



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAestrÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**Gnosis y gnosticismo en la poesía de Juan Eduardo Cirlot:
simbolización y recepción**

T E S I S

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS (LETRAS ESPAÑOLAS)**

P R E S E N T A:

KAREN ANAHÍ BRIANO VELOZ

TUTORA: DRA. ANGELINA MUÑIZ SACRISTÁN

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Ciudad Universitaria, Cd. Mx.

Septiembre, 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo de investigación se realizó gracias a las becas nacional y mixta otorgadas por CONACyT.

Agradezco profundamente todo el apoyo y la guía de la Dra. Angelina Muñiz Sacristán que llevaron a buen término mis estudios de maestría, por encima de las circunstancias.

A la Dra. Margarita León Vega, sinodal y maestra. Por su apoyo constante, más allá del Proyecto sobre mística y poesía.

A mis sinodales: las doctoras María de Lourdes Franco Bagnouls, Tatiana Aguilar Álvarez-Bay y Blanca Estela Treviño García. Su cuidadosa lectura mejoró no sólo la tesis, sino mi perspectiva sobre ella.

A la Dra. Victoria Cirlot, por recibirme en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona y por sus observaciones precisas.

A Gaby Nava. *In memoriam*. No hay una sola página aquí que no intente reflejar todo lo que me enseñaste.

DEDICATORIAS

Una vez más agradezco a mi Mami todo lo que hace por mí. Durante este periodo me ayudaste a caminar otra vez, tu confianza y rigor hacen que sea imposible rendirse ante nada. A mi mamá Bety: por las conversaciones entre recetas y costuras, y los inagotables recuerdos.

David, H: hemos confirmado nuestra unión a través de un lazo fuerte, inquebrantable y flexible. Vencimos todos los obstáculos, disipaste el miedo. Te elijo siempre.

A mis hermanas: Thania y Kathia. Son las únicas personas que me hacen reír sin temor.

Hemos crecido juntas, aprendo mucho de ustedes y, a pesar de las distancias (físicas y emocionales), están conmigo siempre.

Uriel y el ánimo: estoy segura que serás un gran ser humano porque eres un gran hermano.

Gustavo (Potter): me gustó regresar y ver cómo vencieron la inercia y avanzaron en todos los aspectos. Gracias por todo el apoyo y el entusiasmo.

A mi padre, en el lado oscuro de la fuerza.

A Estela, una amiga en el camino de la sanación. Confío en que reconozca todo su valor.

Gracias a Dulce, a sus hijos y esposo, porque desde el inicio me han hecho sentir parte de la familia. A Tycho (un esoterista del siglo XXI), y Amilcar (un científico en estricto sentido):

aunque no coincidamos en todo, hemos compartido buenos momentos y al menos tres conciertos. 'Don' Carlos, a veces las discusiones son también aprendizaje.

Toda mi familia es un puerto seguro al que regresar. En especial debo agradecer mi doble recuperación al cuidado de María de la Luz.

A mis amigas: Nancy, Diana, Citlalli, Consuelo.

A los que están en el no-mundo: Carlos, Gaby, Abelina y Yaco (que se han unido a mis abuelitos), porque la muerte es el inicio de la vida, diría Cirlot. Su valor y amor nos ilumina.

ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1. Nociones clave del pensamiento de Juan-Eduardo Cirlot.....	5
1.1. Contexto histórico-literario: Cirlot en la poesía española de posguerra (1943 a 1973).....	6
1.2. Su ideología frente a la poesía social.....	27
1.3. El símbolo.....	40
Capítulo 2. Lectura a la luz del gnosticismo.....	47
2.1. Gnosis y gnosticismo.....	47
2.1.1. Fuentes de Cirlot.....	65
2.2. En torno a una poética gnóstica en los cinco <i>Cantos de la Vida Muerta</i>	77
2.3. El drama gnóstico: <i>Hamlet</i>	115
2.4. Gnosticismo órfico: <i>Orfeo y Perséfone</i>	124
Conclusiones abiertas: formas de leer	140
Apéndice. Otra versión de <i>Perséfone</i> (1971).....	151
Referencias.....	154

INTRODUCCIÓN

La figura de Juan-Eduardo Cirlot (Barcelona, 1916-1973) ha sido encasillada en la del escritor del célebre *Diccionario de símbolos* (1957; 1968). Poco se conoce en México de su vasta producción ensayística y poética. Este desconocimiento se origina en España; sobre todo porque su obra no se adhiere a las tendencias dominantes de los periodos de la poesía de posguerra: no creó una literatura “social” ni permaneció por mucho tiempo en algún grupo literario que lo ayudara a consolidarse. El presente trabajo de investigación se centra en explorar la temática gnóstica en una parte de la producción poética del autor, también se ha rastreado el tema en su obra ensayística, con el objetivo de entender qué papel tiene la palabra en tanto materialidad cuando se expresan búsquedas espirituales. Este es el tipo de problemática que surge al emplear el lenguaje para transmitir una experiencia que se considera inefable. En concreto con respecto al gnosticismo, la pregunta será cómo usar el lenguaje (qué aspecto de éste) para abordar un fenómeno de marcada anticorporalidad.

El primer capítulo responde a la necesidad de perfilar con mayor detalle el pensamiento del autor barcelonés para los lectores que no lo conocen. El primer apartado es una semblanza, lo más completa posible, sin abundar en detalles, de la trayectoria poética del autor que será útil para quienes la desconozcan, pues no he encontrado un texto que sintetice de esta forma su trabajo. Cuando el crítico se sitúa en esta época se suele cuestionar en primer lugar la ideología del autor, como si sólo hubiera dos caminos posibles: la ultraderecha y la izquierda recalcitrante. En un primer momento no me parecía importante abordar esta cuestión puesto que no quería caer en este tipo de reduccionismos, sin embargo, contestar dicha pregunta fue un punto de partida que ahora considero imprescindible para hablar de la ideología compleja construida por Cirlot y que por supuesto le permite llegar hasta el gnosticismo. Esta es la reflexión del segundo apartado.

Otra noción que resulta indispensable para abordar el carácter ideológico de los poemas cirlotianos es su concepto de símbolo, pues es, precisamente, una clave para entender la relación entre el lenguaje poético y el gnosticismo, por lo cual, le dedico el tercer apartado del capítulo inicial.

Ahora bien, la hipótesis central de este trabajo, en un primer momento, no parecía complicada: la existencia del gnosticismo en algunos poemarios de Juan-Eduardo Cirlot se me hizo evidente no sólo por los temas sugeridos en sus poemas, sino sobre todo en la lectura de su importante *Diccionario de símbolos*. Lo complejo fue intentar descubrir cómo lo configuraba teniendo en cuenta sus posibles fuentes de información (ya fueran libros o grupos). Este aspecto me exigía conocer mucho más de lo que dejaban ver los libros y artículos disponibles desde México. Mis estudios de maestría fueron planeados con el objetivo de acceder a su Archivo o biblioteca personal. La persona clave para ello era su hija, la medievalista Victoria Cirlot. Cuando la contacté accedió a fungir como co-tutora de esta tesis en Barcelona y gracias a ella —y a la Beca Mixta otorgada por CONACYT— tuve acceso a los documentos de preparación de los poemas, artículos y diccionarios únicamente a partir de 1958 ya que Juan-Eduardo Cirlot quemaba la mayoría de estos papeles una vez publicados los textos. La limitante del tiempo no obstruyó la investigación a pesar de que analizo poemas publicados desde 1946, gracias a la existencia de artículos publicados alrededor de estas fechas tempranas de su producción, los cuales ya contienen sus nociones básicas de poesía y filosofía.

A la noción de gnosis y gnosticismo desde una perspectiva contemporánea (apartado 2.1) agrego la visión de Cirlot (apartado 2.1.1); ambas posturas contienen diferencias determinantes que necesitan conocerse para lograr una interpretación más precisa de los textos. Sobre este aspecto, resulta interesante considerar un aspecto de la teoría de la

recepción, según la entiende Hans Robert Jauss. La concepción de gnosis y gnosticismo en Cirlot es una reconstrucción de lecturas, debido a la formación autodidacta del autor. Se trata, como se verá, de un proceso de recepción crítica de determinados autores y con motivos muy específicos, que nos habla de su bagaje cultural, desde el cual lee y después crea literatura, y el cual, además, nos refleja su horizonte de expectativas.

Los datos recabados en el Fons Juan Eduardo Cirlot del Museu Nacional d'Art de Catalunya me permitieron formular una hipótesis más detallada en términos de una “poética del gnosticismo”, trazada sobre todo en su ciclo de los *Cantos de la vida muerta*; el paso se da del existencialismo hacia esta forma de pensar: a este tránsito dedico el tercer apartado del segundo capítulo.

Los poemarios centrales de Cirlot sobre este aspecto son señalados por el mismo poeta. En un artículo (*La Vanguardia*, 1966) vinculó el *Hamlet* de Shakespeare con la “situación” gnóstica y publicó en 1969 un poemario homónimo bajo esta concepción —lo estudio en el subcapítulo 2.4. De igual forma, en una nota preliminar a una antología que nunca llegó a realizarse (recuperada en *Del no mundo* 891-894), el autor liga los poemarios *Orfeo* (1970) y *Perséfone* (1973) desde el punto de vista gnóstico. El análisis detallado de estos dos libros está en el apartado 2.5. En ellos vemos cómo la gnosis y el gnosticismo se fusionan con otras corrientes de pensamiento, sobre todo el esoterismo y el orfismo.

En este punto es preciso señalar que mi método de estudio de los poemas es hermenéutico y enfatizo especialmente dos aspectos: por un lado, la simbología y, por otro, el último nivel de la exégesis tradicional, el anagógico o místico. A partir de esto, planteo que la interpretación debe concluirse con una reflexión desde un enfoque variado, cuyo objetivo es entablar un diálogo entre estos aspectos textuales y de sentido (así sea un sentido espiritual) con una función extratextual. Conceptos que a veces consideramos estáticos como

el de autor, arte experimental, poesía tradicional, espiritualidad, símbolo, filosofía, crítica artística, y los de gnosis y gnosticismo, por supuesto, serán cuestionados por la obra de este autor barcelonés ya a mediados del siglo XX. Por lo tanto, considero necesario poner sobre la mesa esta dimensión crítica de los poemarios para concluir de un modo dinámico y abierto. En este momento es cuando me parece que se responde una de las dudas que motivaron todo el trabajo: ¿Qué ofrece el medio poético al abordar temas metafísicos, que no da el discurso racional?

Por último, he añadido un apéndice, producto de la búsqueda de archivo durante mi estancia en Barcelona. Se trata de una variante del poemario *Perséfone* fechada en 1971. En el apéndice transcribo los seis poemas finales que no aparecen en la versión impresa de 1973, los cuales serán tomados en cuenta en el apartado correspondiente. Dejo para otra ocasión un análisis riguroso que intente indagar la razón que tuvo Cirlot para excluirlos del texto editado por Siruela.

Antes de comenzar, resulta útil pensar que Cirlot es una figura compleja de creador y crítico riguroso, característica que comparte con Mircea Eliade, por ejemplo —y sólo para señalar un nombre contemporáneo a Cirlot—, en una época en que los cajones quedaban pequeños y comenzaban a romperse, cuando no a destruirse del todo.

CAPÍTULO 1. NOCIONES CLAVE DEL PENSAMIENTO DE JUAN-EDUARDO CIRLOT

La justificación del primer apartado tiene su base en el lugar desde el que se escribe. En el ambiente académico de México conocemos muy poco de la producción poética española durante la posguerra, en comparación con la literatura de los exiliados republicanos, por razones evidentes. El nombre de Juan-Eduardo Cirlot, como se verá, es todavía desconocido por varios motivos, a pesar de la calidad de sus textos. En primer lugar, no pertenecía a un grupo definido que lo apoyara ni política ni artísticamente; en segundo lugar, no participaba de las corrientes literarias de la época, siendo fiel a sus temas, que tampoco eran de interés para la mayoría de los españoles de aquellos tiempos. Gracias a ello, no obstante, es posible considerarlo un autor de avanzada para los estudios de religión y simbología en España, así como un poeta que encuentra sus raíces en el romanticismo esotérico y en el surrealismo, pero que es capaz de ir más allá de las vanguardias históricas hacia una experimentación formal propia; rasgos todos que complican mucho más su recepción.

Por estas razones me parece útil abrir este trabajo situando al autor en su contexto histórico-artístico. Pero, en el curso de esta reflexión, no puedo eludir un aspecto que suele cuestionársele a los autores de este periodo, partiendo de la existencia de una polaridad (limitada) entre “izquierda” y “derecha” en España: ¿cuál era la ideología de Cirlot? Abordar este aspecto funciona únicamente porque está relacionado con el tema que me interesa estudiar en su poesía, y, aunque quizá de una naturaleza general, es información necesaria como punto de partida para el análisis posterior.

En cuanto a la importancia del tercer apartado, baste repetir que Cirlot es conocido como el introductor de la simbología en España y que su noción de símbolo es imprescindible para entender su poesía. Además, responder qué es el símbolo para Juan-Eduardo Cirlot

ayudará a comprender cómo configura sus poemas bajo una mirada esotérica,¹ proveniente de una visión tradicional o analógica del arte y de la vida. La apertura significativa del símbolo lo acerca al esoterismo, sobre todo por la noción de experiencia, de “vivencia” tanto espiritual como lírica (siendo, quizá, equivalentes para él).

1.1. Contexto histórico-literario: Cirlot en la poesía española de posguerra (1943 a 1973)

En este espacio trazaré un esquema de la vida y obra de Juan-Eduardo Cirlot y la manera como se inserta esta última en el desarrollo histórico-intelectual durante la España de posguerra con el enfoque invariablemente restringido a la poesía.² Para ello será útil tener en cuenta lo que Victoria Cirlot señala en la “Introducción” a *Bronwyn* (2001): es posible dividir la obra poética de Juan-Eduardo Cirlot en dos etapas. La primera, “desde 1943 hasta 1954, estuvo dominada por imágenes surrealistas. El poeta entró en contacto con el grupo surrealista de París, incluso con André Breton. En 1950 se integró al grupo *Dau al set*” (15).

La segunda etapa poética es antecedida por el *Diccionario de símbolos*, publicado en 1958 (trabajado desde 1954), y que seguirá revisando hasta su versión definitiva de 1969. Aquí se encuadra el ciclo *Bronwyn* y la obra publicada desde 1961 hasta su muerte en 1973. De 1955 a 1960, refiere Victoria Cirlot, hay una “crisis poética” que se caracteriza por una experimentación formal que dará pie al descubrimiento de la poesía permutatoria con la paradójica aparición de sus poemarios más conocidos: *Homenaje a Bécquer* (primera versión

¹ Al final del apartado dedicado a su visión gnóstica discutiré brevemente si el gnosticismo puede ser considerado parte de la tradición esotérica, teniendo en mente las nociones de Antoine Faivre y los autores que siguieron al estudioso (*Vid. infra*, pp: 62-64).

² Para un enfoque más exhaustivo, que incluye tanto narrativa como poesía en Madrid y Barcelona, recomiendo el libro *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo* de Shirley Mangini.

de 1954), *El palacio de plata* de 1955 y la *Dama de Valcarca* (1956-1957). Sin embargo, este lapso se define sobre todo por una asidua labor de crítica. De aquí proviene la mayor parte de su obra ensayística, sobre todo como crítico de arte (defensor de las vanguardias, específicamente), y por ello también se escriben en este periodo los dos diccionarios: la segunda edición corregida y aumentada del *Diccionario de los ismos* en 1956 (1946, primera edición) y la primera versión del *Diccionario de símbolos tradicionales* (1958; versión definitiva de 1969) que, como ya se dijo, es indisociable de su segunda y febril etapa poética.

Cirlot y el surrealismo (1943-1960)

Juan-Eduardo Cirlot nace el 9 de abril en Barcelona en 1916 y muere en la misma ciudad en 1973, a causa de un cáncer de páncreas. Estudia el bachillerato con los Padres Jesuitas y música con el maestro Ardévol hasta 1937, año en que es movilizado por la República al frente de Guadarrama y empieza a escribir poesía, desafortunadamente todos los poemas escritos hasta 1943 fueron destruidos (Cirlot, *Bronwyn* 15). En 1940 es movilizado nuevamente, ahora por los nacionales —impuesto como un castigo por haber luchado en el bando de los republicanos durante la Guerra Civil—, y reside en Zaragoza donde entra en contacto con la biblioteca surrealista de Luis Buñuel, gracias a su relación con los intelectuales de la ciudad, en específico con Alfonso Buñuel, hermano del cineasta. En 1943 regresa a Barcelona y comienza su participación activa en el mundo cultural. Escribe y publica artículos sobre arte y literatura; también compone música; en 1947 entra en el Círculo Manuel de Falla pero destruye sus obras musicales y se decide por la poesía como medio de expresión; si bien hay que señalar que su formación musical siempre se encuentra ligada a su poesía, iluminándola en muchos sentidos. En 1949 forma parte del grupo *Dau al set* (La séptima cara del dado), creado el año anterior por el poeta Joan Brossa, el filósofo Arnau

Puig y los pintores Joan Ponç (director de la revista), Antoni Tàpies, Modest Cuixart y Joan Josep Tharrats (editor e impresor de la misma). Ese mismo año viaja a París y se encuentra con André Bretón, publica su primer libro de ensayo (*Igor Stravinsky*) y conoce a Marius Schneider, etnólogo y musicólogo alemán, quien lo inicia en simbología. En 1951 empieza a trabajar en la editorial Gustavo Gili, donde permanecerá hasta su muerte. La entrada al ambiente editorial le permitirá publicar muchos de sus poemarios por cuenta propia.

Es importante señalar que a pesar de vivir en Barcelona escribe toda su obra en castellano. En un primer momento esto se explica porque si quería publicar debía hacerlo así, ya que a partir de 1941, con la circular del Gobierno Civil de Barcelona sobre “El uso del idioma nacional en todos los servicios públicos”, el español se institucionalizó “como única lengua válida para la vida pública”.³ Sin embargo, Shirley Mangini señala que “la actitud represiva del gobierno frente a cultura y lengua catalanas comenzó a modificarse a mediados de la década [de 1940]; se publicaron incluso algunas revistas en catalán y en 1949 la editorial Alpha comenzó a publicar libros en la lengua del país” (Mangini, 19).

Por esta razón, la obra de Cirlot no puede entenderse desde la cronología por etapas de la poesía española de posguerra concentrada generalmente en el mundo madrileño y que podemos reconocer por una creciente preocupación social. Dentro de esta tradición de crítica literaria se reconoce una primera etapa, de 1940 a 1950 aproximadamente y una vez superada la breve fase clasicista —de la revista *Garcilaso* (1941-1943)—, la mayor parte de los escritores optaban por una poética de rehumanización fundamentada en un “sentir existencial”

³ “La persecución de la lengua catalana”, en el sitio web *El primer franquismo en Manresa en un clic (1939-1956)*. El sitio “presenta más de 2.000 documentos, imágenes y recortes de prensa sobre los primeros veinte años del franquismo en Manresa. Todos los documentos son inéditos. Su localización es fruto de una larga y sistemática búsqueda, que se ha llevado a cabo especialmente en el Archivo Municipal de Manresa. [...] Este trabajo no es una historia exhaustiva del franquismo en Manresa. Ofrece un volumen inmenso de documentación que retrata cómo era y cómo actuaba un régimen de larga duración, que reprimió los derechos más elementales de las personas”. La circular a la que me refiero puede encontrarse escaneada aquí.

de su realidad. Esta veta existencial se dividió a su vez en una poesía “desarraigada” —cuyo detonador fue la publicación en 1944 de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso— y una “arraigada”, la cual, a pesar de la angustia, encontraba un asidero en la fe. Los mejores representantes de esta última formaron la llamada Generación del 36, encabezados por Luis Rosales, unida en torno a la revista *Escorial* (1940-1950) y quienes —según Juan Cano Ballesta— escribían bajo una “ilusión imperial” que traería, tras la guerra, una nueva edad dorada: falangista, evidentemente.

La crítica reconoce un segundo periodo ubicado desde mediados de los cincuenta hasta mediados de los sesenta. Abarca la denominada “Generación del 50” que produjo una poesía de “contenido ético social de defensa del individuo y de la colectividad [...] con temas, muy frecuentemente, de encubierta denuncia política” (Palomo, 38) y se pronunciaba a favor de la sencillez formal, en contraposición al excesivo artificio vanguardista.⁴

Ahora bien, tampoco podemos insertar al autor dentro de la evolución de una poesía catalana —cuyo matiz también era crecientemente sociopolítico— y por ello no se le ha estudiado desde la historia literaria de Barcelona, como recuerda Dolores Manjón-Cabeza Ruiz:

mientras la escritura en lengua catalana del mismo periodo [1939 a 1951] (clandestina en su mayor parte) ha sido bien estudiada, la escritura “pública” en castellano de la Barcelona de los primeros años de posguerra ha sido ignorada sistemáticamente por la historia y la crítica de la literatura durante más de 50 años, a pesar de la importancia de Barcelona como centro editor y configurador de líneas creativas y de la talla de algunos de esos escritores, como Juan-Eduardo Cirlot” (Manjón-Cabeza, 142).⁵

⁴ Aunque Shirley Mangini termina por utilizar el nombre de “poesía social” para no confundir más al lector o estudioso de la literatura de esta época, señala que “es un término equívoco porque recuerda la idea de la literatura ‘socialista’ e implica un compromiso mucho más explícito en la literatura de lo que fue posible en España. En vez de hablar de ‘realismo social’ para referirse a la literatura comprometida de aquella época, sería más acertado hablar de ‘realismo moral’ [...] que tenía] el deseo de conseguir que los lectores tomaran una postura antagónica al sistema” (36-37).

⁵ En las antologías o libros sobre historia literaria catalana que pude consultar, en esta etapa se reconoce a Salvador Espriu, J. V. Foix, Carles Riba, Blai Bonet, al grupo Dau al Set, entre otros, pero no hay ni una mención al hecho de que parte importante de la producción literaria en Cataluña se realizaba en castellano y

Es necesario apuntar esta situación intermedia pues tal vez sea la causa de la desatención de que fue objeto la poesía de Cirlot por varios años dentro de España, además de provocar también el desconocimiento —y ya no digamos la posibilidad crítica— del poeta fuera del país. Su obra se inserta entonces en la producción de poetas nacidos de 1911 a 1922 que comenzaron a escribir y publicar a principios de la década de los cuarenta, casi inmediatamente después de la instauración del régimen franquista en Barcelona y que por tanto sólo podían utilizar la “lengua oficial”.

En el ámbito específicamente cultural y desde 1939,

un grupo de intelectuales catalanes que había luchado con Franco (Juan Ramón Masoliver, Carlos Sentís, Pedro Pruna, Xavier de Salas, Ignacio Agustí, Félix Ros y Luys Santa Marina, entre otros) se ocupó activamente, bajo las órdenes del Director General de Propaganda, el falangista Dionisio Ridruejo, de promocionar una literatura en castellano acorde con los principios del Movimiento [...]. A partir de 1942, se abandonan progresivamente las tareas de reconstrucción o sustitución cultural y la poesía en Barcelona inicia un camino que la ha de unir con las principales líneas estéticas de anteguerra (Manjón-Cabeza, 142-143).

La figura central de este regreso vanguardista (no garcilasista-imperialista) fue Vicente Aleixandre, miembro de la llamada “Generación del 27”, mientras que la corriente de vanguardia retomada por excelencia era el surrealismo. Esta actitud se consolida en 1944, año clave para la poesía española porque “queda liberada de los proyectos de una nueva poética para un nuevo estado falangista” (Manjón-Cabeza, 143). Mientras en Madrid, Dámaso Alonso publica *Hijos de la ira*, en Barcelona sale a la luz “una de las mejores revistas poéticas del periodo de posguerra, *Entregas de poesía* (1944-1947)” (Manjón-Cabeza, 145) que fue dirigida por Juan Ramón Masoliver, Diego Navarro y Fernando Gutiérrez, y, en la ausencia del primero, también por Julio Garcés y Manuel Segalá. “Surgió como oposición al

por lo tanto no hay un análisis sobre la posibilidad de influencia de esta generación en las que siguieron, tanto en español como en catalán.

clasicismo garcilasista imperante” y su objetivo era “traer a cauce” a “una serie de poetas barceloneses entre los que destacaban Julio Garcés, Manuel Segalá, Juan-Eduardo Cirlot y Fernando Gutiérrez” (Manjón-Cabeza, 149). La estructura de la revista era como sigue: “un clásico olvidado, un extranjero contemporáneo (pues otro de los propósitos era anudar la producción nacional con las mejores poéticas foráneas, salvando así el aislamiento de las guerras) y dos poetas españoles contemporáneos, uno reconocido y otro novel, este último casi siempre de Barcelona” (Manjón-Cabeza, 149).

Las primeras publicaciones de Cirlot aparecieron allí. Los poemarios: *Oda a Igor Strawinsky y otros versos* (nº 4, abril de 1944), una versión del *Canto de la vida muerta* (nº 16, 1945); así como el poema suelto “A Eugenio Nadal” (abril de 1944) y los ensayos “Confidencia literaria” (nº 10, octubre de 1944) y “La vivencia lírica” (nº 19, 1946).

En el año de 1944 también aparece *Espadaña* (hasta 1951), revista leonesa de poesía fundada por Antonio González de Lama, Eugenio García de Nora y Victoriano Crémer que publicó la obra de poetas opuestos al régimen franquista y mantuvo una línea editorial de compromiso político y social en contra del garcilacismo y que hacia los cincuenta sirvió de vehículo a esa poesía de tono desarraigado, antes expuesta. Aquí se publicaron textos de César Vallejo, Pablo Neruda, Miguel Hernández, Antonio Pereira, José Hierro, Ángela Figuera Aymerich, Gabriel Celaya y Blas de Otero. En este medio Cirlot publica “Paisajes” (nº 13, 1945), “Tres poemas a Numancia” (nº 15, 1945) y su importante y valiente “Elegía a Miguel Hernández” (nº 16, 1945), que, a decir de Enrique Granell fue “el primer poema publicado en España tras la muerte del poeta” (694). Reproduzco la sentida dedicatoria:

*Miguel, ya duermes bajo el dulce trigo
de los campos dulcísimos, llorados
por tu voz, masculina de elegía.*

Quisiera regresar, vivir contigo

*en los montes, los huertos y los prados,
porque también yo tengo mi agonía.*

*Y cavo como cava el hortelano
la tierra de mi sangre con mi mano,
con mi mano, Miguel, querido hermano.*

Y algunos fragmentos:

No sé si mis arterias el ramaje
son del árbol que agrupa su delirio
aquí, junto a mis piernas, llevo un traje

de barro, de sudor, de furia y lirio,
de silencio, de ocaso, de marrones
insectos que presiden el martirio
[...]
¡Qué Otoño de temblor y resistencia!
¡Qué azada de rumor bajo mi mano!
¡Qué sordo amanecer el de esta herencia

de páginas de plata, bajo el cano
color de esta materia, de esta tierra,
que cavo como cava el hortelano! (*En la llama*, 597-599).

Esta apertura literaria fue posible gracias a “cierta esperanza de la caída del régimen junto con la relativa y calculada permisividad del gobernador civil Bartolomé Barba Hernández”. Contexto que también permitió la aparición de “las primeras y tímidas manifestaciones culturales públicas de la lengua catalana, cuyo uso en libros de creación fue autorizado por la censura en 1946; así, por vez primera en ocho años, la poesía en castellano tuvo una mínima competencia, que iría creciendo con el tiempo y el desarrollo de posturas de resistencia” (Manjón-Cabeza, 144) con lo cual se enriquecía el panorama literario de la época.

Durante este periodo Cirlot también colaboró en *Solidaridad Nacional*, una publicación ideada en 1944 por Luys Santa Marina que pretendía incorporar a la cultura un tipo específico de poesía, afecta al régimen; sin embargo, ya en la práctica tuvo que dar “cabida, entre

reseñas y artículos, a poemas de escritores barceloneses muy jóvenes, ya no implicados de manera directa con el levantamiento franquista” (Manjón-Cabeza, 147) y así es como podría explicarse la participación de Juan-Eduardo Cirlot. Granell recoge 14 poemas publicados en este medio y la mayoría tratan sobre España, el amor y el dolor. Quizá esto se deba a que todos los poemas “están sometidos a una distorsión (no sabemos si voluntaria o impuesta) de temas y formas, de tal manera que la estética de todos ellos, tan distinta, se somete en gran medida a las normas escorialistas: formas clásicas —sonetos sobre todo—, temas acordes a los principios del Movimiento y predominio de la función referencial en el lenguaje” (Manjón-Cabeza, 147). Bajo esta perspectiva puede leerse el soneto de Cirlot titulado “La raza de España”:

Un ramo de rigor, un haz maduro,
un coro de guerreros, de leones,
un reunido rumor de corazones,
un panal, una sangre, un oro duro.

Un desnudo esperar bajo el oscuro
color de las profundas destrucciones,
un agudo sentido de invasiones
tomadas y devueltas: rojo muro.

Un concierto de fuerza y horizontes,
una selva furiosa de ternura,
una raza frutal, un alto aliento;

Estamos en España, en su amargura,
en sus campos, sus yermos y sus montes,
en sus armas, sus rosas y en su viento (*En la llama*, 603).

En 1945 aparece la revista mensual “de arte, literatura y paisaje”, *Maricel*, dirigida por Miguel Utrillo Vidal. Publicó desde el mes de agosto poemas de casi todos los jóvenes que escribían en castellano en Barcelona: José Cruset, Juan-Eduardo Cirlot, Diego Navarro, Manuel Segalá, Julio Manegat, José Miguel Velloso y Alfonso Pintó”. Esta revista estuvo más expuesta a los rigores de la censura por lo que los autores optaban “por sonetos y otras

formas tradicionales, aunque siempre intentando llenarlas de contenido y alejarlas del formalismo vacuo que tan mal visto estaba en Barcelona (y que se identificaba, todo hay que decirlo, con Madrid)". Aquí aparecieron, por ejemplo, "textos tan relevantes como 'Cohesión y no armonía. Temas de estética' de Juan-Eduardo Cirlot (*Maricel* 8, marzo de 1946) o el 'Primer homenaje a Gala Salvador Dalí' firmado de forma conjunta por Julio-Eduardo Cirlot Garcés, un ejemplo de la escritura —surrealista— a varias manos que surgía desde la barcelonesa taberna de La Leona" (Manjón-Cabeza, 148). Otros títulos de este tipo de composiciones conjuntas son "Un poema a san Juan" y "Un poema de La Leona" (Granell, 312-320).

La apertura a la lengua catalana a partir de 1946 explica la aparición en 1948 de *Dau al set* (La séptima cara del dado), publicación bilingüe, a la cual Cirlot se integra de 1949 a 1953. La recopilación de sus colaboraciones están en el libro *En la llama* bajo la edición de Enrique Granell (437-478). Podemos leer aquí su producción más surrealista: sueños sobre todo, pero también ejercicios vanguardistas como la écfrasis de algunas esculturas de sus compañeros de grupo (Ángel Ferrant, Eudaldo Serra, Carlos Ferreira y Jorge de Oteyza) que, según consta en la firma, se realizó el "día 6 de febrero de 1951, de 4 a 4 y cuarto de la tarde" (Granell, 457); la rapidez de la composición (quince minutos) seguramente buscaba propiciar la "escritura automática" surrealista. En abril de 1952 aparecen los *67 versos en recuerdo de Dadá*, impresionante asociación aparentemente ilógica entre los números (del uno al sesenta y siete) actuando o adquiriendo propiedades humanas. Lo que da cohesión a los elementos es prácticamente la sucesión aritmética:⁶

⁶ Es difícil no pensar de inmediato en la taxonomía de Borges sobre la enciclopedia china en su texto "El idioma analítico de John Wilkins" (también de 1952) que tanto inquietó e inspiró a Foucault para su libro *Las palabras y las cosas*: "Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al lector, todo lo familiar al pensamiento —al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía—, transformando todas las superficies

El uno se arrodilla dulcemente,
el dos tiene las trenzas de papel,
el tres llena de plata los triángulos,
el cuatro no solloza,
el cinco no devora el firmamento
[...]
el trece vive sólo en los desvanes
[...]
el veinticuatro sabe matemáticas,
el veinticinco magia,
[...]
el veintiocho estrellas,
el veintinueve luna
[...]
el cuarenta se expresa,
pero el cuarenta y uno tiene páginas,
donde el cuarenta y dos halla su espejo,
donde el cuarenta y tres se desmenuza,
en el cuarenta y cuatro anidan tigres
[...]
en el cuarenta y siete distracciones
detrás vienen cuarenta y ocho pensamientos,
cuarenta y nueve signos
[...]
sesenta y una llagas,
sesenta y dos pirámides,
sesenta y tres adioses,
sesenta y cuatro diccionarios,
sesenta y cinco sentimientos,
sesenta y seis recuerdos,
sesenta y siete flores (*En la llama*, 468-470)⁷.

De esta forma, hacia el final de la década de los cuarenta se vivía una “estabilización del régimen franquista y la acomodación de gran parte de la población a un estado dictatorial [que] hizo que la poesía ‘normalizara’ su producción”.⁸ En Barcelona, esta inercia provocó

ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro. Este texto cita ‘cierta enciclopedia china’ donde está escrito que ‘los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas’ (Foucault, 9).

⁷ Como homenaje a Cirlot, Valentí Gómez i Oliver emula sorprendentemente esta técnica de composición y le dedica 69 versos en sucesión contraria (del 69 al 1) y en catalán. El video se titula *19.69 versos en record de Cirlot*, y es publicado en *Youtube* el 03/04/2014: <<http://www.youtube.com/watch?v=ToKqyiNkfMU>>.

⁸ En 1946, las esperanzas de la oposición antifranquista —inflamadas en 1945 con el término de la segunda guerra mundial— se derrumbaron cuando “Francia, Estados Unidos y Gran Bretaña publicaron una Nota

que “de una manera bastante natural, la promoción de poetas nacidos entre 1911 y 1922, que había ocupado las tribunas públicas desde 1942, fuera destronada por la nueva y brillante generación poética que hoy conocemos como ‘Escuela de Barcelona’ o ‘Grupo catalán de los 50’ ” (Manjón-Cabeza, 144). Forman parte de esta generación Carlos Barral (editor de Seix Barral), José María Castellet, los hermanos Ferrater, Jaime Gil de Biedma, Alfonso Costafreda y José Agustín Goytisolo. Este grupo difiere de la generación madrileña de esta misma década —de cada vez más abierta denuncia moral— porque “tenían una formación cultural más europeísta que los de Madrid” y “no sólo estaba mejor informado, sino también menos envuelto en peripecias políticas. Estaban más distanciados de la política porque no vivían en el Madrid ‘encorbatado’ o sea, de funcionarios franquistas y, en segundo lugar, porque se interesaban en salvar la cultura catalana de la extinción” (Mangini, 100-101). Este movimiento intelectual no preocupaba tanto a las autoridades como el “medio que más alcance tenía en la sociedad entonces: la *nova canço*, que a partir de entonces funcionó como instrumento de militancia, especialmente la catalana, muy eficazmente” (Mangini, 102).

Cirlot no abandona ni el castellano ni, propiamente, la vanguardia, pero sí evoluciona hacia una experimentación tanto formal como temática. Tampoco comparte las posturas revolucionarias ni de Madrid ni catalanas (con especial mención a la trova); basta mencionar lo que opina de ello en su ensayo titulado “¡Abajo la Máquina de Trovar! Condición actual de nuestra poesía”, publicado precisamente en 1950.⁹ A finales de la década publica *Lilith*

Tripartita que indicaba claramente que las potencias aliadas no iban a intervenir” para acabar con la dictadura. En lugar de ello, “las Naciones Unidas aislaron a España y Francia cerró su frontera con el país vecino, ayudando de una manera importante a que el régimen franquista sobreviviera intacto a la caída del fascismo” (Mangini, 19-20). En 1947 se consolida el régimen al realizar un simulacro de elecciones democráticas con una campaña de “amenazante retórica” y con las urnas vigiladas, Franco salió con el 93% de los votos y con la consolidación internacional como “auténtico” dirigente del país (20).

⁹ Reproduzco un fragmento de este artículo en el siguiente apartado, cuando hablo de la postura ideológica de Cirlot (*Vid. infra*, p. 32).

(1949), poemario citado como fundamental por varios de sus comentadores, donde su escritura continúa signada por el surrealismo. A principios de los cincuenta sigue colaborando en *Dau al Set* y allí publica *El libro de oraciones* (1952): una respuesta individualizada (“su propia corte celestial”) al Congreso Eucarístico Internacional (de mayo de 1952) que el gobierno ideó como “un antídoto” a la huelga de los tranvías del ‘51.¹⁰

Durante este tiempo, combina su escritura poética con los estudios de simbología con Marius Schneider y a través de José Gifreda, en 1950, accede a su biblioteca sobre astrología, esoterismo y simbología (*Del no mundo*, 917). Este hecho, aparentemente circunstancial, será determinante para la configuración de su segundo periodo creativo; por supuesto hay que tener estos datos en cuenta en mi lectura sobre el gnosticismo.¹¹

De 1949 a 1959, Granell consigna una gran cantidad de publicaciones en el papel de Cirlot como crítico de arte (695-696). Esta producción ensayística se consolida en la segunda edición del *Diccionario de los ismos* (1956) obra ecléctica (y tan subjetiva) que Ángel González García lo ve constituido por tres partes: la primera y más importante se refiere tanto a las tendencias literarias y artísticas como a los estilos duraderos que marcan extensos periodos históricos; la segunda, muchísimas corrientes filosóficas, algunas religiosas y “un montón de palabras” que designan no sólo actitudes o disposiciones sino también hábitos mentales; por último, la tercera y que más desarrolla e inquieta a González García, se refiere a las pocas entradas relacionadas con el “esoterismo”, como el simbolismo tradicional (26 y ss).

¹⁰ Esta huelga señalaba el inicio de la “organización de las masas y de la larga historia de protesta de la posguerra. Los sucesos de 1951 alentaron otras huelgas [...]. El proletariado comenzaba a recobrar una coherencia sociopolítica” y el despertar al desánimo provocado por la normalización del régimen (Mangini, 55).

¹¹ Como el mismo Cirlot señala en una entrevista consignada en el epílogo que hace Victoria Cirlot para la edición de Siruela del *Diccionario de símbolos* (2006): “ ‘Leí también incansablemente, a veces libros inencontrables gracias a la bondad de José Gifreda’. El mago Gifreda, según le llamaba Cirlot, vivía en el Putxet y poseía una gran biblioteca especializada en temas esotéricos, ocultistas y simbología” (490).

Estamos en la segunda mitad de la década de los cincuenta cuando hay una relativa pausa en su poesía y un definitivo silencio poético después de la publicación de *La Dama de Vallcarca*, en 1957. En este libro se sintetizan los temas abordados en toda la poesía anterior pero también se proyecta el tratamiento de su obra posterior pues, como indica Granell, allí se “dan cita la música, los colores, la geografía —real y simbólica—, las mujeres —reales y simbólicas—, el ritual, lo simbólico, el sueño, el surrealismo, el irrealismo¹² y todo ello bajo el manto angelical de la poesía” (Granell, 22).

De suma importancia también son los 4 *Cantos de la vida muerta* (1946, 1953, 1954 y 1956, respectivamente) que, como se verá en esta tesis, marcan el tipo de evolución hacia el simbolismo —como el resto de su obra—, aunque esta serie en particular desarrolla el tema de la dualidad agónica del ser, misma que desembocará en un acercamiento al gnosticismo.

El silencio poético no se romperá sino hasta la publicación, en 1961, del poemario *Blanco*, perteneciente ya a su segunda etapa poética.

Podría concluirse de este primer periodo que su formación universal y humanista era tan profunda que lo alejaba de cualquier nacionalismo o etiqueta artística. Uno de sus propósitos parece ser la transmisión de su conocimiento, prueba fundamental de ello son sus dos diccionarios y la asidua publicación en la mayoría de los medios editoriales disponibles. Quizá esa aparente falta de discriminación al momento de elegir el medio de difusión de su obra refleja en realidad su interés por compartirla y contribuir así al desarrollo cultural del país en una época marcada por el exilio de la mayor parte de la intelectualidad española.

¹² El “irrealismo”, como señala el propio Cirlot en su *Diccionario de los ismos*, es como se ha llamado a “la nueva realidad o realidad inventada, producto de la pintura contemporánea, cuando se ha alejado de las tradiciones estilísticas para caer en lo que Luis Castellanos denomina ‘un estilo neutro’. Uno de los cultivadores de ese concretismo que desdeña los valores ‘de factura’, para atender únicamente a la fiebre representativa, es Salvador Dalí” (351-352).

Podría decirse sin lugar a dudas que, a pesar del reconocimiento reciente, su actividad durante este periodo logra iluminar aspectos sombríos de la literatura barcelonesa de posguerra.

Bajo la visión esotérica (1961-1973)

El ambiente sociopolítico de la primera mitad de la década de los sesenta es complejo y aparentemente contradictorio, pues al mismo tiempo que se fortalece la disidencia, se opera un cambio de perspectiva, desencantada, sobre el actuar político radical de la sociedad. El país se estaba abriendo al exterior: la devaluación de la moneda, a pesar de la afectación a los obreros, había conseguido una cierta estabilidad económica gracias al creciente turismo.¹³

Si en el ambiente de represión había florecido la poesía social, la estabilidad económica habría de conducir a un desengaño de los grupos de oposición sobre cualquier posible cambio en la sociedad.¹⁴ Dentro de la tradición de crítica madrileña de posguerra, esta situación llevó a los poetas a replantearse su labor. La mayoría sentía que los temas y el prosaísmo en que desembocó la corriente social estaban agotados; rechazaban su intención política, aunque seguían comprometidos con los marginados y denunciaban la injusticia. Se abrieron a influencias extranjeras y prefirieron los temas cotidianos manejados con ironía, misma que revelaba su inconformismo. Los mejores representantes son José Ángel Valente (*La memoria y los signos*); Claudio Rodríguez (*Conjurados*); Antonio Gamoneda, (*Sublimación inmóvil*) y Gil de Biedma (quien veía a esta generación como una de intelectuales “burgueses”, ya que

¹³ Señala Mangini: “Franco había depurado muchos de los elementos falangistas de su gobierno en 1957 para presentar una cara aperturista al exterior, reemplazándolos con miembros de la organización religioso-tecnócrata del Opus Dei [...]. Respaldo por los grandes bancos españoles, el Opus tomó drásticas medidas económicas para mejorar la situación en el contexto nacional; su devaluación de la peseta causó una inesperada inflación. [...] el turismo estaba en su momento de auge. El dólar tenía un valor enorme en España y los visitantes lo encontraban un país encantador y sumamente barato. Solamente en el año de 1960, los turistas gastaron 297 millones de pesetas.” Aunque el Plan de Estabilización funcionaba en el exterior, en el interior del país se perjudicó a los trabajadores, hubo desempleo y por consiguiente, una nueva e intensa emigración al extranjero, sobre todo a Suiza, Alemania y Holanda (92-93).

