

#06

LA HUELLA DE LO SAGRADO EN LA POESÍA DE JUAN EDUARDO CIRLOT

Guillermo Aguirre Martínez

Universidad Complutense de Madrid

guillermo-aguirre@hotmail.com

Cita recomendada || AGUIRRE MARTÍNEZ, Guillermo (2012): "La huella de lo sagrado en la poesía de Juan Eduardo Cirlot" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 6, 139-152, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero06/06_452f-mis-guillermo-aguirre-martinez-orgnl.pdf>

Ilustración || Raquel Pardo

Artículo || Recibido: 26/07/2011 | Apto Comité Científico: 04/11/2011 | Publicado: 01/2012

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

Poeta y ensayista, además de destacable figura en otras muchas disciplinas siempre cercanas al ámbito artístico, Juan Eduardo Cirlot (1916-1973) se erige como uno de los más brillantes poetas españoles de la segunda mitad del pasado siglo, a la par que uno de los grandes desconocidos de nuestras letras. El propósito de estas páginas no es otro que el de contribuir a la recuperación de su figura, atendiendo para ello a las indagaciones creativas que darían como resultado el inmenso poemario *Bronwyn*, obra total, tardía, inacabada e inacabable, en tanto que vida y creación conformaban en su espíritu una sola unidad en constante crecimiento dotada de unas honduras de dimensión inusual.

Los diferentes niveles de la poesía de Cirlot nos permiten recurrir, a la hora de estudiar su universo imaginario, al esquema consignado por Paul Ricoeur (2004) consistente en descubrir en las imágenes tres órdenes simbólicos según su mayor o menor alcance; a saber, uno poético, identificable con la creación dentro de unas coordenadas fenoménicas, otro onírico, concomitante con la experiencia individual del autor y, por último, un orden cósmico capaz de establecer relaciones de analogía universales, una red de estructura cósmica identificable con aquella comprensión anagógica aludida por Dante en su *Convivio* (Dante, 2005: 205). Por otra parte, dado lo orgánico de su obra, resultará interesante realizar una aproximación partiendo del germen creativo de sus composiciones, una idea madre, empleando los términos de Georges Poulet (1997), que, conforme adquiere mixtura y profundidad, experimenta una metamorfosis simbólica de gran atractivo para la aplicación de las teorías de Bachelard (2003, 2006, configurando un cosmos poético perfectamente coherente e interrelacionado, tendente, sin duda, hacia un objeto final de evidente raigambre mística y espiritual.

Comenzaremos por realizar un breve recorrido biográfico del poeta con el propósito de contextualizar el marco creativo en el que se desarrolló su obra. Juan Eduardo Cirlot nace en Barcelona en 1916, coincidiendo su niñez con el auge de los ismos propios de este primer cuarto de siglo. Tras unos primeros acercamientos musicales por medio de los que tuvo la ocasión de familiarizarse con el método dodecafónico desarrollado por Schönberg, de tanta importancia en su última etapa poética, encaminó sus energías hacia la escritura, pasando, ya en los años cuarenta, a formar parte del grupo vanguardista catalán del *Dau al set* —la séptima cara del dado—, donde entraría en contacto con las propuestas creativas de las que participaban algunos integrantes del cenáculo como Joan Brossa o Antoni Tàpies. En referencia a su interés por el serialismo musical y la atonalidad, el propio autor dejó escrito en su *Diccionario de los ismos* que «la palabra “atonal” ya indica la vocación de abismo, de obscuridad, de “noche del alma”» (Cirlot, 1949: 39), expresiones recurrentes en lo que será el conjunto de su poesía. De modo

paralelo a estos acercamientos y a su trabajo dentro de la editorial Gustavo Gili, Cirlot iría profundizando en sus estudios acerca del arte moderno y de su idealizada época medieval, dedicándose con intensidad al estudio de la cábala hebrea, ahondando para ello en el método combinatorio desarrollado por Abraham Abulafia de Zaragoza, místico español del siglo XIII, o en las teorías propias del también filósofo medieval Ramón Llull, místico tanto por sus búsquedas como porque, al igual que observamos en Cirlot, en su cosmos «se relacionan [...] la realidad, el mundo, el espíritu, el tiempo y el éxtasis» (Cirlot, 1949: 227).

