

#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



Resumen || Poeta singular e iconoclasta, Juan Eduardo Cirlot (1916-1973) erigió con su poemario *Bronwyn* uno de los universos imaginarios más vastos, sugerentes y atractivos realizados en castellano a lo largo del siglo dejado atrás. Interesado por el serialismo musical, la cábala, el simbolismo y la práctica totalidad de corrientes artísticas de la antigüedad y modernas, Cirlot tomaría motivos de todos estos ámbitos para hacerlos confluir con sus propias búsquedas espirituales en su última etapa creativa. Tomando como modelo un método crítico de análisis simbólico y estudio de la naturaleza y significado de los elementos (Bachelard, Poulet, Cassirer, etc.), trataremos de comprender aquellos aspectos de su obra que nos ofrezcan una pista tanto del sentido último de su creación, como de su punto de partida y el desarrollo de la misma.

Palabras clave || Cirlot | *Bronwyn* | poesía | simbolismo.

Abstract || Juan Eduardo Cirlot (1916-1973), a peculiar and iconoclastic poet, creates with *Bronwyn*, a collection of poems, one of the most suggestive and attractive imaginary universes in 20th century Spanish literature. Interested in musical serialism, cabbala, simbolism and almost all ancient and modern literary traditions, Cirlot chooses topics from all these sources to combine them with his own spiritual search. Our critical method is based in symbolic analysis the study of the nature and meaning of elements (Bachelard, Poulet, Cassirer, etc.), in order to understand those aspects of Cirlot's poetry related with his creation.

Keywords || Cirlot | *Bronwyn* | poetry | symbolism.

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

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

THE IMPACT OF THE SACRED ON THE POETRY OF JUAN EDUARDO CIRLOT

Guillermo Aguirre Martínez

Universidad Complutense de Madrid

guillermo-aguirre@hotmail.com

Recommended citation || AGUIRRE MARTÍNEZ, Guillermo (2012): "The impact of the sacred on the poetry of Juan Eduardo Cirlot" [article on line], 452ºF. *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 6, 139-152, [Consulted on: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero06/06_452f-mis-guillermo-aguirre-martinez-en.pdf>

Illustration || Raquel Pardo

Translation || Sara de Albornoz

Article || Received on: 26/07/2011 | International Advisory Board's suitability: 04/11/2011 | Published on: 01/2012

License || Creative Commons Attribution Published -Noncommercial-No Derivative Works 3.0 License



Abstract || Juan Eduardo Cirlot (1916-1973), a peculiar and iconoclastic poet, creates with *Bronwyn*, a collection of poems, one of the most suggestive and attractive imaginary universes in 20th century Spanish literature. Interested in musical serialism, cabbala, symbolism and almost all ancient and modern literary traditions, Cirlot chooses topics from all these sources to combine them with his own spiritual search. Our critical method is based in symbolic analysis the study of the nature and meaning of elements (Bachelard, Poulet, Cassirer, etc.), in order to understand those aspects of Cirlot's poetry related with his creation.

Keywords || Cirlot | *Bronwyn* | poetry | symbolism.

Poet, essayist, as well as an outstanding figure in many other disciplines related to art, Juan Eduardo Cirlot (1966-1973) stands as one of the most brilliant Spanish poets of the second half of the 20th century, and at the same time, one of the most unknown of our literature. The purpose of these pages is to contribute to the recovery of this figure, taking into account the creative inquiries that lead to the immense collection of poems *Bronwyn*, his late, total work, unfinished and unfinishable, as long as in his spirit, life and creation conformed a single unit in constant growth, of an unusual depth.

The different levels in Cirlot's poetry allow us to recall, in order to study his imaginary universe, Paul Ricoeur's scheme (2004), which consists of discovering three symbolic orders in the images, according to the degree of their reach; that is, a poetic one, that can be identified with creation within its phenomenal coordinates, an oneiric one, concomitant with the individual experience of the author, and finally, a cosmic order, capable to establish universal relations of analogy, a web of cosmic structure that can be identified with the analogical understanding mentioned by Dante in his *Convivio* (Dante, 2005: 205). On the other hand, given the organic character of his work, it will be interesting to make an approach from the creative germ of his compositions, the root idea, in Georges Poulet terms (1997), which, as it gains mixture and depth, experiments a symbolic metamorphosis very attractive to the application of Bachelard's theories (2003, 2006), configuring a perfectly coherent and interrelated poetic universe, that undoubtedly tends to a final object of a clearly mystical and spiritual root.

First of all, we would like to give a brief outline of the poet's life, with the purpose of contextualising the creative framework of his work. Juan Eduardo Cirlot was born in Barcelona in 1916, and his childhood coincides with the rise of the isms of the first quarter of the century. After a few approaches to music, which gave him the opportunity of familiarising with the dodecaphonic method developed by Schönberg, of great importance in his last poetic phase, he focused on writing, entering, in the forties, the Catalan avant-garde group *Dau al set* (the seventh side of the dice), where he would get in touch with the creative proposals shared by some of the members of the circle, such as Joan Bossa or Antoni Tàpies. As regards his interest on musical serialism and atonality, the author himself wrote in his *Diccionario de los ismos* that "la palabra 'atonal' ya indica la vocación de abismo, de obscuridad, de 'noche del alma'" (Cirlot, 1949: 39), that will be recurrent expressions in the whole of his poetry. Parallel to these approaches and his work in the publishing house Gustavo Gili, Cirlot continued studying modern art and his idealized medieval age, by studying in depth the Hebrew cabala, with the combinatory method developed by Abraham Abulafia de Zaragoza, a Spanish mystic from the 13th century, or the theories of the medieval philosopher Ramón

Llull, mystic not only because of his searches but also because, as we also see in Cirlot, in his cosmos “se relacionan [...] la realidad, el mundo, el espíritu, el tiempo y el éxtasis” (Cirlot, 1949: 227).

By mid-century, Cirlot had the opportunity to know the eminent German mythologist Marius Schneider, who, in his work *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, investigated certain elementary rhythmical relationships that existed in the origin and development of every work of art. Schneider’s six-year stay in Barcelona gave Cirlot the opportunity to know in depth and in detail some aspects that he was interested in, being these findings previous to those incursions that would later drive him to the creation of *Bronwyn*, the birth of which we will comment on below.

In 1966, Juan Eduardo Cirlot went to the cinema to watch Franklin Schaffner’s film *The War Lord*, starred by Charlton Heston and Rosemary Forsyth. The latter played the role of Bronwyn, a Celtic maiden of unknown origins who, in a certain scene, emerges from the water as an epiphany or a divine revelation. The impact that scene had in the poet, motivated by its symbolic meaning, was crushing from the beginning, but it increased to delirium when, a few months later, he went to the cinema again, this time to watch *Hamlet*, by the Russian director Kozintsev, and he immediately established a singular identification of the character of Ophelia and Bronwyn. The miracle was made: both constituted a same aspect of divinity. The assimilation between both of them was even more amazing as, for Cirlot, they constituted the pantheon of divinities associated to the power of generation and the power of annihilation of creation. Bronwyn and Ophelia embodied, all in all, the feminine side of divinity, coincident, in Jung’s words, with the *anima*, “la mujer desconocida” (Jung, 2005: 71), the spirit of creation that must be searched for by the rational I, by Hamlet, by the knight that wins the maiden’s heart, and ultimately, by Cirlot himself.

According to the poet, the promise of reaching a complete knowledge of oneself made by the creative soul, by Bronwyn, implies the need of destroying those who immerse themselves in those searches. In assimilation, we can say that the appearance of the poem entails the eradication of the author, of his conscious and rational nature, at least during the act of creation. This way, in the occasions where the work is extended to a lifetime, the knowledge means the annihilation of the subject. Both Bronwyn and Ophelia force the destruction of those who enter her centre, her generational core, or his own consummation, once the knight, Hamlet, gives up his destiny by finding a more attractive one. Therefore, as the “aspecto femenino del ser supremo” (Cirlot, 2007: 410), they both symbolize its generator and shapeless side, as in already established models such as the Persian Daena, the Babylonian Lilith, or the Hebrew Shekina who, as

Gershom Scholem states, according to Cirlot, “puede tener aspectos negativos, ocultos, destructores” (Cirlot, 2007: 410), despite playing a fundamentally positive role in the process of creation. This other variant, that of the eternal feminine giver of light and knowledge exclusively, can be found on Dante’s Beatrice or Goethe’s Faust, although in this latter case Margarete will be the sacrificed figure. The dilogy is clearly summarized by Cirlot himself, when he states that

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).

The orphic descent to hell, to the lands where poetry emerges and the creator dies, the land of mothers visited by Faust at a time, is to be the ultimate aim of our poet, as his aesthetic search is strongly linked to an heterodox religiosity directed to know and inhabit the core of its creative spirit. Therefore, Bronwyn converges with Jung’s anima, the Christian soul, the inner god of the Rhenish mystic or the unconscious, irrational and Dionysian nature of creation.

El descenso a una era prehistórica pertenece desde el testimonio de Homero a la *nekyia*. [...] La *nekyia* 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).

Reaching this luminous depth will mean, as we have said, the denial of the I, which is needed for the rising, in the place saturated by consciousness and reason now abandoned, of Bronwyn, embodying beauty and destruction.

As regards this inner search, we cannot forget that the poet wanted to be remembered as the last Castilian mystic, understanding mysticism not in the orthodox way, but rather iconoclastic, a tendency to a higher knowledge, supraindividual and unlimited. Cirlot considers himself first a “nihilista y secundariamente idealista” (Cirlot, 2001: 275). Creation, love and knowledge did not entail for him a promise of God, but a denial of himself and the own identity: “dentro del corazón está la muerte/ como una runa blanca de ceniza” (Cirlot, 2001: 61). At this point we clearly find aspects defended by the existentialism of the moment and other philosophies. Sailing through his poetry we will find a lot of Schopenhauer and Nietzsche, a lot of Wagner too, and, finally, a great abundance taken from the spiritual heterodoxy of our culture, beginning with the Spanish mysticism, going on to the

Rhenish, and further on, picking motives of a Persian, Taoist or Hindu Vedic origin. The Medieval worldview will be, in spite of everything, the one that will more wisely determine the ultimate background of his verses, being the no world, paraphrasing Cirlot's well known expression, what constitutes the reason of his particular search.