¹⁴ Este desengaño es fuerte sobre todo entre los afiliados al PC (Partido Comunista) porque sus esfuerzos no habían generado efectos en la política franquista que, al contrario, se afianzaba mucho más.

todos habían gozado de una educación universitaria). Miembros de la llamada “Generación de los 50” o “los poetas de la experiencia”,

lo que preocupaba a casi todos estos poetas era la dicotomía conocimiento-comunicación, típica y preponderante cuestión de los poetas de experiencia. No es que se hubieran liberado de sus preocupaciones morales en la poesía, sino que ahora, en vez de preocuparse tanto del “porqué” del escribir, habían empezado a obsesionarse con el proceso de la gestación del poema. Como dice Langbaum en su libro *The Poetry of Experience*, de donde vino la etiqueta de estos poemas: “El poema existe no para imitar o describir la vida sino para hacerla manifiesta” (Mangini, 159-160).

Aunado a esto, se dieron cuenta de que, para efectos de propagación factible de una ideología de cambio social (ya sea democrático, monárquico o comunista) en la mayoría de la población, el medio primordialmente intelectual —y por consiguiente, reducido— les limitaba desde el inicio. Para lograr una comunicación con más alcances, la prensa y los periodistas eran mucho más fuertes: “en los primeros sesenta se inició lo que a partir de 1965 llegaría a ser una patente realidad: [...] poco a poco la prensa llegó a ser el instrumento más importante de la disidencia y terminaría siendo infinitamente más eficaz como arma política por sus posibilidades de llegar al público” (Mangini, 170).

La actitud disidente regresa y se hace más fuerte hacia finales de los 60 y principios de los 70 sobre todo con el impulso de los movimientos estudiantiles mundiales de 1968 y el hecho de que a la inconformidad de los intelectuales se les unía el descontento de los obreros. El franquismo continuaba perdiendo vigencia y el pueblo se politizaba cada vez más —en 1970 “hubo 817 huelgas, el número más alto desde el final de la guerra” (Mangini, 214)—, mientras que en el ámbito literario en general, el compromiso social ya no era lo primordial, pues otros medios se encargaban de esa tarea: por un lado la prensa cada vez se liberaba más y por otro, en Barcelona, la *nova canço* tenía una mayor presencia en la vida pública.

En la poesía de este periodo se llevó a cabo una renovación caracterizada por la experimentación formal y la ruptura del discurso “lógico”, aunadas a un “culturalismo”, es decir, el recurrir a los mitos y épocas pasadas o a los “mitos de la sociedad presente, barroquismo esteticista y decadencia modernista o sugerencias arábicas de un mester andalusí” (Palomo, 41).

Ahora bien, a la luz de este panorama, el caso de Cirlot sigue siendo especial. Su desarrollo poético no se enmarca en este rechazo o regreso por las temáticas políticas en la poesía porque, como ha quedado claro, su preocupación siempre fue estética. Es posible ver que su primera etapa (surrealista primordialmente, hasta 1957) concuerda más con esta última producción poética dentro del franquismo, mientras que, como quedó señalado antes, su segunda etapa de producción poética se inaugura con la publicación del *Diccionario de símbolos* en 1958 y por tanto está signada por la experimentación de temáticas espirituales, preferentemente esotéricas, bajo la mirada simbólica.

En el apartado 1.3 abordaré las concepciones de símbolo y de simbología del autor, ligadas a la teoría de los arquetipos de Carl Gustav Jung y otras tradiciones esotéricas antiguas y contemporáneas suyas.¹⁵ Su noción de poesía se ha matizado con el conocimiento de estas ideologías y si en sus textos anteriores ya había un contenido mágico —a través del surrealismo—, éste se intensifica y se completa con la mística, la alquimia y el gnosticismo. La mística quizá sea el tono principal del ciclo *Bronwyn*, aunque siempre estará como base

¹⁵ No es asunto sencillo definir el esoterismo. Pero me adhiero, como quedó dicho, a esta disciplina relativamente reciente, llamada “Estudios sobre esoterismo occidental” que inaugura Antoine Faivre en 1994 con su libro *Acces de l'esoterisme occidental* (con traducción casi inmediata al inglés). Allí da una serie de características de este esoterismo como “constructo ideológico” propio de occidente. Tanto sus características como su definición operativa ya se ha cuestionado y a partir de ese diálogo se ha establecido un muy prolífico, aunque emergente, campo de estudio. Me parece pertinente dejar clara mi perspectiva más general de estudio sobre estos temas, pues ya no se restringe a una corriente específica (como la alquimia o el hermetismo) sino que se inscribe dentro de un marco más amplio que puede —ya se ha hecho— ligarse con la literatura.

de ese anhelo de unión con la “que renace de las aguas”, la noción gnóstica de la vida: el “núcleo de mi forma de ser y de concebir y sentir el mundo” (*Del no mundo*, 893). La visión agónica del hombre será explorada de manera directa en sus poemarios *Hamlet* (1969), *Orfeo* (1970) y *Perséfone* (1973).

La poesía más consolidada y conocida del autor es el ciclo Bronwyn, está compuesto por “miles de versos” dirigidos a una mujer-ideal. El origen del ciclo es la visión de la película *El señor de la guerra* filmada por Franklin J. Schaffner en 1965 y exhibida en Barcelona en “agosto o septiembre de 1966”. Es protagonizada por Charlton Heston y Rosemary Forsyth en el papel de Bronwyn, una doncella celta que emerge desnuda de un pantano en su primera escena. Esta imagen fue interpretada por Cirlot como la mujer eterna saliendo de las aguas primordiales. La idea no se completa sino hasta que ve otra película: la versión rusa de *Hamlet*, sobre todo la escena en que muere Ofelia. El poeta lo explica de esta forma: “Al ver a Ofelia entre dos aguas muerta en el film ruso recordé de pronto el resurgir de Bronwyn de ‘esas mismas aguas y con las mismas flores’. Bronwyn sale del agua para que el señor se enamore de ella, pierda su feudo, su vida misma, es decir, para hacer con ‘él’ lo que Hamlet hizo con Ofelia” (*Bronwyn* 12).

Por lo tanto Bronwyn será una presencia femenina compleja sobre la que se construirá una especulación vívida, casi involuntaria. Como señala Victoria Cirlot: “Al principio Juan Eduardo Cirlot pensó que sólo sería un poema; por eso no lo numeró. Luego tuvo que aceptar la imposición del poema mismo, y así siguieron los ocho primeros Bronwyn, mientras la aparición de cada uno de ellos le causaba asombro y siempre pensaba que sería el último. Más adelante, con *Bronwyn, w*, se le hizo evidente la realidad del ‘poema infinito’, que sólo truncó su enfermedad en otoño de 1971, de la que murió dos años más tarde. El ciclo *Bronwyn* quedó formado por 16 libros de poemas” (Victoria Cirlot, *Bronwyn*, 19). Cada uno explora

diferentes aspectos de este mito convertido en símbolo. Para desentrañar todos los elementos configurados en el ciclo se necesitan muchas páginas y mucho tiempo de reflexión, quizá un proyecto de investigación, pues no sólo la tradición celta, sino la greco-romana, la cabalística, establecen un diálogo.¹⁶ No obstante la dificultad, debe quedar clara la importancia de esta producción poética porque alrededor de ella se generan sus poemarios coetáneos. Quizá sirva aquí una muestra del primer poemario del ciclo: *Bronwyn* (1967); y del último, la *Quête de Bronwyn* (1971).

Los primeros versos sobre el tema, ya reflejan la inmaterialidad de la idea y quizá de ahí derive su fuerza:

[...]
Mensajera del más allá, tú vienes
con forma de mujer, pero el abismo
se cierne junto a ti tan dulcemente.

Bronwyn,
constelaciones pálidas esperan
en medio de otros cielos con tu luz (80).

Bronwyn, mi corazón,
si nunca has existido eres posible
porque la realidad es muerte viva.

Bronwyn, mi corazón,
tócame con tu nada y con tu nunca (81).

La *Quête de Bronwyn*, como su nombre lo indica, está construida a la manera de una peregrinación novelesca que evoca el tema del Santo Grial. El poemario se divide en seis secciones que Cirlot enumera así en la nota introductoria:

I, evocación de Bronwyn y presentación del ‘caballero’, con quien el autor se identifica; II, paisajes, estados de ánimo; III, idea de la busca, de la *quête*; IV, encuentro con Bronwyn y entonación de su alabanza; V, pérdida de la amada (más vivida en la realidad de lo irreal que en la irrealidad de lo real); y VI, progresiva transfiguración del protagonista a través de su contacto con un ‘alud de cisnes y de alas, de alburas y de

¹⁶ Tal es la pretensión de la tesis doctoral de Jaime D. Parra: *Bronwyn: ciclo poético, forma y figura proyectiva de la obra de Juan Eduardo Cirlot*, Universidad de Barcelona, 1998.

blancos fulgores' que no dejan de infundir cierto carácter lohengriniano al final (*Bronwyn*, 481).

En seguida, un poema de la quinta parte, con abundantes aliteraciones y el juego fonético característico de la maduración estilística cirlotiana:

Escorias entre ruinas y memorias.
Proferir un lamento es preferir
el momento perdido al pensamiento
donde todo es morir y revivir.

Bronwyn
Bronwen
Bron ven
Ven Bronwyn, ven.

Te llevo entre mis llamas mientras llueve
en el llano que llora con mi llanto.
Escorias como restos de victorias.

Y allí donde la lluvia solo es llanto
y el llano es el pantano donde hallé
la corona de flores y la flor
con ellas coronada acabaré.

Inmensa soledad de mi ser solo (513).

Por otro lado, la alquimia —ese proceso espiritual y material de transmutación— estará en esta etapa de su producción de una forma constante desde el poemario *Blanco* (1961), pero también, y muy fuerte, en *Las oraciones oscuras* (1966), *Las hojas del fuego* (1967), *El incendio ha empezado* (1969), *Los restos negros* (1970) y el poema suelto *Visio smaragdina* (1973).¹⁷

A la par de esta gama temática se desarrollará su experimentación formal. Son poemarios específicos, pasa de los primeros en que “descubre” (no inventa, porque parece verla como una capacidad fónica intrínseca al lenguaje poético) la “poesía permutatoria” por

¹⁷ Clara Janés, en su introducción al tomo *Del no mundo*, libro que reúne la poesía de Cirlot de 1961 a 1973, realiza un acercamiento conciso, aunque sintético, sobre la alquimia en esta etapa de su obra (*Del no mundo*, 23-35).

asociación matemática y espiritual, a la manera de la música dodecafónica de Schönberg y de la técnica contemplativa del *tseruf* cabalístico de Abram Abulafia.¹⁸ Este tipo de configuración se completará en algunos poemarios con rasgos visuales o gráficos (en sus “variaciones fonovisuales” tanto al tema Bronwyn como al motivo Inger Stevens), aunque por supuesto la potencialidad auditiva de la escritura poética es más evidente.

Al mismo tiempo que producía asiduamente poesía, colaboraba en *La Vanguardia española* (1881 a la fecha), el periódico más leído durante el franquismo. El diario nació en 1881 con el título de *La Vanguardia* como órgano de expresión de una fracción del Partido Liberal de Barcelona.¹⁹ Cirlot empezó a publicar allí precisamente en 1961 (ya después de la exitosa acogida del *Diccionario de símbolos tradicionales* en 1957) y hasta 1971 con un total de 116 artículos de los más variados temas.²⁰ Es interesante notar una continuidad con su trabajo como crítico de arte, sobre todo parece haber un interés de divulgación del arte vanguardista internacional —Scriabin, Rothko, Schönberg— pero especialmente de sus

¹⁸ Arnold Schöngberg (1874-1951), compositor alemán de origen judío inventa en 1923 un método de composición musical dodecafónico basado en la combinación igualitaria de las doce notas musicales, sin marcar un tono por encima de otro (de allí que se le llame música atonal). Se trata de tener un prototipo de doce notas, en el orden en que el compositor lo quiera con la única particularidad de no repetir ninguna, para después combinar casi matemáticamente esos doce sonidos. A su vez, la técnica combinatoria del cabalista hispano medieval Abraham Abulafia (siglo XIII) se proponía como una forma de meditación sistemática en las letras del alfabeto hebreo y del nombre de Dios (YHVH) con el objetivo de provocar una experiencia mística. Abulafia escribió varios textos a modo de manuales en los que explicaba este sistema. Cf. Scholem, *Grandes tendencias*, en particular el capítulo titulado “Abraham Abulafia y la cábala profética” donde consigna al menos cuatro obras fundamentales de Abulafia, rescato únicamente la que recupera el nombre de la técnica en la cual dice basarse Cirlot para crear su poesía permutatoria: *Séfer ha-tseruf* “El libro de las combinaciones”. Sólo como apunte es curioso notar que muy probablemente Cirlot no haya tenido acceso a los manuscritos de Abulafia, sino que los libros académicos —al menos considerados así en aquella época— como los de Scholem o Eliade, figuran como sus fuentes de inspiración para poesía.

¹⁹ En 1888 se proclamó al margen de cualquier partido político. En 1936 fue incautada por el Gobierno de la Generalitat de Cataluña, pero el 27 de enero de 1939, después de un día de asueto, apareció bajo la dirección franquista y con el nombre de *La Vanguardia Española* (recuperaría su nombre auténtico hasta el 19 de agosto de 1978).

²⁰ Todas las colaboraciones de Juan-Eduardo Cirlot pueden verse en la página del diario *La Vanguardia*, que este realizó como homenaje al escritor, el 5 de noviembre de 2013, bajo el título de “Juan Eduardo Cirlot, escritor de culto”: < <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20130511/54373347565/poeta-compositor-simbolismo-critico-de-arte-mistica-ocultismo.html>>.

contemporáneos catalanes, como los pintores Modest Cuixart, Antoni Tàpies, fundador y miembro del grupo *Dau al Set*, respectivamente. Sin embargo, al mismo tiempo ya vemos totalmente influenciada su concepción artística o estética por el esoterismo. Una muestra temprana, de 1963, la encontramos en su colaboración titulada “Paralelos entre colores y sonidos”. Empieza por cuestionarse la categorización de las artes (la música como temporal y la pintura, espacial) y para ponerla en crisis compara la obra de Mark Rothko y Alexander Nicolaevitch Scriabin a través de la analogía, un principio básico del pensamiento esotérico (no exclusivo de éste, por supuesto):

Y la noticia más profunda sobre el sentido de las búsquedas coincidentes de ambos artistas se la debemos al inglés Cyril Scott que, en un libro reciente sobre esoterismo de la música dice que la “falsa relación” y, por consiguiente, el acorde disidente de colores, es el medio más eficaz para romper el orden lógico y penetrar en el místico, accediendo a ese universo de llamas que los líricos persas identificaron con su Paradesha (texto en línea).

Esta característica se hace más profunda conforme avanza el tiempo y, puede suponerse, sus conocimientos sobre estos temas. La participación constante del autor en un diario controlado por el régimen no indica necesariamente que fuera partidario de éste, pues también colaboró en *Papeles de Son Armandans* (abril de 1956 a marzo de 1979) cuyo director, Camilo José Cela, ofreció “las páginas de su revista a escritores españoles exiliados (Alberti, Aub, Prados, Cernuda, Castro, Altolaguirre, etc)” y apostó por “dar cabida a textos en las tres lenguas vernáculas peninsulares: el gallego, el catalán y el vasco” (en línea). Cirlot también publicó en *Cuadernos hispanoamericanos*, revista cultural fundada en 1948 bajo el auspicio del Instituto de Cultura Hispánica, con una periodicidad mensual, incluso en la actualidad. Se centra en especial en la literatura hispánica tanto en la península como en América. Durante la época de Cirlot fue dirigida por Pedro Laín Entralgo y Luis Rosales.

Aquí es donde Juan-Eduardo Cirlot publicó el poemario *Perséfone*, en febrero de 1973, tres meses antes de su muerte y varios textos sobre numismática, otra de las pasiones del poeta.

Hasta aquí dejaremos el recorrido por la obra de Cirlot. Es importante tenerlo en cuenta por una razón práctica: esta base histórica me permitirá moverme con mayor libertad al momento de abordar los poemarios, pues se insertan en esta evolución temporal que tiende hacia lo espiritual, específicamente esotérico. Ahora consideraré la postura ideológica de Cirlot en tanto que se relaciona con su labor artística y el tema de este trabajo, el gnosticismo.

1.2. Su ideología frente a la poesía social

La historia de Europa durante la primera mitad del siglo XX es compleja. Se desarrolla entre guerras mundiales, dictaduras fascistas, comunistas y nacionalistas. En España la dictadura se prolonga hasta 1975, año de la muerte de Francisco Franco y precisamente por esta característica en lo fundamental, el caso español es diferente.

En primer lugar habría que aclarar que fascismo en España no equivale a franquismo, la ideología fascista es introducida al país con anterioridad. A decir de Ismael Saz Campos, el precursor es Ernesto Giménez Caballero, fundador de *La Gaceta Literaria* en 1927, órgano donde publicaron los autores de la Generación del 27; introductor y defensor de las corrientes vanguardistas en el país. Ismael Saz realiza un recorrido puntual sobre la evolución del pensamiento de Giménez Caballero. Lo primero que lo acerca a esta ideología es que la percibe, por su carácter “genuino”, como auténticamente liberal y moderna, pues se trata, junto con el comunismo, de “dos fórmulas fascinadoras de una nueva Europa” (cit. en Saz, 35). Sin embargo, a diferencia del comunismo, las ideas fascistas-nacionalistas eran “una vuelta de los países hacia sí mismos, hacia sus propias esencias, tradiciones” (Saz, 36) y por lo tanto podrían ayudar a dar una respuesta a una problemática “específicamente nacional,

reiteradamente abordada por la intelectualidad española: el ‘problema de España’ ” (Saz, 34).²¹ Esto también planteaba que el fascismo en España no podría ser una importación de los movimientos extranjeros (aunque estuviera basado prácticamente en el fascismo italiano) sino que debería establecerse en “lo auténticamente español” que se encontraba en los sectores menos influenciados, según él, por ideas ajenas, es decir, el pueblo mismo, en “las masas”. Además tenía que regresar al “momento de máximo esplendor para el propio país, su momento ‘fascista’, que Giménez Caballero situaría en el siglo xv” (Saz, 37). Más adelante, en 1933, Caballero pensará que el componente esencial del fascismo español era “la catolicidad” y por ello encontrará en el imperialismo romano su mejor antecedente, con lo cual ya no se trataría de definir “una fórmula específica, sino ser el más perfecto ejecutor de la existente” (Saz, 39).

En esta formulación encontramos ya el rasgo tradicionalista que caracterizará al primer grupo fascista, La conquista del Estado, fundado por Ramiro Ledesma, aunque con divergencias sobre todo frente al elemento romano. Más adelante, las ideas de Giménez Caballero influirán decisivamente en José Antonio Primo de Rivera durante la primera etapa de la Falange (1930-1934), ya que le servirán para diferenciar al partido de otras propuestas de derecha. La evolución de estas ideas convertiría a Primo de Rivera en un “auténtico

²¹ El “problema de España” es un debate abordado por los intelectuales españoles sobre todo a finales del siglo XIX y durante el XX que se planteaba la posibilidad del “ser de España” como un problema en sí mismo frente a otros nacionalismos más prósperos, a su juicio, como el francés o el alemán. Participantes de este debate son Ramiro de Maeztu, Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, Antonio Machado, José Ortega y Gasset, entre otros. Esta creencia se consolida con el “desastre” de 1898: la pérdida de las últimas colonias españolas en Cuba. Frente a tales hechos veían completamente terminadas las ilusiones de un regreso al esplendor imperial de siglos pasados. En torno a esta angustia se sentían unidos los miembros de la llamada Generación del 98, como indica Laín Entralgo: “algunos hombres esclarecidos sintieron la impresión de vacío, de flacidez que traía a sus almas su propia situación de españoles. Tal impresión será expresada con distintos nombres: es la «abulia» que Ganivet diagnostica, el «marasmo» que angustia a Unamuno, la «depresión enorme de la vida» que Azorín advierte, la visión de una España: «vieja y tahúr, zaragatera y triste», que asquea a Antonio Machado, el inconsciente «suicidio lento» que con tan enorme tristeza delata Menéndez Pelayo. No hay duda: el «problema de España» perdura irresuelto. España progresa material y científicamente -es la hora de Menéndez Pelayo y Cajal-, pero tal adelanto no es capaz de poner ilusión en las almas de los españoles más sensibles” (en línea).

fascista” sobre todo al adoptar los “contenidos laicos y modernizantes” propios del fascismo, manifestados claramente en la proclamación de la República misma, entendida como “la gran ocasión perdida para la realización de la revolución nacional” (Saz, 56). Esta revolución, pensada para contrarrestar los movimientos progresistas y revolucionarios (comunistas, socialistas y republicanos), debía ser “nacional y social” y su objetivo, plenamente fascista, sería la sustitución del Estado liberal por un Estado totalitario “como base y cimiento de una comunidad nacional ordenada y entusiasta, jerárquica y conquistadora” (Saz, 69), gobernada por un dictador “genial, como Mussolini” (Saz, 57).

Aunque el partido Falange Española, fusionado con las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista (FE de JONS) afirmaba tener 80,000 militantes en 1936, las elecciones de febrero de ese año demostraron que la ideología fascista distaba mucho de ser una propuesta seductora, pues únicamente alcanzaron el 0.4 % de las votaciones. En ese momento, Primo de Rivera cambió de estrategia y “convirtió a su partido en una organización terrorista” (Saz, 71) que apostaba ya decididamente por la guerra civil, una guerra civil que no fue la real sino una “utópica” que daría el poder a la Falange y lograría así una síntesis entre izquierda y derecha que aspiraba a superar las fracturas de clase. Sin embargo, era este un

objetivo utópico que, como revelan los casos de Italia y Alemania, sólo puede conducir a la barbarie y la catástrofe. *Objetivo doblemente utópico* en el caso español porque la forma subordinada en la que los fascistas concurren a la Guerra Civil hacía prever que su revolución tenía muy pocas posibilidades de materializarse, de modo que todo quedó en la *destrucción* de la democracia y la *represión* brutal del enemigo. Lo de la integración y la reconciliación quedaría para siempre en pura retórica (Saz, 76-77).

El tipo de fascismo que encontramos tras la Guerra Civil es diferente a estos idearios anteriores no llevados propiamente a la práctica. El franquismo no es un estado totalitario y fascista a la manera de Alemania o Italia, sino un régimen más bien “fascistizado” —señala Saz Campos— por su habilidad para “combinar ciertos elementos de la rigidez propia de los

fascismos con la versatilidad y capacidad de maniobra de los no fascistas” (Saz, 86). Los elementos fascistas explican su fundamental anulación de la democracia liberal, “su eterno recurso a la represión”. De los no fascistas, como tradiciones conservadoras, entendemos su adaptación y, por lo tanto, su larga duración. Quizá el término más adecuado para esta combinación, como apunta Saz Campos, sea el de un “nacionalcatolicismo”.

Tras el fin de la Guerra Civil, la derrota republicana y la instauración del gobierno franquista, ¿qué pasó con los intelectuales y artistas que no salieron al exilio francés o latinoamericano?²² Evidentemente el hecho de que hayan permanecido en el país, no significa que compartieran la ideología franquista. Paul Ilie habla de un “exilio interior” para referirse a los residentes alienados de una cultura, a “aquellos sectores descontentos dentro de esa población [española] en relación con esa cultura oficial” (Ilie, 11). Esta población descontenta de intelectuales no era mínima e incluso podemos hablar, junto con Shirley Mangini, de una “cultura de la disidencia durante el franquismo” que evoluciona en seis etapas hasta la muerte de Franco: “entre 1939 y 1949, con el aislamiento de España por las potencias aliadas en la Segunda Guerra Mundial, la actividad cultural disidente fue muy limitada.²³ Entre 1950 y 1955, se abandonó la política de autarquía practicada por España hasta entonces y el régimen empezó a incorporarse nuevamente al escenario político y, sobre todo, económico internacional [...], se comenzó a escribir poesía de protesta contra el régimen, etiquetada de ‘poesía social’ ” (Mangini, 9-10). De 1956 a 1961 la actividad de la oposición

²² En el tomo XII del *Manual de literatura española*, dedicado a la posguerra, se señala una cifra de 500,000 exiliados, tanto a Francia en un primer momento pero sobre todo a diferentes países de Latinoamérica, e incluso algunos en Estados Unidos. Sólo en épocas recientes se ha empezado a estudiar toda la impronta que dejaron los exiliados españoles en los países que los acogieron; no sólo se restringe al terreno intelectual, académico y creativo, sino al técnico y al de la industria.

²³ Es precisamente en esta época donde podemos hablar de una literatura que trataba o bien de regresar al pasado glorioso, como en la revista *Garcilaso* (1941-1943), o bien a emprender una reflexión existencial (a partir de la publicación de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso en 1944); ambos me parecen reflejos inmediatos del horror de la guerra.

“floreció plenamente” con la aparición del llamado “realismo social” como abierta denuncia de la situación sociopolítica española. Este impulso es reprimido fuertemente por el régimen durante la primera mitad de la década de los sesenta con lo cual se desmoralizó la idea del “arte como protesta”, sin embargo, durante la segunda mitad de esta década la oposición política aumenta sobre todo impulsada por los movimientos estudiantiles del 68. “Entre 1966 y 1972, fue la prensa el instrumento clave de los intelectuales disidentes” (Mangini, 10). “En el último periodo, cuyos límites señalan el asesinato del presidente de Gobierno, almirante Luis Carrero Blanco, en diciembre de 1973, y la muerte del General Franco en noviembre de 1975, se produce el final de la dictadura y el comienzo de la libertad política y cultural” (Mangini, 10).

Ahora bien, ¿en qué postura se encuentra Juan-Eduardo Cirlot? Modest Cuixart señala que “no se puede olvidar que Juan-Eduardo Cirlot era un falangista ortodoxo, pero eso no le impidió de ninguna manera que no se metiera en el mundo del surrealismo y del postsurrealismo y de que lo analizara a fondo, porque era una mente privilegiada” (cit. en Corazón, 27). Sin embargo, nunca participó activamente en la política y, en cambio (como me mencionó su hija, Victoria Cirlot, en una conversación) la única novela que escribió (*Nebiros* que será dada a conocer próximamente) fue censurada por haberla considerado “de una moralidad grosera y repugnante” (así consta en el dictamen del censor).

Incluso tras una lectura general o somera de su poesía²⁴ hallamos los más complejos intereses; desde temáticas religiosas (historia de Caín y Abel), grecorromanas (mito órfico,

²⁴ Lectura que ahora puede realizarse en las ediciones de Siruela, donde se recopila su obra de forma más completa. Los tres tomos son los siguientes: *Bronwyn* de 2001 que recoge su producción poética más reconocida, el Ciclo de Bronwyn, textos de 1966 a 1971. *En la llama* (2005) recopila la obra fechada desde 1943 a 1960. *Del no mundo* (2008) consigna la producción de 1961 a 1973 que no es el ciclo Bronwyn, pero que está ligada a esa etapa febril de trabajo creativo.

la caída de Cartago), celtas (Bronwyn), hasta su manejo estructural o formal en la composición de sus poemas: podemos ver sonetos perfectos, prosa poética, conviviendo con una experimentación no sólo surrealista, sino, más adelante, una poesía “experimental” propia. En el libro *Confidencias Literarias*, editado por Victoria Cirlot, se reúnen ensayos sobre la concepción poética de Juan-Eduardo Cirlot y, algunos, sobre sus escritores o temas predilectos, entre ellos encontramos una nómina variada: Dante, Edgar Allan Poe, Antonin Artaud, Novalis, Balzac, William Blake, Gérard de Nerval, Lovecraft, Georg Trakl. A estos nombres tendrían que añadirse sus críticas al surrealismo y a Mallarmé.

Después de tan breve recorrido se nota su profundo conocimiento de las culturas antiguas y una predilección por la poética romántica (individualizada o subjetivada) continuada por los simbolistas franceses y quizá por el surrealismo. Hasta aquí, su postura política está ausente y lo poco que declara frente a la poesía social nos deja ver que su interés no era ese, su poesía no quería ser panfletaria en ningún sentido. El pequeño ensayo que lleva por título “¡Abajo la máquina de trovar! Condición actual de nuestra poesía”, publicado en *Correo Literario* el 15 de diciembre de 1950 (recuperado en *En la llama*, 682-685), es muy claro al respecto. Cito algunos fragmentos contundentes:

He releído a Antonio Machado y, entre sus escritos en prosa, he visto con asombro, como nuevo, el que se refiere a la famosa Máquina de Trovar, que tanto parentesco tiene con la poesía colectivista y social, que parece ser la salvación de la poesía y de la crisis poética.

Con el doble respeto que me produce el muerto y el cantor de Guiomar, me llega el turno a mí de gritar ¡No! No hay crisis en la poesía, ni siquiera en la lírica [...]. Dice Machado que la poesía acaba porque el poeta muestra a la masa su tesoro lírico como el rico su automóvil. Y que la masa, esclavizada por el trabajo mecanizado, se aparta, y que, en consecuencia, la función individualista del poeta pronto dejará de tener el asidero de la sangre común en la que surge. Yo niego, en principio, que la masa se aparte de la poesía por estar brutalizada por esa clase de trabajo, en primer lugar porque la mayoría no lo practica y, en segundo, porque cuando se quita su traje de hombre colectivo el obrero —burgués sin dinero, no lo olvidéis profetas de la muchedumbre— puede ser tan romántico y sentimental como cualquiera de los que le esclavizan. [...] El poeta] debe seguir escribiendo en el fondo de su magnífica tumba [...] y debe maldecir a la Humanidad, en todos sus aspectos: no sólo siendo generoso para una de sus clases, ya

que todos somos igualmente y profundamente malos. [...] no podemos ser lo suficientemente hipócritas para decir: los burgueses son malos, los obreros son peores. Vivan los tales, mueran los cuales (*En la llama*, 683-684).

Pensar en él como franquista o fascista no es para nada un terreno seguro, a lo sumo podría reclamársele su evasión de lo social, aunque esto, como creo podrá constatarse en las líneas que siguen, es un asunto que debe pensarse con más cuidado y que requiere un análisis detallado que gire en torno a esta cuestión.

El problema real surge cuando leemos su “Homenaje a Rudolf Hess”, poema de 1971 y encontramos que ya había escrito sobre su encarcelamiento en *La Vanguardia Española* en junio de 1967. Este tema ya no sólo plantea su relación con el franquismo, sino con el nazismo. Rudolf Hess (1894-1987) fue un militar y político de la Alemania Nazi que ocupó el puesto de Ministro de Estado. En 1941, en plena guerra, hace un viaje a Inglaterra y es apresado. El motivo de su viaje nunca quedó claro, él siempre sostuvo que fue una iniciativa propia que buscaba la paz, el cese de la guerra; sin embargo se piensa que fue un plan premeditado junto con Hitler para buscar una alianza. En el juicio de Nuremberg en 1946, Hess fue declarado inocente de las acusaciones de “Crímenes de guerra” y “crímenes contra la humanidad”; fue sentenciado a cadena perpetua en razón de la acusación histórico-política de haber colaborado en el planeamiento y ejecución de guerras ofensivas. Murió en la prisión de Spandau, donde fue recluso desde octubre de 1946.

Existen dos textos que circulan en internet sobre la relación de Cirlot con Hess. Uno es el comentario-aclaración que hace la hija del poeta, Victoria Cirlot, sobre una publicación anterior aludiendo a la posible afiliación nazi de su padre y el otro es un artículo en catalán publicado en *El País* que sigue con un poco más de detenimiento la cuestión.

La aclaración de Victoria Cirlot es la siguiente:

Aparte de que la cuestión del nazismo de mi padre sea objeto de un cotilleo morboso en Barcelona (entre otras cosas, porque mi padre escribió en la misma *Vanguardia* un artículo dedicado a Rudolf Hess) y que creo merecería un análisis riguroso (que es algo que yo no pretendo realizar aquí), quiero recordarle a Massot [autor del artículo que se cuestiona] que hace ya algunos años me entrevistó sobre esta cuestión, a la que le respondí mostrándole un artículo de mi padre sobre la esvástica como un símbolo tradicional, y a la que también respondió Antoni Tàpies desde su fundado conocimiento personal de mi padre. En aquella ocasión ya le indiqué que era un asunto complejo y que de ninguna forma puede aludirse a ello sin más, porque constituye una simplificación reduccionista que lleva a error. Constituye una verdad a medias que, justamente por eso, deja de ser verdad. La otra mitad de la verdad, a la que no se alude, es que mi padre también sentía una “declarada admiración estética por el judaísmo”, por músicos judíos como Mahler o Schönberg (de los que también escribió en *La Vanguardia*), por la Cábala hebrea, por Abraham Abulafia, por el Zohar...

No obstante la carga emotiva, considero que la puntualización es válida. Por su parte, el artículo de Xavier Casals, publicado en *Quaderns El País* el 24 de octubre de 1996 bajo el título de “Cirlot i el neonazisme: poemes esparsos”, agrega al asunto del poema y el ensayo a favor de una posible liberación de Hess (de 1967), otro dato que, si cabe, es más problemático: la firma que Cirlot otorga a la petición de liberación organizada por la CEDADE (Círculo Español de Amigos de Europa, grupo neonazi español). No obstante, Casals también rescata la aclaración de Cirlot que acompaña dicha firma: “Por no poder, ni querer, librarme de la necesidad de mostrarme ‘humanitario’ firmo el documento adjunto. / Pero conste que sólo lo hago por esa causa. En mi opinión, Hess poco puede lograr saliendo ahora de la cárcel. En cambio HESS (el personaje histórico) *ganaría muriendo en la prisión que está*. Como no soy abogado no añado injustamente [...]”.

Vayamos a los textos entonces. El artículo de Cirlot de 1967, “La destrucción de Rudolf Hess”, es polémico porque enuncia una verdad incómoda. Hess es el chivo expiatorio, el culpable simbólico de la guerra, y puede ser peligroso que muera en la cárcel porque podría convertirse en mártir para movimientos neonazis, pero sobre todo, parece conducirnos Cirlot, Hess es el único culpable de crímenes que se repiten, que se han producido a lo largo de la historia y que continúan reproduciéndose pero de los cuales no tenemos un culpable concreto.

Sobre el “Homenaje a Rudolf Hess”, Xavier Casals se pregunta si el hecho de que se repita el apellido en la totalidad de los 33 versos que componen el poema, es un “homenaje a les SS”. La sola formulación de esta posibilidad interpretativa me parece exagerada y más bien la repetición del nombre se liga con una fascinación de Cirlot con los nombres propios, por su carácter mágico (la palabra no es el referente, sino la cosa misma); los poemas dedicados a Bronwyn e Inger Stevens son buena muestra de esta práctica cirlotiana, antes de la publicación del poema a Hess en 1971. Por otro lado, quizá tenga que ver con la idea misma de homenaje que intenta recordarlo como humano.

Hasta aquí, la defensa de Hess, es la defensa de un hombre equivocado y a quien le concede el beneficio de la duda sobre la posibilidad de que su viaje a Inglaterra realmente fuera en busca de la paz. A un hombre que, a decir de Cirlot, “en todo caso, treinta años de muerte en vida, de estar como en tinieblas, y en auténticas tinieblas morales, le han hecho vivir sobradamente la muerte que otros sufrieron por su causa o por su culpa”.

Pasar de la defensa de este hombre a la filiación al nazismo —y creo que más específicamente al antisemitismo— es dar un salto grande. Considero por tanto, junto con Xavier Casals al final de su artículo, que sólo una revisión de su obra y del papel que este episodio juega en la misma, podrá decirnos si hay o no una ideología nazi en el escritor.

No es este mi objetivo aquí, pero quizá el estudio que sigue ayude a corroborar algo que podría esbozarse desde un primer acercamiento a su obra: Cirlot es un poeta de contradicciones, interesado por la cultura universal y en este conocimiento “universal” no caben tan fácil los conceptos de nacionalismo y racismo (incluso intelectual).

Existe, sin embargo, otro vínculo a considerar, que no tiene que ver con una filiación de grupo, sino más precisamente con una visión de mundo. A pesar de ser un secreto a voces que cierto pensamiento ocultista fundamentaba algunos de los presupuestos ideológicos nazis,

no es sino con el trabajo reciente de Nicholas Goodrick-Clarke que es posible determinar hasta qué punto esto es comprobable. Este trabajo se inscribe dentro de los estudios sobre esoterismo occidental, inaugurados oficialmente con la publicación en 1986 de *Accès de l'Esotérisme occidental* de Antoine Faivre,²⁵ en donde el estudioso define el esoterismo como una “forma de pensamiento”, una manera particular de concebir el mundo y al hombre dentro de éste, reconocible en occidente a partir de la síntesis cristiana que se hace en el Renacimiento entre la cábala judía, algunas formas de religiosidad paganas (en especial el neoplatonismo, pero también el estoicismo, gnosticismo, neopitagorismo) y el hermetismo alejandrino. Dicha forma de pensar se caracteriza por seis elementos: cuatro intrínsecos y dos relativos o secundarios. Los rasgos que no resultan fundamentales, pero que suelen aparecer son, en primer lugar, la *práctica de la concordancia*, que

no es característica del esoterismo occidental [...] y] se hace evidente de manera específica a comienzos de la era moderna (finales del siglo XV, siglo XVI) [...] y desde finales del siglo XIX en una forma arrogante y diferente. Supone una marcada tendencia a tratar de establecer puntos en común entre dos tradiciones diferentes, a veces incluso entre todas las tradiciones, con objeto de lograr la iluminación, una gnosis de cualidad superior” (Faivre, *Espiritualidad* 18).

En segundo lugar, la *transmisión* de maestro a discípulo que supone la autenticidad del conocimiento transmitido. Los cuatro rasgos fundamentales son, primero, el considerar que el universo se compone de un *sistema de correspondencias*, segundo, que la *naturaleza está viva*, es un organismo y no una máquina, tercero, que el órgano de percepción de esta realidad escondida es la *imaginación* (y no la razón, a la que supera); y por último, la *experiencia de transmutación* del practicante.

²⁵ La teoría no surge de la nada, sino que retoma de forma sistematizada y más abarcadora los estudios sobre corrientes específicas en los que se suele citar el caso paradigmático de Frances Amelia Yates que tiene relación con el hermetismo, el iluminismo rosacruz o la filosofía oculta en la época isabelina.

De esta forma el esoterismo es entonces un concepto propuesto para dar cuenta de una serie de fenómenos culturales históricos, cuyo sistema de criterios es discutible, perfectible y sólo es útil como herramienta metodológica, no se trata una verdad cerrada (Faivre, *Acces*, 4). En torno a la obra de Faivre y, en particular, al esquema de investigación que propone, han seguido una serie de adherencias y críticas, de manera que puede hablarse ya de una disciplina académica que ha logrado salir del ámbito francés, pasar al anglosajón y ahora al hispano.

Para el caso alemán, y en particular el vínculo con la literatura, es interesante partir del romanticismo. El estudioso Wouter J. Hanegraaff (también perteneciente a este campo de investigación) formula una propuesta sugerente: partiendo de la fehaciente relación entre pensamiento esotérico (en diferentes corrientes como la alquimia, la magia, el hermetismo, la teosofía cristiana, entre otras) con el romanticismo (en diferentes autores: Blake, Goethe, Schelling, Novalis, Coleridge, Hugo) y tras un recorrido sobre los estudios que a su parecer son los más importantes en el abordaje de la definición del romanticismo (Arthur Lovejoy, René Wellek, Morse Peckham, Meyer H. Abrams y Ernst Lee Tuveson), Hanegraaff conduce a pensar que el esoterismo es clave en la génesis del movimiento romántico y no al revés, es decir, que el espíritu romántico no aceptó *a posteriori* elementos de esta forma de pensamiento, sino que se valió de ellos para su configuración.²⁶ Después del análisis, Hanegraaff identifica tres rasgos propios del romanticismo: el organicismo, la imaginación y el evolucionismo o la idea del cambio a través del paso del tiempo en espiral (Abrams) que supone la adquisición en el tiempo de un nivel superior de conciencia. El organicismo equivale a las características de “naturaleza viva” y “sistema de correspondencias” en

²⁶ Las obras de William Blake y Johan Wolfgang von Goethe, por encontrarse a caballo entre la Ilustración y el Romanticismo pueden ser claves para corroborar tal hipótesis.

términos de Faivre. La imaginación conserva el mismo sentido tanto en los románticos como en los esotéricos, se considera el medio por excelencia de la experimentación de la realidad sagrada, y no la razón. Pero el *tiempo*, entendido como evolución darwiniana es, según Hanegraaff, un rasgo innovador del romanticismo que no pasa de la idea de cambio temporal y no trasciende, como sí sucede en el “proceso” esotérico, hacia la experiencia de transmutación.

Concretamente en Alemania y de vuelta al nazismo, Goodrick-Clarke señala que también los orígenes de esta ideología se hallan en el desarrollo de ciertos postulados originados en el romanticismo y, por ende, podríamos aventurar que se anclan en raíces más profundas; es decir, en el esoterismo, visible en la corriente ocultista de la *Airosofía*, la doctrina de conocimiento oculto racial referente a los arios, término acuñado por Lanz von Liebenfelds en 1915 que se volvió doctrina en 1920:

Los Airosofistas tenían sus raíces políticas en la ideología del *völkisch* [término complejo: aquí podría significar *nacionalidad* a partir de las costumbres del pueblo, folklor] del tardío siglo XIX y en el movimiento pan-germano de Austria. Su respuesta reaccionaria al problema de la nacionalidad y de la modernidad los llevaron a una visión de un imperio pan-germano, en el cual a las nacionalidades no germanas y a las clases bajas se les negaría cualquier petición de emancipación o representación. Las teorías de la excelencia racial en los arios germanos, el antiliberalismo y la ansiedad sobre los cambios económicos y sociales tipificaron sus nociones de *völkisch* [nacionalismo], pero su ocultismo fue una contribución original. El ocultismo fue invocado para ratificar la perenne validez de un orden social precario y obsoleto. Las ideas y los símbolos de las antiguas teocracias, las sociedades secretas, y la gnosis mística del rosacruzismo, cabalismo y masonería, fueron tejidas en una ideología *völkisch*, con el fin de probar, por un lado, que el mundo moderno estaba basado en principios falsos y malvados y, por otro, describir los valores e instituciones del mundo ideal. Esta dependencia de materiales semi-religiosos para su legitimación demostraron la necesidad de los Airosofistas por una creencia absoluta en la disposición adecuada de la sociedad humana: era también un indicador de su profundo desencanto con el mundo contemporáneo (Goodrick-Clarke, *The Occult Roots*, 5, traducción mía).

Esta doctrina influyó profundamente en Heinrich Himmler en 1930 y contribuyó a su interpretación de la prehistoria, a la formación de la orden ceremonial de las SS e incluso en sus planes visionarios de un *Reich* germano mayor en el tercer milenio (Goodrick-Clarke,

The Occult Roots 6). Este pensamiento también intervino de manera importante en la conformación de la Sociedad Thule (1918-1925 aprox.),²⁷ en cuyas reuniones participaba Rudolf Hess (Goodrick-Clarke, *The Occult Roots*, 149).

El desencanto con el mundo moderno y la búsqueda en culturas pasadas no es tan absoluto en la obra de Cirlot, puesto que nunca desdeñó las posibilidades expresivas de la experimentación vanguardista y las supo vincular con la tradición esotérica. Tampoco es posible sugerir que la decepción y ese pensar milenarista o pesimista lo obtuvo de los airosofistas porque sobre este sentimiento incluso podemos mencionar una corriente filosófica: el existencialismo. Sin embargo, Cirlot no reconoce la angustia ni en el grupo anterior al nazismo ni en el existencialismo, sino en el gnosticismo: “el drama gnóstico que forma el núcleo de mi forma de ser y de concebir y sentir el mundo —contraposición de la tierra y el cielo, del amor carnal y del uránico— inspira directamente mis poemas Orfeo y Perséfone” (*Del no mundo*, 893). También se puede citar al respecto lo que declara en una entrevista de José María Gironella en 1969: “En el fondo, hay en mi algo de gnóstico. Me aparto más de la ortodoxia por herejía, acaso, que por ateísmo. [...] El gnóstico se cree siempre extranjero en la tierra. *Je suis d’ailleurs* dice Lovecraft y lo mismo opinaban los partidarios de esa doctrina que relega a Dios a una esfera remota e inconocible para no atribuirle la responsabilidad de un mundo en el cual el mal es evidente y actúa” (*100 españoles y Dios*, 149-152).

A pesar de que tanto Cirlot como los diferentes grupos de las sociedades secretas raciales (que guiaron al nazismo) acudan a las mismas fuentes antiguas, sus propósitos son

²⁷ La sociedad fue organizada por Rudolf von Sebottendorff y Walter Nauhaus. El nombre Thule “podría ser rastreado en una inspiración airosofía. El término deriva de un nombre dado a una tierra muy al norte descubierta por Pytheas alrededor del 300 a.C. Sebottendorff identificó su ‘Ultima Thule’ [en latín] con Islandia” (Goodrick-Clarke, 146, traducción mía).

muy distintos. Cirlot nunca estructuró un plan político o social a través de sus obras. Mientras los miembros de la Airosografía y la Sociedad Thule guiaron sus lecturas y creencias esotéricas a la destrucción de todo lo que no fuera ario, Cirlot las llevó a la creación de un universo poético incluyente y complejo, aunque ambiguo sin duda.

Esta tesis se propone analizar una parte de su producción poética ligada al gnosticismo y otros sistemas de pensamiento afines como el orfismo y el esoterismo. Es imposible negar que su obra se entiende mejor cuando la pensamos relacionada con el esoterismo occidental —tal y como ha quedado definido aquí—, pero el gnosticismo precisamente viene a problematizar la esquematización de Faivre y la aparente facilidad con que se separan teóricamente esoterismo y gnosticismo. Más aún, me parece que se notará en el desarrollo del análisis cómo Cirlot interpreta —y por lo tanto así escribe su poesía— el gnosticismo de una forma esotérica. Antes de ello, es necesario aclarar su noción de símbolo.

2.1. El símbolo²⁸

La principal fuente de información sobre el concepto de “símbolo” en Cirlot es, evidentemente, su *Diccionario de símbolos*, pues tanto en los prólogos (de la primera y de la segunda edición) como en la introducción se desarrolla una definición de éste. Los conceptos

²⁸ No pretendo hacer un recorrido por las teorías del símbolo y contrastarlas con las de Cirlot, sino que me interesa más ver de qué manera abreva en algunas de ellas para hacer una síntesis y elaborar una hipótesis coherente propia, esto con el propósito de iluminar algunos aspectos de su pensamiento que forman parte indisoluble de su creación poética. Para tener un panorama muy completo de los diferentes enfoques simbólicos, recomiendo un libro colectivo editado en España que transita por las teorías del símbolo de autores internacionales y que incluye artículos sobre Mircea Eliade, Carl G. Jung, Gershom Scholem, Mose Idel, Henry Corbin, Ananda Coomaraswamy, Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Ernst Cassirer, Elémire Zolla, Julius Evola, Rudlof Otto, Heinrich Zimmer, entre otros. Lo interesante es que también aparece Juan-Eduardo Cirlot, considerado como el padre de la simbología (junto a Marius Schneider) en España. Este libro tiene la doble particularidad de otorgar a sus lectores tanto una visión general del campo, así como una perspectiva detallada, aspectos que no se habían abordado de cada uno de ellos; esto sólo podía ocurrir después de una valoración a distancia de las vidas y obras de estos “simbólogos” (*La simbología: grandes figuras de la ciencia de los símbolos*, editado por Jaime D. Parra en 2001).

básicos que habrán de tenerse en cuenta son el de correspondencia o analogía, y el de experiencia viva. El símbolo opera bajo la analogía, al encontrar semejanzas entre los objetos (el rojo es el fuego) pero sobre todo entre el mundo del hombre y lo trascendente:

La analogía no solo consiste en esa relación entre lo interior y lo exterior, sino también entre los fenómenos diversos del mundo físico. La semejanza material, formal, es sólo uno de los casos de analogía. Esta puede existir también en lo que respecta a la acción, al proceso. [...] La analogía como procedimiento de unificación y ordenación aparece en el arte, en el mito, en la poesía continuamente. Su presencia delata siempre una fuerza mística en acción, la necesidad de reunir lo disperso (Cirlot, *Diccionario*, 22).

Y señala más adelante que la analogía “es tal vez la piedra angular de todo el edificio simbólico” (Cirlot, *Diccionario*, 23). Es útil recordar que también para el esoterismo la noción de “correspondencias” es una de las características más importantes e igualmente se funda en este principio de semejanza.²⁹

En cuanto a la idea del símbolo vivo, quizá se haga más evidente en el apartado que aborda el simbolismo de los sueños porque éste demuestra la existencia extratextual de los símbolos y está en relación con la noción de arquetipo junguiano. Sin embargo, Cirlot será más explícito en el prólogo a la primera edición: “Indiferentes a la erudición por ella misma, sentimos con Goethe animadversión hacia todo aquello que sólo proporciona un saber, sin influir inmediatamente en la vida. Esa influencia se traduce en modificación y rememoración de lo trascendente” (Cirlot, *Diccionario*, 4). Y en las primeras páginas de la Introducción asegura que el símbolo “es una realidad dinámica y un plurisigno cargado de valores emocionales e ideales, esto es, de verdadera vida” (Cirlot, *Diccionario*, 5).

²⁹ Quizá también sea útil tener presente el libro *La Gran Cadena del Ser* de Arthur Lovejoy, pues me parece que logra hacer visible en la historia del pensamiento humano la importancia que ha revestido para el hombre —el auge y caída, así como la supervivencia en el arte— de esta idea que presupone la conexión de todos los seres. Aunque sin duda para Cirlot es más evidente su relación con el concepto de *mundus imaginalis* de Henry Corbin, conexión que señalo enseguida.

Una última noción fundamental es la del *mundo simbólico*: “reino intermedio entre el de los conceptos y el de los cuerpos físicos” (Cirlot, *Diccionario*, 3) que se relaciona con el concepto de *mundus imaginalis* de Henry Corbin, el cual puede definirse exactamente con la misma frase y cuya influencia en el ciclo *Bronwyn* ha analizado Clara Janés en su libro *Cirlot: el no mundo y la poesía imaginal*, de 1996. Janés señala que el concepto de no-mundo cirlotiano —lugar poético donde se realiza todo lo que no pasa en la realidad— encuentra confluencias con el concepto *nâ kojâ âbâd* (“lugar del no donde”) de la obra del místico persa Sohrawardi. A través del rescate de este autor medieval (siglo XII) llevado a cabo por el estudioso Henry Corbin, Cirlot entra en contacto con Sohrawardi y este concepto, quizá muy temprano en su producción poética. Para Clara Janés, si hay mística en la obra de Cirlot, ésta deberá hallarse configurada a través de la mitología de oriente medio (Janés, *Cirlot y el no mundo*, 83-84).

Cirlot también brinda una serie de autores clave:

[...] decidimos abordar una sistemática exploración de la materia simbólica, hasta que esta, rendida en lo factible, nos entregara algún oro de su caverna, a riesgo de percibir en ocasiones, lo mítico de la empresa. De este modo nos pusimos al trabajo, consultando libros y libros [...] guiados en esto por la esclarecedora actitud de Carl Gustav Jung, en sus análisis sobre alquimia, que atestiguan hasta la saciedad su espíritu de humanista tan preclaro y abierto como riguroso es su sentido científico; avanzamos hacia el laberinto luminoso de los símbolos, buscando en ellos menos su interpretación que su comprensión; menos su comprensión —casi— que su contemplación, su vida a través de tiempos distintos y de enfoques culturales diversos, que ejemplarizan aproximadamente los nombres de Marius Schneider, René Guenón y Mircea Eliade, ente otros (“Prólogo a la primera edición”, *Diccionario de símbolos*, 3).

Todos estos nombres son importantes porque nos señalan desde el inicio el enfoque del diccionario, pero sobre todo, indican la filiación ideológica de Cirlot. Todos estudiaron de alguna u otra forma, alguna corriente esotérica: Jung trató de dilucidar el hermetismo de los símbolos de la literatura alquímica; Eliade también estudió la alquimia, además de la mística

—a las cuales emparentaba— tanto occidental como oriental, pero su conocimiento se originó también de la experiencia, de su estancia en la India; Guenón y toda la corriente perennialista o tradicionalista creían en una auténtica posibilidad de cambio espiritual en la sociedad. Schneider poseía una lógica simbólica y defendía la postura de una especie de mística en las conexiones significantes de las culturas arcaicas o africanas contemporáneas, de hecho Cirlot (en su artículo de *La Vanguardia Española* titulado “La simbología de Marius Schneider”, 1969) señala como un aprendizaje del antropólogo su estancia con “los hechiceros negros”. Lo interesante es que junto con esta particularidad, los nombres escogidos funcionan como autoridades y ayudan a darle ese carácter científico del cual Cirlot quería dotar al campo de la simbología en España.

Además del diccionario pueden consultarse una serie de artículos, publicados sobre todo en *La Vanguardia Española* (Cf. Bibliografía al final), en donde el autor continúa reflexionando sobre el símbolo y la “simbología” como ciencia (o disciplina científica), aplicándola a diferentes ámbitos, como la numismática o el cine; y además diferenciándola clara y reiteradamente de la “signografía” cuya práctica se confunde a menudo con la simbología:

Se habla con frecuencia de «símbolos matemáticos» (el de igualdad, el de infinito, el de multiplicación) y se debiera hablar de signos matemáticos. [...] Hasta ahora se ha venido diferenciando símbolo y signo por el hecho de que entre el símbolo y lo simbolizado hay una relación de analogía o parentesco (una torre alta simboliza la altura, el rojo anaranjado simboliza el fuego, que, a su vez, simboliza la pasión, etcétera), mientras que, entre el signo y lo significado, no hay sino una relación convencional, admitida, como la que rige los signos gráficos con que escribimos y los mismos fonemas.

Pero la verdadera diferencia no reside en la relación analógica —ya que puede haber signos arbitrarios y signos con analogía a lo que designan—, sino en el hecho de que el signo es, con frecuencia, un esquema de algo real (por ejemplo, en la señalización del tráfico) y sirve sólo para lograr una comunicación visual lo más inmediata posible, mientras que el símbolo no se detiene en la comunicación, sino que es de un lado una vivencia (algo que inquieta, interesa, apasiona,

preocupa, y de lo que se intuye o no el significado), y, de otro lado, un medio de conocimiento (“Símbolo y signo”, 1969, 13).

La cita es casi una ampliación del inicio de *El hombre y sus símbolos*, un libro colectivo que planea Jung pero que se publica póstumamente. En el capítulo primero, “Acercamiento al Inconsciente”, Jung acude al símbolo para explicar la carga de lo “inconsciente” en los procesos de sentido y empieza por diferenciarlo del signo:

El hombre emplea la palabra hablada o escrita para expresar el significado de lo que desea transmitir. Su lenguaje está lleno de símbolos pero también emplea con frecuencia signos o imágenes que no son estrictamente descriptivos. Algunos son meras abreviaciones o hilera de iniciales como ONU, UNICEF, o UNESCO; otros son conocidas marcas de fábrica, nombres de medicamentos patentados, emblemas o insignias. Aunque estos carecen de significado en sí mismos, adquirieron un significado reconocible mediante el uso común o una intención deliberada. Tales cosas no son símbolos. Son signos y no hacen más que denotar los objetos a los que están vinculados.

Lo que llamamos símbolo es un término, un nombre o aun una pintura que puede ser conocido en la vida diaria aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio” (Jung, 20).

En otro artículo de *La Vanguardia Española* Cirlot hace una reseña justamente de este libro póstumo y colectivo, en la que destaca a Jung como “un poderoso humanista cuya obra abarca muchísimos dominios del intelecto” (“El hombre y sus símbolos”, 1965, 14). Sin embargo, lo revelador del artículo cirlotiano es la parte final, en la que apunta nuevamente la vivencia del símbolo de una manera decisiva: “El símbolo se muestra a la vez en el elemento real, en su «significado» por sí mismo (expresión de derecho que tiene el alma de la rosa o de la espada a vivir al margen del alma humana), y en el «sentido vivo» que adquiere por su «situación» en el fluir de la vida psíquica. La conciencia de la vida profunda que discurre por símbolos enriquece la existencia y la arraiga, siendo por lo tanto un valor religioso” (“El hombre y sus símbolos”, 1965, 14).

Por estas características la concepción de simbología de Cirlot se distancia de otras teorías del símbolo que estudian las relaciones de semejanza fundadas en principios de

convención social o cultural, como por ejemplo las de Tzvetan Todorov o Iuri Lotman. Aunque Cirlot no descarta esta posibilidad de interpretar el símbolo, sí la toma como eso: una posibilidad de otras, paralelas e incluyentes: “realidades históricas concretas; realidades cósmicas y naturales, realidades morales y psicológicas no son sino la reverberación en tres planos (historia, mundo físico, mundo psíquico) de las mismas ideas-fuerzas en acción [...] la simultaneidad de lo paradigmático abstracto y general y de su concreción en un momento espacio-temporal no sólo no implica contradicción, sino que es una ratificación de la verdad en ambos planos” (Cirlot, *Diccionario*, 25-26).

Otra distinción útil es la que Cirlot establece entre la simbología occidental tradicional —representada por el arte y la ciencia antiguos, medievales, renacentistas y barrocos— y la actual, que para él empieza con el renacer romántico: “en el romanticismo alemán, el interés por la vida profunda, por los sueños y su significado, por el inconsciente anima la veta de la que surgirá el interés actual por la simbología, que, parcialmente reprimida, se aloja de nuevo en los hondos pozos del espíritu, como antes de que fuera convertida en sistema y en orden cósmico” (“Simbología tradicional y científica”, 1969, 13).

Tal ideología se encauza como una disciplina gracias a los textos junguianos; se complementa además con los avances antropológicos de Mircea Eliade; Cirlot incorpora el trabajo de Marius Schneider.

Hasta ahora se ha señalado la prosa ensayística del autor en la que parece declarar expresamente los principios que conducen su manera de entender el mundo. Sin embargo no podemos desligar este ámbito de la poesía, pues a través de su característico proceso simbólico, se le revelará la naturaleza de lo que está más allá del texto, del carácter “real” del símbolo. Por eso, el prólogo a la primera edición de su *Diccionario de símbolos* da inicio así: “Nuestro interés por los símbolos tiene un múltiple origen; en primer lugar, el enfrentamiento

con la imagen poética, la intuición de que, detrás de la metáfora, hay algo más que una sustitución ornamental de la realidad” (Cirlo, *Diccionario*, 3). El símbolo por tanto va más allá de la literatura y del arte, trasciende y ayuda al hombre a penetrar los límites del misterio, más allá del sentido literario.

Clara Janés también rescata este valor vivencial del símbolo como explicación de su obra experimental:

Todo esto que tan racionalmente expone Cirlot, se traduce en su poesía de diversas maneras, de las cuales es particularmente interesante la permutación, ya sea conceptual, ya fonética, que deriva directamente de aquel ‘Todo es serial’. Giovanni Allegra, en su artículo ‘I simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan Eduardo Cirlot’ afirma que la investigación de lo simbólico lo lanzó a colocarse ante la poesía ‘como instrumento de conocimiento supraracional’. Y dice también: ‘Ningún poeta español como Cirlot exploró los confines prisioneros de la región cotidiana, ninguno como él tuvo claro el sentido del universo mágico’, demostrando que sus asociaciones constituyen lo opuesto del automatismo surrealista, cómo, de hecho el poeta sigue los signos de lo sagrado” (“Cirlot y el mundo de los símbolos” en Parra, *Simbología*, 195).

Si el concepto de analogía remite al de correspondencias esotéricas y al de metáfora poética, el de vivencia conduce al de experiencia estética, pues como plantearé en los apartados siguientes, la experiencia de gnosis del sujeto poético intentará transmitirse al lector al introducir un misterio y una complejidad lírica que pedirá necesariamente un ejercicio de desciframiento. Éste, a su vez, pondrá en evidencia el bagaje de sus lectores potenciales, y, al mismo tiempo descubrirá un lector modelo. Yo he optado por concretar los múltiples espacios abiertos a la interpretación con los guiños hacia una lectura gnóstica dejados por el propio autor.³⁰ Pero antes de pasar a este proceso habría que dejar claro qué se considera gnosis, qué gnosticismo y cómo Cirlot entendía estos dos conceptos.

³⁰ Como señala Iser, en la lectura de un texto literario se generan expectativas, formuladas o no, y “entre las ‘perspectivas esquematizadas’ [concreciones de lectura] surge un vacío que se produce por la determinación de las perspectivas que chocan una contra otra. Estos vacíos abren entonces un margen de exposición para la manera en que los aspectos presentados en las perspectivas pueden ser referidos uno a otro” (Iser, 105-106). A

CAPÍTULO 2. LECTURA A LA LUZ DEL GNOSTICISMO

Primero haré una revisión técnica de los conceptos básicos para este trabajo: la gnosis y el gnosticismo rescatando la perspectiva cirlotiana de cada uno de ellos. Después llevaré a cabo un análisis detallado de los poemarios que he elegido como corpus pues son a mi juicio los que mejor nos dejan conocer su visión gnóstica, con un énfasis especial en los símbolos de estas obras. Concluyo con una reflexión sobre el sujeto lírico y el lector cuyo objetivo es poner a dialogar los aspectos textuales y de sentido (así sea un sentido espiritual) con una función extratextual. Se verá entonces la función del símbolo, pues ante esta dificultad, Cirlot se vale de su polivalencia y de su papel de mediador entre el mundo inteligible y el mundo sensible. Por un lado, su obra, profundamente subjetiva sobre todo al manifestar una actitud frente al mundo identificada con el gnosticismo, nos hace reconsiderar la naturaleza del “sujeto poético”, y por otro, al diversificar las posibilidades interpretativas de sus textos, estos apelan a un lector capaz de cambiar su perspectiva y recrear sentidos también múltiples a través de sus obras herméticas que, contrario a lo que suele pensarse, no persiguen únicamente el sentido anagógico o místico.

2.1. Gnosis y gnosticismo

La historia de la interpretación del gnosticismo es compleja. Inicia con los propios comentarios de los Padres de la Iglesia que hasta el descubrimiento accidental de los documentos en Nag Hammadi (alto Egipto) en 1945 habían sido la única fuente de estudio. El gnosticismo, de acuerdo con Malcolm D’Lambert, se desarrolló en varias sectas, desde los

partir de esto, sustento que una lectura del gnosticismo en su obra es pertinente, no sólo por las lecturas del autor, sino por los indicios de los poemas que, a pesar de ser crípticos, no exigen llenar absolutamente todos los espacios indeterminados.

bogomilos, pasando por el catarismo, hasta los husitas en la Edad Media, por lo que las otras fuentes de estudio serán las detracciones de la Iglesia contra estas “nuevas” herejías.

Después debe mencionarse el rescate del gnosticismo por figuras del ocultismo en el siglo XIX como Blavatsky y G.R.S. Mead porque debido a la divulgación de sus textos ayudaron a confundir la gnosis con toda esa nebulosa de lo “paranormal” que muy pocas veces se analiza con la atención que merece. La visión del gnosticismo por parte de ambas figuras del ocultismo mantiene el cariz de marginal pero exaltado como una fuente de sabiduría trascendental que debían rescatar. El interés inicial de Mead por la teosofía y el hinduismo se transformó en un estudio de los textos del gnosticismo, neoplatonismo y hermetismo; sus comentarios y ediciones de nociones antes inaccesibles se volvieron trabajos base antes de la Primera Guerra Mundial y una importante fuente de inspiración para figuras como Jung, Ezra Pound, Yeats y Robert Duncan (Goodrick-Clarke, *G.R.S. Mead and the Gnostic Quest*).

El descubrimiento y análisis de las fuentes directas del movimiento gnóstico destruyeron esta polarización en su comprensión (ni denostación, ni exaltación) y por supuesto ayudaron a ver que la confusión acrítica con otro tipo de espiritualidad esotérica era producto de una auténtica fusión de concepciones filosóficas y religiosas en su origen. Poco antes, y mientras se daba a conocer el contenido de los manuscritos, la figura clave es Hans Jonas (1903-1993) quien, desde una perspectiva existencialista, analizó los presupuestos filosófico-religiosos del gnosticismo. El egiptólogo Jean Doresse (1917-2007) había anotado los fragmentos en griego del *Evangelio de Tomás*, descubiertos en la década de 1890, pero en 1947, durante su estancia en El Cairo, revisó uno de los manuscritos de Nag Hammadi a petición del director del Museo Copto del Cairo, Togo Mina, y promovió su edición.

También en esta época son fundamentales los estudios del fenomenólogo Henri Charles Puech (1902-1986) que entiende la religiosidad gnóstica como una orientalización del cristianismo, y Gilles Quispel (1916-2006) quien de 1951 a 1983 fue profesor de historia de la iglesia temprana en la Universidad de Utrecht y participó activamente en la edición de los textos gnósticos de la biblioteca copta, optando por una investigación de la gnosis y del gnosticismo en un sentido amplio: cristiana, judía y hermética, situando su origen en una variedad del judaísmo sincrético. Puech y Quispel editaron juntos *El evangelio de la verdad* en 1956 y el *Evangelio de Tomás* en 1959. En 1961, Puech y A. Guillaumont propusieron a la UNESCO la necesidad de financiar la edición completa de los textos coptos, así que bajo la dirección de J.M. Robinson se publicaron de 1972 a 1984 doce volúmenes con reproducciones fotográficas de los documentos. En 1977 Robinson dirigió una traducción al inglés; en su reedición de 1988 es la traducción básica de los estudios internacionales. Con estas acciones el estudio académico del gnosticismo se ha diversificado, las mejores herramientas para acceder a estos nuevos enfoques son la “Bibliographia gnostica” y la *Nag Hammadi Bibliography Online* que, a partir de 1969 (gracias a D. M. Scholer) se actualiza constantemente en la revista *Novum Testamentum* (el último volumen impreso abarca publicaciones de 1995 a 2006).

Entre los estudios más actuales y disponibles en castellano yo me baso principalmente en Elaine Pagels (*Los Evangelios gnósticos*), quien estudia los puentes entre cristianismo y gnosticismo; ella participó en la década de los setenta en la traducción inglesa de los manuscritos. José Montserrat Torrents ofrece los testimonios patrísticos de los siglos II y III en las ediciones críticas de Gredos. Me baso también en Francisco García Bazán, en particular sus especificaciones sobre el tan polémico “dualismo” gnóstico, y, sobre todo, me apoyo en la edición crítica de la Biblioteca de Nag Hammadi a cargo de Antonio Piñero en

la que colaboran, además de Bazán y Montserrat, Fernando Bermejo y Alberto Quevedo (tres tomos que llevan por título *Textos gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi*).

En cuanto a la corriente particular del catarismo haré una revisión historiográfica cuando aborde específicamente las fuentes directas de Cirlot. A continuación realizo un repaso de las nociones básicas del gnosticismo y de la gnosis, a partir de los referentes teóricos actuales.

Como ya se aludió en las líneas anteriores, existe un antes y un después en el estudio y comprensión de este fenómeno. El acontecimiento quiebre es el descubrimiento accidental de los manuscritos de Nag Hammadi en 1945, si bien se dieron a conocer públicamente hasta treinta años después.³¹ El contenido es variado y no está completo porque el campesino que los descubrió reconoció haber quemado algunos, pero “lo que queda es asombroso: unos cincuenta y dos textos de los primeros siglos de la era cristiana, incluyendo una colección de

³¹ La historia del hallazgo y su paulatino desvelamiento público es en verdad interesante. “Treinta años más tarde el propio descubridor, Muhammad ‘Ali al-Samman, contó lo sucedido. Poco antes de que él y sus hermanos vengasen el asesinato de su padre, habían ensillado sus camellos para dirigirse a Jabal con el propósito de extraer *sabakh*, nombre de una tierra blanda que utilizaban para fertilizar sus cultivos. Al cavar alrededor de un enorme peñasco encontraron una jarra de barro que medía casi un metro de altura. Muhammad ‘Ali vaciló antes de romperla, puesto que temía que en su interior morase un *jinn* o espíritu. Pero, pensando que tal vez contuviera oro, alzó su azadón, rompió la jarra en pedazos y en su interior descubrió trece papiros encuadernados en cuero. Al volver a su casa de al-Qasr, Muhammad ‘Ali arrojó los libros y las hojas de papiro sueltas sobre la paja apilada en el suelo cerca del horno. [...] Al cabo de unas semanas, [...] él y sus hermanos vengaron la muerte de su padre asesinando a Ahmed Isma‘il. [...] Temiendo que la policía, al investigar el asesinato, registrase su casa y diera con los libros, Muhammad ‘Ali pidió al sacerdote al-Qummus Basiliyus Abd al-Masih que le guardase uno o más de ellos. Durante los días en que Muhammad ‘Ali y sus hermanos fueron interrogados por los investigadores, Raghīb, un maestro de historia de la localidad, había visto uno de los libros y empezaba a sospechar que podía ser valioso. Habiendo recibido uno de al Qummus Basiliyus, Raghīb se lo envió a un amigo de El Cairo para que tasara su valor. Los manuscritos, que fueron vendidos en el mercado negro a través de los comerciantes de antigüedades, no tardaron en atraer la atención de funcionarios del gobierno egipcio. En circunstancias que, como veremos, revistieron gran dramatismo, los funcionarios compraron un manuscrito y confiscaron diez libros encuadernados en piel y la mitad de otro de los trece que existían. Estos libros, llamados ‘códices’, fueron depositados en el Museo copto de El Cairo” (Pagels, 11-12). Pagels resume cómo por ventas secretas fueron dándose a conocer los manuscritos al menos por los eruditos y cómo, después, algunos investigadores del gnosticismo querían monopolizar su estudio, únicamente debido a “rivalidades personales y [...] pretensiones de monopolizar documentos que pertenecen solamente a la ciencia, es decir, a todos” (Gérard Garitte de Lovaina, cit. en Pagels, 29). Finalmente, en 1977, con la primera edición completa en inglés se terminó de dar a conocer públicamente el contenido de los textos.

evangelios cristianos primitivos, desconocidos anteriormente. [...] Pronto se vio claramente que lo que Muhammad ‘Ali descubrió en Nag Hammadi eran traducciones coptas, hechas hace unos 1.500 años, de manuscritos aún más antiguos. Los originales los habían escrito en griego, la lengua del Nuevo Testamento” (Pagels, 14). Además de otros textos que van de “poemas y descripciones casi filosóficas del origen del universo, a los mitos, la magia y las instrucciones para las prácticas místicas” (Pagels, 16).

Antes de este hecho, las fuentes conocidas eran indirectas. En primer lugar estaban las refutaciones a la “herejía” por parte de los Padres de la Iglesia: Ireneo, Hipólito, Orígenes, Epifanio, Tertuliano, Clemente de Alejandría (Jonas, 72); también se cuenta entre estas refutaciones el tratado del filósofo neoplatónico Plotino, quien ataca a los gnósticos “cuando sus enseñanzas atraían a algunos de sus propios discípulos” (Pagels, 188). Dice Hans Jonas que

la lucha contra el gnosticismo, considerado un peligro para la verdadera fe, ocupó gran parte de la literatura de los comienzos del cristianismo, y los escritos dedicados a su refutación constituyen, por la discusión que plantean, por los sumarios que facilitan sobre las enseñanzas gnósticas y, a menudo, también por las extensas citas extraídas *verbatim* de los escritos gnósticos, la fuente secundaria de información más importante de que disponemos. Podemos añadir que, hasta el siglo XIX, estos escritos fueron [...] la única fuente de información disponible, ya que el triunfo de la Iglesia condujo naturalmente a la desaparición de los originales gnósticos (Jonas, 71).

Otras fuentes secundarias, indicadas por Jonas, son los textos contra el maniqueísmo (pues pertenecen a la misma órbita de ideas) del siglo III. También “puede decirse que algunas de las *religiones de los misterios* de la Antigüedad tardía pertenecen al círculo gnóstico, por cuanto crean alegorías de sus rituales y de sus mitos de culto originales con un espíritu similar al gnóstico; entre estas mencionaremos los misterios de Isis, Mitra y Atis” (Jonas, 72-73). Además hay información velada en los textos rabínicos y algunos relatos de la literatura islámica (Jonas, 73).

Entre las fuentes directas destacan los libros sagrados de los mandeos, una secta que sobrevive con escasos adeptos en el moderno Irak y que es “el único ejemplo de existencia continuada de la religión gnóstica hasta nuestros días” (Jonas, 73). Luego está la biblioteca de papiros maniqueos descubierta en 1930 en Egipto; los Fragmentos de Turfan escritos en persa y turco; dos textos chinos encontrados en Turquestán; el corpus de textos griegos atribuidos a Hermes Trismegisto; también, algunos Apócrifos del Nuevo Testamento y los escritos cristianos coptos que se enriquecieron con el descubrimiento de Nag Hammadi (Jonas, 73-75). Piñero y Montserrat señalan además el *Pistis Sophia*, el *Libro de Jeú*; fragmentos de autores que se consideraban “gnósticos”, como Basílides, Valentín, Heracleón, Teodoto; citas sin alteración aparente por antiguos escritores eclesiásticos como Clemente de Alejandría y Orígenes; diversos documentos, como himnos y homilias gnósticas incluidos en obras de talante más o menos gnóstico: *Odas de Salomón* y ciertos fragmentos de *Hechos apócrifos de los Apóstoles*, en especial los de *Juan, Tomás y Pedro* (Piñero y Montserrat, 38).

Es fundamental no perder de vista que si bien el descubrimiento de los textos de Nag Hammadi es sensacional, “a medida que la investigación va profundizando en ellos, su hallazgo nos proporciona la tranquilidad de saber que, en líneas generales, lo que ya conocíamos de la gnosis y del gnosticismo a través de los escasos textos [...] era fundamentalmente correcto” (Piñero y Montserrat, 11).

Gnosis y gnosticismo no son lo mismo. Etimológicamente, *gnôsis* es un vocablo griego que significa “conocimiento”, “en la lengua de la Hélade el sustantivo gnôsis necesita normalmente un genitivo que lo precise o caracterice. En los textos más explícitos que hablan de gnosis en la época helenística este genitivo suele ser ‘Dios’, sus ‘profundidades’ o los ‘secretos divinos’ ” (Piñero y Montserrat, 34). Francisco García Bazán apunta un origen más

antiguo, el término griego deriva de una etimología indoeuropea *jñā* con el significado de “conocimiento en sí mismo”, es decir,

el saber directo e inmediato, despojado tanto de los velos que lo obstaculizan (el error o el olvido), como de los intermediarios que lo fracturan y lo debilitan (el juicio y la razón). De acuerdo con este sentido primero la gnosis posee una especificidad que la distingue de los fenómenos cognoscitivos que derivan de la percepción sensible y el raciocinio, pero asimismo una universalidad que la emparenta con el tipo de conocimiento que se origina en la intelección (*nóesis*) platónica, la intuición (*anubhāva*) del hinduismo y, en general, las corrientes metafísicas y religiosas que basan la fuente del conocimiento en la revelación profunda, la experiencia directa de lo que es real, es decir, lo verdadero e inmutable; o bien, gnosis es la tradición comunitaria que se inspira en estas raíces (García Bazán, *La gnosis eterna*, 11).

El término *gnosticismo*, por su parte, “fue acuñado durante el siglo XVIII” (Piñero y Montserrat, 34) y se refiere a una forma de pensamiento religioso que se formula en el mundo mediterráneo oriental alrededor de los siglos II y III d.C., en un “momento de profunda agitación espiritual” (Jonas, 65). En esa época había una proliferación de sectas, entre ellas la cristiana que irá adquiriendo mayor consolidación a través del tiempo y gracias a la oposición sistemática que efectuó contra las otras opciones de espiritualidad de la época. No es casualidad que los únicos documentos que sirvieran para tener una idea de este gnosticismo durante siglos hayan sobrevivido a través de sus detractores como un intento de combatir lo que ellos llamaron “herejía” porque utilizaban una serie de creencias compartidas que, según la naciente ortodoxia, eran entendidas o formuladas erróneamente. Las características comunes a todas las sectas de este período son, de acuerdo con Hans Jonas:

en primer lugar [...] de una naturaleza decididamente *religiosa* [...]. En segundo lugar, todas estas corrientes están en cierta medida emparentadas con la *salvación*: la religión general de este período es una relación salvífica. En tercer lugar, todas ellas ponen de manifiesto una concepción extremadamente *trascendente* y ultramundana del objetivo de la salvación. Por último, estas corrientes sostienen un *dualismo* radical de los ámbitos del ser —Dios y el mundo, espíritu y materia, cuerpo y alma, luz y oscuridad, bien y mal, vida y muerte— y, consecuentemente, una extrema polarización de la existencia que afecta no sólo al hombre sino al conjunto de la realidad (Jonas, 65-66).

¿Qué tiene en común tan variada relación de textos y épocas? Si ya concretamos de alguna manera el gnosticismo como un movimiento histórico, ¿qué es la gnosis, o los rasgos gnósticos que animan esta corriente?

Hans Jonas señala el *dualismo* como rasgo fundamental de esta forma de pensamiento. El mundo y Dios están completamente separados; “la deidad es absolutamente transmundana; su naturaleza, distinta a la del universo, que ni creó ni gobierna, y del cual es su total antítesis: al reino divino de la luz, contenido en sí mismo y remoto, el cosmos se opone como reino de la oscuridad” (Jonas, 76). Su cosmovisión se basa en esta certeza: “el universo, el dominio de los arcontes, es como una vasta prisión cuya celda más profunda fuera la tierra, el escenario en el que se desarrolla la vida del hombre” (Jonas, 77). Hay esferas celestes, pero cada una es custodiada por un arconte con el fin de que el hombre no salga de su prisión. En cuanto a la constitución humana, resulta un reflejo del macrocosmos, el cuerpo y el alma son una cárcel del espíritu o “pneuma”: “En su estado irredento, el pneuma así inmerso en el alma y en la carne no es consciente de sí mismo, y vive entumecido, dormido o intoxicado por el veneno del mundo: es en suma ‘ignorante’. Su despertar y liberación se producirá a través del ‘conocimiento’ ” (Jonas, 78). La salvación por el conocimiento es un camino que el gnóstico aprende del salvador, Jesús gnóstico, o mensajero, y que va en ascenso una vez asimilado el aprendizaje “sacramental y mágico” que le ayudará a traspasar cada esfera; ya después de la muerte, el alma va despojándose de sus vestiduras mundanas y el espíritu por fin libre “llega a Dios más allá del mundo, y se reúne con la substancia divina” (Jonas, 80). La manera como el gnóstico entiende que debe comportarse en esta vida está condicionada por este rechazo al mundo y las posturas extremas a que llegan son, por un

lado, la del ascetismo y, por otro, la del “libertinaje”.³² “De la posesión de la gnosis, la primera deduce la obligación de evitar la menor contaminación del mundo [...]; de esta misma posesión, la segunda extrae el privilegio de la libertad absoluta” (Jonas, 80).

Sin embargo, Antonio Piñero y José Montserrat Torrents se cuestionan sobre todo el aparentemente radical dualismo, pues se trata en realidad de una contradicción de acuerdo con el origen unitario del universo, es decir, para el gnóstico todo proviene de un único principio (llamado Uno, Bien, Padre, Trascendencia, etc.) que por un complicado proceso engendra indirectamente el mal (la Deficiencia o el Error):

En general, los sistemas gnósticos piensan en términos dualísticos sólo de “tejas abajo”, es decir, en el ámbito del universo, de fuera de la divinidad: la materia en la que vive el hombre y su propio cuerpo es la última y perversa escala del ser y se opone al mundo del espíritu. Este pensamiento, secundariamente dualista, se manifiesta en la cosmología, la antropología y la soteriología (Piñero y Montserrat, 41-42).

Sostienen que el dualismo sería utilizado en los ámbitos sociales y éticos, pero en cuestión a la cosmología los gnósticos eran monistas: “La materia procedía de la misma serie de principios trascendentes que las formas, sólo que en calidad de ruptura, no de simple deminoración gradual. Dicho en términos míticos, la materia no procedía de Dios a modo de generación, sino como un aborto” (Piñero y Montserrat, 64).

García Bazán concentra su tesis en esta elucidación: el dualismo gnóstico no es ni filosófico, ni religioso. El primero “opone la existencia de dos principios absolutos e irreductibles, constituyentes últimos del universo, y que dan razón de la realidad total y al que se suele oponer el monismo, el panteísmo, etcétera, en una solución crudamente occidentalista, y que es sólo obra de la reflexión racional” (García Bazán, *Gnosis*, 17). El

³² Hay que aclarar que lo más común en el gnosticismo es el ascetismo más estricto y que las posturas libertinas en realidad nos llegan a través de testimonios indirectos muy a menudo exagerados (Piñero y Montserrat, 85).

dualismo religioso tiene que ver directamente con la experiencia religiosa y en estricto sentido se compone de los siguientes elementos: “1) coeternidad de dioses o de principios esencialmente contrarios: el dios bueno y el malo, o el bien y el mal; 2) inconvertibilidad de ambos términos; 3) actividad creadora o cocreadora del mal y dirección interna de lo creado y 4) propensión de la mezcla cósmica hacia el bien que la trasciende” (García Bazán, *Gnosis*, 21). El gnosticismo mantiene un *dualismo metafísico*, término que se contradice de antemano porque la noción de *metafísica* implica la existencia de un Absoluto.

Los sistemas de creación gnósticos son emanacionistas, por lo tanto parten de un dios absolutamente trascendente. También habría que aclarar que en dichos sistemas cosmológicos, la materia no es el cuerpo; en un mito gnóstico la materia fue concebida monstruosamente por la Sabiduría, un eón (ente de emanación divina) relapso, castigado y redimido que se encuentra en un estadio anterior al mundo visible. El Demiurgo, hijo de la Sabiduría concebido sin cónyuge, es quien crea el cuerpo mortal y quien insufla su propio aliento divino en el hombre, despojándose de él. De este acto proviene, de un lado, la envidia y la enemistad del Demiurgo contra la raza humana y, del otro, la certeza de que en el hombre sí habita una chispa divina: el espíritu:

La materia es degradación, el último escalón del ser, aunque proceda de Dios si se apura el razonamiento; la materia primigenia, e incorpórea, es el fruto de un “pecado”, “deficiencia” o “falta” de un ser divino. [...] El mal está incluido ínsitamente dentro de la deficiencia que fue la “pasión de Sabiduría”. El universo que vemos, material, creado por el Demiurgo, es fundamentalmente perverso. El cuerpo del hombre, material, es la prisión del espíritu (Piñero y Montserrat, 71).

El núcleo de las doctrinas gnósticas, según Piñero, es “la creencia en la presencia en el hombre de una chispa o centella, que proviene del ámbito de lo divino y que en este mundo se halla sometida al destino, al nacimiento y a la muerte. Esa chispa debe ser despertada por la contrapartida divina del yo humano para ser finalmente reintegrada al lugar de donde

procede” (Piñero y Montserrat, 37). *Gnosis* debería usarse para referirse a este núcleo, mientras que *gnosticismo* serviría para nombrar las distintas corrientes o movimientos filosófico-religiosos, “casi todas ellas cristianas o judías, de los siglos I al IV d.C., que tienen ese contenido doctrinal” (Piñero y Montserrat, 37).

