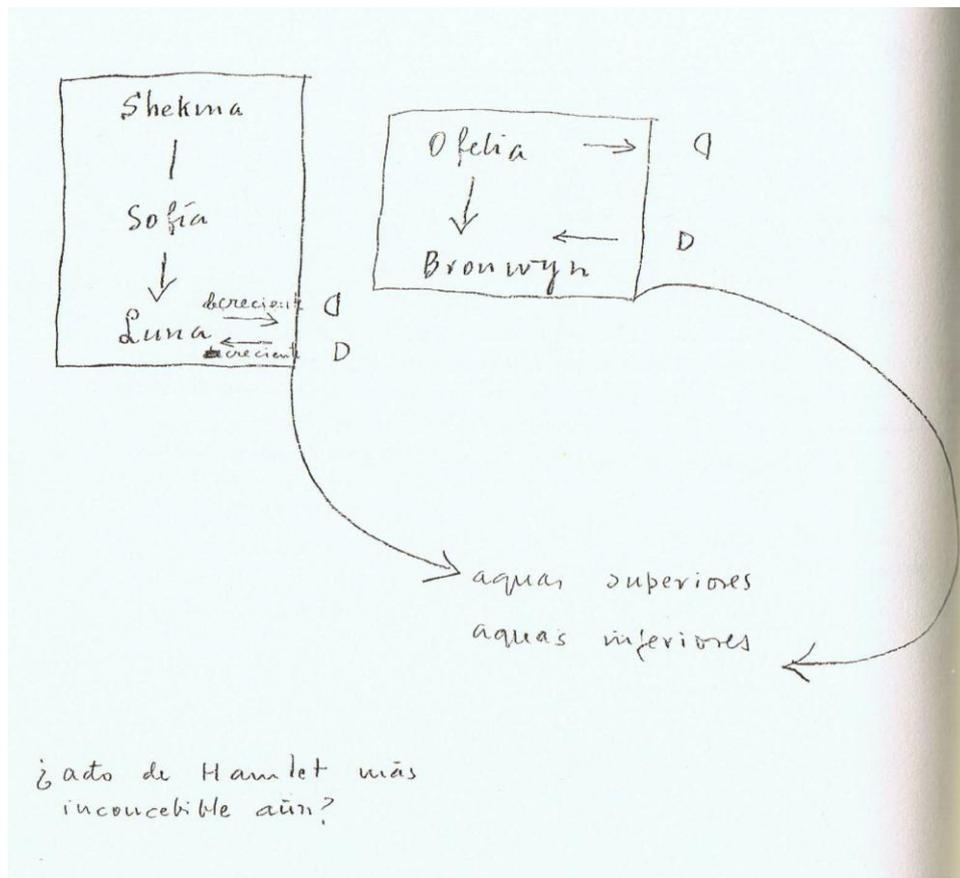


Figura 28: manuscrito en el que Juan Eduardo Cirlot relaciona a Bronwyn con la Luna, Sofía, Shekina y Ofelia

Este documento acredita que otra inversión de Bronwyn es Ofelia. Hemos comentado que Cirlot considera que Ofelia cayó en las aguas muriendo y Bronwyn, en cambio, sale de ellas renaciendo y con la oportunidad de vengar el rechazo de Hamlet, algo que se cumpliría en la perdición de Chrysgon. En este sentido, como se ve en este

manuscrito, Ofelia y Bronwyn son las aguas inferiores, las terrenales, mientras que Shekina, Sofía y la Luna son las aguas superiores. Estas aguas superiores tienen tres grados: El primero y más alto es Shekina; el aspecto femenino de Dios (J. E. Cirlot, 1970e: 11), en el grado de Gran Diosa (J. E. Cirlot, 2001: 649). Cirlot, en «Simbolismo fonético. Bronwyn-Bhowani», menciona su sorpresa por haberse enterado de que uno de los nombres de Kali es Bhowani, siendo Kali consorte del dios hindú Shiva en su manifestación del poder del tiempo (J. E. Cirlot, 1971g: 635). Además, Kali invocada con el nombre de Bhowani es una diosa de la aniquilación y la renovación de todo. La sorpresa es debido a la semejanza entre los nombres Bhowani y Bronwyn, pues, como estamos viendo, Bronwyn tiene también un lado destructivo.

El segundo grado del ámbito superior es Sofía. Según Cirlot, si el alma cumple con las condiciones que se exigen para su salvación, se promete a Sophia, imagen gnóstica de la mujer como símbolo de la salvación por el conocimiento. (J. E. Cirlot, 1970f: 625). Esta equivale a Daena, ángel femenino que se presenta tras la muerte, según el sufismo, ambas en el grado de Ninfa.

Por último, el tercer grado es la Luna. Como se puede ver en el manuscrito que estamos comentando, la Luna tiene a su vez dos aspectos inversos: el decreciente y el creciente, el despedazamiento y la reconstitución, el negativo y el positivo. Y, por otra parte, la Luna es símbolo de lo femenino, que ya hemos comentado que tiene también esos dos aspectos, el de fuente de bienes y de males, como Bronwyn y como Pandora. El héroe, Chrysagon en este caso, ha de soportar el aspecto negativo y destructor para impulsar la luz hacia delante, como escribe Cirlot en «La muerte de Glahn. Amor y negación, II». En este artículo, Cirlot compara el lado oscuro de Shekina con la Luna y sus dos fases, la de despedazamiento y la de reconstitución:

Los cabalistas dicen que la misma «Shekina» tiene períodos de oscuridad y aspectos demoníacos, como la Luna —ese modelo de tantas formas de realidad— conoce un despedazamiento y una reconstitución. Pero la misión solar del héroe (la de Parsifal ante Kundry) es la de «soportar» esa oscuridad e impulsar la luz hacia delante (J. E. Cirlot, 1966c: 11).

En «Lo eterno femenino. Daena y Shekina», Cirlot también cita el lado demoníaco de lo femenino, poniendo en relación a Shekina con la Luna y sus fases, pero en este caso además lo relaciona con Lilith, la primera esposa de Adán:

Se ha dicho que la Schekinah tenía un aspecto «oscuro» y negativo. Esto es verdad, pero sólo en parte. Simbolizada por la luna, sus «fases» corresponden a su mayor o menor aproximación al alma del creyente —lo que, en el plano profano, corresponde a las etapas de mayor o menor favor que la «dama» concede a su fiel enamorado. El «Ahriman» de la Schekinah, es decir, el demonio femenino o lo eterno femenino en su aspecto diabólico existe ciertamente, pero se trata de Lilith, que ha sido llamada «la primera esposa de Adán» (J. E. Cirlot, 1970e: 11).

Por tanto, existe un lado destructivo de lo femenino, que también tiene Bronwyn, pues lleva a Chrysagon a la pérdida de su posición como señor, a la pérdida de la opción de restituir el daño que los frisios le hicieron a su familia y a recibir una herida de muerte. Este lado femenino se puede simbolizar y llamar de varios modos: Eva, Lilith, Pandora o las fases decrecientes de la Luna, que Cirlot relaciona con el lado demoníaco de Shekina (J. E. Cirlot, 1966c: 11). Sin embargo, la destrucción a la que se enfrenta Chrysagon, desde el punto de vista de Cirlot, merece la pena. El sacrificio que hace por una breve felicidad compensa porque, según el poeta barcelonés, el caballero, tras veinte años guerreando, se encontraba «maduro para la muerte». Es lo que argumenta en «Bronwyn. El ocaso de un señor de la guerra»:

Bronwyn, ¿valía la pena? Pierde por ella el favor de su señor, su honor, sus armas, el sentido de su vida y, por fortuna, también su vida. Valía la pena, porque él estaba ya en el momento de su ocaso. Estaba «maduro para la muerte» (de nuevo Nietzsche) (J. E. Cirlot, 1967f: 588).

Así pues, hemos comprobado que en el ciclo hay algún caso que parece relacionar a Bronwyn con el pecado originario de Eva: «Bronwyn / [...] / in sin» (J. E. Cirlot, 1969f: 325), símbolo que, como hemos mostrado, también encontramos en la película (Schaffner, 1965: 45:55). También nos hemos referido a la relación de Bronwyn con Pandora, evidente en la primera de las *Nueve variaciones fonovisuales* (J. E. Cirlot, 1996: 567). Sin embargo, insistimos en que, en el ciclo poético de Cirlot, lo habitual es que Bronwyn aparezca espiritualizada y divinizada, no relacionada con el pecado carnal. No obstante, Bronwyn se aparece, en todo caso, como la felicidad para cuyo goce es necesario llevar a cabo un sacrificio que implica la muerte. Este sacrificio es, en el aspecto más psicológico o espiritual, como la alquimia, un proceso de perfeccionamiento, cualidad de la alquimia que ya indica Cirlot en su «Introducción» al *Diccionario de símbolos*:

El alquimista no pretendía simular las operaciones que ejecutaba, sino que se interesaba profunda y patéticamente en la busca del oro, siendo ese interés y la dedicación de su vida lo que –como en la búsqueda del santo Graal– garantizaba (por el ejercicio de virtudes que esa actividad constante desarrollaba, creaba o presuponía) el éxito final. Lograr el oro (pero el *aurum philosophorum*) constituía el signo de la predilección divina. Jung interpreta psicológicamente el proceso como una progresiva eliminación de los factores impuros del espíritu y un acercamiento a los inmutables valores eternos. Pero esta visión de su obra ya era clara en los alquimistas; Michael Maier, en *Symbola aureae mensae* (1617), dice que «la química incita al artífice a la meditación de los bienes celestes» (J. E. Cirlot, 1958: 34).

También Victoria Cirlot señala que la búsqueda de la amada es vista como un proceso de perfeccionamiento espiritual como las fases de la alquimia y que prepara para la muerte: desde este punto de vista, el ciclo es como «un ritual poético de preparación para la muerte» (V. Cirlot, 2001b: 34). El mismo Juan Eduardo Cirlot explica en el *Diccionario de símbolos*, s. v. *caballero*, que la actividad de la caballería es como la de la alquimia, una actividad en la que se persigue el perfeccionamiento

espiritual a través de la actividad física y que el color que acompaña a los caballeros entraña un simbolismo que se puede comparar con la escala cromática alquímica:

Por nuestra parte, considerando que la alquimia es una técnica medieval de espiritualización, en cierto modo y aun cuando en otro orden de cosas comparable a la caballería, y atendiendo a ciertos rasgos basados en el simbolismo del color, hemos establecido un parangón que creemos muy interesante para dilucidar unos extremos del simbolismo concreto del caballero. Con frecuencia, los relatos medievales hablan del caballero verde, blanco o rojo; con mucha mayor frecuencia todavía, del caballero negro ¿Se trata de meras estimaciones estéticas del matiz, con literal y decorativo sentido? ¿La determinación del color proviene de un fondo forzoso y altamente significativo? Nos inclinamos por esto último. Dado que la escala de colores ascendentes (progresivos, evolutivos) en alquimia es: negro, blanco, rojo (materia prima, mercurio, azufre) con una etapa final, sólo aludida (dorado, oro), podemos establecer una escala descendente con los otros colores, desde cielo a tierra (azul a verde). Estos dos matices son los símbolos del factor celeste y terrestre natural. Dadas las asociaciones siguientes: *negro* (culpa, penitencia, ocultación, oscuridad, regeneración en la profundidad, tristeza), *blanco* (inocencia –natural o recobrada por la penitencia–, iluminación, mostración, alegría) y *rojo* (pasión –moral o material, amor y dolor–, sangre, heridas, sublimación y éxtasis), se puede determinar que el Caballero verde simboliza al precaballero, al escudero, al aprendiz o vocado a la caballería; el Caballero negro, al que sufre y trabaja, todavía en la oscuridad y en la culpa, en el castigo de la penitencia para transformarse y aparecer en la gloria (de la fama mundana o del cielo trascendente); el Caballero blanco (sir Galahad) es el triunfador natural, el «escogido» de los Evangelios, o el iluminado después de la etapa de *nigredo*; el Caballero rojo es el caballero sublimado por todas las pruebas, ensangrentado por todos los sacrificios, supremamente viril y dominador en lo inferior, quien, lograda la gran obra de su vida, es acreedor al oro de la última metamorfosis: su glorificación (J. E. Cirlot, 1958: 116).

Esta explicación simbólica de varios colores también puede ser útil para interpretar un verso del primer poema del ciclo, en el que la voz poética pide la presencia de alguien a quien no nombra, pero que entendemos que se trata de Bronwyn: «Acércate por el campo blanco o por el verde campo o por el campo negro, pero ven» (J. E. Cirlot, 1967b: 61).

En el ciclo de *Bronwyn*, en la parte I de *La quête de Bonwyn*, encontramos otro ejemplo de lo que estamos apuntando, esto es, de perfeccionamiento espiritual que conlleva un sacrificio físico para llegar a la gloria, la cual implica la muerte. En esta

parte, la voz poética se considera, en primer lugar, un caballero negro que lleva a cabo el duro sacrificio físico de la búsqueda terrenal de la amada, lo que se simboliza con la superación de obstáculos terrenales (J. E. Cirlot, 1971c: 486):

Inicio el sacrificio,
traspasado de espigas y de espadas,
tachonado de cruces y de luces.

Crece dentro de mí, solloza y crece
el negro prisionero, el caballero
negro de la tiniebla y de la niebla,
el errante del hierro y del destierro.

Esto concuerda con las palabras de Cirlot según las cuales el caballero negro, el de la primera fase, es el que «sufre y trabaja, todavía en la oscuridad y en la culpa, en el castigo de la penitencia para transformarse y aparecer en la gloria» (J. E. Cirlot, 1958: 116). Cirlot ya había indicado sobre el personaje Chrysagon de *El señor de la guerra*, en «Bronwyn. (Simbolismo de un argumento cinematográfico)», que su herida en la espalda es símbolo de culpa, pues lleva veinte años guerreando en el intento de restituir lo que perdieron por tener que pagar por el rescate de su padre a los frisios (J. E. Cirlot, 1970f: 623). En la misma parte I de *La quête de Bonwyn* se poetiza cómo el caballero va pasando por diferentes fases, por las de los colores a los que se refiere Cirlot en la cita que hemos transcrito del *Diccionario de símbolos* referida a la voz *caballero* (J. E. Cirlot, 1958: 116) y que coinciden con los de la alquimia (J. E. Cirlot, 1971c: 488):

Son los gritos del bosque que me busca
Tropiezo con mis trozos:
el caballero verde de la hierba,
el caballero negro de la noche,
el caballero blanco de las alas,
el caballero rojo de la sangre.

Respecto al caballero verde, hemos de indicar que este color, según lo escrito en la entrada *caballero* del *Diccionario de símbolos*, se refiere a lo terrenal: «podemos

establecer una escala descendente con los otros colores, desde cielo a tierra (azul a verde). Estos dos matices son los símbolos del factor celeste y terrestre natural» (J. E. Cirlot, 1958: 116). Además, para Cirlot el caballero verde «simboliza al precaballero, al escudero, al aprendiz o vocado a la caballería» (*ibid.*).

El caballero negro, ya se ha dicho, es el que pasa una serie de penurias en búsqueda de la perfección y eliminación de la culpa. Es lógico, por otra parte, que el negro se asocie con la noche.

El caballero blanco es el de las «alas», las cuales se podrían quizás relacionar con las de cisne, haciendo referencia al mito de Lohengrim, que tiene mucha importancia en la parte VI de esta misma obra, *La quête de Bronwyn*. En esta obra, según explica Cirlot en el prólogo, se da una: «progresiva transfiguración del protagonista a través de su contacto con un “alud de cisnes y de alas, de alburas y de blancos fulgores”, que no dejan de infundir un carácter lohengriniano al final» (J. E. Cirlot, 1971c: 481). En la sexta parte de la obra, hay versos como «las alas en las alas de las alas» (p. 520). Cirlot en el *Diccionario de símbolos*, s. v. *cisne*, escribe del cisne que: «se refiere siempre a la realización suprema de un deseo, a lo cual alude su supuesto canto (símbolo del placer que muere en sí mismo)» (J. E. Cirlot, 1958: 138). Esta alusión al canto del cisne que relaciona el deseo con la muerte recuerda también las siguientes palabras de Cirlot en «Bronwyn. (Simbolismo de un argumento cinematográfico)» sobre Chrysagon:

De otro lado, la muerte es el nacimiento al «yo celeste» (4)⁶⁴ y Chrysagon en el momento de su muerte llegó, sin duda, al «lugar lejano» al que quería llevar a Bronwyn. Corbin dice: «Cada persona resucita (nace al más allá) asumiendo lo que, por su obra, ha tomado existencia en lo más secreto de él mismo». Por eso la tumba «significa el deseo de la persona, su deseo más íntimo», Bronwyn (J. E. Cirlot, 1970f: 624).

⁶⁴ Henry Corbin (1960). *Terre céleste et corps de résurrection*. Còrrea, Buchet/Chastel.

Es decir, el deseo más íntimo de Chrysagon, ir al *lugar lejano* junto con Bronwyn, es algo que se da tras la muerte, porque no se trata de un lugar lejano terrenal. Esta interpretación simbólica de «la tumba» como el deseo más íntimo nos lleva de nuevo a recordar el primer poema del ciclo de *Bronwyn*, *donde leíamos*: «Acércate por el campo blanco o por el verde campo o por el campo negro, pero ven. / Detente ante la tumba / donde los dos estamos» (J. E. Cirlot, 1967b: 61). Según lo dicho, puede entenderse esta referencia a la tumba donde los dos están como el deseo de encontrarse juntos en un *lugar lejano*, idealizado y espiritual, que trasciende la vida. Por tanto, podemos entender los poemarios del ciclo de *Bronwyn* como distintas fases de perfeccionamiento, al modo en que ocurre la búsqueda de la perfección en la alquimia. En este contexto, el significado de *canto de cisne* puede interpretarse como última etapa de *La quête de Bronwyn* y del ciclo, así como la tumba y la muerte pueden entenderse como realización del deseo de estar juntos en un lugar lejano.

Ese «lugar lejano» trasciende lo material, es una *nada* tras el dolor de la vida terrenal y el sacrificio de la muerte, pero una *nada* donde se puede sentir la felicidad, tras la tumba, símbolo de la muerte, se encuentra la reunión con nuestro lado angélico, la restitución de la separación que le ocurre al hombre al caer del paraíso a la tierra. Según Enrique Granell (2000: 20), ese espacio que Cirlot califica con términos de negación es un tema recurrente en su poesía. Para este autor, ese «donde» trascendente a lo material es un lugar al que Cirlot ya alude en la obra de 1946 titulada *Donde las lilas crecen*, en poemas como el siguiente (J. E. Cirlot, 1946b: 194):

«Donde los cielos lloran»

Pero las lilas crecen,
amor, en el invierno entre mis manos.
y tu mejor dulzura,
Aauella que no sabes, viene enta.
y un adiós tembloroso

vuelve siempre a alejarnos.

Casi sobre la nada,
Donde los cielos lloran su silencio.

Asimismo, para Enrique Granell el título de la obra de Cirlot: «*Donde nada lo nunca ni* no es solamente una negación sino que es la definición del lugar de la negación, por ello podríamos titularlo: una cartografía de la nada» (Granell, 2000: 20). No obstante, como comentamos, esa nada que sigue a la muerte se caracteriza por la felicidad tras el sacrificio y el dolor. Granell nos señala al respecto la entrada *Romanticismo*, del *Diccionario de los Ismos*, donde Cirlot escribe sobre el significado romántico de la tumba, el cual se caracteriza por no entenderla como un final, sino como una puerta a una vida trascendente y eterna (J. E. Cirlot, 1949b: 578-579):

Después de la muerte de Diotima-Susette, Hölderlin dice: «...sólo en el más profundo dolor el canto de la vida del mundo resuena divinamente a nuestro oído, como voz de ruiseñor que canta en las tinieblas». De ahí la adhesión de los románticos a los paisajes en ruinas –expresiones simbólicas de sus mundos interiores– y a las escenografías fúnebres. La tumba deja de ser un final para convertirse en el umbral de la más bella felicidad presentida. [...]. Es el «Ici bas les lilas meurent» de Sully Prudhomme, que se repite (J. E. Cirlot, 1949b: 578-579).

Sobre el tema de la tumba como sacrificio que da lugar a una felicidad en un espacio trascendente, Granell añade: «El poeta sueña en que todavía van a existir cosas que no acaben jamás. Frente a la contingencia del mundo habrá unos estíos que no terminen jamás, habrá unos besos que no terminen jamás, existirán unos lazos que no terminen jamás» (2000: 21).

Al tema de la tumba nos llevó el del canto del cisne comentando el simbolismo del color blanco. Volviendo al caballero blanco, en el *Diccionario de símbolos*, es identificado con sir Galahad, es decir, con el caballero de la mesa redonda del rey Arturo que encontró el santo Grial gracias a su pureza, por lo que es, como escribe Cirlot: «el “escogido” de los Evangelios, o el iluminado» (J. E. Cirlot, 1958: 166).

El caballero rojo es el que ha pasado por todas las pruebas, su color se relaciona con la herida, y gracias a eso, se ha ganado el merecimiento de la gloria, del oro, es decir, la última fase. El oro, como hemos comentado en relación con el símbolo del anillo y el mar, hace referencia en algunos poemas a Bronwyn, como, por ejemplo, en el verso «Y tu cabeza de oro sobre el mar» (J. E. Cirlot, 2001: 576). Chrysagon pasa por todas las fases y pruebas a lo largo de la película. La última de ellas es matar a su hermano, su otro yo según el símbolo de Géminis (J. E. Cirlot, 1970f: 616-617), a Draco, algo que también se formula en esta primera parte de *La quête de Bronwyn*, donde se alude a que el “dragón” vivía dentro de él (J. E. Cirlot, 1971c: 489):

desde la nada a filo con mi espada
algo en mi corazón que es de dragón.

Tras todas las fases viene el oro, Bronwyn, goce breve y máxima perfección espiritual que implica el sacrificio de la muerte, como sugiere el final de la primera parte de *La quête de Bronwyn* (*ibid.*):

Me arranco de lo negro hacia lo blanco,
me arranco de lo blanco hacia lo rojo,
de lo rojo me arranco; quiero el oro,
el oro de tu ser y fenecer,
cáliz azul en que la luz hallada
sella la lucidez de lo infinito.

Además de los colores propios de la escala de perfección alquímica, en este poema se califica al cáliz de Bronwyn como azul. Esta asignación no es en vano, pues el azul es en sentido positivo el color celeste y espiritual. El azul es también el color que Alois M. Haas ha relacionado con el misticismo en su obra *Visión en azul*, donde escribe lo siguiente: «el azul responde por la luz, o más exactamente: por la luz del cielo (o del mar) a la que corresponde, con frecuencia, una cualidad originaria o escatológica en tanto que se concibe como una automanifestación divina» (Haas, 1999: 33). Como

venimos explicando, esta visión de lo divino en uno mismo tiene mucho que ver con lo que significa Bronwyn-Daena para la voz poética del ciclo de Cirlot, ya que Bronwyn es, en este sentido, el alma propia que se aparece tras la muerte. En su estudio, Haas cita unas palabras de la obra *De lo espiritual en el arte* (1952) de Kandinsky, que también versan sobre el azul y su significado metafísico, celeste e introspectivo:

La tendencia del azul a la profundidad es tan grande que justamente se hace más intenso en los tonos profundos y actúa de un modo característico en la interioridad. Cuanto más profundamente actúa el azul, tanto más llama al hombre al infinito, y despierta en él la ansiedad por la pureza y finalmente por lo suprasensible. Es el color del cielo, tal y como lo imaginamos al oír la palabra cielo (cit. en Haas, 1999: 44).

Todas estas fases cromáticas conforman un proceso que Chrysagon cumple tanto en el poemario de Cirlot como en la película *El señor de la guerra*. En la obra de Schaffner, se cuenta cómo el caballero batalla durante veinte años para restaurar una situación de afrenta, recibe heridas como la de la primera batalla contra los frisios que le hace sentir la fiebre y, al final, tras todos los sacrificios, incluso el enfrentarse a su propio hermano Draco –que rechaza su unión con Bronwyn porque sabe que conlleva la perdición de todos–, obtiene la gloria y, a causa de ello, se sugiere que es herido de muerte.