En torno a mediados de siglo, Cirlot tuvo la oportunidad de conocer al eminente mitólogo alemán Marius Schneider, quien con su obra *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas* indagaba en ciertas relaciones rítmicas elementales existentes en el origen y el desarrollo de toda obra de arte. La estancia a lo largo de seis años de Schneider en Barcelona le permitió a Cirlot conocer detalladamente y profundizar en aspectos por los que él mismo estaba interesado, precediendo estos descubrimientos aquellas incursiones que años después le conducirían a la realización de *Bronwyn*, cuyo interesante nacimiento comentamos a continuación.

Corría el año 1966 cuando Juan Eduardo Cirlot se acercó al cine a ver la película de Franklin Schaffner *El señor de la guerra*, protagonizada por Charlton Heston y Rosemary Forsyth. Esta última interpretaba el papel de Bronwyn, doncella celta de origen desconocido quien, en un pasaje determinado, aparece surgiendo de las aguas como si de una epifanía o revelación divina se tratase. El impacto que esta escena produjo en el poeta, motivado por su fuerte carga simbólica, resultó contundente ya desde un primer momento, pero se incrementó casi hasta el delirio cuando, meses más tarde, entró de nuevo en la sala, esta vez para ver el *Hamlet* del director ruso Kozintsev, estableciendo al momento una identificación singular entre el personaje de Ofelia y el de Bronwyn. El milagro se había realizado: ambas constituían un mismo aspecto de la divinidad. La asimilación entre ambas resultaba más asombrosa en tanto que, a ojos de Cirlot, venían a integrar el panteón de divinidades asociadas al poder generador y al poder aniquilador de la creación. Bronwyn y Ofelia encarnaban, en definitiva, la parte femenina de la divinidad, coincidente, en términos propios de Jung, con el *anima*, «la mujer desconocida» (Jung, 2005: 71), el espíritu creador cuya búsqueda debe ser emprendida por el yo racional, por Hamlet, el caballero que se gana el corazón de la doncella y en definitiva, por el propio Cirlot.

De acuerdo con el poeta, la promesa de alcanzar un conocimiento completo de uno mismo realizada por el alma creadora, por Bronwyn, conllevaba a su vez la necesidad de destrucción de quien

se sumergiese en dichas búsquedas. Realizando una asimilación, diremos que la aparición del poema implica la erradicación del autor, de su naturaleza consciente y racional, al menos durante el acto de la creación. De este modo, en aquellas ocasiones en que la obra se prolonga toda una vida, el conocimiento supone la aniquilación del sujeto. Tanto Bronwyn como Ofelia empujan ya a la destrucción de quien se adentra en su centro, en su núcleo generatriz, ya a su consumación propia, una vez que el caballero, Hamlet, renuncia a su destino al hallar otro de mayor atracción. Por ello, en tanto que «aspecto femenino del ser supremo» (Cirlot, 2007: 410), ambas simbolizan su lado generador y amorfo, encontrando modelos ya consagrados en la Daena persa, la Lilith babilónica o la Shekina también hebrea, quien, como evidencia Gershom Scholem, según recuerda Cirlot, «puede tener aspectos negativos, ocultos, destructores» (Cirlot, 2007: 410), pese a cumplir fundamentalmente un papel positivo en el proceso creador. Esta otra variante, la del eterno femenino dador exclusivamente de luz y conocimiento, la hallaremos por su parte en la Beatriz de Dante o en el Fausto de Goethe, si bien en este último caso Margarita habrá de ser la figura sacrificada. La dilogía la resume de modo más que claro el propio Cirlot al indicar que

como imagen arquetípica, la mujer es compleja y puede ser sobredeterminada de modo decisivo; en sus aspectos superiores, como Sofía y 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, 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 (Cirlot, 2007: 320).

El descenso órfico a los infiernos, a los terrenos donde surge la poesía y muere el creador, la tierra de las madres visitada en su momento por Fausto, va a ser el fin último de nuestro poeta, una vez que su búsqueda estética queda arraigada fuertemente a una religiosidad heterodoxa encaminada a conocer y habitar el núcleo de su espíritu creador. Bronwyn, por lo tanto, converge con el *anima* de Jung, el alma cristiana, el dios interior de la mística renana o la naturaleza inconsciente, irracional y dionisiaca, de la creación.

El descenso a una era prehistórica pertenece desde el testimonio de Homero a la *nekya*. [...] La *nekya* no es una caída inútil, meramente destructiva, titánica, sino una oportuna *katabasis eis antron*, un descenso al infierno de la iniciación y del conocimiento secreto (Jung, 2002: 129).

