



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS**

**DESDE UN CIELO APARTADO / POR EL CIELO QUE EXISTE: POÉTICA DE LO  
ESOTÉRICO EN LA OBRA DE JUAN-EDUARDO CIRLOT (1956-1973)**

**TESIS**  
**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:**  
**DOCTORA EN LETRAS**

**PRESENTA:**  
**KAREN ANAHÍ BRIANO VELOZ**

**TUTORA PRINCIPAL: DRA. MARGARITA LEÓN VEGA**  
(Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM)

**MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR: DRA. TATIANA AGUILAR-ÁLVAREZ BAY**  
(Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM)  
**DR. PEDRO FRANCISCO ENRIQUE SERRANO CARRETO**  
(Facultad de Filosofía y Letras UNAM)

**CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO DE 2022.**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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

Esta tesis se llevó a cabo gracias a la beca nacional otorgada por Consejo Nacional para la Ciencia y Tecnología (Conacyt), y al apoyo PAEP concedido para la estancia de investigación.

Hay muchas personas que colaboraron en el desarrollo de esta investigación. Debo empezar con un profundo agradecimiento a la Dra. Margarita León Vega, tutora principal, por el apoyo constante y por la libertad.

A la Dra. Tatiana Aguilar-Álvarez Bay, por los cuestionamientos y las correcciones precisas, por la dirección hacia el doctorado desde la maestría.

Al Dr. Pedro Francisco Enrique Serrano Carreto, por el voto de confianza y por la paciencia para llegar “por fin” a la poesía.

Al Dr. José Ricardo Chaves Pacheco, por los ajustes y presiones, por abrir en México (y Latinoamérica) el universo esotérico y esoterológico; también por el proyecto en curso.

A la Dra. Tatiyana Bubnova Gulaya por los datos que faltaban y por la última e importante reflexión sobre la oscuridad humana.

Por último, agradezco también a la Dra. Victoria Cirlet y al Archivo del Museu Nacional d'Art de Catalunya que apoyaron mi estancia de investigación en Barcelona.

## DEDICATORIAS

Además de agradecer, quiero dedicar esta tesis a:

David, por las fuerzas esotéricas que nos mantienen unidos y por el secreto que augura nuestro futuro.

A mi mamá, por tomarme de la mano, por las mudanzas y por entender aún sin entenderme.

A mis hermanas, por los miércoles, martes, sábados y días extra en los que reestablecimos una conexión que siempre supe inquebrantable.

A Uriel, por la ayuda mutua y el reconocimiento de la hermandad en pocas palabras.

A mi papá, por el inicio de la reconciliación con mi pasado, por comprender que no se puede cambiar, pero sí remodelar.

A mi familia, la que uno forma cada día; a mis amigos, por los nuevos y tímidos vínculos. Gracias, Alejandra, por reforzar mi confianza en el conocimiento. A Citlalli, por el negro alquímico.

Por último, quiero dedicarla a la escondida entre estas líneas, descubierta en terapia junto a Brenda, por cerrar el ciclo.

# ÍNDICE

<b>Índice</b>	2
<b>Introducción</b>	4
<b>Capítulo 1. Juan-Eduardo Cirlot y lo esotérico en el siglo XX</b>	16
1.1. Lo esotérico (y lo místico y lo gnóstico)	21
1.1.1. El esoterismo hacia el siglo XX: crítica al descrédito	38
1.1.2. Las teorías de la religión como un vehículo de pervivencia del esoterismo	46
1.1.3. El esoterismo intelectual en España durante la posguerra	57
a) Eugenio d'Ors, Mircea Eliade y Henry Corbin	57
b) Marius Schneider en Barcelona y Mircea Eliade	66
c) Cábala: entre Scholem y la literatura cabalístico-cristiana	71
d) La alquimia, Carl G. Jung y José Gifreda	76
<b>Capítulo 2. El esoterismo entre diccionarios, ensayos, correspondencia y aforismos</b>	84
2.1. Narración de sabiduría antigua	94
a) Tradición	99
b) Oriente-Occidente	104
c) Ruptura-Gnosticismo	107
d) Síntesis-hacia la mística	112
2.2. Lo “esotérico”	115
a) Esoterismo	116
b) Ocultismo	119
2.3. Corrientes esotéricas específicas	121
a) Alquimia o sobre la materia creativa	121
b) Cábala y la maleabilidad del lenguaje	123
2.4. Mundos intermedios	127
a) Símbolo	127
b) Imaginación	131
c) Ángel	140
<b>Capítulo 3. Poética y poesía esotéricas</b>	
3.1. Fundamentos de la poética cirlotiana	145
a) De ideas filosóficas o esotéricas a ideas poéticas	148
b) Ideas técnicas: de la variación sintáctica a la permutación fonética	153
c) Apuntes sobre la recepción crítica de lo esotérico en la poesía de Cirlot	159

3.2. Emanacionismo	168
3.3. Pesimismo gnóstico-la dimensión temporal	175
a) Alquimia I- Nigredo	176
b) Disolución de la materia poética	182
3.4. La potencia de lo imaginal	
a) El ángel femenino	188
b) Alquimia II-Albedo	206
c) Alquimia III-Rubedo	212
3.5. Experiencias gnósticas: apófasis y catafasis	222
a) Alquimia IV-Lo áureo	226
b) Mística amorosa	230
c) Gnosis o experiencias visionarias de la dimensión N	243
<b>Conclusiones</b>	262
<b>Bibliohemerografía</b>	272

## INTRODUCCIÓN

La historia de la recepción de la obra de Juan-Eduardo Cirlot Laporta (Barcelona 1916-1973) está por escribirse, pero al menos deberá considerar esos tres grandes ámbitos en los que el autor desarrolló su escritura: la poesía, la crítica sobre el arte de vanguardia y la simbología. Tras su muerte, la poca atención que había despertado su poesía se tornó en un creciente interés tanto editorial como crítico. Leopoldo Azancot (1935-2015) publicó la primera antología de su obra en 1974.<sup>1</sup> Giovanni Allegra (1935-1989) y Clara Janés (1940) fueron los primeros y más agudos críticos de su obra poética en las décadas de los setenta y ochenta, pues asentaron las coordenadas de análisis en torno al “surrealismo”, el “hermetismo” y lo “imaginal”, como veremos. Gracias a la iniciativa de diferentes investigadores —y con el apoyo constante de las hijas de Cirlot, la medievalista Victoria Cirlot y la crítica de arte Lourdes Cirlot—, las revistas *Artesa*, *Ínsula*, *Barcarola* y *Rey Lagarto* le han dedicado Dossier-homenajes.<sup>2</sup> En la actualidad, su nombre ya no se puede evitar en las historias de la literatura española de posguerra.