Acceding to *Bronwyn*, going into the pure I, where even the I stops being I as identity disappears, closing the senses and listening to the voice of the spirit and the buried whisper of poetry will be the ultimate sense of his search from now on. Marius Schneider, regarding the point where formal aesthetics ends and an inner and incontinent starts, states that

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).

But listening to the inner voice will not always be possible; first, it will be necessary to make a *tabula rasa*, an aggression or an act of violence against the usual sense of words, of aesthetics maintained to that moment. Only where an accurate meaning, a logical and organized content is not noticed, there will be space for a suprarational understanding of the language. It will be necessary to destroy the linear sequence of words to get to an analogical and intuitive intellection. Schneider points out that “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). Through this rhythm, one goes into a field distant from the usual understanding of language, not using it according to conventional logics, but through the deliberate combination of some letters with others based on numerical reasons and rhythmical or phonic reasons, converging in many ways with the methods of atonal dodecaphonic music.

As we said, the word does not provide knowledge, at least not its perceptible expression. Whatever real and eternal that resides in language is not presented in an evident way, but it is hidden behind its shape. The expression, for this reason, will only be the visible part of an eternal invisible truth; according to Tàpies' words, whose thought coincides in many aspects with Cirlot's,

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).

The word will therefore have a runic value, of a language to decipher, as it hides a concealed meaning that does not match its expression. It will be necessary to get into the particular universe of the poet to get to the ultimate meaning of his hieroglyphic poetry, dissociated from all communicative use of expression. Each particular spiritual experience is, of course, exclusive and particular. Likewise, each grade of experience is corresponded by a different language, constituted in the case of Cirlot both by first approaches intelligible to the poetry reader, and by the most radical expressive searches made in the course of this huge work which is *Bronwyn*, a collection of poems constituted by sixteen collections of poems, all of them oriented to listening to the voice of the maiden, to situate themselves in the sacred place where creation arises.

The passage from a language subject to an organized sequence of elements to another controlled by non-phenomenal, but symbolical laws, can be related to the Hegelian jump from quantitative into qualitative, this overcoming implying entering into limits where the canonical sense loses its strength and a truth emerges that competes to higher regimes of knowledge, a harmonic space where the different worldviews of the human being light out to enlighten a common yet particular truth, transcendent although immanent to every individual experience. This way, searches based on a catholic, cabalist, taoist, nihilist, or other spirit, all of them perceptible in Cirlot's poetry, converge, exceeding the limit between orthodoxy and heterodoxy in an emptiness, in the first place, and then in a vital analogical order.

The poetic attraction suffered by Juan Eduardo Cirlot, the driving idea that captivates and gives strength to his creation, coincides, as we have seen, with all that *Bronwyn* represents, “punto de partida [...] punto de vista central, principio de construcción: bisagra en torno a la que pivotará todo” (Poulet, 1997: 72). *Bronwyn* will be a personification of the generational soul, a magnet placed in deep waters, an element that offers, according to Bachelard “una invitación a morir: [...] una invitación a una muerte especial que nos permite alcanzar uno de los refugios materiales elementales” (Bachelard, 2003: 90). To get to her, we will have to melt into her substance, deprive our phenomenal world of order and consistency, be placed in the gravitational field of the unstable and, from there, rise our voice. The centre, the adequate perspective and the truth disappear, the transformation of some elements into others, always guided by relations created in the deep well of the spirit, a space restricted and unsuitable for a superficial reading or understanding of a work in which, absorbed, we contemplate the progressive excarnation of the poetic voice, willing itself to become all emptiness:

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).

However, this painful path cannot be driven exclusively by a procedure doomed to the effacement of the rational I: the poet wants to be conscious of his lack of being, he wants to be present when the appearance of Bronwyn takes place; for this reason, he will begin to apply the rationality of his combinatory-permutative method to his literary work, so that, the moment his vision melts with her darkness, some consciousness still remains, a lucid being present facing what happens, still an element of tension between both poles that, nonetheless, is going to be what prevents the fulfilment of the search undertaken by the creator.

With the beginning of his incursion into the *Bronwyn* cycle, around 1966, the mystical curve traced by the author will be reinforced by the accuracy of the cabalistic methodology and the dodecaphonic system that he will start to use systematically in many of his poems. The intuition and the logics will combine their proposals facing the pursuit of the mystic nothing, of the Celtic maiden, who eludes the mediation of an orthodox and risk-free knowledge and prefers, on the other side, all violence against language and reason. This way, a series of relations immanent to language and alien to the usual formal and intellectual convention will begin to arise as a new system of creation: it is a method aimed at fighting “contra el yerto alfabeto que recita tu nombre/ Bronwyn” (Cirlot, 2001: 128) by “remover el lenguaje para sacarlo de su insuficiencia” (Parra, 2000: 8). In these moments of creative delirium, we will witness a disorder, an alteration of conventional language that will drive the poet to a free use and disposition of letters, to the creation of a particular code by which he aims to communicate with his soul. Victoria Cirlot mentions:

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, 1997: 70-71).

In this moment Juan Eduardo Cirlot will avoid common and conventional rules of expression, linking consonants and vowels according to an internal rhythm, a chromatism, the ultimate sense of which must be found in the shape of its internal dynamics.

They used to say in Barcelona that Juan Eduardo Cirlot would be a great poet if the language that he spoke were known. The hermeticism that is characteristic of the poet does not appear in his poetical start, but in the poetry collections of the cycle *Bronwyn*, where we would become observers of an unreal world inhabited by verses that could be ridiculous out of the context where they arose, verses like “Yrwy nyrwy/ Yrwyn/ Wrbwn/ Yrwyr nyrwy” (Cirlot, 2001: 282), that we should not just reject, but take as broken shapes of a search that goes far beyond the limits of stanzas or even a whole poetry collection. Cirlot’s search is as deep as wide as regards means and systems of poetic inquiry. Despite this, and despite his tireless effort to melt his voice with that of the maiden that sings, communication will not take place in a satisfactory way, as the dialog between the individual and the generational soul would not occur fluently, and the poet and his inner voice will speak out alternately without converging in an absolute unit, hypothetical achievement that would only take place in the silence of the soul many times stated by mystic. For Cirlot, there is no way to get inside the being without being therefore disintegrated: “Bronwyn, yo sólo quiero comprenderte/ y nunca las palabras me podrán/ dar nada” (Cirlot, 2001: 347).

The whole process we are facing offers a universe full of images that, taken to its extreme tension and its solitary need, are undone by alternating upward and downward, formative and destructive tendencies, always elusive and dynamic, pursuing its ultimate aspiration, that may enable the illumination of Bronwyn, which constitutes herself into an image alien to all intellectual diction and expression, only accessible by the contemplation and eradication of all symbol that intercedes between her and the analytical mind of the poet; “Bronwyn,/ sé que me estás oyendo desde un ámbito/ que sesga dimensiones” (Cirlot, 2001: 223), we read in one of the poems, as a verification of the impossibility of reaching to name the pure idea, the extreme vertex of a pyramid, the summit of which converges with an exterior plane alien to our intellection.

The symbol, mediator between the poet and the idea, is necessary to access to a higher order of knowledge, as its destruction will be necessary in a later period, once the progressive effort to give it content saturates, preventing an advance towards the myth, towards the sun of the spirit that nourishes and at the same time feeds from the constant flow and reflow of the symbolic radiation. According to 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).

The word will of course also become a symbol; it will be dispossessed of its dry sterility in the moment it illuminates realities of a bigger amplitude than those exclusively valid for the daily speech, i.e., when its power overcomes the rational siege that surrounds it and advances to a non suspected plane of relationships according to its legitimate function. For this reason, Cirlot will not just search for a natural sense, an understandable degree of approach to his work, but the symbolic use of expression will be enough for him, taking only the sign from it, once the system of particular relationships replaces that of common relationships, not valid for the personal search. According to 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). Language, receptive qualities awaken, will not have an exclusively unidirectional or designative sense, but it will manifest itself as a recipient space and as matter capable of containing the designated object within the limits of its outlines without practising any violence against itself. Bronwyn, as a particular myth of Cirlot, will inhabit in him, in his creative and destructive world, in his words, in his actions. The creator will get into this remote universe in the moment when the distance that separates his experiences from his desires merges through the poetic speech or through a state of sameness —absolute identification between its reason and its intuitive imagination— which, as Luigi Pareyson states, “no tiene nada de pasividad e inercia, sino que más bien representa el culmen de una actividad interna y laboriosa” (Pareyson, 1988: 23).

But it will not always be like this, the devastating lyric voice announces the impossibility of constantly living in the myth and penetrate into limits that are not adjacent to reality, alien to life and its regular and monotonous development:

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).

Approaching those dark lands would entail getting into the domains of death; Cirlot gets into them, once the string that links one reality with the other is broken, deeper and denser, unreal insofar as it is disengaged from all contact with the everyday world. “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). Once the attraction in its Dionysian aspect is accepted, the poet will develop inside the poem, without achieving his fulfilment outside. This way, a first destructive impulse will not be followed by an Apollonian reply; instead, facing the need to replace his identity with that of his most primary creative instinct, Cirlot will go deeper into the waters that will drive him to destruction. The replacement, however, takes place. Bronwyn will not be alien to the poet, out of his world’s orbit anymore, she will become a part of his most intimate inner world, the powerful magnet that composes and destroys all that goes into its gravitational field. Bronwyn will be the necessary filter that all dogmas, each solidified reality of the poet, must go through, to identify its creative spirit with a primary rhythm that lacks judgements and reified ideas. Rather than a place to get to, Bronwyn will become a crossing place for all experience: source of ablation and, at the same time, of estrangement and breach between a common condition of matter and a condition that is heterodox and, therefore, lacking sense beyond that given by the poet. Sometimes, none at all:

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).

And other times that of its redemption, the salvation of the soul he seeks:

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).

Borrowing Poulet’s words we can point out that “el ser acepta ser sólo el lugar de paso de sus pensamientos” (Poulet, 1997: 69), considering inherently of his own not just its being but what impels it to search and know. There is no sign, positive or negative, that distinguishes Bronwyn, who stays neutral, expressing, nonetheless, and maybe for that reason, a capacity of attraction typical of every completely alive substance, elusive to any reclusion of her powers and, therefore, able to designate with her mere name any element, any state of being that could stay neutral before bursting in a defined meaning, combining in her invocation reality and idea, the world controlled by logics and the cosmic world. This way, Bronwyn is creative form because without communicating, she instantly evokes unsuspected analogies between the elements of the world we live in:

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).

The identification does not happen in the space or in the time limits, but outside both, in an instant of total union between poet, symbol and desired object.

Living in the flame, as Cirlot did, is more typical of gods than of men. Diving into a world of creation and destruction, subject to the full powers of matter and thinking, is extremely painful and unbearable unless the symbolic element is the sacrificed fuel; but that is not the case. Unlike Hamlet, Cirlot preferred to offer himself in sacrifice, approach, as Empedocles, the interior of Etna and that way, let Bronwyn live eternally, she, with her infinite forms, with the same face, completely unaltered but constantly moving: “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). It is worth to remember Bachelard’s statements regarding the abysses, given that “el calor es el signo de una profundidad, el sentido de una profundidad” (Bachelard, 2006: 68). Of course, the myth of Cirlot does not only have a spiritual nature, but also a carnal one, as his entire universe, ready to dissolve and devour itself, as

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).

This way, the poet had to put all the substance of his creation on fire and that way, shelter, refresh and enlighten, more and more, the object of his poetry. He did so until he could not go on, until he himself had to go into the fire and, this time, disappear perpetuating with his escape the figure of a Bronwyn completely provided with being now:

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).

These are the last verses of a Cirlot that cared more about his non-being and the creative spirit than his consummated creation, his I.

Bibliography

- 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

L'EMPREMPTA DEL SAGRAT A LA POESIA DE JUAN EDUARDO CIRLOT

Guillermo Aguirre Martínez

Universidad Complutense de Madrid

guillermo-aguirre@hotmail.com

Cita recomanada || AGUIRRE MARTÍNEZ, Guillermo (2012): "L'empremta del sagrat a la poesia de Juan Eduardo Cirlot" [article en línia], 452°F. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 6, 139-152, [Data de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero06/06_452f-mis-guillermo-aguirre-martinez-ca.pdf>

Il·lustració || Raquel Pardo

Traducció || Marta

Article | Rebut: 26/07/2011 | Apte Comitè científic: 04/11/2011 | Publicat: 01/2012

Llicència || Llicència Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons.



Resum || Poeta singular i iconoclasta, Juan Eduardo Cirlot (1916-1973) va erigir amb el seu poemari *Bronwyn* un dels universos imaginaris més vasts, suggeridors i atractius realitzats en castellà al llarg del segle passat. Interessat pel serialisme musical, la càbala, el simbolisme i la pràctica totalitat dels corrents artístics de l'antiguitat i moderns, Cirlot prendria motius de tots aquests àmbits per fer-los confluïr amb les seves pròpies recerques espirituals en la seva darrera etapa creativa. Prenent com a model un mètode crític d'anàlisi simbòlic i estudi de la natura i significat dels elements (Bachelard, Poulet, Cassirer, etc...), intentarem comprendre els aspectes de la seva obra que ens ofereixin una pista tant del sentit últim de la seva creació, com del seu punt de partida i del seu desenvolupament.

Paraules clau || Cirlot | *Bronwyn* | poesia | simbolisme.

Abstract || Juan Eduardo Cirlot (1916-1973), a peculiar and iconoclastic poet, creates with *Bronwyn*, a collection of poems, one of the most suggestive and attractive imaginary universes in 20th century Spanish literature. Interested in musical serialism, cabbala, symbolism and almost all ancient and modern literary traditions, Cirlot chooses topics from all these sources to combine them with his own spiritual search. Our critical method is based in symbolic analysis the study of the nature and meaning of elements (Bachelard, Poulet, Cassirer, etc.), in order to understand those aspects of Cirlot's poetry related with his creation.

Keywords || Cirlot | *Bronwyn* | poetry | symbolism.

Poeta i assagista, a més de destacable figura entre altres moltes disciplines sempre properes a l'àmbit artístic, Juan Eduardo Cirlot (1916-1973) s'erigeix com un dels més brillants poetes espanyols de la segona meitat del segle passat, i alhora un dels grans desconeguts de les lletres espanyoles. El propòsit d'aquestes pàgines no és cap altre que el de contribuir a la recuperació de la seva figura, tenint en compte per a això les indagacions creatives que donaran com a resultat l'immens poemari Bronwyn, obra total, tardana, inacabada i inacabable, en tant que vida i creació conformaven en el seu esperit una sola unitat en constant creixement dotada d'una fondària de dimensió inusual.

Els diferents nivells de la poesia de Cirlot ens permeten recórrer, a l'hora d'estudiar el seu univers imaginari, l'esquema consignat per Paul Ricoeur (2004) que consisteix en descobrir en les imatges tres ordres simbòlics segons el seu abast més o menys gran; és a dir, un de poètic, identificable amb la creació dintre d'unes coordenades fenomèniques, un altre d'oníric, concomitant amb l'experiència individual de l'autor i, per acabar, un ordre còsmic capaç d'establir relacions d'analogia universals, una xarxa d'estructura còsmica identificable amb aquella comprensió anagògica al·ludida per Dante en el seu *Convivio* (Dante, 2005: 205). D'altra banda, atès com d'orgànica resulta la seva obra, resultarà interessant fer una aproximació partint del germen creatiu de les seves composicions, una idea mare, usant els termes de Georges Poulet (1997), que, conforme adquireix mixtura i profunditat, experimenta una metamorfosi simbòlica de gran atractiu per a l'aplicació de les teories de Bachelard (2003, 2006), i configura un cosmos poètic perfectament coherent i interrelacionat, que tendeix, sens dubte, cap a un objecte final d'evident arrelada mística i espiritual.

Començarem per realitzar un breu recorregut biogràfic del poeta amb el propòsit de contextualitzar el marc creatiu en què es va desenvolupar la seva obra. Juan Eduardo Cirlot va néixer a Barcelona el 1916, i la seva infantesa va conicidir amb l'apogeu dels -ismes propis d'aquell primer quart de segle. Després d'uns primers apropaments musicals a través dels quals va tenir l'ocasió de familiaritzar-se amb el mètode dodecafònic desenvolupat per Schönberg, de tanta importància en la seva darrera etapa poètica, va encaminar les seves energies cap a l'escriptura, per passar, ja en els anys quaranta, a formar part del grup d'avantguarda català *Dau al set*, on entraria en contacte amb les propostes creatives de les quals participaven alguns integrants del cenacle com Joan Brossa o Antoni Tàpies. En referència al seu interès pel serialisme musical i la atonalitat, el mateix autor va deixar escrit en el seu *Diccionario de los ismos* que «la palabra "atonal" ya indica la vocación de abismo, de obscuridad, de "noche del alma"» (Cirlot, 1949: 39), expressions recurrents en el que serà el conjunt de la seva poesia. De forma

paral·lela a aquests apropaments i a la seva tasca dintre de l'editorial Gustavo Gili, Cirlot anirà aprofundint en els seus estudis sobre l'art modern i la seva idealitzada època medieval, i es va dedicar amb intensitat a l'estudi de la càbala hebrea, per acabar aprofundint en el mètode combinatori desenvolupat per Abraham Abulafia de Saragossa, místic espanyol del segle XIII, o en les teories pròpies del també filòsof medieval Ramon Llull, místic tant per les seves recerques com perquè, com observem en Cirlot, en el seu cosmos «se relacionan [...] la realidad, el mundo, el espíritu, el tiempo y el éxtasis» (Cirlot, 1949: 227).

Al voltant de a mitjans de segle, Cirlot va tenir l'oportunitat de conèixer l'eminent mitòleg alemany Marius Schneider, qui amb la seva obra *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas* indagava en certes relacions rítmiques elementals existents en l'origen i el desenvolupament de tota obra d'art. L'estada al llarg de sis anys d'Schneider a Barcelona va permetre Cirlot conèixer detalladament i aprofundir en aspectes pels quals ell mateix estava interessat. Aquests descobriments van precedir les incursions que anys després el conduïrien a la realització de *Bronwyn*, l'interessant naixement del qual comentem a continuació.

Corria l'any 1966 quan Juan Eduardo Cirlot es va acostar al cinema a veure la pel·lícula de Franklin Schaffner *El señor de la guerra*, protagonitzada per Charlton Heston i Rosemary Forsyth. Aquesta interpretava el paper de Bronwyn, donzella celta d'origen desconegut que, en un passatge determinat, apareix sorgint de les aigües com si d'una epifania o revelació divina es tractés. L'impacte que aquesta escena va produir en el poeta, motivat per la forta càrrega simbòlica, va resultar contundent ja des d'un primer moment, però es va incrementar gairebé fins al deliri quan, mesos més tard, va entrar de nou a la sala, aquesta vegada per veure el *Hamlet* del director rus Kozintsev, establint al moment una identificació singular entre el personatge d'Ofèlia i el de Bronwyn. El miracle s'havia realitzat: ambdues constituïen un mateix aspecte de la divinitat. L'assimilació entre ambdues resultava més sorprenent en la mesura que, a ulls de Cirlot, integraven el panteó de divinitats associades al poder generador i al poder anihilador de la creació. Bronwyn i Ofèlia encarnaven, en definitiva, la part femenina de la divinitat, coincident, en termes propis de Jung, amb l' *ànima*, «la dona desconeguda» (Jung, 2005: 71), l'esperit creador la recerca del qual ha de ser empresa pel jo racional, per Hamlet, el cavaller que es guanya el cor de la donzella i en definitiva, pel mateix Cirlot.