Por su parte, Henri Charles Puech habla de una “actitud” común a todos los “gnosticismos”, una manera de vivir, de enfrentarse al mundo. “No simplemente una actitud psicológica o puramente intelectual, sino total, ‘existencial’, capaz de comprometer la vida, la conducta, el destino, el ser mismo del hombre entero” (Puech, 15). Esta forma de vida se mantiene exclusivamente de la experiencia del sufrimiento o del “malestar” a través del mundo y de su propio cuerpo que siente ajenos. Ante esta situación sólo encuentra una salida al evadirse de éstos e imaginar otros que serán a los que pertenezca en realidad: “El anhelo de ‘ser él mismo’, de ‘pertenecerse a sí mismo’, se une en él con la nostalgia de un ‘otro mundo’, de un mundo trascendente superior al espacio y al tiempo, lugar de la ‘verdadera Vida’, del ‘Reposo’, de la ‘Plenitud’, del que se hallaría provisionalmente ‘exiliado’, pero al que habrá de volver y del que, en verdad, nunca ha estado ausente” (Puech, 15-16). Se trata por tanto de un retorno o de un redescubrimiento.

De manera similar, Elaine Pagels alude a la gnosis como un “conocimiento de sí mismo” que equipara en un primer momento con el proceso psicoanalítico. “Tanto el gnosticismo como la psicoterapia valoran sobre todo el conocimiento, el autoconocimiento que es percepción íntima” (Pagels, 176). Ambos también “están de acuerdo, en contra del cristianismo ortodoxo, en que la psique lleva dentro de sí misma el potencial para la liberación o la destrucción” (Pagels, 178). Estas características hacen del gnóstico un solitario en un camino arduo porque “lucha contra la resistencia interna”. El “Reino de Dios” no está fuera sino que se trata de un “estado de autodescubrimiento” que no puede encontrar más allá

de sí mismo. De esta manera, el camino indicado por Jesús en muchos de los textos, no es más que una guía y no ofrece respuestas sencillas a las interrogantes ni ante la confusión. El discípulo es el maestro. “Quienquiera que alcance la *gnosis* se convierte ‘no en un cristiano, sino en un Cristo’ ” (Pagels, 186).

Pagels también señala el carácter simbólico o metafórico de las afirmaciones de los textos gnósticos. Su rechazo al significado literal debido a la diferencia que existe entre la experiencia y la descripción verbal de la misma. El habla común refiere, la religiosa encarna. El lenguaje religioso “es un lenguaje de transformación interna: quienquiera que perciba la realidad divina ‘se convierte en lo que ve’ ” (Pagels, 186). Precisamente esta convicción en la capacidad de la psique para revelar algo más allá de ella, una realidad del universo y una realidad divina, es la característica que convierte al gnosticismo y a la gnosis en un movimiento religioso y no terapéutico.

Por otro lado, Piñero y Montserrat aclaran que la gnosis, además de un conocimiento intelectual, es una “ciencia” cuyo objetivo es “contemplar y ser uno con el objeto de ese conocimiento. Si se apura más, la gnosis no pretende transmitir un sistema de conocimiento (aunque los medios de ese conocer sean puramente intelectuales), sino suscitar y fortalecer una conciencia que trasciende las coordenadas de espacio y tiempo del mundo presente” (Piñero y Montserrat, 38-39).

Sin embargo, no son los elementos de dualismo filosófico o religioso los que nos permiten entender la esencia del gnosticismo. Para García Bazán es el cuestionamiento del mal en el mundo lo que hace surgir el fenómeno y, si lo pensamos, esta amplitud de la pregunta es la que posibilita que encontremos otros sistemas de pensamiento y vida similares a lo largo de la historia de la humanidad:

Ante todo el mal se les aparece como un hecho de la experiencia, que está, por necesidad, inserto en la existencia y el medio humano y, en tanto que ofrece una resistencia para ascender en todos los planos de la realización personal, será el obstáculo más obvio para que un ser se encuentre a sí mismo. Pero, razonablemente también, ese obstáculo que oculta lo que realmente se es y que impide que el Sí-Mismo se revele en la mayor parte de los hombres, ha de ser de naturaleza diferente a esa mismidad y, en última instancia, nada ante ella. Y si esto se deja ver en el plano simplemente humano, mayores razones habrá en el confrontamiento con la luz de lo Absoluto, para que ese mal, oscuridad, ignorancia o materia, se muestre como total insignificancia. Según lo dicho entonces, es la experiencia diaria del mal ínsita en la naturaleza de la propia finitud y la percepción de que ella forma parte de una experiencia más amplia (la de nuestra contingencia —subjetivamente inalienable, fatal e insobornable— la que, a su vez, para poderse dar, reclama, en su fondo, la presencia de lo Infinito, que es puro, en sí mismo e inmutable), la intuición central que sobreentiende el dualismo del gnóstico, el que, porque aspira a lo puro, se reconoce tal en su raíz y, al par, comprende que lo puro y lo impuro no pueden realmente convivir (García Bazán, *Gnosis*, 25-26).

El *mal* es un problema humano, lo que entendemos por ese nombre ha cambiado con las transformaciones de la cultura y de la sociedad. El pensamiento mítico y religioso instala en la mayoría de sus construcciones la batalla entre el bien y el mal. Con la filosofía se cuestionan estos elementos desde un punto de vista ético y político. Durante la Ilustración, señala Susan Neiman, “la osadía de pensar por uno mismo, es también la osadía de asumir la responsabilidad por el mundo a que fuimos arrojados. Separar radicalmente lo que en tiempos anteriores se llamaba los males naturales de los males morales fue, pues, parte del sentido de la modernidad. [...] Las concepciones modernas del mal fueron desarrolladas en el intento de dejar de culpar a Dios por el estado del mundo, para hacernos culpables de su condición por cuenta propia” (Neiman, 28-29).

“El mal no se halla entre los temas a los que podamos enfrentarnos con una tesis, o con una solución del problema. En los caminos necesariamente enredados pueden abrirse

perspectivas en algún que otro lugar; perspectivas que dirigen la mirada hacia horizontes más lejanos” (Safranski, 14). De acuerdo con esto, considero que la inclusión de la visión gnóstica es una respuesta a la incógnita que Cirlot se plantea sobre el mal en el mundo, mejor dicho, sobre “la convivencia del mal y del bien” que lo llevará a cuestionarse la realidad de “Ser y no ser” como lo dijo en una carta a Carlos Edmundo de Ory alrededor de 1970 (“Inmersión en el abismo”, *Del no mundo*, 22). Cirlot vuelve la mirada al pensamiento mítico y simbólico, no al racional o filosófico de, por ejemplo, el existencialismo a pesar de que quizás ambos partan de una forma de padecer la vida. Tampoco lo social constituye para él una salida, porque su mirada penetra más allá del acontecer histórico (sin olvidarlo a mi parecer) y llega al fondo de lo humano universal.

Neiman y Safranski, aunque con posturas más o menos diferentes (por lo mismo complementarias) tratan casi al inicio de sus textos el gnosticismo.

Safranski sostiene que el mal es el drama de la libertad del hombre, tomando como ejemplo el mito judeocristiano de la caída, el hombre desata el mundo del sufrimiento al ejercer el libre albedrío, al decidir transgredir la prohibición de no comer del árbol del conocimiento: “La historia del pecado original no deja entrever nada relativo a un poder del mal independiente del hombre, a un poder que pueda servirle de excusa, justificándose como si fuera una víctima del mismo. El pecado original, a pesar de la serpiente, es una historia que se desarrolla únicamente entre Dios y la libertad del hombre” (Safranski, 26).

Sin embargo, el mito gnóstico de la caída referido por él, plantea una cuestión diferente:

Tan sólo más tarde se hace de la serpiente un poder autónomo, una figura divina y antidivina. El Apocalipsis de Baruc, que constituye una variación gnóstica en torno al tema del pecado original, narra, por ejemplo, los siguientes detalles: “Y Dios dijo a Miguel: ‘Da un golpe de trompeta para que se congreguen los ángeles, para que adoren la obra de mis manos, que yo creé’. Sopló el ángel Miguel, se congregaron todos los ángeles y veneraron a Adán según su orden. Pero Satanael no adoró, y dijo: ‘Yo no venero barro e inmundicias’. Dijo además: ‘Plantaré mi

trono en las nubes y será igual de altísimo'. Por eso Dios lo arrojó de su presencia, junto con sus ángeles [...]. Entonces fue Satanael y encontró la serpiente. Se convirtió en gusano y le dijo 'Abre tu boca y trágame en tu tripa'. Y por encima del muro fue al paraíso con la intención de seducir a Eva [...]" (Safranski, 26-27).

El mal adquiere así una forma determinada, un ser que engaña al hombre para pecar. Neiman compara este ser con el "genio maligno" de Descartes, pues su función es la misma, engañar al hombre haciéndole pensar y vivir en un mundo inexistente (Neiman, 36). Pero lo decisivo de la reflexión sobre el gnosticismo en Neiman es que al plantear la constante lucha entre el bien y el mal, éste "conserva la creencia en la benevolencia de Dios. Lejos de ser el autor del pecado y la miseria, Dios lucha constantemente para evitarlos" (Neiman, 48). Por ende el hombre debe hacer lo mismo.

No obstante, el mal en la mayoría de los textos gnósticos no se refiere al mal moral, sino al sufrimiento, el hombre no hace el mal, sino que lo padece. Muchos gnósticos "insistían en que la ignorancia y no el pecado es lo que causa el sufrimiento de las personas. [...] De esta forma el mundo nació del sufrimiento. (La palabra griega *pathos*, que aquí se traduce como 'sufrimiento', connota también ser el receptor pasivo de la experiencia y no su iniciador)" (Pagels, 176).

Así también lo entiende Henri Charles Puech. El gnóstico "se siente tan irresponsable de la caída que le ha producido como de las desgracias e impurezas que trae consigo: se estima 'inocente'; se engríe de una 'inocencia' a la vez nativa y radical que tiende a asimilar con frecuencia a la del niño o a la de Adán antes de la Caída y que aspira a volver a encontrar en su pureza integral" (Puech, 18).³³

³³ Tiempo atrás, Sócrates —en los Diálogos platónicos— había asegurado que el hombre es malo por ignorancia no por voluntad. No se trata de una exoneración de responsabilidad sino de un autoconocimiento, pues parte de la idea de que todo hombre quiere lo bueno para sí, y que la equivocación radica en no saber qué es bueno a cada uno. No se impone una dualidad sino la unión armónica de los deseos del cuerpo y del alma. "El *logos* del hombre debe asistir a su *fisis*" (Safranski, 38).

Si bien existe una irresponsabilidad frente al inicio del mal como sufrimiento, el gnóstico sí asumirá la responsabilidad sobre su término. La manera de acabar con ese estado de cosas es el autoconocimiento que nos revela inmediatamente lo divino, es decir, la perfecta bondad. La salvación sí depende de uno mismo.

De acuerdo con Piñero, Torrents y Bazán, el gnosticismo se refiere únicamente a los movimientos de la antigüedad (siglos I al IV), y gnosis no puede referirse a “ciertos grupos esoteristas” de la actualidad que pueden parecerse en algunos aspectos pero cuya “base filosófica y teológica es muy distinta” (Piñero y Montserrat, 37). Sin embargo, terminan su introducción a la Biblioteca de Nag Hammadi con una lista de escritores que continúan algunas nociones gnósticas, olvidando que muchos de ellos las obtuvieron de textos que podríamos considerar provenientes de esas corrientes “esoteristas”. Pagels también concluye su libro señalando que el gnosticismo sobrevivió como “una corriente suprimida, igual que un río subterráneo”. El descubrimiento de los manuscritos de Nag Hammadi nos deja entender “por qué ciertas personas creativas, en el transcurso de los siglos, de Valentín y Heracleón a Blake, Rembrandt, Dostoyevski, Tolstoi y Nietzsche, se encontraron al borde de la ortodoxia. [...] No les es posible apoyarse únicamente en la autoridad de las Escrituras, los apóstoles, la iglesia, al menos no sin inquirir cómo se constituyó esa autoridad y qué es lo que le da legitimidad. Vuelven a plantearse las viejas cuestiones, las que fueron objeto de grandes debates en los primeros tiempos del cristianismo” (Pagels, 204).

Quisiera ahora considerar la gnosis —ese tipo de conocimiento, de procedimiento psíquico— y el gnosticismo —de cosmovisión dualista metafísica— en relación con la escuela del esoterismo occidental. Si recordamos las características de este último, según la definición de Antoine Faivre, la idea de correspondencias armónicas entre el macrocosmos y el

microcosmos humano, así como la idea de la naturaleza como un libro divino del cual el hombre puede aprender los secretos de Dios, es claro que la noción dualista (aunque esta se plantee únicamente en el plano corporal) con su rechazo al mundo, propia del gnosticismo, le impide a este último considerarse como parte de la visión esotérica. Faivre retoma la idea de gnosis como uno de sus conceptos clave y la entiende como

una actividad espiritual e intelectual que puede acceder a un modo especial de conocimiento. A diferencia del conocimiento científico o “racional” (el cual, sin embargo, la gnosis no excluye, sino que lo usa), la gnosis es un conocimiento integral, una comprensión de las relaciones fundamentales que existen entre varios niveles de la realidad [...]. La gnosis de las corrientes esotéricas posee dos rasgos muy característicos. Por un lado, invalida la distinción entre fe y conocimiento [...]. Por otro, se presume que esta gnosis posee una función soteriológica, esto es, que contribuye a la salvación individual de la persona que la practica (Faivre, *Acces*, 19-20, traducción mía).

Añade que el gnosticismo es un particular sistema religioso basado en un dualismo absoluto, mientras que la gnosis es un término general para designar esta actitud que el corpus gnóstico ilustra. Así también la entendió Henry Corbin para intentar traducir conceptos de la espiritualidad iraní, como señalaré más adelante.

Sin embargo, Wouter J. Hanegraaff, continuador del campo de estudio del esoterismo, señala en su artículo “Empyirical method in the study of esotericism”:

Distinciones tradicionales entre “gnosticismo”, “misticismo”, y “esoterismo”, al igual que la tendencia de los estudios en concentrarse en los dos primeros, mientras ignoran el tercero, evidentemente tiene débiles fundamentos en la realidad. De hecho, sospecho que alcanzan un poco más que las polémicas cristianas en un ámbito secularizado. Últimamente, entonces, el estudio del “esoterismo” como es entendido en este artículo tendrá que ser considerado como parte de un dominio más amplio y más complicado que incluya al llamado “esoterismo” junto con el llamado “gnosticismo” y el llamado “misticismo” (Hanegraaff, “Empyirical method”, 123).

Estoy de acuerdo con esta sugerencia porque tanto en los tiempos de gestación de cada uno de estos movimientos, así como en los exponentes estudiados, la separación entre uno y

otro concepto, o la exclusividad de sus prácticas, estaba lejos de normalizarse. Por otro lado, en el terreno de la literatura a pesar de que las distinciones son útiles en un primer momento, los poetas (también los narradores) ejercen una libertad creadora que impide una categorización ortodoxa e inamovible. En la obra de Cirlot conviven nociones gnósticas, alquímicas, herméticas, místicas paralelamente y en ningún caso alguna excluye a las otras y esto, tomando en cuenta su conocimiento (lo más actual para su época) teórico e histórico de cada una, es algo que ratifica esta afirmación.

Diferencias históricas y culturales sí que hay, ninguna se desarrolla de la misma forma, pero psíquicamente comparten muchas actitudes y sobre todo coinciden en su visión de la realidad: siempre hay algo más allá de lo que vemos, sentimos y pensamos. El símbolo es un puente. El hombre espiritual debe hacerse consciente de esta realidad última y divina del ser.

Específicamente respecto de las nociones que los estudiosos tienden a identificar como propiamente gnósticas, Cirlot partirá de “una visión agónica del ser”, de la certeza de que “todos los hombres somos igualmente malos”. Pero también abordará el proceso de autoconocimiento como percepción íntima que no se tratará de un conocimiento de datos sino de una certeza intuitiva nacida de una experiencia simbólica que se construirá o transmitirá de una manera igualmente simbólica en poesía.

Ante un panorama desolador después de las guerras, Cirlot también se pregunta sobre la naturaleza del mal y del ser, pero su camino podría ser justamente la *gnosis*, el autoconocimiento que acaba con la ignorancia no sólo a través de un proceso interior individualista sino proyectado y transmitido a otros en su poesía. Aunque afirme que escribe sólo por el hecho de escribir o para consolarse, eso no explica por qué se empeñaba en publicar.

Una vez llegados a este punto no puede evitarse la pregunta acerca de la perspectiva de Cirlot sobre estos conceptos.

2.1.1. Fuentes de Juan-Eduardo Cirlot

Sobre su idea de *gnosis* el autor clave es Henry Corbin (1903-1978). En su prólogo a *En Islam iranien*, aclara los términos de los que se vale para traducir al Occidente conceptos de la espiritualidad iraní (en particular del mazdeísmo y del imamismo chiíta): esoterismo, gnosis y teosofía. Aunque profundamente relacionados, rescataré el que interesa para este trabajo:

¿Es necesario recordar que los investigadores señalan particularmente en nuestros días que el término “gnosticismo” que designa los sistemas gnósticos de los primeros siglos de la era cristiana, no cubre la totalidad del fenómeno “gnosis”? Por tanto no hay que buscar en todo lo que es gnosis el equivalente exacto de estos mismos sistemas. Hay una gnosis judía, una gnosis cristiana, una gnosis islámica, una gnosis budista. El problema está en que, superficialmente informados, muchos hablan de la gnosis como de una mitología [...]. O bien, hablan de ella como de un saber, una racionalización que sustituye la fe, olvidando precisamente que la gnosis, porque es gnosis, excede *toto caelo* esta manera de plantear el problema en términos de creer y saber. La gnosis es, como tal, conocimiento salvador y salvífico: salvífico porque conoce y conocimiento porque salva. [...] Es un conocimiento que trae en sí, como tal, un carácter sacramental. Desde este punto de vista, la idea de gnosis es inseparable de la de conocimiento místico” (*En islam iranien I*, XV, traducción mía).

Corbin fue profundamente influenciado por la pregunta del sentido del ser en Heidegger, así como por su metodología hermenéutica, pero alcanzó otra aprehensión y nivel del ser a través de la adquisición de la filosofía trascendental de Mulla Sadra. Esta aproximación cruzada lo dirigió a la transformación del heideggeriano *Ser para la muerte* hacia el sadriano *Ser más allá de la muerte* y le reveló la profunda correspondencia entre el modo de ser y el modo de comprensión también como la naturaleza complementaria de filosofía y misticismo; siendo este último el ámbito esencial y verdadero en el que, a través

del conocimiento presencial, “la realidad fundamental del ser” puede ser captada (Amélie Neuve-Eglise, 4). En este mismo sentido plantearé el itinerario de Cirlot en sus cinco *Cantos de la vida muerta*.

Además de Corbin, sabemos por las notas y citas a sus lecturas resguardadas en el Archivo del Museu Nacional d’Art de Catalunya (Fons Juan Eduardo Cirlot, en adelante Fons JEC), que Cirlot leyó *Gnôsis. Étude et commentaire sur la tradition ésotérique de l’ortodoxie orientale* de Boris Mouravieff (París, 1961) y *La gnose* de Liesegang (Paris, 1951). Este último fue un estudioso de la gnosis antes del descubrimiento de Nag Hammadi; Quispel se basa en algunos de sus postulados para afirmar que los gnósticos y no los teólogos fueron los primeros teósofos cristianos (Turner, 114).

Mouravieff (1890-1966) estudió la gnosis desde una perspectiva esotérica en la iglesia cristiana oriental; formó un Centro de Estudios Cristianos Esotéricos en Ginebra y dio clases de Esoterismo oriental en la Universidad de Ginebra; sus enseñanzas están reunidas en tres libros titulados *Gnosis*: el que leyó Cirlot es el primero de ellos. Mouravieff también es considerado como un seguidor de la escuela del Cuarto camino de Gurdjieff y Ouspensky (el más famoso de los discípulos de Gurdjieff) que mantienen la idea de que el hombre no es la corona de la creación, sino que está en desarrollo y en búsqueda de su lugar auténtico en el universo. El elemento gnóstico que tanto Gurdjieff, como Mouravieff mantienen es la idea de que el hombre está dormido, necesita despertar y hacerse consciente de su origen y su destino. Un aspecto, a la vez esotérico y gnóstico, es su cosmovisión emanacionista, en su esquema del Rayo de la creación (la deuda con la Cábala es innegable), en donde todo desciende de un Absoluto, hasta el hombre. De la misma manera, la enseñanza del cuarto camino sostiene que el ser humano, a pesar de estar en el final de la creación, en masa y como autómatas, un individuo puede ascender mediante la “atención” de los tres centros de la vida:

el intelectual, el emotivo y el físico, para lograr la Armonía del hombre (Cf. Needleman, “Gurdjieff y su escuela” y Mouravieff, *Gnosis*).

En cuanto a los documentos sobre gnosticismo en Cirlot, el nombre esencial es Serge Hutin (que él mismo refiere en su ensayo de *La Vanguardia Española*, titulado “El mito de Hamlet”, 1966). Su obra *Los gnósticos* publicada en 1964 es un texto sintético que incluye las teorías sobre el gnosticismo de Hans Jonas y Henri Charles Puech, ambas previas a la publicación total de los manuscritos de Nag Hammadi; cita también a Jean Doresse o Gilles Quispell, grandes estudiosos del gnosticismo y refiere los trabajos de Henry Corbin y Gershom Scholem, que, como se vio en el apartado anterior, son estudiosos de la mística islámica y judía, respectivamente. Pero lo más interesante de esta fuente directa de Cirlot es la noción de gnosticismo como una manera de vivir el mundo que surge de manera “espontánea” en “épocas de grandes crisis políticas y sociales”:

Si el gnosticismo no fuera más que una serie de aberraciones doctrinales propias de ciertos herejes cristianos de los tres primeros siglos, su interés sería puramente arqueológico. Pero es mucho más que eso [...]. Aunque muchos gnósticos hablan un lenguaje desconcertante para el hombre contemporáneo, y parecen constituir, al menos a primera vista, un conjunto heterogéneo de grupos innumerables, su actitud es en el fondo muy moderna: se nos presentan a menudo como hombres angustiados por su condición de seres arrojados al mundo, y que en la huida del mundo creen haber hallado el modo de vencer esta angustia insoportable (Hutin, 5-6).

Sin embargo, esta obra es de carácter divulgativo y a pesar de que la información contenida en su mayoría resulta correcta, tiene errores graves, como bien ha señalado Armando Asti Vera en el prólogo al libro de Francisco García Bazán (*Gnosis: esencia del dualismo gnóstico*):

En primer lugar, al referirse al “esoterismo católico” —que a juicio de dicho autor tendría “eminentes representantes en pleno siglo XX” (!) [sic]— menciona supuestas trazas de la “doctrina reencarnacionista” en el Apocalipsis, reeditando una falacia lamentablemente muy extendida entre algunos autores occidentales. Un segundo error, de no menor gravedad, es el de calificar a Simone Weil de

“gnóstica contemporánea” y, quizás, su más seria equivocación es la de celebrar el pensamiento de Teilhard de Chardin como culminando en “una gran perspectiva gnóstica”. No sólo no existe punto alguno de contacto entre el evolucionismo de este autor y el pensamiento gnóstico, sino que ambas concepciones son francamente contradictorias (García Bazán, 9).

Precisamente lo que critica Asti Vera es aquello que más parece interesarle a Cirlot de este libro: la supervivencia del pensamiento gnóstico en poetas (Artaud, Blake) y filósofos o teólogos (Simone Weil, Teilhard de Chardin). Por otro lado, Piñero y Montserrat reconocen la pervivencia de *algunas ideas* fundamentales del gnosticismo en otros autores y épocas: Giordano Bruno y Marsilio Ficino (inicio del esoterismo occidental moderno) ya reconocen al gnosticismo, pero “con el poeta William Blake hallamos una primera muestra no sólo de una valoración de ideas gnósticas, sino de una auténtica asimilación que se plasma en el contenido de sus poemas y en el tenor de los pensamientos expresados en su correspondencia” (Piñero y Montserrat, 120). También reconocen a Yeats, Rimbaud, Baudelaire. “los modernos estudios de la psiquiatría, en especial C. G. Jung, han explicado el enigma y la división, el drama del desgarramiento interno de nuestro subconsciente —el yo profundo, que no es otra cosa que un *complexio oppositorum*— en términos de la dualidad gnóstica” (Piñero y Montserrat, 120). En la narrativa: Herman Hesse, Doris Lessing, Marcel Proust, James Joyce, Thomas Mann, Lawrence Durrell, Jack Kerouac, Allen Ginsberg y Phillip K. Dick.

Una vez más se destaca la figura de Jung, pues a decir de Quispel es en la psicología de este estudioso que el conocer las nociones gnósticas funciona para entender ciertas experiencias de sus pacientes y así poder ayudarlos. “Quispel se detiene también en el sorprendente interés que para una mentalidad moderna, analítica, científica, puede tener el buceo en el mundo simbólico, mítico y mágico de la gnosis como un complemento poético

necesario para comprender la totalidad del universo, irreductible a la visión sobre él conseguida a través de los instrumentos de la mera ciencia cuantitativa y racionalista” (Piñero y Montserrat, 122). Por supuesto este reconocimiento de influencia o equiparación intuida entre estos autores y los elementos gnósticos no es igual a señalar su adhesión completa a todas las implicaciones filosóficas, sociológicas y religiosas del gnosticismo, pero sí deja entrever las posibilidades netamente humanas para que una persona sensible e inteligente como lo fue Cirlot se acercara a este fenómeno y se identificara con él.

En el Fons JEC encontré dos hojas, a manera de ficha bibliográfica, a *Les sociétés secrètes* de Arkon Daraul, pseudónimo de Idries Shah (1924-1996). Este personaje genera controversia porque se mostró siempre como un iniciado del sufismo y veía a esta corriente como la más antigua y perfecta de las tradiciones espirituales. El libro en su edición inglesa (1961) no contiene bibliografía y escribe sobre los gnósticos como “iniciados” en un sentido vago que no difiere de las otras sociedades que pretende resumir, aunque señala su desarrollo en los inicios del Cristianismo. La cita que rescata Cirlot se relaciona más con el concepto de gnosis que de gnosticismo:

Su doctrina se basa en la existencia de un poder o ser supremo, invisible, imperceptible. La humanidad puede entrar en contacto con esa potencia; gracias a ella el hombre puede controlarse, ser el artesano de su destino. [...] Por lo demás se encuentra en todas las religiones un núcleo iniciático más o menos oculto. He aquí el secreto que los gnósticos pueden comunicar a sus discípulos, es preciso *entrenar* el espíritu hasta que este envoltorio terrestre se haga lo bastante puro como para convertirse en vehículo de esa fuerza (Fons JEC, subrayado de Cirlot).

Pero a la par de este dato, se encuentran también en el Archivo cuatro páginas de notas y citas a *Les livres secrets des gnostiques d’Égypte* (Paris, 1958) de Jean Doresse, uno de los pioneros en la edición y análisis de los manuscritos de Nag Hammadi. Cirlot pone énfasis en la dualidad, la serpiente como la Sabiduría y el papel del Salvador dentro de la mitología del gnosticismo.

Una nota suelta, sin embargo, recoge su definición concreta del gnosticismo:

El gnosticismo es una teosofía, cree que la salvación se obtiene por el conocimiento. El mundo es una “mezcla” intermedia entre luz y tinieblas. No es, pues, obra de Dios ni del Adversario, sino de una fuerza intermediaria. El bien se asimila al Espíritu, el mal a la materia; lo psíquico es dinámico e intermediario. Los hombres se dividen en tres grupos: hílcos (materiales), psíquicos (intelectuales, luchan) y espirituales. Los gnósticos sustituyen D.P, D. M, E.S. por Padre Madre Hijo. Retornan así a la Mujer divina (Isis) (Fons JEC).

Los otros libros sobre gnosticismo que anota Cirlot se enfocan en la tradición cátara,³⁴ todos ellos mantienen una visión decimonónica (post-napoleónica) de la Cruzada albigena

³⁴ Las primeras muestras del gnosticismo dualista que posteriormente influirían la cosmovisión de los cátaros deben buscarse, según D’Lambert, en el bogomilismo proveniente de Tracia (hoy Bulgaria) durante el siglo X. Esta secta —que toma el nombre de su fundador, Bogomilo (amado de Dios)— decantó “la esencia de las teorías ortodoxas de la encarnación, la redención y la trinidad para remplazarlas por su propia concepción de la naturaleza perversa del mundo visible y la salvación por medio de la gnosis y de las prácticas ascéticas de un grupo selecto de iniciados” (36). Durante los siglos X y XI los creyentes del dualismo difundieron sus ideas discretamente, mediante contactos personales, en grupos cerrados y específicos. Para principios del siglo XII, los grupos dualistas, entre los que se cuentan los primeros cátaros, cambian su procedimiento. Derivado de una “nueva preocupación por las implicaciones sociales del Evangelio, o un deseo de cambios profundos en el clero y en las relaciones entre la Iglesia y la sociedad”, su predicación se volvió abierta y en muchas ocasiones agresiva, “incitando a los oyentes a la acción. Derrubando o quemando cruces, desprendiéndose las mujeres de sus joyas o, como en el caso de Enrique el Monje de Le Mans, rebelándose toda una ciudad contra su señor” (55-56). El Catarismo se consolidó entre “mediados del siglo XII y finales del siglo XIII, por varias regiones de Europa —sobre todo en Occitania y en el norte de Italia, pero también en Renania, en Flandes, en Champaña, en Cataluña—” y llegó a ser, como señala Francesco Zambón, “una auténtica Iglesia alternativa a la de Roma, con su propia doctrina, sus propios ritos, su propia organización eclesiástica” (13); aunque esta afirmación ha sido rebatida recientemente, para algunos el desarrollo del catarismo se truncó y nunca pasó de ser tan sólo una secta con visos de expansión. La prueba estaría en que muchos de los cruzados provenían del sur de Francia, donde supuestamente todos eran adeptos cátaros. No obstante, es indudable el alcance que tuvo el movimiento. El asunto central era el trato al “perfecto”. La atracción que este personaje tenía en la vida comunitaria de los cátaros era asombrosa. Se identificaba debido a su delgadez y palidez extremas (provocadas por los ayunos constantes), además de que portaba la túnica negra que le otorgaban en el *consolamentum*, rito iniciático que constaba de dos momentos: “una primera parte del acto, la recitación de la oración [...] concedía al candidato el derecho a decir el Padre Nuestro y la condición de miembro de filas, pero hallándose aún en poder de Satán, no tenía derecho a llamar libremente «Padre» a Dios. La segunda parte del ritual (o rito separado) [...] perdonaba los pecados del postulante y le libraba de los efectos de la caída de los ángeles y de la posesión de los cuerpos por Satán” (D’Lambert 126). En un clima de “respeto y reverencia pública”, los creyentes identificaban a los perfectos como “una raza de ángeles restaurados, la única presencia tangible de lo divino en el mundo de Satán” (128).

Otras de las cualidades decisivas del Catarismo fueron la influencia en los niños y, sobre todo, la inclusión de las mujeres en la vida eclesiástica. La determinación católica a erradicar la herejía a partir de la publicación de la bula papal *Ad abolendam* en 1184 y, por supuesto el duro golpe de la Cruzada contra los Albigenes llevada a cabo por el Papa Inocencio III entre los años 1209 a 1229, fueron los elementos que prepararon el desvanecimiento del Catarismo. Aunado a esto, una innovación en el seno del catolicismo cambió la percepción de la vida cristiana: la orden de los franciscanos con su piedad nueva y la aceptación del mundo creado así como el disfrute de la naturaleza, resultó un efectivo embate “para desvanecer, por la experiencia más que por la razón, la visión cátara de todo lo material como maligno” (D’Lambert, 158-159). Y la orden de

apoyada en cuatro lugares comunes, desde la perspectiva historiográfica de Martín Alvira Cabrer: 1) la existencia de un antagonismo radical entre la Francia del norte (cerrada y autárquica) y la del sur (abierta al Oriente y el Mediterráneo y, por ende, tolerante y avanzada), 2) considerar la Cruzada como una interrupción de esta civilización avanzada justo antes de que se consolidara como un estado independiente, 3) los cruzados como unos bárbaros que arrasaron con el “Midi luminoso” y 4) la existencia de una identidad occitana diferenciada de la Francia del Norte (Alvira Cabrer, 115-116). Esta visión se entrecruza con otras perspectivas diferentes de acuerdo con la ideología de los estudiosos (de carácter historiográfico principalmente) ya sea una visión reivindicativa de un sur independiente y más cercano a Cataluña o el carácter “místico” del catarismo. No es hasta después de los años setenta que se rompe con esta inercia interpretativa, por lo tanto es poco probable hallarla en Cirlot. Aunque el enfoque de Alvira Cabrer es historiográfico y busca terminar con la interpretación maniquea entre buenos y malos, no toma en cuenta la posibilidad de que esa diferenciación entre norte-sur de Francia haya sido real desde un aspecto cultural, pues, de hecho, se manifestó en una literatura provenzal, claramente diferenciada de la parisina, durante la Edad Media. No obstante, el panorama de recepción sobre la cruzada albigense expuesto por Alvira Cabrer resulta útil para ubicar los libros que leyó Cirlot al respecto.

los dominicos, que con su voto de pobreza (deuda, sin duda de los cátaros) y predicación de acuerdo con los Evangelios “fundó una casa cerca de Prulla (Prouille) para mujeres y jóvenes salidas del catarismo”. Sin embargo, lo que realmente causó la total desaparición de la “herejía cátara” ocurrió dentro de la misma comunidad. Como resultado de los ataques y persecuciones, los cátaros empezaron a mostrar signos de una auténtica caída a partir de los años cuarenta: “Cambiaron la túnica negra por un ceñidor, que llevaban junto a la piel, y cada perfecto se trasladó de casas conocidas públicamente a cabañas y barracas. Las posibilidades de proselitismo disminuyeron y, al menos con relación a las mujeres, parece haber aumentado la popularidad de la fundación dominica de Prouille. Hacia mediados del siglo las mujeres perfecto [sic] estaban en retirada [...]. Comenzó la emigración de cátaros para unirse a sus correligionarios de Italia [y] con el caso de Belibasta, un perfecto que tenía concubina y vendía el *consolamentum*, tropezamos con la pura degeneración y la más absoluta decadencia” (155-156).

Cirlot rescata la siguiente definición de gnosis de Pierre Durban, *Actualité du catharisme* (1968):

Juzgada diversamente, como helenización del cristianismo (Harnack), como sincretismo con doctrinas egipcias, babilónicas, iránicas, incluso indias (Hutin). También se llama gnosis: al mandeísmo, cabalismo, sufismo islámico, islamaelismo, al esoterismo moderno, etc. (Hutin). [...] El gnóstico-ocultismo contemporáneo juzga la Gnosis (René Guenon, Shuré) como la única religión de la humanidad (fue la actitud de MANES) [...]. La Gnosis es esotérica; se opone a la vulgar 'pistis' (creencia) del fiel. Toda sociedad gnóstica se divide en: maestros, iniciados, puros, etc, que han seguido una larga y dura iniciación; y de más ordinarios: creyentes, fieles y auditores. [...] Las Gnosis pueden asimilar esta tierra al infierno (Fons JEC).

Durban reconoce como “principales cataristas” a una mezcla de autores: Deodat, Roché, Otto Rahn, Duvernoy, Gadal, Niel, Oldenburg, Roquebert. En las líneas que siguen intentaré ubicarlos en una línea interpretativa del catarismo.

Durante los años treinta del siglo XX surge la mirada ocultista y esotérica de los albigenses.

Uno de sus más conocidos representantes es el alemán Otto Rahn, apasionado del catarismo, escritor de pocos escrúpulos y miembro de las SS justo antes de morir de una forma sospechosa. Tomando como base los escritos del Duque de Lévis-Mirepoix y de Maurice Magre, Rahn aprovechó sus contactos con el erudito local Antonin Gadal y las teorías del Grial de Joséphin Péladan, heredadas a su vez de Peyrat, para componer su *Cruzada contra el Grial* (1933), una peculiar historia de los cátaros y de la Cruzada Albigense que combinaba catarismo gnóstico del siglo XIX, occitanismo y mitología ocultista germánica. La obra de Rahn está a años luz de la historiografía erudita y académica de la Cruzada Albigense, pero no se puede cerrar los ojos a su influencia en el gran público, que llega hasta nuestros días en versiones noveladas (y depuradas de esencias raciales) que asocian catarismo, Grial y otros mitos ocultistas” (Alvira Cabrer, 121-122).

Las décadas de los 50 y 60 son los años de apogeo de lecturas esotéricas: Déodat Roche (1877-1978) un antiguo magistrado de Béziers funda en 1950 “La Société du Souvenir et des Etudes Cathares”; pronto se le unieron Antonin Gadal (1877-1962) y el sociólogo René Nelli, ellos y otros seguidores divulgaban un “neocatarismo de carácter antroposófico que se

alimentaba de creencias antiguas como el maniqueísmo, el zoroastrismo y el gnosticismo” (Alvira Cabrer, 123) que utilizaba su relación mística con el Santo Grial. “Los seguidores de esta escuela divulgaron toda una serie de leyendas y mitos que mezclaban catarismo, historia medieval occitana, trovadores, templarios, druísmo celta, tradición hindú y otros elementos” (Alvira Cabrer, 123).

De este entorno esotérico formó parte Fernand Niel, un ingeniero que se hizo célebre por considerar el castillo de Montsegur un templo solar. Suyos son dos trabajos que abordan la Cruzada Albigense: *Albigeois et cathares*, publicado en 1955 —pero que Cirlot leyó en la edición de 1962—³⁵ y *Matadlos a todos, Dios reconocerá a los suyos* (la célebre frase atribuida al legado papal Arnau Amalric en el asedio de Béziers de 1209), publicado en 1965 (Alvira Cabrer, 123).

René Nelli se desliga de esta asociación y “a partir de 1961 [...] avanzó en el estudio del catarismo medieval, contribuyendo de manera muy notable a su conocimiento histórico” (Alvira Cabrer, 123) al grado de fundar en 1981 el Centre National de Etudes Cathares en Carcassonne. De Nelli, Cirlot leyó *Le musée du Catharisme* (Fons JEC).

El especialista francés Michel Roquebert es el primer estudioso serio no universitario del catarismo, quien en los años setenta reconoce la complejidad de la cruzada contra los albigenses: “Periodista en Burdeos y Toulouse, Roquebert se implicó desde los años 60 en la historia de los cátaros y en 1970 comenzó a publicar *L'Épopée Cathare*, una obra en seis tomos que narra de forma exhaustiva toda la historia del catarismo” (Alvira Cabrer, 129).

³⁵Justamente la primera cita de Cirlot reproduce la contraposición Norte-Sur de Francia, pero en realidad es poco lo que señala de este libro, las ideas son dualistas: “El demonio no sólo ha creado el cuerpo del hombre. El mundo exterior también es su obra y todo tributo pagado a este mundo, en la forma que sea, es un tributo pagado al dios del Mal. [...] El paso por la tierra es una prueba” (Fons JEC).

Jean Duvernoy —un abogado considerado el padre de la historiografía científica del catarismo— es quien rescata el papel del Castillo de Montségur durante la cruzada (Alvira Cabrer, 122).

De todos estos nombres, Cirlot elabora fichas bibliográficas del libro *Le bûcher de Montségur* de Zoé Oldenburg, sobre el que Alvira Cabrer señala como muestra de las interpretaciones de la resistencia francesa frente al nazismo: “Los cruzados del norte fueron asimilados a las tropas alemanas ocupantes, los legados del papa y los inquisidores del siglo XIII a los agentes de la Gestapo, y los cátaros a una especie de resistentes *avant la lettre*. La obra que mejor representa esta visión ‘resistencialista’ es *Le bûcher de Montségur*, el célebre ensayo escrito por Zoé Oldenbourg en 1959 para la prestigiosa colección ‘Treinta días que hicieron Francia’ ” (Alvira Cabrer, 124). También de esta línea es *Gnostiques de la revolution* de Tanner, al que tuvo acceso Cirlot (Fons JEC).

Cirlot anota también *Hitler et la Tradition Cathara* de Jean–Michel Angebert, un libro que ejemplifica en realidad, a decir de Goodrick-Clarke, varios textos no ficcionales de carácter especulativo que generalmente se enfocaban en los poderes carismáticos de Hitler como un tipo de posesión demoníaca y la supuestamente todopoderosa Sociedad Thule de Munich y otras logias secretas como canales de iniciación oscura (Goodrick-Clarke, *Black Sun: Aryan Cults* 321).

Si por los libros que consultó no se hace evidente su visión del catarismo, quizá valga más traer a la luz el contenido de una carta dirigida al mismo René Nelli y de la que Victoria Cirlot recoge el siguiente fragmento:

En enero de 1960 sin estímulo aparente, concebí la idea de ir a Carcassone. Naturalmente no negué mi interés por todo lo medieval. Pero lo más extraño de todo consistía en que me ‘sentía llamado’: tenía la obligación de ir a Carcassonne y esperaba (nunca he sabido por qué) encontrar en la ciudad a alguien que me esperaba. [...] Me paseé con una mezcla de placer y de miedo tres veces por la

muralla. Era domingo y fui a misa en la iglesia en el interior de la ciudad. He buscado en vano a la persona o a la cosa que debía esperarme allí. [...] En aquella época yo no sabía nada de catarismo pero tenía un conocimiento profundo de la Gnosis y del maniqueísmo. Desde ese suceso, once años atrás, he intentado en muchas ocasiones ofrecerme una explicación satisfactoria. (...) Sé que la ciudad puede ser un símbolo de virginidad y también del centro (Guénon) o del mundo interior. Todo eso está perfectamente claro. Pero queda sin explicar la llamada a Carcassone, el hecho de no haber tenido confirmación de mi esperanza de que encontrara algo maravilloso que me esperaba (“Juan Eduardo Cirlot y la ciudad de Carcassone”).