5.4. El símbolo del agua. Bronwyn sale del lago como inversión de Ofelia

En este apartado comentaremos el modo en el que tanto *El señor de la guerra* como las dos versiones cinematográficas de *Hamlet*, la de 1948 de Olivier y la de 1964 de

Kozintsev, influyeron en la concepción de Bronwyn como reverso de Ofelia en el ciclo⁶⁵.

El proceso por el que en el ciclo de *Bronwyn* se mezclan elementos propios de diferentes obras de arte cinematográficas, aunque ligadas a lo literario, como *El señor de la guerra* y las versiones de *Hamlet* es el de las correspondencias. Se trata de la creencia de que todo en este mundo tiene relación entre sí, una idea que es propia también de la visión simbólica del mundo, según vimos ya, por ejemplo, al comentar las teorías de Marius Schneider, para quien todos los elementos del cosmos están relacionados por un «ritmo común» (J. E. Cirlot, 1958: 38-39). En este sentido, Cirlot tituló su «Prólogo a la segunda edición» del *Diccionario de símbolos* con esta frase de Salustio: «El mundo es un objeto simbólico» (p. 11). Según él mismo explicó en la «Introducción» a esta obra, la frase de Salustio tenía un sentido religioso, además de simbólico:

La conexión entre la cosa creada y el Creador también se advierte en el símbolo. Jules Le Bête recuerda que «cada objeto creado es como el reflejo de las perfecciones divinas, como un *signo natural y sensible* de una verdad sobrenatural», repitiendo así la proposición paulina. *Per visibilia ad invisibilia*, en coincidencia con la aseveración de Salustio: «El mundo es un objeto simbólico». Landrit insiste en que «el simbolismo es la ciencia de las relaciones que unen a Dios con la creación, el mundo material y el mundo sobrenatural; la ciencia de las armonías que existen entre las distintas partes

⁶⁵ A pesar de que nos centraremos en las influencias cinematográficas con respecto al símbolo del agua y a la relación entre Bronwyn y Ofelia, hemos de comentar que también se han señalado ecos literarios. Concretamente, Antonio José Lorenzo, en su artículo «Cirlot hacia Bécquer», cree encontrar cierta relación entre Bronwyn y el ideal femenino que aparece en la leyenda «Los ojos verdes» de Bécquer:

Cuesta trabajo no ver alguna conexión entre la leyenda «Los ojos verdes» y la poesía de Cirlot, en relación con ese tema que ahora tratamos. El ideal femenino que ocupa a todas horas la mente de Fernando de Argensola, el protagonista de la leyenda nombrada, es aquel que, un día de cacería, encuentra, mientras salta con su caballo sobre una fuente en la que cree «haber visto brillar en su fondo una cosa extraña..., los ojos de una mujer». De esas aguas saldrá luego esa mujer, la cual hablará a Fernando: «Yo vivo en el fondo de estas aguas; incorpórea como ellas, fugaz y transparente, hablo con sus rumores, ondulo con sus pliegues» (Lorenzo, 2000: 12).

del universo (correspondencias y analogías)», dentro del proceso de la involución, es decir, de la materialidad de todo (p. 36).

En el artículo «El retorno de Ofelia», Cirlot escribe algo similar en relación con las correspondencias:

¿Correspondencias? El arte de los monjes irlandeses, en la época anterior al periodo carolingio y durante éste, arte basado en intrincadas lacerías, en entrelazamientos que constituyen laberintos indefinidos, absolutos, es la mejor prueba de que «en este mundo» –y acaso sea ésta su definitiva justificación– todo se corresponde, enlaza y comunica (J. E. Cirlot, 1967h: 591).

Lo que nos interesa es que, en este aspecto, la técnica simbolista por la que hay relaciones entre elementos de distintos órdenes se puede aplicar al arte y una corriente que lo lleva a cabo es el surrealismo, puesto que esta vanguardia se basa en otros órdenes de la realidad, como son el subconsciente o los sueños. Federico García Lorca, uno de los máximos exponentes del surrealismo poético en España, escribió un poema en prosa en el que se refiere al hilo que une todas las cosas entre sí. Este texto titulado «Corazón bleu y coeur azul», también se refiere, aunque de manera metafórica y poética, al concepto de las correspondencias, fundamental para el surrealismo:

Yo: Cuando subo y bajo las escaleras no me acuerdo del ascensor. Del ascensor me acuerdo en el desierto o en la mesa del café. Para unir un término vulgar y lejano con la pequeña paloma que late entre mis dedos tengo necesidad de echar a volar mis cincuenta mil pares de ojos, mi colegio de violetas, por el aire mal temperado. Al fin y al cabo y por ellos, veo el hilo quebradizo que una a todas las cosas con cada cosa y a cada cosa con todas las demás (Lorca, 1928: 91).

Cirlot vincula también al surrealismo esta técnica de correspondencias para explicar los motivos que le dieron pie a considerar que Bronwyn era Ofelia retornando de las aguas y traza, además, nuevas correspondencias entre Bronwyn-Ofelia y Ulalume de Poe o Aurelia de Gerard de Nerval:

Bronwyn-Ofelia sale de las aguas primordiales, este sí que es un hecho real y arquetípico. Si aceptáramos la técnica surreal de ligar lo no coordinado

originario programáticamente, diríamos que Ulalume sale de su tumba para responder a Poe y evitar su *delirium tremens*. Y que Aurelia (síntesis de Adrienne, Jenny Colon) se acerca durante la noche de enero de 1855 al hombre de 48 años llamado, según el registro civil, Gérard de Labrunie, y según el registro eterno, Gérard de Nerval, se acerca a él e impide que se ahorque en una vieja casa de París (J. E. Cirlot, 1967h: 591).

La correspondencia entre Bronwyn-Ofelia, Ulalume y Aurelia reside en que todas ellas tuvieron un elemento destructivo, mortífero, en sus relaciones de amor. En el caso de Ofelia, Hamlet la rechaza para dedicarse a la venganza de la muerte de su padre, como el mismo Cirlot comenta:

El rechazo de Ofelia es uno de los actos más extraordinario realizados por un ser humano en la historia literaria. Rechazo que a ella le obliga a enloquecer, a coronarse de flores (entre ellas algunas dotadas de simbolismo sexual) y a ahogarse en un río, cuyas aguas –las aguas primordiales– la llevan blandamente o la retienen a medio fondo (como en el *Hamlet* ruso que hemos podido ver recientemente, y en el que cuanto bueno hace el protagonista lo hace en seguimiento de sir Laurence Olivier, el Hamlet absoluto, definitivo). «¡Vete a un convento! ¿Para qué habrías de ser madre de pecadores?», le dice el príncipe a Ofelia. Y el convento que elige Ofelia es un convento de aguas claras y turbias, de plantas acuáticas y de ribera (p. 590).

Añade el poeta barcelonés que al ver *El señor de la guerra* sintió que había una correspondencia entre la salida del lago de Bronwyn y la inmersión en el río de Ofelia. Ciertamente, hay elementos en común que apoyan tal relación, como la inversión de los actos, el tratarse de jóvenes bellas y que en los dos casos llevan flores. Cirlot describe así el momento en el que se le ocurrió esta relación:

Cuando en *El señor de la guerra* la protagonista –la blanco y oro Bronwyn– «con una corona de flores» sale del agua turbia del pantano y, desnuda, se enfrenta con el señor (reviviscencia del príncipe) sentí que se desdoblaba algo en el argumento, que la acción tenía un contrapunto invertido que iba hacia atrás (hacia el siglo V, época de Hamlet), un Hamlet cuyo verdadero cráneo estaría como el del pobre Yorick, y hacia adelante –desde el siglo XI en que acontece la historia de Bronwyn– hasta la frontera entre el siglo XVI y el XVII, en que Shakespeare (poco más tarde de la muerte de su padre, como subraya Freud) escribió Hamlet (pp. 590-591).

Así pues, siente que Bronwyn era Ofelia volviendo para darse al caballero y para, sin saberlo, destruirlo con ello. Este es el aspecto en el que se apoya Cirlot respecto al personaje Bronwyn de *El señor de la guerra*, pues en la película se puede apreciar que la doncella celta ama al caballero y que se duele de la herida que este recibe y de que tengan que separarse, no obstante, como el mismo Cirlot escribe: «[Bronwyn] Sólo quiere darse. Pero, como dijo Pascal en su lecho de muerte, el ser humano, “que no se pertenece a sí mismo, engaña si se da” (cito de memoria) y así puede causar tanto mal dándose como rechazando» (p. 592). Por tanto, Cirlot interpreta que Bronwyn está sujeta al destino de Ofelia, que lo continúa, y que, como inversión de ella, cierra su ciclo, por lo que Bronwyn no se pertenece a sí misma. El destino como algo inexorable es un elemento propio del género de la tragedia desde la Antigüedad.

Cirlot añade sobre los mitos que observa en la película y que le influyen en sus poemarios que él mismo hubiera querido ser Hamlet para explicarle a Ofelia el porqué de su rechazo, antes de que esta enloqueciera y se sucedieran la muerte de Hamlet y de Chrysgon, el señor de la guerra. Por tanto, Cirlot vincula a Ofelia, no solo con Hamlet, sino también con Chrysgon a través de Bronwyn, considerando a esta una inversión de Ofelia. Además, al escribir en el siguiente texto «enloqueciera yo», parece que se identifica o hubiera querido ser Hamlet o Chrysgon para evitar las tragedias que unen a ambas historias:

Pero, en verdad, es cierto que cuando Bronwyn emergió de las aguas pantanosas «sentí» que era Ofelia que volvía, y hubiera querido ser Hamlet para pedirle perdón por la escena del rechazo, explicarle al menos la causa, antes de que ella enloqueciera y enloqueciera yo y dejar que la muerte –la de Hamlet o la del Señor de la guerra–, es lo mismo, me cerrara estos ojos sólo humanos, que no saben ver ángeles (*ibid.*).

Esta identificación que el propio autor describe en un texto ajeno a los poemarios del ciclo podría servir para apoyar una interpretación por la que se entienda

que la voz poética del ciclo, que está escrita en primera persona, es dual y se identifica con Cirlot-Chrysgon, o, según lo que acabamos de apuntar, con Cirlot-Chrysgon/Hamlet. Como en otros casos, el propio Cirlot estudió su proceso creativo y, entre sus esquemas, encontramos uno dedicado a la relación Bronwyn-Ofelia (J. E. Cirlot, 2001: 651):

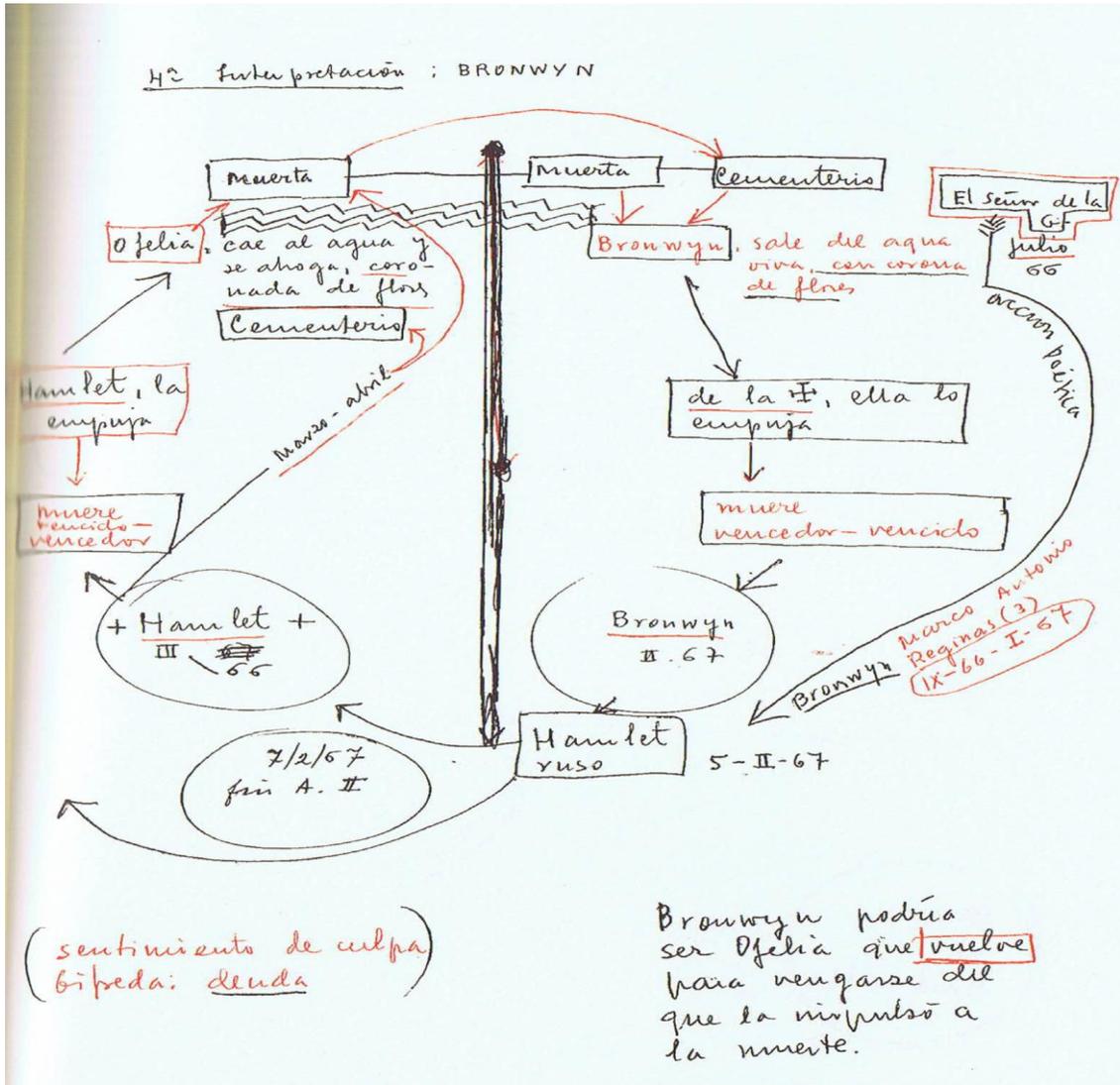


Figura 29: esquema de Juan Eduardo Cirlot en el que compara a Bronwyn y a Ofelia

En este esquema vemos una alusión al «sentimiento de culpa» por el rechazo de Hamlet y que Bronwyn volvió para vengarse, aunque, como hemos comentado, Cirlot señala que el acto destructivo de Bronwyn es inconsciente. También se hace referencia a

cómo, en una obra, Hamlet es el elemento destructor, el que «empuja» a la muerte, y Ofelia el destruido y, en otra, Bronwyn es el destructor y Chrysagon el destruido. Además, hay una alusión a cómo Ofelia muere «coronada de flores» y Bronwyn renace «coronada de flores» y a que el agua actúa como el cementerio, algo que comentaremos, puesto que tiene su reflejo en algunos poemas del ciclo escrito por Cirlot.

También en este esquema se fija la cronología en que las obras incidieron en esta concepción poética. En primer lugar, Cirlot volvió a ver el *Hamlet* de Olivier, según este esquema en marzo de 1966, aunque en una carta a Carlos Edmundo de Ory cita febrero de 1966 (J. E. Cirlot, 2001: 638); en segundo lugar, vio *El señor de la guerra* en julio de 1966; en tercer lugar, vio la versión rusa de Hamlet dirigida por Grigori Kozintsev en febrero de 1967, donde el ver a Ofelia en el lago le recordó a Bronwyn de *El señor de la guerra*. Tras la visión de la película rusa, escribió la primera obra del ciclo de *Bronwyn* y el artículo «Bronwyn. El ocaso de un señor de la guerra», publicado el 18 de febrero de 1967.

Para el estudio del modo en que cada una de estas obras representa la entrada o la salida en el agua de la doncella es muy útil el libro *El agua y los sueños* de Gaston Bachelard, donde se estudia el agua en varias obras literarias, como símbolo y desde el psicoanálisis. Según Bachelard (1942: 14), hay dos tipos de poetas en lo que respecta al tratamiento del agua y de cualquier elemento, los poetas que tratan el elemento desde el punto de vista formal y los que lo consideran en su materialidad. Los que tratan el elemento de modo formal, ven, por ejemplo, el agua como un mero «adorno de sus paisajes», mientras que los que la consideran de modo material, la interpretan realmente como la sustancia de sus ensoñaciones, como algo capaz de tener propiedades y significados simbólicos más allá de su forma. Sin duda, Cirlot trata el agua de modo material y simbólico, le reconoce sus propiedades como símbolo que desintegra,

símbolo de muerte, en el caso de Ofelia, y como símbolo de vida, de renacer, en el caso de Bronwyn. El propio Cirlot en el *Diccionario de símbolos*, s. v. *agua*, escribe: «La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida» y añade: «De las aguas y del inconsciente universal surge todo lo viviente como de la madre» (J. E. Cirlot, 1958: 69).

Esta visión material de las aguas según la cual tienen un doble sentido, de vida y de muerte o disolución, es la base de la interpretación por la cual Cirlot considera que Bronwyn sale del lago como reverso de Ofelia. Este es un acto de renacimiento –que se produce en el siglo XI, el tiempo propio del personaje Bronwyn– y que conlleva a su vez el reconocimiento de un mundo en el que ya existió –en el siglo V, como Ofelia–. Esto podemos comprobarlo en la prosa poética de *Bronwyn, III*, donde además se describe el paisaje de las aguas del lago, que es el mismo en el caso de Ofelia y en el de Bronwyn, con las plantas a la orilla y las flores que la doncella porta (J. E. Cirlot, 1968e: 131):

Al salir del agua se encuentran coronas de flores. Sobre todo si quien sale del agua es una doncella muerta que así resucita. Reconoce el cielo, siente el frío del aire porque está desnuda. Reconoce los árboles y las plantas tenebrosas de la orilla. Pero no sabe quién es y nunca podrá saberlo. La tierra es un reverso. En ella se oyen sonidos *que ocultan su espantoso silencio*.

Bachelard ya había comentado el doble sentido que Cirlot señala respecto a las aguas como símbolo de vida y de muerte, que el poeta relaciona con Bronwyn y con Ofelia respectivamente: «El agua, sustancia de vida, es también sustancia de muerte para la ensoñación ambivalente» (Bachelard, 1942: 114). Si el lago refleja el mundo, la vida, meterse en él para morir conlleva la imagen contradictoria que ya hemos señalado, la de introducirse en la vida para morir. Por otro lado, es una muerte que se produce al introducirse en un elemento que, como indica Bachelard, es considerado como curativo

(p. 222). Respecto a introducirse en el agua para morir, el crítico francés cita la obra de Jung *Métamorphoses et symboles de la Libido*, de la que comenta lo siguiente:

[...] dice C. G. Jung que «el muerto es devuelto a la madre para que lo vuelva a parir». La muerte en las aguas es para esta ensoñación la más maternal de las muertes. El deseo del hombre dice en otra parte Jung, «es que las sombrías aguas de la muerte se conviertan en las aguas de la vida, que la muerte y su frío abrazo sean el regazo materno, así como el mar, aunque sumerge al sol, lo vuelve a hacer nacer de sus profundidades» (p. 114).

Las palabras de Jung que cita Bachelard apoyan nuestra interpretación anterior sobre el símbolo del mar y el sol. Además, sirven para comprender el deseo inconsciente de que quien muere sumergiéndose en las aguas desea de algún modo una vuelta a la madre, un final más placentero y la esperanza de que estas le den un renacer. Esto es lo que Bachelard denominó *complejo de Ofelia* (pp. 111-143).

El agua como fuente de vida es un símbolo de lo maternal y, por ello, se considera un símbolo femenino. En el sentido del lago o pantano como lugar sagrado de signo femenino, de muerte y renacimiento, Cirlot escribe en «Bronwyn. (Simbolismo de un argumento cinematográfico)»:

La comarca es un «paisaje completo», es decir, *el paisaje cósmico*. Przyluski dice: «El lugar sagrado se descompone en tres elementos principales: piedra, agua, árbol. La parte sugiere el todo... El lugar santo es el paisaje completo: monte (o torre), valle, lago, río, bosque, mar, rocas, sentido como un todo... Fecundidad, fertilidad, nacimiento y muerte, muerte y renacimiento, estos procesos atestiguan la variedad y fuerza del dinamismo de que el lugar santo es la manifestación permanente». Y agrega esta tremenda afirmación: «En ese estadio, *el lugar santo tiende a convertirse en una figura femenina*. Luego, ella se convierte en diosa y adquiere una leyenda» (17)⁶⁶. El pantano, específicamente, se refiere al predominio del principio femenino, por ser la síntesis de los dos elementos femeninos (tierra y agua) (J. E. Cirlot, 1970f: 617-618).

En las palabras que cita Cirlot de Przyluski se habla de una relación entre el lugar sagrado y una divinidad, lo que se corresponde con la consideración que tiene

⁶⁶ Jean Przyluski (1950). *La Grande Déese*. Payot, París.

Cirlot de la salida de Bronwyn de un pantano, lugar con los elementos suficientes para ser interpretado como propio de un ser que llegue a convertirse en divinidad. Como hemos comentado, el propio Cirlot considera a Bronwyn un ser sobrenatural, como Daena, un ángel femenino que es el reflejo del ánima propia, y como Shekina, imagen femenina de Dios.

La inmersión en el lago no es solo interpretada como la que lleva a cabo Ofelia, que es el reverso de Bronwyn, sino que, en la historia de *El señor de la guerra*, la misma Bronwyn cae en el lago arrojada por los perros de caza de los hombres de Chrysagon, cuando se encuentra a la orilla con unos cerdos. Según Cirlot, esta caída le permite recuperar su verdadera identidad a un nivel superior al de ser humana, el de ninfa. En relación con esto, Cirlot escribe lo siguiente:

Las aguas simbolizan «la suma universal de las virtualidades... son el depósito de todas las posibilidades de la existencia» (7)⁶⁷. Tienen un carácter a la vez virginal y materno (15)⁶⁸. La inmersión en el agua simboliza, según Lengyel, «el retorno a lo preformal, igual que la salida del agua repite el gesto cosmogónico de la creación formal y diferenciada» (12)⁶⁹. Loeffler precisa que «el agua regenera, provoca una resurrección» (15), es decir, un despertar, un cambio de naturaleza, lo que verdaderamente sucede en el caso de Bronwyn, que había vivido como oscura porqueriza hasta el instante y, repentinamente, parece iluminada por poderes nuevos. Rank halló, mediante un estudio estadístico, que la inmersión en el agua o el salvamento de ella son preponderantes en los mitos de héroes y semidioses (p. 619).

Como decimos, un lugar que se caracteriza por el agua en estancamiento, al ser este un elemento de vida, es considerado símbolo de lo femenino y, a la vez, es propicio para la creación de leyendas con héroes o semidioses como protagonistas. Este proceso creativo es el mismo que sigue Cirlot al divinizar poéticamente al personaje de Bronwyn.

⁶⁷ Mircea Eliade (1965). *Le Sacré et le profane*. Gallimard, París.

⁶⁸ Loeffler-Delachaux (1949). *Le symbolisme des Contes de fées*. L'Arche, París.

⁶⁹ Lancelot Lengyel (1955). *Le Secret des Celtes*. R. Morel éditeur, Les Hautes Plaines de Mane.

Respecto al agua como renacimiento, Bachelard comenta que el propio elemento del agua es algo en circulación y que a lo largo de su ciclo no cesa de renacer: «Pero el poeta más profundo descubre el agua vivaz, el agua que renace de sí» (Bachelard, 1942: 23).

En el sentido del agua como muerte, Bachelard se apoya en la imagen de Heráclito por la que no nos bañamos dos veces en el mismo río y la interpreta como un elemento de tránsito y de destino. Esto se encuentra en consonancia con lo comentado acerca de que Ofelia y Bronwyn están sujetas a un destino trágico, el cual es dejado en suspenso por Ofelia, mientras que Bronwyn lo cierra más allá de su voluntad. También Cirlot en el *Diccionario de símbolos*, s. v. *agua*, se hace eco del significado del agua como camino irreversible, como destino, recordando a Heráclito:

Igualmente sucede en el aspecto que predomina el carácter transcuriente del agua, como en los pensamientos de Heráclito. No son las aguas del río en el cual «nadie puede bañarse dos veces» siendo el mismo, el verdadero símbolo, sino la idea de circulación, de cauce y de elemento en camino irreversible (J. E. Cirlot, 1958: 70).

Esta visión del agua como destino por ser un elemento que transita encaja además con la conciencia del mar como símbolo de muerte, pues es conocida la imagen de los ríos que van a dar a la mar, que en la literatura hispana nos ofrece Jorge Manrique, como metáfora de las vidas que tienen su final en la muerte (v. Senabre, 1984: 339-351). Según Bachelard: «la muerte del agua es más soñadora que la muerte de la tierra: la pena del agua es infinita» (1942: 15) y es más acorde con la belleza de una joven como Ofelia:

Ofelia podrá ser, pues, para nosotros, el símbolo del suicidio femenino. Es realmente una criatura nacida para morir en el agua, donde encuentra, como dice Shakespeare, «su propio elemento». El agua es el *elemento* de la muerte joven y bella, de la muerte florecida y, en los dramas de la vida y de la literatura, es el *elemento* de la muerte sin orgullo ni venganza, del suicidio masoquista (p. 128).

Al aspecto de las aguas como tránsito, como destino hacia la muerte, Bachelard lo llama el *complejo de Caronte*:

La imaginación profunda, la imaginación material quiere que el *agua* participe en la muerte; necesita del agua para que la muerte conserve su sentido de viaje. Es comprensible entonces que para tales infinitas ensoñaciones, todas las almas, sea cual fuere el tipo de funerales, deben subir a la *barca de Caronte* (p. 118).

El agua como símbolo de muerte, concretamente, como imagen relacionada con la de la tumba también ha sido subrayada por Victoria Cirlot en su «Introducción» al ciclo: «La tumba en el *ciclo Bronwyn* son las aguas, las aguas del pantano, y Bronwyn es la que renace de las aguas» (V. Cirlot, 2001b: 33-34). Por su parte, Bachelard opina que la inmovilidad es lo que une a las aguas de un lago con la muerte, puesto que lo muerto tampoco se mueve: «las aguas inmóviles evocan a los muertos porque las aguas muertas son aguas durmientes» (Bachelard, 1942: 103). Podemos encontrar varios ejemplos en el *Ciclo de Bonwyn* del agua como tumba, como el siguiente de *Bronwyn* (J. E. Cirlot, 1967b: 69):

La cruz de las hogueras se ha deshecho,
las ruinas de las joyas se estremecen.

Se acerca el cementerio con los ojos
inundados de lágrimas.

En este poema es posible interpretar que las lágrimas son un estado del agua que se relaciona simbólicamente con la tristeza, y este sería su vínculo con la muerte. Otro caso en el que se identifican las aguas con la tumba, de nuevo a través del llanto, es el siguiente de *Bronwyn, IV* (J. E. Cirlot, 1968f: 158):

Los sepulcros sollozan junto a un agua
difunta.

¿Nunca seremos, Bronwyn, *otra cosa*?

En cierto sentido, Bronwyn-Rosemary Forsyth y Chrysagon-Cirlot son dos muertos, puesto que su relación no es a través de los sentidos, sino a través de la intuición y del pensamiento. Como escribimos anteriormente, el propio Cirlot consideraba su concepto de *no ser* en íntima relación con lo muerto.

Respecto al complejo de Caronte, esto es, las aguas en tránsito como símbolo de viaje hacia la muerte, es interesante que Cirlot ya señale que la diferencia entre la versión cinematográfica rusa de *Hamlet* y la inglesa reside en que a Ofelia: «la llevan blandamente o la retienen a medio fondo (como en el *Hamlet* ruso [...])» (J. E. Cirlot, 1967h: 590). Ciertamente, en la versión rusa se representa a Ofelia estática en el agua, mientras que en la inglesa Ofelia transita suavemente hasta que, como escribe Shakespeare, se moja su ropa y se hunde. Este es un fotograma de cómo en la versión rusa, Ofelia no se mueve con el paso del agua (Kozintsev, 1964: 39:02):



Figura 30: fotograma de la película *Hamlet* del director Grigori Kozintsev

Como decimos, en cambio, en la versión de Laurence Olivier la doncella sí se mueve con la corriente, por lo que en esta versión se significa el agua como tránsito hacia la muerte (Olivier, 1948: 1:50:30):



Figura 31: fotograma de la película *Hamlet* de Laurence Olivier

Quizá, por encontrarse estática, fue la Ofelia de la versión rusa la que a Cirlot le recordó a Bronwyn, porque también en *El señor de la guerra*, el movimiento de Bronwyn al salir del lago no es más que el que realiza al incorporarse, algo a lo que además le obliga Chrysagon, pues ella, al encontrarse desnuda, prefiere quedarse bajo el agua, que no es cristalina. A continuación, vemos un fotograma de la escena en que Bronwyn sale del lago en *El señor de la guerra* (Schaffner, 1965: 23: 17):



Figura 32: fotograma de la película *El señor de la guerra* en el que Bronwyn se levanta para salir del lago ayudada por Chrysagon

Una imagen que, sin duda, ha sido muy idealizada en su transposición a la poesía de Cirlot, en la que Bronwyn es sonido primero y luz después. Una luz que embellece la maleza y que surge desde el agua, que puede ser vista como el elemento de la vida o, al contrario, como elemento de la disolución informal, de lo no vivo y que, por ello, se puede simbolizar con la ceniza, como ocurre en este poema de *La quête de Bronwyn* (J. E. Cirlot, 1971c: 506):

En un pantano blanco te apareces,
diamante en la ceniza de mi mano,
luego te desvaneces,
llenando de belleza la maleza.

En este poema, se asocia a Bronwyn también con el diamante, además de por su brillo, por su reflejo de luz, también por ser un elemento de alta calidad, como ocurre con el oro, otro símbolo de Bronwyn. En el siguiente poema de *Bronwyn, x*, también se retrata la salida de Bronwyn del lago (J. E. Cirlot, 1970c: 340):

Bronwyn estaba allí como una firma
grabada en alabastro persistente
cuando la espuma blanca lo abandona
a la orilla del cielo descendente.

Bronwyn había vuelto del reverso
de la niebla azulada
y no temblaba ya entre las estrellas
del invierno del mundo.

Bronwyn era la torre y el gemido,
Bronwyn era la flor entre las olas,
entre las alas grises de lo gris.

En este poema, se considera el lago como un reverso doble. Por un lado, el lago es un reverso del cielo, al que refleja, por lo que al salir del mismo Bronwyn ya no tiembla entre las estrellas. Por otro lado, el lago y este mundo son un reverso de otro mundo, de un mundo de lo informal, desde el cual renace Bronwyn hacia lo formal. Como escribe Bachelard: «El ser que sale del agua es un reflejo que poco a poco se

materializa: es una *imagen* antes de ser un *ser*, es deseo antes de ser una imagen» (1942: 59). En la superficie del lago se refleja el mundo exterior, la vida, y en su volumen y materialidad se simbolizan la vida y la muerte o la disolución. En este sentido, en el poema aparece el gris, color entre lo blanco y lo negro, como símbolo del punto intermedio entre ambos. Sobre el lago como reflejo del mundo exterior escribe Bachelard que, además del ojo, también el lago ejerce una representación del mundo – en alusión a la concepción schopenhaueriana del mundo como voluntad de representación–; lo contemplado se vuelve así en contemplativo y sobre el mismo lago también el ojo ensoñador construye sus imágenes:

El lago es un gran ojo tranquilo. El lago recoge toda la luz y hace un mundo con ella. Gracias a él, ya, el mundo es contemplado, el mundo es representado. También él puede decir: el mundo es mi representación. Cerca del lago comprendemos la vieja teoría fisiológica de la *visión activa*. En la visión activa, parecería que el ojo proyecta luz, ilumina sus imágenes. Se comprende entonces que el ojo tenga la voluntad de ver sus visiones, que la contemplación sea, también, voluntad (pp. 50-51).

Bachelard cita un ejemplo del lago como ojo que refleja el mundo que recuerda mucho al poema que acabamos de comentar, en el que Bronwyn, al salir del lago, ya no tiembla entre las estrellas reflejadas. El ejemplo que expone Bachelard pertenece al poema «Al Aaraaf» de Allan Poe:

El agua en su joven limpidez es un cielo invertido en el que los astros cobran nueva vida. también Poe, en esta contemplación al borde de las aguas, forma este extraño doble concepto de una estrella-isla (*star-isle*), de una estrella líquida prisionera del lago, de una estrella que sería una isla del cielo. Edgar Poe le murmura a un ser querido desaparecido:

Away, then, my dearest
Oh! hie thee away.
...
To lone lake that smiles
In its dream of deep rest,
At the many star-isles
That enjewel its breast.

[Lejos, entonces, mi querida
¡Oh! vete lejos,
...
Hacia algún lago aislado que sonrío,
En su sueño de profundo reposo,
En las innumerables islas-estrellas
Que enjoyan su seno] (pp. 78-79).

Por último, nos trasladamos a otro ámbito desde el cual la salida de Bronwyn del lago es una metáfora. Se considera a Bronwyn como el *ánima* propia que se encuentra en el interior de uno mismo. Bronwyn, desde este punto de vista, es el amor interpretado como una búsqueda interior. Según la teoría del *ánima* de Jung, «la mujer amada es la imagen del alma de quien la ama» (J. E. Cirlot, 1966c: 11). Un ejemplo de ello es el siguiente fragmento que volvemos a citar de *Bronwyn, IV*, en el que Cirlot escribe sobre la pugna del alma propia por aparecer, pero no saliendo de un lago, sino desde el interior (J. E. Cirlot, 1968f: 147):

Si la amada es el *ánima*, y es alteridad absoluta, nada es más ajeno para el yo que su propia alma. Su alma muerta le suplica constantemente que piense en ella, que la ame, que la anime, a ella que es el «*ánima*». Situación indescriptible, la del llamamiento de *la interioridad que quiere aparecer*.

Es una interpretación del amor en la que nos encontramos reflejados en el sujeto amado y en la que amarle supone una perfección espiritual. Desde este punto de vista, la salida del lago de Bronwyn sería ese nuevo aparecer de la interioridad, que ocurre cuando se piensa en ella, cuando se la ama, como un proceso de perfección propia.

CONCLUSIONES

Las conclusiones de este estudio versan, fundamentalmente, sobre el pensamiento y obra de Juan Eduardo Cirlot. Sin embargo, a partir de sus ideas sobre la poesía y el símbolo hemos llegado también a algunas conclusiones provisionales acerca de cuestiones teóricas tales como la hermenéutica simbólica, el simbolismo y las relaciones intermediales entre poesía, cine y teatro.

Respecto a las vivencias de Cirlot en relación con su pensamiento, hemos considerado que su educación en un colegio jesuita pudo ser relevante para sus creencias religiosas. Cirlot se declaró como creyente cristiano, por ejemplo, en su correspondencia con Carlos Edmundo de Ory. Esto encaja con la escritura de una poesía simbólica, pues se trata de una poesía que implica la creencia en lo trascendente y esencial que existe más allá de las apariencias que somos capaces de percibir. Asimismo, la poesía simbólica de Cirlot tiene algún rasgo en común con el misticismo, pues se caracteriza a menudo por una búsqueda introspectiva de lo sagrado, aunque, a diferencia del misticismo, no se trata de la expresión de una experiencia unitiva con Dios. Además, Cirlot tuvo siempre presente que provenía de una familia en la que hubo varios miembros con cargos militares. Esto y su participación en la Guerra Civil debieron marcar su pensamiento en cuanto a su visión del héroe o guerrero como persona que afronta su destino. La figura del guerrero aparece en varias de sus obras clave, por ejemplo, la voz poética de la obra *El libro de Cartago* termina identificándose con un soldado romano que participa en la destrucción de la ciudad fenicia. Asimismo, la voz poética del ciclo de *Bronwyn* parece identificarse con la de un caballero medieval, de modo que el lector informado del contexto de la obra podría interpretar que esta asimilación se produce con Chrysagon, personaje de la película *El señor de la*

guerra, que tanto influye en estos poemas. El guerrero es, por un lado, la figura de quien afronta su destino sin miedo, siendo la muerte el destino final en la tierra de todo ser humano. Además, en relación con la ontología de Cirlot por la que se considera el *ser* en continuo cambio y transformación hacia *no ser*, el guerrero es también un factor clave en este proceso, pues es quien acaba con la vida –con el *ser*– de sus enemigos.

Otra de las vivencias más importantes para Cirlot fue su estancia en Zaragoza al final de la Guerra Civil, cumpliendo un servicio militar obligatorio entre 1939 y 1943. En esta ciudad entabló amistad con Alfonso Buñuel, quien le introdujo en el surrealismo, en la técnica de los collages y le facilitó el acceso a bibliografía relacionada con el arte vanguardista. La técnica de los collages sería muy importante en la poesía de Cirlot, cuyo estilo rompe en gran medida con la sintaxis convencional. Su acercamiento al surrealismo y a la vanguardia puede entenderse como un alejamiento del arte mimético de la realidad exterior. En esta época, la concepción artística de Cirlot también se ve influida por las ideas del teórico Camón Aznar y su obra *Arte desde su esencia*. Según este, los juicios estéticos no pueden realizarse *a priori*, sino que deben fundarse en la vivencia personal del arte. No obstante, Camón Aznar no aboga por el subjetivismo en la interpretación artística. Por el contrario, piensa que a través de la vivencia personal se intuye la esencia y la universalidad que hay en una obra de arte. Estas ideas encajan con las que expondría Cirlot acerca de la poesía pocos años más tarde en su artículo «La vivencia lírica», así como con su idea de que el simbolismo no debe en última instancia ser solamente comprendido racionalmente, sino que implica una vivencia personal del mismo, porque hace referencia a un significado misterioso y trascendente.

Cirlot formó parte de un grupo artístico llamado «Dau al Set», aunque hay quien por distintos motivos no lo considera miembro del mismo. En cualquier caso, este grupo

de pintores y poetas estaban interesados especialmente en las corrientes de vanguardia artística y su estilo fue denominado por Cirlot como «magicismo plástico». Así pues, se trataba de un grupo de artistas que estaban interesados en el mismo arte que Cirlot, esto es, un arte que se basa en creencias ajenas a la realidad externa y cotidiana, como son la magia o los sueños. No obstante, Puig, pintor perteneciente al grupo, ha declarado que este tipo de arte fue realizado para incidir en el entorno, como reacción a una realidad que rechazaban. Por ello, desde su punto de vista, esta motivación social le lleva a no considerar a Cirlot un integrante de «Dau al Set», ya que Cirlot no entendía el arte con una finalidad social, sino idealista, introspectiva e individual. Para Cirlot, el arte ofrece lo que la vida no da, es decir, la posibilidad de experimentar y sentir a través de las ideas y de la ficción circunstancias distintas a las de la realidad que percibimos cotidianamente.

Dos de las obras teóricas de Cirlot publicadas en 1953 fueron muy importantes para establecer su posición acerca del surrealismo y el simbolismo, como fueron *El mundo como objeto a la luz del surrealismo* e *Introducción al surrealismo*. En la primera de ellas, considera que el objeto es la contraposición del sujeto, siendo el sujeto el que objetiva, es decir, sin sujeto no habría objeto. Los objetos son producto de las aspiraciones del sujeto, de sus deseos e inquietudes. Según Cirlot, la concepción simbolista interpreta los objetos y seres del mundo de un modo trascendente, basándose en la creencia de que hay un todo que los une más allá de ellos mismos. Por esto, el simbolismo se encuadra en una visión monista de la realidad. En cambio, el surrealismo trata de combinar los objetos del mundo de un modo que contravenga la lógica natural, para así conseguir una reacción en el interior del ser humano. No obstante, esa combinación surrealista es irracional, se basa en impulsos propios del subconsciente y de los sueños. Cirlot encuentra una tensión contradictoria en el surrealismo, puesto que,

si bien entiende los objetos del mundo en su pluralidad y aislamiento pretendiendo combinarlos de un modo extraordinario, a su vez tiene la finalidad de crear un efecto revelador en quien percibe la combinación de objetos dispuestos de modo antinatural. Por su parte, el simbolismo considera el objeto como un velo, un eco tras el cual existe una verdad profunda que vincula a los elementos de la realidad, pero cuya naturaleza es misteriosa. Coincidimos con autores, como Jaime Parra, en que la tendencia intelectual de Cirlot va, desde una primera etapa en que está más influido por el surrealismo, la vanguardia y la experimentación a una segunda etapa en la que el simbolismo, como corriente tradicional y trascendente, tiene un papel más relevante en su producción lírica y en su interés como teórico. No obstante, como ha manifestado Victoria Cirlot, tiene sentido pensar que ambas corrientes convivieron en el pensamiento de Juan Eduardo Cirlot, ya que no son excluyentes, puesto que ambas buscan la iluminación de un sentido trascendente al mundo fenoménico. Sin duda, la amistad de Cirlot con Marius Schneider, autor de *El origen musical de los animales-símbolos*, fue un punto de inflexión en este desarrollo intelectual que le llevó, por ejemplo, a la publicación de su *Diccionario de símbolos*, cuya primera edición fue de 1958.

Si bien en este estudio dedicamos una gran atención a los poemarios de Cirlot dedicados a Bronwyn, este no fue su único ciclo poético. Por ejemplo, también escribió varios poemarios, cinco en concreto, con el título *Canto de la vida muerta*. En ellos se desarrolla en verso un tema muy relacionado con su ontología y que formula a través de una contradicción: la vida es la muerte. Según Cirlot, el *ser* se caracteriza por estar en perpetuo cambio, por lo que todo lo que es deja de ser constantemente. En otras palabras, toda vida es muerte en potencia, donde entiende la muerte como dejar de ser o cambiar. Como le escribe Cirlot a su amigo Ory en una carta del 25-5-1945, todos somos «arqueología futura», pues todos estamos destinados a morir o dejar de ser. En la

opinión de Cirlot, lo inmutable, lo que no puede morir ni cambiar es lo esencial y ese campo de la realidad no se encuentra en el mundo de exterior que perciben los sentidos, sino, más bien, en un espacio introspectivo del ser humano y trascendente a los objetos, un terreno que es misterioso, pero al que la poesía simbólica nos vincula. Ese rechazo de las circunstancias personales es a la vez un rechazo a la propia naturaleza humana, por lo que Cirlot se refirió al mismo también como sentirse «ahumano». Esta idea tuvo mucha presencia en su poesía, pues con frecuencia se refiere a vivencias ocurridas en culturas de la antigüedad o a ensoñaciones sin un tiempo ni un espacio definido.

Hay una relación entre el concepto de símbolo como vínculo que une al ser humano con un ámbito propio, natural o *imaginal*, del que se encuentra alejado, ya sea por la cultura, o por no ser propio del mundo exterior y sensible, y la visión poética de autores como Juan Eduardo Cirlot, que, por ello, podríamos denominar como simbólica. Desde este punto de vista, el símbolo y la poesía se asemejan en que se dirigen hacia un ámbito esencial y misterioso cuyo conocimiento no es cerrado, sino que siempre sobrepasa el intento de abarcar su significado.

Del mismo modo, la psicología, la antropología o el misticismo consideran el símbolo como un camino que nos lleva al conocimiento de una parte del ser humano de la que nos encontramos alejados. En el caso de la psicología, los símbolos son vínculos que surgen para unirnos a un pensamiento latente en nuestro inconsciente. En el caso de la antropología, es la cultura la que nos aleja cada vez más de la esencia humana. En el del misticismo, hay una creencia en una realidad no sensible, *imaginal*, con la que el símbolo conecta al ser humano.

Cirlot entendía la poesía como un vínculo hacia lo misterioso, hacia lo desconocido de su propia persona o del mundo, hacia lo que él denominó como *no ser*, ya sea en el ámbito *imaginal* refiriéndose a aspectos de su persona, propios –como

explicaría Corbin– de un mundo intermedio entre las puras ideas y lo sensible, o en el ámbito de sus circunstancias, por ejemplo temporales, refiriéndose a culturas antiguas, como la de Cartago u otras que explora en su poesía. No obstante, la poesía simbólica de Cirlot nos *vincula* con un ámbito esencial y misterioso de la persona y del mundo, pero no nos lo desvela, puesto que la naturaleza de lo trascendente no puede ser reducida por completo a la comprensión racional, sino que nos lo *revela*, en el sentido de que ‘lo vuelve a ocultar’ tras el velo de la polifonía poética y del símbolo.

Con la idea de que la poesía simbólica busca ahondar en lo misterioso y lo desconocido, aparece la idea de límite, que Cirlot señaló como muy relevante en poesía. Esto se debe a que el límite señala la frontera entre lo conocido y lo desconocido, siendo el plano de lo misterioso hacia donde se dirige la búsqueda de la poesía simbólica. Desde este punto de vista, se puede afirmar que la poética de Cirlot, además de simbólica, es hermética y esotérica, pues ambos términos hacen referencia a lo oculto y Cirlot piensa en su poesía como una vía de conexión con lo desconocido.

Cirlot caracterizó la poesía en dos direcciones: una que avanza, de tipo intelectual y técnico; y otra que desciende, de tipo emocional, que es la que introspectivamente busca en lo *ausente*. Cuando la ausencia pertenece al ámbito personal, esa introspección puede considerarse como un rasgo en común entre la poesía simbólica de Cirlot y la literatura mística, pues los místicos buscaban a la divinidad en un ámbito desconocido de su interior, así como en el ciclo de *Bronwyn* muchas veces se hace referencia a Bronwyn como propia del ámbito interno de la voz poética. Cuando la ausencia se da en el ámbito del mundo, la poesía de Cirlot se emparenta con la arqueología, que es la atención a lo destruido por el tiempo.

Como hemos indicado, Cirlot experimenta una tendencia intelectual desde el surrealismo al simbolismo. Considera que el surrealismo busca lo maravilloso a través

de una conjunción no natural de elementos que desvele la ultrarrealidad de los mismos. Tal conjunción se da movida por deseos, sueños o por el subconsciente, de modo que no está regida por la razón. En cambio, el simbolismo busca una mediación razonada y basada en las tradiciones culturales entre el ser humano y la esencia del cosmos, es una búsqueda del sentido de su papel en el mundo. El simbolismo cree en la posibilidad de trascender la realidad fenoménica de modo que se descubra la vinculación de todo con una unidad esencial del universo.

La hermenéutica simbólica es una hermenéutica que tiene que aceptar la imposibilidad de agotar razonadamente el significado del símbolo. El símbolo hace mención a algo trascendente y misterioso, a un ámbito esencial del cosmos con el que vincula al ser humano. Este ámbito en última instancia es inefable y su carácter es más propio de la vivencia y la intuición, que de la delimitación racional. El símbolo supone una visión del mundo por la cual el ser humano se encuentra separado, distanciado de la esencia del mismo. Tal distanciamiento es en verdad desgarrador, por lo que autores como Ortiz-Osés consideran que el vínculo que el símbolo ofrece al ser humano como explicación de su sentido en el mundo es a su vez una *sutura* de esa separación.

Para Cirlot, la vida es algo incompleto, insatisfactorio, de ahí la necesidad de la poesía para aportar lo que la vida no da. La ontología de Cirlot se caracteriza por ser nihilista. Cirlot entiende nihilismo como tendencia al acabamiento. Para el poeta barcelonés, el ser «es-dejando-de-ser», es decir, el ser se encuentra siempre en constante cambio. En este sentido, su ontología es similar a la de Heráclito, para quien no podemos bañarnos dos veces en el mismo río. Sin embargo, Cirlot es nihilista porque hace hincapié en que el *ser* deja de ser, es decir, da más importancia al acabamiento del *ser* que al hecho de que el *ser* se convierta en algo nuevo. Para Cirlot, la vida es una «vida muerta», porque considera que en la vida está implícita la muerte, ya que todo

muere constantemente debido a que cambia sin cesar. Como Séneca, no ve la muerte en el futuro, sino en el presente y, por supuesto, en el pasado. La concepción del *no ser* de Cirlot tiene relación con la arqueología, porque esta presta atención a lo que fue destruido por el tiempo, lo cual es considerado para Cirlot en el ámbito del *no ser*. Del mismo modo, el concepto de *no ser* tiene relación con lo muerto, pues lo muerto es producto del cambio del *ser*. En su *Ontología*, Cirlot considera como muerto no solo la terminación personal, sino todo aquello que cesa, que se separa, que cambia, es decir, que deja de ser. En la poesía de Cirlot, el concepto de *no ser* hace referencia a un ámbito trascendente y solo intuible, se trata de un *ser* que ya cambió y que pervive en un plano intemporal, más allá de las circunstancias espacio-temporales de la voz poética. El modo en que Cirlot completa la vida, la cual le parece insuficiente, es experimentando una conexión a través de la poesía y de los símbolos con ese ámbito misterioso, desconocido y trascendente que llama el *no ser*. En cierto sentido, se podría trazar una semejanza entre el concepto de «mundo imaginal» de Corbin, como un plano del ser humano entre lo material y las puras esencias, y el de *no ser* de Cirlot, el cual se refiere también a un plano trascendente e intemporal, que construye y con el que se vincula a través de la poesía simbólica. No obstante, la tendencia hacia el *no ser* es vivir un imposible, ya que este concepto se caracteriza por designar lo radicalmente ausente, esencial y misterioso. En la poesía de Cirlot, abundan otros términos que hacen referencia a esta concepción nihilista, como lo *nunca*, la *nada* o lo *no*.

No obstante, el nihilismo de Cirlot que le lleva a un menosprecio de la realidad externa empírica no es pesimista o existencialista, sino que consideramos que se puede calificar como un nihilismo idealista. Esto se debe a que el poeta barcelonés cree que el ser humano puede encontrar un sentido en el mundo gracias a su creencia en un orden del cosmos esencial con el cual nos vinculan los símbolos. La visión del hombre de

Cirlot es que este se encuentra, como un ángel caído, separado de lo trascendente, pero puede vincularse a ello a través de los símbolos. Asimismo, según Cirlot, gracias a artes como el cine o la poesía, el hombre puede romper con las circunstancias temporales y espaciales de su cotidianidad y vivir una realidad especial, intermedia entre las puras ideas y la realidad material que percibimos por los sentidos y, por tanto, análoga al *mundo imaginal* del que habla Henry Corbin en sus obras.

Hay una relación entre la ontología de Juan Eduardo Cirlot y su forma poética. Según su ontología, el mundo de la realidad exterior tiene algo de fantasmagórico, ya que, como todo cambia constantemente, nada tiene la posibilidad de permanecer. Por ello, para Cirlot es más fácil la creencia en una realidad esencial del mundo, propia del simbolismo. En este sentido, su forma poética se rebela contra el lenguaje convencional, así como Cirlot lo hace ontológicamente respecto a la realidad externa. Así pues, la forma poética de Cirlot otorga predominancia a la polifonía de sonidos, a los fonemas y a los elementos simbólicos y resta importancia al tema o al mensaje del poema. El estilo poético de Cirlot tiene influencia del *collage* o de la segmentación propia del cine, ya que se caracteriza por la destrucción de la palabra y de la sintaxis convencional y por el uso de técnicas –como la técnica permutatoria– que desarrollan una repetición de los sonidos y de los elementos que forman el poema. Para Cirlot, el poema es una sintetización de emociones y símbolos, se basa en la concentración de la intensidad, por lo que es lo contrario a la narración, la cual tiende a extenderse.

La «técnica permutatoria» es una técnica poética basada en la repetición durante varios textos de los elementos de un poema que sirve de modelo. Dentro de esta técnica, se puede distinguir entre las variaciones o combinaciones y la permutación propiamente dicha. Se han denominado variaciones o combinaciones al modo en que Cirlot puso en práctica esta técnica por primera vez en la obra *Combinaciones con repetición sobre un*

poema de Bécquer (1954), que en su segunda edición pasaría a titularse *Homenaje a Bécquer* (1968). La particularidad de las combinaciones o variaciones es que el modelo del que se toman los elementos que se repiten es un poema ajeno al poemario mismo, además de que la repetición no sigue unas pautas marcadas, sino que es libre. En el caso de la obra citada de Cirlot, el modelo lo tomó de la «rima LIII» de Bécquer. Más tarde, Cirlot desarrollaría esta técnica de un modo más autónomo y mecánico, generando el modelo del que tomar los elementos que se repiten en el primer texto del poemario —por lo que el «acorde germinal» no es ajeno a la obra— y ciñendo la repetición de los elementos a unas reglas. Así lo llevó a cabo en la obra *El palacio de plata* (1955), donde hay un texto inicial a partir del cual se generan otros con los mismos elementos pero en distinta combinación entre sí. No obstante, el orden en el que se producen las variaciones en esta obra no es libre, sino que sigue las reglas propias de la técnica dodecafónica musical de Schönberg aplicadas a la poesía.

En los poemas en los que Cirlot pone en práctica la «técnica permutatoria» se cumple especialmente que la forma poética es generadora de contenido, mientras que el tema de los poemas pierde importancia. El modo en que la pluralidad de los elementos de la obra se vincula entre sí de modo novedoso una y otra vez en cada poema desdibuja la sensación de que tales elementos se encuentren aislados y ofrece un efecto de unidad entre todos ellos. Este rasgo que se crea a través de la «técnica permutatoria» recuerda a la visión simbólica del mundo, según la cual la pluralidad de los elementos cambiantes del cosmos se relaciona entre sí por sus características en común, de modo que se crea un ámbito esencial e inmutable que los trasciende. Por tanto, vemos de nuevo que la ontología de Cirlot se plasma en sus poemas a través de las técnicas formales que emplea.

Asimismo, la repetición de elementos de la «técnica permutatoria» ofrece una sensación de linealidad, es decir, de falta de progresión, que recuerda a la intemporalidad propia del mundo trascendente que presupone la perspectiva simbólica del mundo. En este sentido, la «técnica permutatoria» emparenta especialmente a la poesía de Cirlot con la música, gracias a la impresión que ofrece de formar en conjunto una homofonía. La homofonía y la monotonía musical propia de la «técnica permutatoria» asemejan a esta poesía con la cábala de Abraham Abulafia, quien pretendía buscar un estado de meditación y de alteración de la conciencia a través de la repetición monótona de sonidos. El pensamiento de Abulafia se asemeja al de Cirlot en el sentido de, que según el místico medieval, los sonidos, las letras y su combinación, pueden ser expresión del misterio; mientras que Cirlot buscaba precisamente a través de la poesía vincularse al plano misterioso y esencial del mundo y de uno mismo. Además del simbolismo, el dodecafonismo y la cábala, el estructuralismo puede ser considerado otro de los fundamentos de la «técnica permutatoria», pues se trata de una teoría que hace hincapié en las relaciones entre los elementos que forman cualquier obra y las posibles combinaciones que se pueden hacer entre ellos, factores determinantes en los rasgos que definen a la «técnica permutatoria».

Cirlot distinguió entre «ideas técnicas» e «ideas temáticas», siendo las «ideas técnicas» aquellas por las que se podía aportar un sentido a través del procedimiento empleado en la creación de la obra y a partir de las cuales pueden formarse las «ideas temáticas». Así, por ejemplo, Cirlot buscaba con sus poemas el desarrollo de una polifonía de polifonías, es decir, una creación en la que todos los elementos se vinculen entre sí al modo en que los instrumentos suenan en una orquesta. Además, este procedimiento aporta un sentido por sí mismo, pues entronca con su visión simbólica del cosmos, ya que se caracteriza por la unión de elementos a través de sus

características comunes. Otra técnica poética que cultivó Cirlot fue la del letrismo y, en especial, el simbolismo fonético. El letrismo supone un paso más en un uso del lenguaje que lo convierte en autónomo, ya que se dota al texto de un gran hermetismo al considerar las letras por sí mismas como los elementos que forman el poema. Según esta técnica, no hay una referencia convencional y concreta a un significado que sea ajeno al sonido que corresponde a cada letra. Por ello, los elementos de interpretación con los que cuenta un lector son los sonidos, el espacio que ocupa el signo y, en el caso del simbolismo fonético, el significado simbólico correspondiente a cada letra. En obras como *Bronwyn, n*, Cirlot acotó los elementos para la producción de sus poemas a un grupo reducido de letras –en este caso, las que forman el nombre de Bronwyn– y, además, en varios artículos trató de explicar las posibles referencias simbólicas a las que aludían los fonemas correspondientes a tales letras. En el trasfondo de este procedimiento se encuentra la misma idea que motivaba a Cirlot a no seguir las reglas sintácticas o gramaticales, es decir, la de que solo a través de la destrucción del lenguaje es posible llegar a vincularse con planos misteriosos de la realidad distintos a los que ofrecería un uso normativo del mismo. Así pues, para comunicarse con Bronwyn considera necesario crear un «idioma bronwyniano», de modo que cultivó el simbolismo fonético usando solo las letras del nombre de la doncella celta.

Asimismo, este uso vanguardista del lenguaje es prueba de la rebeldía de Cirlot a aceptar lo normativo como limitación, como también se negó a practicar un arte imitativo de la realidad externa, ya que sentía que la vida misma era insuficiente. De modo que surgió en él la necesidad de destruir las convenciones del lenguaje en gran medida, así como de complementar la vida a través de la exploración del plano esencial y misterioso de la realidad –un plano distinto al de sus circunstancias personales–, por lo que en su poesía ahondó en ese espacio intemporal al que denominó el *no ser*.

Dentro del conjunto de la producción poética de Cirlot, destacan los poemarios que dedicó al personaje cinematográfico Bronwyn. Este personaje aparece en la película *El señor de la guerra* de Franklin Schaffner, que a su vez es una adaptación de la obra teatral *The Lovers* de Leslie Stevens. Nuestro análisis de la obra teatral nos ha llevado a la conclusión de que no parece que Cirlot leyera la obra de Stevens. Esto se debe a que el personaje Bronwyn, personaje central de los poemas de Cirlot, aparece en la obra teatral con el nombre de Douene, el cual no fue utilizado en ninguno de sus escritos por el poeta barcelonés, cuando sí que trató de abordar todas las facetas posibles del personaje cinematográfico. Además, existen otras diferencias que hacen pensar que Cirlot solo conoció la película de Schaffner, como que en la obra teatral tres personajes fallecidos –Chrysagon, Douane y Marc– no puedan recibir sepultura cristiana, un elemento que no aparece ni en la película ni en los poemas.

El análisis intermedial sobre el ciclo de *Bronwyn* se nos ha revelado muy útil para comprender mejor esta obra poética, que, aunque tenga forma verbal, va más allá de sus fronteras en su base creativa y en su evocación visual. La fascinación de Cirlot por Rosemary Forsyth, actriz que interpreta a Bronwyn en la película *El señor de la guerra*, se puede entender como parte del interés del público en los intérpretes gracias a la estrategia del *Star System* de Hollywood. No obstante, como indica Antonio Portela, los poetas ahondaron más en esa atracción ejercida por los intérpretes que cualquier otro tipo de público. En la relación entre el actor-personaje y el espectador, este último tiende a identificar al intérprete con la figura que representa en la película. Cirlot hizo uso en sus textos de las posibilidades que ofrece el juego de la identificación y la confusión entre Rosemary Forsyth, actriz que vivió en el siglo XX, y Bronwyn, personaje de una película que vivía en una aldea celta en el siglo XI. Otro de los aspectos que hemos analizado a partir del cine es la diferencia que Cirlot encuentra

entre la actriz, como ser humano que cambia, envejece y representa otros papeles; y el personaje, que, representado en una película es inmutable, se sitúa, como el *no ser*, fuera del tiempo y el espacio. Otra de las problemáticas que ofrece el escribir sobre un ente de ficción es que, indudablemente, se trata de una imagen representada en una pantalla, no tiene un cuerpo humano en el mundo externo de las circunstancias de quien la ama, por lo que se caracteriza por la ausencia y se convierte en un «amor platónico». No obstante, Cirlot defiende que un ente de ficción puede causar sentimientos imaginarios, los cuales son tan reales como los que pueden producirse por personas que compartan nuestras circunstancias.

El hecho de que el sujeto amado Bronwyn sea un ente de ficción hace que, en el vocabulario poético del ciclo, el tacto nunca sea efectivo. Otros sentidos, con frecuencia, se ligarán simbólicamente con materiales que designan lo inerte, como la ceniza. Sin embargo, los entes de ficción pueden ser pensados; y las ideas, con frecuencia, están relacionadas con imágenes, por lo que pueden ser visualizadas. De hecho, muchos poemas del ciclo evocan una imagen, aunque sean una obra verbal y no una obra mixta, pero esto no quiere decir que el lector no sea remitido a lo visual, es lo que Mitchell llamó la *imagentexto*, lo que tiene sentido que ocurra con los poemas del ciclo de *Bronwyn*, pues la base de muchos de estos poemas son escenas cinematográficas. No obstante, los poemas visuales del ciclo son, según la terminología de Urrutia, *vistos*, esto es, se produce una traslación de los elementos desde la obra audiovisual a la verbal de un modo muy personal y subjetivo, la realidad de los objetos llega transformada al lector, como ocurre con la interpretación simbólica y personal de los elementos de *El señor de la guerra* que Cirlot presenta en el ciclo de *Bronwyn*. El poeta barcelonés enriquece su visión de los elementos de la película con otras influencias, como la mística sufí y el simbolismo. Así, por ejemplo, la joven Bronwyn

que en la película es una muchacha que trabaja de porquera y de la que se enamora un caballero, para Cirlot es considerada como un ángel (Daena) e, incluso, una deidad (Shekina).

Sin embargo, en muchos de los poemas del ciclo es más importante lo que la mirada no capta, el elemento que está ausente, que es el sujeto amado. Este es lo inalcanzable para la voz poética, la cual habla desde el siglo XX identificándose con uno de los personajes de ficción del siglo XI protagonistas de *El señor de la guerra*, pero al final de la película ambos se separan y el recuerdo o la vuelta imaginaria al lugar y tiempo de los hechos se caracteriza por la ausencia del otro. En términos cinematográficos, el *fuera de campo*, concepto estudiado en su aplicación en poesía por Domingo Sánchez Mesa, es esencial en el ciclo de *Bronwyn*.

En nuestro estudio de la influencia cinematográfica en el ciclo de *Bronwyn*, nos preguntamos quién es el que ve las imágenes que son trasladadas a la obra verbal lírica de Cirlot. Se trata de una pregunta que no está resuelta de modo explícito en los poemas. No obstante, si nos apoyamos en el material que el mismo autor facilita sobre su obra a través, por ejemplo, de artículos y en la película de la que sabemos que tomó muchos elementos, podríamos considerar que la identidad de la voz poética es un binomio formado por una persona que habla desde su presente –podríamos pensar que el mismo autor– y que se identifica con un caballero de un tiempo anterior, al parecer medieval, y que se relacionó con Bronwyn –cuya identidad se podría interpretar que es la de Chrysagon. Sin embargo, los poemas del ciclo de *Bronwyn* son un intento fallido de diálogo, ya que en su mayoría se componen por una voz poética que realiza una apelación a alguien que no responde. Por este motivo, consideramos que estos poemas son un diálogo unidireccional lírico, caracterizados por reflexiones y sentimientos cuya expresión no encuentra respuesta, por lo que no hay apenas narratividad en ellos, pese a

tomar elementos de una película. Sin embargo, la obra *Con Bronwyn* (1970) es una excepción, ya que en esta obra aparecen dos voces poéticas diferenciadas. Una de ellas apela a Bronwyn y habla en los poemas impares, que están escritos en cursiva. Podríamos pensar que esta voz poética es la misma que encontramos durante todo el ciclo, con la diferencia de que en esta ocasión, en los poemas pares escritos en redonda, parece hablar una voz poética distinta que responde a la primera, de modo que concuerda con la de la misma Bronwyn.

El ciclo de *Bronwyn* recoge varios poemarios que se basan o toman elementos de la película *El señor de la guerra*, cuyo argumento se desarrolla en una época medieval y de gran contenido mítico. En su artículo «Bronwyn. (Simbolismo de un argumento cinematográfico)», Cirlot cita a Mircea Eliade, según el cual el mito deviene con el tiempo en leyenda, más tarde en cuentos folclóricos y posteriormente es susceptible de trasladarse a través del arte, ya sea a través de la literatura, la pintura o el cine. Esto mismo ocurre en el caso que nos ocupa, el material mítico de la película de Schaffner se basa en una obra teatral e influye a los poemarios de Cirlot.

Entre los mitos que encontramos en *El señor de la guerra* se puede encontrar el mito clásico del caballero, en el cual el dragón es el símbolo del obstáculo. En la película, el hermano de Chrysagon que se llama Draco y se opone a la unión de su hermano con Bronwyn, por lo que luchan y Chrysagon lo mata. El hombre como ser caído en lo terrenal, escindido del paraíso, tiene como gran obstáculo afrontar su destino, que en última instancia es la muerte, y reunirse con su naturaleza angélica, que puede intuir en su interior. Estas ideas pueden explicar la consideración literaria de Bronwyn como un ángel con el que reunirse tras la muerte –en este sentido, Cirlot la llama Daena, siguiendo la tradición de la mística sufí–, así como también ayudan a entender el verso «el ángel es el peor de los dragones» del poema «Momento» de Cirlot.

En el caso del caballero Chrysagon, su destino es el amor que siente por Bronwyn, aunque este le lleve a contravenir su deber y le conduzca a la muerte. En el mito del caballero, la dama a la que el héroe protege se asemeja asimismo al alma del propio caballero, al lado femenino de la psique masculina o a su parte angélica. Para el héroe afrontar su destino es un proceso de madurez, así como el ánima propia que ve reflejada en la dama por la que lucha es una mediadora con su mundo interior.

Según autores como Antonio Portela, si los poetas de otros siglos escribían sobre los mitos grecorromanos, en el siglo XX es frecuente que los poetas mitifiquen a estrellas del cine como Greta Garbo o Marilyn Monroe. No obstante, los poetas suelen escribir sobre actrices que representan personajes modernos, los cuales encajan con la llamada *femme fatale*. En este aspecto, Cirlot se diferencia de otros poetas al mitificar a un personaje que es una joven celta del siglo XI. La distancia imposible de salvar entre el espectador y el personaje cinematográfico representado en una pantalla ayuda a esa mitificación. Esta circunstancia ayuda a entender que Cirlot construya un mito basado en la figura del personaje de Bronwyn y de la actriz que la interpreta.

Por otro lado, el mito es una historia intemporal y esto encaja con la poesía simbólica de Cirlot, que se sitúa más allá de unas circunstancias tanto temporales como de espacio, por lo que son frecuentes en su poesía términos de negación como lo *nunca*, lo *no* o la *nada*. Sin embargo, esa intemporalidad del mito afecta al personaje, que se conserva igual pese al paso del tiempo, mientras que la actriz como persona sí envejece. En la mitificación de la figura femenina, los poetas no ven a la amada como parte de este mundo. De hecho, Cirlot da varios nombres a Bronwyn en su poesía, los cuales se corresponden a las distintas fases por las que la figura femenina avanza hacia la divinidad. Según Cirlot, desde que Bronwyn conoce en el lago a Chrysagon y ejerce su poder de atracción sobre él se encuentra ya en la segunda fase, la de hada, que es

posterior a la fase de mujer. La tercera fase sería la de ninfa o ángel con el que el hombre se reencuentra tras la muerte, un ángel al que, como hemos comentado, Cirlot llama Daena. La cuarta y última fase es la del aspecto femenino de Dios, al que Cirlot denomina Shekina.

También respecto a la mirada poética relacionada con los tipos de plano cinematográfico, podemos encontrar en el ciclo de *Bronwyn* poemas que trasladan al medio verbal distintos tipos de plano: generales, medios y detalle. Respecto al montaje, es usual que los poemas se puedan reconstruir visual y cinematográficamente como una sucesión de planos cortados. Todas estas características, junto con que Cirlot tenía entre sus manuscritos uno titulado «Imágenes» con varias visiones poéticas basadas en la película, nos llevan a pensar que la imagen está en la base creativa de los poemas sobre Bronwyn.

El ciclo de *Bronwyn* es una obra verbal que se basa en una audiovisual, pero es posterior a la misma, por lo que hace una afirmación sobre ella, de modo que en tal afirmación queda implícita una selección, por la cual hay elementos que se trasponen a la poesía y otros que quedan fuera. La transposición que se realiza consiste en una obra verbal lírica, en verso y en prosa, que se basa en otra obra audiovisual y narrativa, seleccionando elementos de la misma y profundizando en ellos de modo simbólico, pero perdiendo en este proceso la narratividad. Nosotros proponemos llamar a este tipo de transposición del cine a la poesía lírica *poetización*, ya que otros términos como novelización o novelización poética, como usa Jan Batens, siguen en el intento de trasponer la narratividad del cine a la poesía y, por tanto, no nos sirven. La *poetización* no es una mera adaptación de un medio cinematográfico a uno verbal y lírico, sino que consiste en la selección de elementos de la película para su uso en los poemas. No obstante, ese uso de tales elementos en un medio nuevo, el poético verbal, se caracteriza

por una profundización y un enriquecimiento semántico de los mismos gracias a otras influencias. En este sentido, comparamos la poesía lírica con la fotografía, pues ambas son modos artísticos que se caracterizan por la selección de elementos, lo cual es un modo no secuencial que permite una mayor concentración sobre los mismos. Como escribe Monegal, comparamos lo diferente, pero no pretendemos establecer identificaciones, sólo analogías que pueden sernos útiles en nuestra comprensión. No obstante, no consideramos la poetización únicamente en el sentido de trasposición de elementos del contenido, sino que también pueden trasladarse a la poesía técnicas formales cinematográficas.

Según Kibédi Varga, en la relación entre imagen y palabra, la obra primigenia es única, mientras que la que se realiza con posterioridad puede multiplicarse. Esta afirmación nos es muy útil, porque Cirlot llegó a escribir todo un ciclo basado en una película, el cual está formado por hasta dieciséis obras poéticas y algunos textos sueltos. El mismo Cirlot, en el prólogo de *Bronwyn*, *w*, afirma que el tema de Bronwyn no puede acabarse para él. Esta afirmación se relaciona con nuestra propia concepción de la poesía simbólica, ya que a través de esta poesía el objeto poético nunca se conoce por completo, ni se agota, sino que se trata de una poesía que se refiere a un ámbito introspectivo y desconocido del ser humano.

Como hemos dicho, el ciclo poético realiza una selección de los elementos de la película y, por ello, hemos señalado algunos elementos que sí toma y otros que ignora, aunque eran factibles de ser traspuestos del mismo modo que los elegidos. Por ejemplo, entre los elementos que aparecen en la película y también en el ciclo se encuentran lugares de la topografía, como la torre, el pantano, el mar, el bosque, etc., y personajes, como Chrysagon, Bronwyn o Draco, hermano de Chrysagon. Sin embargo, hay personajes que están muy cercanos a los protagonistas, como Bors y que no aparecen en

la obra poética. En cualquier caso, el modo de trasposición que se realiza se caracteriza sobre todo por usar el potencial simbólico de los elementos seleccionados.

En nuestro acercamiento hermenéutico a varios de los símbolos del ciclo, llevamos a cabo un ejercicio de interpretación simbólica que tiene la limitación de activar alguno de los significados y de las correspondencias de los símbolos, siendo estos múltiples. Por este motivo hemos advertido que un análisis simbólico ofrece una explicación argumentada sobre el significado al que hacen referencia los símbolos, pero la vivencia de los mismos debe producirse de modo personal. En lo que al aspecto metodológico se refiere, nos hemos basado fundamentalmente en las ideas de Cirlot y de los otros teóricos del simbolismo aquí analizados, aunque también hemos buscado apoyo en las aportaciones, realizadas desde una perspectiva más teórico-literaria, de la directora de esta tesis, Sultana Wahnón, tratando de poner en práctica lo que ella ha llamado «ética de la interpretación».

Entrando ya en las conclusiones acerca de la interpretación que hemos ofrecido de alguno de los símbolos del ciclo, el primero de ellos que hemos analizado es el de la *torre*, considerada aquí como un símbolo de nivel, que pone en relación la tierra y el cielo, además de ser un símbolo de lo virginal, debido a su carácter cerrado, algo en lo que se asemeja a Bronwyn. Asimismo, es un símbolo jerárquico, que representa la superioridad estamental entre caballeros y aldeanos en la Edad Media. La subida y bajada de la torre a través de la escalera puede significar también los cambios de la fortuna y una oscilación cíclica. El sentido relativo a la fortuna relaciona a la *torre* con el destino, algo que también podríamos vislumbrar en los símbolos del mar y el anillo, que son más claramente aún de carácter cíclico.

El *anillo* es símbolo de continuidad y totalidad, de ciclo cerrado, completo. Como unión, se puede relacionar con el matrimonio y con el amor, en la historia del

ciclo Chrysagon entrega el anillo de su padre a Bronwyn como señal de que sacrifica todo por estar a su lado. También puede ser entendido como símbolo de eterno retorno y, en este sentido, vemos que Chrysagon rompe con el destino que había sido asignado para él en vida, que no es otro que restaurar el daño que los frisios hicieron a su familia, y se convierte en dueño de su propia vida cambiando tal fin por Bronwyn. Asimismo, el anillo es símbolo de eternidad, de trascendencia de la temporalidad vital, un aspecto que, como hemos visto, es muy relacionable con las características de Bronwyn y Chrysagon como entes de ficción que no se pliegan al tiempo vital, sino que perviven temporalmente transmitiéndose a través de la cultura. Hemos encontrado cierta cercanía entre el símbolo del *anillo* y el del *mar*, porque el del mar participa también en un ciclo. El mar es considerado como los abismos inferiores en los que muere el sol, el cual es capaz de renacer de nuevo a la mañana siguiente. Este renacer es el fin del ciclo del sol y es usado en el ciclo a semejanza del renacer de Bronwyn del lago y de la consecución de la búsqueda de la voz poética en su afán de completar su parcialidad. Bronwyn es relacionada en el ciclo con el sol y con el oro por ser elementos de una calidad superior. Por su parte, el mar, al ser donde muere el sol, es también símbolo de muerte. La muerte se relaciona en el ciclo con el hecho de que los frisios vienen por el mar y con que es el ámbito por el que se supera la vida, siendo la vida un marco insuficiente para saciar la búsqueda de la plenitud, la búsqueda de Bronwyn.

Bronwyn tiene también un lado destructor, aunque en la historia de la película se aprecie que este efecto no es voluntario. En este sentido, es simbolizada, por ejemplo, como Eva, puesto que en la Edad Media la mujer era considerada como una de las formas que tomaba el diablo para llevar al hombre a través del pecado a su ruina. En el ciclo, Bronwyn aparece espiritualizada más que relacionada con el pecado, pero podemos ver algún poema en *Nueve variaciones fonovisuales* en que Bronwyn es

relacionada con Pandora, por ser causa de todos los bienes y de todos los males a la vez. Asimismo, en la fase en que Bronwyn es considerada como una divinidad, se la aprecia como Shekina, pero ésta tiene también un lado negativo, destructivo, igual que la luna – símbolo de lo femenino– tiene su lado oculto. De este modo, también se relaciona este aspecto negativo de Bronwyn con Lilith, la primera esposa de Adán.

Por último, analizamos el sentido simbólico del agua en la película y en el ciclo, siendo en la obra poética un elemento de mucha importancia. En la película aparece relacionado con Bronwyn cuando esta sale del lago. En el ciclo, el lago es el lugar natural de Bronwyn como ser que se puede intuir. El renacer de Bronwyn del lago permite entenderla como la inversión de Ofelia, quien se metió en el agua para morir tras ser rechazada por Hamlet. Así pues, según sugería el propio Cirlot, el lado destructor de Bronwyn, que es una inversión de Ofelia, cumple en Chrysagon la venganza motivada por los actos de Hamlet, de modo que se cerraría un ciclo. Hemos analizado por eso cómo se trató a Ofelia en las versiones de *Hamlet* de Olivier y de Kozintsev, que según el mismo autor fueron las que le inspiraron, y hemos descubierto que en la versión inglesa Ofelia se sumerge en el agua y sigue la corriente de la misma, mientras que en la rusa Ofelia se representa de modo estático a semejanza del modo en que aparece Bronwyn en el lago en *El señor de la guerra*. Por lo que hemos concluido que quizá fue esto lo que llevó a Cirlot a relacionar a Ofelia con Bronwyn, algo que según el poeta ocurrió debido al visionado de la versión rusa, aunque tuviese en más alta estima la versión de Olivier.

En este mismo apartado, gracias al *Diccionario de símbolos* de Cirlot, hemos interpretado los poemas basándonos en la obra de Bachelard *El agua y los sueños*. En ambas se considera el agua como un símbolo de vida y de muerte, lo que encaja con las consideraciones de Bronwyn y Ofelia como inversiones. La inmersión en el agua de

Ofelia para morir tiene un carácter también ambivalente, no sólo por el significado dual y opuesto del símbolo del agua, sino porque el lago refleja el mundo, es decir, el ámbito de lo vivo, y Ofelia se introduce en ese reflejo de lo vivo precisamente con la intención contraria, pero ello, puede hacer que tal inmersión tenga un trasfondo psicoanalítico relacionado con una esperanza de mejora o renacimiento en un momento posterior a la muerte. Siguiendo a Bachelard, hemos considerado que en poesía puede hacerse un trato formal y superficial de los cuatro elementos o un trato material y simbólico, con una consideración más profunda de sus propiedades que si se los trata como meros adornos. Hemos concluido que el uso del agua propio de Cirlot es teniendo en cuenta sus propiedades simbólicas.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Juan Eduardo Cirlot

- (1942). *Pájaros tristes y otros poemas a Pilar Bayona* (2001), Libros del Innombrable, Zaragoza.
- (1945). *Árbol agónico*. En *En la llama. Poesía (1943-1959)* (2005). Ed. Enrique Granell. Siruela, Madrid.
- (1946a). *Canto de la vida muerta*. En *En la llama. Poesía (1943-1959)* (2005), págs. 151-173. Ed. Enrique Granell. Siruela, Madrid.
- (1946b). *Donde las lilas crecen*. En *En la llama. Poesía (1943-1959)* (2005), págs. 175-201. Ed. Enrique Granell. Siruela, Madrid.
- (1949a). *Igor Strawinsky*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- (1949b). *Diccionario de los ismos* (2006). Ed. Victoria Cirlot y Lourdes Cirlot. Siruela, Madrid.
- (1950a). *Ontología*. Revista *Dau al Set*, Barcelona. En *Del no mundo. Poesía (1961-1973)* (2008), págs. 385-422. Ed. Clara Janés. Siruela, Madrid.
- (1953a). *El mundo como objeto a la luz del surrealismo*. PEN, Barcelona. Consultado en la edición de 1986. Editorial Anthropos, Barcelona.
- (1953b). *Introducción al surrealismo*. Revista de Occidente, Madrid.
- (1953c). *El estilo del siglo XX*. Editorial Omega, Barcelona. Consultado en la edición de 2008. Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya y Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Barcelona.
- (1958). *Diccionario de símbolos tradicionales*. Consultado en la edición de 2013. *Diccionario de símbolos*. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.

- (1961) *Blanco*. Editorial Filograf, Barcelona. En *Del no mundo. Poesía (1961-1973)* (2008), págs. 51-66. Ed. Clara Janés. Siruela, Madrid.
- (1965) *El espíritu abstracto. Desde la prehistoria a la edad media*. Labor, Barcelona. Consultado en la edición de 2013. Ediciones Universidad de Navarra S. A. (EUNSA), Barañáin (Navarra).
- (1966a). «Poética». En *Antología de poesía cotidiana*, págs. 283-284. Ed. Antonio Molina. Ediciones Alfaguara, Madrid-Barcelona.
- (1966b). *Las oraciones oscuras*. Barcelona. En *Del no mundo. Poesía (1961-1973)* (2008), págs. 109-117. Ed. Clara Janés. Siruela, Madrid.
- (1967a). *Oraciones a Mitra y a Marte*. Revista *Papeles de Son Armadans*, págs. 21-31, Palma de Mallorca. En *Del no mundo. Poesía (1961-1973)* (2008), págs. 135-150. Ed. Clara Janés. Siruela, Madrid.
- (1967b). *Bronwyn*. En *Bronwyn* (2001), págs. 59-91. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.
- (1968a). «Poemas familiares». En *Papeles de Son Armadans*. En *Del no mundo. Poesía (1961-1973)* (2008), págs. 784-794. Ed. Clara Janés. Siruela, Madrid.
- (1968b). «Prólogo a *Homenaje a Bécquer* (2ª versión)». En la revista *Rosa Cúbica*, nº 17 - 18, págs. 57 - 69, 26 de mayo de 1997, Ediciones de la Rosa Cúbica, Barcelona.
- (1968c). *El Palacio de Plata* (2ª versión). En *Del no mundo. Poesía (1961-1973)* (2008), págs. 287-319. Ed. Clara Janés. Siruela, Madrid.
- (1968d). *Bronwyn, II*. Barcelona. En *Bronwyn* (2001), págs. 93-113. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.
- (1968e). *Bronwyn, III*. Barcelona. En *Bronwyn* (2001), págs. 115-138. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.

- (1968f). *Bronwyn, IV*. Barcelona. En *Bronwyn* (2001), págs. 139-177. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.
- (1969a). *Del no mundo*. Antonio Beneyto (ed.), La esquina, Barcelona. En *Del no mundo. Poesía (1961-1973)* (2008), págs. 415-428. Ed. Clara Janés. Siruela, Madrid.
- (1969b). *Bronwyn, VI*. En *Bronwyn* (2001), págs. 201-225. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.
- (1969c). *Bronwyn, VII*. Barcelona. En *Bronwyn* (2001), págs. 227-242. *Bronwyn*. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.
- (1969d). *Bronwyn, VIII*. Barcelona. En *Bronwyn* (2001), págs. 243-277. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.
- (1969e). *Bronwyn, n*. En *Bronwyn* (2001), págs. 279-310 y «Prólogo» en pág. 542. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.
- (1969f). *Bronwyn, z*. En *Bronwyn* (2001), págs. 311-333. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.
- (1969g). *El pensamiento de Edgar Allan Poe*. Revista *Papeles de Son Armadans*, nº CLVI, Madrid-Palma de Mallorca. En *Del no mundo. Poesía (1961-1973)* (2008), pág. 423-428. Ed. Clara Janés. Siruela, Madrid.
- (1969h). «A Rosemary Forsyth (Bronwyn)», en *Revista Europa*, 15 de marzo de 1969. En *Bronwyn* (2001), pág. 527. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.
- (1970a). *Con Bronwyn*. Barcelona. En *Bronwyn* (2001), págs. 385-409. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.
- (1970b). *Bronwyn, permutaciones*. Barcelona. En *Bronwyn* (2001), págs. 412-431. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.

- (1970c). *Bronwyn, x*. Barcelona. En *Bronwyn* (2001), págs. 335-351. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.
- (1970d). *Los restos negros*. En *Del no mundo. Poesía (1961-1973)* (2008), págs. 549-568. Ed. Clara Janés. Siruela, Madrid.
- (1971a). «Homenaje a Rudolf Hess». *Revista Artesa*, nº 12, septiembre-octubre, Burgos. En *Del no mundo. Poesía (1961-1973)* (2008), págs. 820-821. Ed. Clara Janés. Siruela, Madrid.
- (1971b). *Bronwyn, w*. En *Bronwyn* (2001), págs. 433-477. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.
- (1971c). *La quête de Bronwyn*. En *Bronwyn* (2001), págs. 479-522. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.
- (1971d). *Donde nada lo nunca ni, I y II*. En *Del no mundo. Poesía (1961-1973)* (2008), págs. 459 - 496. Ed. Clara Janés. Siruela, Madrid.
- (1971e). *Momento*. En *Del no mundo. Poesía (1961-1973)* (2008), págs. 597-598. Ed. Clara Janés. Siruela, Madrid.
- (1971f). *Homenaje a Bécquer I y II (2ª versión)*. En *Del no mundo. Poesía (1961-1973)* (2008), págs. 693-717. Ed. Clara Janés. Siruela, Madrid.
- (1972a). «Autorretrato». *Poesía Hispánica*, nº 231, marzo de 1972, Madrid. En *Del no mundo. Poesía (1961-1973)* (2008), pág. 854. Ed. Clara Janés. Siruela, Madrid.
- (1972b). «A Bronwyn». En *Revista Artesa*, enero-febrero de 1972, aunque fechado el 21 de octubre de 1971. En *Bronwyn* (2001), págs. 550. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.
- (1973). «Bronwyn en Barcelona», en *Manifiesto español o una antología de narradores*, Antonio Beneyto (ed.). Barcelona. En *Bronwyn* (2001), págs. 533-534. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.

- (1974). «Visio smaradigna». En *Poesía (1966-1972)*. Editoria Nacional, Madrid. En *Del no mundo. Poesía (1961-1973)* (2008), pág. 874. Ed. Clara Janés. Siruela, Madrid.
- (1996). *Variaciones fonovisuales*. Fechadas en 1972, pero publicadas por primera vez en 1996. Pàgines Centrals, Barcelona. En *Bronwyn* (2001), págs. 565-575. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.
- (1998). *Libro de Cartago*. Ediciones Igitur, Montblanc (Tarragona).
- (2001). *Bronwyn*. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.
- (2005). *En la llama. Poesía (1943-1959)* (2005). Ed. Enrique Granell. Siruela, Madrid.
- (2008). *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*. Ed. Clara Janés. Siruela, Madrid.
- (2016). *Nebiros*. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.

Artículos de Juan Eduardo Cirlot

- (1946c). «La vivencia lírica». *Entregas de poesía*, nº 19. En *En la llama. Poesía (1943-1959)* (2005), págs. 674-681. Ed. Enrique Granell. Siruela, Madrid.
- (1950b). «¡Abajo la Máquina de Trovar! Condición actual de nuestra poesía». En *Correo literario*, 15 de diciembre de 1950. En *En la llama. Poesía (1943-1959)* (2005), págs. 682-685. Ed. Enrique Granell. Siruela, Madrid.
- (1953d). «Carta al director. El arte abstracto». Revista *Destino*, número 839, 5 de septiembre de 1953, pág. 30.
- (1954). «Mis espadas». *Revista*, nº 135, 11 de noviembre de 1954. En *La habitación imaginaria* (2011), pág. 16. Enrique Granell (ed.). Siruela - Arts Santa Mònica, Madrid - Barcelona.

- (1957). «Respuesta al cuestionario de André Breton sobre *L'Art magique*». En André Breton y Gérard Legrand, *L'Art Magique* (1957), Club Français du Livre, Paris. En *En la llama. Poesía (1943-1959)* (2005), págs. 551-554. Ed. Enrique Granell. Siruela, Madrid.
- (1960a). «La exposición Tàpies». Revista *Correo de las Artes*, nº 24, marzo - abril, pág. 4, Barcelona.
- (1960b). «Ideología del informalismo». Revista *Correo de las Artes*, diciembre, Barcelona. En *Mundo de Juan Eduardo Cirlot* (catálogo de exposición), del 19 de septiembre al 17 de noviembre de 1996, IVAM Centre Julio González, Valencia, págs, 152-156.
- (1966c). «La muerte de Glahn. Amor y negación, II». *La vanguardia española*, el 30 de septiembre de 1966, pág. 11.
- (1966d). «El mito de Hamlet». *La vanguardia española*, el 17 de junio de 1966, pág. 15.
- (1967c). «Sobre el destino final de un hombre en la tierra. Destrucción de Rudolf Hess». *La vanguardia española*, pág. 49, viernes 2 de junio de 1967, Barcelona.
- (1967d). «Sobre la problemática del lirismo poético. La oscuridad en poesía». *La vanguardia española*, pág. 60, jueves 1 de junio de 1967, Barcelona.
- (1967e). «Problemática de la lírica actual. Lo incommunicable en poesía». *La vanguardia española*, pág. 11, sábado 9 de septiembre de 1967, Barcelona.
- (1967f). «Bronwyn. El ocaso de un señor de la guerra». *La vanguardia española*, 18 de febrero de 1967. En *Bronwyn* (2001), págs. 587-589. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.
- (1967g). «Sir Laurence Olivier. La voz que suena ante el crepúsculo». *La vanguardia española*, 28 de junio de 1967, pág. 53.

- (1967h). «El retorno de Ofelia». *La vanguardia española*, 24 de marzo de 1967. En *Bronwyn* (2001), págs. 590-592. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.
- (1968g). «La esvástica en armas antiguas. Relaciones iconográficas del Símbolo y Estimaciones sobre su Posible Significado». Revista *Gladius*, vol. VII, págs. 27-43.
- (1968h). «Tres Símbolos». *La vanguardia española*, pág. 17, viernes 13 de diciembre de 1968, Barcelona.
- (1968i). «Los sentimientos imaginarios. De Sartre a Bronwyn (Rosemary Forsyth)». En *Bronwyn* (2001), págs. 593-596. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.
- (1968j). «¿Qué es la simbología?». *La vanguardia española*, 23 de noviembre de 1968, pág. 15.
- (1968k). «Estructuralismo y permutación analógica». *La vanguardia española*, 12 de julio de 1968, pág. 11.
- (1969i). «Las posibilidades existenciales. La muerte como respuesta». *La vanguardia española*, pág. 13, miércoles 4 de junio de 1969, Barcelona.
- (1969j). «Homenaje a un gran maestro. La simbología de Marius Schneider». *La vanguardia española*, 14 de marzo de 1969, Barcelona. En *Bronwyn* (2001), págs. 603-605. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.
- (1969k). «¿Qué es de Rosemary Forsyth? Entes de ficción y de realidad». *La vanguardia española*, 19 de febrero de 1969. En *Bronwyn* (2001), págs. 600-602. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.
- (1969l). «Contra Mallarmé». *La vanguardia española*, 16 de enero de 1969. En *Confidencias literarias* (1996). Edición de Victoria Cirlot. Huerga y Fierro Editores, Madrid, págs. 137-139.

- (1970e). «Lo eterno femenino. Daena y Schekinah». *La vanguardia española*, 4 de agosto de 1970, pág. 11.
- (1970f). «Bronwyn. Simbolismo de un argumento cinematográfico». *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 247, junio de 1970, págs. 1-21. En *Bronwyn* (2001), págs. 609-634. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.
- (1970g). «Simbolismo fonético». *La vanguardia española*, sábado 14 de febrero de 1970, pág. 44.
- (1970h). «Simbolismo fonético (II)». *La vanguardia española*, martes 17 de febrero de 1970, pág. 48.
- (1970i). «Simbolismo fonético (III)». *La vanguardia española*, miércoles 18 de marzo de 1970, pág. 47.
- (1970j). «Carta fechada el 14 de noviembre de 1970». En «Cuatro notas para un centenario», de Enrique Granell. Revista *Años diez*, nº 4, pág. 107, Cuadernos del Vigía, Madrid-Granada.
- (1970k). «Inger Stevens, in memoriam. La esencia del cinematógrafo». *La vanguardia española*, viernes 13 de noviembre de 1970, pág. 49.
- (1971g). «Simbolismo fonético. Bronwyn-Bhowani», 16 de abril de 1971. En *Bronwyn* (2001), págs. 635-637. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.
- (1971h). «La poesía de Georg Trakl». *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 253-254, enero-febrero, Madrid. En *Confidencias literarias* (1996), págs. 151-160, Huerga y Fierro Editores, Madrid.
- (1972c). «Carta a Don Santos Amestoy», 24 de agosto de 1972, Barcelona. En «Dos regalos, una carta», de Enrique Andrés Ruiz. Revista *Años diez*, nº 4, págs. 108-110, Cuadernos del Vigía, Madrid-Granada.

Bibliografía sobre Juan Eduardo Cirlot

- AGUIRRE MARTÍNEZ, Guillermo (2012). «La huella de lo sagrado en la poesía de Juan Eduardo Cirlot». En *452º F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, nº 6, págs. 139 - 152. Fecha de consulta: 7-7-2014. Dirección web: http://www.452f.com/pdf/numero06/06_452f-mis-guillermo-aguirre-martinez-orgnl.pdf.
- AZANCOT, Leopoldo (1974). «Prólogo». En *Poesía de Juan Eduardo Cirlot*. 1966. 1972. Editora Nacional, Madrid.
- BENEYTO, Antonio y D. PARRA, Jaime (1997). «Dossier Cirlot». *Barcarola*, nº 53, págs. 49 - 191, junio de 1997. Compobell S. L., Murcia.
- BERENGUER MARTÍN, Jorge (2007). «Fundamentos epistemológicos de la permutación en la poesía de Juan Eduardo Cirlot». *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, X, págs. 69 - 81.
- CASADO, Miguel (2000). «El *Ciclo de Bronwyn*: la escritura como vida». *Ínsula*, nº 638, págs. 17-20, febrero de 2000.
- CASTRO, Antón (2001). «La irresistible leyenda de Pilar Bayona». En Juan Eduardo Cirlot (2001). *Pájaros tristes y otros poemas a Pilar Bayona*, págs. VII-XII. Libros del Innombrable, Zaragoza.
- CIRLOT VALENZUELA, Victoria (1997). «Nota sobre Homenaje a Bécquer». *Revista Rosa Cúbica*, nº 17 - 18, págs. 70 - 71, 26 de mayo de 1997, Ediciones de la Rosa Cúbica, Barcelona.
- (2000). «Juan Eduardo Cirlot y la ciudad de Carcassonne». *Ínsula*, nº 638, págs. 3-4, febrero de 2000.

- (2001a). «Nota a la edición». En *Bronwyn* de Juan Eduardo Cirlot, págs. 47-51. Siruela, Madrid.
- (2001b). «Introducción». En *Bronwyn* de Juan Eduardo Cirlot, págs. 11-45. Siruela, Madrid.
- (2002). «Cirlot y el surrealismo». *Agulha, revista de cultura*, nº 21-22, febrero-marzo de 2002. Fortaleza, Sao Paulo Fecha de consulta: 10-7-2014. Dirección web: www.revista.agulha.nom.br/ag21cirlot.htm.
- (2008). «Cirlot y el nazismo». *La vanguardia*, pág. 20, miércoles 30 de abril de 2008, Barcelona.
- (2016). «Epílogo». En Juan Eduardo Cirlot (2016). *Nebiros*, págs. 161-171. Siruela, Madrid.
- CIRLOT VALENZUELA, Victoria y CIRLOT VALENZUELA, Lourdes (1997). «Juan-Eduardo Cirlot: un boceto biográfico». *Barcarola*, nº 53, págs. 53-68, junio de 1997. Compobell S. L., Murcia.
- CLAVILLÉ, Riera (1968). «¿Quién es Bronwyn?». *Revista Europa*, nº 560, entrevista a Juan Eduardo Cirlot, publicada el 15 de enero de 1968. En *Bronwyn* (2001), págs. 597-599. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.
- CORAZÓN ARDURA, José Luis (2007). *La escalera da a la nada. Estética de Juan Eduardo Cirlot*. Cendeac, Murcia.
- CRUSET, José (1967). «Juan Eduardo Cirlot: La poesía, sustitución de lo que el mundo no es». *La vanguardia española*, 30 marzo de 1967, pág. 58.
- (1973). «Vivir en lo imposible», *La vanguardia española*, pág. 15, sábado 19 de mayo de 1973, Barcelona.

- FERNÁNDEZ-MOLINA, Antonio (1969). «Bronwyn, VIII». *La vanguardia española*, 13 de febrero de 1969. En *Bronwyn* (2001), pág. 276. Ed. Victoria Cirlot. Siruela, Madrid.
- (2001). «Epílogo». En Juan Eduardo Cirlot (2001). *Pájaros tristes y otros poemas a Pilar Bayona*, págs. 63-80. Libros del Innombrable, Zaragoza.
- GRANELL TRÍAS, Enrique (1996). *Mundo de Juan Eduardo Cirlot* (catálogo de exposición), del 19 de septiembre al 17 de noviembre de 1996, IVAM Centre Julio González, Valencia.
- (2000). «Donde nada lo nunca ni, de Juan Eduardo Cirlot». *Ínsula*, n° 638, págs. 20-24, febrero de 2000.
- (2011). «La habitación imaginaria». En *La habitación imaginaria* (2011), págs. 9-28, Siruela - Arts Santa Mònica, Madrid - Barcelona.
- GUTIÉRREZ, Menchu (2000). «Juan-Eduardo Cirlot, hasta que toda la Tierra se convierte en eco». *Ínsula*, n° 638, pág. 28, febrero de 2000.
- JANÉS, Clara (1996). *Cirlot, El no mundo y la poesía imaginal*. Huerga y Fierro Editores, Madrid.
- (2000). «Desafío y riesgo». *Ínsula*, n° 638, págs. 13-14, febrero de 2000.
- (2008). «Inmersión en el abismo». En *Del no mundo. Poesía (1961-1973)* (2008), págs. 17-45. Ed. Clara Janés. Siruela, Madrid.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza (2000). «La imagen demostrada». *Ínsula*, n° 638, págs. 15-16, febrero de 2000.
- LORENZO, Antonio José (2000). «Cirlot hacia Bécquer». *Ínsula*, n° 638, págs. 11-13, febrero de 2000.
- MANSOLIVER, Juan Ramón (1955). «Al margen». *La vanguardia española*, pág. 10, sábado 23 de abril de 1955, Barcelona.

- ORY, Carlos Edmundo de (1996). «La amistad celeste». En *Mundo de Juan Eduardo Cirlot* (catálogo de exposición). Enrique Granell Trías y Emmaniel Guigon (comisarios de la exposición), págs. 12-20, del 19 de septiembre al 17 de noviembre de 1996, IVAM Centre Julio González, Valencia.
- PARRA, Jaime D. (1998a). «La música como base estructuradora de la obra de Juan Eduardo Cirlot». *Aedom*, año 5, nº 1, págs. 7-73, Madrid.
- (1998b). «Cirlot y Buñuel: cine y creación poética». *Turia*, nº 45, págs. 7-24, junio de 1998, Teruel.
- (2000a). «La forma generatriz y la experiencia de lo sagrado en la poesía de Juan-Eduardo Cirlot». *Ínsula*, nº 638, págs. 8-10, febrero de 2000.
- (2000b). «Juan-Eduardo Cirlot, un hombre sin tiempo». *El ciervo*, nº 587, págs. 32-36, febrero de 2000.
- (2001). *El poeta y sus símbolos*. Ediciones del Bronce (Editorial Planeta), Barcelona.
- PERUCHO, Joan (1996). «Juan Eduardo Cirlot al otro lado de la puerta cerrada». En *Mundo de Juan Eduardo Cirlot* (catálogo de exposición). Enrique Granell Trías y Emmaniel Guigon (comisarios de la exposición), págs. 23-28, del 19 de septiembre al 17 de noviembre de 1996, IVAM Centre Julio González, Valencia.
- RIVERO TARAVILLO, Antonio (2016). *Cirlot. Ser y no ser de un poeta único*. Editado por la Fundación José Manuel Lara, Sevilla.
- VEGA, Amador (2000). «El simbolismo religioso de Juan-Eduardo Cirlot». *Ínsula*, nº 638, págs. 5-7, febrero de 2000.

Bibliografía general consultada

- ANTÓN PACHECO, José Antonio (2001). «Henry Corbin y la categoría de mediación». En *La simbología. Grandes figuras de la ciencia de los símbolos*, Jaime D. Parra (coord), Editorial Montesinos.
- ÁVILA, Remedios (2005). *El desafío del nihilismo*. Editorial Trotta, Madrid.
- BACHELARD, Gaston (1942). *El agua y los sueños*. Consultado en la edición de 1978. Fondo de Cultura Económica, México D. F.
- BAETENS, Jan (2008). *La novellisation: du film au roman, lectures et analyses d'un genre hybride*. Les Impressions Nouvelles, Brussels.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1871). *Rimas*. En *Rimas y leyendas* (1999), Ediciones Rueda J. M. S. A., Madrid.
- (1934). *Obras completas*. Editorial Aguilar, Madrid.
- BEUCHOT, Mauricio (2005). *En el camino de la hermenéutica analógica*. Editorial San Esteban: Salamanca.
- BOUSOÑO, Carlos (1979). *Superrealismo poético y simbolización*. Gredos, Madrid.
- CAMÓN AZNAR, José (1940). *El arte desde su esencia*. Ediciones Partenón, Zaragoza.
- CARVAJAL, Antonio (2002). *Las metáforas de la huella*. Método Ediciones, Granada.
- CAZENAVE, Michel (2015). «Henry Corbin, filósofo del alma». En Henry Corbin (2015). *Acerca de Jung. El buddhismo y la Sophia*, Siruela, Madrid.
- CIRLOT VALENZUELA, Lourdes (1986). *El grupo «Dau al Set»*. Cátedra, Madrid.
- CIRLOT VALENZUELA, Victoria (2010). *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Siruela, Madrid.
- CORBIN, Henry (1950). *Acerca de Jung. El buddhismo y la Sophia*. Siruela, Madrid.

- (1979). *Cuerpo espiritual y tierra celeste* (1996). Siruela, Madrid.
- (1981). «De Heidegger a Sohrevardí», *Cahier de L'Herne*. L'Herne, Paris. En *El Imam oculto*. Henry Corbin (2005), págs. 84-102. Editorial Losada, Madrid.
- COROMINAS, Joan (1980). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Editorial Gredos, Madrid.
- DE LA CRUZ, San Juan (2000). *Poesía*. Cátedra, Madrid.
- DURAND, Gilbert (1964). *La imaginación simbólica* (2007). Editorial Amorrortu, Buenos Aires.
- GARAGALZA, Luis (1990). *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Editorial Anthropos, Barcelona.
- (2002). *Introducción a la hermenéutica contemporánea. Cultura, simbolismo y sociedad*. Editorial Anthropos, Rubí (Barcelona).
- GARCÍA LORCA, Federico (1928). «Corazón bleu y coeur azul». En *Poemas en prosa* (2000), pág. 91. Editorial Comares, Granada.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1818). «Sobre el simbolismo». En *Fragmentos para una teoría romántica del arte* (2014), págs. 165-166. Antología y edición de Javier Arnaldo. Editorial Tecnos, Madrid.
- GONZÁLEZ, Federico y VALLS, Mireia (2006). *Presencia viva de la Cábala*. Libros del Innombrable, Zaragoza.
- HAAS, Alois M. (1999). *Visión en azul. Estudios de mística europea*. Victoria Cirlot y Amador Vega (eds.). Siruela, Madrid.
- HENDERSON, Joseph L. (1964). «Los mitos antiguos y el hombre moderno». En *El hombre y sus símbolos*. (1995). Paidós, Barcelona.
- HERÁCLITO (2011). *Los límites del alma. Fragmentos*. Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá (eds.). Gredos, Madrid.

- HUIDOBRO, Vicente (1945). «Nom Serviam». En *Obra poética*, de Vicente Huidobro, págs. 1294-1295. Edición de Cedomic Goic. Editorial ALLCA XX, Madrid.
- JUNG, Carl G. (1964). «Acercamiento al inconsciente». En *El hombre y sus símbolos*. (1995). Paidós, Barcelona.
- KIBÉDI VARGA, Áron (1989). «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen». En *Literatura y pintura* (2000), Antonio Monegal (ed.), págs. 109-135. Arco Libros, Madrid.
- MIGNOLO, Walter (1986). *Teoría del texto e interpretación de textos*. Editorial de la UNAM, México DF.
- MITCHELL, W. J. T. (1994). «Más allá de la comparación: imagen, texto y método». En *Literatura y pintura* (2000), Antonio Monegal (ed.), págs. 223-254. Arco Libros, Madrid.
- (2005). «There Are No Visual Media». En *Journal Of Visual Culture*, vol. 4, nº 2, págs. 257-266.
- MONEGAL, Antonio (1998). *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Tecnos, Madrid.
- (2000). «Diálogo y comparación entre las artes». En *Literatura y pintura*, Antonio Monegal (ed.), págs. 9-21. Arco Libros, Madrid.
- ORTÍZ-OSÉS, Andrés (1992). «La recepción de la hermenéutica en España». *Isegoría*, nº 5, págs. 154-160.
- (2003). *Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica*. Anthropos, Barcelona.
- PAZ, Octavio (1974). *Los hijos del limo*. Seix Barral, Barcelona.
- PORTELA LOPA, Antonio (2012). «Femme Fatale. Las estrellas de cine en la poesía hispánica contemporánea». En *Literatura y espectáculo*, págs. 449-458, Rafael

- Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico (eds.). Universidad de Alicante y SELGYC, Alicante.
- SÁNCHEZ MESA, Domingo (2007). «La mirada que escribe o de poesía y cine. Relaciones intermediales en la poesía de Jenaro Talens». En *Mi oficio es la extrañeza. Ensayos sobre la poesía de Talens*, Juan Carlos Fernández Serrato (ed.). Biblioteca Nueva, Madrid.
- SCHNEIDER, Marius (1946). *El origen musical de los animales-símbolos*. Consultado en la edición de 2013. Victoria Cirlot, Amador Vega y Jacobo Siruela (ed.), Siruela, Madrid.
- SENABRE, Ricardo (1984). «Puntos oscuros en las coplas de Jorge Manrique». *Anuario de estudios filológicos*, vol. 7, págs. 339-351.
- STEVENS, Leslie (1955). *The Lovers*. Samuel French Inc., New York.
- TALENS, Jenaro (2002). «Escribir no es un sueño. Cada cosa sucede» (conversación con J. C. Fernández Serrato, 2000). En *Negociaciones. Para una poética dialógica*, págs. 53-78.
- TALENS, Jenaro; CONGET, José María; FERNÁNDEZ PALACIOS, Jesús (2003). «Poesía y cine». En *Literatura y cine: actas del IV Congreso*, Fundación Caballero Bonald, Jerez de la Frontera.
- TODOROV, Tzvetan (1977) *Teorías del símbolo*. Consultado en la edición de 1981. Caracas, Monte Ávila.
- URRUTIA GÓMEZ, Jorge (1978). «Influencia del cine en la poesía española. (Primera aproximación)». *Anuario de Estudios Filológicos*, I, págs. 255-279.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (2011). *El Simbolismo poético. Estética y teoría*. Madrid, Verbum.

- VERGARA HENRÍQUEZ, Fernando José (2012). «Introducción a la hermenéutica simbólica». *Revista académica*, nº 43, diciembre de 2012, págs. 79-95, UCMAule.
- VON FRANZ, M.-L. (1964). «El proceso de individuación». En *El hombre y sus símbolos*. (1995). Paidós, Barcelona.
- WAHNÓN, Sultana (1991). *Saber literario y hermenéutica. En defensa de la interpretación*. Editorial de la Universidad de Granada, Granada.
- (2014). «Teoría literaria y hermenéutica. Para otra ética de la interpretación». En *Perspectivas actuales de hermenéutica literaria. Para otra ética de la interpretación*, págs. 25-66. Ed. Sultana Wahnón. Editorial de la Universidad de Granada, Granada.
- ZAMBRANO, María (1939). *Filosofía y poesía*. Consultado en la edición de 2017. Editorial Fondo de Cultura Económica, Madrid.

Obras cinematográficas consultadas

- KOZINTSEV, Grigori (1964). *Hamlet*. Divisa Home Video, Valladolid.
- OLIVIER, Laurence (1948). *Hamlet*. Filmax Home Video, Barcelona.
- SCHAFFNER, Franklin J. (1965). *El señor de la guerra*. Usa Visión, Tenerife.

Fondos de manuscritos consultados

- Correspondencia entre Juan Eduardo Cirlot y Carlos Edmundo de Ory. Fundación Carlos Edmundo de Ory, Cádiz.
- Archivo Cirlot. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

Juan Eduardo Cirlot se relacionó durante años por carta con el también poeta Carlos Edmundo de Ory, a quien, sin embargo, solo vio en vida en dos ocasiones. El contacto entre ambos se produjo gracias a que Carlos Edmundo de Ory fue uno de los fundadores de un movimiento vanguardista llamado Postismo, por cuya revista se interesó Cirlot en 1945. La correspondencia entre ambos se encuentra inédita, pero nos parece que es una de las obras de Juan Eduardo Cirlot, aún no publicadas, más interesantes de llevar a la imprenta, porque en las cartas que le envió a su amigo expone en muchas ocasiones su pensamiento acerca del mundo, de la literatura y de sus propias obras. Actualmente, los manuscritos de las cartas que se enviaron entre ambos se pueden consultar en la Fundación Carlos Edmundo de Ory en Cádiz. La correspondencia entre ambos se puede dividir en dos épocas separadas entre sí por veinte años. La primera de ellas es entre 1945 y 1952 y la segunda entre 1970 y 1971. A continuación, ofrecemos una transcripción completa solo de las diez cartas enviadas por Cirlot a Ory que hemos citado a lo largo de este trabajo:

1. Carta de Cirlot a Ory de 25 de mayo de 1945

Carlos, alma mía.

Son las ocho de la mañana. Te escribo sumido aun hasta el pecho en los sueños tremendos que he tenido -como siempre- esta noche: Las constelaciones coaguladas me llamaban con una voz terrible y en el espacio ardían globos de fuego. Yo estaba en una

terrazza que daba a otro mundo y ese mundo tenía la certeza tras de la que voy como loco «Las estrellas dicen algo».

Me hablas de la muerte. Siento no poder enviarte copia de un poema que publicará (100 versos) *Entregas de poesía*, dentro de dos meses, titulado *Canto de la vida muerta*. Mira, yo digo, y no sé si es sofismo o realidad profunda. «Si algo viviese absolutamente, no podría morir». «Si algo muerte, es que no vive absolutamente» y aquí, claro está, interpreto vivir por ser.

Creo que el ser; que corresponde a la esencia del Todo, esto es a la abstracción, al alma del mundo, a la sinergia cósmica, es eterno; pero la vida, que por ser combustión exige destrucción, proceso, enfermedad (esto es, consunción), tiempo y transmutación, no es otra cosa que muerte. Somos arqueología futura. Mirando a lo lejos se advierte que las manos del hombre carecen de significado para un lenguaje infinito (por eso en mi fotografía se apretaban de aquel modo aquellas manos) ¿Qué recurso queda? ¡Gritar! Aullar frente a las cavernas estelares, sexuales, celestes, sangrientas. Algo o alguien tal vez nos oiga. Del esqueleto de ese monstruo inmenso acaso se desprenda luz sagrada, acaso se desprenda compasión, acaso lágrimas se desprendan.

Los egipcios ¿qué son? cartujos cachondos. Imagina un cartujo lleno de sensualidad y sin represión alguna sobre los goces carnales; indudablemente es un egipcio. Tenían el complejo de muerte, que muchos llevamos encima para poder comprender su apasionada megalomanía tristísima. Del paisaje furioso que les rodeaba tomaron la fuerza vital que equilibró su estilo vivencial. ¿Qué hubiera sido el alma egipcia en Finlandia? ¡Qué Sibelius espantosos hubiera engendrado!

Te agradezco que te gustase mi retrato. Sé que es así por la perfecta disección que haces de la expresión entre alucinada, hierática y contemplativa que tengo. ¡Cómo nos gusta, eh amigo, esta transfiguración del «yo» normal en «yo» mágico! Sí, soy algo

griego, algo sirio, algo romano. Después del incendio de Roma por Nerón y de su consecuencia, la primera persecución de los cristiani, todo lo que ha pasado en el mundo me tiene sin cuidado. La Edad Media, el Renacimiento, el Romanticismo me fastidian hasta un extremo del que no tienes idea; desde luego supongo que esto es por ser yo un feroz mediterráneo, complicado de judío.

¿Eres antisemita?

Yo, en el libro de poemas *En la llama*, que te mandaré dentro de un mes, me he descubierto como profundamente hebreo en cuanto a la forma de sentimiento y a la elección de imágenes. Mira, tengo un salmo titulado «El salmo de la desolación», del que te copio seguidamente unos versos:

En mi tierra que llora como lo haría un niño.

En mi país delgado, de viñas y traiciones

.....

Y las higueras cantan como santas mujeres.

.....

Amatistas destellos cercenan los palacios

Y también siento desesperadamente el mito de Apolo, el «descendido». El Cristo auténticamente insangriento, celeste, divino, dulce, bellísimo, imberbe, invasor, cantor, délfico.

Apolo, hijo de Jahvé.

Te adjunto un poema de mi libro de que te hablo; sin pedantería, el peor de todos: pero resulta que es el único del que tengo copia en mi poder pues de los demás

hay una en la censura y otra en la imprenta. ¿Qué te parece este otro verso del poema «Anatema»? «Quieres dejar tu vientre sin ciruelos azules» ¿Y este? «Crepúsculos bestiales palpitan en la plata».

Nadie sino tú conoce estas pequeñas cosas que, tengan trascendencia o no, son el único tesoro que me importa en estos días, aunque luego de publicado el libro, odie todo ese hacinamiento de ternuras y de metales rabiosos.

Gracias, también Carlos Edmundo, por haber leído la nota medio cínica, medio alejandrina, de mis escasas obras. Ten presente que a los 24 años no había escrito ni casi leído un solo verso. Quería ser compositor. Iba por las calles como un demente cantando mis sinfonías, mis corales y mis alegros tristísimos. Si tienes algún conocido que toque el piano, dímelo y te mandaré temas míos para que los conozcas.

Como verás, hoy estoy de una normalidad que me asusta, debo encontrarme mal. Tal vez no he besado al despertarme la cabeza de lagarto de mi Purísima Concepción. Acaso no he proferido mis siete oraciones a los siete planetas. ¿Dime, no te gustaría que tú y yo fuésemos unos reyes negros en Sudán? Llevaríamos unas coronas de un oro palidísimo, espadas con puño de marfil, penachos de melena de león. ¡Ay, que no comprendí bien tus alusiones sobre Izé Kranile! ¡Izé! ¡Izé! ¡Izé! Te amo.

Si me conocieras no creerías que esto es cuento. Otros necesitan ver una estatua, una imagen; a mí me basta un nombre. Óyeme que voy a confesarme contigo:

«Hace seis meses soñé que iba por una calle de un pueblo desconocido, que podía ser de África por el calor y por el color. Oí hablar en un lenguaje desconocido (targuí) y miré a mi izquierda. Sobre la acera dos mujeres hablaban. Una de ellas era maravillosa, iba vestida de verde ¡ay de mí, que verde tremendo! me convidó a entrar en una casa. Ya estoy dentro, Carlos Edmundo, frente a mí hay una ventanita pequeña por la que veo el desierto, con un cielo inhumano, oigo un sonido de meteoro o de cabellos

que me envuelven y ella me está enseñando sus tremendos senos rosas. Era Izé Kranile. Años antes vi uno de sus rizos en la frente de Joan Crawford, en un film occidental que ya no recuerdo. Otra vez ella, era rubia, estábamos en un bar, nos habíamos besado y yo le decía: Ya nunca nos separaremos ¡Nunca! ¡Nunca! ¡Nunca! ¡Maldición! ¡Querría ser un pirata!»

La cursilería con sus dientes de vidrios de colores, la cursilería con su trajecito azul con encajes blancos y rosas, la cursilería con su puñal de oro de Toledo vive siempre debajo del apasionamiento ¡Perdóname! He sido impuro, porque he sido humano.

2. Carta de Cirlot a Ory sin fecha⁷⁰

Querido Carlos Edmundo:

Existe algo terrible y es no tener fe en sí mismo, pero hay algo peor aún:

Tener absoluta convicción del valor propio y que solo el silencio te rodee.

¿Estaré loco?

Yo soy física y moralmente bello. Sin embargo, nadie me ama. Nunca he visto unos ojos humanos mirarme como necesito que me miren.

¿Qué será de mí? Yo soy un genio. Lo sé como sé que estoy vivo. La luz brilla y nadie la ve.

Perdóname amigo mío, perdóname, perdóname, perdóname, perdóname.

[Firma].

⁷⁰ En el manuscrito de la carta no se indica ninguna fecha, pero parece ser de 1945.

(Domingo

Día del «Señor»)

[Sigue un texto literario en otro papel con las mismas señas y la misma tinta que el anterior:]

Colmenar Viejo es el pueblo que amo más de España. Estuve allí seis o siete veces durante la guerra.

Colmenar Viejo es el centro del mundo. Las montañas heladas lo rodean, ah, y el cielo.

Colmenar Viejo es dulce, triste y duro. Es un altar, un montón, una agrupación de piedras bajo las estrellas.

Yo estuve en Colmenar Viejo. Yo amo a Colmenar Viejo. Yo me moriré en Colmenar Viejo aunque en realidad mi fin se cumpla en otra parte.

Colmenar Viejo es el fin de mi mundo. En Colmenar Viejo no existen rascacielos, ni músicas rítmicas y perversas. En Colmenar Viejo las casas tienen los ojos negros. En Colmenar Viejo las muchachas no se tiñen el pelo ni enseñan los muslos. En Colmenar Viejo hay una puerta que no da a ninguna parte.

Yo entré por esa puerta un día ya lejano.

Mi traje de hombre, mi traje de soldado, mi traje de ser quedaron golpeados de azul.

Colmenar

Colmenar Viejo

[Firma].

3. Carta de Cirlot a Ory sin fecha⁷¹

Celeste Carlos celeste:

Una vez yo estaba muy oscuro y era por la tarde y era mi corazón. Llegué a la puerta del prostíbulo y entré como se entra en la noche, sabiendo que todas las noches son iguales e inmensamente vacías. En la pared de aquella casa estaba el secreto del espacio. Pasaban muchas mujeres por delante de mis manos, como si fuesen cosas, con su precio y todo. Una vino diferente. Ya no está.

Ah, me decías que has escrito un libro dedicado a una mujer ¿Qué es una mujer? ¿Es un pájaro, un libro, una piedra, un rosario? ¿Tú también has tocado mujeres? ¿Hay mujeres en las calles de la ciudad donde vives? ¿Has sabido alguna vez lo que es una mujer y si lo que veías eran realmente mujeres? Ten cuidado, hijo mío. Al atardecer, grandes pájaros de seda caen palpitantes sobre el asfalto de las avenidas, que tiembla. Grandes pájaros a través de cuyas medias de gasa se ve arder e infierno o un pequeño paisaje con un santo que lleva a cuestas al niño Jesús. Ten cuidado, Carlos, alma mía, porque si tuvieses mis treinta años malheridos, sabrías que en el pico de cada uno de esos pájaros hay más de treinta mil entrañas desgarradas de insecto.

Yo soy el cazador de pájaros.

Egipto sobre mis ojos. Egipto sobre mi hígado. Egipto sobre mis párpados de elefante con alma de cigüeña. ¡Egipto! ¡Cuántos animales! ¡Cuántos dioses animales! ¡Cuántos hombres! ¡Cuánta carne! ¡Cuántos picos! ¡Cuántas alas tremendas! ¡Cuántos cuántos!

⁷¹ En la carta no se indica la fecha, pero parece ser de junio de 1945.

Canto sobre el filo del desfiladero. Y afilo también el filamento delgadísimo de mi mirada.

Carlos, Carlos, Carlos. (Parece una invocación pública, dime, ¿no te suena eso de repetir tres veces un nombre?). Basta de sandeces. ¡Maldito sea yo! Venga, vamos a bailar un rato. Mira... en el rincón está el piano corrompido y el viejo que lo toca. Van Gogh está llorando en un rincón, donde hay una mesa con un solo crisantemo. Tú eres más viejo y estás tocando las piernas de una joven rubia que me mira a mí, el hombre de la greña blanca en el centro de la frente. ¡No! Todo esto es mentira. Tú eres mi joven primipilar y vamos por un desierto arrasado, es en Libia. Cyrene está en el frente con los restos de los mercenarios de Carthago. Yo soy el Tribuno de la Legión Decimotercera, exactamente. Mis pasos son ligeros a pesar de la marcha que llevamos. El yelmo de bronce dorado resplandece sobre mi rostro muy moreno. Las plumas de mi cimera están rotas, pero son azules como el cielo. ¡Vivan las legiones romanas! ¡Viva Giorgio di Chirico! Viva Carlos Martel en medio del invierno aterrador de la Italia antifascista. Yo, querido amigo, no concibo (para que no me digas que no hago confesiones) una actitud unilateral en política. Carezco de dinero, de intereses y de «ideales». Puramente veo en las estructuras sociales y políticas un espectáculo sublime de fuerza y de cultura (con k) en movimiento. (Quisiera poder tener mitades para repartirlas en todos los partidos del mundo). Oh, ser anarquista, e ir con una barba larga predicando locuras maravillosas... Ser fascista y haber muerto ya con una bala clavada en el centro de la cabeza sobre las losas fúnebres de Berlín... Ser comunista y creer en todo eso que creen ellos. Ser, ser, ser. (No te acuerdas de Walt Whitman).

Querido niño: Saca el violín que siempre llevas en la fotografía de tu brazo izquierdo. Toca algo Edmundo. ¡Y el espadín! ¡¿Dónde dejaste tu bello espadín en

forma de flauta?! Cadáver ebrio de diminutos Debussys, en medio del atardecer caliente de tus propios muslos, eso sí lo eres, eso, sí lo somos.

Una vez yo tenía tres años y una niña lejana ya no me quería. Había un lago, un cielo gris, un bosque de pinos, un establecimiento donde mataban corderos. Había yo.

Otro día pasaban golondrinas y Bécquer no existía felizmente en mis recuerdos. Golondrinas azules y negras anidaban en los ojos de mi madre cuando vivíamos en el campo y yo tenía tres años. Después vinieron las marchas por los campos calcinados de Castilla. ¡Tú sabes lo que es andar noventa kilómetros seguidos! No es broma, lo hice.

Luego, la muerte del cisne del piano. Ocho sacerdotes vigilan mi vivienda y me esperan cada noche cuando llego.

Seis ángeles me bastarían.

Carlos Edmundo, Príncipe de Piamonte, de Valaquia y de China, Carlos Edmundo, Patriarca de Jerusalem, de Etiopía. ¿Verdad que has tenido en tu casa a la «mujer de los tres trapos»? ¿Verdad, que no todo era mentira? Ay, mi madre era jorobada. Cantemos Carlos, cantemos. ¿Cuándo te veré? ¿Cuándo iremos juntos volando por el cielo de la tarde? ¿Cuándo cuándo?

Agonizarás probablemente sin que yo esté presente. Ya me parece verte, como el Genio Gutiérrez Solana, extendido en tu camita negra con ropas blancas. Tres cirios y tres ruiseñores. Tres largos lagartos debajo de la cama.

Carlos, grita fuerte, que yo te oiga desde Barcelona. Grita. Grita. Y acompáñame siempre porque estoy como lleno de orquestas desgraciadas...

[Firma].

4. Carta de Cirlot a Ory de 14 de agosto de 1945.

Carlos Edmundo celestes:

He recibido tu carta que me ha dado una satisfacción honda y grave. Tus sinceras alabanzas a una obra escrita con la mayor pasión, me han conmovido y consolado. No obstante, luego, dices cosas inauditas. Yo te creía como a mí mismo superior a toda fórmula social o aun humana. Desde luego que las 80 ptas. te las di por amistad, como antes los reyes y los nobles se daban dinero entre sí -de un modo delicadamente bárbaro-, pero puedes estar seguro que si te decía en mi última «mándame solo 50 ptas.» era por la comodidad de que un billete se oculta en una carta y varios pueden ser supuestos y «voléés». Piensa, querido amigo, que jamás, jamás puede haber en mí la menor -ni aun inconscientemente- intención de herirte, sino simplemente que en estos asuntos yo, que como sabes soy pobre, obro espontáneamente, pues nunca di importancia al dinero, ni positiva ni negativa. Si ahora no tengo, tuve. Ese es el misterio. Por tu carta y tus hermanos, sus ocupaciones que me recuerdan otras cosas mías, supongo que a ti te sucede como a mí, por consiguiente... ¡a no volver a hablar jamás entre nosotros de eso! Si alguna vez me cobras algo, me envías cantidades redondas, con el resto haz lo que quieras, tirarlo al mar madrileño, quemarlo, dárselo a un gato, hacer un collage, etc.

Estoy escribiendo en estos días un poema que me parece va a ser algo tremendo. Te voy a decir lo que actualmente es para mí la poesía: «Una actitud de recogimiento descendente hasta un fondo insospechado donde rigen extrañas luces y en donde me encuentro con asombrosas particularidades de mi yo, con aspectos de otro modo insondables del secreto vivo, cerrado, racial, cósmico, de mi personalidad agónica».

Por consiguiente, escribo 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.

Me decías que gasto rápidamente el dinero. ¿Tú sabes la cantidad pavorosa de libros magníficos que invaden las librerías? Necesitaría solo para ellos 500 diarias.

Sí, nos entendemos cuando el tema frigio del Sacré. ¿Me entiendes en el momento en el cual, en el poema de que te hablaba, escribo el endecasílabo?:

.....

Carthago se parece a mi tristeza

.....

Termino ya, no por falta de deseos de seguir escribiéndote, pero sí por razones malditas. Un aluvión corrompido se acerca por el aire. En mis habitaciones secretas, la mujer oscura se reanima. Obedece la ley y no me niegues el momento de la despedida. Adiós Pájaro.

5. Carta de Cirlot a Ory sin fecha⁷²

Querido Carlos terrestre:

Me has dado una buena noticia y un disgusto. Tú no sabes lo que siento tu actitud ante el hecho simple de tener que incorporarte al Ejército. Óyeme, la senda de la liberación es esta (no hay otra). Las inquietudes deben desplazarse, de la vida al espíritu, del espíritu a la obra. Y luego, en la vida, mucha sencillez. Inclínate ante lo inevitable, procurar comprenderlo y recordar que «cada cosa puede ser un camino para conducirte

⁷² La carta no tiene fecha, pero parece de septiembre de 1945.

al cielo» (en este caso a «tu» cielo). Además, no hay nada como la dureza. ¿Dices que quieres mi látigo de padre? Ya lo tienes.

Yo estuve siete años en los dos ejércitos. Tal vez lo que me aguantó es el ser descendiente de militares como soy (Generales tres generaciones). Acepté siempre con entereza la disciplina e incluso (esto es solo para ti) puedo asegurarte que los castigos me placían, por intuir que eran un medio educativo que me llovía beneficiosamente. Tú eres de los que necesitan quedarse en el cuartel más de una tarde mientras los demás se van a pasear.

Y necesitas ir a ciudades donde no conozcas a nadie. Cuando la realidad es desagradable, nos rechaza; la vida interior queda fortificada y enriquecida. Tú tienes, también, una cosa que es un arma de dos filos, tu formación literaria y el cierto nombre que te ha dado el postismo. No te prodigues con los desconocidos. Procura ser impenetrable para «ellos», «los oscuros», asimílate a la vulgaridad más gris. Amigos, ya tendrás.

Referente a las dos cosas que me solicitas, ten presente que soy muy impráctico. Antisocial neto, carezco de amistades en las direcciones de las revistas. Además, Barcelona está carente de ellas. *Destino*, que es la única, está asaltado y en la única página destinada a la colaboración, publican una serie de señores de cuarenta a sesenta años que monopolizan el semanario. Ya viste mi artículo, pues ahora tardarán seis meses en publicarme otro. En *La Prensa* tienen un artículo mío desde hace casi un año y no lo publican. ¡De Luysyto Santamaryna, ni hablar! ¿Qué quieres que te diga? Yo, en tu caso, escribiría como un loco y enviaría sistemáticamente a un montón de diarios, algunos publicarían. Además, no creas mucho en las recomendaciones.

De tu libro, no creo estés ahora en situación de gastar dinero, si no es así, dime cuánto puedes gastar y yo te diré que es lo que se puede hacer con ese dinero.

En cuanto te den de alta de instrucción, y te destinen a una Compañía, mándame una lista de todos los Jefes y Oficiales tuyos.

Termino ya, querido amigo, y no por falta de deseos de continuar. ¡Muera la vida!

Te abraza

[Firma].

¡Oh, monstruo! Si me hubieras avisado *antes*, acaso hubieses podido ser destinado a esta.

6. Carta de Cirlot a Ory de 12 de agosto de 1946

Querido Carlos:

Te decía antes que sentía por ti tu pelea con Chicharro, aunque no creo que sea definitiva. La amistad no es como el amor que, a veces, puede alimentarse de sí mismo. La amistad existe por y para la compañía. ¿Te acuerdas de aquellas cartas mías en las que te contaba nuestras reuniones inventadas? Hubiéramos ido al Rastro, a husmear entre la tristeza de los objetos usados. Hubiéramos visto el color amarillo del barrio de Usera. ¿Te acuerdas de Userkaf? Hubiéramos bebido algunos pernodos juntos. Hubiéramos buscado entre el cielo y la boca, entre las ramas de los árboles y la seda de las faldas femeninas, algo como un pájaro, como un nudo, como una lámpara. Dime, ¿no estás harto de *hubiéramos*? Cuando la correspondencia sobrepasa un cierto límite todo se hunde. Se hace necesaria la presencia física, es intolerable la suposición de tanta

intimidad forjada sobre el papel viajante. Yo mato entonces la imagen y rompo mi propia obra. Pero el sentimiento queda. Por eso, después de mi silencio, he vuelto a escribirte, aun cuando sé que estamos como soñando música sin orquesta, como dirigiendo orquesta sin músicos, como intentando oír a músicos sin instrumentos. Así gesticulamos mucho. Abusamos de ciertas palabras, de calificativos violentos, de situaciones tejidas con un hilo sangriento y no obstante ineficaz. Madrid, permanece para mí como un planeta azulísimo y denso, situado mucho más allá de la órbita que mis brazos entonan. Pedante, pedante, qué pedante soy, qué necesariamente inventor soy. Qué triste soy. Querido Carlos: ¿Sabes cuál es el cuadro que me gusta más de todos los que se han pintado en la tierra? *La Nascita di Venere*. ¿Ha visto que «imposible es ese cuadro»? ¿Sabes cuál es la música que más me gusta del mundo? *Prometheo*, de Skríabin ¿Sabes cuál es el poema que me gusta más de todos los que se han escrito? *Mi Cordero del abismo*. Claro está que yo debería ser más feliz y más luminoso. Entonces Venus y la dulzura Botticelliana estarían en mí como a veces en aquel dulce Mallarmé, como en aquel dulce Mozart. Pero sé que mi libro te gustará, como a mí me gusta. No es un libro, es una sinfonía, es un objeto geométrico, es un edificio edificado con piedra roja y resplandeciente. Siete cantos tiene. El primero es el poema de la fe (de la fe de quien no la tiene); el segundo, es el de la vocación; el tercero, es el de la decisión y del entusiasmo; el cuarto, es el de la esperanza y el del Cordero; el quinto, es el del «yo» y el de la fundamentación metafísica de todo el conjunto; el sexto, es el de las transfiguraciones; el séptimo, es el de la Gran esperanza, el del Apocalipsis del amor. Fundamento toda mi obra en tres pilares. SAN JUAN. “Y vi un cielo nuevo y una tierra nueva...”. SAN PABLO. “Seríamos unos insensatos si sólo esperásemos en el Cristo”. (Esto significa: Debemos esperar en nuestra propia naturaleza milagrosa). Y

MAESTRO ECKEHART. Sus escritos místicos sobre la Unidad Final de los Contrarios y la doctrina de la redención de TODO, absolutamente de todo.

Actualmente el libro está en la imprenta y el día 22 de este mes me entregarán las pruebas compaginadas. Espero que el tiraje esté acabado para fines de la primera semana de septiembre y enseguida recibirás tu ejemplar, firmado con sangre. Dios y el Demonio me han ayudado a escribir estos cantos en los que el «yo» se transfigura y se metamorfosea hasta tal punto que a veces no se sabe «quién» habla y qué autoridad tiene para hacerlo así. Esta obra, en el siglo XVI, me hubiera llevado a la hoguera directamente. Y no obstante, nada más lejos de mi intención que hacer algo heterodoxo ni que atente en lo más mínimo, no ya contra el sentimiento cristiano de la existencia, sino concretamente contra el dogma de nuestra Santa Iglesia Católica y Romana. Yo querría que fuese aprobado por las autoridades eclesiásticas y que se incorporase a la obra de los místicos hispanos, (a pesar de que es muy distinto, ya lo verás), pero temo que la violencia del lenguaje, el uso de metáforas sedicentes surrealistas y en especial la aureola de autodivinación que de él se desprende, me harán ser considerado como un hereje. Quiero saber tu opinión sobre esta obra y aunque nunca te he preguntado nada, ni tú me has dicho, sobre tus sentimientos religiosos e, ignorando sobre si los tienes o no, creo que como español estarás bastante enterado para poder decirme dos cosas: el valor de mi libro dentro de la literatura nacional, desde el +*Poema del Cid*, hasta ahora, y los grados que mide el ángulo de deriva de la ortodoxia fundamental. Ah, porque respecto al lenguaje me criticarán quienes no conocen los poemas religiosos de San Efrén, los primeros cantos de la iglesia siria y bizantina y ciertos pasajes de la Biblia que, como sabes, son de contextura estilística muy afín a la mía y a la de muchas obras de nuestro tiempo (Exactamente como Picasso se parece, en ocasiones, a lo románico).

Verás que aquella forma que tanto me gusta: la letanía, que uso para descripción de mi alma en *Canto de la vida muerta* en este libro se agiganta hasta ocupar una cuarta parte de él. Todo son endecasílabos excepto un pequeño pasaje que hay versos de metro variado y el «Gloria», cuya parte central va en alejandrinos. Uso la rima en determinados momentos (Todo el canto V y partes del II).

Pero, basta de hablar de esto. ¿Qué pasa con tu *Mephiboset*? Además, ¿qué significa esto de la colaboración con Chicharro? ¿Acaso tenéis el alma en colaboración? Odio las obras de la promiscuidad. (Los malditos «hermanos Q.», «hermanos X», «hermanos H.P.»). Vive solo, que solo naciste y solo morirás, decían los íberos, de los cuales somos hijos. Haz otra *Mephiboset*, haz diez distintas *Mephibosets*, tú solo. Baja al barranco de tu corazón y pisa los charcos de tu corazón. Furiosamente desgarras las paredes y grita: ¡Alleluiah! Verás como salen los versos y los cánticos en prosa de dulzura salvaje. Despeina tus cabellos y tus ojos. Mata los caballos que te rodean. Hazte una guitarra de hierro. Tócala hasta que esté al rojo blanco.

7. Carta de Cirlot a Ory de 11 de septiembre de 1946

¿Cómo has adivinado que mi abuela se llama Concha y es de Madrid? (Porque tú sabes que es de Madrid, aun cuando no me lo has dicho).

El girasol se enciende como un beso.

El girasol del sol.

Me muero de envidia de mí mismo; del yo que soy a ratos y que tú ves, más allá de mí mismo. Del yo que tal vez se asomará a las páginas internacionales de *El Español*

cuando tú con el pincel del Massolino me dibujes y me cantes con la música de Scriabine, que es la que amo.

Óyela (Un tema del *Promethée*)

[Aquí dibuja a mano una partitura:]

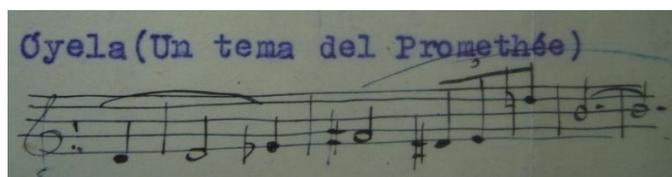


Figura 33: partitura de Scriabin dibujada a mano por Juan Eduardo Cirlot

No es que te quiera poco. Es que yo «actúo» y tú «hablas». Eres una dulce y diminuta Euménide (ya te lo dije otra vez refiriéndome a tu letra). Pero esa dulzura se convertirá en vinagre y tu color (que ahora es gris azulado) se volverá amarillo. Tienes un Grönewald en cada axila.

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. Ya lo has visto, *si has leído el Cordero*. El *Cordero* es el libro del SER considerado como víctima surgida en medio del abismo de las conflagraciones cósmicas, del SER clavado en la cruz espacial - temporal, en la cruz sí - no, en la cruz MUERTE VIVA, VIDA MUERTA.

Pero basta. También existen «blues» y existen margaritas.

¡Ah! No me pidas cosas imposibles. Bastante siento no poderte mandar *Donde las lilas crecen*. No tengo ni un ejemplar. Dime, ¿crees que puedo gastarme quinientas

pesetas en comprar uno para dártelo? Dime, ¿crees que tengo yo quinientas ptas. y no estoy en Madrid?

Respecto a lo otro, es mejor que no lo conozcas. Uno, a ratos, es malo. Tú mismo lo dijiste cuando leíste mi «Oda a Charlot»; ese otro Cirlot, que anda por ahí...

Así, la *Oda al Ruso* y otras cosas. Los «Seis sonetos» son los que están en *Árbol agónico*, que fue una *razzia* poética que hice sobre mis textos del *Antiguo* para reunir la cantidad y el peso pedidos por el Delegado Nacional. Y, *Las reuniones del hierro* son un libro en tránsito de escribirse, el cual se publicará en su día, como *Diariamente*, otro libro de versos que hago ahora, y los cuales tú tendrás.

Pero no te inventes más demoras y escribe, perro maldito.

8. Carta de Cirlot a Ory de 11 de septiembre de 1946

Amigo Carlos:

Aun 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.

[Tras el texto anterior, hay una cruz dibujada que recorre el folio y abajo, al final, escrita a mano vemos la siguiente frase:]

Los romanos vienen, todo es inútil.

9. Carta de Cirlot a Ory de 30 de noviembre de 1970

Amigo Carlos Edmundo:

Te mandé el fragmento de *Historia de la literatura* y mi bibliografía, y te hablé de la posibilidad (casi cierta) de mi *Antología* como reacción a que me llamaras «poeta secreto». Pero tenías razón, aunque alguien editara mi obra completa, que sería inmensa -con los artículos-, seguiría siendo secreto. 1) Porque nunca he dicho concretamente y claramente *qué* me pasa. (Ni lo diré, en la medida que lo sé) y 2) Porque no es posible nunca *decir* nada verdaderamente, esto es, desvelar el «secreto» (lo que nos constituye únicos con nuestro anverso y reverso).

Pienso a veces en una *Autobiografía*, pero, ¿para qué? si tropezaría con el doble obstáculo de mi voluntad de no hablar y de mi imposibilidad de saber lo del *fondo*.

Yo antes creía que la poesía era un medio de conocimiento (no de comunicación, para esto prefiero la carta). No lo es. *Sólo* es un arte. «Expresión representada» (placer de ordenar destrucciones o de destruir ordenaciones, y de verlas, luego, ante nuestra mirada, como aparentemente sólidas estructuras de una verdad).

Un día me decías cómo puedo ser tan hierático. En el primer sentido, de hieros (= sagrado), porque tengo un concepto religioso de mí mismo y de la vida (hasta de lo

más inferior) sólo equivalente a mi descreencia, o lo que es peor, a mi creencia en una evolución infinita hacia no se sabe qué, a través de avatares ignotos, en virtud de una ley autosuficiente de desarrollo y ser en devenir. En el segundo sentido, porque siempre he sido grave más que serio, carente de ligereza, de gracia (en los 2, en los 3 sentidos del término) y porque llevo una armadura para defenderme, en mi miedo Esencial ante las agresiones del destino y del abismo.

Debes comprender que soy el ser menos capaz del mundo para la pirueta, para la «danza» (como Nietzsche pedía) e incluso las metáforas plásticas de un Magritte hoy no me hacen ninguna gracia. Vivo en lo dramático como en mi elemento. Segrego dramatismo y para que no llegue a la disolución ni a lo trágico *he de ser hierático*, aparte de que lo soy por la ciega disciplina de casi cuarenta años de trabajo incesante, subjetivo, objetivo, obligado, libre, autoalienante, ajenoalienante, como fuere.

Te pido que nunca reacciones contra mí, a pesar de «mis cosas». Pues si tengo la pretensión (compensatoria) de ser único, sé que tú tienes el mismo derecho a creer igual de ti.

Dime, volviendo a lo de antes, ¿crees que Nerval logró contar su secreto en *Aurelia* y Poe en *Ulalume*?

Tal vez no existe ese secreto. Solamente hay secretos = misterios = mitos, que consumen al que los vive, le vuelven de espaldas a la realidad (eso que huye raudo siempre) y le obligan a replegarse en un hosco silencio esmaltado de «sublimes instantes de inspiración», ¿no te parece?

Un abrazo,

[Firma].

30.11.70

10. Carta de Cirlot a Ory de 14 de enero de 1971

Amigo Carlos:

Adivinamos mucho, el uno del otro, e ignoramos más. Por ejemplo, tu última carta era una broma. Yo no bromeo nunca (no lo digo para alabarme, sino porque es así).

Ser budista sabes, supongo, que no es ser nada. Buda no habló nunca de Dios (de si existe o no), no habló del origen del mundo, no habló más que del origen del mal (de cada mal) concreto «dentro» ya de la situación existencial.

Heidegger se pregunta, y yo con él, ¿por qué hay algo y más bien no hay nada? Verás, la mitología que tiene más probabilidades de ser cierta (= traducción de una metafísica-comogonía) es la indogermánica, la del Irán (que podría traducirse a términos hindús). Zurvan akerene, dios del tiempo, padre de Ormuz y Arimán, del Bien y el Mal, que luchan sin descanso en el universo.

Ahora me he permitido descubrir algo por mi cuenta. Como el Tiempo es intrínsecamente malo (puesto que es fuego: nos quema, nos destruye, nos trae pero se nos lleva tras deteriorarnos rápida o lentamente). Arimán tiene que luchar, en realidad, protegido por su padre Zurván. Y pocas posibilidades le quedan al Bien en este combate asimétrico de uno contra dos (Mal y Tiempo asociados contra el Bien).

Tú sabes que no has conseguido la mínima condición que impone el budismo para resolver el problema *personalmente*: la aniquilación del deseo. Y dudo que ningún occidental pueda lograrla. Por tanto, somos hojas ardientes que van y vienen movidas por un huracán inmenso del que ignoramos el objetivo, el origen y el fin.

Si yo creyera que la muerte es el fin, me suicidaría, pero me temo que siendo la nada impensable (por ser nada) en cuanto mueres ya eres otro (no por transmigración, sino por identidad de los unos en lo total). Entonces, morir es sólo cambiar de postura, de máscara, de traje, como ya descubrió el pesimismo antiguo.

Por tanto, la mitología iránica que antes te citaba debe ser «perfeccionada» por la germánica: el triunfo final debe ser del Mal. Loki y Fenrir vencerán a Odín. Como decía Nietzsche, héroe es el que ama su destino. Por tanto, sólo nos queda la solución de ser héroes y de querer nuestro propio mal, nuestra derrota imposible de eludir, nuestra muerte, personal y general, o nuestra prosecución en una eternidad incomprensible e inconcebible, como la que señala Lovecraft en algunas de sus narraciones.

Acaso sea esta la única causa de mi relativo militarismo, de mi relativa admiración por el mundo nazi y sus divisiones blindadas.

No creo posible la paz en este mundo. Y ciertamente no creo que haya «otro» en reserva, pues sería monstruoso su no advenimiento. Personalmente cabe adoptar una actitud heroica pasiva (la de los mártires, la de los héroes de la no resistencia), pero, en última cuenta, todo es exactamente igual. ¿Entiendes la causa esencial y perpetua de mi amargura?

Y nunca podré cambiar de tesis, lo sé. Innatamente profeso estas creencias desde la infancia. Agravadas por problemas de toda índole, en los que prevalecen las incomprensiones y desajustes con los seres humanos. Mi crisis es continua. Escribir no es una solución. Ni siquiera versos. Es una droga. Y a veces el dolor es tan inaguantable que hay que escribir versos.

Un abrazo,

[Firma].

14.1.71.

APÉNDICE 2: ENTREVISTA A VICTORIA CIRLOT SOBRE LA OBRA DE JUAN EDUARDO CIRLOT

En este apartado de nuestro estudio transcribimos la entrevista que Victoria CirLOT nos concedió en Barcelona el 30 de mayo de 2017. Victoria CirLOT es profesora en la Universitat Pompeu Fabra especializada en Literatura Medieval, Teoría de la Literatura y Teoría Comparada. Entre los trabajos de Victoria CirLOT como teórica y crítica literaria se encuentran: *Vida y visiones de Hildegard von Bingen* (1997); *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa Medieval* (2005); *La mirada interior* –en colaboración con Blanca Garí– (2008); o *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo* (2010). Además, ha trabajado en la traducción y edición de la obra *Visión en azul* (1999) de Alois M. Haas.

Algunos artículos que Victoria CirLOT ha publicado sobre la vida y obra de Juan Eduardo CirLOT, así como ediciones de las obras del poeta en las que ha trabajado son: «De Susan Lenox a Inger Stevens» (1992) en la revista *El Bosque*; «Notas sobre Marius Schneider y Juan Eduardo CirLOT» (1993) en la revista *Rosa cúbica*; «Prólogo» y «Apéndice» en la edición de *44 sonetos de amor* de Juan Eduardo CirLOT en la editorial Península; «Juan Eduardo CirLOT en Carcasona» (1995) en la revista *Nexus*; «No fue nazi ni franquista» (1996) en *La vanguardia*; «Juan Eduardo CirLOT: un boceto biográfico» (1997) en la revista *Barcarola*, escrito junto con su hermana Lourdes CirLOT; «Juan Eduardo CirLOT y la simbología» (1997) en la revista *Barcarola*; «Epílogo: las ediciones del *Diccionario de símbolos*» (1997) de Juan Eduardo CirLOT en la editorial Siruela; «Apéndice» (1998) en el *Libro de Cartago* de Juan Eduardo CirLOT en la editorial Igitur; edición e «Introducción» (2001) de el ciclo de *Bronwyn* de Juan Eduardo CirLOT en la editorial Siruela; «CirLOT y el surrealismo» (2002) en la revista

Agulha; edición de *Cirlot en Vallcarca* (2008), donde se recoge la obra *La dama de Vallcarca* de Juan Eduardo Cirlot y textos de Victoria Cirlot como «Paseo por Vallcarca» y «Esquema de Marius Schneider: La Montaña de Marte en Géminis»; «Cirlot y el nazismo» (2008) en *La Vanguardia*; edición, «Epílogo: el manuscrito perdido» y «Apéndice: páginas censuradas» (2016) de *Nebiros* de Juan Eduardo Cirlot en la editorial Siruela.

A continuación reproducimos la entrevista con Victoria Cirlot. Debe tenerse en cuenta que algunas de las preguntas de esta entrevista están estrechamente relacionadas con el contexto de la realización de esta tesis. De ahí que, en ocasiones, el entrevistador parezca buscar la guía de quien conoce mejor el objeto de estudio; y que, a veces, más que una pregunta, lo que haga sea exponer una idea para conocer la opinión de Victoria Cirlot al respecto.

En primer lugar, quería hacerle alguna pregunta acerca de la edición de la obra de Juan Eduardo Cirlot, ya que usted tiene un papel muy importante en esta tarea. Tras las ediciones recientes de la obra de Juan Eduardo Cirlot en 2016, como Nebiros, la antología de poesía El peor de los dragones y una reedición de Libro de Cartago, ¿qué publicaciones considera interesante realizar de la obra de Juan Eduardo en el futuro?

Victoria Cirlot: Lo más importante es reunir toda la crítica de arte, que esto todavía no se ha hecho. Es muy importante porque hay una relación muy estrecha entre la poesía y la crítica de arte. Siempre se habla de Cirlot como un hombre muy polifacético, y será polifacético, pero en realidad es uno. Entonces, hay fuentes muy importantes. Decía Kandinsky que el crítico de arte solo puede ser un poeta y tenía

razón, es el mundo interior. En la pintura catalana de Barcelona, desde *Dau al Set* hasta el informalismo, toda esa época de finales de los cuarenta, toda la década de los cincuenta hasta principios de los sesenta, que es la gran época de crítica de arte de Cirlot, hay un diálogo estrechísimo entre la pintura que se está haciendo y su mundo interior. Por tanto, es muy importante que se reúnan todos estos textos.

¿Usted cree que tiene interés publicar parte de la correspondencia de Juan Eduardo? Hay una obra que se titula Juan Eduardo Cirlot. De la crítica a la filosofía del arte que tiene parte de la correspondencia, pero parece correspondencia más relacionada con su crítica de arte y también con el período 1957 - 1963, pero la correspondencia es muy amplia.

Victoria Cirlot: Hay muchísima correspondencia. Fundamentalmente, yo diría que la correspondencia más interesante es la que mi padre mantiene con Carlos Edmundo de Ory en dos etapas. La primera en los años cuarenta. La segunda a finales de los sesenta y en los setenta. Esa es una publicación pendiente también. También la correspondencia con Jean Aristeguieta, que era la editora de *Árbol de fuego*, la revista en donde Cirlot publicó en los últimos años de su vida constantemente y mantuvo una correspondencia muy intensa con Aristeguieta. Esa también me parece una correspondencia fundamental para Cirlot.

¿Queda poesía de Juan Eduardo Cirlot por publicar?

Victoria Cirlot: Habrá algún poemita suelto por ahí, porque siempre hay el poemita suelto que no se ha publicado, pero la poesía de Juan Eduardo Cirlot está íntegramente publicada en los tres tomos de Siruela.

Juan Eduardo escribió mayormente en castellano; en inglés publicó una parte de Bronwyn, z; ¿escribió algo más en inglés, en otros idiomas o en catalán?

Victoria Cirlot: Al parecer había una obra suya en catalán que él se la dio a Joan Perucho y le preguntó si veía posible la publicación. Perucho le dijo que no y mi padre seguramente la destruyó. Todo lo que no se publicaba lo destruía. El único caso que es la excepción fue *Nebiros*, porque todo lo demás que él no publicaba lo destruía. Hablé con Perucho después de la muerte de mi padre y él me decía: «Oye, aquella obra de tu padre en catalán» y claro yo no sabía de lo que me hablaba porque esa obra se destruyó. No obstante, hay algún poema de mi padre en catalán. Salió cuando se hizo la exposición del IVAM, se publicó en *La Vanguardia*, creo que Enrique Granell lo ha sacado. También hay algún fragmento en catalán sobre Montserrat, pero fue un poeta en castellano mayormente.

Al venir a Barcelona, me he interesado por otros poetas catalanes del siglo XX, como, por ejemplo, Joan Salvat-Papasseit. Me llama la atención que haya un poeta como este que era vanguardista, un poco anterior y de la misma ciudad y, sin embargo, nunca he leído algún texto de Juan Eduardo comentando que lo tuviera como influencia, ¿qué opina?

Victoria Cirlot: No creo que tuviera ninguna influencia de Salvat-Papasseit. Bueno, no sé de Savat-Papasseit, pero, por ejemplo, de Espriu mi padre dijo en una carta «Espriu vive muy feliz sin saber que existo y yo también». Es decir, hay una mutua ignorancia.

¿Y alguna influencia de otros poetas, por ejemplo, de Barcelona?

Victoria Cirlot: No creo que hubiese influencia de otros poetas de Barcelona. Esto es lo que ha dificultado mucho la comprensión de su obra poética, porque se sitúa muy fuera del panorama tanto catalán como español. Se nutre muy poco de la poesía castellana. En una primera época, justamente en la correspondencia a Carlos Edmundo, él habla de algún poeta español, por ejemplo, lee a Cernuda y la *Biblia*. Cernuda creo que es el único nombre de poeta español que realmente era muy admirado por mi padre. En la correspondencia con Aristeguieta, le dice: «que la poesía española no me interese nada, eso se paga muy caro». Claro, lógicamente, por la expresión, la lengua... Él se nutría de otro tipo de poesía, que no tenía nada que ver con el panorama español ni catalán. Entonces, sus poetas favoritos eran Edgar Allan Poe, Nerval... porque él busca en los poetas lo que a él le interesa hacer y a él le interesa sobre todo la aliteración, que no solo es una técnica, es mucho más que una técnica.

Respecto a la hermenéutica simbólica, en el trabajo que me encuentro redactando tiene importancia un autor llamado Luis Garagalza. Él define el símbolo desde la antropología como un vínculo que une al ser humano con lo natural y esencial del mundo y de su ser, de lo cual se ha alejado el ser humano a través de la cultura. Entiende el símbolo como un vínculo, una unión con lo desconocido, lejano y esencial.

Victoria Cirlot: Me parece impreciso. La mejor hermenéutica simbólica que conozco es la de Henry Corbin. Corbin sale de Heidegger, como Gadamer, quiero decir, la hermenéutica sale de Heidegger en el siglo XX, lo que pasa es que Heidegger es difícil de entender. Entonces, la hermenéutica necesita mediadores y yo creo que la obra de Corbin es esencial y es una referencia inexcusable para comprender la obra de Cirlot.

¿Hay algún título de Corbin en concreto?

Victoria Cirlot: Todos. *Ibn 'Arabî, Tierra celeste y cuerpos de resurrección, Avizena o el relato visionario*. Habría que empezar por los *Cahiers de L'Herne*, que le dedican todo un monográfico que es extraordinario y allí hay una entrevista a Corbin en la que explica muy bien lo que es la hermenéutica para él, justamente, de cómo sale de Heidegger, que él ha traído a Sohrevardî al siglo XX, que esa es la labor de la hermenéutica, es decir, toda esa idea de que el sujeto que interpreta está presente en la interpretación, la subjetividad de la interpretación, la fusión de horizontes de la que habla Gadamer, y la idea del símbolo, que es una idea tradicional del símbolo por la que se entiende que el símbolo es lo que une la tierra y el cielo, lo sagrado, lo que nos lleva a la trascendencia, lo que nos coloca en el otro mundo. La verdad metafísica que, por otro lado, se puede entender como una verdad psicológica y entonces nos

encontraremos con la obra de Jung. Son Corbin y Jung los dos autores centrales para comprender la idea que tiene Cirlot del símbolo.

Usted ha dicho que el símbolo es la unión del cielo y la tierra. Al final, todo el mundo coincide en que el símbolo es unión.

Victoria Cirlot: eso por supuesto, porque eso es muy primario. Solo faltaría, claro que es unión.

Partiendo de esto, ¿se podría interpretar que lo diabólico como separación se contrapone a lo simbólico como unión, algo que tiene importancia en la novela Nebiros, donde el protagonista tiene una concepción del hombre como el ángel caído del Libro de Henoch y como un ser caído y separado del paraíso? Por eso, parece que se plantea en Nebiros al ser humano como portador de la maldad pura.

Victoria Cirlot: No se ve solo al ser humano como portador de la maldad, pero la maldad existe, eso es lo que se está planteando en *Nebiros*.

Veo también en Nebiros una visión del ser humano en la que hay solipsismo y «ahumanismo», como Juan Eduardo lo llamaba, el considerarse diferente a todos los demás y el no poder llegar a los demás. Sin embargo, encuentro una contraposición, pero –como solía pasar en el pensamiento de Juan Eduardo– entre opuestos que pueden entenederse entre sí. Por lo que creo que, por un lado, Juan Eduardo cree en el panteísmo, en el Todo, en que la muerte no es un final, sino solo un cambio; y, aunque el ser humano forma parte del Todo, sin embargo, a la vez se encuentra aislado de

otros seres humanos, del bien y de lo celestial. Por eso, entiendo que el título sea el nombre de un diablo ¿qué opina de esta teoría o lectura?

Victoria Cirlot: No lo veo como una teoría, está claro, es patente, es evidente. A Cirlot no se le puede entender si no se entiende la ambivalencia y la contradicción. Es decir, nunca se puede hacer una lectura unilateral, porque siempre está eso y lo otro. Por eso se dedica a la simbología, Cirlot no estudia por erudición. Justamente la necesidad de comprender ese otro mundo al que nos liga el símbolo de algún modo está esperando la reconciliación y la superación de esa separación terrible y monstruosa.

Desde mi punto de vista, el modo en que Cirlot entiende símbolo y el modo en que entiende poesía se parecen mucho. Por ejemplo, en el texto Poética que aparece en la obra Antología de la poesía cotidiana, escribe: «Creo que el hombre es el hijo del Misterio. La poesía es la zona de contacto con esa oscura zona materna, en la que emerge la delgada figura de nuestro yo». Creo que se podría desarrollar que Cirlot entiende la poesía de modo simbólico, porque considera que la poesía es un ir hacia lo misterioso y que ese misterio lo encuentra uno dentro de sí mismo. Por esto, pienso que se podría entender desde cierto punto de vista también la poesía de Cirlot como mística.

Victoria Cirlot: Yo no la llamaría mística. Hay que tender cuidado con los conceptos, no se puede vaciar a los conceptos de su contenido, porque si no, todo se vuelve lo mismo. En Cirlot siempre hay una coexistencia de una desesperanza y esperanza al mismo tiempo. Hay un deseo de unidad muy fuerte, pero también hay una desilusión absoluta acerca de esa posibilidad de unidad. Uno podría decir qué más da

hablar de Uno y no Dios, sobre eso habría que hablar mucho, es decir, habría que construirse un discurso en el que finalmente Dios y Uno sean lo mismo, pero, claro, es complicado. Es complicado porque, de entrada, cuando hablamos de mística, hablamos de una experiencia unitiva con Dios, eso es la mística. Eso es lo que se ha llamado mística, si queremos que el concepto tenga un valor y un contenido. Es un fenómeno que ocurre en Europa y también en otras culturas, pero en Europa fundamentalmente del siglo XI al XVII. Esto es lo que llamamos mística, si no, hablemos de otra cosa, hablemos de vida espiritual, espiritualidad, etc. Si la poesía de Bronwyn u otra poesía se puede entender desde ese punto de vista de la relación con lo sagrado, que se podría encontrar, bueno, pero eso necesita mucha elaboración y reflexión.

En un texto que se titula El poeta de la obra Árbol agónico, Cirlot define al poeta como un exhumador, es decir, como alguien que desentierra. Creo que él ve al poeta como alguien que hace una revelación a través de la poesía, porque entiende la poesía como un vínculo con algo misterioso. En ese sentido veo un paralelismo entre su concepción de símbolo y poesía.

Victoria Cirlot: También con la arqueología, porque le interesa mucho la arqueología, como coleccionista, pero también en el sentido profundo que tiene la arqueología. Ese desenterrar, justamente, para encontrar el objeto, ese descenso siempre, con estratificaciones, con yacimientos y lo que vas encontrando en cada yacimiento. Se ha hablado de la poesía en realidad como un descenso al inconsciente. Es un descenso hacia algo que sobrepasa al yo límite, al yo tan pequeño, es una puesta en contacto con el inconsciente, es decir, con un mundo ancestral, con una memoria colectiva, con un inconsciente colectivo, algo que es muy jungiano. Ahí es donde el

poeta deja de tener una identidad estrictamente biográfica para adquirir otra dimensión, que es la dimensión interesante de la poesía.

Desde mi punto de vista, también veo relación en el pensamiento de Cirlot entre el concepto de arqueología y el de nihilismo, porque en el Diccionario de los Ismos define nihilismo como «la tendencia al acabamiento» y la arqueología estudia lo que ya no es, es decir, lo que es en el pasado. Por tanto, esto tiene relación con su concepción ontológica del que algo llega al ser dejando de ser.

Victoria Cirlot: sí, parece que se podrían establecer esos vínculos. El *Diccionario de los Ismos* es una obra muy subjetiva, es muy útil para comprender toda una etapa. Es una obra que hay que leerla con mucha atención, porque tiene muchas pistas.

*Bronwyn es una obra que toma elementos de una película. Creo que esto es original, porque normalmente cuando se realiza una obra literaria que se basa en una obra audiovisual, lo que se realiza es una «novelización», pero Cirlot toma elementos de una obra narrativa y audiovisual y escribe una obra verbal lírica. En analogía a un proceso de «novelización», del que habla un teórico llamado Jan Baetens, creo que se podría pensar en un proceso de «poetización» para explicar el proceso por el que Cirlot toma elementos de *El señor de la guerra* para escribir *Bronwyn*.*

Victoria Cirlot: Lo importante es entender qué es lo que pasa ahí, es decir, ese proceso de poetización qué significa, cómo ocurre eso. No estamos ante la adaptación cinematográfica de una obra literaria, tú dices que es el proceso inverso, cierto, de la

obra cinematográfica pasamos a la escritura, pero lo que se trata justamente es de comprender ese proceso. Comprender lo que significa estar en una sala de cine, comprender lo que significa la oscuridad, comprender lo que significa la pantalla de cine, comprender lo que significa la imaginación, comprender lo que significa después ese paso a la escritura. Para entender *Bronwyn* hay que entender todo ese proceso.

En ese proceso hay elementos que se ganan y que se pierden, quiero decir que en ese proceso hay elementos de la película que se decide tener en cuenta para la obra que se escribe, otros que se decide ignorar y otros que vienen de otras referencias culturales.

Victoria Cirlot: No lo interpretaría desde ese punto de vista. Esto hay que entenderlo desde el punto de vista de lo que es la recepción. Estamos ante una recepción creadora. Es como el señor que lee la *Divina comedia* y escribe *Se questo è un uomo*, que es Primo Levi. Es un proceso de recepción, un señor ve una película y escribe una obra poética. Es una recepción creadora. No se trata de la lectura de una obra literaria, sino del visionado de una película. Estamos en un proceso de recepción. Entonces, el planteamiento de ganar o perder no tiene sentido. Lo único que interesa es cómo se ha recibido eso y qué ha generado eso. Fíjate lo que ha generado *El señor de la guerra*, el ciclo *Bronwyn*. Entonces, lo único interesante aquí es entender el proceso ¿Qué le pasa a ese señor en la sala de cine? ¿Qué pasa en una sala de cine? ¿Por qué se puede disparar el ojo imaginativo? Para ello, hay que buscar a los grandes teóricos de cine que han explicado ese lugar, que es la sala, la proyección, la pantalla, la luz, la imaginación del espectador, todo eso es lo que hay que estudiar para entender *Bronwyn*.

En un artículo, Juan Eduardo habla del concepto de «Los sentimientos imaginarios». Cuando trato de explicarme en qué consisten los sentimientos imaginarios caigo en una explicación que es muy similar a la que se daría para explicar el concepto de la ficción literaria.

Victoria Cirlot: La sorpresa ante el sentimiento imaginario es la sorpresa que uno tiene por ejemplo cuando se despierta después de haber tenido un sueño tremendamente importante, tremendamente importante porque en ese sueño ha habido mucha emoción, mucha intensidad de sentimiento. En una carta a Breton, Cirlot le dice que amaba en ese sueño como ya no soy capaz de amar en la realidad. Ese es el sentimiento imaginario, es decir, el sentimiento imaginario es aquello que te sorprende de entrada porque tu piensas cómo es posible que yo pueda sentir algo tan extraordinario en un sueño, que luego en la vida real soy incapaz de sentir. Hay una calidad del sentimiento diferente. Como también, cómo es posible que yo pueda amar tanto a alguien a quien no he conocido nunca. Por ejemplo, el amor por un creador, el profundo amor que Cirlot podía sentir por Schönberg, alguien a quien no conoció nunca. Por ejemplo, la misma relación con Carlos Edmundo de Ory, se vieron una vez, dos veces. Era una amistad, Ory la llamaba una amistad celeste, Cirlot la llamaba una amistad abstracta. Entonces, bueno, eso son sentimientos imaginarios. Lo que te puede despertar una imagen, lo que te puede despertar la imagen de una mujer como Bronwyn en una película como *El señor de la guerra*. Eso es un sentimiento imaginario. Es un sentimiento con una cualidad distinta a lo que son los sentimientos que podríamos llamar reales suscitados por realidades, porque eso es lo que él situaba en irrealidades. Bueno y aquí viene algo que es muy complejo, como es la relación entre la realidad y la irrealidad. En fin, hay grados, desde la realidad a la negación de la realidad hay toda una

escala. Yo en una nota a *Bronwyn* lo recojo, porque hay una carta donde él habla justamente de todas esas gradaciones fuera de lo real. Creo que es ahí por donde hay que buscar el significado de imaginario, el significado de sentimiento imaginario.

La cuestión es que que algo sea imaginario no quiere decir que no sea real.

Victoria Cirlot: Bueno, aquí hay la gran discusión entre Sartre y Corbin. Sartre cuando habla de lo imaginario, está hablando de lo imaginario como aquello que carece de realidad. Corbin, ante el horror de que toda realidad no material y física carezca de realidad, huye del concepto de lo imaginario, nunca utiliza el concepto de imaginario y habla de *mundus imaginalis*. Justamente para no utilizar el concepto de imaginario. En este caso, Cirlot no es ni mucho menos un pensador tradicional, como pueda serlo Corbin, aunque le interesa inmensamente la simbología de Corbin, no lo es. Se ve, por ejemplo, en el hecho de que quita el adjetivo «tradicional» de su diccionario de símbolos. Cuando lo publica en el cincuenta y ocho sale como *Diccionario de símbolos tradicionales* y luego va y lo suprime, se llamó *Diccionario de símbolos* y se acabó, porque Cirlot no es un pensador tradicional como un Guénon, un Corbin, no. No está dentro de la simbología tradicional, aunque le interese inmensamente, le fascina, pero su creencia, o su fe, no está realmente anclada de tal modo que pueda ser un pensador tradicional. Él se llamaba «agnóstico» y tenía razón.

Yo a la hora de expresarme sobre este tema hago hincapié en algo que quizá haga que yo me deslice, que es el percibir algo por los sentidos o no percibirlo. Porque la cuestión está en que Bronwyn como personaje de película también se percibe por los sentidos, pero ella es una representación, no es alguien de carne y hueso.

Victoria Cirlot: Es una imagen. Estamos hablando del mundo de las imágenes, las emociones que pueden suscitar las imágenes y, en ese sentido, Cirlot plantea una contraposición entre realidad y no realidad. La imagen, en ese sentido, pertenece al mundo de la no realidad y él establece así la diferencia. Que es la habitual en el siglo XX, es decir, es una diferencia que se establece habitualmente en nuestro mundo.

¿Tiene alguna importancia para Cirlot la obra teatral The Lovers de Leslie Stevens en el proceso de escritura de Bronwyn?

Victoria Cirlot: No tiene mucha importancia para él. Naturalmente conocía que *El señor de la guerra* se había basado en el drama de Leslie Stevens, pero no, para él es la película.

¿Sabe si Cirlot llegó a tener acceso a la obra escrita de Leslie Stevens?

Victoria Cirlot: No lo sé, la verdad es que no lo sé. Él siempre lo cita cuando habla de *El señor de la guerra* como fuente de referencia, pero a mi modo de ver y, además, conociendo lo que es el ciclo de *Bronwyn*, está claro que sale de la película.

¿Hay algún símbolo en concreto que crea que fuese especialmente importante o significativo para Juan Eduardo Cirlot?

Victoria Cirlot: Yo creo que los símbolos más importantes del *Diccionario de símbolos* son aquellos que fueron intensamente vividos por el autor del diccionario. Entonces, por ejemplo, hay algunos momentos en los que aparece el autor del diccionario y él se llama a sí mismo «el autor del diccionario». La voz *cicatrices*, por ejemplo, es uno de los escasos momentos en los que aparece el sujeto en el *Diccionario de símbolos*. Esto tiene también su reflejo en el poema que escribe titulado *La doncella de las cicatrices*. Por ejemplo, también en la voz *paisaje* hay un momento en que también habla del barrio de Vallcarca y hace un análisis simbólico del barrio de Vallcarca. Hay que rastrear el diccionario y de pronto encuentras en determinados momentos como el autor plantea el símbolo como lo que es, el símbolo para ser comprendido como una vivencia y entonces ahí ya aparece el autor del *Diccionario de símbolos* como aquel que ha vivido ese símbolo. Yo creo que esos son los símbolos fundamentales.

¿Cree como el propio Juan Eduardo pensaba que su mayor descubrimiento formal fue la «técnica permutatoria» a partir del sistema dodecafónico de Schönberg?

Victoria Cirlot: No, «a partir» no, nunca dijo eso, estableció correspondencias, pero no es «a partir», porque si no, no habría tenido el menor interés. Es decir, la creación es la creación. Él decía que al oír el poema de Bécquer, él lo oía de una forma distinta a como estaba escrito, oía ya las permutaciones y eso es lo que le lleva a la escritura del primer poema de Bécquer, su obra *Homenaje a Bécquer*. Luego

reflexionando se pregunta: ¿esto de dónde sale? Entonces ahí ve analogías entre lo que él ha vivido y ha escrito y lo que es la técnica dodecafónica de Arnold Schönberg y lo que es la permutación en el pensamiento tradicional de la obra de Abraham Abulafia. Ahí es donde establece las relaciones, en *El palacio de plata*. Es algo que tiene que ver, pero no «ha salido de». Lo que hace el creador sale de él mismo, lo que pasa es que luego tú necesitas confrontarte. Entonces, él se pregunta: ¿y esto que es? Y él encuentra dos personalidades extraordinarias, como pueden ser Abulafia y Schönberg, con las que él confronta ese descubrimiento que es la permutación. Y sí, yo creo que la permutación es lo más importante en su obra poética.

¿En el ciclo de Bronwyn, usted ve una identificación entre autor, voz poética y Chrysagon por un lado, así como a quien apela la voz poética parece poder identificarse con un binomio entre Bronwyn y Rosemary Forsyth?

Victoria Cirlot: Hay que ordenarlo bien. Hay un contraste entre Bronwyn y Rosemary Forsyth, como el contraste entre una imagen fílmica, una imagen de la pantalla, y lo que es un personaje real. Otra relación podría establecerse entre Chrysagon y Charlton Heston, del mismo modo que la hay entre Bronwyn y Rosemary Forsyth. Otra cosa es el espectador, ahí aparece lo que se llama el fenómeno de la identificación. Eso lo explica muy bien Jauss en *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, donde habla de los procesos de identificación.