En cuanto al rescate editorial de sus obras, la mayoría de ellas publicadas en vida a cuenta del autor en tirajes mínimos, y algunas de ellas en ediciones aisladas póstumas, se encuentran hoy reunidas en las antologías publicadas por la Editorial Siruela. En 2001 Victoria Cirlot reunió el Ciclo Bronwyn, el más representativo del poeta ubicado en la época de más actividad creativa: 1966-1973 (16 poemarios, poemas sueltos publicados en revistas y algunos artículos y entrevistas). En 2005 Enrique Granell editó *En la llama*, volumen que reúne la producción poética de 1943 (sus primeros poemas conservados) hasta 1959 (aunque en realidad la producción tiene una disminución considerable a partir de 1957). Se ha establecido un periodo de crisis poética en torno a estos años finales de la década de los cincuenta, que se rompe con la publicación de *Blanco* (1961), poemario que da inicio a su última antología, *Del no mundo* (2008), editada por Clara Janés, y que recopila la poesía publicada desde 1961 hasta su muerte, exceptuando el Ciclo Bronwyn, por supuesto. Aunque

---

<sup>1</sup> *Poesía de J. E. Cirlot (1966-1972)*. Ed. Leopoldo Azancot. Madrid: Editora Nacional, 1974.

<sup>2</sup> VV. AA. *Monográfico Cirlot*, en *Artesa* 20, 1973. VV. AA. *Dossier Cirlot*, en *Barcarola* 53, 1997 [eds. Antonio Beneyto y Jaime D. Parra]. VV. AA. *Juan Eduardo Cirlot: La constelación de los símbolos*, en *Ínsula* 638, 2000. *Monográfico Cirlot*, en *Rey Lagarto* 52-53, 2002.

se incluyen en las antologías textos de especulación poética y hay una recopilación pequeña de algunos ensayos en *Confidencias literarias* (editado por Victoria Cirlot en 1996) no hay hasta la fecha una edición completa de sus ensayos. Lo mismo sucede con la correspondencia del autor, publicada en fragmentos y a cuentagotas en diferentes espacios, pero que merece una edición que las integre, tanto por la profundidad de las reflexiones como por la propia consideración de Cirlot como “especie de idearios”. Los textos fundamentales para profundizar en aspectos biográficos y contextuales son, claro está, la Biografía de Antonio Rivero Taravillo, publicada en 2016, y el artículo “JEC: un boceto biográfico” construido a partir de notas del propio Cirlot y los recuerdos de sus hijas.<sup>3</sup>

En términos muy generales puede afirmarse que en vida su obra gravitó alrededor de dos prejuicios que justificaban la poca repercusión o el abierto rechazo. Por un lado, su poesía de raigambre romántica y neosurrealista evadía los problemas acuciantes que la poesía española de su época se sintió llamada a atender e intentar resolver; y, por otro, los aspectos simbólicos y religiosos quizá les recordaban una mirada de la poesía lírica tradicionalista, anquilosada y muy vinculada en ese entonces con el régimen.<sup>4</sup> No escribe poesía social ni

---

<sup>3</sup> Antonio Rivero Taravillo: *Cirlot, ser y no ser de un poeta único*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2016. “Juan Eduardo Cirlot: un boceto biográfico”, una reconstrucción “subjetiva, fragmentaria y personal” de los recuerdos y algunas notas de su padre, que abre el amplio Dossier de la revista *Barcarola* (Núm. 53, junio de 1997). Para completar se pueden consultar las introducciones a las antologías editadas por Siruela que recuperan su obra (*Bronwyn*, 2001; *En la llama*, 2005; y *Del no mundo*, 2008) y el primer capítulo de Jaime D. Parra, “Cirlot y su tiempo: entorno y orientaciones” (en *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*, Barcelona: Planeta, 2001: 15-35).

<sup>4</sup> En esta mirada al pasado se cuenta la tendencia imperialista de la revista *Escorial* (1940-1950) cuyos autores, encabezados por Luis Rosales y de acuerdo Juan Cano Ballesta, escribían bajo la “ilusión” de que tras la guerra iniciaba un nuevo siglo de oro, esta vez falangista (*Las estrategias de la imaginación: utopías literarias y retórica política bajo el franquismo*. Madrid: Siglo XXI, 1994). En Barcelona, tras la ocupación franquista, se instauraron tribunas desde las cuales se perfilaba una campaña de legitimación del régimen: “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. Los puntales básicos de la sustitución cultural fueron: Juan Ramón Masoliver desde su cargo como Jefe Provincial de Propaganda de Barcelona y desde la dirección de la colección Poesía en la mano (de la editorial Yunque); Ignacio Agustí desde la dirección del semanario *Destino*; Félix Ros desde diversas aventuras editoriales, y sobre todo desde la colección Azor de poesía que dirigió para la editorial Apolo; y Luys Santa Marina, desde la presidencia del Ateneo Barcelonés y desde la dirección del diario de FET y de las JONS *Solidaridad Nacional*. Durante los dos años inmediatamente posteriores a la toma de Barcelona, todos los esfuerzos se encaminaron a difundir y promocionar la obra de poetas españoles clásicos y de contemporáneos adictos al régimen, con mayor o menor constancia (Masoliver, por ejemplo, desengañado por la estrechez mental del régimen, se marchó a Italia a principios de 1940), y son muy escasas las obras de creación pura” (Dolores Manjón-Cabeza Ruiz, “Poesía de posguerra en Barcelona”, en *Revista de Literatura* LXX-139, 2008: 142-143). Cirlot estuvo afiliado a la Falange (José Luis Corazón Ardura, en *La escalera da a la nada. Estética de Juan Eduardo Cirlot*. Palma de Mallorca: CEDEAC, 2007: 279) y publicó varios poemas en el diario del partido, *Solidaridad Nacional*, aunque estas colaboraciones, como