D'acord amb el poeta, la promesa d'assolir un coneixement complet d'un mateix realitzada per l'ànima creadora, per Bronwyn, comporta alhora la necessitat de destrucció de qui se submergeix en aquestes recerques. Fent una assimilació, podem dir que l'aparició del poema

implica l'eradicació de l'autor, de la seva natura conscient i racional, almenys durant l'acte de la creació. D'aquesta manera, en aquelles ocasions en què l'obra es prolonga tota una vida, el coneixement suposa l'aniquilació del subjecte. Tant Bronwyn com Ofèlia empenyen ja a la destrucció de qui s'endinsa en el seu centre, en el seu nucli generatriu, ja a la seva pròpia consumació, una vegada que el cavaller, Hamlet, renuncia al seu destí de trobar un altre de major atracció. Per això, en tant que «aspecte femení de l'ésser suprem» (Cirlot, 2007: 410), ambdues simbolitzen el seu costat generador i amorf, trobant models ja consagrats en la Daena persa, la Lilith babilònica o la Shekina també hebrea, qui, com evidencia Gershom Scholem, segons recorda Cirlot, «puede tener aspectos negativos, ocultos, destructores» (Cirlot, 2007: 410), malgrat complir fonamentalment un paper positiu en el procés creador. Aquesta altra variant, la de l'etern femení donador exclusivament de llum i coneixement, la trobarem per la seva banda en la Beatriu de Dante o en el Faust de Goethe, si bé en aquest cas Margarita haurà de ser la figura sacrificada. La dilogia la resumeix de manera més que clara el mateix Cirlot en 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 descens òrfic als inferns, als terrenys on sorgeix la poesia i mor el creador, la terra de les mares visitada en el seu moment per Faust, serà la fi última del nostre poeta, una vegada que la recerca estètica queda arrelada amb força a una religiositat heterodoxa encaminada a conèixer i habitar el nucli del seu esperit creador. Bronwyn, per tant, convergeix amb l'ànima de Jung, l'ànima cristiana, el déu interior de la mística renana o la natura inconscient, irracional i dionisíaca, de la creació.

El descenso a una era prehistórica pertenece desde el testimonio de Homero a la *nekyia*. [...] La *nekyia* 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).

Assolir aquesta profunditat lluminosa suposarà, com hem indicat, la negació del jo, necessària perquè en el buit deixat, en el lloc saturat per la consciència i per la raó ara abandonada, sorgeixi Bronwyn encarnant la bellesa i la destrucció.

Pel que fa a aquesta recerca interior, cal recordar que el poeta volia ser recordat com l'últim místic castellà, entenent la mística no tant de manera ortodoxa com iconoclasta, una tendència cap a un coneixement superior, supraindividual i il·limitat. Cirlot es considerava en primer lloc «nihilista y secundariamente idealista» (Cirlot, 2001: 275). La creació, l'amor i el coneixement no comportaven per a ell una promesa de Deu, sinó una negació de sí mateix i de la pròpia identitat: «dentro del corazón está la muerte/ como una runa blanca de ceniza» (Cirlot, 2001: 61). En aquest punt trobem clarament aspectes defensats per l'existencialisme de l'època i per altres filosofies. Navegant a través de la llera de la seva poesia trobarem molt de Schopenhauer i de Nietzsche, molt de Wagner també i, finalment, una gran riquesa presa de l'heterodòxia espiritual de la nostra cultura, començant per la mística espanyola, continuant per la renana i allunyant-nos encara més enllà, recollint motius d'origen persa, taoista o de la doctrina vàdica hindú. La cosmovisió pròpia del món medieval, malgrat tot, serà la que determini de manera més encertada el transfons últim dels seus versos, essent el no món, parafrasejant la coneguda expressió de Cirlot, el que constitueix el motiu de la seva particular recerca.

Accedir a Bronwyn, endinsar-se en el jo pur, on fins i tot el jo deixa de ser jo en tant que desapareix la identitat, tancar els sentits i escoltar la veu de l'esperit i el xiuxiueig enterrat de la poesia serà en endavant el sentit últim de la seva recerca. Marius Schneider, a l'hora de fer referència al punt on acaba una estètica formal i comença la interior i incontinent, 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).

Però l'escolta de la veu interior no sempre resultarà possible; serà necessari fer primerament una *tabula rasa*, una agressió o un acte de violència contra el sentit usual de les paraules, de l'estètica mantinguda fins aleshores. Només on s'aprecia el significat precís, un contingut lògic i ordenat, hi haurà espai per a una comprensió suprarracional del llenguatge. Caldrà destruir la seqüència lineal de les paraules per assolir una intel·lecció analògica i intuïtiva. Assenyala Schneider que «en el lenguaje místico el son (el pla acústic) de una palabra importa más que su significado semántico, cuya precisión responde a un plano paralelo, pero inferior al puramente musical» (Schneider, 2001: 153). Mitjançant aquest ritme ens endinsem en un àmbit allunyat de l'enteniment usual del llenguatge, que s'empra no pas d'acord a una lògica convencional sinó a través de la

combinació premeditada d'unes lletres amb unes altres en funció de raons numèriques i raons rítmiques o fòniques, convergent en molts aspectes amb els mètodes de la música tonal dodecafònica.

La paraula, hem indicat, no aporta un coneixement, almenys no la seva expressió perceptible. Allò veritable i etern del llenguatge no es presenta de manera patent, sinó que s'amaga darrera la seva forma. L'expressió, per això mateix, només serà la part visible d'una veritat eterna invisible; seguint les paraules de Tàpies, el pensament del qual resultat concomitant amb el de Cirlot en molts aspectes,

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 paraula, per això, tindrà un valor de runa, de llenguatge a desxifrar en la mesura en què amaga un significat ocult que no coincideix amb la seva expressió. Caldrà aprofundir en l'univers particular del poeta per accedir al sentit últim de la seva poesia jeroglífica, dissociada de tot ús comunicatiu de l'expressió. Cada experiència espiritual és, sens dubte, exclusiva i particular. De la mateixa manera, a cada grau d'experiència li correspon un llenguatge diferent, constituït en el cas de Cirlot tant per unes primeres aproximacions intel·ligibles per al lector de poesia, com per les més radicals recerques expressives fetes en el curs d'aquesta immensa obra que és *Bronwyn*, poemari constituït al seu torn per setze poemaris encaminats, tots ells, a escoltar la veu de la donzella, a situar-se en el lloc sagrat on sorgeix la creació.

El pas d'un llenguatge regit per una seqüència ordenada d'elements cap a un altre governat per lleis no fenomèniques, sinó simbòliques, pot relacionar-se amb el salt hegelian del que és quantitatiu al que és qualitatiu. Aquesta superació suposa l'entrada en uns marges on perd pes el sentit canònic i cobra valor una veritat competent a règims superiors de coneixement, espai harmònic on les diferents cosmovisions de l'ésser humà s'apaguen per il·luminar una veritat comuna encara particular, transcendent encara que immanent a cada experiència individual. Així, recerques fonamentals en un esperit catòlic, cabalista, taoista, nihilista, etc., totes elles perceptibles en la poesia de Cirlot, conflueixen, en ultrapassar el marge que delimita l'ortodòxia de l'heterodòxia en un buit, en primer lloc, i posteriorment en un ordre analògic vital.

L'atracció poètica patida per Juan Eduardo Cirlot, la idea-força que subjuga i que dona força a la seva creació, resulta, en vista del que s'ha comentat, coincident amb el que representa *Bronwyn*, «punto de

partida [...] punto de vista central, principio de construcción: bisagra en torno a la que pivotará todo» (Poulet, 1997: 72). Bronwyn serà una encarnació de l'ànima generatriu, imant situat en unes aigües profundes, en un element que en paraules de Bachelard ens ofereix «una invitación a morir: [...] una invitación a una muerte especial que nos permite alcanzar uno de los refugios materiales elementales» (Bachelard, 2003: 90). Per accedir-hi caldrà desfer-se en la seva substància, desproveir a tot el nostre món fenomènic d'ordre i consistència, situar-se en el camp gravitatori d'allò inestable i, des d'allà, aixecar la veu. El centre, la perspectiva adequada i la veritat desapareixen; es torna constant la transformació d'uns elements en altres, sempre guiats per relacions sorgides en el fons del pou de l'esperit, espai restringit i no apte per a una lectura o comprensió superficial d'una obra en la qual, absorts, contemplem el progressiu descarnament de la veu poètica, presta a tornar-se tota ella vacuïtat:

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).

Tanmateix, aquest dolorós recorregut no podrà conduir-se exclusivament per un procedir que va de dret a l'anul·lació del jo racional: el poeta vol ser conscient de la seva mancança de ser, vol estar present quan l'aparició de Bronwyn esdevingui; per a això començarà a aplicar la racionalitat del mètode combinatori-permutatiu a la seva obra literària amb la finalitat que en el moment en què es fongui la visió de l'un amb l'obscuritat de l'altre romanguí encara una resta de consciència, un lúcid estar present davant tot el que s'esdevé, un element encara de tensió entre ambdós pols que, tanmateix, serà el que impedeixi la realització de la recerca empresa pel creador.

Amb l'inici de la seva incursió en el cicle *Bronwyn*, cap al 1966, la corba mística traçada per l'autor es veurà reforçada per l'exactitud pròpia de la metodologia cabalista i el sistema dodecafònic que començarà a aplicar sistemàticament en molts dels poemes. Intuïció i lògica uniran les seves propostes de cara a la persecució del res místic, de la donzella celta, esquiva a la mediació d'un coneixement ortodox i mancat de riscs, i amiga, en canvi, de tota violència realitzada contra el llenguatge i contra la raó. Així, començaran a erigir-se com a nou sistema de creació una sèrie de relacions immanents, alienes a una usual convenció formal i intel·lectual: es tracta d'un mètode encaminat a lluitar «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). Assistirem, en aquests moments de deliri creatiu, a un desordre, una alteració del llenguatge

convencional que portarà el poeta a un llibre ús i disposició de lletres, a la creació d'un codi particular amb el qual pretén comunicar-se amb la seva ànima. Esmenta 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 prescindirà en aquests moments de regles comunes i convencionals d'expressió, per passar a vincular consonants i vocals en funció d'un ritme intern, d'un cromatisme el sentit últim del qual hauria de buscar-lo en la forma de la seva dinàmica interior.

Es comentava a la Barcelona de l'època que Juan Eduardo Cirlot seria un genial poeta si es conegués el llenguatge en què parla. L'hermetisme propi de l'autor no sorgeix tant a l'albada poètica com en els poemaris que pertanyen al cicle de *Bronwyn*, on ens tornarem espectadors d'un món irreal habitat per versos potser ridículs fora del context en què van sorgir, versos com «Yrwy nyrwy/ Yrwyn/ Wrbwn/ Yrwyr nyrwyr» (Cirlot, 2001: 282), que mal fariem en menysprear sense més, en lloc de prendre'ls com formes trencades d'una recerca que supera en molt els límits d'unes estrofes o fins i tot un poemari complet. La recerca de Cirlot és tan profunda com àmplia en mitjans i sistemes d'indagació poètica. Malgrat això i l'agosarada constància en fondre la seva veu amb la de la donzella que canta, la comunicació no arribarà a produir-se de manera satisfactòria, en tant que el diàleg entre individu i ànima generatriu mai arribi a realitzar-se de manera fluida, prenent la paraula ja el poeta, ja la seva veu interior, de manera alterna sense convergir en una absoluta unitat, hipotètic èxit que potser només s'hauria de donar en el silenci de l'ànima tantes vegades consigna't per la mística. No hi ha forma, per a Cirlot, d'accedir a l'interior de l'ésser sense per això desintegrar-se: «Bronwyn, yo sólo quiero comprenderte/ y nunca las palabras me podrán/ dar nada» (Cirlot, 2001: 347).

El conjunt del procés al qual assistim ofereix un univers que vessa d'imatges que, dutes a la seva extensió extrema i a la seva solitària necessitat, es desfan alternant tendències ascendents i descendents, formatives i destructives, sempre esquives i dinàmiques rere la seva aspiració última, que possibilitaria, potser, la il·luminació de Bronwyn, la qual es constitueix en imatge aliena a tota dicció i expressió intel·lectual, només accessible a través de la mera contemplació

i l'eradicació de tot símbol que intercedeixi entre ella i la ment analítica del poeta; «Bronwyn,/ sé que me estás oyendo desde un ámbito/ que sesga dimensiones» (Cirlot, 2001: 223), llegim en un dels poemes com a constatació de la impossibilitat d'aconseguir anomenar la pura idea, l'extrem vèrtex d'una piràmide el cim de la qual convergeix amb un pla exterior aliè a la nostre intel·lecció.

El símbol, mediador entre el poeta i la idea, resultarà necessari de cara a l'accés a un ordre elevat de coneixement, de la mateixa manera que serà necessària la seva destrucció en un ulterior període, una vegada que l'esforç progressiu una vegada se satura l'esforç progressiu per dotar-lo de contingut i impedeixi un avançament cap al mite, cap al sol de l'esperit que nodreix i alhora s'alimenta pel constant flux i reflux de la radiació simbòlica. D'acord amb 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 paraula, per descomptat, esdevindrà igualment un símbol, es veurà desposseïda de la seva seca esterilitat en el moment en què il·lumina realitats d'amplada superior a aquelles exclusivament vàlides per a la parla quotidiana, és a dir, quan la seva potència superi el cercle racional que l'envolta i avanci cap a un plànol de relacions insospitat d'acord amb la seva funció legítima. Per això mateix, Cirlot no buscarà ja un sentit moral natural, un grau comprensible d'apropament a la seva obra, sinó que en tindrà prou amb l'ús simbòlic de l'expressió, prenent-ne només el signe una vegada que un sistema de relacions particulars suplanta aquell altre de relacions comunes, no vàlid per a la recerca personal. Segons 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 llenguatge, despertades qualitats receptives, no posseirà un sentit exclusivament unidireccional ni designatiu, sinó que mostrarà com espai receptor i com a matèria capaç de contenir el límit dels seus contorns l'objecte designat sense per això exercir violència alguna contra aquest. Bronwyn, en tant que mite particular de Cirlot, habitarà en ell, en el seu món creatiu i destructiu, en les seves paraules, en les seves accions. El creador accedirà a aquell univers remot en el moment en què la distància que separa les seves vivències dels seus anhels es fusioni a través de la parla poètica o

mitjançant un estat d'ipseïtat -identificació absoluta entre la seva raó i la seva imaginació intuïtiva- que com subratlla 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).

Però no sempre serà així, la desoladora veu lírica anuncia la impossibilitat de viure constantment en el mite i endinsar-se en uns límits no confrontants amb la realitat, estranyes a la vida i al desenvolupament regular i monòton d'aquesta:

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).

Apropar-se a aquests terrenys obscurs comportaria endinsar-se en els dominis de la mort; cap allà s'endinsa Cirlot, trencada ja la corda que lliga una realitat amb l'altra, més densa i més profunda, irreal en tant que despresada de tot contacte amb el món quotidià. «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 vegada acceptada l'atracció de la seva vessant dionisiaca, el poeta es desenvoluparà en l'interior del poema, sense aconseguir la realització a l'exterior. Així, a un primer impuls destructiu no li succeirà una rèplica apol·línica, sinó que, davant la necessitat de suplantar la seva identitat per la del seu més primari instint creador, Cirlot s'endinsarà més i més fons en les aigües que el conduiran a la destrucció. La suplantació, tanmateix, es produeix. Bronwyn deixarà de ser quelcom aliè al poeta, fora de l'òrbita del seu món, per passar a formar part de la seva interioritat més íntima, el potent imant que composita i trosseja tot el que s'endinsa en el seu camp gravitatori. Bronwyn serà el filtre necessari que ha de travessar cada un dels dogmes, cada realitat solidificada del poeta, amb la finalitat d'identificar el seu esperit creador amb un ritme primari mancat de judicis i idees reificades. Més que no pas el lloc al qual accedir, Bronwyn passarà a ser lloc de pas de tota experiència: font d'ablació i alhora, d'estranyament i trencament entre una condició habitual de la matèria i una condició heterodoxa i, per això mateix, mancada de sentit més enllà d'aquell que el poeta li concedeixi. De vegades, cap ni un:

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).

I en altres ocasions el de la seva redempció, la salvació anímica a la qual tant 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).

Prenent prestades les paraules de Poulet, podem assenyalar que «el ser accepta ser sólo el lugar de paso de sus pensamientos» (Poulet, 1997: 69), considerant com a pròpiament seu no tant el seu ser com aquell que l'impel·leix a buscar i conèixer. No hi ha signe, positiu o negatiu, que distingeixi Bronwyn, que roman neutra, però que manifesta, això sí, i potser per això mateix, una capacitat d'atracció pròpia de tota substància completament viva, esquiva a qualsevol reclusió de les seves potències i, per això mateix, capacitada a designar amb el seu sol nom qualsevol element, qualsevol estat de ser que pogués romandre neutre abans d'esclatar en un significat definit, conjuminant amb la seva invocació realitat o idea, món controlat per la lògica i món còsmic. Bronwyn, d'aquesta manera, és forma creadora perquè sense comunicar, evoca de manera instantània analogies insospitades entre els elements del món que habitem:

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 identificació no s'esdevé en l'espai o en els marges del temps, sinó fora, en un instant d'unió total entre poeta, símbol i objecte anhelat.

Viure en la flama, com va viure Cirlot, resulta més propi dels déus que de l'home. Submergir-se en un món de creació i destrucció, sotmès a les potències plenes de la matèria i del pensament, resulta excessivament dolorós i insuportable, a menys que l'element simbòlic sigui el combustible sacrificat; però no és el cas. Al contrari que Hamlet, Cirlot va preferir oferir-se ell mateix en sacrifici, apropar-se com Empèdocles cap a l'interior de l'Etna i deixar així que Bronwyn visqués sent eternament ella, amb les seves infinites formes, amb seu propi rostre, sense cap alteració, però constantment en moviment: «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). Val la pena recordar les afirmacions de Bachelard en relació als abismes, atès que «el calor

es el signo de una profundidad, el sentido de una profundidad» (Bachelard, 2006: 68). El mite de Cirlot, sens dubte, no només és de natura espiritual, sinó en bona mesura carnal, com tot el seu univers, preparat per desfer-se i devorar-se a sí mateix, una vegada 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).

Així, el poeta va haver de fer fora tota la substància de la seva creació sobre les flames i d'aquesta manera abrigar, vivificar i il·luminar, cada vegada més, l'objecte de la seva poesia. Ho va fer fins que ja no va poder més, fins que va haver de ser ell mateix qui s'endinsés en el foc i, aquesta vegada sí, desaparèixer per eternitzar, amb la seva fugida, la figura d'una Bronwyn dotada ara completament 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).

Aquests són els versos postrems d'un Cirlot més atent al seu no ser i a l'esperit creador, que a la seva creació consumada, al seu jo.

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

SAKRATUAREN AZTARNA JUAN EDUARDO CIRLOTEN

Guillermo Aguirre Martínez

Universidad Complutense de Madrid

guillermo-aguirre@hotmail.com

Aipatzeko gomendioa || AGUIRRE MARTÍNEZ, Guillermo (2012): "Sakratuaren aztarna Juan Eduardo Cirloten poesian" [artikulu linea], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 6, 139-152, [Kontsulta data: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero06/06_452f-mis-guillermo-aguirre-martinez-eu.pdf>

Ilustrazioa || Raquel Pardo

Itzulpena || Amaia Donés

Artikulu || Jasota: 26/07/2011 | Komite zientifikoak onartuta: 04/11/2011 | Argitaratuta: 01/2012

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe



Laburpena || Juan Eduardo Cirlot (1916-1973) poeta berezi eta ikonoklasta izan zen. *Bronwyn* poema bilduman aurreko mendean gazteleraz sortu zen alegiazko unibertso zabalena, iradokizailleena eta erakargarriena eraiki zuen. Serialismo musikala, kabala, sinbolismoa eta antzinatiko eta modernitateko joera artistiko guztiak praktikatzea interesatu zitzaion, eta horregatik, Cirlotek arlo guzti horietako motiboak erabili zituen bere azken etapa sortzailean, eta bere bilaketa espiritualekin lotu. Lan honetan, aztertuko ditugun obraren ezaugarriek haren sorkuntzaren zentzua, abiapuntuak eta garapena ulertzen lagunduko digute. Eredu modura, analisi sinbolikorako eta elementuen natura eta esanahia aztertzeko metodo kritiko bat erabiliko dugu (Bachelard, Poulet, Cassirer, etab.).

Giltza hitzak || Cirlot | *Bronwyn* | poesia | sinbolismoa

Abstract || Juan Eduardo Cirlot (1916-1973), a peculiar and iconoclastic poet, creates with *Bronwyn*, a collection of poems, one of the most suggestive and attractive imaginary universes in 20th century Spanish literature. Interested in musical serialism, cabbala, simbolism and almost all ancient and modern literary traditions, Cirlot chooses topics from all these sources to combine them with his own spiritual search. Our critical method is based in symbolic analysis the study of the nature and meaning of elements (Bachelard, Poulet, Cassirer, etc.), in order to understand those aspects of Cirlot's poetry related with his creation.

Keywords || Cirlot | *Bronwyn* | poetry | symbolism.

Poeta eta saiakera idazlea izateaz gain, betiere artetik hurbil zeuden beste diziplina batzuetan pertsona adierazgarria izan zen Juan Eduardo Cirlot (1916-1973), joan den mendearen bigarren erdiko poeta espainiar bikainenetakoa, nahiz eta, aldi berean, gure letretako ezezagunenetakoa bat ere baden. Ondorengo orrialdeen helburua Cirloten izen ona berreskuratzen laguntzea da. Horretarako, *Bronwyn* poema bilduma erraldoia idaztera eramango zuten sortze-bilaketak aztertuko ditugu; hau da, bere obra oso, berantiar, amaitugabe eta amaituezinera gidatuko zuten ezaugarriak. Izan ere, Cirloten kasuan, bizitza eta obra unitate espiritual bakarra izan ziren, etengabe hazten ari zena eta ezohiko sakontasuna zuena.

Cirloten poesiaren maila desberdinek Paul Ricoeurrek (2004) jasotako eskema erabiltzera eramaten gaituzte, baliagarria baita egilearen alegiazko unibertsoa ikertzeko garaian. Eskema horren arabera, irudietan hiru ordena sinboliko identifikatu behar dira eta erakusten duten garrantziaren arabera sailkatu: ordena poetikoa (sortzearekin identifika daitekeena koordenatu fenomeniko batzuen barnean), onirikoa (egilearen esperientzia indibidualarekin bat egiten duena) eta, azkenik, kosmikoa (analogia arau unibertsalak ezarriko dituen, eta Dantek bere *Convivion* (Dante, 2005: 205) aipatutako ulertze analogikoarekin identifika daitekeen egitura kosmikoen sarea). Bestalde, bere obraren organikotasuna kontuan hartuta, interesgarria zaigu gaiari heltzea konposizioen hazi sortzailetik abiatuta. Ama-idea horrek, Georges Pouleten (1997) terminoak erabilia, nahastura eta sakontasuna lortu ahala, metamorfosi sinbolikoa pairatzen du; metamorfosi erabat erakargarria Bachelarden (2003, 2006) teoriak aplikatzeko, kosmos poetiko guztiz koherente eta erlazionatua sortzen baitu, gero azken helburu mistiko eta espiritualerantz gidatuko duena.

Poetaren bizitzan barrena ibilbidea eginez hasiko gara, bere obra garatu zuen marko sortzailea dagokion testuinguruan sar dezagun. Juan Eduardo Cirlot Bartzelonan jaio zen 1916an. Haurtzaroa, beraz, lehen mende laurden honetako "ismo"-en garaian bizi izan zuen. Bere azken poesia etapan berebiziko garrantzia izango zuen Schönbergen metodo dodekafonikoa hasierako urteetan egindako ikasketa musikaletan ezagutu zuen. Idazteari geroago ekin zion. Berrogeiko hamarkadan Kataluniako talde abangoardista *Dau al set*-eko (dadoaren zazpigarren aurpegia) partaide izan zen, eta bertan ezagutu zituen Joan Brossa edo Antoni Tàpies kideen sormenerako proposamenak. Serialismo musikalarekiko erakutsi zuen interesari dagokionez, egileak berak hau azaldu zuen hark idatziriko *Diccionario de los ismos*-en: «la palabra "atonal" ya indica la vocación de abismo, de obscuridad, de "noche del alma"» (Cirlot, 1949: 39). Adierazpen horiek bere poesian maiz agertuko ziren. Garai berean, eta Gustavo Gil argitaletxean zuen lanarekin batera, Cirlot arte modernoan eta hark berak idealizatutako Erdi Aroan sakontzen

hasi zen. Kabala hebrearrari arreta berezia eskaini zion, Abraham Abulafia Zaragozako XIII mendeko mistiko espainiarraren metodo konbinatorioan sakonduz edo Ramón Llull Erdi Aroko filosofoaren teoriak ezagutuz. Llull mistikotzat hartu izan dute, alde batetik, bere barne bilaketengatik, baina, baita ere, Cirloten kasuan bezala, bere kosmosean erlazionatzen direlako «la realidad, el mundo, el espíritu, el tiempo y el éxtasis» (Cirlot, 1949: 227).

Mendearen erdialdearen inguruan, Cirlotek Marius Shneider mito aztertzaile alemana ezagutzeko aukera izan zuen. Schneiderrek aztertu zituen, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*-en artelan ororen jatorrian eta garapenean dauden harreman erritmiko oinarritzkoak Schneider Bartzelonan egon zen sei urteetan, Cirlotek interesa sortzen zizkioten gaietan sakondu ahal izan zuen. Gai horietan sakontzeak *Bronwyn* idaztera eramango zuten urte batzuk geroago, jarraian azalduko dugun moduan hain jaiotza interesgarria izan zuen obra hura.

Juan Eduardo Cirlot, 1966an, Charlton Heston eta Rosemary Forsyth protagonista zituen Franklin Schaffnerren *El señor de la guerra* filma ikustera joan zen zinemara. Forsythek antzetzten zuen Bronwynen pertsonaia: mirabe zelta bat zen, jatorri ezezagunekoa, eta pasarte jakin batean, uretatik ateratzen agertzen da, epifania edo errebelazio jainkotiar bat balitz bezala. Eszena horrek poetarengan izan zuen eragina hasiera-hasieratik erabakigarria izan zen, karga sinboliko handia baitzuen. Baina, handik hilabete batzuetara, zinema berera sartu zenean zuzendari errusiar Kozintseven *Hamlet* ikustera, hasierako eragin hori indartu eta eldarnio bilakatzera ere heldu zen. Hain zuzen, orduan identifikatu zituen Ofelia eta Bronwynen pertsonaiak hain modu paregabe hartan. Miraria gertatua zen: bi pertsonaiak jainkotasunaren ezaugarri beraren adierazle ziren. Eta, bien arteko asimilazioa are harrigarriagoa da jakinik Cirlotentzat jainkoen panteoiaren parte zirela, jainkoak sorkuntzaren botere sortzailearekin eta botere suntsitzailearekin lotuta zeudelarik. Bronwyn eta Ofelia jainkotasunaren emakumetasuna ziren, Jungen terminoetan *animarekin* bat datorren «la mujer desconocida» (Jung, 2005: 71); hau da, ni arrazionalak, Hamletek, mirabearen maitasuna lortzen duen zaldunak eta, azken batean, Cirlotek berak, hasi behar duten bilaketaren izpiritu sortzailea.

Bronwyn arima sortzaileak norberaren erabateko ezagutza lor dezakeela zin egiten du, baina poetaren arabera, promesa horrek bilaketa horietan sakontzen duenaren suntsipena ere bazekarren. Asimilazio bat eginez, esan genezake poema agertzeak egilea desagertzea eragiten duela, hau da, egilearen natura kontziente eta arrazionalaren suntsipena eragiten du, sortze ekintzan behinik behin. Modu honetan, obra bizitza osoan luzatzen den kasuetan, jakituriak subjektuaren desagertzea dakar. Bronwynek zein Ofeliak beren

barrenera, beren nukleo sortzailera sartzen denaren suntsipena dakarte, eta burutze propioa dakarkiotte zaldunari, Hamletari, behin hark bere patuari uko egiten dionean, erakargarriagoa den beste bat aurkitu duelakoan. Horregatik, «aspecto femenino del ser supremo» (Cirlot, 2007: 410) dagoen bitartean, biek sinbolizatzen dute alderdi sortzaile eta amorfoa, eta eredu jada ezarriak aurki ditzakegu Daena pertsiarrean, Lilith babiloniarrean edo hebrearra ere den Shekinan. Azken horrek, Gershon Scholemek agerian jarri eta Cirlotek gogoratutakoaren arabera «puede tener aspectos negativos, ocultos, destructores» (Cirlot, 2007: 410), nahiz eta prozesu sortzailean paper positiboa betetzen duen. Beste aldaera hau, argia eta ezagutza soilik ematen duen emakumetasun betierekoarena, Danteren Beatriz da, edo Goetheren Fausto, nahiz eta azken kasu honetan Margarita sakrifikatu egingo duten. Cirlotek berak modu ezin argiagoan laburbiltzen du:

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).

Gure poetaren azken helburua infernura egin nahi duen jaitziera orfikoa izango da, poesia sortu eta sortzailea hiltzen den lurraldera, Faustok bere garaian bisitatu zuen amen lurralde berera. Hori gertatuko da behin bere bilaketa estetikoaren errotuta geratuko denean erlijiotasun heterodoxoan, eta hura espiritu sortzailea ezagutzera eta bere baitan bizitzera bideratuta dago. Bronwynek, beraz, bat egiten du Jungen *animarekin*, arima kristauarekin, mistika renaniarraren barne jainkoarekin, edo kreazioaren natura inkontziente, irrazional eta dionisiakoarekin.

El descenso a una era prehistórica pertenece desde el testimonio de Homero a la *nekyia*. [...] La *nekyia* 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).

Esan dugun moduan, sakontasun argitsu hori lortzeak niaren ezeztapena ekarriko du. Hala ere, beharrezkoa den ezeztapena dugu, utzitako hustasun horretan, kontzientziak eta arrazoiak gainezka egin duten tokian, Bronwyn sortuko baita, edertasunaren eta suntsipenaren haragitzea.

Barne bilaketari dagokionez, gogoratu behar da poetak berak nahi zuela oroitu izan gaztelaraz idatzi zuen azken mistiko gisa; eta

mistika ez modu ortodoxoan ulertuta, baizik eta modu ikonoklastan, hau da, ezagutza gorenerantz, gizagaindikorantz eta mugagaberantz doan bilatzen duen pertsona gisa. Cirlotek bere burua ikusten zuen «nihilista y secundariamente idealista» gisa (Cirlot, 2001: 275). Berarentzat, sorkuntzak, maitasunak eta ezagutzak ez dira Jainkoaren promesa, baizik eta norberaren eta identitatearen beraren ukatzea: «dentro del corazón está la muerte/ como una runa blanca de ceniza» (Cirlot, 2001: 61). Hemen, garaiko existentzialismoak eta beste filosofia batzuek defendatutako ikuspegiak suma daitezke: bere poesian barrena, Schopenhauer eta Nietzscheren asko aurki dezakegu, baita Wagnerrena ere, eta, azkenik, gure kulturaren heterodoxia espiritualetik hartutako aberastasun handia dagoela defenda genezake, mistika espainiarretik hasi, alemaniarrekin jarraitu, eta gehiago urrunduta, jatorri pertsiarreko, taoistako edo Hinduen doktrina vedikoko motiboak jasotzen dituelarik. Dena dela, Erdi Aroko munduaren kosmobisioak izango du eragin handiena bere bertsoetan, mundua izanik, Cirloten espresioa erabiliz, bere bilaketaren arrazoia.

Bronwynen sartzea, ni garbienean, hau da, nia ni izateari uzten dion tokian murgiltzea (bertan identitatea desagertzen baita) eta zentzumenak itxi eta ahotsaren espiritua eta poesia lurperatuaren xuxurla entzutea izango da, aurrerantzean, bere bilaketaren zentzua. Marius Schneiderrek, erreferentzia egiten dionean estetika formala amaitzen den tokiari eta barnekoa eta neurrigabea hasten den eremuari, hau adierazten du:

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).

Barneko ahotsa entzutea ez da beti posible; beharrezkoa izango da lehenik eta behin ulermenetik aldentzea, hitzen ohiko zentzuaren aurka egitea, alegia, momentu hartara arteko estetikaren aurka. Esanahi zehatz bat eta eduki logiko eta antolatua sumatzen ez den unean soilik egongo da aukera hitzak hizkuntzaren logikatik haratago ulertzeko. Beharrezkoa izango da hitzen sekuentzia lineala apurtzea ulermen analogiko eta intuitiboa lortzeko. Scheinderren arabera, «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). Erritmo honen bidez hizkuntzaren ohiko ulermenetik urrun dagoen eremuan sartzen gara, eta hizkuntza erabiltzen hasiko gara ez modu logiko eta arruntean, baizik eta letra batzuk besteekin konbinatuz arrazoi numerikoen, erritmikoen edo fonikoen arabera,

hain zuzen, musika atonal dodekafonikoaren metodoekin aspektu askotan bat datozela.

Hitzak, azaldu dugunez, ez du ezagutzarik ekartzen, ez behintzat hauteman daitekeen adierazpenaren mailan. Hizkuntzaren egiazkotasun eta betierekotasuna ez da modu agerian azaltzen, forman ezkututzen baita. Espresioa, horregatik, soilik izango da betiereko egia ikusezinaren alderdi ikusgarria. Tàpiesek, alderdi askotan Cirlotenaren antzeko pentsamendua duen egileak, hala dio:

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).

Hitzak, horregatik, erruna baten balioa izango du, dezifratzeko hizkuntza batena, bere adierazlearekin bat egiten ez duen esanahia ezkututzen den heinean. Beharrezkoa izango da poetaren unibertso partikularrean sartzea bere poesia hieroglifikoaren zentzua ulertzeko, espresioaren erabilera komunikatibotik aldentzen dena. Esperientzia espiritualak eksklusiboak eta bakarrak dira. Modu berean, esperientzia maila bakoitzari hizkuntza mota bat dagokio. Cirloten kasuan, hizkuntza hori osatzen dute, batetik, poesia irakurlearentzat ulertezinak diren lehen hurbilketek eta, bestetik, *Bronwyn* obra erraldoian zehar egindako bilaketa adierazkor erradikalarekin. Lan hura, hain zuzen, hamasei poemaren bilduma da, eta horien guztien helburua mirabearen ahotsa entzutea da, hau da, sorkuntzaren eremu sakratuan kokatzea.

Jauzi hori, elementu-sekuentzia ordenatu batek kudeatutako hizkuntzatik fenomenikoak ez baina sinbolikoak diren legeek gidatutako hizkuntzarako jauzia, maila kuantitatibotik kualitatiborako salto hegeliarrarekin erlaziona daiteke. Gainditze horren eraginez, zentzu kanonikoak pisua galtzen du, eta ezagutzaren maila gorenetik datorren egia boterea hartzen du (gizakiaren kosmobisioak desagerrarazi eta egia komun eta jakin batek indarra hartzen duen tokian kokatzen den egia haraindikoa, nahiz eta immanentea izan esperientzia partikularrean). Horrela, Cirloten poesian ageri diren bilaketan, espiritu katolikoan, kabalistan, taoistan, nihilistan etab. oinarritutakoak elkartzen dira ortodoxiaren muga pasa eta heterodoxiara heltzen direnean, hasiera batean hutsean, eta gero bizitzako ordena analogikoan.

Juan Eduardo Cirlotek bizitako erakarpen poetikoa, bere sorkuntza menderatzen eta indartzen duen ideia-indarra, komentatutakoaren arabera, bat dator Bronwynek ordezkatzeko duen ideiarekin: «punto de partida [...] punto de vista central, principio de construcción:

bisagra en torno a la que pivotará todo» (Poulet, 1997: 72). Bronwyn arima sortzailearen gizakundea da, ur sakonetan kokatutako imana, elementu batean; horrek, Bachelarden hitzetan, hauxe eskaintzen digu: «una invitación a morir: [...] una invitación a una muerte especial que nos permite alcanzar uno de los refugios materiales elementales» (Bachelard, 2003: 90). Bertan sakontzeko, bere sustantzian desegin behar dugu, gure mundu fenomenikoari ordena eta trinkotasuna galdu arazi, ez-egonkorraren eremu grabitatorioan kokatu behar gara, eta handik, ahotsa altxatu. Erdigunea, ikuspuntu egokia eta egia desagertuko dira orduan, eta etengabe gertatuko da elementu batzuen eraldatzea beste elementu batzuk bilakatzeko, espirituaren putzuaren sakonean dauden erlazioek gidatuta. Beraz, sakontasun horren itxia da eta ez da egokia izango, aurrerantzean, gaitetiko irakurketa edo ulermenarentzat. Obran murgilduta, ahots poetikotik bereiztuko dugu, ezereztasunez beteko dena:

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).

Hala ere, ibilbide mingarri hau ezingo da soilik egin ni arrazionala ezeztatuz: poetak jakin nahi du bere izatea galdu duela, han egon nahi baitu Bronwyn agertuko denean; horretarako, bere metodo konbinatorio-permutiboaren arrazionaltasuna aplikatuko dio obra literarioari, eta horrela, poetaren ikusmoldeak mirabearen iluntasunarekin bat egingo duenean, kontzientzia apur bat oraindik mantenduko du. Modu horretan, idazleak lortuko du bertan egotea gertakaria jazoko denean. Baina, era berean, horrek bi poloen arteko tentsio elementu bat piztuko du, eta sortzaileari ez dio utziko hasitako bilaketa guztiz burutzen.

Cirloten murgiltzea *Bronwyn*ekin zikloan 1966an hasiko da gutxi gorabehera, eta, horrekin batera, egileak marraztutako kurba mistikoa indartuz joango da, batetik, metodologia kabalistik eskaintzen dion zehaztasunarekin eta, bestetik, poema askori modu sistematikoan aplikatzen hasiko zien sistema dodekafonikoarekin. Intuizioa eta logika batuko dira ezerez mistikoa lortzeko, mirabe zelta bereganatzeko. Mirabeak ezagutza ortodoxoaren bitartekaritza ekidingo du, arriskurik ez baitu, eta hizkuntza eta arrazoiaren aurkako erasoak bilatuko ditu. Horrela, hizkuntzari immanenteak zaizkion erlazioak eraikitzen hasiko dira, sorkuntza sistema berri gisa, ohiko lege formal eta ulergarriei arrotzak zaizkionak: metodo bat da, borroka egingo duena «contra el yerto alfabeto que recita tu nombre/ Bronwyn» (Cirlot, 2001: 128), horretarako beharko du «remover el lenguaje para sacarlo de su insuficiencia» (Parra, 2000: 8). Delirio sortzailea da hau, desordena, poetari erabilera askea

emango dion ohiko hizkuntzaren eta letren ordenaren eraldaketa, hau da, kreazioan bere arimarekin komunikatzen lagunduko dion kodigo berezi bat. Victoria Cirlotek dio:

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», sometiéndose 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 Cirlotek, momentu horretan, adierazpenerako ohiko arau konbentzionalak erabiltzeari utziko dio. Horrela, bokalak eta kontsonanteak barne erritmo baten arabera konbinatzen hasiko da, azken zentzua barne dinamikan duen kromatismoaren arabera.

Garaiko Bartzelonan esaten zen Juan Eduardo Cirlot poeta ezin hobe izango zela hitz egiten zuen hizkuntza ezagutuko balitz. Egilearen hermetismoa bera ez da poesian sortzen, baizik eta *Bronwyn* poema bilduman, non mundu irreal baten ikusle bilakatzen garen, bertso barregarriz eta testuingururik gabekoez osatutakoa, adibidez: «Yrwy nyrwy/ Yrwyn/ Wrbwn/ Yrwyr nyrwyr» (Cirlot, 2001: 282). Okertuko ginatke gutxietsiko bagenu besterik gabe, estrofa jakin batzuk edo poema bilduma oso bat gainditzten duen bilaketa baten forma apurtuak baitira. Cirloten bilaketa benetan delako sakona eta zabala medio eta bilaketa sistemei dagokienez. Hala ere, eta nahiz eta saiatzen den bere ahotsa kantatzen duen mirabearenarekin bat egiten, komunikazioa ez da inoiz asegarria izango, norbanakoaren eta arima sortzailearen arteko elkarrizketa ez delako inoiz modu naturalean gertatuko. Izan ere, poetak eta barne ahotsak txandaka hartzen dute hitza, erabateko unitatean bateratu gabe (azken batean, helburu hipotetiko hura agian soilik da posible arimaren isiltasunarekin, mistikak hainbatetan aldarrikatutakoarekin). Ez dago, Cirlotentzat, barnera heltzeko modurik norberaren burua desegin gabe: «Bronwyn, yo sólo quiero comprenderte/ y nunca las palabras me podrán/ dar nada» (Cirlot, 2001: 347).

Prozesu honek irudiz gainezka dagoen unibertso bat eskaintzen du, eta irudiak, muturreko tentsiora zein beharrezkoa duten bakartasunera eramanda, desegino dira, gorako eta beherako joerak tartekatuz, baita hezigarriak eta suntsitzaileak ere. Sortu eta desegiteko prozesuan, azken helburua lortzeko dinamikotasuna erakutsiz, baina era berean helburu horri muzin eginez, nahiz eta, agian, helburu horrek Bronwynen argiztatzea eragingo zuen. Izan ere, Bronwyn bera da dikzio orori arrotza zaion irudia, espresio ulergarri orori arrotza, eta bere baitara sar gaitetzke kontenplazioaren bidez

eta haren poetaren adimen analitikoaren artean parte hartuko duen sinbolo oro desagenez soilik. «Bronwyn,/ sé que me estás oyendo desde un ámbito/ que sesga dimensiones» (Cirlot, 2001: 223), irakur dezakegu poemetako batean, eta konturatzen gara ezinezkoa dela ideia bera izendatzea, piramide baten muturra, erpina; horren gailurra gure gogamenetik kanpo dagoen planoan kokatzen baita.

Ideiaren eta poetaren arteko bitartekari den sinboloa beharrezkoa izango da ezagutzaren maila gorenera heltzeko. Horrekin batera, beharrezkoa izango da ere, sinbolo hori suntsitzea geroago, behin berau edukiz hornitzeko ahalegina saturatzen den, mitorantz abiatzeko aurreratzea galarazten duelarik. Mitorantz ez ezik, espirituaren eguzkirantz ere, elikatzen duen eta erradiazio sinbolikoaren fluxu eta errefluxuaz den eguzkirantz. Gilber Duranden arabera,

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).

Hitza, noski, sinbolo ere bihurtuko da, eta errealtate zabalagoko eta goreneko gaiak argizatzen hasiko denean, eguneroko hizketaldikoak baino haratago doazenak, hots, bere potentziak arrazionaltasuna gainditu eta sumatu ezin ditugun eta bere funtzio legitimoarekin bat ez datozen harremanen planora helduko denean, orduan bere antzutasun lehorra galduko du. Horregatik, Cirlotek ez du jada zentzu naturala bilatuko, ezta bere obrari gerturatzeko modu ulergarria ere, baizik eta nahikoa izango zaio espresioaren erabilera sinbolikoa. Bertatik zeinua baino ez du hartuko, behin bilaketa pertsonalerako balio ez duen erlazio partikularren sistemak erlazio komunena ordeztu duenean. Amador Vegaren arabera, «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). Hizkuntzak, behin pertzepziorako baldintzak esnatu dituenean, ez du norabide bakarreko zentzua izango, ezta zentzu izendatzailea ere. Aitzitik, espazio hartzaile gisa agertuko zaigu, eta bere mugen barruan objektu izendatua edukiko du, horren aurka egin gabe gorde dezakeen materia izango da orain. Bronwyn, Cirloten mito partikularra den heinean, haren baitan biziko da, haren sormenezko mundu suntsitzailean, haren hitzetan, ekintzetan. Sortzailea urruneko unibertso horretara sartuko da, bere bizipenak eta nahiak banatzen dituen distantziak hizkuntza poetikoaren edo berdintasun egoera baten bidez bat egiten duenean. Berdintasun hura bere

arrazoiaren eta irudimen intuitiboaren identifikazio absolutua da, eta, Luigi Pareysonek azpimarratu bezala, «no tiene nada de pasividad e inercia, sino que más bien representa el culmen de una actividad interna y laboriosa» (Pareyson, 1988: 23).

Baina ez da beti hala izango: ahots liriko samingarriak mitoan betiko ezin garela bizi iragarriko digu, errealitatearekin muga egiten duen eta bizitzari eta bertako garapen erregular eta monotonoari arrotza zaion eremutik atera behar dugu:

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).

Lurralde ilun horietara hurbiltzeak heriotzaren eremuan sartzea eragingo du; Cirlot bertan sartzen da, behin apurtu duenean errealitateak lotzen dituen soka, eguneroko munduarekin harremanik ez duen errealitate sakonago eta irrealerako konexioa. «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). Behin bere alderdi dionisiakoaren erakargarritasuna onartuta, poeta poemaren barruan garatuko da, hortik kanpo burutzea lortu gabe. Horrela, lehen bultzada suntsitzaileari ez dio jarraituko erantzun apolotar batek. Orduan, bere izaera sen sortzaile primitiboak ordeztu behar duenez, Cirlot gehiago murgilduko da suntsitzera bideratuko duten uretan. Ordezte hori, hala ere, gertatzen da. Bronwyn ez da gehiago izango poetari arrotza zaion zerbait, bere munduaren orbitatik kanpo dagoen zerbait. Bere barrenaren parte izango da, bere eremu grabitatorioan sartzen den edozer gauza osatu eta desegiten duen iman boteretsua. Bronwyn izango da dogma orok iragan beharko duen irazkia, poetaren errealitate solidotu orok, bere espiritu sortzailea identifikatu ahal izateko epaiketarik egingo ez duen edo ideia errepikaturik izango ez duen erritmo primitibo batekin. Sartu beharreko tokia baino, Bronwyn esperientzia ororen igarolekua izango da: erauzketa iturri, eta era berean, arrarotze eta materiaren ohiko egoeraren eta egoera heterodoxoaren artekoa apurketa, eta, horregatik, zentzurik ez duena izango poetak ematen dionaz gain. Batzuetan, gainera, zentzurik ere ez du izango:

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).

Eta, beste batzuetan bere berrerospenarena, horrenbeste desio duen arimaren salbazioarena:

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).

Pouleten ondorengo hitzak hartuta, hauxe adieraz dezakegu: «el ser acepta ser sólo el lugar de paso de sus pensamientos» (Poulet, 1997: 69), benetan beretzat hartu behar duguna ez da bere izatea, baizik eta bilatu eta ezagutzera bultzatzen duen izate hori. Ez dago zeinurik, positiborik edo negatiborik, Bronwyn desberdinduko duenik. Bronwyn beti izango da neutroa, eta adieraziko du (agian horregatik beragatik) bizirik dagoen sustantzia ororen erakargarritasunerako gaitasun hori, bere botereak preso hartu nahi dituen orori uko egiten diona. Horregatik, edozein elementu izenarekin berarekin adieraz dezake, edozein izaki neutroa izan zena esanahi jakin batean eztanda egin aurretik. Errealitatea eta ideia, logikak kontrolatutako mundua eta mundu kosmikoa bateratu litzake aipatze soilaren bidez. Bronwyn, modu horretan, forma sortzailea da, izan ere, komunikazioaren beharrik gabe, berehala ekartzen ditu gogora analogia pentsaezinak bizi dugun munduko elementuen artean:

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).

Identifikazioa ez da espazioan edo denboraren alboetan gertatzen, baizik eta horietatik kanpo, poeta, sinboloa eta desiratzen den objektuaren lotura erabatekoa den unean.

Sugarrean bizitzea, Cirlot bizi izan zen moduan, jainkoen estiloa da gizakiena baino. Sorkuntza eta suntsipen munduan sakontzea, materia eta pentsamenduaren potentzia osoen mendeko mundua, benetan mingarria eta jasanezina izan daiteke, elementu sinbolikoa ez baldin bada sakrifikatutako erregaia; baina ez da gure kasua. Hamleten kontrara, Cirlotek nahiago izan zuen sakrifikatua izan, Emedokles bezala Etnaren barrenera hurbildu, eta Bronwyn erabat utzi bera izaten bizitzen, haren forma amaigabeekin, aurpegi berarekin, aldaketa bakarra ere egin gabe, baina etengabeko mugimenduan: «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). Merezi du amildegiei buruzko Bachelarden baieztapenak gogoratzea, izan

ere, «el calor es el signo de una profundidad, el sentido de una profundidad» (Bachelard, 2006: 68). Cirloten mitoa, beraz, ez da espirituala soilik, baizik eta neurri handi batean haragizkoa ere bada, bere unibertso osoa bezala, desegiteko eta bere burua jateko prest, behin hau jazotzen dela:

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).

Horrela, poetak bere sorkuntzaren muin osoa sutara bota behar izan zuen, eta, beraz, bere poesiaren objektua gero eta gehiago besarkatu, biziarazi eta argiztatu. Hala egin zuen gehiago ezin izan zuen arte, berak suan sartu behar izan zuen arte. Eta orduan bai, betiko desagertu, ihesaldiak Bronwynen figura betikotu zuelarik. Ondorioz, Bronwyni erabateko izatea eskaini zion:

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).

Bere ez izateari eta espiritu sortzaileari arreta handia jartzen zien Cirlotek, eta bere azken bertsoak dira horiek, arreta hura bere sorkuntza osatuari, alegia, bere niari jartzen ziona baino handiagoa zelarik.

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