En todo caso, Victoria Cirlot señala el poemario *Blanco* (1961) como el resultado de su búsqueda en Carcassone y para Clara Janés es el inicio de su etapa poética de madurez comprendida en la Antología *Del no mundo*, la cual responde justamente a la carencia, al vacío y el silencio experimentado en este viaje. Jaime D. Parra concluirá que “no había sido digno de entrar en el doble recinto” a partir de unos gráficos del propio poeta.

La erudición científica de Cirlot en absoluto peleaba con su búsqueda personal y esta unión de los contrarios tiene equivalentes en otros estudiosos de la época. El propio Nelli, Corbin, Hutin y los simbólogos que vimos en el capítulo anterior: Jung, Eliade, entre otros. De tan variadas lecturas podemos concluir que Cirlot ansiaba sabiduría, misma que lo condujo a un tipo de conocimiento que excedía los límites de lo racional y de lo sensible, gnosis interior a fin de cuentas.

Antes de abordar los poemarios, se vuelve necesario cuestionar desde donde podemos entender la ideología, de cualquier tipo, dentro de la literatura. Quizá para este tipo de crítica literaria valga lo que Edmond Cros dice con respecto a la sociocrítica. La manera en que la literatura y la sociedad se relacionan no es reflexiva (la literatura no es reflejo de la sociedad) sino como una interpretación discursiva rastreable desde la escritura. La literatura y la cultura son dos fenómenos específicos y diferenciados. Al poner el acento en el texto, el devenir

social no se refleja tal cual, sino que podemos ver huellas de estructuras o dinámicas sociales en la obra, mas no un retrato de sociedades determinadas:

La sociocrítica postula que la realidad referencial sufre, bajo el efecto de la escritura, un proceso de transformación semántica que la codifica bajo la forma de elementos estructurales y formales. El analista se propone reconstruir el conjunto de las mediaciones que deconstruyen, reorganizan y resemantizan las diferentes representaciones de *lo vivido*, tanto individual como colectivo (Negrín, 175).

Un concepto clave en la teoría de Cros es el de *ideosema*: la categoría puente entre el mundo caótico social y el universo estructurado textual (Cf. los análisis que hace Cros sobre literatura hispana). Se trata de una especie de equivalencia con el concepto de *mundus imaginalis*, sin las connotaciones espirituales. La propuesta metodológica de Cros, a decir de Negrín, permite “apreciar cómo los textos culturales encubren y descubren, en forma compleja, el sello del contexto histórico social en el que fueron producidos” (Negrín, 177). En el caso de los poemas que se analizarán a continuación, además de una configuración de la gnosis y del gnosticismo —condicionada por el horizonte cultural de Cirlot—, se irá tejiendo también su noción del género poético. Con todo ello, también, se perfilará un tipo de lector particular.

2.2. En torno a una poética gnóstica en los cinco *Cantos de la Vida Muerta*

“La contrapartida moderna del espíritu gnóstico se halla en el existencialismo, como ha puesto de relieve Hans Jonas” (Piñero y Montserrat, 121). Si para los existencialistas ateos, como Heidegger y Sartre, el malestar del hombre se explica por la ausencia de cualquier anclaje fuera de este mundo, de allí que la muerte sea el término último y esta certeza el origen de una verdadera angustia, entonces el primer *Canto* de Cirlot empieza a debatir esta certeza. Para ello primero definirá la muerte y la vida, haciéndose eco de Séneca y Quevedo (Mana Delgado, 124), pero dirigiendo su reflexión en última instancia hacia lo sagrado.

Toda la poesía de Cirlot es enigmática, ninguna obra suya es unívoca sino más bien multivalente, estos cinco cantos no son la excepción, y por tanto, aunque mi intención es hacer una lectura cercana de los textos, me concentraré en mostrar el tránsito de sentido de una manera de entender la existencia, en una implícita contradicción, hacia la identificación del poeta con una visión gnóstica. El primero de esta serie de poemarios publicado en 1946 parece ser el más complejo no sólo por estar desarrollado en más páginas y con mayor variedad de metros, sino porque en él se explora por primera vez de forma concentrada la ambigüedad de la vida y de la muerte construida en el oxímoron “vida muerta”.

Existen dos obras en realidad bajo este título. El libro “firmado: Eduardo Cirlot. A pesar de la fecha que aparece en la cubierta, fue acabado de imprimir en diciembre de 1945” (Granell, *En la llama*) y un poema con prólogo en prosa que “se publicó por primera vez en *Árbol agónico* (1945). Meses más tarde se publicó en *Entregas de Poesía*, n° 16 (1945), con el prólogo que JEC no incluyó en la versión del libro” (*En la llama*, 688).

El “Prólogo” del libro es un soneto en endecasílabos heroicos que resume la exploración de la angustia de la muerte padecida y cantada por el poeta, al parecer en un romántico paisaje conectado con este sentimiento:

Diamante sin piedad, de pensamiento,
estoy ante una costa demudada.
Azul de soledad vivo en mi espada
sumido en el fulgor del sufrimiento.

Mi rueda de rumor, mi movimiento
conducen esta luz desamparada
al centro de la lucha más delgada;
al ámbito afilado del lamento.

Paisajes me rodean la cintura.
Desploman a lo lejos astros muertos.
Manzanas de granito se derraman.

Oh, extraño atardecer. Va mi dulzura
congregando agonías y conciertos.
Los sollozos del vidrio me reclaman (*En la llama*, 153).

Se trata de un paisaje interior en el que el yo se dirigirá al “centro” de su sufrimiento, por tanto se construirá con una fusión de elementos cósmicos, naturales y humanos, quizá apuntando a esta visión del hombre como un microcosmos, reflejo del gran cosmos, aunque en todo caso está en sintonía con su definición de poesía en aquella época, como “un anhelo de ordenación cósmica [...] generador de una emoción total [...] aquel lenguaje encaminado a construir un universo cerrado por líneas formales y a concentrar en sí los elementos más puros de lo general poético” (“La vivencia lírica”, *En la llama*, 674). En “Ante la noche” el poeta desarrolla (en cuartetos alexandrinos) el tema de la soledad y la muerte inminente, el terror no sólo a morir sino a desaparecer del todo:

Voy a quedarme solo, sin amor, sin orillas,
sin intentar la aurora de un hijo momentáneo,
sin dejar en la carne radiante del encuentro
el éxtasis abierto de mis brazos humanos.

[...]
Voy a morirme solo, quedándome vestido
con un traje de garras, de piedras y alaridos.
Eternamente solo, girando eternamente
voy a morirme solo, de pie sobre mi cuerpo (*En la llama*, 154-155).

Surge entonces una separación entre el cuerpo y lo que se quedará girando eternamente y de pie, es decir, sin descanso: tal vez el alma. Ante esta posibilidad, la voz lírica se confunde:

No puedo comprenderte, quejido desatado:
vasta sala de buscas perfectamente en vilo.
Tú sí que me comprendes, ciudad desesperada,
mujer de cera negra con labios de diamante (*En la llama*, 155).

La ciudad de noche, de muerte, será ya no más lo negativo, sino aquello a qué aferrarse, lo que podrá liberarlo de ese destino de eterno sufrimiento, pues eso le pide: “Descrúzame las manos, sepárame sin nubes / de esas costas paradas, de esas islas absortas, / de esa cruz infinita que se está desangrando / aquí; donde mi mundo demente se arrodilla” (156). El poema termina con una reconciliación:

Ya no temo tus llamas porque sé que te amo,
porque quiero entregarte un concierto inaccesible
en mi dulce edificio de materiales pálidos
que se eleva a la orilla de un paisaje sin ruidos (156).

El cese del miedo se logra a través del amor y de la poesía, esta última se muestra a través de dos metáforas: poesía como un concierto inaccesible y como la creación de un dulce edificio de materiales pálidos. El siguiente poema, “Intimidad remota”, es otro oxímoron. Desarrolla en seis estrofas esa reconsideración que le causa extrañeza, el amor que como tal, duele:

[...]
Estoy ante el dolor y sus palacios,
montañas transparentes me sepultan;
no toco, no conozco, sólo adoro
y desoladamente amo (157).

Frente a esta realidad de sufrimiento está usando un sistema de percepción que no es el sensorial (tacto) ni el intelectual (conocer) sino el de la fe (adora y ama). De tal manera se explica el siguiente poema titulado “Homenaje” que dedica a su alma. Empieza con lo que al

parecer es un epígrafe del Zend-Avesta o Gran Avesta, el libro sagrado del zoroastrismo, una religión dualista.

En el poema se construye una larga lista de definiciones líricas de su alma en estrofas de dos versos decasílabos con rima libre, pero en los que se mantiene la anáfora “Mi alma”. Se caracterizan por la asociación libre de elementos para la descripción, desde sustantivos, verbos y adjetivos con atributos tanto negativos como positivos, con lo cual se admiten las posibilidades ilimitadas de su alma, pues la contradicción es más acorde con la realidad compleja de la existencia:

[...]
Mi alma es una nube que se aleja.
Mi alma es mi dolor, mío, por siempre.
[...]
Mi alma es esta sed que me devora.
Mi alma es una raza desolada.
[...]
Mi alma es un paisaje con columnas.
Mi alma es un incendio donde nieva.
[...]
Mi alma es este *canto* arrodillado.
Mi alma es un nocturno y hay un río.
[...]
Mi alma es este éxtasis que *canta*
golpeado por armas infinitas (158-159).

Destaco las palabras “canto” y “canta” porque son meta-poéticas, se refieren al acto de componer con un sentido, primero de sumisión (un canto arrodillado) y al final de “éxtasis”, término que no se refiere a un estado de euforia mundano sino específicamente a un estado del alma relacionado usualmente con la experiencia mística de unión con lo divino. También me interesa la manera como se detiene en el dolor en la primera estrofa que reproduzco aquí porque reconoce que su alma también es dolor y este es un rasgo de identidad. Por otro lado, a pesar de reconocer atributos positivos, se mantiene un tono melancólico. Por ejemplo, su

alma es un paisaje que no puede apreciarse debido a las columnas, y el éxtasis que canta no es placentero sino, al parecer, asediado por golpes incesantes.

El “Poema de Abel” se inscribe dentro de una vertiente temática de la literatura española que va más allá del tópico literario,³⁶ pues se trata más bien de una forma de sentir la realidad, de pensar la existencia humana, es el poema más largo de este libro, 34 estrofas de cuatro versos alejandrinos donde se presenta, en un primer momento, la historia de Caín y Abel siguiendo la versión bíblica del Génesis. Ante la preferencia de Dios por las ofrendas de sangre de Abel y el desprecio de las ofrendas naturales de Caín, éste lo asesina, produciendo la primera muerte humana:

Un cielo anaranjado sin pájaros ni brisas
extiende su dureza de inaccesible filo.
La muerte no sabía su nombre ni sus armas.
Anterior a la tumba soñaba amargamente
[...]
Abel, lleno de sangre, resplandece clavado
en medio del invierno de mis ojos fraternos (*En la llama*, 161).

Sin embargo, la perspectiva de este poema cirlotiano es posterior al acontecimiento: Caín recuerda desde su castigo divino; sus tierras son malditas y no puede morir ni ser asesinado, debe vagar eternamente. Caín explica además su proceder como un sacrificio:

[...]
¡Abel, hermano mío! Mis tétricas manzanas,
mis ciruelas cobardes, mis rosas malheridas:
los podridos productos de mi valle malvado
retrocedían lentos, rechazados del alba.

³⁶ En el capítulo primero apunté brevemente el Problema de España. Derivado de este debate noventayochesco sobre el ser español y a partir de Unamuno surgió el “cainismo”, término que sirvió para caracterizar la naturaleza fratricida del español y aún del ser humano en general. De acuerdo con Stephen Gingerich, Antonio Machado se sirve de esta ampliación universal del “cainismo” unamuniano para escribir *La tierra de Alvar González*, romance que trata precisamente de la envidia y la codicia de dos hermanos hacia su padre. Este tema vuelve durante la posguerra española debido a una culpa generalizada por haber luchado contra el hermano. De manera evidente se encuentra en *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela, y más adelante en *Duelo en el paraíso* (1955) de Juan Goytisolo y el cuento “Pecado de omisión” de Ana María Matute publicado en 1961.

Tú fuiste el sacrificio que ofrecí a las estrellas (163).

La imagen de Caín ofreciendo a Abel como sacrificio proviene de una tradición simbólica del cristianismo temprano y usualmente servía para ilustrar la importancia de la eucaristía, de la misma manera que la historia bíblica de Abraham y su primogénito (Cf. la obra de carácter emblemático de Palmer, *The Early Christian Symbolism*, 30). Pero el rasgo distintivo en el poema de Cirlot resulta ser la ambivalencia del sacrificio; matar a Abel es matarse a sí mismo: “Mitad de mi suplicio, corazón arrancado” (*En la llama*, 162), pues se condena a una suerte peor que la de su hermano, en el poema se sostiene una visión de Caín muerto en vida:

Abel, mírame muerto, clamando en tus orillas:
debajo de las piedras te busca mi esqueleto,
mi voz en los olivos persigue tu cintura,
mis venas desgarradas querrían residirte.
¡Oh, sangre, sangre, sangre! (*En la llama*, 161).
[...]
Abel, mírame muerto; mi cuerpo junto al tuyo.
¿Por qué llora la aliaga si es hermana del trigo?
Las cisternas se olvidan del odio de los cielos (*En la llama*, 163-164).

Caín sería el paradigma del ser humano, por naturaleza fratricida, pero la parábola funciona también, para Cirlot, como una alegoría de la naturaleza dual del hombre. Caín y Abel son dos aspectos del ser.³⁷

³⁷ En un texto publicado en octubre de 1950, cuando Cirlot formaba parte del grupo Dau al set, el autor retoma este motivo bíblico y lo desarrolla también con este sentido. Se titula *La nueva parábola*: primero reproduce los versículos del Génesis (IV, 1-16) donde aparece la historia, después dos imágenes, la primera es un monstruo cuya iconografía es compleja, parece un dragón con pies de caballero alados (tal vez Hermes) y cuatro cabezas, una central, tres en lo alto de la figura: ésta se llama “Juan”; la otra imagen es un hombre armónico en el que se señalan las correspondencias entre todas las partes de su cuerpo y se llama “Eduardo”. La última parte de esta pequeña obra es la explicación de Caín y Abel como una nueva parábola: “Abel era una fuente de números azules y amarillos, / era el dueño del espacio y de la música, / era el espíritu que escribía poesías en el aire con el humo / de sus sacrificios. / Caín era una piedra de sangre, / un árbol con tres cabezas y todas las escamas de los peces / y de los cocodrilos. / Pero los dos hermanos, separados entre sí como la rosa y / los excrementos, / como los pies y los ojos, / eran un solo hombre, una sola alma, un solo ser, de cuyas / dos mitades / nacieron el cielo y el infierno / para volver a reunirse en la eternidad de un momento / cualquiera, / cuando se oye una canción y la ginebra baila sobre la mesa” (*En la llama*, 447-450).

El siguiente poema se titula “Dice el signo”, aquí se relaciona la tristeza permanente del poemario con Cartago, la ciudad destruida por los romanos que para Cirlot es la “ciudad de la nada”.³⁸

Cartago se parece a mi tristeza.
Yo voy por una senda enmudecida.
Un cisne se debate allá a lo lejos
e inundadas dulzuras lo rodean.
Dolientes litorales, selvas blancas,
constituyen su desbordante cerco,
debajo de esos labios extendidos,
de ese monte de luz, de esa muralla (164).

La equiparación no es banal, se trata, por ponerlo de alguna forma, de hacer consciente lo inconsciente, lo que no parece existir, pero cuyas ruinas permanecen ocultas bajo la superficie y tiene mucho sentido al tratarse de un poemario de introspección. En el poema ocurre una revelación proveniente de la voz, de un signo o señal, otorgada al parecer por “un dios” que “ha sonreído sobre el mundo”:

“Esclavo fugitivo” dice el signo.
Idiomas abolidos me recobran
y un clamor enlutado me sacude.
Mi corazón abierto en tus rodillas,
oh sombra desatada, llama dura,
espera el retroceso. No es posible
caer desde tan hondo como canto
[...]
“Regresa” llevo escrito entre los ojos.
[...]
En pie sobre esta orilla que se aleja
recito mis recuerdos.
(164-165).

Este poema es muy crítico ¿De qué huye? ¿Por qué es un esclavo? Esclavo de su yo superficial y fugitivo de sus recuerdos auténticos. Quizá pertenece a esos seres que,

³⁸ Así titulará el autor una serie de poemas en torno a esta ciudad: “Tres fragmentos de la ciudad de la nada” (1969). El tema será explorado por Cirlot de manera constante en casi toda su obra y siempre será con este sentido.

sintiéndose expatriados, deben “regresar” al origen. Tal vez es un resabio neoplatónico, gnóstico o místico del retorno a la Unidad. Sin embargo, muchos años después (1971), esta incógnita se resolverá para el mismo autor en una lectura alquímica. Al significado de “la prostituta” en *Le sablier de'Or* de Jean-Albert Broglie emparenta Cirlot el de su “esclavo fugitivo” y lo define así “es la personalidad que la Obra no ha fijado por entero” (Fons JEC). Es decir, el proceso alquímico era llamado también Opus Magna por el objetivo que perseguía: la obtención de la piedra filosofal que otorgaba la inmortalidad; sin embargo, a pesar de la etapa de purificación, siempre quedaba algo imperfecto en el alquimista, presumiblemente porque no dejaba de ser humano, la inmortalidad sin más no te hace divino.

No sé cuál es mi nombre ni mi patria,
no tengo propiedades ni caricias,
abandonos intensos me residen.
Contemplo un gran paisaje emocionante
donde siempre atardece cuando llego.
Cartago me sonrío entre la espuma.
“Esclavo fugitivo” dice el signo (*En la llama*, 165-166).

Los recuerdos profundos, olvidados por esta vida de “patria” y “nombre”, resurgen y el yo lírico rememora lo importante, lo que al parecer estaba destruido y enterrado: Cartago. Al igual que en el camino místico o alquímico, su alma acepta el dolor y el abandono, como señala el siguiente poema, “Final”:

Conduzco mi piedad a esa batalla.
Plantas cristalizadas me coronan.
Mujeres impasibles me circundan.
Entre el muro, la noche y el espejo,
desasistido quedo (*En la llama*, 166).

El último poema del libro *Canto de la vida muerta* se llama “En el centro radiante”, allí se reconoce que la dualidad, luz y oscuridad, ambas forman parte de esa alma —visión que se va consolidando a lo largo del poemario—. El manejo del lenguaje en este poema remarca la extrañeza que siente ante esta recién nacida certeza:

Extrañamente residen mi ternura
vacilantes dimensiones de abandono:
alturas sin movimiento, desprendidas,
alejadas desolaciones que insisten
o paisaje de materias transparentes
y abiertas, y encadenadas, y enemigas.
[...]
Yo, parecido al molino más herido,
al más delgado momento de amargura,
a un desierto de cristal, al edificio
sobreviviente de las puras catástrofes;
parecido al que desnudo despide
todo el montón inefable de los días,
lucho, y resplandezco; de mis ruinas hijo (*En la llama*, 167).

Las familias de símbolos que más se repiten en este poemario pueden agruparse en orden decreciente bajo los genéricos: paisaje —horizonte, playas, montes, ciudad (centro, rueda, recintos, molino, plaza, torre, jardines, palacio), cielo, desierto, valles, formas de agua (río, mar, lluvia, nubes, niebla)—; canto —recitar, canción, concierto, voz, palabra—; transparencia —vidrio, ventana, cristal, espejo, piedras preciosas—; umbral —choque, cruz, beso, labios, bocas—, el hombre —sangre, sienes, huesos, corazón, brazo, mano, hermano— y la mujer (negra con boca de diamante, Lilith, y la virgen, quizá una prefiguración de las facetas de Bronwyn). Lo que más me interesa de ellos, por su riqueza, es la idea de transparencia contrapuesta siempre a algo sólido: “murallas transparentes” “muros transparentes” “sangre transparente” “materias transparentes” A final de cuentas la contradicción es lo que rige el poemario, pero con estas figuras se introduce la idea de que la realidad está obstaculizada por un velo sutil. La revelación explícita de la realidad de la vida y de la muerte aparecerá en el poema posterior a este libro que lleva el mismo título.

En el prólogo de este otro *Canto de la vida muerta* se lee: “¡Sí! Acaso no es todo sino un debatirse junto a la tapia del cementerio infinito, un ciego jadeo de frutas destrozadas” (*En la llama*, 168). Y más adelante: “¡Pero no, no para siempre! Amo el regreso a la superficie

del canto. [...] Amo la claridad pequeña de mi natal paisaje, y su cruel latido sin espejo. Amo su senda milagrosa y alta, donde mis ojos palpitan y arden como dos mariposas de verde nieve, y arden para decirme que yo, desde el principio del mundo, no podía ser sino yo mismo; aquel doncel de plata que está sobre una cumbre” (*En la llama*, 169). Mientras que en el poema, el sujeto lírico exclama:

¡No es la muerte! La muerte era la vida.
La muerte era este beso exasperado,
[...]
la muerte era mi voz enamorada,
la muerte era el recuerdo, era la mano,
[...]
no este absorto fulgor que no varía,
no esta forma perpetuamente sola
no esta sangre sin sangre y sin latido.
[...]
La noche ha terminado; no es la vida.
La vida era aquel raso desgarrado,
aquella disonancia innumerable,
[...]
aquel sistema intenso de cadenas,
[...]
un ciego debatirse junto al río
infinito de soles cementerios.
La vida era como un pañuelo blanco
agitado entre cumbres y gemidos,
era como fragancia infranqueable,
como doncella yerma (*En la llama*, 171-172).

La muerte no tiene que ver con el cadáver corporal (sangre sin sangre y sin latido) sino con aquello que da fuerza a la poesía (en sus metáforas voz y mano): el amor. La muerte es la sal de la vida. Por el contrario, la vida es considerada como disonancia, cadenas, ceguera, doncella yerma. Esta visión de la vida como muerte y de la muerte como vida le hace reconsiderar, como señala Enrique Granell “la irrealidad de la existencia” (*En la llama*, 17). La vida, aunque fugaz como el relámpago, para el poeta que canta sólo se entiende en la poesía:

Huésped amargo de este sol furioso,
del demente laurel de mi presencia,
resido en estos cantos. La palabra
abre vivas ventanas en mi frente.
Aves del Paraíso me visitan,
espumas me acarician. Esta tierra
que yo amo me contempla con mis ojos
que sólo durarán lo que el relámpago.
En sus labios yo entono este Misterio,
yo niego, yo sollozo, yo bendigo,
y muero cada instante mientras ardo,
vencido por un hierro irresistible,
atado a mi temblor, alto cautivo.

Clara Janés —en *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal* (1996)— vincula este poemario desde el punto de vista ideológico con los conceptos abordados por el poeta en un conjunto de aforismos titulados *Del no mundo*, publicado en 1969. Janés señala:

El tiempo, para Cirlot, es la realidad en la que el hombre vive y el factor que engendra la contradicción —lo que no preocupa a los surrealistas ya que la contradicción no les “asusta”, pero sí a él que, si se arraiga en lo contradictorio no es por “ambivalencia sino por síntesis implícita, o mejor, por busca de ‘otra cosa’ ”— y es lo que entorpece el ser de “lo real absoluto”, “Pues la metafísica es fácil (el ser es) —dice— si se aparta de ella el tiempo. Pero si se reintroduce el Tiempo (con su grave mayúscula terrible) en el ser, Heráclito resulta más verídico que Parménides (el ser es y no es) y Heidegger (la nada es un componente del ser) nos aterra con su verdad que creemos a pesar nuestro”. Así el tiempo hace que todo lo existente sea-dejando-de-ser, convirtiéndolo de este modo en ausencia. Por ello todo el sistema de pensamiento que Cirlot resume en los aforismos será un entramado de carencias.

La vida y la muerte serán carencias, el amor y el dolor producidos por una carencia, la realidad, irrealdad, el mundo, el lugar donde nada permanece (Janés, *Cirlot, el no mundo*, 27).

Tanto los aforismos como el *Canto* tienen resabios existencialistas, pero justamente por incorporar, además del tiempo, las nociones religiosas o espirituales, Cirlot convierte lo que parece una entelequia “el ser para la muerte” en una verdadera angustia existencial, vívida, y al mismo tiempo implica un algo más allá a lo que aferrarse. La angustia de Cirlot no proviene de que la muerte sea el término absoluto del ser, sino, por el contrario, de que

esta casi vida no tenga final, pues para él la muerte está en el pasado y en el presente, no en el futuro, y la plenitud solo puede alcanzarse a través de la poesía que es “sustitución de lo que el mundo no es y no me da” (Entrevista de Cruset). Ya en esta época temprana de su escritura Cirlot se da cuenta del lugar intermedio (sintético) de todo lo existente. En una carta a Carlos Edmundo de Ory de mayo de 1945 dice: “Me hablas de la muerte. Mira, yo digo, y no sé si es sofisma o realidad profunda. ‘Si algo viviese absolutamente, no podría morir’. ‘Si algo muere, es que no vive absolutamente’ y aquí claro está interpreto vivir por ser” (*En la llama*, 17).

Siete años después Juan-Eduardo Cirlot publica el *Segundo canto de la vida muerta* (1953). De acuerdo con Granel existen dos ediciones del libro, ambas del mismo año, él toma la segunda como texto base por estar ampliada y la primera como variante, cuyas pocas divergencias consigna en notas a pie. Está constituido por quince poemas sin títulos, catorce en versos endecasílabos de rima variante y agrupados en estrofas de dos hasta seis versos. Sólo un poema, el octavo, está en heptasílabos y parece que señala un quiebre de sentido. Nuevamente se trata de un estado de reflexión introspectiva sobre la vida y la muerte pero a diferencia del primer poemario, en este parece fluir el canto.

Victoria y Lourdes Cirlot señalan que el poeta “en 1950 había escrito un texto corto de presentación para la exposición de Tàpies en las Galerías Layetanas, en el que dejaba constancia de su interés por la filosofía existencialista y, en particular por Heidegger. Este factor fue, sin duda alguna, decisivo para comprender cómo lentamente el lenguaje poético surreal va dejando paso a una crítica de arte impregnada por la ideología existencialista” (Cirlot, “Juan Eduardo Cirlot: un boceto biográfico”, 61). Hemos visto que ya en el *Canto* de

1946 el existencialismo se incluye y cuestiona, ahora es imprescindible traer a la luz algunos aforismos de su *Ontología*, texto también de 1950, que servirá para entender la posición de Cirlot con respecto al *ser*. Un primer acercamiento se logra a partir de los epígrafes, que no provienen del ámbito filosófico racionalista, sino del místico: “Para venir a lo que no sabes / has de ir por donde no sabes” de san Juan de la Cruz, y “Estoy intentando reunir lo que / hay de infinito en el hombre con / lo que hay de infinito en el universo” de Plotino.

La primera distinción es la que se establece entre el *ser* y el hombre existente, del primero deriva (a través de una emanación activa y no como un mero reflejo) el segundo. Este ser que podría parecer una esencia en realidad también está en movimiento y cambiando, en eterna evolución, pues sólo de esta cualidad del modelo, el hombre podría obtener su dinamismo. “El ser, en su forma concebible más pura, es acción y movimiento. Es transformación” (*Del no mundo*, 392).

En la carta a de Ory, Cirlot había equiparado la vida al ser, pero ahora las va a diferenciar. “Muerte no es solamente la terminación personal. Muerte es todo cese. Siempre que lo más mínimo se separa, se experimenta la muerte”. “Vivir es reunir” (*Del no mundo*, 392). El ser contiene tanto vida como muerte.

Este ser no se piensa sólo metafísicamente sino ante todo físicamente. Ser es caos, es decir, la simultaneidad espacial y temporal. “Verdad contradictoria de la inherencia del ser”, pues “los contrarios no son fuerzas paralelas; convergen en el ser” (*Del no mundo*, 399). Esta idea le hace considerar el dualismo filosófico como un error, optando por un dualismo metafísico (*Del no mundo*, 399) en los términos que García Bazán utiliza para explicar el gnosticismo: “Decir con Heráclito, *el ser es y no es*, es situarse ante la faz visible del ser, o sea, ante su primer despliegue (de lo uno a lo dos). El ser, en cuanto dos, sigue siendo uno. Por lo tanto, *es y no es, siendo*” (*Del no mundo*, 400). “La síntesis, destruyendo el mundo

construye el ser” (*Del no mundo*, 392) o, “las tres etapas del pensamiento son: desorden inconsciente, orden consciente, desorden consciente” (*Del no mundo*, 409). Por eso critica la dualidad alquímica: “El error de la alquimia consistía en buscar concretamente los poderes del ser. Por definición, la parte jamás alcanzará la identificación equivalente con el todo” (*Del no mundo*, 402). Más adelante hallamos una muestra más del dualismo metafísico: “Hay que estar en algo sin perder el todo”; “El pluralismo es verdadero, pero se cumple en el seno del monismo” (*Del no mundo*, 410).

El arte, dentro de esta concepción ontológica, “prosigue la expansión cósmica del ser”. “La belleza es la ilusión de la trascendencia. Por la figura quiere la caótica materia llegar a ser idea. Pero la muerte no le permite perpetuarse” (*Del no mundo*, 395). Sin embargo, como en todos los sistemas cirlotianos, “los símbolos son objetos de doble aspecto. Explican y, a la vez actualizan el significado. El más importante de todos los símbolos hallados por la humanidad, la cruz, realiza el misterio del ser. Es una unidad compuesta de dos unidades contrarias; vertical y horizontal, ser y no ser, vida y muerte” (*Del no mundo*, 403).

¿Cómo conocer esta realidad? No a través del lenguaje y del pensamiento, pues “posibilitar el pensamiento y el idioma es hacerlos saltar por encima de sí mismos y de su antigua sistematización, radicalmente impotente”. “El acto completo del conocimiento tiene dos momentos, imágenes de las dos fases de la acción del ser. La primera es distinguir, o sea, separar (dar a luz el objeto), la segunda es reunión del momento que conoce y lo conocido, otorgando el éxtasis de la parte pensante por la asimilación vivencial de la totalidad supraíntima del ser” (*Del no mundo*, 399). Encontramos aquí otra vez la importancia de la experiencia del conocimiento.

Precisamente Gemma Mana Delgado advierte una evolución en los cinco cantos a partir de la noción del ser y de lo otro. Dice que en el primer canto

se plantea el problema del ser y el no ser y aparecen la mayor parte de los símbolos que se desarrollarán en los cantos posteriores. Desde el punto de vista estilístico y semántico, el concepto del LO OTRO, a partir del *Segundo Canto de la vida muerta* (1953), se explicita dialécticamente como “dos mundos / dos cuerpos”; mientras que en el *Tercer Canto de la vida muerta* (1954) aparece de forma implícita : “el no ser” (que presupone el ser), “esta muerte y la eterna”; y lo doble y el número dos adquieren en el *Cuarto Canto de la vida muerta* (1961) una importancia semántica relevante. En el V Canto (1970) este tema tiene otros caminos de expresión mediante una gran riqueza de antítesis, paradojas y mención de contrarios (Mana,124).

Aunque la dualidad es evidente incluso en la permanencia del color azul (simbolizando altura y profundidad, cielo y mar), se verá cómo dialoga con la unidad siempre. Este segundo canto es mucho más abstracto que el anterior, aparecen más símbolos relativos a la música, la palabra, las sombras y el cuerpo humano. Inicia en tiempo presente e introduce una figura femenina:

La dueña de la llave me ha tocado
con sus siete palabras de armonía:
luz, fidelidad, sueño, amanecer,
amor, resurrección, eternidad.

Mis cajas pertenecen a ese signo
grabado en un sol rojo con la música
que asciende dulcemente de la cárcel:
incendio abandonado en el recuerdo.

De la misma forma que en el primer *Canto*, la armonía de las palabras y de la música se relativiza con sus contrarios, aquí lo refuerza, además, a través de una serie de adversativos que provocan un movimiento de vaivén:

Pero la soledad es una noche
llena de espadas muertas y perfiles;
pero no es imposible estar muy cerca.
Pero las olas blancas del océano... (*En la llama*, 481).

Entonces, el yo lírico se encuentra otra vez en un lugar-tiempo de excepción, un tiempo eterno, quizá previo a la encarnación, por eso cambian los verbos al tiempo pasado:

Yo estaba entonces solo en mi figura,
no conocía el filo de los tiempos
ni esta disgregación fundamental
que cruje cuando muevo mi cabeza (*En la llama*, 483).

Como él mismo ha señalado en su *Ontología*, a lo figurativo le falta el elemento de “la materia, la carnalidad bruta y amorfa” (*Del no mundo*, 393). El tiempo se detiene en una “atmósfera parada”, es “un instante eterno, sostenido”, en donde recuerda haber presenciado la encarnación suya y de otros:

Yo vi cómo las alas de su cuerpo
rompían los vestidos de mi espíritu (*En la llama*, 484).

Sombras llenas de muerte y de ternura
bajan por la escalera de lo absorto
y se miran las manos separadas,
las bocas olvidadas a lo lejos,
las frentes sin abismos ni ceniza,
las alas sin color ni pensamiento (*En la llama*, 485).

Todas las imágenes logradas en el poema apoyan una lectura mítica de la caída. Los ejemplos de estas estrofas pueden interpretarse así: las alas del primer verso sugieren ángeles destruyendo cuerpos (vestiduras del espíritu); las sombras inocentes (llenas de ternura) bajan por una escalera mientras adquieren muerte, separación y olvido. Es entonces cuando se nos revela la presencia femenina en uno de sus aspectos, Lilith, la primera esposa de Adán.³⁹

³⁹ Lilith no aparece propiamente en la Biblia pero sí en la tradición hebrea como una figura demoniaca que desea el semen de los hombres para engendrar cuerpos donde residir. Gershom Scholem señala que esta tradición se remonta a “concepciones más allá del texto bíblico” que “ciertamente han podido surgir del deseo de eliminar la contradicción entre el pasaje del Génesis 1:27, donde el hombre y la mujer son creados simultáneamente, y el 1:21, donde Eva es creada a partir del costado de Adán. Así resulta que en un Midrásh atestiguado en esta forma ciertamente sólo en el siglo IX o en el X, a Adán le fue creada una mujer de la tierra (no sacada de la costilla o del costado). Ésta era Lilit, la cual quiso adjudicarse una igualdad de derechos que no plugo al Señor de la creación. Pero ella argumentaba de la siguiente manera: Nosotros tenemos igualdad de derechos, ya que procedemos de la tierra. Por causa de esto disputaron ambos, y Lilit, que ya no pudo aguantar más, pronunció el nombre de Dios y salió huyendo, iniciando con ello una carrera demoniaca” (*La cábala y su simbolismo*, 178-179). Scholem también señala que “viejas ideas sobre la producción demoniaca en la polución o en otras prácticas, particularmente en las onanísticas, fueron reunidas por los cabalistas sistematizadas en el Zóhar en una versión según la cual Lilit, la reina de los demonios, u otros demonios pertenecientes a su corte intentan incitar al hombre a actividades sexuales sin un oponente femenino, con el fin de procurarse de esta manera un cuerpo procedente del cuerpo caído en el vacío” (169). Esta imagen de Lilith ha sido reutilizada en

Lilith me reconoce entre las sombras
cuando la tarde quema sus diamantes
sobre la voz azul del sentimiento.

Ella sabe tomar de mis raíces
la parte de la cifra y del temblor,
las gotas de esa sangre que respira.

Viene junto a la rosa de los cambios
con su mirada doble de granitos.
Y un blanco girasol destruye el mundo (*En la llama*, 486).

Cirlot ya se había acercado a esta figura femenina en un poema anterior, se llama así, *Lilith* (1949), donde se establece un diálogo entre ella y un sujeto que la invoca. Lilith será dentro de la obra de Cirlot quizá una prefiguración de la faceta ominosa de la doncella divina Bronwyn, la mujer es una presencia destructora que seduce. Pero, si entendemos estos cantos como elaboración poética de una visión de la existencia, es útil pensar lo que Lilith le revela sobre ésta en aquél diálogo:

Llamas existir a pensar; pensar, a tener conciencia; tener consciencia, a erguirte sobre tu memoria y la comprensión de tu mundo. Pero, detrás de tu mundo, de tu memoria, de tu conciencia, de tu pensamiento y de tu existencia, tú mismo estás, fijo, inmóvil, clavado en un trono de diamantes, quieto, terriblemente fijo, inmóvil, como dos pupilas en una sola mirada, como ser y no ser reunidos en un único tormento (*En la llama*, 350, cursivas del texto).

Se refuerza la idea de la irrealidad de esta existencia en el tiempo y por tanto de la búsqueda de la existencia verdadera en el no-mundo, que es igual al no-tiempo. En el canto, sin embargo, el misterio que conoce Lilith no será revelado aquí en una expresión racional, sino a través del sentimiento:

Sus letras no se entienden y su voz
es lenta como el orden de los mundos.

el arte finisecular fusionada con la figura de la mujer fatal (ver “Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale” de Golrokh Eetessam Párraga); y, por su parte, el movimiento feminista la reivindica como ejemplo de libertad (ver “El mito de Lilith en la literatura y el cine” de Elena del Pilar Jiménez). La visión de Cirlot se aleja de estas relecturas, su visión de Lilith es de un ente sabio que puede sublimarlo, la acepta como parte de esa naturaleza enigmática de la fuerza femenina.

Pero su espada blanca y afilada
marca mi corazón con una cruz.
Y mis dulces acordes se deshacen (*En la llama*, 487).

Entonces efectivamente el canto se transforma. El siguiente poema está escrito en heptasílabos y el poeta descubre una “tercera mano”, una capacidad sobrehumana más allá de la dualidad, con la que accede a lo oculto, tal vez es la mano que escribe el poema:

Es mi tercera mano
la que canta despacio,
la que mueve los astros
debajo de mi sombra.
[...]
Es mi tercera mano
la que tiene la llave
del cuarto más profundo
donde todo se ignora (*En la llama*, 488).

Además, el sufrimiento se personifica, adquiere vitalidad: “El sufrimiento come sus comidas / de azufre solitario y aire muerto. / Bebe sus aguas sordas en un vaso / en el que sólo un ángel bebería; / anterior al misterio de los hombres” (*En la llama*, 489). Pero sobre todo el yo se dispersa y desdobra, perdiendo al parecer sus capacidades divinas:

¿Dónde están mi unidad y mi presencia?
¿Dónde está mi palacio transparente?
¿Dónde están las estatuas que mi boca
ha de reunir en signos y en concierto?

El cuerpo se me va como un gran río
de ceniza y de perlas disgregadas.
Su memoria se quema en lo profundo
y mis espejos negros se desunen (*En la llama*, 491).

El cuerpo cambia necesariamente la forma de conocer la realidad. Ese otro mundo tendrá que ser percibido a través de este. La posibilidad de acceso, la llave, serán las palabras, de “donde nacen olas y mares ascendentes” (*En la llama*, 492), pero no para “hablar sino tan sólo / señalar con el alma la presencia sobre la gran pantalla del abismo” (*En la llama*, 493).

El canto termina bruscamente al parecer con el despertar del yo poético dolido por perder la visión de contrarios donde existe la verdadera voz, porque equivale a quedarse sin ella: “No quiero abandonar mi paraíso / lleno de soledad y de abandono” (*En la llama*, 495).

En el *Tercer canto de la vida muerta* (1954) los símbolos se concentran en lo relativo al cuerpo humano. El hombre, como dice Cirlot, puede volverse símbolo en tanto es consciente de su ser, por tanto es el modelo de la existencia universal, para entender el universo se vuelve vital entenderse uno mismo, y el ser de Cirlot siempre estará ligado al *canto*, o sea, a la música y a la palabra. Aquí el desdoblamiento iniciado en el segundo canto se potencia en una conciencia de la separación en cada uno de los miembros de su ser:

Los ojos de mi espíritu no tienen
la boca de mi espíritu.
Las manos de mi espíritu no tienen
el cuerpo de mi espíritu.

Descuartizado floto en el abismo,
taladrado de muerte como un agua
de muerte.

¿*Ya no* quiere decir que *no fue nada*?
¿Todo un juego de luces y de espejos,
todo un retablo de humo tenebroso?

Las venas de mi espíritu no tienen
la sangre de mi espíritu (*En la llama*, 499).

Se opera una búsqueda de unión, de superación de la dualidad, nuevamente a través de la palabra, y el tono de tristeza y de soledad permanece. Son diez poemas de metro más variado, aunque sigue prevaleciendo el endecasílabo, en los cuales se desarrolla en frases tanto concretas como complejas el oxímoron vida-muerta. Por ejemplo, “Vivir es carecer” (*En la llama*, 500) resulta una confirmación de su ideología en *Del no mundo*, como señala Clara Janés al respecto del primer canto, y aunque al principio parece ir en contra de lo que

había apuntado en su *Ontología*: “vivir es reunir”, en realidad se trata de una relación causal: la vida reúne porque parte de una carencia, de un vacío. La primera pregunta es clave: “¿Ya no quiere decir que *no fue nada*?”, es decir, se cuestiona sobre lo que está más allá de la existencia temporal. Además del tiempo está el espacio. Parece que a través del espejo del poema anterior y gracias a las cualidades simbólicas de este objeto, el sujeto poético ha penetrado en el mundo imaginal o intermundo, cuya doble cualidad es la de materializar lo intelectual y sublimar lo expresado. En el segundo canto leemos “Los fuegos de este mundo se reflejan / en las hogueras negras de aquel otro” (*En la llama*, 493), mientras que en este tercer canto dice: “las negras hogueras del no ser consumen mis azules construcciones” (*En la llama*, 500). Siendo lo azul al mismo tiempo lo alto y lo profundo, imagen de la dualidad vertical, entonces la capacidad transmutadora del fuego y lo negro como disolución alquímica están aboliendo las polaridades. Por ello en otro poema se lee:

Toda la vida muerta se retira;
nos miramos vivientes y perfectos
en una eternidad amenazada
y de pronto cortada por el rayo.
Miro donde no estás y el aire blanco
arruga las paredes del espacio (*En la llama*, 501).

El poeta se conforma con los medios luminosos, aunque pálidos, de su realidad: “En tinieblas alcanzo / el anillo de sombra”, entendida como única posibilidad:

Viviendo en esta muerte solamente
me cabe agonizar hasta la eterna.
De mi cuerpo quebrado salen luces,
acordes todavía con sentido.

Halos cuya esperanza es un silencio
mayor que este gemido apenas claro.

Muriéndose mi imagen la mejor,
he de permanecer quieto a lo lejos,
viendo cómo mis ojos se me van,
cómo se aleja el alma de mi boca.

Era la claridad de una mañana
pero ya se apagó el último sol (503).

Es posible ver aquí ya un talante gnóstico. Apunta Francisco García Bazán en unos términos que diríamos bastante cirlotianos:

Se entiende que por más que el mal (o la materia) sea ópticamente poderoso y que por más que espiritualmente sea reproductor de ideas y de seres, sólo ante lo Infinito en sí adquiere su verdadera dimensión al esfumarse: la de ser nada, ilusión de ojos ilusionados. Aquí radica el móvil último por parte del gnóstico de su rechazo angustioso de ese mundo de mentira, de no ser o no Sí-Mismo y la sensación de impotencia para poder abandonarlo utilizando los solos medios que él ofrece. Esta es la actitud más acentuada del iniciado gnóstico” (*Gnosis: esencia del dualismo gnóstico*, 26).

Esos medios son, para el gnóstico, el conocimiento (gnosis) y el desprendimiento del cuerpo ya sea por ascetismo o por la muerte física, pero para este ser poético en concreto, la gnosis se consigue a través de la poesía como mediación y transformación del mundo, a pesar de que se entienda lo limitado de su expresión:

He visto los lugares de la dicha,
los rincones del odio y del deseo,
las calles donde un hombre alucinado
busca, sin recobrarlo, su destino.

Parad todas las sombras que se mueven;
estamos entre rosas al final
y todo este concierto transparente
no cabe en una página abrasada (*En la llama*, 507-508).

La imagen de la ciudad para Cirlot cobra aquí mayor relevancia, aunque ya aparece en los cantos anteriores. De acuerdo con su *Diccionario de símbolos*, se relaciona con una geografía sacra que depende de su configuración para determinar su significado y en la entrada del diccionario para el término “recinto” se refuerza este sentido: “Todas las imágenes que presentan un recinto, espacio cercado, jardín vallado, ciudad, plaza, castillo, patio, corresponden a la idea del *temenos*, espacio sagrado y limitado, guardado y defendido

por construir una unidad espiritual. Pueden simbolizar la vida individual, especialmente la vida interior del pensamiento” (*Diccionario*, 386). Cirlot también llegó a presentar “La ciudad de las ciudades” como un ejemplo de significado anagógico, el “más grande de la expresión humana” porque tiende a lo infinito (“La vivencia lírica”, *En la llama*, 678-679). Buscar una ciudad implica encontrar la residencia del sentido último del ser y en este caso además de la razón de ser de la poesía. Por eso pide poder contemplarla (aún no ha llegado a ella):

Deja que te contemple
ciudad de mi dolor
palabra de mi cielo
respuesta de jardín.
[...]
A veces profundizo en una China
puramente interior pero que tiene
de común con la otra el laberinto
de una luz misteriosa y desgarrada.

Te busco entre faroles de colores,
entre rojos dragones y mendigos
que tocan una música muy triste;
te busco entre palabras que me has dicho.

Mi China se estremece como el fuego
y se rompe en montones de cristal.
De mis manos heridas nacen alas
y te miro volar sobre mis cielos (*En la llama*, 508-509).

La ciudad como centro es el punto de origen, el significado puramente espiritual del hombre. El final del poema identifica a la ciudad interna con China quizá para expresar su más absoluta lejanía y al mismo tiempo su dirección. Es el oriente, lugar donde nace la luz.

Ahora bien, en el *Cuarto canto de la vida muerta*, publicado dos años después (en 1956), el poeta ha abandonado la cabeza como lugar tradicional del intelecto para darle espacio al corazón que, de acuerdo con los egipcios es el asiento real de la inteligencia (*Diccionario de*

símbolos): “Degollado / mi corazón todavía puede abrir los ojos / y emitir los sonidos que el cielo sollozaría”. También ha perdido la voz (degollado) pero aún tiene manos (como en el poema anterior había ocurrido) para cantar:

Sin voz
aún puedo acercarme a la fuente. Y a rastras
mojo mis manos lejanas,
mi frente cortada por los látigos,
mis palabras cosidas con un hilo de seda
entre los alfabetos, que aparecen al fin
al excavar los fondos,
los campos donde estaría la guerra de hierros,
donde mi estandarte negro con una lis roja
y mi boca siempre estarían (*En la llama*, 529).

Ya en su *Ontología* aparece: “Para salvarse, es forzoso situar las existencias en el corazón del ser, aniquilar imágenes y convertir en interior lo extenso. Luego, dentro de la interioridad, anular distancias musicales y llegar a la dulzura silenciosa de lo indistinto” (*Del no mundo*, 405). La simultaneidad, la fusión de contrarios, es lo que se alcanza mediante la poesía que aquí Cirlot metaforiza con el tacto:

Comunico por el impalpable contacto
con otras soledades que no son la mía,
con un amor inmenso que no me conoce,
con países y sombras que no me pertenecen (*En la llama*, 530).

Luego aparece la primera imagen de todo el ciclo que podría vincularse directamente con el gnosticismo:

En todo mi no ser
se oculta mi profundo ser (*En la llama*, 530).

Si en su *Ontología* ha dicho que “lo que muere desaparece, pero desaparecer no es dejar de ser. Lo que no se ve también está”, y que “en el ser no son distintas la vida y la muerte, sino que coexisten, formando la vida-muerta del ser”, entonces el no-ser será el que vive en el no-mundo que es el de la poesía. En sus aforismos *Del no mundo* dice: “lo ‘no’ pudiera ser

una apariencia [...] la apariencia fundamental del individuo, como asignación de espacio y tiempo en que ‘él’ (o ello) no está (no es)” (*Del no mundo*, 418). Su ser verdadero por tanto es tal vez ese yo auténtico del gnosticismo, aquel de constitución espiritual (como ya había apuntado en el poemario anterior), también en *Ontología* dice: “El existente más alejado del ser por su forma —el hombre— por el espíritu retorna al ser” (*Del no mundo*, 404). Más adelante en el canto parece entender su cuerpo como una cárcel, el ser profundo observa a través de unas rendijas su resplandor, a lo lejos:

Despierto y destronado,
choco con mis paredes,
me muevo entre los clavos,
miro por las rendijas los paisajes siniestros,
mientras llueve.

Todo mi resplandor gira a lo lejos,
mis armaduras negras agonizan.
Caigo en medio del barro
con los brazos dispersos como el humo (*En la llama*, 531).

El poeta se enfrenta a un yo que no reconoce, que percibe muy alejado y disperso. Pero el hecho de percibirlo y de hacerse consciente de su lejanía, genera una angustia superior que vence al yo lírico. Sin embargo, a causa de una creciente comprensión de lo observado, la angustia del poema anterior aminora hasta dejar de lado los sentimientos y el intelecto, atributos del corazón:

Es una ausencia que crece,
algo que sin estar exige
y retrocede a sombras pensadas largamente,
a paisajes con formas, sentimientos.

Un rostro siempre desconocido, unas manos
nunca tocadas, una luz
olvidada y recordada, reunida y dispersa;
[...]
Una presencia sin nombre y sin definición
que fluctúa,
se abandona

frente a mi corazón alejado.

Tener lo no tenido
mirar,
ver sobre lo vacío.

Es una luz abierta en medio de una voz (*En la llama*, 534).

Los últimos dos versos podrían indicar una experiencia de gnosis, pues la imagen creada apunta a la iluminación: ve sobre el vacío una luz en el centro del sonido. Finalmente, la consciencia de la muerte se hace presente en una personificación, de forma benéfica, “La muerte abre los ojos, / abre los ojos en mi corazón, sus ojos claros / y violetas” (*En la llama*, 536). El estado de sitio se termina:

En la sábana blanca
un corazón enorme como una catedral despedazada
palpita y sus estrellas iluminan el espacio.
Las puertas se desprenden.
Las murallas violetas
y las murallas rojas murmuran unos nombres alejados

Sobre mi cuerpo incendiado por la tempestad
se elevan los pináculos azules de una religión que llora,
cuando pasan las aguas sonrosadas por el atardecer.

Y las hojas de su cabeza se acercan a mi cabeza (*En la llama*, 537).

Quizá aquí la mención a esa “religión que llora” ya sea una identificación con la religión gnóstica por el hecho de que cuando la muerte aparece, libera al yo espiritual escondido en el cuerpo vivo. Por supuesto, la muerte aquí es una construcción alegórica que aparece para revelar su sentido auténtico al poeta.

Pasarán catorce años para que Cirlot publique el *V canto de la vida muerta* (1970), especie de conclusión de esta exploración existencial que como hemos visto está en el corazón de sus reflexiones ontológicas y metafísicas. No se trata de una conclusión en estricto sentido pues

es muy probable que este ciclo haya sido interrumpido únicamente debido a su muerte, como todos los ciclos de su obra. Se debe tener en cuenta que aparece un año después de *Hamlet*, libro que analizaré más adelante y que ya se vincula directamente con el gnosticismo. Este último canto comienza con un epígrafe de Lao Tsé, pensador fundamental del taoísmo: “El cielo y la tierra no son bondadosos” (Cirlot, *Del no mundo*, 530). Alude a una noción oriental con respecto al bien y el mal: el orden armónico del mundo no corresponde a lo que el hombre cataloga moralmente como bueno o malo, no son medidas ni juicios humanos. Por lo tanto, la afirmación sobre la no bondad de la naturaleza no implica que el mundo sea malo, pero quizá Cirlot sí lo interpreta de esta forma. China aparece en el tercer canto como esa lejana y laberíntica ciudad iluminada, ahora surge a través de un fragmento del taoísmo, corriente de pensamiento que discute con el confucianismo: si para Confucio la medida del universo es el hombre, para Lao Tsé será el mundo, pero este mundo sólo *es*, sin atributos (Wing-Tsit, 76-82). Por otro lado, Cirlot rescata un fragmento de la doctrina del Tao en la traducción de Wilhem, probablemente porque coincide con su teoría del no-mundo: “Así puede, por ejemplo, el mundo de la esencia llevar el nombre de ‘no ser’ y el mundo de los fenómenos el nombre de ‘ser’. El ‘no ser’ es, entonces, el principio del cielo y de la tierra [...] Llamo ‘ser’ al comienzo del cielo y de la tierra. [...] Llamo ‘no ser’ a la madre de las cosas individuales” (Fons JEC).

El poemario se divide en dos partes, de ocho y nueve poemas, respectivamente. La primera fluctúa entre endecasílabos, eneasílabos, octosílabos y heptasílabos de rima variante y estrofas generalmente de cuatro versos, a excepción del primer poema que contiene dos estrofas de dos versos. La segunda sección está construida únicamente por endecasílabos y la mayoría de los poemas contienen tres estrofas (cuartetos y tercetos), menos dos, uno de cinco estrofas y otro de cuatro. Todos los poemas son de rima variada. El libro se cierra con

un poema de tan sólo un endecasílabo en mayúsculas y en latín. Quizá no sea ocioso reflexionar sobre los números que se repiten, con respecto a las estrofas: uno, dos, tres, cuatro y cinco. Si aplicamos la simbología de los números que Cirlot recoge en su *Diccionario de símbolos*, situándonos en un nivel meramente estructural del poemario, podríamos acercarnos al sentido de la obra, incluso sin acudir al contenido de los poemas.

El uno “equivale al centro, al punto no manifestado, al poder creador o ‘motor inmóvil’”. Plotino lo identifica con el fin moral, mientras asimila la multiplicidad al mal, en lo cual está en plena conformidad con la doctrina simbolista” (*Diccionario*, 458). Al ser el poema final sólo un verso —“Rosa rubea, nigredo transparens”—, podría significar que el objetivo de la obra es llegar a la unidad. Por otro lado, “todo el esoterismo considera nefasto el dos; significa asimismo la sombra y la sexuación de todo o el dualismo (Géminis), que debe interpretarse como la ligazón de lo inmortal a lo mortal, de lo invariante a lo variante” (*Diccionario*, 336). La única vez que aparecen estrofas de dos versos, se encuentran juntas.⁴⁰ Sin embargo, pertenecen a un poema de cuatro estrofas en total, por lo tanto, quizá tiene más relación con el significado del cuatro: “la doble partición (dos y dos) ya no significa separar (dos) sino ordenar lo separado, por ello este número simboliza el orden en el espacio y, por analogía, cualquier otra organización estable” (*Diccionario*, 338). El cuatro aparece muchas veces por lo que se sugiere más el ordenamiento que el caos.⁴¹ La dualidad aparece en otro poema constituido por dos estrofas (*Del no mundo*, 533), pero nuevamente se anulan sus implicaciones negativas porque una estrofa es de cinco —como se verá, símbolo de la

⁴⁰ Se trata del primer poema del libro, Cf. Cirlot, *Del no mundo*, 531.

⁴¹ Además del poema 1, los poemas 6, 7 y 8 de la primera parte y el poema 7 de la segunda, están formados por cuatro estrofas (Cf. Cirlot, *Del no mundo*, 531, 536, 537, 538 y 545). Por otro lado, el poema 5 de la primera parte y los poemas 1, 2, 3, 4 y 5 de la segunda, se construyen con estrofas de cuatro versos (Cf. Cirlot, *Del no mundo*, 535, 539, 540, 541, 542 y 543).

armonía— y la otra es de siete, número que simboliza el “orden completo” debido a que “está compuesto por la unión del ternario y cuaternario, por lo que se le atribuye excepcional valor. Corresponde a las siete direcciones del espacio (las seis existentes más el centro)” (*Diccionario*, 336).

El tres es el número que más se repite en el texto, se presenta tanto en el número de versos como en el de las estrofas, lo cual indicaría “síntesis espiritual. Resolución del conflicto planteado por el dualismo” (*Diccionario*, 336).⁴² Por su parte, el cinco lo hallamos desde el título del poemario pero también en una estrofa de cinco versos (*Del no mundo*, 533) y en un poema de cinco estrofas (*Del no mundo*, 544); este número “aparece con frecuencia en la naturaleza animada, por lo cual su eclosión triunfal pertenece a la primavera. El cinco caracteriza la plenitud orgánica de la vida frente a la muerte rígida” (*Diccionario*, 338), con lo que se apuntaría, por un lado, a la desaparición de la angustia, constante en los anteriores poemarios, y por otro, a la tendencia a la unidad, como sugiere el final.

Esta lectura numérico-simbólica del poemario se sostiene porque la creación del mismo se corresponde con la época en la que Cirlot explotó sus técnicas de experimentación poética, construidas a partir de la más rigurosa estructuración. En el primer capítulo señalé que su poesía permutatoria surge como imitación del método del cabalista Abraham Abulafia sobre la combinación del alfabeto hebreo y del nombre sagrado. Se trata de un manejo del lenguaje que pretendía alejarse de sus sentidos convencionales, a través de una asociación aritmética, para provocar una experiencia mística. Resulta muy evidente en este poemario la convivencia

⁴² Son poemas de *tres* estrofas, de *tres* versos cada una, los poemas 2 y 4 de la primera parte y el poema ocho de la segunda (Cf. Cirlot, *Del no mundo*, 532, 534 y 546). Los poemas 6, 7 y 8 de la primera sección, así como el 7 de la segunda, están contruidos por cuatro estrofas de *tres* versos cada una (Cf. *Del no mundo*, 536, 537, 538 y 545). Y, por último, el poema 6 de la segunda parte lo componen 5 estrofas de tres versos (Cf. *Del no mundo*, 544).

de dos tendencias: una estructuración que se apoya en lo aritmético —aún sin ser un poemario permutatorio— y el desarrollo de una vía espiritual. Ahora perfilaré el rumbo que toma su especulación metafísica para notar cómo ésta se fortalece con la estructura del texto.

En este *Canto*, el yo se anula prácticamente y sólo aparece como una implícita voz enunciativa que describe a alguien. Abundan por ello los pronombres posesivos de la tercera persona: su, sus; y sólo en dos ocasiones aparece el artículo “la” que descubre a ese sujeto descrito como femenino: “La recuerdo en un claustro sonrosado / con las piedras desnudas y manchadas” (*Del no mundo*, 536) y “Rastrillos de oro negro la circundan / y rejas de terror incandescente” (*Del no mundo*, 539).

Nunca se nombra esta presencia, sólo en una ocasión dice: “sola ya sin su nombre todavía” (*Del no mundo*, 543); y en otra: “Su nombre, una cadena desprendiendo / cada eslabón uncido de sentido” (*Del no mundo*, 545). Con cada atributo se puede pensar en varias fuerzas de carácter femenino, como la muerte, una diosa, la tierra, e incluso el alma. El tono mítico y cósmico de las descripciones, por ejemplo, puede aludir a la génesis de una diosa:

Desde las olas negras del monstruoso
alejamiento eterno vi su sombra
resquebrajar su rosa lividez,
sus estratos de reinos sepultados.

Vi su presencia abrirse y deshacerse
y sus ojos perderse entre las frutas
funestas de pasados intocables.
Vi sus manos de sierra y de coral (*Del no mundo*, 540).

Pero si retomamos el epígrafe, tal vez haya una idea de universo armónico y esta figura podría interpretarse como el *yin*, la naturaleza femenina o pasiva en el taoísmo. La muerte también puede inferirse de los siguientes versos: “Tristes le pertenecen / palabras o lamentos, / dedos con estertor / como de incierta araña” (*Del no mundo*, 542).

Muy probablemente confluyan todos estos sentidos en un genérico de *lo otro*, como señala Gemma Mana Delgado, pero me inclino a pensar en el alma —en concreto el alma de los alquimistas—, porque los anteriores poemarios exploraban ya este componente del hombre espiritual. Además, hay tres momentos que dirigen el sentido hacia la alquimia: la palabra *coniunctio*, la mención al mercurio y al azufre, y el poema final: ROSA RUBEA, NIGREDO TRANSPARENS. Lo cual también apoya esta lectura. El alma del alquimista se perfecciona al pasar por tres etapas: nigredo, albedo y rubedo. O, en otras palabras, putrefacción, blanqueamiento y obtención de la inmortalidad. “Rosa Rubea” es el título de la lámina XII (Fig. 1) de una obra alquímica llamada *Pretiosissimum Donum Dei*, atribuida a George Aurach, del que se conocen 60 manuscritos, aunque el más antiguo está datado en 1475. “Nigredo Transparens” es parte del lema de la lámina cuatro (Fig. 2) que habla de la putrefacción como una primera parte del proceso, quizá la más importante de la obra, porque es la que propicia la transmutación. La siguiente descripción de la lámina, proviene del Manuscrito Ferguson 222, de la Biblioteca de la Universidad de Glasgow:

Los copulantes Rey y Reina ahora se hunden en la capa de líquido que se ha vuelto negra, y ha separado dos capas más delgadas que flotan sobre la cima de la capa negra. En el cuello abierto del frasco un cuervo grisáceo se posa con las alas abiertas. El texto alrededor del frasco dice “Caput Corvi similiter est necessarium. Putrefactio Philosophorum. Nigredo Transparens” [“La cabeza del cuervo es igualmente necesaria. La putrefacción de los filósofos. La nigredo transparente”] (En línea, traducción mía).

Con base en estas nociones y alusiones claras a la alquimia, el inicio del poemario se podría entender como una tumba simbólica y un esqueleto, pertenecientes a esta etapa inicial:

Sus descripciones sangran y maldicen
la cruz de su sepulcro junto al mar.

Sus manos están grises y su frente
alisada por siglos dulcemente.

Su belleza desnuda se recoge

en un cuatro sin cinco. [...] (*Del no mundo*, 531).

Otra vez aparecen dos números cuyo simbolismo he explicado brevemente. “En un cuatro sin cinco” podría traducirse entonces como “en un orden sin plenitud”. La muerte es simplemente un paso para equilibrar, que permitirá más adelante el advenimiento de ese “cinco”.

A todo el proceso alquímico también se le conoce como la conjunción de los contrarios o *coniunctio oppositorum*. Para los alquimistas, las cosas se componen de dos principios, uno masculino y otro femenino, representados en la imaginería alquímica por el rey y la reina, que también encarnan al mercurio y al azufre: lo acuoso y lo volátil. Para obtener la piedra filosofal, el alquimista debía unir (conjuntar) ambos principios. Alexander Roob señala que “el principio femenino y mercurial simboliza en la alquimia el aspecto proteomorfo de los procesos naturales, su movilidad fluctuante ‘los laborantes operativos quieren dominarlo (a Mercurio) y maniobrar en el curso de la operación contra todas las reglas de la gratitud’, se lee en Johannis de Monte Raphim; pero se libera una y otra vez, y si se reflexiona sobre su ser, se convierte en reflexión, si se emite un juicio sobre él, se convierte en juicio” (Roob, 26). Cirlot refleja lo inasible de este principio en un poema muy cercano al final del poemario, dejando clara su exploración de esta etapa del proceso: “Sus muslos asomados al terrible / cadáver de una tierra contagiada / fueron como el mercurio sin azufre” (*Del no mundo*, 545). Precisamente lo que se ha contemplado en el poema anterior a esta afirmación (mercurio sin azufre) es la disolución, no la coagulación, de la presencia femenina:

Repartida en visiones y en instantes,
su estatura absoluta se quebró
en ínfimos fragmentos dispersados.

Sus ojos en un puente, su mirada
entre la noche blanca de las manos,
sus uñas por un campo inolvidable.

Sus senos se abismaron con su voz
y sus palabras fueron en la lluvia
un agua más oscura, más doliente.

Sus brazos sumergidos en las nubes
se perdieron huyendo de sí mismos
y su cabeza roja se abrasó.

Solamente su vientre se elevaba
bajo la red azul de las estrechas
distorsiones del grito de la luz (*Del no mundo*, 544).

Por lo tanto, el libro relata el reconocimiento del alma en el estado de *nigredo* por el sujeto poético, en forma metafórico-paisajística, como en los otros cantos. Como digo, no se trata del tránsito completo de la disolución a la coagulación o conjunción, sino que apenas se despierta la conciencia a esta posibilidad:

La costa no existía y, sin orillas,
el mar era abandono en los inciertos,
en los inmensos cantos disonantes
de la *coniunctio* abierta por su red (*Del no mundo*, 540).

Así como la disonancia es un rasgo de esta etapa, también lo es el hedor, mismo que aparece en el poemario justo en el poema final de la primera parte: “Lo gris deshizo el vívido amarillo / y se fueron perdiendo los aromas / en el ascenso de un olor impuro” (*Del no mundo*, 538).

Ahora bien, el gnosticismo se manifiesta aquí por la idea del recuerdo. La voz poética recuerda este proceso que no está ocurriendo únicamente en el presente, sino que se repite en un tiempo mítico:

Lo nunca concebible ha sucedido,
sucede mientras llego a los confines
donde los pensamientos son ya flores.

Pienso que sucedió desde el principio,
cuando el temblor de rosas mensajeras
junto a las ramas vírgenes del tacto.

Vi cómo su quietud se pronunciaba
descomponiendo el árbol de su ser,
ablandando sus cauces caudalosos (*Del no mundo*, 538).

La visión de esta última estrofa guarda concomitancias con tres imágenes gnósticas que funcionan para describir, en primer término, al Hijo de Dios y, después, a los eones o entes de emanación divina. Es decir, la palabra, el árbol y los ríos son analogías para ilustrar la manera en que se manifestó la absoluta e incognoscible plenitud del Padre a través del Hijo y de los eones. Aparece en el Tratado Tripartita, que forma parte del Códice Jung (uno de los libros encontrados en Nag Hammadi), de la siguiente forma:

[...] el que surgió de él cuando se extendió para la generación y el conocimiento de las Totalidades, él, sin embargo, es todos los nombres, sin | falsificación, y es en sentido propio, el solo primer Hombre del Padre, o sea, al que llamo la forma de lo carente de forma, el cuerpo de lo que no tiene cuerpo, el rostro de lo invisible, *la palabra de lo impronunciable*, el intelecto de lo inconcebible, la fuente que brotó de él, la raíz de los que son plantados [...] (Piñero y Montserrat, 156, subrayado mío).

Pues la emanación de las Totalidades que existen desde el que es, no ha llegado al ser al modo de una separación de los elementos entre sí, como una separación del que los engendra, sino que como un proceso de extensión es su generación [...] también el eón de la Verdad es uno solo, aunque múltiple, dándole gloria con pequeños y grandes nombres según la capacidad de cada uno para captarle; *a manera de analogía, sin embargo, como una fuente siendo lo que es, fluye formando ríos, lagos, canales y ramificaciones; como una raíz que se extiende por medio de árboles y ramas con sus frutos; como un cuerpo humano, que se distribuye en forma invisible por miembros de miembros, miembros anteriores y posteriores, grandes y pequeños* (Piñero y Montserrat, 160, subrayado mío).

El código Jung fue adquirido en 1951 por el Instituto Carl Gustav Jung de Zurich y su contenido se dio a conocer desde 1956, quizá Cirlot lo conocía, aunque no encontré evidencia en el Fons JEC. No obstante, estas imágenes alcanzan influencia en Plotino y son de raigambre hebrea (Piñero y Montserrat, 160), por lo que no se puede descartar que Cirlot las haya conocido por otras fuentes; aún así el parecido entre este poema y el discurso del Tratado Tripartita es innegable. Cirlot parte de las analogías pero las convierte en imágenes

paradójicas concretas por lo sintético de su construcción: “lo nunca concebible ha sucedido”, se trata de la manifestación de lo no-manifestado: una quietud pronunciada, el árbol del ser descomponiéndose, los cauces caudalosos ablandándose.

De la misma forma que la manifestación de la plenitud de Dios, el alma rememora un movimiento de separación, de disolución, pero ahora en términos del mal porque ya no se trata de la emanación pleromática, sino de la ruptura que provocó la creación del mundo corporal:

Oscura moribunda defraudada,
se oculta entre la niebla y el recuerdo.
Su vida muerta sigue iluminando
las aguas del océano final
en el umbral en ruinas de ese mármol
que lentamente se desnuda bajo
la negación eterna (*Del no mundo*, 533).

Siguiendo mi interpretación, el mármol podría ser el cuerpo. El alma, dentro de este ser muerto, “Hundida entre las rosas del pasado, / entre las rojas horas de un temblor / iniciado en los labios del abismo. // Hundida entre estertores de silencio, / entre grises de muros que se acercan / a lo que fue fue” (*Del no mundo*, 534). Equiparar el mercurio con el alma es una explicación de Jung que muy probablemente adopte aquí Cirlot para referirse a un despertar de la conciencia. Lo gnóstico de este poemario se nota sobre todo por la idea de estar durmiendo en vida.

Hay una esfinge inmóvil, muda,
ante el mar lapidario, liso.
El sueño de la vida vuelve
como rumores de campanas (*Del no mundo*, 535).

Esta estrofa aparece muy al inicio del poemario, por lo cual, la obra se presentaría como una gnosis, como una revelación del misterio que se confirma, aunque críptica, en el verso final: la rosa es símbolo de la eternidad, si es dorada significa “realización absoluta” (Cirlot,

Diccionario, 392) y la nigredo (la putrefacción) transparente; se hace la luz: rosa rubea, nigredo transparens.

Como ya señalaba Clara Janés, una de las estrategias para vencer la ignorancia de esta casi-vida es la Amada como *anima mater* que impulsa al resurgir (*Antología*, 28).

Para este último *V Canto de la Vida Muerta*, Cirlot ha acudido a la alquimia en su fase inicial, nigredo o putrefactio, con lo que el tema se explora desde otro ángulo. Si ya la muerte era benéfica porque liberaba al alma de sus ataduras corporales, ahora es absolutamente necesaria, al menos simbólicamente, para transmutar al hombre y empujarlo al ser. El gnosticismo es suplantado por la simbología alquímica porque la dualidad y la separación no son la explicación final, sino apenas el principio. Surge una conciencia diferente, en la que las nociones gnósticas que sobreviven son propias de la *gnosis*: el despertar y recordar la unidad primaria del ser, pero ahora para intentar salir del dualismo y de la certeza del mal intrínseco en el mundo y en el hombre. La explicación de este cambio de enfoque en el ciclo de estos cantos, que va de una especulación profundamente filosófica, metafísica, hacia una especulación igualmente compleja pero abiertamente religiosa o esotérica, también puede estar en que a la par de esta revisión ontológica y cosmológica, el ciclo se pregunta por la palabra (no hay que olvidar que son cantos). La alquimia, la gran obra, incluye a la materia como elemento de transmutación y no solamente al espíritu. Mientras que acepta la disolución, aspira a la conjunción que no es destrucción, sino encarnación. Este es el mismo movimiento del proceso creativo, ilustrado a través de estos cinco cantos: “la poesía es un centro parcialmente resolutivo de anhelos” (Cirlot, cit. por Janés, *Antología*, 24).

Por supuesto este cambio ya estaba en potencia, desde su *Ontología*, donde Cirlot ha entendido el “conocimiento filosófico” como “místico en cuanto proporciona al ser humano la equivalencia del sentido de la salvación. La esterilidad del pensar, que no puede modificar

el destino del hombre, ni del ser, se reviste de utilidad heroica. Aunque la circunstancia no cambie, el propio pensador sí ha cambiado al adquirir plena consciencia de su situación” (*Del no mundo*, 393). La poesía reproduce ese conocimiento que ya es gnosis, y si el pensador-poeta cambia, también posibilita que el lector actualice el conocimiento y junto con él, la salvación. El efecto estético logrado, por tanto, agrupa varias experiencias simples: asombro (o tal vez estupor) y confusión ante las verdades paradójicas enunciadas; así como una creciente duda sobre la propia realidad.

En este quinto canto su ontología se revela directamente como una reflexión poetizada sobre la naturaleza de la poesía. El poema es resultado de una labor que descubre al autor “Hay que reconocer que el poema no surge, aunque se haya dicho, como resultado de las palabras, sino que con éstas surge el espíritu del poeta” (*Del no mundo*, 897). El lenguaje poético, para Cirlot, es unívoco y preciso:

El L.L. [Lenguaje Lírico], tal como lo entiendo, es tan exacto e inequívoco como el L.C. [Lenguaje Científico] Para mí, una imagen es una definición. No es un embellecimiento, ni menos una evasión, ni siquiera una sublimación. Es el resultado de un esfuerzo mental encaminado a convertir en inequívoco y absoluto lo que ordinariamente casi nunca lo es. Dicho de otro modo, es la metamorfosis intelectual del L.P. [Lenguaje Popular] en vista de construir una suerte de L.C. Y esto porque se basa en símbolos (que son ecuaciones) y porque, de ser acertado, con las agrupaciones particulares de palabras que crea, para cada expresión, aferra al lector y no le deja escapar de esa forma-sentido. [...] Pero así como el L.C. es el idioma de la *objetividad exterior*, de la precisión matemática y física, el L.L. es el idioma de la *precisión interior*, del sentimiento y del sentido último que aparece en el alma de la persona (*Del no mundo*, 897-898).

Por lo tanto, el lector que tiene en mente Cirlot es muy específico, uno que logre encontrar el sentido que el autor quería dar a sus poemas. Como una finalidad de la poesía, Cirlot escribe, “Determinar sentimientos concretos en tal o cual lector. Puede hacerse un libro para una persona. O hacia algo (es decir, se tiende a lo exterior y futuro), aparte de hacerlo por algo o sobre algo (lo interior y lo pasado)” (*Del no mundo*, 900). El doble movimiento

entre producción y recepción recuerda una de las tesis de Jauss sobre la producción de sentido de una obra literaria: la “katharsis” que se refiere al texto y la “aisthesis”, relacionada con el lector.

El hermetismo de su obra responde a esta intención marcadamente individualista de su quehacer poético. A través de una lectura cuidadosa, los espacios de indeterminación pueden llenarse con significados concretos. La obra de Cirlot, por esta razón, exige una interpretación ensimismada, que acuda a los otros discursos del autor, estrechamente relacionados: así también necesita situarse en el contexto en el cual Cirlot escribió.

Sin embargo, como se verá en las conclusiones, su poesía es mucho más de lo que él quería que fuera debido a la universalidad de los temas, a la apertura significativa de las metáforas y los símbolos utilizados, y también justamente por la oscuridad de su escritura.



Fig. 1. Plancha XII de *Pretiosissimum Donum Dei*.
Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 975, f. 10 r. - 26 r.

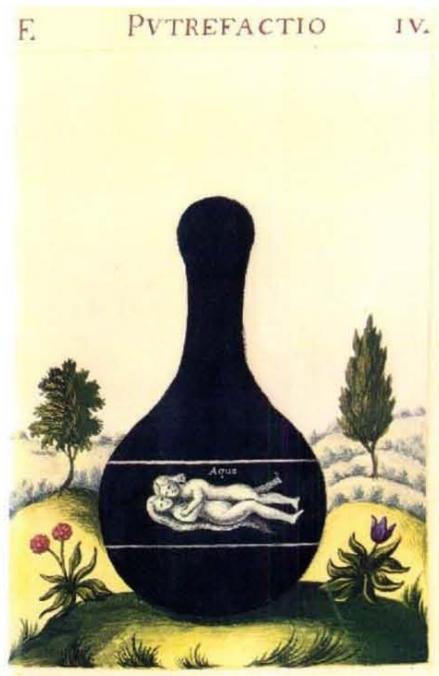


Fig. 2. Lámina IV de *Pretiosissimum Donum Dei*.
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 975, f. 10 r. - 26 r.

2.3. El drama gnóstico: *Hamlet*

En los apartados anteriores he analizado el desarrollo de una conciencia poética que tiende al gnosticismo sobre todo a través del pesimismo y del sentimiento de separación (puesta en crisis constantemente) entre lo corporal y una noción espiritual —al principio cristiana pero que se va nutriendo con características de otras religiones y filosofías—. Ambos elementos permiten relacionar su poesía con el gnosticismo aunque al mismo tiempo se apunte a la trascendencia más allá de la dualidad, de su rechazo al cuerpo-materialidad, a través de la alquimia. En los poemarios que interpretaré a continuación los nexos se vuelven más estrechos a la vez que complejos.

Este poemario trata de la dualidad en el ser humano y, en específico, de la disyuntiva que se plantea Hamlet en la tragedia de Shakespeare. Sin embargo, la hipótesis del poeta, que podemos inferir desde los epígrafes y que se desarrolla a lo largo del texto, es que, a diferencia del Hamlet de Shakespeare que se pregunta “ser o no ser”, el suyo afirmará “ser y no ser”.

En la antología *Del no mundo* (2008), cuidada por Clara Janés, se señala que el poemario *Hamlet* fue editado por el autor y publicado en la imprenta de J. Ferrel de Barcelona, en 1969. Es importante tener acceso al poemario a través de este volumen, porque allí se recuperan también dos esquemas biográficos del autor en los que se desarrolla el proyecto de esta versión de Hamlet, de 1966 a 1969.

La concepción del libro surge a partir de que el autor ve la película *Hamlet* (1948), escrita, dirigida y actuada por Laurence Olivier, en el papel principal. La actuación le pareció

asombrosa y le hizo percatarse de un significado oculto en el drama shakesperiano.⁴³ Para él, tanto el odio y rechazo a su madre y Ofelia, así como el amor a su padre como espíritu, son la clave para interpretarlo en un sentido gnóstico.

Estas y otras ideas se encuentran expresadas claramente en el artículo titulado “El mito de Hamlet” publicado el 17 de junio de 1966 en *La Vanguardia española*: “La visión de esta obra produce un efecto particular. No sólo hay un elemento de belleza que resultaría muy difícil de definir, sino también una ‘evidencia del mito’ que convierte en transparente, no ya la tragedia de Shakespeare, sino sus propias antepasadas: la saga de Saxo Gramático y la versión de Belleforest” (Cirlot, “El mito de Hamlet”, 15).

Como el gran crítico que era, Cirlot rastrea el origen del *Hamlet* en la saga de un autor danés medieval (Saxo o Sajón Gramático) que en su *Gesta Danorum* contiene la historia del rey Amleth (libros tres y cuatro) además de la traducción (más que versión) de Francois de Belleforest, un autor francés del siglo XV que incluye en sus *Histories Tragiques*. El simbólogo Cirlot acude a las fuentes más antiguas con el fin de demostrar su interpretación de este personaje:

El drama de “Hamlet” es la situación. La madre unida al asesino del padre (madre = materia) y el segundo padre, el falso padre (demiurgo) sentado en el trono. “Hamlet” es, pues, un mito gnóstico, lo que coincide enteramente con su pesimismo substancial. ¿Cómo llegó la doctrina gnósticomaniaca al siglo XVI? De dos modos: por tradición exterior, a través de una cadena herética no difícil de reconstruir (bogomiles, cátaros, albigenses, valdenses, precursores de la Reforma en Países Bajos e Inglaterra) y por resurgencia interior (Cirlot, “El mito gnóstico”, 15).⁴⁴

⁴³ Es necesario señalar que la estudiosa del hermetismo durante la época isabelina, Frances A. Yates, tiene un libro en el que vincula las obras tardías de Shakespeare con la magia y otras corrientes, por lo que esta interpretación de Cirlot podría ser verificada con un estudio más profundo.

⁴⁴ *Hamlet* es una obra que despertó gran interés en el poeta a partir de la película. En el Fons JEC del MNAC hay una caja dedicada a los Dossiers de este tema. Una hipótesis que se repite al inicio de sus documentos y notas personales es la del Hamlet edípico, pero ya antes de este artículo, Cirlot la debate en una entrada exclusiva de su *Diccionario de símbolos*, para inclinarse por la visión gnóstica. La interpretación psicoanalítica “se inclinaría por la opinión de que Hamlet efectivamente enloquece y que el asesinato de su padre por su tío es simple fantasía de la que pretende servirse para aceptar más fácilmente el complejo de Edipo”, pero una visión

Quizá para Cirlot se trata más de la segunda opción, es decir, de una resurgencia intuitiva y vivencial, tal como le ocurrió a él al ver y admirar esta película.⁴⁵ Una definición de la “situación” existencial ya había aparecido en su *Ontología*: “¿Cuál es esta situación? La esencialmente contradictoria. Poseer una escala de valores, y saber que no pueden traspasar el muro; estar vivo y sentirse penetrado de muerte por todas partes; saber que la verdad es, y tener que rendirse a la evidencia caótica del poder existencial de lo relativo, etc” (*Del no mundo*, 393).

Sin embargo, esta es la explicación del *Hamlet* de Shakespeare, el poemario homónimo de Cirlot recorrerá otro camino. La obra consta de 18 poemas. En el primero se establece un escenario de acción que resulta ser el hombre mismo en la metáfora de un castillo construido por contrarios: “tiniebla y oscuridad” “unidas en lo gris” (la vida muerta). En el segundo poema aparece un personaje “heredero de horror y de caricias” —“Hamlet gris”— con el cual entablará un diálogo a partir del tercero y hasta el penúltimo poema.

más profunda y “simbólica, se llega a través de los postulados de la doctrina gnóstica” (*Diccionario*, 243). Otra idea que Cirlot rechaza constantemente en sus papeles es la de Hamlet como inactivo, juicio que se sigue hasta Eagleton: “Reflexionar con demasiada sensibilidad sobre el mundo que nos rodea paraliza la acción, como descubrió Hamlet” (“El camino hacia el posmodernismo”, *Después de la teoría*, 75). Pero para Cirlot: el acto más difícil es decidir. Muestra de esta postura es una crítica que hace a Goethe: “¿Irresoluto Hamlet? Realiza lo más difícil: 1) elegir, 2) actuar. Decide su preferencia por la venganza sobre el amor a Ofelia. Y organiza inconscientemente las cosas de modo que todo sucede como conviene a su intención dominante. Goethe no sabía lo que era actuar. ¿Iniciado Goethe? Un ignorante inmenso en psicología humana” (Fons JEC, 40.5) Esta idea sólo podía venir de quien comparte la noción “mística” de la contemplación o la meditación como actos y no como periodos de inactividad.

⁴⁵ Un ejemplo claro de la fuerza de la película en la creación de esta obra puede notarse en la estrofa dos del segundo poema: “Un mundo sin murallas se deshace / mientras la mano humana lo señala / en la ventana inmensa de una frente/ bajo su cabellera rubia y gris”. La imagen del cabello rubio de Olivier aún así gris por la tonalidad del filme es ya señalada por Cirlot en el artículo de la siguiente manera: “Y sir Laurence Olivier consigue en cada momento expresar con su rostro, con sus manos, con sus trajes, con el pelo que se tiñó de rubio (dice que para “separarse” de Hamlet y objetivarlo), en realidad para acercarse al Sol, para mitificarse, para arianizarse y explicar mejor ya con su imagen sola su situación al lado de Ormazd contra el principio opuesto” (15). Lo cierto es que hay otra explicación de escoger la película y no el drama: la desaparición de Forntimbrás, pues para Cirlot Hamlet escoge una solución esotérica, siendo Forntimbrás una afirmación exotérica, vitalista (Fons JEC, 40.5 y 6).

El autor se apropia del personaje de Shakespeare en la actuación de Laurence Olivier para enunciar su propia forma de ver al ser humano como una constitución agónica de contrarios. Además, Cirlot está pensando en un lector modelo, con un bagaje específico que pueda desentrañar el sentido complejo del texto. Para asegurarse de que este lector comprenda el sentido gnóstico de su poemario le proporciona varias pistas: el título, los epígrafes y la inserción del personaje que reconocemos como Hamlet-Cristo gnóstico sobre todo en dos momentos. El primero se encuentra en el poema cinco:

*Nadie puede llorar por mi no ser,
ni por mi padre muerto eternamente.
mi padre no creó las alimañas
ni el cáncer, ni el cangrejo de tenazas
tenaces.*⁴⁶

*La Nada era su reino inacabable.
Dudo que me asemeje a su color
en los ojos del alma (Del no mundo, 352, cursivas del texto).*

Este padre no es el rey de Dinamarca, muerto a traición en la tragedia shakespiriana, sino que precisamente por el atributo de creador o más bien por el hecho de no haber creado estos sustantivos de lo dañino, asociados con lo material (el cáncer, las alimañas), podemos entenderlo como Dios, y en específico como el Dios gnóstico que tiene poder, no en lo material, sino en el terreno de la “Nada”, de lo no creado. Por lo tanto, el hijo que habla es el Cristo gnóstico; como en el siguiente poema lo alude:

*[...] nunca me supe de este mundo
y odié verme encerrado en una cárcel
idéntica a la vuestra;
indiscernible al fin entre los otros (Del no mundo, 353, cursivas del texto).*

⁴⁶ En el Fons JEC, existe una nota a *Lo Inconsciente* de C.G. Jung que explica el símbolo del cangrejo: “Psicología interior del fragmento de libido no domado (en la iconografía de Mitra)”. En este sentido simbolizaría el desbordamiento erótico pernicioso porque ayuda a mantener el reino de lo perecedero.

En el último poema del libro, el sujeto poético narra la partida del espíritu de Hamlet quien decide abandonar su cuerpo. Esta es una solución adecuada a la idea de salvación del gnosticismo: liberar el espíritu atrapado en el cuerpo pues es una constitución demiúrgica. Como el propio Cirlot señalaba en su artículo de 1966: “El mito es la salvación del hombre en cuanto acepta su propia destrucción, que es su transformación en ángel, si lo merece, como los Evangelios dicen” (Cirlot, “El mito de Hamlet”, 15).

Sin embargo, el hombre contempla que tras la huida del espíritu de Hamlet, en su cuerpo aún se encuentran trazas de lo divino: “Mas su armadura ardiente de palabras / continuaba escribiéndose y continúa”. Con este final Cirlot anuncia que la solución gnóstica tampoco es completa, y consolida su tesis de los contrarios en el hombre que no puede decidirse entre lo bueno y lo malo, sino que los vive y padece al mismo tiempo. Incluso en uno de los diálogos, poema doce, el mismo “Hamlet gris” preguntaba: “¿Es posible la acción en un tumulto / en que todo es desorden conviviendo?”.

De aquí se infiere que si bien el poemario es su más puro acercamiento a la doctrina gnóstica, tal como él la entendía, es al mismo tiempo su alejamiento. La eficacia del texto está en que de verdad logra decir algo nuevo de Hamlet. Es cierto que el sentido gnóstico es difícil de relacionar si no se cuenta con los elementos extratextuales —el artículo y los esquemas biográficos— y también sin el conocimiento de esta tradición filosófico-religiosa, pero el punto a favor de dicha complejidad es que obliga al lector a descubrirlo por su cuenta y de esa manera el poeta consigue provocar una experiencia estética de asombro. La prueba está precisamente en que mantiene el misterio de su Hamlet, aún con las pistas, hasta el último poema. Su eficacia también radica en un manejo compuesto de elementos lógicos (un asunto en concreto) y patéticos. La elección del diálogo como forma discursiva emparenta el

poema con la tragedia (discurso teatral), lo cual le otorga dinamismo; las preguntas del sujeto lírico provocan las dudas de “Hamlet gris” hasta que deja de formularlas y, con cierto enojo, éste se afirma en lo “No” como espiritual, mientras que el hombre se percata de que el cuerpo contiene al “Sí” y de que la dualidad continúa a pesar de la resolución de su interlocutor. Así, las emociones acompañan al tema que se plantea en el diálogo poetizado y son esas mismas dudas las que se transmiten al lector, pues al final el dilema se resuelve en la misma aceptación de la ambigüedad: Ser y no ser.

El crítico y el poeta se unen en una interpretación recreativa de la obra de Shakespeare, porque gracias a la obra de Cirlot podemos volver a leer con sus ojos la tragedia clásica. De tal suerte vemos de una forma claramente gnóstica algunos fragmentos de los monólogos de Hamlet, no sólo el famoso que inicia con el “Ser o no ser...”, sino incluso antes de enterarse de la verdad sobre la muerte de su padre; por ejemplo, este:

“Ah, que esta carne demasiado,
demasiado compacta se fundiese,
se derritiera y disolviera en un rocío:
o que el Eterno no hubiera fijado
su canon contra aquel que así se da la muerte.
¡Oh Dios mío, Dios mío, qué fatigosos, rancios,
vanos y sin provecho
me parecen los usos de este mundo!
¡Qué asco da! ¡Oh, asco, asco!
Es un jardín sin desbrozar,
que crece hasta dar grano.
Sólo cosas vulgares
y de índole grosera lo poseen” (Shakespeare, 43).

Queja emparentada con la de Cirlot y nacida, como el poeta pensaba de acuerdo con Serge Hutin, de análogos periodos violentos en la historia que provocan en el ser humano una crisis existencial. Todas las versiones de Hamlet continúan por ello expresando la verdad del mal humano, quizá ésta de Cirlot lo hace de manera más cercana porque no sólo se inserta y se explica en la época agitada que vivió (el desencantado siglo XX, como diría Angelina

Muñiz-Huberman en *El siglo del desencanto*), sino que logra proyectarse hasta ahora. Lo importante es recordar también su propuesta de gnosis o de transmutación alquímica (en el caso del *V Canto de la vida muerta*). Ambas tienen a la palabra como ámbito de acción. Ahora bien, esto no quiere decir que el malestar haya desaparecido, pues es precisamente la experiencia de esta escisión la que lo empuja constantemente a una búsqueda mística de unión que se concreta únicamente en el terreno poético, por ser un espacio de sustitución de la realidad.

Otro aspecto que me interesa destacar proviene de una lectura órfica de este poema realizada por Iván Díaz Sancho. En el siguiente apartado abordaré directamente este tema, pero es imprescindible abstraer una parte de su interpretación para completarla con la visión gnóstica. Díaz Sancho plantea que Hamlet es un Orfeo, en tanto fantasma que regresa del Infierno para este diálogo y en determinado momento dice:

*Tú lo ves, no los otros.
Por esto me acompañas cuando lúgubre
vuelvo de mis infiernos sin fantasma,
con mi sola existencia como abismo.*

*El mercurio soy yo, todo el azufre
del fondo del infierno
no puede desistir de perseguirme
en mi parada plata insomne (Del no mundo, 354).*

Aquí aparece un tercer elemento aludido en la simbología alquímica: lo femenino mercurial que en este caso se encuentra contenido en lo masculino (Hamlet). La hipótesis de Díaz Sancho es que:

la paradoja se solucionaría simplemente con la apreciación de que el pensamiento órfico no excluye completamente su parte “femenina”. Sufre su pérdida, pero es consciente de ella, por lo que su propio curso en el existir —o discurso— está regido por el principio femenino. La conciencia de la ausencia obliga a replantear los

medios y recursos para recuperar el fantasma perdido [...]. Orfeo, en esta línea, no deja de representar un paso más hacia la conjunción perfecta. El azufre, por su parte, no muestra más que la necesidad de asimilar el inframundo, el mundo agresivo y en ocasiones pestilente de las imágenes —muchas de ellas corrosivas. El órfico es hermético precisamente por su intento de revelar el sentido original de esas imágenes que pueblan su escritura. Necesita de ellas para forjar su discurso. Así pues, lo que hasta ahora hemos entendido por femenino correspondería a un nivel inferior que se corresponde en la alquimia con la materia prima: lo dionisiaco no sublimado todavía, no descuartizado ni esparcido y en consecuencia sin fruto. Se trataría de la Eurídice terrenal, previa a la mordedura de la serpiente —símbolo no sólo de muerte, sino de medicina. [...] La muerte puede considerarse entonces como una muerte espiritual que da inicio al proceso de ascenso hacia la luz, el clímax lunar en lo dorado, la *plata insomne* del que vive aún en la ensoñación, a medio camino entre las profundidades del sueño y el despertar. Esa purificación la facilita la unión del mercurio con el azufre, símbolo éste de “purificación profunda, razón e intuición”. En este sentido alquímico la inversión sería total y el fantasma de Eurídice pasaría a ser el principio masculino, fecundador, la imagen de azufre que se inyecta en el canto armonizador del poeta (Díaz Sancho, 97-98).

Ahora bien, esta trinidad puede tener otra explicación en la propia mitología gnóstica que como sabemos es la línea guía de este poemario. Si recordamos, en un fragmento del Archivo, Cirlot reconocía la trinidad gnóstica: “Padre Madre Hijo. Retornan así a la Mujer divina (Isis)”. No obstante García Bazán reconoce una trinidad compleja en el gnosticismo bajo el término de patrometría divina que es un proceso generativo: “Representa este momento preontológico y preinteligible en el que el Padre preexistente sale de sí permaneciendo en sí mismo, para constituirse en Matriz paterna encinta o colmada de deseo sin límite, triple potencia indistinta de una vida que aspira a ser y conocer, vestíbulo, por lo tanto, de la autogeneración, de modo que en el Silencio se realicen los misterios de la generación perfecta” (*La gnosis eterna*, 18). Se trata de una “actividad masculino-femenina tripotente suprema” que encierra ya la conjunción de los contrarios. No es seguro que Cirlot conociera esta noción, pero ciertamente sería sorprendente que llegara a intuirlo como una solución nacida de su angustia. La otredad de lo femenino se descubre dentro del poeta. Bronwyn-Perséfone-Eurídice son las fuerzas que posibilitan la *creación* poética de Cirlot.

Por todas estas características, la obra-búsqueda simbólico-espiritual de Cirlot tiene una orientación mística o antifrástica que se superpone a la heroica o esquizomorfa de acuerdo con las “estructuras de lo imaginario” de Gilbert Durand. Las esquizomorfas conllevan una forma trágica de ver el mundo y la muerte, separan la realidad en Bien y Mal que se hallan en constante lucha y establecen una serie de símbolos verticales con la ascensión como meta, y que no encuentran más solución a la angustia, el tiempo y la muerte, que la destrucción o la huida (Hamlet); es el régimen diurno de la imagen. Mientras que las antifrásticas se resuelven por la síntesis, la conjunción de los contrarios (Alquimia), solución que Durand entiende como una “eufemización” de la angustia —y aquí quiero remarcar que, a pesar de la resolución cirlotiana, la angustia existencial no se acaba—, siendo una zona del régimen nocturno. Ahora veremos que Cirlot representa un ejemplo de “eufemización” que cambia *caída* (relatada en el segundo canto, por ejemplo) por *descenso*.

Si ya en el apartado sobre las fuentes que Cirlot utiliza para formarse una idea de la gnosis y del gnosticismo vimos que el autor podía ser visto fundamentalmente como un lector histórico, en este poema se refuerza esta faceta de receptor creativo a través de actividades propias de un filólogo e intérprete.

2.4. Gnosticismo órfico: *Orfeo* y *Perséfone*

En el prólogo a la edición de una selección de su poesía que no llegó a realizarse, Juan-Eduardo Cirlot escribía que hay un par de poemarios que se vinculan directamente con esta tradición:

El drama gnóstico que forma el núcleo de mi forma de ser y de concebir el mundo —contraposición de la tierra y el cielo, del amor carnal y del uránico— inspira directamente mis poemas, *Perséfone* y *Orfeo*, que, en realidad, es el mismo poema enfocado desde dos situaciones distintas. El hombre debe asesinar a la ‘reina del infierno’ para alcanzar la sensación de sobrehumanidad sin la cual —cuando menos yo— no puede vivir (“Nota preliminar” en *Del no mundo*, 893).

Ambos poemarios pertenecen a su producción tardía, que yo he querido demostrar vinculada con tradiciones esotéricas. En este caso, el orfismo será filtrado con un lente gnóstico. Para empezar, habría que explicar lo que se entiende por orfismo. Lo primero que se piensa cuando se menciona el nombre de Orfeo es en el mito griego que aparece recogido en dos fuentes clásicas principales, aunque con variantes: en las *Metamorfosis* de Ovidio (X, 1-739 y XI, 1-66) y en las *Geórgicas* de Virgilio (IV, 453-527). La historia puede contarse así: Orfeo, hijo de Calíope y Apolo (o el rey Eagro en otra versión), era un cantor que tenía el poder de apaciguar a las bestias con su música; se casó con Eurídice quien trágicamente muere por la mordedura de una serpiente. Orfeo decide bajar al inframundo y con su don convence a Perséfone (en Ovidio, también a Hades) para poder llevarse el alma de su amada con la condición de que no voltee a verla hasta que hubieran salido del inframundo. Sin embargo, Orfeo no logra contenerse y voltea antes de tiempo con lo que pierde definitivamente a Eurídice. Desconsolado, vaga por las regiones de Ródope y de Hemo entonando tristes cantos sobre el amor pernicioso de las mujeres. Algunas versiones señalan que las mujeres tracias, enojadas con él por haber convencido a sus esposos de abandonar sus casas para aprender los misterios que él podría revelarles, terminan asesinandolo,

desmiembran su cuerpo y lo tiran por el río; se dice además que su cabeza continúa cantando tristemente.

El orfismo, por su parte, suele entenderse como “vagamente sinónimo de todo elemento místico presente en la religión griega” (Guthrie, XIV), sin embargo —y dejando de lado lo que cada fuente entienda por “místico”— el culto órfico tiene vida en los vestigios escritos, menciones de historiadores clásicos por ejemplo, pero sobre todo en el corpus órfico conformado por los siguientes textos: los *Himnos órficos*, los *Himnos* de Proclo, los *Himnos homéricos*, los *Himnos* de Calímaco y la *Teogonía Rapsódica* (citada frecuentemente por los neoplatónicos). Las primeras referencias a este tipo de religión se datan a partir del siglo VI a.C. y atestiguan un tipo de religión reformadora de las nociones míticas de la tradición griega, su teogonía dista de la de Hesiodo, por ejemplo, y las características de Orfeo son una síntesis de Apolo y Dioniso:

Orfeo era un héroe tracio estrechamente asociado con el culto de Apolo y, por lo tanto, en sus días tempranos estuvo en conflicto con el preeminente culto tracio de Dioniso, tipo de religión esencialmente diverso. Se le concebía como una figura de paz y calma, como autor de una música con cualidades mágicamente apaciguadoras. Como cantor era también un *theólogos*, es decir, su canto versaba sobre las cosas divinas: los dioses y el universo. Fue adoptado como fundador y maestro por sectas místicas, probablemente a principios del siglo VI (Guthrie, 48).

Era considerado héroe únicamente por su parentesco con los dioses a pesar de ser mortal, sin embargo no poseía cualidades guerreras, sus rasgos apolíneos son la civilidad, la música, la calma y el don de la profecía, mientras que lo dionisiaco es fundamental en el tipo de religión que fundó. Sin embargo, es necesario aclarar, como indica Guthrie, que “su figura se rehúsa a dejarse confundir con la naturaleza de ninguno de los dioses conocidos: Apolo, Dioniso, ni siquiera, nos atrevemos a añadir, los dioses del mundo inferior, de un modo que sugiera su ser como proyección humana de alguno de ellos. [...] Ningún ser humano pudo

poseer semejante carácter, y Orfeo, en vez de ser el débil reflejo de algún dios, era quizás una hipóstasis de cualidades tomadas de varios” (Guthrie, 50). Precisamente debido a esta cualidad, Edgar Wind relaciona la emblemática con este tipo de pensamiento órfico, ya que resulta más eficaz para dar cuenta de la complejidad simbólica implicada en los mitos y personajes en una forma concentrada, susceptible de representarse pictóricamente (Wind, “Pan y Proteo”).

Lo que debe quedar claro es que Orfeo existe en forma literaria y por ende tenemos que mencionar la continuación del mito de Orfeo como cantor, además de como profeta o sacerdote de una religión propia. Entonces se vuelve necesario considerar tanto a los poetas que ven en Orfeo a su modelo por excelencia como aquellos que admiten al personaje de forma histórica como el iniciador de un tipo de religiosidad muy particular. Ambas tradiciones se vinculaban sin duda ya en épocas tempranas; las conexiones en la actualidad se estrechan aún más.

Como muestra de la pervivencia del mito durante la Edad Media, podemos mencionar a Bocaccio y, en Barcelona, las tres versiones analizadas por Rafael Alemany Ferrer: las de Bernat Metge, Joan Roís de Corella y Francesc Alegre, que prácticamente reelaboran las fuentes clásicas resaltando diferentes aspectos de acuerdo con los intereses de cada autor.

En el Renacimiento, por otro lado, el personaje se retoma por Marsilio Ficino como un profeta de la *prisca theologia* (al lado de Hermes Trismegisto o Moisés) como la figura del “gran civilizador de la palabra” (Cf. la tesis doctoral de Pilar Berrio Martín-Retortillo), tal idea se refleja en la obra de Garcilaso —Égloga II y III— y también se recurre a Orfeo desde otros planteamientos en la obra de Hurtado de Mendoza, Fernando de Herrera, Juan de Arguijo, Sa de Miranda, Coloma, Horozco, entre otros (Cf. Berrio). En el Barroco, a decir de

Pilar Berrio, “se alterará el sentido del mito, bien por versiones a lo divino, como las de Calderón, bien por versiones burlescas, fundamentalmente en el teatro”.

La literatura romántica y posterior también rescata al personaje sobre todo por su carácter trágico. No cabe duda, por ejemplo, que Cirlot conocía los *Sonetos a Orfeo* de Rilke, pues hay artículos en los que se aborda desde diversos aspectos al poeta alemán.

En la actualidad, el nombre de Orfeo es más comúnmente relacionado con el mito y la poesía, mientras que el orfismo permanece como un conocimiento de especialistas en religión grecorromana. Aunque, como ya había indicado, la figura de Orfeo que sobrevive está imbuida ya de las características del culto misterioso: además de poeta era un mago con la capacidad para entrar y salir del mundo de los muertos, una cualidad que se atribuye directamente a Proserpina o Perséfone en los misterios eleusinos. Cirlot no pasa por alto este dato porque en la dedicatoria del poemario *Orfeo* (1970) une los dos mitos en sus figuras femeninas: “A Eurídice-Perséfone”. Dicha equiparación es posible dentro de la visión cirlotiana si pensamos en que para él, la mujer-diosa es arquetípica aunque se resalten con cada nombre diferentes aspectos. Por esta cualidad, Bronwyn, su figura femenina por excelencia, puede ser tanto la Daena persa, como la Shekiná judía y obviamente también las griegas Perséfone y Eurídice.

Algunos estudiosos han señalado ya el parentesco de los cultos órficos y los pitagóricos, sobre todo debido a la noción de metempsicosis y a la prohibición de consumir carne. Ahora bien, ¿es posible vincular el orfismo con el gnosticismo? En primer lugar podría señalarse que el gnosticismo también promovía el ascetismo ya que no ingerir carne ayudaba al proceso de purificación de este mundo corporal maligno. Otro rasgo que comparten es el enfoque de críticos que señalan, respectivamente, un origen oriental. En el caso del gnosticismo, se ha mencionado que podría provenir de una mezcla de concepciones

zoroástricas (religión persa), budistas y maniqueas; mientras que Guthrie indica para el caso del orfismo un puente con la religión persa a tal grado que podrían llegar a considerarse como “expresiones de la misma concepción de vida” (Conford, cit. en Guthrie, 90): “Cuando el hecho que se considera es la semejanza del χρόνος ἀγήραος, o «Tiempo sin vejez», de los órficos, en su representación mitológica, con el Zrvân Akarana, o «Tiempo sin fin» de los persas, semejanza no solo general sino llevada al detalle, entonces aun la «hipótesis de un influjo directo» se hace difícil de eludir” (Guthrie, 90). Incluso Piñero y Montserrat refieren que

[...] diversos investigadores han afirmado también que en la búsqueda de motivos gnósticos se debe retroceder a tiempos anteriores al de Platón. La concepción de un Demiurgo es muy arcaica. El dualismo alma-cuerpo y sus derivaciones proceden del orfismo. Uno de los temas esenciales del gnosticismo, la tragedia y el desgarramiento en el ámbito de lo divino, con sus consecuencias para el hombre de la postura negativa respecto al cuerpo y al cosmos, es un lugar común de la misteriosofía griega que recorre el orfismo, el pitagorismo (Piñero y Montserrat, 101).

Además de estas similitudes debemos acudir a los textos que mencionan a Orfeo en el siglo II d. C.: los neoplatónicos, detractores de las sectas gnósticas y cristianas, ya que se sabe que ellos —sobre todo los autores tardíos— usaban a Orfeo como autoridad:

Más de una consideración permite dar cuenta de esta liberalidad. No había duda de que Platón, el héroe sino el maestro de la escuela, había hecho uso de los textos órficos. Encontraba que sus ideas acerca de las relaciones entre el hombre y Dios coincidían en muchos puntos con las doctrinas místicas del *theólogos*, al cual, por lo tanto, no vaciló en introducir ciertos pasajes de su obra. Era la tendencia natural de los neoplatónicos acentuar [...] el aspecto místico de la filosofía del maestro, pues la de ellos era tan enteramente mística y querían suponerlo un legítimo desarrollador del platonismo puro (76).

Otro rasgo común, a pesar de que no fuera percibido hasta hace muy poco es la profunda verdad de la unidad del universo en un modelo de creación emanacionista. Hay dos momentos en la historia del orfismo sobre este aspecto. Las referencias del orfismo más

antiguas señalan en sus cosmogonías la idea de un principio unificador que en el momento de la creación se dividió, y el propósito es unirse al final.

Sin embargo, gnosticismo y orfismo distan en un aspecto fundamental que queda más claro a partir de la interpretación de los neoplatónicos: la dualidad, con la particular diferencia entre lo material y lo inteligible. Los fragmentos clásicos:

hablan de un orden cósmico primitivo, del cual fue creador Fanes, y que fue devorado junto con su creador por Zeus, a partir del cual se creó el segundo orden cósmico, en el cual vivimos. Según la interpretación platónica, la edad de Fanes es el mundo inteligible de las Ideas platónicas, y la edad de Zeus el mundo de la materia y de los sentidos. En verdad, empero, nada hay en los fragmentos que sugiera la antítesis platónica de lo inteligible y lo sensible, pero sí mucho que indique que Fanes está concebido en todas sus partes como no menos material que el nuestro, solo que anterior en el tiempo (Guthrie, 79).

En otro mito órfico, “según el cual Dioniso fue devorado por los Titanes instigados por Hera, ellos fueron fulminados por Zeus y de sus cenizas surgieron los seres humanos, compuestos de un cuerpo mortal y un alma inmortal de naturaleza dual en tanto que alberga una parte titánica y una dionisiaca, que se ve forzada a transmigrar hasta obtener la liberación de un restituido Dioniso” (Bernabé y Casadesús), aparece otro tipo de dualidad que tampoco es la contraposición corporal-espiritual. La inclusión de la transmigración viene a separar definitivamente estas dos mitologías, puesto que los gnósticos no conciben la reencarnación, más que en un nivel metafórico.

La aclaración final imposibilita el vínculo directo entre gnosticismo y orfismo de acuerdo con las fuentes clásicas o críticas de ambas tradiciones, a pesar de las similitudes; sin embargo, Cirlot salva esta diferencia precisamente por medio del símbolo. “Eufemiza” la caída. Si la cosmogonía gnóstica entiende la creación del mundo como caída, la única manera de restablecer el vínculo será imitar lo que hace la figura del Salvador-Cristo: experimentar la caída en un descenso ritual e iniciático para enseñarnos el camino del retorno en la poesía

a través de la figura angelical femenina: Sabiduría, Perséfone-Eurídice. Qué mejor modelo para ello que Orfeo, el teólogo-poeta. En un nivel psíquico el esquema es antifrástico o místico también (Durand): la parte apolínea (héroe) busca la dionisiaca (su alma) para completarse.

Iván Díaz Sancho ha concluido que el orfismo subyace en todas las etapas de la producción poética cirlotiana, pero no debe olvidarse que esta noción, al menos en estos poemarios (no analizados textualmente por Díaz Sancho) el orfismo se asimila a su visión gnóstica y no al revés.

En *Orfeo* (1970) uno de los dos poemarios a analizar en este apartado, la relación con el orfismo es clara desde el inicio. Mediante la voz poética de un amante afligido, se dirige a Eurídice-Perséfone, perdida ya en el inframundo: “el peso de la nada te sepulta”, “En las raíces secas de tus siglos / y en tu corona de raíces muertas / rechinan los silencios de lo no” (*Del no mundo*, 571). Las raíces recuerdan directamente el mito de Perséfone, representando la primavera cuando regresaba del inframundo, y la metáfora se continúa en la siguiente estrofa para reforzar la desaparición de la diosa: “Perséfone, ya nunca volverás / a la amarilla tierra de los brazos / con ramas y con flores en los ojos” (*Del no mundo*, 572).

El poeta, además, canta su muerte en vida: “Sabes que has cercenado mis montañas, / que mis días se elevan ya sin cimas / y que todo es cadáver en mi voz” (575); “Yo soy el extirpado de los tiempos, / el arrancado en vilo de la vida. / Mi negación es tu rechazo mismo” (576).

En estos versos notamos ya perfectamente asentada la teoría del no mundo de Cirlot en su poesía: la nada, lo no y la negación señalan lo mundano: “Vivimos en la nada, no es que caigamos en la nada al morir. La muerte es sólo la zona oscura de la vida. En ella *algo* empuja hacia el resurgir. Ese algo (*anima = mater*) es como un hilo enterrado en la sombra” (*Del no*

mundo, 422). Por ello, es a partir de aquí que se mezcla el orfismo con la gnosis, a través de la conciencia de la vida y de la muerte y de su paradoja:

Me lanzaré a los ámbitos contrarios
a lo que tiene forma y dimensiones.
Me moriré cantando en una rosa.

Y todo el universo vivirá
conmigo ese momento en espiral.
Celeste venceré cuanto es de tierra (*Del no mundo*, 577).

El triunfo —su parte celestial vencerá a la terrenal— se logrará a través del canto:

Irse a la soledad del todo junto
en una sola llama de alabanza;
a donde no haya bocas ni miradas.

Irse a la espiga pálida del hierro,
la sideral condensación del cielo,
viendo como del no se eleva el sí (*Del no mundo*, 580).

En la tradición clásica, Orfeo falla porque regresa a la luz incompleto, no ha asimilado su parte femenina (pierde a Eurídice), pero este Orfeo gnóstico no verá lo femenino como la completud arquetipal sino como el enemigo corporal, más parecido a Hamlet, por eso renuncia e ella: “Perséfone, me olvido de tu voz, / de tus conminaciones oceánicas. / Tu imagen transparente ya no existe” (582); porque, “Dejando deshacerse lo que en mí / es árbol, catarata, sol, pantera, / empiezo a comprender mi claridad (587). Naturalmente, tan pronto se da cuenta de lo que tiene que hacer, la tragedia gnóstica, tan cara a Cirlot, se impone con toda su brutalidad:

Pero me pesa la materia amarga
y el crimen de ser hombre solamente,
creyendo que un incendio es un jardín,

buscando en las raíces lo que nunca
me dieron ni las flores ni las hojas.

Viviendo la hermosura del infierno (*Del no mundo*, 588).

Entonces escogerá la vía órfica como ritual de sacrificio para superar su naturaleza mortal porque a pesar de saberse limitado en lo corporal o mundano, entiende que hay algo divino en él, ésta es, como se ha visto, la auténtica *gnosis*. Todo el poema once va en esa dirección:

Incendiaré mi pecho cuando el sol
estalle en mi cabeza de esmeralda.
Quiero dejar mi cuerpo al borde negro
de la tierra que tanto me maldice
cuando niego su torso.

Yo soy un ser humano a pesar mío
y busco entre las llamas de mi ser
la espiga de lo uránico fulgente,
estrídor silencioso entre las piedras.

Nadie en la superficie del planeta
quiere reconocerme diferente
y sé que no soy otro entre los unos
y que llevo una marca celestial
en mis ojos dorados (591).

Esta marca celestial que lo hace diferente no sólo se refiere a la naturaleza del Orfeo mítico, sino también se refiere a Orfeo como perteneciente a la tercera raza de los hombres según los gnósticos: los hílcos espirituales, los únicos que nacen con la capacidad para salvarse. Pero entonces regresa a la superficie como un iniciado y, al igual que en los misterios, este nuevo Orfeo reconoce su realidad existencial. Los dos últimos poemas del texto son rituales, su lenguaje recuerda al de los conjuros, por lo que puede decirse que la tradición órfica del poeta-mago se expresa en el poema doce con el propósito de celebrar su dualidad, no negarla, un conocimiento adquirido en los cantos:

Como viviente muerto me consagro,
muerto y resplandeciente y enmurado

por un cristal de fuego que contiene
mi espíritu y mi cuerpo con sus garras
intactas.

Como viviente muerto me consagro
a las eternas voces de los astros
que resonaron siempre en mi interior
incluso en el infierno (*Del no mundo*, 593).

El tono de plegaria, por otro lado, aparece en el poema trece de una forma sacrílega, en cierto sentido. Modifica el contenido del rezo cristiano “Cordero de dios, tú que quitas el pecado del mundo, danos la paz”, que podemos evocar gracias a que mantiene la estructura y las aliteraciones

[...]
Cordillera de rosas canta y sírveme
de apoyo.

[...]
Ya me olvidé del cuerpo y del color
de las praderas suaves y humeantes.

[...]
Mi lira está esperando en la galaxia
y las flores devoran los volcanes.

Cordillera de hielo canta y sírveme
de apoyo.

¿No ves que soy tu dios y me dirijo
a mi ciudad de hierro transparente? (*Del no mundo*, 594).

Pero no lo hace para burlarse sino para pedir algo mucho más específico. Su Orfeo desciende únicamente para ascender, es decir, para encontrar su centro místico. Una vez más, como en el último de sus cantos de la vida muerta, Cirlot se aproxima a la salida providencial, nacida tal vez de una auténtica desesperación que él identifica con el gnosticismo y, en este caso encuentra equivalencia con la experimentada por Orfeo. Ya desde 1969, un año antes de publicar este poemario, Cirlot escribía en una carta: “He llegado a la nada. 52 años. Dolor, dolor, dolor. Sufrimiento, sufrimiento, sufrimiento. Nada entre las manos (...). A veces soy

como un rubí, transparente y rojo. A veces voy vestido de negro y oro (...) Hasta siempre en lo nunca” (citado por Jaime de Parra, *El poeta y sus símbolos*, 140).

La cosmogonía del orfismo quizá aparezca en este poema final en la última pregunta “¿no ves que soy tu dios y me dirijo / a mi ciudad de hierro transparente?” porque ha adquirido un nivel de deidad después del ritual y hay un connato de retorno a la unidad.

Perséfone, publicada en 1973, es una obra más pequeña, compuesta por siete poemas, pero aún más compleja que *Orfeo*. Hay otra versión anterior, mecanógrafa, fechada en 1971 que incluye un epígrafe, una nota previa y que agrega seis poemas al final (Fons JEC) que no son referidos por la edición de Siruela, única antología donde aparece el texto de 1973. El epígrafe reza: “Los ritos órficos tenían por finalidad purificar la naturaleza humana de su elemento terrestre... Entones, presentándose ante Perséfone, podía el misto exclamar: ‘Soy hijo de la Tierra y del Cielo estrellado, sabedlo vos también’. Y la diosa respondía: ‘Felices los bienaventurados, te has convertido en Dios’. H.M. Dictionnaire Initiatique”. Seguido de esta nota:

Este poema fue escrito en el verano de 1970, antes que el dedicado a *Orfeo*, que es una suerte de “inversión” del mismo tema, y desde luego bastante antes de *Inger Stevens, in memoriam*, para cuya parte 2a utilicé justamente los versos pareados que se inician con la palabra “demasiado”, si bien cambiando las ideas y las imágenes. Es probable que lo más sorprendente de este poema sea la “desaparición” de Eurídice y su substitución por Perséfone, la reina de las tinieblas. Pero, antes de conocer el texto que figura como cita en la página anterior, tuve la intuición de que el arquetipo “Eurídice” no era, desde su caída en el infierno, sino una “sombra” de la imagen más poderosa, ambigua, atrayente y terrible de la reina de las regiones inferiores. Por tanto, no vacilé en dar a Perséfone el lugar que correspondía a la muerta esposa de Orfeo. Procediendo así, además, me enfrentaba con un personaje importante *per se*, bien distinto de la desvaída —y desviada— Eurídice. El descenso de Orfeo al infierno, como tantos otros “descensos” similares, me recordaba el símbolo de Jonás y la ballena, de un lado, de otro me hacía revivir el goce y el dolor de Tannhäuser en el Venusberg. La idea de un doble ascenso, del interior de la tierra a su superficie, y de la superficie de la tierra al

cielo, proviene de los cultos estelares que prosperaron en la Antigüedad, y también es una analogía del proceso de espiritualización progresiva que lleva a rechazar a la “reina de lo inferior” por la pálida luminosidad celeste. La mujer —fuera Eurídice o no— quedaba como indecisa forma, que, cuando es incapaz de producir una imagen divina (Shekinah) ha de atenerse al destino materno. Por último, diría que si en mi serie Bronwyn me mantengo en la órbita del mito wagneriano de la “salvación por el amor”, es decir, al tristanismo, en *Orfeo* y en *Perséfone* más bien me vuelvo a la salvación pura obtenida por concentración, aislamiento, ascensión a las alturas donde espera un Graal indefinible pero que debería ser cierto. El amor, aun sublimado y llevado a la zona celeste (al Gwened céltico), no deja de presuponer dualismo y por tanto conflicto. Mientras que en la ascensión del fulgor en sí, toda dualidad desaparece (Fons JEC).

El primer ascenso es *Orfeo*, como se vio, donde al final se apunta a esa segunda elevación perfecta. Pero este poemario intenta ir más allá de su camino místico angélico del ciclo Bronwyn, queriendo penetrar en la *experiencia* mística libre de intermediarios.

En ambas versiones, no obstante, la voz poética no es clara, parece que habla Eurídice porque escucha el llamado de Orfeo, mientras está aceptando su muerte; pero también puede ser un iniciado en los misterios órficos, preparado para su ritual final:

[...]
Rechazo cuanto pueda retenerme
en mi ascenso de noche por el cielo.

Rechazo mis promesas y mis ritos
y mis oscuras brasas sentimientos.

Rechazo mis problemas y mis éxtasis
en el terrible subterráneo blanco.

Orfeo me ha llamado entre sus luces.
Orfeo me ha llamado entre los astros (*Del no mundo*, 732).

La duda con respecto al sujeto poético responde en realidad a una característica del ritual órfico o eleusino: la imitación de un modelo, en este caso Orfeo y Perséfone. Duplicando el movimiento muerte-resurrección de estos personajes excepcionales, quien enuncia espera, mediante esta repetición ritual, conseguir los mismos resultados. El olvido es el primer cambio para las almas que ingresan al inframundo en la religión griega, luego de

cruzar el río Leteo, por ello y ya inmersos en el ambiente griego a través del orfismo, tiene cabida en este poemario casi al inicio:

[...]
Olvido mis inciertas certidumbres,
olvido mis placeres de lo nunca,
olvido hasta las letras de mi nombre.

Ya sólo soy un alma y quiero sólo
ser la esencia del fuego fulminante,
la sonda que se eleva sin recuerdos (*Del no mundo*, 733).

El siguiente paso es una visión que reúne imágenes de infierno más o menos arquetípicas (dolor, tormentos) a unas totalmente originales, en un ritmo fluido gracias a que sólo hay comas y todo el poema se construye en una sola estrofa o en una tirada de versos:

Láminas de rumor desamparado,
cimientos de un palacio abominable,
palabras de perdón y latigazos,
gritos entre los muros de los años,
[...]
sombras que configuran lo ya no,
montones de cabezas y de escombros,
[...]
gemidos proferidos a lo lejos,
umbrales derribados que se mezclan,
entrelazados blancos diferentes,
miradas de carbón atormentado,
un géminis de estatua y de suplicio,
la reina del infierno y sus mitades.

Precisamente, cuando llega al centro, al palacio donde reside “la reina del infierno” que debe vencer —o convencer como Orfeo a Perséfone— para “alcanzar ese grado de sobrehumanidad” del que habla Cirlot, comienza la invocación: “Perséfone te llamo y me despido / de tu rosada bruma en que viví / con luz inexistente donde el tiempo” (*Del no mundo*, 736). La víctima sacrificial del ritual es el iniciado mismo: “Te di con mis dos ojos mi cabeza, / te di mi comunión descuartizado” (*Del no mundo*, 738).

Destruir su cuerpo implica deshacerse de su parte mundana que llamará “la Diosa” en el poema final: “Me aparto de tus fúnebres encantos / y de las seducciones de la tumba, y del encaje negro que recubre / la desnudez del cuerpo de la tierra” (739). Al igual que el poemario anterior, la eternidad se consigue por medio de una renuncia consciente que espera sea recompensada por la gracia divina. Se mezclan los caminos alquímico y gnóstico a través de los colores negro y blanco junto con las alusiones cósmicas:

Yo todavía soy de oscuridad.
Tus capas disonantes me recubren,
pero las hojas blancas del ciprés
me llaman.

Y las estrellas bajan a mi encuentro.
Me llenan las estrellas de lo azul;
de lo lejos me llaman las estrellas,
de lo que ya no es tierra ni soy yo (*Del no mundo*, 739).

La tierra o el mundo es el único lugar donde el “yo” puede existir porque cuando se quiere obtener la eternidad, la vía gnóstica exige despojarse del ego con el fin de encontrar dentro de sí la parte trascendente que le permitirá fundirse con la otredad divina. Lo fundamental aquí es la relación con el universo:

En el blanco ciprés todo transmuta
su esencia subterránea en el uránico
hálito.

La luz de las estrellas ha deshecho
los restos milenarios de mi cuerpo.

Diosa,
evadido de ti me reconozco
ya sólo en el fulgor (*Del no mundo*, 740).

La palabra clave es fulgor, pues la utiliza en la nota introductoria a su versión de 1971. Pero para llegar a este centro radiante como desesperadamente anhela, Cirlot acude a la cosmovisión gnóstica, con sus mundos superiores, cada uno de ellos custodiado por un

arconte con el fin de que el hombre no salga de su prisión. El sujeto poético se libera como un gnóstico en ascenso; su muerte ritual y su renuncia al mundo lo salvan. Otro término fundamental es “reconocer” porque alude también al autoconocimiento del ser real gnóstico: el *pneuma* o espíritu —o “hálito” en este poema— que yacía encarcelado en el cuerpo.

Ahora bien, este final que es la versión publicada del poeta concluye perfectamente su itinerario planteado en esa nota introductoria, pero existen otros seis poemas después de este (que el lector puede encontrar en el Apéndice). Una posible razón del porqué decidió suprimirlos es que prefirió la concreción a la redundancia. En el primero se despide como cadáver de Perséfone, en el segundo recuerda lo que deja de ser con términos semejantes a sus cantos de la vida muerta. En el tercero renuncia a su música. En el cuarto describe el “lugar” al que ha llegado mediante un lenguaje apofático (“He visto lo indecible y he llorado / sin ojos”). El quinto parece el primer movimiento ascensional, del inframundo a la tierra. Y el sexto repite la constatación de su divinidad:

Orfeo me contempla desde dentro.

Yo sólo soy estrellas en los ojos,
estrellas en la boca y en el cuerpo.

Una mirada blanca ha recogido
mis restos y ha formado
una música quieta que se aleja.

Una lira de muerte me ha llamado
y me enciende en sus cuerdas.

Ya sólo soy sonido que transcurre.
Ya sólo soy un alma sin exilio (Fons JEC).

La poesía se confirma como actividad que construye el alma del poeta, no en su acontecer histórico, sino en sus aspiraciones metafísicas. Como sustitución de lo que el mundo no es, el poema tiene la virtud de redimir la historia de Orfeo a través de su potencial

contenido gnóstico. Una vez que el lector tiene en mente esta opción de interpretación, los dos poemarios se transforman en un ejercicio de reescritura de los mitos, tanto gnósticos, como órficos en donde la salvación es posible.

CONCLUSIONES ABIERTAS: FORMAS DE LEER

Como la gran literatura, la poesía de Cirlot nos exige revisar nuestras certezas acerca de lo que consideramos literario. Sujeto, arte experimental, poesía romántica, tradición, innovación, filosofía, espiritualidad, gnosticismo, esoterismo, orfismo, lector, son algunas de las que podemos cuestionarnos en este trabajo.

Como se ha constatado, su obra se encuentra entre la filosofía, la religión y la poesía. Esto entraña un problema ontológico, enfocado en el ser del poeta y de la poesía, ligado siempre al plano metafísico, ambos signados también por la pregunta de cómo conocemos la realidad. María Zambrano planteaba la estrecha relación entre poesía y mística, distanciando ambas de la filosofía, cuyo fundamento es la ignorancia: el filósofo se aleja del conocimiento fijado por la religión y vuelve a dudar de todas las explicaciones dadas a la naturaleza del mundo y a la del hombre. El discurso gnóstico es a la vez religión y filosofía y es configurado en muchos de los textos coptos a través de un lenguaje poético. Lo cierto es que los tres ámbitos aparecen en la obra de Cirlot.

La relación fundamental entre todos ellos es que están atravesados por el lenguaje y, con ello, por la interpretación. El gnosticismo como religión o filosofía no se mantiene intacto desde el siglo II.⁴⁷ Ha atravesado por diversas mediaciones o interpretaciones. Como hemos visto, la visión gnóstica de Cirlot no proviene de las fuentes directas, sino de la síntesis de Serge Hutin; de la visión de otros poetas (Blake, Rilke); de la perspectiva esotérica de Daraul

⁴⁷ Así, incluso en los textos de Nag Hammaddi, la práctica del gnosticismo está mediada por la escritura. Aunque son el vestigio más directo de la existencia de un grupo social determinado por sus creencias, no podemos reconstruir dicha sociedad, sino únicamente inferir algunas de sus ideas. Tarea más difícil a distancia porque necesitamos reconstruir el contenido mítico, que para ellos tenía un grado de realidad superior al que solemos atribuirle en la actualidad.

y Mouravieff; de los primeros análisis que Doresse hace de la biblioteca copta. Pero todavía hay un trecho entre estos textos y la recreación poética de Cirlot.

Después de los análisis, vimos que no se trata de verter vino nuevo en odres viejos, ni tan sólo de construir odres nuevos para resguardar viejos vinos. Cirlot hizo ambas cosas a la vez.

Gracias al descubrimiento de Nag Hammadi, se revivió el gnosticismo de una forma histórico-documental en el ambiente académico. Cirlot se valió de éste para releer la tradición espiritual occidental. Primero acudió a las fuentes documentales sobre el gnosticismo, disponibles para él. De esta forma, matizó su postura existencial, ontológica, y, así, definió también el medio poético. Ya que, para él, la poesía es indisociable de lo vivencial. Después revisó dos figuras importantes, sobre las que vuelve una y otra vez nuestra tradición literaria: Hamlet y Orfeo. En ésta, Orfeo es el cantor de la desesperanza y Hamlet se retoma como un hombre alienado, melancólico y vengativo. Cirlot transmutará sus destinos por medio de dos aspectos. De un lado, instala a estos dos personajes en el camino del gnosticismo, pues justamente esta doctrina ofrece una salida al sufrimiento. De otro, presenta a la poesía “como sustitución de lo que el mundo no es y no da”, por lo cual, este medio será el único posible para llevarlo a cabo. Cirlot transgrede, así, la recreación canónica de Orfeo y Hamlet.

Así es como se consolida la hipótesis de que Cirlot es fundamentalmente un lector o receptor histórico creativo, en los términos de Hans Robert Jauss:

Al pasar de una historia de la recepción de las obras literarias hacia una historia de sucesos literarios, se muestra ésta como un proceso en la que la recepción pasiva del lector y del crítico se transforma en recepción activa y en una nueva producción del autor o, visto de otra manera, se muestra como un proceso en el que la obra posterior puede solucionar problemas formales y morales, legados por la obra anterior y en el que también puede plantear nuevos problemas (Jauss, “Historia de la literatura”, 57).

Y, en cuanto a la noción de experiencia estética, la complejidad del arte de Juan Eduardo Cirlot configura un modelo de lector-intelectual que se opone a la categórica separación que Jauss establece entre la experiencia estética y la indagación del significado de la obra a través de la intención del autor:

La experiencia primaria de una obra de arte se realiza en la actitud respecto a su efecto estético, en la comprensión que goza y en el goce comprensivo. Una interpretación que deja de lado esa experiencia estética es la pretensión de un filólogo, que rinde homenaje al error, de que el texto no es para lectores, sino creado expresamente para ser interpretado por los filólogos (Jauss “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, 75).

Cirlot despliega en sus textos un espejo que lo refleja y al que los lectores se asoman para verlo a él, más que a los temas o los procesos. Sin que por ello se pierdan las experiencias estéticas aludidas por Jauss, tal como se ha dejado claro en los análisis de los poemarios.

Una prueba más es su poesía experimental cuyo *sumum* son las variaciones fonovisuales. Como señalé en el primer capítulo, Cirlot inventa una poesía permutatoria a partir de una técnica medieval y una vanguardista —la combinatoria del cabalista Abraham Abulafia y el dodecafonismo de Arnold Schönberg—. Este tipo de creación poética se relaciona con los postulados de la escritura conceptual, algunos años antes de su aparición en el panorama mundial, en los años sesenta (Cf. Dworkin, XXV) y en Cataluña, en los setenta (Cf. Combalía).

Sabemos que Bronwyn es una presencia femenina ambigua sobre la que se construirá una especulación poética muy vívida, casi involuntaria, misma que Cirlot reconoce en el prólogo a su *Bronwyn, w*:

¿Por qué un nuevo Bronwyn? No podría responder a esta pregunta desde el ángulo de un posible lector, pero sí como autor: por necesidad de regresar al bosque mágico de determinadas ideas, imágenes, sentimientos y visiones, prosiguiendo así en un poema supuestamente terminado —ya después de 16 “partes” de cada una de las cuales supuse que era la última al publicarla—. Dar realidad, así, al concepto de poema infinito. Porque si este *Bronwyn, w*, no tiene ya continuación será por azares diversos

(circunstancias, decisión, impulso interior); pero en absoluto porque esté “acabado”, el tema de Bronwyn, la doncella céltica del siglo XI, que, de imagen de mujer, se transformó para mí en Daena o fravashi, luego en la misma Shekinah, y más tarde, ahora, en una noción envolvente que me acoge sin que pueda en modo alguno intentar definir de qué clase de “presencia” se trata (*Bronwyn*, 435).

Esta aclaración, aparentemente anecdótica, en realidad puede conducirnos sin problemas al desencumbramiento de la figura “todopoderosa” del autor, puesto que, como vemos, el poema se impone al poeta y no al revés. Además, la noción de “poema infinito” nos confirma la apertura de la obra. Sin embargo, desde la poesía conceptual, *concepto* no es igual a *significado*, sino el equivalente de *idea*, esa idea o concepto que genera la obra. Es, además, un arte dual porque vive tanto en la explicación metatextual (de cualquier género) como en el resultado material, construido a partir de esa idea.

Esta característica es clave en la poesía de Cirlot, pues desde sus primeras experimentaciones hasta sus últimos libros vemos una preocupación por acompañar el poema con una serie de explicaciones, que quizá se revelen como una circunstancia cultural que le impelía a justificar su obra y sin embargo se volvieron fundamentales para acercarnos a ella. Ninguno de sus comentaristas podemos dejar de señalar nociones expresadas en otro tipo de discursos, en el curso de nuestras interpretaciones.

El aspecto conceptual de la obra de Cirlot proviene de dos fuentes contextuales. Por un lado, las explicaciones que sí aparecen en determinados poemarios —en forma de prólogos— y que por lo tanto forman parte de él (desde el punto de vista del autor) y por otro, las explicaciones en cartas —que enviaba junto con los ejemplares de los poemarios a amigos o editores— y sus diagramas. Estos últimos, aunque no lo haya pensado el autor, ya forman parte de estas obras, gracias a los editores de las antologías (Figs. 3, 4 y 5).

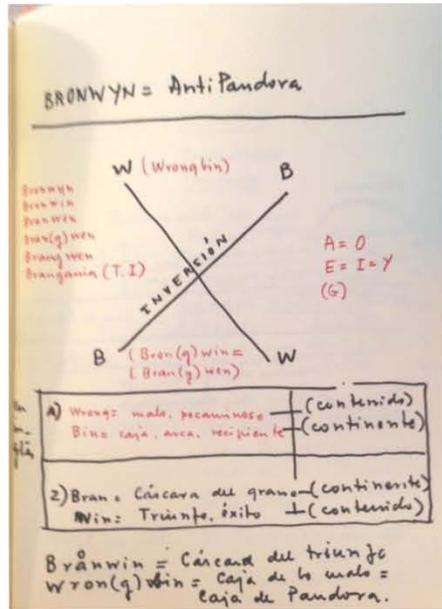


Fig. 3. (Bronwyn, 655).

Permutar

En la bruma del tiempo, luego Bronwyn
 el brillo de tus frentes de tus brazos,
 el ~~brillo~~ resplandor que de los brazos
 de los brazos, brazos de los brazos
 brota en los intervalos de los halos

Temeroso en el palacio de espaldas
 y peyoros hacia el oros donde el
 destruye trascuro

Brusco	briso
braco	briza
bravo	bruce
braga	bruceo
brico	bruto
brano	bruya
brino	bruma

Fig. 4. (Bronwyn, 664).

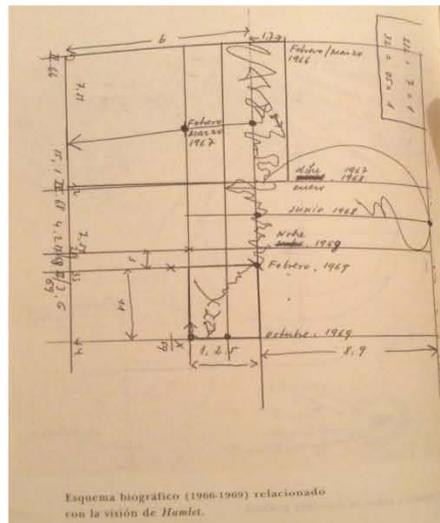


Fig. 5. (*Del no mundo*, 906).

Un lector que se acerque a la obra a través de este medio —una serie de antologías intervenidas y enmarcadas por la visión de los editores— (y así es como lo lograría actualmente) no puede obviar estos contenidos y separarlos de los otros, puesto que dimensionan, precisamente, la idea de su escritura.

Los poemarios son manifestaciones de su idea de poesía. En un artículo titulado *Contra Mallarmé* (publicado en *La Vanguardia*, el 16 de enero de 1969) Cirlot dice: “La poesía sobre todo se hace con ‘ideas’; pero con ideas que son, de un lado, pensamiento, de otro, ‘ideas técnicas’, esto es, de técnica poética” (*Confidencias literarias*, 138).

Vanessa Place y Robert Fitterman establecen una relación entre la escritura conceptual y una escritura alegórica, diferente del simbolismo, porque éste “deriva de una Idea, mientras que la alegoría construye una Idea”. Si estamos de acuerdo con dicha relación, entonces Cirlot no haría poesía conceptual como tal porque es evidente la carga simbólica de toda su obra. Sin embargo, lo que parece suceder aquí es precisamente que su concepción simbólica del mundo toma cuerpo a través de un proceso que sí es alegórico necesariamente. Esta materialización audiovisual del mundo siempre será, desde el punto de vista simbólico, una huella que conducirá al lector más allá de la página. Por esta particularidad, podríamos decir

que el autor no hace poesía sonora ni visual como tales, pero lo cierto es que en su obra sí confluyen todos estos elementos.

El hecho de que aparezcan juntos tantos componentes los desestabiliza mutuamente pero también potencia sus capacidades cognitivas. El esfuerzo intelectual que este tipo de obras requiere por parte del lector se incrementa por su aparente enfrentamiento de elementos. Si los lectores de la época estaban acostumbrados a desdeñar la poesía vanguardista y experimental, considerándola como un “arte raro” y anacrónico que no atendía los problemas sociales inmediatos; la gran mayoría de los partidarios experimentales están acostumbrados a ver este arte en términos de desarticulación, azar, incertidumbre, vacíos de un significado espiritual. La obra de Cirlot nos ayuda a ver el arte experimental desde otra perspectiva, aún más compleja de lo que solemos pensar y no siempre enfrentada con una ideología de raíces antiguas.

Pero aún desde este enfoque queda abierta la cuestión autorial: ¿en realidad puede haber un “borramiento” de esta figura para una obra en la cual la vivencia poética tiene un valor fundamental? Quizá de forma imprescindible a partir de la declaración de “la muerte del autor” de Barthes, la teoría literaria contemporánea ha tendido hacia la disolución del autor histórico del texto. Para Culler en todo poema hay un personaje de ficción implícito que se nombra “sujeto poético” y que por supuesto no es el escritor. Para el caso de Cirlot hay que determinar muy bien esta diferencia, pues aunque haya una vinculación vital con el texto, esto no quiere decir que la voz que enuncia en el poema sea necesariamente el autor. Un paso más allá en esta reflexión tendría que hacerse de la mano de Janusz Slawinski, quien evidencia una creencia ingenua sobre esta figura autorial: al no querer hacer lecturas psicologistas de las obras estamos dando por hecho que el autor del que hablamos o que se infiere de los textos es el autor “real”, sin darnos cuenta de que tal “realidad” no es más que

una representación, una construcción más. Con esta visión se hace explícito el carácter eminentemente textual del autor, que se puede inferir no sólo de los relatos (auto)biográficos sino de los textos poéticos mismos y que nos indican su carácter dinámico, el autor se construye en la obra también. Esta realidad no evita que reconozcamos esa equiparación primera como nacida de un proceso de conocimiento humano que nos hace percibirlos como iguales gracias a que no hay ruptura epistemológica entre ambos: *“el sujeto lírico es una interpretación representada y/o representación interpretada del sí mismo del poeta”* (Gallegos Díaz, en línea).

Ahora bien, revisando su “biografía” podemos notar que una primera sensación de alienación avanzó a una conciencia de estar en un punto intermedio. Precisamente porque no se reconocía en ningún grupo, a pesar de haber estado en varios, tenía la capacidad de observación para crear sus obras de una forma auténtica que lo dotó de una libertad de pensamiento superior a los de su época. Como Terry Eagleton señala con respecto a los teóricos culturalistas de las décadas de 1960 y 1970 (por supuesto, no creo que sea coincidencia): “Estar al mismo tiempo dentro y fuera de una postura —ocupar un territorio mientras se merodea escépticamente por sus fronteras— es a menudo la posición de la que proceden las ideas con más intensidad creativa. Es una posición que está repleta de recursos, cuando no indolora siempre” (Eagleton, 51-52). Su obra juega con las polaridades y esta característica es la que le imposibilitó desde un inicio encontrarse un nicho en un ambiente cultural que, derivado de un caos social creía necesitar un orden específico e inamovible. Pero este rasgo también lo abrió a la posteridad porque su idea de la contradicción inherente de la realidad existencial (explorada en sus cinco *Cantos de la vida muerta*), nos permite por un lado entender mejor esa época y, por otro, nos legó sin planearlo una “solución” más profunda a ese caos.

Unir la experimentación formal con técnicas y temáticas “tradicionales” le permite hacer patente que la poesía es algo más que el medio, algo más que el reflejo del sentimiento del poeta, es “sustitución de lo que el mundo no es”. De allí que el movimiento ascensional y el camino hacia el centro de plenitud no deban interpretarse como equivalentes al camino biográfico del autor. La angustia existencial se hace más real en su vida, por ello encontramos muy poco antes de su muerte constancia de su desesperación en cartas y la declaración de su sentir gnóstico como núcleo de su forma de ser y de concebir el mundo. Entonces, a pesar de que parezcan fundirse autor y sujeto poético como el emisor de la obra poética, la diferencia es determinante.

¿Cómo podemos enfrentarnos a este tipo de obras como lectores? En principio, no nos corresponde juzgar si es más poeta o menos filósofo, menos esoterista o más gnóstico, menos crítico de sus fuentes o más vitalista, sino explorar justamente la permeabilidad de los marcos, adentrarnos un poco sin anclajes en el arte cirlotiano.

Con esto no quiero decir que mística, esoterismo y gnosticismo sean lo mismo. Digo que conviven dentro de las búsquedas espirituales más variadas. Afirmo que Cirlot era esoterista por su afán de síntesis de tradiciones, era gnóstico por su sentir del mundo, era místico por su deseo de unión. Si se busca precisión, podría decirse que experimentó lo gnóstico, no lo místico, y vivió en el camino de búsqueda esoterista.

¿Cuál era su cosmovisión? ¿su metafísica? ¿su ideología? ¿su ontología? ¿su percepción de la poesía? Todas esas preguntas fundamentales se exploran e intentan responder con estos poemarios. Parto del gnosticismo pero no puedo, como él tampoco pudo, quedarme en él e ignorar aspectos contundentes de su pensamiento.

La labor del estudioso que se enfrenta a este tipo de literatura es similar a la del traductor, quien no traduce sólo de un idioma a otro, de una cultura a otra, sino toda una

forma de entender el mundo. En este caso debemos considerar el paso que va (en un retorno espiral) de lo “desacralizado” a lo “sagrado”. Su poesía vuelve a instaurar la posibilidad de sentidos de la hermenéutica pero ya no se trata únicamente de la tradicional exégesis.

Su obra se inscribe dentro de la problemática que surge al emplear el lenguaje para transmitir una experiencia que parece inefable, en donde ese mismo lenguaje se lleva al límite a través de recursos variados,⁴⁸ pero va más allá al incluir el gnosticismo. ¿Qué papel tiene la palabra en tanto materialidad cuando partimos de que lo corporal es negativo? Por un lado Cirlot se vale del símbolo que funge como mediador entre el mundo inteligible y el mundo sensible, que conduce al poeta de lo sensible a lo trascendente y le permite, a la vez, expresarlo. Pero, por otro, se parte de la noción de que la palabra, *Logos*, en tanto conocimiento es sagrada y la Sabiduría para los gnósticos más que para la ortodoxia cristiana es el medio de liberación. En sus “Apuntes sobre poesía” escribe: “A los que digan que poesía es sólo escritura, les diré que el universo es una escritura. Las constelaciones son escritura, una cadena de montañas tiene un ritmo como un verso, y el sonido del mar también lo tiene” (*Del no mundo*, 897). No se refiere al mundo corporal sino a su potencial simbólico, su susceptible capacidad de convertirse en materia poética y, una vez en el medio poético, se sustituye la carga negativa.

⁴⁸ Michel A. Sells llama dilema de la trascendencia al conflicto implícito presente en la literatura de los místicos que han intentado transmitir su experiencia por medio del lenguaje. “Lo trascendente debe estar más allá de nombres, es inefable. Con el fin de afirmar que lo trascendente está más allá de nombres, sin embargo, debo darle un nombre, ‘lo trascendente’. Cualquier aseveración de inefabilidad, ‘X está más allá de nombres’, genera la aporía de que el sujeto de la afirmación debe ser nombrado”. Para salir del dilema, los místicos acuden al silencio; a una distinción entre lo que sí puede nombrarse (como los atributos de la divinidad) y lo que no (el dios absolutamente incognoscible) que abusa de construcciones paradójicas y de símbolos; y, por último, configuran un nuevo discurso, el apofático o negativo, que niega cualquier posible definición que limite a dios (dios no existe, no es muerte). Quizá el concepto del no-mundo de Cirlot haya surgido como evocador de esta apófasis.

Cuando Felipe Cussen analiza el hermetismo, en forma y contenido, de la obra de Cirlot, parte de la analogía para entender que

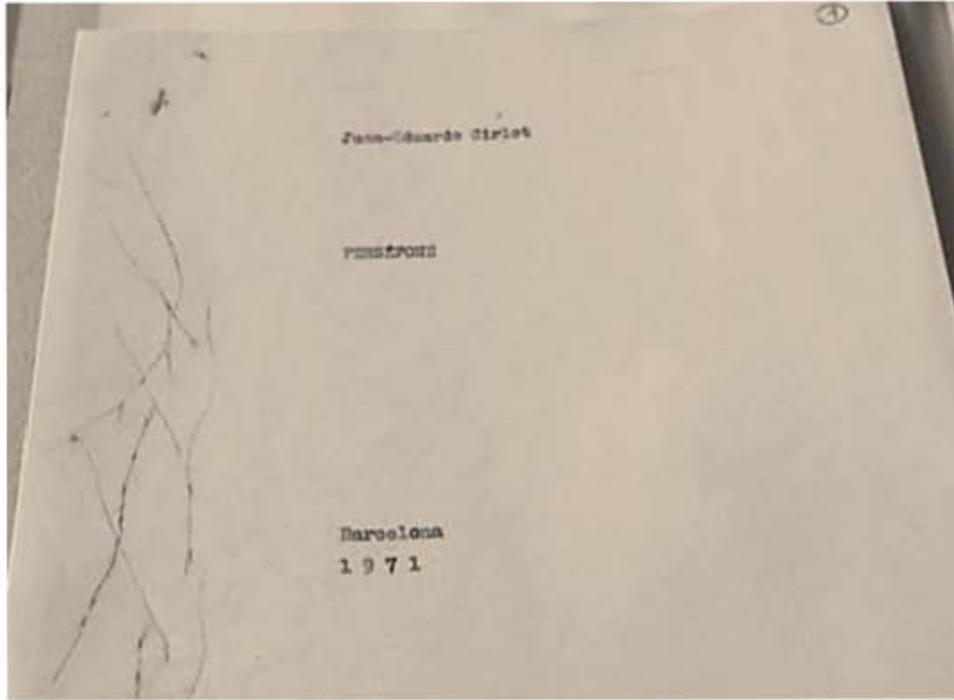
[...] es claro que Cirlot vuelve a reforzar la dimensión metafísica latente en los pliegues del lenguaje, que no se limita, pues, al aspecto temático sino que aparece inherente a este tipo de procedimientos de ocultación: el acto de esconder no implica un simple escamoteo de datos, sino una manera de desenvolverse con las palabras y asumir que su imprecisión para referir, o sus capacidades de combinatoria son las pruebas de los múltiples planos que cada una de ellas contiene, de su polifónico potencial simbólico. Y este proceso sería una ruptura en la medida en que le devuelve la movilidad a un lenguaje esclerotizado y empobrecido por las convenciones y permitirle retornar al estado de su primera formación (Cussen, 304).

Y precisamente esto cambia nuestro modo de acercarnos a la obra, de una forma lineal a una igualmente polifónica: “en la audición total se escuchan las diversas voces por separado, sin anularse, y se comprenden sus relaciones secuenciales, las variaciones respecto al modelo anterior, y se producen armonías que no son estáticas, sino dinámicas, creando la sensación de un movimiento continuo” (Cussen, 301).

De esta forma, su poesía no sirve únicamente para desautomatizar la lengua común, sino para desautomatizar una manera de ver y experimentar el mundo. Esa es la verdadera oscuridad de su obra y el esfuerzo que imponía a sus lectores contemporáneos y actuales.

APÉNDICE. OTRA VERSIÓN DE *PERSÉFONE* (1971)

En este apéndice transcribo los seis poemas no publicados de esta versión del poemario e incluyo fotos de la portada, el epígrafe y la nota introductoria (estos últimos transcritos en el apartado 2.4, donde analizo el poema).



[1]

Sólo buscaré el cielo hasta abismarme
cayendo hacia la altura como un astro
errante. Mi cadáver
se mueve todavía y se aproxima
para decirte adiós, sola Perséfone.

Pero si miras a la altura me verás
como una luz perdida entre las luces,
como una estrella nueva que ha nacido
hace sólo un momento.

Ya no recuerdo nada de la tierra,
ya no recuerdo nada de la sombra,
ya no recuerdo nada del recuerdo.

[2]

Eran tan desmedidas las orillas,
eran las maldiciones tan inmensas,

eran tan desgraciadas las distancias,
eran los retrocesos tan oscuros.

Eran mutilaciones de relámpagos,
eran apelaciones de lo enfermo,
eran las condiciones tan perdidas,
eran tan enterrados los acordes.

Eran como las blancas procesiones,
eran como las verdes hiedras idas,
eran como las grises intenciones,
imprecaciones rotas en los muros.

[3]

Y tuve que negar lo ya negado.
Y no pude llorar sino la hierba
ni me sobrevivir sólo de ruinas.

Entonces me alejé de aquellas formas
con neblinas azules
y me fui convirtiendo en otra música,
en otra soledad ya menos densa,
menos petrificada.

Dejé por los caminos las palabras
y mis auroras tristes de negar
lo sí vaso de tierra.

Áureas congregaciones me rozaron.

[4]

He llegado a una mágica pradera
llena de vibraciones sin color.

Una grave esperanza me ha tocado
con sus dedos de plectro.

Y todas las visiones venerables
han venido a vivir a mi cabeza
ya blanca como el humo del altar.

He visto lo indecible y he llorado sin ojos.

Sin manos he rozado los confines
celestes.

[5]

Una mirada blanca ha recogido
mis restos y ha formado
un nuevo resplandor con mi figura.

Una lira de muerte me ha llamado.

Con palabras de plata he consumido
mis fuegos y mis lentas insistencias.

Las panteras ya no me reconocen,
ni las águilas saben lo que soy.

Los árboles se extrañan de tenerme
en su mundo de cálida estatura.

Las montañas se ablandan y deshacen
y los mares se elevan y se pierden.

[6]

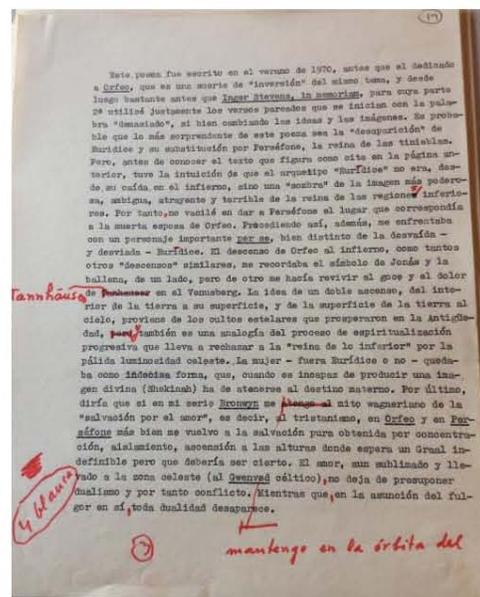
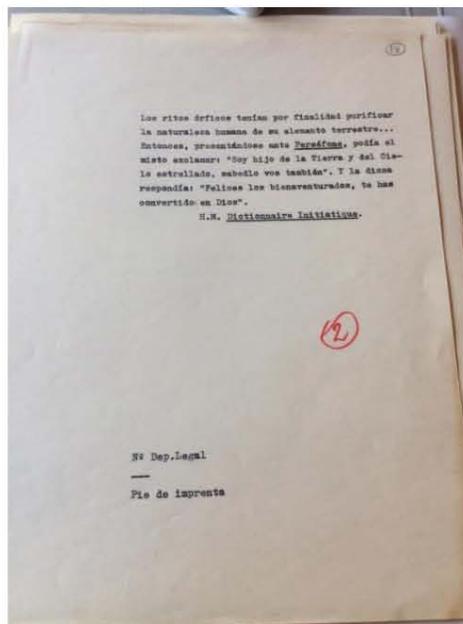
Orfeo me contempla desde dentro.

Yo sólo soy estrellas en los ojos,
estrellas en la boca y en el cuerpo.

Una mirada blanca ha recogido
mis restos y ha formado
una música quieta que se aleja.

Una lira de muerte me ha llamado
y me enciende en sus cuerdas.

Ya sólo soy sonido que transcurre.
Ya sólo soy un alma sin exilio.



REFERENCIAS

Directas

- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2006.
- _____. “El hombre y sus símbolos”. *La vanguardia española*. 10 abr. 1965. Colaboraciones de la Vanguardia: 11.
- _____. “¿Qué es la simbología?”. *La vanguardia española*. 23 nov. 1968. Colaboraciones de la Vanguardia: 15.
- _____. “La simbología de Marius Schneider”. *La vanguardia española*. 14 mar. 1969. Colaboraciones de la Vanguardia: 11.
- _____. “Símbolo y signo”. *La vanguardia española*. 28 mar. 1969. Colaboraciones de la Vanguardia: 13.
- _____. “Simbología tradicional y científica”. *La vanguardia española*. 12 abr. 1969. Colaboraciones de la Vanguardia: 13.
- _____. “Paralelos entre colores y sonidos”. *La vanguardia española*. 24 de agosto de 1963. Web: <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1963/08/24/pagina-7/32675985/pdf.html>>.
- _____. “El mito de Hamlet”, *La vanguardia española*. 17 de junio de 1966. Web: <<http://hemerotec.lavanguardia.com/preview/1966/06/17/pagina-15/32655200/pdf.html>>.
- _____. *Bronwyn*. Ed. Victoria Cirlot. Madrid: Siruela, 2001.
- _____. *En la llama. Poesía (1943-1959)*. Ed. Enrique Granell. Madrid: Siruela, 2005.
- _____. *Diccionario de los ismos*. Pról. de Ángel González García. Madrid: Siruela, 2006.
- _____. *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*. Ed. Clara Janés. Madrid: Siruela, 2008.
- _____. *Confidencias literarias*. Ed. Victoria Cirlot. Madrid: Huerga y Fierro, 1996.

Indirectas

- Casals, Xavier. “Cirlot i el neonazisme: poemes esparsos”, en *Qaderns El País*, 24 de octubre de 1996, p. 6. PDF.
- Cirlot, Victoria. “Juan Eduardo Cirlot y la ciudad de Carcassonne”, *Ínsula* 638. Madrid: febrero de 2000.
- _____. y Lourdes Cirlot, “Juan-Eduardo Cirlot: un boceto biográfico”, en *Barcarola, Revista de creación literaria* N° 53, Albacete: Junio 1997.
- Cussen, Felipe. *Un puño abierto (discusiones en torno al hermetismo poético)*. Directora: Dra. Victoria Cirlot. Doctorado en Humanidades. Universitat Pompeu Fabra. Institut Universitari de Cultura, 2007.
- Díaz Sancho, Iván. *La estela de Orfeo: poética de la trascendencia en Juan Eduardo Cirlot*. Directora: Dra. Elena Usandizaga Leonart. Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura comparada. Departamento de Filología Española. Universidad Autónoma de Barcelona, 2007.
- Janés, Clara. *Cirlot: el no mundo y la poesía imaginal*. Madrid: Huerga y Fierro, 1996.
- Mana Delgado, Gemma. “Los cantos de la vida muerta y el lenguaje poético de Juan-Eduardo Cirlot”, en *Barcarola, Revista de creación literaria* N° 53, Albacete: Junio 1997.
- Parra, Jaime D. *El poeta y sus símbolos: variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2001.

_____(ed). *La simbología: grandes figuras de la ciencia de los símbolos*. Montesinos, 2001.

Generales

- Alemany Ferrer, Rafael. “Tres reescrituras del mito de Orfeo en las letras catalanas medievales: Bernat Metge, Joan Roís de Corella y Francesc Alegre”, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tres-reescrituras-del-mito-de-orfeo-en-las-letras-catalanas-medievales-bernat-metge-joan-rois-de-corella-y-francesc-alegre/html/fec7a5ed-3f04-43f6-9bd4-5b5cb0a71c3d_4.html>.
- Alvira Cabrer, Martín. “La cruzada contra los Albigenses: historia, historiografía y memoria”, en *Clío y Crimen*, N° 6, 2009: 110-141.
- Berrio Martín-Retortillo, Pilar. *El mito de Orfeo en el Renacimiento*. Director: Dr. Antonio Pietro Martín. Departamento de Filología Español II, Facultad de Filosofía, Universidad Complutense de Madrid, 1994. Web. <<http://eprints.ucm.es/3342/>>.
- Bernabé, Alberto y Francesc Casadesús. *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*. Madrid: Akal, 2008.
- Borella, Jean. “René Guenón y la escuela tradicional”. *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*. Comps. Antoine Faivre y Jacob Needleman. Trad. Agustín López Tobajas y María Tabuyo Ortega. Barcelona: Paidós, 2000: 435-476.
- Cano Ballesta, Juan. *Las estrategias de la imaginación: utopías literarias y retórica política bajo el franquismo*. Madrid: Siglo XXI, 1994.
- Carbonel, Antoni, Anton M. Espadaler, Jordi Llovet y Antonio Tayadella. *Literatura catalana. Dels inicis als nostres dies*. Barcelona: Edhasa, 1979.
- Castellet, J. M. y Joaquim Molas. *8 siglos de poesía catalana. Antología bilingüe*. Madrid: Alianza, 1969.
- Combalía, Victoria. “Arte conceptual español en el contexto internacional”. *El Arte Sucede*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005. PDF. Web. 16 nov. 2014 de 2014]: <http://www.mav.org.es/documentos/NUEVOS%20ENSAYOS%2007%20SEPT%202011/V%20Combalia%20Arte_conceptual_espanol.pdf>.
- Cros, Edmond. *Ideosemas y morfogenesis del texto: literaturas española e hispanoamericana*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1992.
- Culler, Jonathan. “Poética de la lírica”. *La poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama, 1978.
- D’Lambert, Malcolm. *La herejía medieval. Movimientos populares: de los bogomilos a los husitas*. Versión castellana de Demetrio Castro Alfin. Madrid: Taurus, 1986.
- Duarte i Montserrat, Carlos. *La poesía catalana del segle xx*. Barcelona: Barcanova, 1994.
- Duvernoy, Jean: *Le dossier de Montségur. Interrogatoires d’inquisition, 1242-1247*. Toulouse: Pérégrinateur, 1998.
- _____. *Le catharisme*. Tome 1: La religion des cathares. Toulouse: Privat, 1976.
- _____. *Le catharisme*. Tome 2: L’histoire des cathares. Toulouse: Privat, 1979.
- Durban, Pierre. *Actualité du catharisme*. Cercle d’études et recherches de psychologie analytique, 47, allées Jean-Jaurès, 1968.
- Dworkin, Craig, “The Fate of Echo”. *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Illinois: Northwestern University Press, 2011: XXIII-LIV.

- Eetessam Párraga, Golrokh. “Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale”, en *Signa* 18, 2009: 229-249.
- Eliade, Mircea. *Herreros y alquimistas*, Madrid: Alianza, 1983.
- “El nacimiento de Papeles de Son Armandans”. Página oficial de la revista. Web. <<http://www.papelesdesonarmadans.com/Revista.htm>>.
- Faivre, Antoine. *Acces to the Western Esotericism*. Albany: State University of New York Press, 1994.
- _____. “Introducción I”. *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*. Eds. Antoine Faivre y Jacob Needleman. Trads. Agustín López Tobajas y María Tabuyo Ortega. Barcelona: Paidós, 2000: 9-22.
- Fitterman, Robert y Vanessa Place. *Notes on conceptualisms*. Nueva York: Ugly Duckling Presse, 2009.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI, 2010.
- Fowler, Christopher. *IDRIES SHAH*, Independent (UK), 09/07/2014. Descubridor UNAM.
- Fuster, Joan. *Literatura catalana contemporánea*. Madrid: Editora Nacional, 1975.
- Gallegos Díaz, Cristián. *Aportes a la Teoría del Sujeto Poético*, Universidad de La Serena. Web. <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/>>.
- García Bazán, Francisco. *Gnosis: la esencia del dualismo gnóstico*. Prólogo de Armando Asti Vera. Argentina: Castañeda, 1978.
- _____. *La gnosis eterna. Antología de textos gnósticos griegos, latinos y coptos I*. Madrid: Trotta, 2003.
- Gingerich, Stephen D. “Los abismos del cainismo: La sima de José María Merino”. *MLN* 129.2 (Marzo 2014): 433-453. Web. [Fecha de consulta: abril 2015] <engagedscholarship.csuohio.edu>.
- Gómez i Oliver, Valentí. “19.69 versos en record de Cirlot”, en *Youtube*. Video publicado el 3de abril de 2014. Web. <<http://www.youtube.com/watch?v=ToKqyiNkfMU>>.
- Goodrick-Clarke, Nicholas. *The Occult Roots of Nazism. Secret Aryan Cults and their Influence on Nazi Ideology*. New York: Tauris Parke, 2004.
- _____. *G. R. S. Mead and the Gnostic Quest (Western Esoteric Masters)*. Berkeley: North Atlantic Books, 2005.
- _____. *Black Sun: Aryan Cults, Esoteric Nazism, and the Politics of Identity*. Nueva York: NYU Press, 2003.
- Goytisolo, José Agustín. *Poetas catalanes contemporáneos*. Barcelona: Seix Barral, 1968.
- Guthrie, Keith Chambers Williams. *Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el “movimiento órfico”*. Trad. Juan Valmard. Buenos Aires: Eudeba, 1970.
- Hanegraaff, Wouter J. “Romanticism and the Esoteric Connection”. *Gnosis and Hermeticism from Antiquity to Modern Times*. Rudolf van der Broek y Wouter J. Hanegraaff (Eds.). State University of New York Press, 1998, 237-268.
- _____. “Empirical Method in the study of Esotericism”, en *Method and Theory in the Study of Religion*. Vol. 7/2, 1995: 99-129.
- Hutin, Serge. *Los gnósticos*. S.f., S.l. En www.vopus.org. Web. <<http://es.scribd.com/doc/68520737/Los-Gnosticos#scribd>>.
- Ilie, Paul. *Literatura y exilio interior*. Madrid: Fundamentos, 1981.
- Iser, Wolfgang. “La estructura apelativa de los textos”. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. Dietrich Rall. Trad. Sandra Franco. México: UNAM, 2008: 99-119.

- Jauss, Hans Robert. "Historia de la literatura como una provocación de la ciencia literaria". *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. Dietrich Rall. Trad. Sandra Franco. México: UNAM, 2008: 55-58.
- _____. "Experiencia estética y hermenéutica literaria". En busca del texto. *Teoría de la recepción literaria*. Comp. Dietrich Rall. Trad. Sandra Franco. México: UNAM, 2008:73-87.
- Jonas, Hans. *La religión gnóstica. El mensaje del Dios Extraño y los comienzos del cristianismo*. Trad. Menchu Gutiérrez. Madrid: Siruela, 2000.
- Jung, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Trad. Luis Escobar Bareño. Barcelona-México: Paidós, 1997.
- Láin Entralgo, Pedro. *La generación del 98 y el problema de España*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Web: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-generacion-del-98-y-el-problema-de-espaa/html/dcd543b4-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_5.html>.
- Lao Tsé. *Tao Te King*. Trad. Richard Wilhem. Barcelona: Sirio, 2009.
- "La persecución de la lengua catalana", en *El primer franquismo en Manresa en un clic (1939-1956)*. Web. <<http://www.memoria.cat/franquisme/es/content/la-persecucion-de-la-lengua-catalana>>.
- Lotman, Iuri. "El símbolo en el sistema de la cultura". *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996: 143-156.
- Lovejoy, Arthur. *La gran cadena del Ser: historia de una idea*. Trad. Antonio Desmots. Barcelona: Icaria, 1983.
- Machado, Antonio. *Obras: Poesía y prosa*. Ed. reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre. Buenos Aires: Losada, 1964.
- Mangini, Shirley. *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*. Barcelona: Anthropos, 1987.
- Manjón-Cabeza Ruiz, Dolores. "Poesía de posguerra en Barcelona". *Revista de Literatura*, 2008, enero-junio, vol. LXX, nº 139: 141-163.
- Matute, Ana María. "Pecado de omisión", *Historias de la Artámila*, 1961
- Mouravieff, Boris. *Gnosis, Cristianismo Esotérico. Tomo I (Ciclo Exotérico)*, Trad. Osvaldo García. Buenos Aires: Callao, 1989.
- Moore, James. "Neo-Sufism: the Case of Idries Shah". *Religion Today*. Oct1986, Vol. 3 Issue 3, 1983: 4-8.
- Needleman, Jacob. "G. I. Gurdjieff y su escuela". *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*. Trad. Agustín López Tobajas y María Tabuyo Ortega. Barcelona: Paidós-Orientalia, 2000: 478-503.
- Negrín, Edith. "Edmond Cros: de la sociología de la literatura a la sociocrítica", en *Revista de Literatura Mexicana*, 41-1, 1993: 169-177.
- Neiman, Susan. *El mal en el pensamiento moderno. Una historia no convencional de la filosofía*. Trad. Felipe Garrido. México: FCE, 2008.
- Nelli, René. *Los cataros del Languedoc en el siglo XIII: vida cotidiana*. Trad. Maria Tabuyo y Agustin Lopez. Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta, 2002.
- Neuve-Eglise, Amélie. "Hermeneutics and the Unique Quest of Being: Henry Corbin's Intellectual Journey", en *Journal of Shi'a Islamic Studies*, Invierno 2009, Vol. II, No. 1.
- Ovidio. *Las Metamorfosis VIII-XV*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1982.

- Pagels, Elaine. *Los evangelios gnósticos*. Trad. Jordi Beltrán. Barcelona: Crítica, 2005.
- Palmer, William. *The Early Christian Symbolism. An Introduction*. Londres: Longman and Roberts, 1859.
- Palomo, María del Pilar. *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid: Taurus, 1990.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres. *Manual de literatura española. Posguerra: Introducción y líricos*. Tomo XII. Navarra: Cénlit, 2005.
- Pilar Jiménez, Elena del. “El mito de Lilith en la literatura y el cine”, en *Gibralfaro* 54, marzo-abril de 2008: 8.
- Piñero, Antonio y Montserrat Torrents. “Introducción general”, *Textos gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi I. Tratados filosóficos y cosmológicos*. Eds. Francisco García Bazán, Fernando Bermejo y Alberto Quevedo. Madrid: Trotta, 2000.
- Puech, Henri-Charles. *En torno a la Gnosis I*. Versión castellana de Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid: Taurus, 1982.
- Quispel, Gilles. *Studies in Gnosticism and Hellenistic religions*. Ed. R. van den Broek y M.J. Vermaseren. Leiden: E. J. Brill, 1981.
- Rahn, Otto. *Cruzada contra el Grial: la tragedia del catarismo*. Madrid: Hiperión, 1986.
- Rilke, Rainer Maria. *Sonetos a Orfeo*. Trad. Otto Dörr. Madrid: Visor de poesía, 2004.
- Roob, Alexander. *Alquimia y mística. El museo hermético*. Madrid: Taschen, 1997.
- Roquebert, Michel: *L'Épopée cathare. Tome I, La croisade albigeoise*. Paris: Perrin, 2001.
- Safranski, Rüdiger. *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- Saz Campos, Ismael. *Fascismo y franquismo*. Barcelona: Publicacions de la Universidad de Valencia, 2004.
- Schneider, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: Siruela, 1998.
- Scholem, Gershom. *La cábala y su simbolismo*. México: Siglo XXI, 2008.
- _____. *Las grandes tendencias de la mística judía*. Trad. Beatriz Oberländer. México: FCE, 1996.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Trad. Tomás Segovia, epílogo de Juan Villoro, ed. bilingüe. México: UAM, 2011.
- Todorov, Tzvetan. *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila, 1993.
- _____. *Simbolismo e interpretación*. Trad. Claudin Lemoine-Márgara Russoto. Caracas: Monte Ávila, 1982.
- Turner, H. E. W. *The Pattern of Christian Truth: A Study in the Relations between Orthodoxy and Heresy in the Early Church. The Bampton lectures*. Oregon: Wipf and Stock Publishers, 2004.
- Unamuno, Miguel de. *Abel Sánchez*. México: Roig, 2002.
- Virgilio. *Geórgicas*. Ed. Jaime Velásquez. Madrid: Cátedra, 1994.
- Wasserstrom, Steven M. *Religion after religion: Gershom Scholem, Henri Corbin and Mircea Eliade at Eranos*. Princeton University Press, 1999.
- Wind, Edgar. “Pan y Proteo”. *Los misterios paganos del Renacimiento*. Barcelona: Barral, 1971.
- Wing-Tsit, Chan. “Historia de la filosofía china”. *Filosofía del Oriente*. México: FCE, 1954.
- Yates, Frances A. *Las últimas obras de Shakespeare: una nueva interpretación*. Trad. de Federico Patán. México: FCE, 2001.
- Zambón, Franceso. *El legado secreto de los cátaros*, Madrid: Siruela, 1997.

Figuras 1 y 2:

“Pretiosissimum Donum Dei”. *The Alchemy Web Site*. <http://www.alchemywebsite.com/s_donum.html> .