catalana (poesía comprometida o entendida como comunicación) y no se adhiere a las problemáticas de la poesía como conocimiento en sí mismo, o el rescate de la cultura catalana de la llamada Escuela de Barcelona.<sup>5</sup> Sobre la única de la que Cirlot escribió, muy poco y para rechazarla, fue de la poesía social,<sup>6</sup> y nunca hubo un diálogo directo ni con los “sociales” o “comprometidos” ni con los “cognoscitivos” o “realistas”. Pero, más allá de que Cirlot no cupiera nunca en esta forma de contar la historia de la poesía de posguerra, en realidad su obra viene a problematizar aún más esta división entre dos posturas ante las prácticas poéticas de este periodo (y proyectada a otras épocas: enfrentamiento entre clásicos y modernos, conceptismo y culteranismo), pues, como ha señalado Juan José Lanz, tal enfrentamiento no es una coordenada histórica realista u objetiva, sino una “construcción naturalizada en el discurso sobre nuestra historia que sustenta un claro discurso de poder [...que] conlleva un elemento falseador y una vertiente discriminatoria que acaba propugnando unos modelos discursivos (y por lo tanto de poder) sobre otros, que quedan eclipsados, cuando no anulados”.<sup>7</sup> Además de integrar más voces en el canon esto debe recordarnos que incluso los poetas que sí figuraron en él o aquellos realistas sociales tampoco constituían una estética completamente delineada.

No obstante, es cierto que desde la historiografía barcelonesa Cirlot tiene un lugar privilegiado, que en realidad sirvió para petrificarlo, dentro de esa primera promoción de poetas barceloneses que reconectaron con las vanguardias de anteguerra, en especial con el

---

las de muchos otros, quizá fueran “sometidas 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 escoliásticas: formas clásicas —sonetos sobre todo—, temas acordes a los principios del Movimiento y predominio de la función referencial en el lenguaje” (Manjón-Cabeza, “Poesía de posguerra en Barcelona”: 147). Estas tendencias fueron muy pronto dejadas atrás y en 1944, al menos en la escena cultural barcelonesa se apostó por el rescate de las vanguardias. Sobre la relación de Cirlot con el fascismo o nazismo hablaremos en seguida.

<sup>5</sup> Para información sobre las etapas de la poesía de posguerra, véase Rosa Benítez Andrés, “Poesía como conocimiento frente a poesía como comunicación: una querrela de largo recorrido”, en *RILCE* 35-2, 2019: 347-370; Tatiana Aguilar-Álvarez Bay, “Introducción”, en *La verdad poética en José Ángel Valente (1955-1960)*. México: El Colegio de México: 2013. Epub; Enrique Balmaseda Maestu, “La poesía española de postguerra a través de sus antologías”, en *C. I. F.* XIV, 1988: 41-55. Juan José Lanz, “El compromiso poético en España hacia mediados del siglo XX”, en *Revista www.izquierdas.cl*, 2011: 47-66. *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*. Eds. Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2021.

<sup>6</sup> “¡Abajo la Máquina de Trovar! Condición actual de nuestra poesía”, en Juan-Eduardo Cirlot, *En la llama*. Madrid: Siruela, 2005: 682-685 [Aparecido en *Correo Literario*, 15 de diciembre de 1950].

<sup>7</sup> Juan José Lanz, “La historiografía literaria española contemporánea”, en *YouTube*, video del 22 de marzo de 2016, minutos: 2:31-2:42, <<https://www.youtube.com/watch?v=IV6zmRIy0-Q>>.

surrealismo.<sup>8</sup> Como ha estudiado Clara Janés, el surrealismo fue la entrada a la poesía para Cirlot, pues lo sentía cercano a su “vivencia lírica” pero muy pronto advirtió que su visión y práctica poéticas se alejaban de las surrealistas.<sup>9</sup> Divergencias y coincidencias que ya se hacen manifiestas en el libro de 1953 *Introducción al surrealismo*, año que se puede tomar como la toma de consciencia de sus diferencias radicales (como la fe cirlotiana contra el ateísmo de André Bretón; su preocupación por el sentido y no por el automatismo) y por tanto es visible en su poesía un abandono de esta corriente vanguardista y un retorno a sus propios conceptos poéticos, como el de la “vida-muerta”.<sup>10</sup> Sin embargo, es necesario puntualizar que estas diferencias sentidas por el autor como radicales no pueden atribuirse a la vanguardia intrínsecamente. No sólo porque cada surrealista creó obras de maneras diversas, sino porque, más allá de su postura política y los manifiestos, abrevaban de fuentes quizá comunes a la mirada simbólica de Cirlot. Como ha señalado Victoria Cirlot,

Al contraponer surrealismo y simbolismo, Cirlot cifraba la diferencia en diversos aspectos: en primer lugar, en la concepción religiosa del universo, en la visión beatífica de la realidad inherente al simbolismo, y ajena al surrealismo; en segundo lugar, en la existencia de un orden simbólico del cosmos, mientras que en el surrealismo sólo existiría un “material simbólico”; en tercer lugar, en que los símbolos, en lugar de emanar de un ser superior, se sienten surgidos de la interioridad inferior del ser. Y, sin embargo, un rasgo venía a unir simbolismo y surrealismo y ése era justamente el principio analógico. [...] La contradicción se borra si se piensa que el estudio de los símbolos, que es uno de los modos de recuperación de lo simbólico en el mundo moderno, puede derivar en actitudes como la surrealista. El surrealismo pudo ser uno de los modos de ofrecer actualidad histórica a la simbología.<sup>11</sup>

El alejamiento de cualquier grupo, por pura coherencia interior, quizá provocó la omisión de Cirlot en la primera antología polémica, *Veinte años de poesía española* (1960), de Josep María Castellet cuyo compromiso no estaba con la historiografía literaria, sino con la tendencia realista. Con todo, Cirlot no estuvo completamente solo, los interlocutores

---

<sup>8</sup> Dolores Manjón-Cabeza Ruiz, “Poesía de posguerra en Barcelona”: 141-163. Raquel Medina Bañón, *Surrealismo en la poesía española de posguerra (1939-1950): Ory, Cirlot, Labordeta y Cela*. Madrid: Visor, 1977.

<sup>9</sup> Clara Janés, *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*. Madrid: Huerga y Fierro, 1996.

<sup>10</sup> A partir de 1953 el autor publica 4 *Cantos de la vida muerta* (se pueden consultar en las antologías *En la llama* y *Del no mundo*). Con el subtítulo de “Con los surrealistas” se pueden leer tres documentos en los que Cirlot da cuenta de su relación con el surrealismo, *En la llama*: 539-554.

<sup>11</sup> Victoria Cirlot, “Juan Eduardo Cirlot, entre el surrealismo y la simbología”, en *Aguilha, revista de cultura* 21-22, 2002, disponible en <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag21cirlot.htm>>. Esta propuesta coincide tanto con la exposición de Bretón sobre el arte y la magia (Breton, André, *L'Art Magique*. Paris: Phébus, 1991) como con el estudio del surrealismo justamente a partir del esoterismo: Tessel M. Bauduin, *Surrealism and the Occult. Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.

infaltables en su red poética fueron, en su primera etapa, Juan Ramón Masoliver, director de *Entregas de poesía* (1944-1947), el postista Carlos Edmundo de Ory, con el que entabló una correspondencia lúcida, y Joan Joseph Tharrats que lo acercó a *Dau al set* (Dado al siete o La séptima cara del dado, 1949-1953).<sup>12</sup> A partir de los sesentas fueron Antonio Fernández Molina, redactor de la revista *Papeles de Son Armadans* (1956-1979, dirigida por Camilo José Cela), y, fundamentalmente la poeta venezolana Jean Aristeguieta (1921-2016), en su correspondencia y la revista que ella editaba, *Árbol de fuego* (1967-¿?), en donde aparecieron constantemente poemas de la última etapa de Cirlot, así como algunos ensayos.

Otra faceta de Cirlot comienza antes de la guerra, pues estudió piano y composición en la Academia del compositor y pianista Fernando Ardévol.<sup>13</sup> Después de la guerra, además de empezar a publicar poesía, siguió con la composición de algunas piezas, la mayoría destruidas, y se vinculó con la primera promoción de compositores que integraron el Círculo Manuel de Falla, en el que Cirlot participó de 1947 a 1950 con obras de su autoría.<sup>14</sup> El autor decide dedicarse de lleno a la poesía porque no veía un camino para profesionalizarse como músico en España: “Mi vida se ha desarrollado en forma de combate [...] lucha contra mi vocación de músico —la primera, entre mis 16 a 30 años, destruida lenta y conscientemente por mí, al darme cuenta de la ninguna posibilidad de realización en este país, o de las tan mínimas que habrían sido enloquecedoras”.<sup>15</sup>

A pesar de su gran obra poética, y este episodio fundamental como compositor, Cirlot fue conocido en vida más como crítico de arte. Es destacable la cantidad de obras dedicadas a promover un posible entendimiento del arte pictórico de tendencias abstractas que en Europa se llamó “informalismo” y que se desarrolló simultáneamente al “expresionismo

---

<sup>12</sup> El Grupo *Dau al set* fue creado en 1948 por el poeta Joan Brossa, el filósofo Arnau Puig y los pintores Joan Ponç, Antoni Tàpies, Modest Cuixart y Joan-Josep Tharrats. Tuvo una publicación clandestina y bilingüe, bajo el mismo nombre del grupo.

<sup>13</sup> Fernando Ardévol Miralles (1887-1972) fue un importante compositor, director de orquesta, profesor, conferenciante y concertista de piano. En 1917 fundó el Instituto Musical Academia Ardévol con el objetivo de colaborar pedagógicamente en la formación de nuevos músicos (María Isabel Ardévol Muñoz, “Los Ardévol: Fernando y José dos músicos olvidados”, en *d’art*, 11, 1985: 285).

<sup>14</sup> El Círculo Manuel de Falla surgió en abril de 1947, con un concierto de homenaje a Falla como parte de las actividades del Instituto Francés de Barcelona a pocos meses de la muerte del compositor andaluz, y fue dirigido durante más de una década por Pierre Deffontaines. En este periodo de recuperación de la guerra, fue vivido como “un auténtico refugio cultural en unos momentos particularmente difíciles” (Parra, *El poeta y sus símbolos*: 20).

<sup>15</sup> Carta de Cirlot a Jean Aristeguieta del 5 de agosto de 1967, carpeta 13-Árbol de Fuego I, caja FP10-25-Correspondencia personal, diferentes entidades. Fondo Juan Eduardo Cirlot. Archivo del Museu Nacional d’Art de Catalunya [en adelante Fondo JEC. Archivo del MNAC].

abstracto” en Estados Unidos. Cirlot defiende estas prácticas en 23 libros, 6 catálogos para exposiciones en Francia o Estados Unidos y más de 100 artículos en revistas, e incluso aglutinó a muchos españoles que no estaban tan convencidos de la etiqueta, pero que en su momento fue útil para valorar esta producción artística sobre todo fuera de España.<sup>16</sup>

Su interés por las vanguardias artísticas lo llevó a asociarse con el grupo *Dau al set* que reunió a escritores y pintores de 1948 a 1956 porque

tenían inquietudes intelectuales comunes. Leían a Nietzsche, Kant, Hegel y Sartre; su música preferida era la de Wagner, Strawinsky, Alban Berg, Webern y Schoenberg, aunque también se interesaban por el jazz. Por supuesto, el cine y el teatro, así como todas las tendencias artísticas de vanguardia del siglo XX eran cuestiones de interés para todos ellos. Lo cierto es que de todos los ismos vanguardistas el que más atrajo su atención fue el surrealismo. Dau al Set fue posible gracias a que en un determinado momento confluyeron personalidades muy diversas, pero con muchos puntos de contacto. De todo ello surgió un arte y una literatura que fundamentalmente giraba en torno a una estética magicista.<sup>17</sup>

Cirlot pudo incluirse muy bien en la revista del mismo nombre, un espacio de reflexión y creación en torno al nombrado por él “magicismo” (todo arte con voluntad de participación), y problemas metafísicos o surrealistas. Los aportes de Cirlot acaban en 1953, año en el que el grupo termina la etapa más cohesionada de su existencia y Cirlot se distancia de la poesía surrealista. Aunque sus textos estaban en la línea de las otras publicaciones, no respondían al itinerario contestatario de fondo, una revista clandestina que publicaba muchas de sus colaboraciones en catalán en una época en que estaba prohibido el idioma, pero Cirlot publicó siempre en castellano y además su afiliación a La Falange no era bien vista por Arnau Puig y Joan Brossa.

---

<sup>16</sup> Sobre el balance de la obra de Cirlot dedicada a este tema, me baso en la bibliografía completa de Corazón Ardura, *La escalera da a la nada*: 305-335. Para una antología de artículos de Cirlot sobre este tema, ver Lourdes Cirlot y Enrique Granell (eds.), *Se parece el dolor a un gran espacio. Escritos sobre informalismo 1955-1969*. Madrid: Siruela, 2020. En 2017 Joan Gil presentó una exposición titulada “Cirlot i els artistes a l’entorn del *Correo de las Artes*”, con obras de 23 autores informalistas sobre los que Cirlot escribió en la revista *Correo de las Artes* (1957-1962), tribuna importantísima para la difusión del arte informal; de dicha exposición se conserva el catálogo con el mismo título que incluye imágenes y textos del curador Joan Gil, y de los críticos de arte Lourdes Cirlot, Enrique Granell, Mercedes Molleda, entre otros (Cirlot, *Se parece el dolor*: 16). También ver “Cirlot, historiador de arte” de Rafael Cómez Ramos (en *Laboratorio de Arte* 29, 2017: 743-754).

<sup>17</sup> Lourdes Cirlot, “El grupo Dau al Set”, *Revista Literaria Taller Igitur* <<https://tallerigitur.com/ensayo/el-grupo-dau-al-set-por-lourdes-cirlot/5255/>>, recuperado del catálogo *El mundo de Dau al Set*. Ayuntamiento de Valladolid, 2009: 59-65.

Ahora bien, con su ideología política entramos a otro de los prejuicios que impidieron una buena recepción de su obra. El rechazo de esta faceta, en la “cultura de la disidencia”<sup>18</sup> de posguerra en España, ha propiciado que hasta la fecha no se haya emprendido un análisis detallado de este aspecto en sus textos. No sólo se habla de falangismo o fascismo, sino de nazismo. La crítica reconoce que hay una clara filiación germana, vía su música, arte y literatura que también incluye un aspecto “pro-nazi” en términos estéticos.<sup>19</sup> Igualmente, se aclara que esta vinculación estética con el nazismo no implica antisemitismo, aspecto que el propio Cirlot advertía:

El cine me influye siempre, tal vez más que la literatura y el arte, y de modo más concreto que la música. Una película, en el fondo “comercial” pero bien interpretada, *El hombre de Kiev*, catalizó mis complejos antinazis (yo siempre que siento algo, siento lo contrario, es decir, admito mi ambivalencia), y he escrito un largo poema titulado *Converso con Israel*, pues la película en cuestión muestra el horror a que conduce el antisemitismo (sucede en la Rusia de 1912-1914). Eso aparte de que mi pronazismo “de fachada” era ya perfectamente compatible con un interés profundo por lo hebreo, desde la cábala a Shoenberg y el dodecafonismo.<sup>20</sup>

Alfonso Castillo cita otra carta en la que relativiza su “admiración sobre el mundo nazi y sus divisiones blindadas”, por medio de la ideología nietzscheana del héroe y el asombro por la capacidad de algunos seres (militares y guerreros) de entregarse al impulso de muerte, al dejar de ser.<sup>21</sup> También se podría poner sobre la mesa que su ideología esotérica, como será estudiada más adelante, encuentre resonancias en las prácticas y creencias esotéricas nazis, pues ya se ha estudiado este aspecto seriamente desde el esoterismo occidental.<sup>22</sup>

Me parece que alguien interesado en dilucidar esta dimensión en la obra de Cirlot, tendría que deconstruir claramente los conceptos estéticos, políticos, sociales, raciales, racistas y esotéricos vinculados con los términos *falangismo*, *fascismo* y *nazismo*, y a partir

---

<sup>18</sup> Shirley Mangini, *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*. Barcelona: Anthropos, 1987.

<sup>19</sup> En su correspondencia hay menciones al respecto: “[pienso] en una crítica de la realidad (de toda sociedad materialista), pero me temo que me deslizará insensiblemente hacia una crítica absoluta, ya que soy bastante nihilista (he ahí mi afinidad con la mitología germánica, la filosofía wagneriana del “ocaso” de los dioses, Nietzsche, Heidegger y ciertos aspectos del nazismo)” (Carta de Cirlot a José A. Llorens Borrás del 16 de enero de 1971, Carpeta 1, Caja FP10-7 Correspondencia Editoriales. Fondo JEC. Archivo del MNAC).

<sup>20</sup> Carta de Cirlot a Juan García Font del 27 de agosto de 1969, carpeta 3 (9692)-Marin Editorial, caja FP10-12- Correspondencia Editoriales. Fondo JEC. Archivo del MNAC.

<sup>21</sup> Alfonso Castillo Peragón, *Hermenéutica simbólica. La poética simbólica de Juan Eduardo Cirlot. El ciclo de Bronwyn*. Tesis de doctorado. Universidad de Granada, 2019: 45.

<sup>22</sup> Nicholas Goodrick-Clarke. *The Occult Roots of Nazism. Secret Aryan Cults and their Influence on Nazi Ideology*. New York: Tauris Parke, 2004. Del mismo autor, *Black Sun: Aryan Cults, Esoteric Nazism, and the Politics of Identity*. Nueva York: NYU Press, 2003. Peter Staudenmaier. *Between Occultism and Nazism. Anthroposophy and The Politics of Race in the Fascist Era*. Leiden-London: Brill, 2014.

de ellos reconstruir finamente las conexiones complejas entre todos ellos con lo que pueda encontrarse en la obra de Cirlot. Mi postura es que hasta que no llegue ese trabajo, y después de estar en contacto con su obra y archivo durante más de cinco años, la presencia de ciertos elementos es innegable<sup>23</sup> pero no así las implicaciones de afiliación comprometida o itinerarios políticos y racistas soterrados en su obra.

Un último prejuicio, y este del lado de la universidad, se concentra en la viabilidad académica para estudiar el esoterismo, el enfoque que he elegido para acercarme a la obra de este complejo autor. Si en el mundo europeo, pese al creciente aval institucional,<sup>24</sup> todavía dista de ser un tema normalizado, en la academia latinoamericana apenas se han dado algunos

---

<sup>23</sup> Sobre todo, el episodio de su obra dedicado a Rudolf Hess (1894-1987) compuesto por un poema de 1971 “Homenaje a Rudolf Hess” y un artículo sobre su encarcelamiento publicado en *La Vanguardia Española* en junio de 1967. Hess fue un militar y político de la Alemania Nazi que ocupó el puesto de Ministro de Estado. En 1941, en plena guerra, hizo un viaje a Inglaterra donde fue 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 pensó que fue un plan premeditado junto con Hitler para establecer 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 debido a la acusación histórico-política de haber colaborado en el planeamiento y ejecución de guerras ofensivas. Murió en la prisión de Spandau, donde fue recluido desde octubre de 1946. Xavier Casals, publicó en *Quaderns El País* el 24 de octubre de 1996 “Cirlot i el neonazisme: poemes esparsos”, en donde agrega al asunto del poema y el ensayo a favor de una posible liberación de Hess (de 1967), la firma que Cirlot otorga a la petición de liberación organizada por la CEDADE (Círculo Español de Amigos de Europa, grupo neonazi español). 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 [...]” (Xavier Casals. “Cirlot i el neonazisme: poemes esparsos”, en *Quaderns El País*, 24 de octubre de 1996: 6). Victoria Cirlot ha comentado lo 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 motivó las palabras de Victoria Cirlot] 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 hebraica, por Abraham Abulafia, por el Zohar...” (“Cirlot y el nazismo”, *La Vanguardia*, 30 de abril de 2008: <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2008/04/30/pagina-20/70230329/pdf.html?search=victoria%20cirlot>>).

<sup>24</sup> La cátedra “History of Esoteric Currents in Modern and Contemporary Europe” en La Sorbonne. El programa de Master en History of Hermetic Philosophy and Related Currents (HHP), parte de los Estudios de religión de la Universidad de Amsterdam. La creación de la European Society for the Study of Western Esotericism (ESSWE). Las revistas *Aries. Journal for the Study of Western Esotericism* (editada por Brill <<https://brill.com/view/journals/arie/arie-overview.xml?contents=About>>) y *Correspondences* (de libre acceso: <<https://correspondencesjournal.com/>>).

pasos firmes.<sup>25</sup> No obstante, espero que el análisis propuesto en esta tesis haga notar la potencialidad creciente de este campo de estudio, pues a través de su metodología, conceptos, e historiografía, se hacen visibles aspectos de la cultura, insoslayables si queremos tener un panorama realista y completo de las prácticas literarias en cualquier momento histórico.

Aunque el término “esotérico” aparece en la mayoría de la crítica al poeta, yo la utilizo, no en su sentido etimológico, como cercano a lo secreto u oculto, sino como una categoría de análisis que se inscribe dentro de la etiqueta internacional de “estudios sobre esoterismo occidental” (*study of western esotericism*) desde hace tres décadas. Con respecto a este tema, a excepción de Giovanni Allegra, Clara Janés, José Luis Corazón Ardura, Jaime D. Parra y Alfonso Castillo Peragón, cuyos trabajos serán revisados más adelante, las lecturas son escuetas y hasta cierto punto repetitivas. Todos mencionan los términos clave: símbolo, tradición, hermetismo, ocultismo, esoterismo, misticismo, pero no en todos los casos explican cuál es su perspectiva para utilizarlos, lo cual produce equívocos y lugares comunes de los que no se ha podido salir. Se mencionan autores centrales, René Guénon, Carl Gustav Jung, Henry Corbin, Marius Schneider y José Gifreda, pero se les coloca en la misma nebulosa de lo simbólico, lo “misterioso”, lo “sagrado”, y no hay un análisis detallado de su obra que de coherencia y claridad a dichas nociones.

Una de mis propuestas consistió en generar un mapa de metodologías y acercamientos al “continente cultural” del esoterismo occidental en el que los temas y lecturas anteriores cobran una nueva dimensión. No sólo las ordena en un esquema jerárquico (de lo general a lo particular), sino en uno rizomático, que espero permita establecer puentes en común, pero también diferencias centrales. ¿Se puede ser a la vez guénoniano y corbiniano? ¿Cuáles son los conceptos clave de cada uno de estos pensadores? ¿Lo místico, lo esotérico y lo gnóstico son sinónimos? ¿Qué hace Cirlot con todos los autores y conceptos? Estas preguntas pueden resultar obvias, pero no lo son, porque en la mayoría de las críticas de Cirlot se pierde de vista que, si no se conocen las particularidades de cada uno de estos pensadores, con la misma

---

<sup>25</sup> José Ricardo Chaves imparte el curso de posgrado “Esoterología y literatura” y dirige el Seminario de Investigación *Estudios sobre Esoterismo Occidental desde América Latina* en la Universidad Nacional Autónoma de México. En 2011 el argentino Juan Pablo Bubello fundó el Centro de Estudios de Esoterismo Occidental de la Unión de Naciones Suramericanas (CEEU-Unasur), afiliado a la ESSWE, que reúne a investigadores consolidados y jóvenes académicos de Argentina, Costa Rica, Colombia, Brasil y México. En 2016, el CEEU-Unasur y la Universidade Federal de Santa Marya crearon la Revista académica *Melancolia* que desde entonces ha publicado un número anual en torno a este tema <<http://revistamelancolia.com/web/>>.

precisión que esperamos de cualquier otro tema, es prácticamente imposible hacer inteligible la interpretación.

Al principio de la investigación mi hipótesis de trabajo se concentró en la exploración de una posible “poética conceptual” en su obra en términos de una postura estética que priorizaba el aspecto intelectual de la escritura, dentro de la cual se integraba lo esotérico. Sólo a través del análisis reconocí que mi esquema estaba invertido: la poética de Cirlot es fundamentalmente esotérica y a través de esa óptica se integran aspectos de una escritura que incluye aspectos conceptuales.

El periodo elegido no se modificó, ya que corresponde al de más actividad ensayística (1956-1971), en donde prepara y edita tres veces su célebre *Diccionario de símbolos* (1958; ed. inglesa 1962; 2ª ed. española 1969), y a la segunda etapa creativa del poeta (1961-1973). La tesis se divide en tres capítulos. El primero se enfoca en establecer qué aspectos de lo esotérico son pertinentes para analizar la obra de Cirlot, pues el esoterismo es una categoría académica que estudia una gran cantidad de corrientes y prácticas (o complejos discursivos) en Occidente desde el siglo XV hasta la actualidad. Al no ser un practicante de astrología o alquimia, ni miembro de una sociedad secreta, la alternativa consistía en trabajar el esoterismo como una noción de “sabiduría antigua”, una propuesta de Wouter J. Hanegraaff, pero que en el caso específico de Cirlot mezclaba nociones de *emanacionismo*, *mística*, *gnosis* y *gnosticismo* (apartado 1.1). Todos estos términos tienen una larga vida y generalmente se confunden, por lo que se ofreció una reconstrucción historiográfica gracias a los estudios esoterológicos actuales que permiten aclarar cómo llegaron a nuestro autor. Otra de las hipótesis, que resultó muy útil, era que el esoterismo, más allá de corrientes o sociedades secretas, sobrevivió durante el siglo XX gracias al rescate de ciertas nociones en algunos teóricos de la religión: en la propuesta tradicionalista de René Guénon y en la prolífica obra de algunos miembros del Círculo Eranos (Carl G. Jung, Mircea Eliade, Henry Corbin y Gershom Scholem) quienes desde posturas más o menos evidentes combatían el racionalismo (1.1.2), veremos cómo Cirlot no comparte del todo esta postura combativa pero sí se apoya totalmente en sus obras. Después, analizo la circulación de algunas ideas de estas teorías de religión dentro de España, no sólo en libros sino como parte de una red intelectual esoterizante; se esclarecen cuáles personajes y obras específicas fueron las vías por las que Cirlot entró en contacto con lo esotérico en la España de posguerra (1.1.3).



En el segundo capítulo presento las peculiaridades de su prosa ensayística y estudio la forma en que Cirlot articula sus lecturas y conocimientos esotéricos a través de nociones y términos fundamentales (tradición, mística, esoterismo, ocultismo, cábala, alquimia, símbolo, imaginación y ángel) que nos muestran la configuración de una auténtica teoría esotérica que le sirvió como herramienta para interpretar el arte.

Con base en este universo conceptual, surgieron claramente los elementos para reconstruir su poética de tipo conceptual en la que se articulan ideas esotéricas, ideas poéticas e ideas técnicas y en la que la noción de creación poética se identifica con el modelo cosmológico emanacionista (la obra de arte emana del alma del poeta) y la transmutación (la poesía redime anhelos y sustituye lo que el mundo no es) (apartado 3.1). Utilicé ese mismo esquema emanacionista como eje para organizar la lectura hermenéutica de obras que no pertenecen al Ciclo Bronwyn (aunque de alguna u otra manera su simbología esté presente), pues este ha sido el más privilegiado por los estudiosos. Así, mi corpus está constituido por ocho poemarios: *Blanco* (1961), *Cosmogonía* (1969), *El Palacio de Plata (2ª versión) / Cristo, cristal* (1968), *El incendio ha empezado* (1969), *La sola virgen la* (1969), *Los restos negros* (1970), *Ocho sonetos por un sueño* (1971), *Donde nada lo nunca ni I y II* (1971); los poemas sueltos “Más allá eternamente” (1969), “Momento” (1971, el único texto ecléctico, relato y prosa poética), “del instante” (1973) y “Visio smaragdina” (1973). A través de todos ellos viajamos en espiral desde la certeza de un estado de caída gnóstica, a un recorrido ascendente alquímico, hacia la reconstrucción detallada de un impresionante reino imaginal (simbólico, visionario, angélico) y a visiones del reino absolutamente trascendente o a la posibilidad de una mística unitiva a través del sueño.

Clara Janés no ofrece una interpretación de los poemas y tiene que ver con su propuesta de lectura:

su poesía, incluso para un profano, despierta inmediatamente ecos en la consciencia, y si se trata de un lector intelectual, mucho más. Ello es debido al potencial simbólico que encierra. Llegar a captar todas las voces de esta polifonía no es posible ni es el objetivo del lector, ya que los simbolismos personales sólo el propio poeta puede revelarlos; sin embargo, aquel que lo desee puede aproximarse a su visión, pues el *Diccionario de símbolos*, del propio Cirlot, en este sentido, es un gran auxiliar. [...] Los aspectos que analiza el estudioso —semántico, simbólico, fonológico, sintáctico, etc.— contribuyen a crear un verso concreto (y no otro) y lo que cuenta es el espacio producido sin que se necesite de momento averiguar por qué.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Janés, *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*: 73.

Queda así la interpretación supeditada a una primera impresión o al apoyo del poeta. Yo quiero explorar otras herramientas que ayudan no sólo a ubicar los conceptos guía de su *Diccionario*, sino fundamentalmente a entender gnóstica o esotéricamente su poesía. Esto por supuesto no agota la lectura, pero sí la hace accesible. Cirlot, seguramente hubiera preferido que revalidáramos el adjetivo que le regaló su amiga Jean Aristeguieta: “Tu crítica de ‘Poesía española’, siendo muy favorable, muy lírica, y ‘buena’ como suele decirse, no daba todo cuanto tú podías dar y me has dado con un mero adjetivo, en una carta, al hablarme de ‘la *insondable* Doncella de las cicatrices’. ¡Cuánto, cuánto te agradezco esta palabra!”.

Sí, la impresión fundamental de su obra encaja en ese adjetivo, insondable, pero Cirlot también quería que su poesía se leyera, y leerla significa apropiarse de ella, sentir que se puede navegar por el abismo.

## CAPÍTULO 1. JUAN-EDUARDO CIRLOT Y LO ESOTÉRICO EN EL SIGLO XX

Lo que se desprende de la Introducción es la absoluta vocación intelectual de Juan-Eduardo Cirlot y a partir de ella podemos entender cómo entró en contacto con un esoterismo de tipo intelectual. A los datos ya señalados, se puede agregar que su educación no se interrumpe en estricto sentido a causa del estallido de la Guerra Civil. En 1936, Cirlot tenía ya veinte años y llevaba cinco trabajando; en 1931 entró a una Agencia de Aduanas, y en 1933, al Banco Hispano Americano. Después de terminar el bachillerato con los Jesuitas, realizó sus estudios musicales en la Academia Fernando Ardévol, en donde también estudiaba francés. No le fue posible continuar ni con una educación universitaria, ni con la tradición militar de su familia paterna, hechos que le produjeron una profunda decepción (según sus hijas, Victoria y Lourdes Cirlot).<sup>27</sup> La guerra en realidad fue un acontecimiento liberador para él porque le permitió dejar el trabajo de oficinista en el Banco. En 1937 se incorporó al frente de Guadarrama y en 1940 fue enviado a Zaragoza para cumplir su servicio militar, un castigo que había impuesto Franco a los que habían combatido en el ejército republicano. En esa ciudad conoció a Alfonso Buñuel (1915-1961), hermano del cineasta Luis Buñuel, y tuvo acceso a su biblioteca personal del surrealismo, así como a las tertulias “intelectuales” de la época.<sup>28</sup>

Cuando regresó a Barcelona, en 1943, Alfonso Buñuel lo puso en contacto con su primo, Juan Ramón Masoliver (1910-1997), quien ya planeaba la publicación de una revista que terminó llamándose *Entregas de poesía*;<sup>29</sup> allí comenzó a publicar sus primeros

---

<sup>27</sup> La tradición militar de Cirlot se remonta a cuatro generaciones: su padre (Juan Cirlot Nieto, 1886-1962), abuelo (el general Juan Cirlot Butler, 1843-1908, gobernador de Filipinas) bisabuelo (el brigadier Juan Cirlot Espí, 1816-1881, quien luchó en la segunda guerra carlista) y tatarabuelo (el capitán Juan Cirlot, 1780 o 1790-1830, fusilado por orden del conde de Barcelona). Este dato resulta relevante si se considera la otra faceta de Cirlot como coleccionista de espadas en tanto recuperación de esa herencia, pero ya no como armas, sino como símbolos. Además, se puede ver el sentir frente a estos antepasados en los llamados “Poemas familiares” publicados a finales de 1960 (en Cirlot, *Del no mundo*. Madrid: Siruela, 2008: 784-785).

<sup>28</sup> “Durante dicho tiempo [1940-1943] yo estaba en Zaragoza, donde tuve amistad con Alfonso Buñuel, quien tenía una amplia biblioteca surrealista de su hermano Luis, el cineasta. Mi formación poética tuvo lugar entonces, bajo el influjo directo de Buñuel, y las influencias directas de los surrealistas, de Pablo Neruda y William Blake” (“Entrevista con J. E. Cirlot” en *Revista Europa*, 549, 20 de febrero de 1967; también referido en Valbuena Prat, *Historia de la literatura española IV*. Barcelona: Gustavo Gili, 1968: 975).

<sup>29</sup> La revista *Entregas de poesía* (1944-1947) 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 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”

poemas.<sup>30</sup> Por las mismas fechas el novelista Cecilio Benítez de Castro (1917-1975) lo introduce en *La Prensa* para publicar artículos.<sup>31</sup> Se puede ver, entonces, que su labor ensayística inicia prácticamente a la par de su actividad poética. En 1947 se casa con Gloria Valenzuela García y entra a trabajar en la Editorial Argos, en la que se origina su obra enciclopédica, de crítica de arte, y de un encargo surge el *Diccionario de los Ismos* (1949; segunda edición de 1956). La Editorial Argos, además, le permitió vincularse, posteriormente, con la escena de la vanguardia barcelonesa en el Grupo Dau al Set.<sup>32</sup>

En 1949 conoce al musicólogo Marius Schneider (1903-1982), quien le enseña simbología. En 1951 empieza a trabajar en la Editorial Gustavo Gili, que había sido fundada en 1902 y se especializaba en cultura visual (libros de arte y diseño).<sup>33</sup> Cirlot trabajó allí hasta su muerte en 1973<sup>34</sup> en donde publicó dos monografías de artistas (*Igor Strawinsky*, 1949;

---

y una predilección por el surrealismo (Dolores Manjón-Cabeza Ruiz, “La revista ‘Entregas de poesía’ (1944-1947)”, en Cervantes virtual. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019. Edición digital a partir de Quaderns de Vallençana, núm. 3 (diciembre 2009): 56-63 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-revista-entregas-de-poesia-1944-1947-942884/>>. De la misma autora también ver “Poesía de posguerra en Barcelona”: 149).

<sup>30</sup> Los poemarios: *Oda a Igor Strawinsky y otros versos* (4, abril de 1944), una versión del primer *Canto de la vida muerta* (16, 1945); así como el poema suelto “A Eugenio Nadal” (4, abril de 1944) y los ensayos “Confidencia literaria” (10, octubre de 1944) y “La vivencia lírica” (19, 1946). Cf. Cirlot, *En la llama*, Madrid: Siruela, 2005: 688, 695.

<sup>31</sup> El dato es referido por Lourdes y Victoria Cirlot, “Juan-Eduardo Cirlot: un boceto biográfico”. *La Prensa* (1941-1979) fue un periódico de ideología conservadora y católica que pertenecía a la Cadena de Prensa del Movimiento, el organismo que durante la dictadura controlaba todas las publicaciones e imprentas. Allí aparecieron algunos de sus primeros artículos: “Jóvenes compositores españoles. Ernesto Xancó” (1944), “Tres temas de estética. Los arcaísmos. Las actitudes como signo. Las imágenes de San Sebastián” (1945), “El poeta Pablo Neruda” (1945) (Referidos en la bibliografía de José Luis Corazón Ardura, *La escalera da a la nada: estética de Juan Eduardo Cirlot*. Mallorca: CEDEAC, 2007: 305-350).

<sup>32</sup> En el archivo personal del autor se conservan muy pocas cosas del periodo en que trabajó allí (1948-1951) debido a que los papeles fueron destruidos en su mayoría. No obstante, se resguarda una carta que hace constar que además de las labores ya señaladas, Cirlot “realizó desde los años 1948-1951 y con la mayor competencia, trabajos de redactor, corrector-tipográfico y de estilo, en la producción editorial de esta empresa” (Carta del gerente de Argos a Cirlot del 30 de septiembre de 1951, Carpeta 4-Argos, Caja FP10-7, Fondo JEC. