

L'EMPREMTA 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 dóna 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 faríem 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 consignat 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 compona 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