Alcanzar dicha profundidad luminosa va a suponer, como hemos indicado, la negación del yo, necesaria para que en el vacío dejado, en el lugar saturado por la conciencia y por la razón ahora abandonada, surja Bronwyn encarnando la belleza y la destrucción.

En lo que respecta a esta búsqueda interior, cabe recordar que el poeta quería ser recordado como el último místico castellano, entendiendo la mística no tanto de manera ortodoxa como iconoclasta, una tendencia hacia un conocimiento superior, supraindividual e ilimitado. Cirlot se consideraba en primer lugar «nihilista y secundariamente idealista» (Cirlot, 2001: 275). La creación, el amor y el conocimiento no conllevaban para él una promesa de Dios, sino una negación de sí mismo y de la propia identidad: «dentro del corazón está la muerte/ como una runa blanca de ceniza» (Cirlot, 2001: 61). En este punto encontramos claramente aspectos defendidos por el existencialismo de la época y por otras filosofías. Navegando a través del cauce de su poesía hallaremos mucho de Schopenhauer y de Nietzsche, mucho de Wagner también y, finalmente, una gran riqueza tomada de la heterodoxia espiritual de nuestra cultura, comenzando por la mística española, continuando por la renana, y alejándonos aún más allá, recogiendo motivos de origen persa, taoísta o de la doctrina védica hindú. La cosmovisión propia del mundo medieval, pese a todo, será la que determine con más acierto el trasfondo último de sus versos, siendo el no mundo, parafraseando la conocida expresión de Cirlot, cuanto constituya el motivo de su particular búsqueda.

Acceder a Bronwyn, adentrarse en el yo puro, donde incluso el yo deja de ser yo en tanto que desaparece la identidad, cerrar los sentidos y escuchar la voz del espíritu y el susurro enterrado de la poesía será en adelante el sentido último de su búsqueda. Marius Schneider, a la hora de hacer referencia al punto donde finaliza una estética formal y comienza aquella otra interior e incontinente, indica que

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 [...] 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 (Schneider, 2001: 24).

Pero la escucha de la voz interior no siempre va a resultar posible; será preciso realizar primeramente 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. Señala Schneider que «en el lenguaje místico el son (el plano acústico) de una palabra importa más que su significado semántico, cuya precisión responde a un plano paralelo, pero inferior al puramente musical» (Schneider, 2001: 153). Mediante este ritmo se adentra uno en un ámbito lejano al entendimiento usual del lenguaje, empleándose éste no de

acuerdo con una lógica convencional sino mediante la combinación premeditada de unas letras con otras en función de razones numéricas y razones rítmicas o fónicas, convergentes en muchos aspectos con los métodos de la música atonal dodecafónica.

La palabra, hemos indicado, no aporta un conocimiento, al menos no 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; siguiendo las palabras de Tàpies, cuyo pensamiento resulta concomitante con el de Cirlot en multitud de aspectos,

El arte, por excelente que sea, será siempre una manifestación más de la *maya*, del engaño que son todas las cosas. Y la verdad que buscamos no la hallaremos nunca en un cuadro, sino que aparecerá tan sólo después de la última puerta que sepa franquear el contemplador con su propio esfuerzo (Tàpies, 2008: 64).

La palabra, por ello, tendrá valor de runa, de lenguaje a descifrar en la medida en que esconde un significado oculto no coincidente con su expresión. Será necesario ahondar en el universo particular del poeta para acceder al sentido último de su poesía jeroglífica, aquella disociada de todo empleo comunicativo de la expresión. Cada experiencia espiritual es, desde luego, exclusiva y particular. Del mismo modo, a cada grado de experiencia le corresponde un lenguaje diferente, constituido en el caso de Cirlot tanto por unas primeras aproximaciones inteligibles para el lector de poesía, como por las más radicales búsquedas expresivas realizadas en el curso de esta inmensa obra que es *Bronwyn*, poemario constituido a su vez por dieciséis poemarios encaminados, todos ellos, a escuchar la voz de la doncella, a situarse en el lugar sagrado donde surge la creación.

El paso de un lenguaje regido por una secuencia ordenada de elementos hacia aquel otro gobernado por leyes no fenoménicas, sino simbólicas, puede relacionarse con el hegeliano salto de lo cuantitativo a lo cualitativo, suponiendo dicha superación la entrada en unos márgenes donde pierde peso el sentido canónico y cobra valor una verdad competente a regímenes superiores de conocimiento, espacio armónico donde las distintas cosmovisiones del ser humano se apagan para alumbrar una verdad común aún particular, trascendente aunque inmanente a cada experiencia individual. Así, búsquedas fundamentadas en un espíritu católico, cabalista, taoísta, nihilista, etc., todas ellas perceptibles en la poesía de Cirlot, confluyen, al rebasar el margen que delimita la ortodoxia de la heterodoxia en un vacío, en primer lugar, y posteriormente en un orden analógico vital.

La atracción poética sufrida por Juan Eduardo Cirlot, la idea-fuerza que subyuga y dota de fuerza su creación, resulta, en vista de lo comentado, coincidente con cuanto representa Bronwyn, «punto de partida [...] punto de vista central, principio de construcción: bisagra en torno a la que pivotará todo» (Poulet, 1997: 72). Bronwyn será una encarnación del alma generatriz, imán situado en unas aguas profundas, en un elemento que en palabras de Bachelard nos ofrece «una invitación a morir: [...] una invitación a una muerte especial que nos permite alcanzar uno de los refugios materiales elementales» (Bachelard, 2003: 90). Para acceder a ella habrá que deshacerse en su sustancia, desproveer a todo nuestro mundo fenoménico de orden y consistencia, situarse en el campo gravitatorio de lo inestable y, desde allí, elevar la voz. El centro, la perspectiva adecuada y la verdad desaparecen; se torna constante la transformación de unos elementos en otros, siempre guiados por relaciones surgidas en el hondo pozo del espíritu, espacio restringido y no apto para una lectura o comprensión superficial de una obra en la que, absortos, contemplamos el progresivo descarnado de la voz poética, presta a tornarse toda ella vacuidad:

Todo lo que me empuja por la noche
por debajo del mar de la amargura
buscando entre lamentos las raíces
del ser y del no ser te pertenece
(Cirlot, 2001: 444).

Sin embargo, este doloroso recorrido no podrá conducirse exclusivamente por un proceder abocado a la anulación del yo racional: el poeta quiere ser consciente de su carencia de ser, quiere estar presente cuando la aparición de Bronwyn acontezca; para ello comenzará a aplicar la racionalidad de su método combinatorio-permutativo a su obra literaria con el fin de que en el momento en que se funda la visión del uno con la oscuridad de la otra permanezca aún un resto de conciencia, un lúcido estar presente frente a cuanto acontece, un elemento aún de tensión entre ambos polos que, no obstante, va a ser lo que impida la realización de la búsqueda emprendida por el creador.

Con el inicio de su incursión en el ciclo *Bronwyn*, allá por 1966, la curva mística trazada por el autor se verá reforzada por la exactitud propia de la metodología cabalista y el sistema dodecafónico que comenzará a aplicar sistemáticamente en muchos de los poemas. Intuición y lógica aunarán sus propuestas de cara a la persecución de la nada mística, de la doncella celta, esquiva a la mediación de un conocimiento ortodoxo y carente de riesgos, y amiga, en cambio, de toda violencia realizada contra el lenguaje y contra la razón. Así, comenzarán a erigirse como nuevo sistema de creación una serie de relaciones inmanentes al lenguaje, ajenas a una usual

convención formal e intelectual: se trata de un método encaminado a luchar «contra el yerto alfabeto que recita tu nombre/ Bronwyn» (Cirlot, 2001: 128) a base de «remover el lenguaje para sacarlo de su insuficiencia» (Parra, 2000: 8). Asistiremos, en estos momentos de delirio creativo, a un desorden, una alteración del lenguaje convencional que llevará al poeta a un libre uso y disposición de letras, a la creación de un código particular con el que pretende comunicarse con su alma. Menciona Victoria Cirlot:

Combinación y permutación constituyen técnicas similares, aunque la primera es más libre que la segunda «donde todos los versos y palabras se repiten variando perpetuamente de lugar», sometiendo así todo el poema al «modelo». Las combinaciones toman el modelo fuera del texto mismo (el modelo es otro autor), en este caso Gustavo Adolfo Bécquer, al modo en que «Stravinsky hiciera con Pergolesi» en el ámbito de la música, o lo que Max Ernst hizo con los grabados del siglo pasado para alcanzar sus collages, en el ámbito de la plástica (Cirlot, V., 1997: 70-71).

Juan Eduardo Cirlot prescindirá en estos momentos de reglas comunes y convencionales de expresión, pasando a vincular consonantes y vocales en función de un ritmo interno, de un cromatismo cuyo sentido último habría que buscarlo en la forma de su dinámica interior.

Se comentaba en la Barcelona de la época que Juan Eduardo Cirlot sería un genial poeta si se conociese el lenguaje en el que habla. El hermetismo propio del autor no surge tanto en sus albores poéticos como en los poemarios pertenecientes al ciclo de *Bronwyn*, donde nos tornaremos espectadores de un mundo irreal habitado por versos acaso ridículos fuera del contexto en que surgieron, versos como «Yrwy nyrwy/ Yrwyn/ Wrbwn/ Yrwyr nyrwyr» (Cirlot, 2001: 282), que mal haríamos en despreciar sin más, en lugar de tomarlos como formas rotas de una búsqueda que supera en mucho los límites de unas estrofas o incluso un poemario completo. La búsqueda de Cirlot es tan profunda como amplia en medios y sistemas de indagación poética. Pese a ello y al denodado empeño por fundir su voz con la de la doncella que canta, la comunicación no llegará a producirse de modo satisfactorio, en tanto que el diálogo entre individuo y alma generatriz jamás llegue a realizarse de modo fluido, tomando la palabra ya el poeta, ya su voz interior, de manera alterna sin converger en una absoluta unidad, hipotético logro que acaso tan solo habría de darse en el silencio del alma tantas veces consignado por la mística. No hay forma, para Cirlot, de acceder al interior del ser sin por ello desintegrarse: «Bronwyn, yo sólo quiero comprenderte/ y nunca las palabras me podrán/ dar nada» (Cirlot, 2001: 347).

El conjunto del proceso al que asistimos ofrece un universo

NOTAS

1 | Las exposiciones tuvieron lugar en 1997, 1999 y 2010. En la misma línea, el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño celebró en 1999 una muestra bajo el título *Ni músicos ni deportistas*.

rebotante de imágenes que, llevadas a su tensión extrema y a su solitaria necesidad, se deshacen alternando tendencias ascendentes y descendentes, formativas y destructivas, siempre esquivas y dinámicas en pos de su aspiración última, que posibilitaría, quizás, la iluminación de Bronwyn, la cual se constituye en imagen ajena a toda dicción y expresión intelectual, únicamente accesible a través de la mera contemplación y de la erradicación de todo símbolo que interceda entre ella y la mente analítica del poeta; «Bronwyn,/ sé que me estás oyendo desde un ámbito/ que sesga dimensiones» (Cirlot, 2001: 223), leemos en uno de los poemas a modo de constatación de la imposibilidad de alcanzar a nombrar la pura idea, el extremo vértice de una pirámide cuya cima converge con un plano exterior ajeno a nuestra intelección.

El símbolo, mediador entre el poeta y la idea, resultará necesario de cara al acceso a un orden elevado de conocimiento, como igualmente será necesaria su destrucción en un ulterior periodo, una vez que el esfuerzo progresivo por dotarlo de contenido se sature impidiendo un avance hacia el mito, hacia el sol del espíritu que nutre y a su vez se alimenta por el constante flujo y reflujo de la radiación simbólica. De acuerdo con Gilbert Durand,

Para la Gnosis propiamente dicha los «ángeles supremos» son Sofía, Barbelo, Nuestra Señora del Santo Espíritu, Helena, etc., cuya caída y salvación representan las mismas esperanzas de la vía simbólica: la conducción de lo concreto a su sentido iluminante. Es que la Mujer, como los Ángeles de la teofanía plotiniana, posee, al contrario del hombre, una doble naturaleza que es propia del *symbolon* mismo: es creadora de un sentido y al mismo tiempo su *receptáculo* concreto. La femineidad es la única mediadora, por ser a la vez «pasiva» y «activa» (Durand, 2007: 41-42).

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. Según Amador Vega, «Cirlot ha construido su “alfabeto religioso” para poder convocar al mundo y todos los orbes, para descomponerlo como en los rituales sacrificiales y restar después junto a la luz que ha creado» (Vega, 2000: 7). El lenguaje, despertadas cualidades receptoras, no va a poseer un sentido exclusivamente unidireccional ni designativo, sino que se va a mostrar como espacio receptor

y como materia capaz de contener en el límite de sus contornos el objeto designado sin por ello ejercer violencia alguna contra el mismo. Bronwyn, en tanto que mito particular de Cirlot, va a habitar en él, en su mundo creativo y destructivo, en sus palabras, en sus acciones. El creador accederá a ese universo remoto en el momento en que la distancia que separa sus vivencias de sus anhelos se fusione a través del habla poética o mediante un estado de mismidad —identificación absoluta entre su razón y su imaginación intuitiva— que como subraya Luigi Pareyson, «no tiene nada de pasividad e inercia, sino que más bien representa el culmen de una actividad interna y laboriosa» (Pareyson, 1988: 23).

Pero no siempre será así, la desoladora voz lírica anuncia la imposibilidad de vivir constantemente en el mito y adentrarse en unas lindes no colindantes con la realidad, extrañas a la vida y al desarrollo regular y monótono de la misma:

Tu espíritu visible que me mira,
tu lejanía absorta que me toca.
Bronwyn, tu desunión que me deshace
y me vierte en un lago de luz verde
(Cirlot, 2001: 342).

Acercarse a estos oscuros terrenos conllevaría adentrarse en los dominios de la muerte; hacia allá se adentra Cirlot, rota ya la cuerda que liga una realidad con la otra, más densa y más profunda, irreal en tanto que desasida de todo contacto con el mundo cotidiano. «La escritura no es un reflejo de algo que ocurre, sino experiencia ella misma de la metamorfosis, espacio en el que la búsqueda se vuelve real. Experiencia cerrada en sí, contiene las respuestas a la fragmentada e inconclusa identidad del yo» (Casado, 2000: 20). Una vez aceptada la atracción de su vertiente dionisiaca, el poeta se desarrollará en el interior del poema, sin lograr su realización en el exterior. Así, a un primer impulso destructivo no le sucederá una réplica apolínea, sino que, ante la necesidad de suplantar su identidad por la de su más primario instinto creador, Cirlot se adentrará más y más hondo en las aguas que le conducirán a la destrucción. La suplantación, no obstante, se produce. Bronwyn dejará de ser ya algo ajeno al poeta, fuera de la órbita de su mundo, para pasar a formar parte de su interioridad más íntima, el potente imán que compone y despedaza todo cuanto se adentra en su campo gravitatorio. Bronwyn será el filtro necesario que ha de atravesar cada uno de los dogmas, cada realidad solidificada del poeta, con el fin de identificar su espíritu creador con un ritmo primario carente de juicios e ideas reificadas. Más que lugar al que acceder, Bronwyn pasará a ser lugar de paso de toda experiencia: fuente de ablación y a su vez, de extrañamiento y ruptura entre una condición habitual de la materia y una condición heterodoxa y, por ello mismo, carente de

sentido más allá que aquel que el poeta le conceda. En ocasiones, ninguno en absoluto:

Pero sé que tú misma has de sufrir
la destrucción constante de que todo
alimenta su hoguera inconcebible
decretada por algo que no existe
(Cirlot, 2001: 450).

Y en otras ocasiones el de su redención, la salvación anímica a la que tanto aspira:

He vuelto a ser la luz donde la luz
deja de ser la luz para ser luz,
en el centro del centro de los centros,
en la rosa de rosa de las rosas
(Cirlot, 2001: 518).

Tomando prestadas las palabras de Poulet, podemos señalar que «el ser acepta ser sólo el lugar de paso de sus pensamientos» (Poulet, 1997: 69), considerando como propiamente suyo no tanto su ser como aquello que le impele a buscar y conocer. No hay un signo, positivo o negativo, que distinga a Bronwyn, quien permanece neutra, manifestando, eso sí, y quizás por ello mismo, una capacidad de atracción propia de toda sustancia completamente viva, esquivada a cualquier reclusión de sus potencias y, por ello mismo, capacitada para designar con su solo nombre cualquier elemento, cualquier estado de ser que pudiese permanecer neutro antes de estallar en un significado definido, aunando con su invocación realidad e idea, mundo controlado por la lógica y mundo cósmico. Bronwyn, de este modo, es forma creadora porque sin comunicar, evoca de modo instantáneo analogías insospechadas entre los elementos del mundo que habitamos:

Lo que llamo Brabante es un instante
sin tiempo y sin espacio.
Igual que tu belleza es una sola
conjunción instantánea de poderes
secretos
(Cirlot, 2001: 322).

La identificación no acontece en el espacio o en los márgenes del tiempo, sino fuera de ambos, en un instante de unión total entre poeta, símbolo y objeto anhelado.

Vivir en la llama, como vivió Cirlot, más propio resulta de los dioses que del hombre. Sumergirse en un mundo de creación y destrucción, sometido a las potencias plenas de la materia y del pensamiento, resulta excesivamente doloroso e insoportable a menos que el elemento simbólico sea el combustible sacrificado; pero no es el

caso. Al contrario que Hamlet, Cirlot prefirió él mismo ofrecerse en sacrificio, acercarse como Empédocles hacia el interior del Etna y dejar así que Bronwyn viviera siendo eternamente ella, con sus infinitas formas, con su mismo rostro, sin alteración alguna mas constantemente en movimiento: «lo autoocultante de la tierra no es un estado uniforme, ni rígido, sino que se desarrolla en inagotable plenitud de modos y formas sencillas» (Heidegger, 2006: 69). Vale la pena recordar las afirmaciones de Bachelard en relación a los abismos, dado que «el calor es el signo de una profundidad, el sentido de una profundidad» (Bachelard, 2006: 68). El mito de Cirlot, desde luego, no solo es de naturaleza espiritual, sino en buena medida carnal, como todo su universo, presto a deshacerse y devorarse a sí mismo, una vez que

el pensamiento religioso busca siempre nuevas imágenes para el yo, para el sujeto considerado como lo intangible e incomprensible, y también se ve cómo al final sólo puede determinar este yo desechando nuevamente todas esas insuficientes e inadecuadas imágenes plásticas (Cassirer, 2003: 218).

Así, el poeta hubo de echar toda la sustancia de su creación sobre las llamas y de este modo abrigar, vivificar e iluminar, cada vez más, el objeto de su poesía. Lo hizo hasta que ya no pudo más, hasta que hubo de ser él mismo quien se adentrase en el fuego y, esta vez sí, desaparecer eternizando con su huida la figura de una Bronwyn dotada ahora completamente de ser:

Pero vives en mí más que yo mismo,
que apenas soy la sombra de mi ser
que va perdiendo trozos del espíritu
en los negros ramajes de los años
(Cirlot, 2001: 462).

Estos son los postreros versos de un Cirlot más atento a su no ser y al espíritu creador, que a su creación consumada, su yo.

Bibliografía

- BACHELARD, G. (2003): *El agua y los sueños*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, G. (2006): *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, México D.F.: Fondo de cultura económica.
- CASADO, M. (2000): "El ciclo de *Bronwyn*: La escritura como vida", *Ínsula*, nº 638, 17-20.
- CASSIRER, E. (2003): *Filosofía de las formas simbólicas III*, México D.F.: Fondo de cultura económica.
- CIRLOT, J.E. (1949): *Diccionario de los ismos*, Barcelona: Argos.
- CIRLOT, J.E. (2001): *Bronwyn*, Madrid: Siruela.
- CIRLOT, J.E. (2007): *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela.
- CIRLOT, V. (1997): "Nota sobre *Homenaje a Bécquer*", *Rosa cúbica*, nº 17-18, 70-71.
- DURAND, G. (2007): *La imaginación simbólica*, Madrid: Amorrortu.
- HEIDEGGER, M. (2009): *Arte y poesía*, México D.F.: Fondo de cultura económica.
- JUNG, C.G. (2002): *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*, Madrid: Trotta.
- JUNG, C.G. (2005): *Psicología y alquimia*, Madrid: Trotta.
- PAREYSON, L. (1988): *Conversaciones de estética*, Madrid: Visor.
- PARRA, J.D. (2000): "La forma generatriz y la experiencia de lo sagrado en la poesía de Juan-Eduardo Cirlot", *Ínsula*, nº 638, 8.
- POULET, G. (1997): *La conciencia crítica*, Madrid: Visor.
- RICOEUR, P. (2004): *Finitud y culpabilidad*, Madrid: Trotta.
- SCHNEIDER, M. (2001): *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid: Siruela.
- TÀPIES, A. (2008): *En blanco y negro*, Barcelona: Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores.
- VEGA, A. (2000): "El simbolismo religioso de Juan Eduardo Cirlot", *Ínsula*, nº 638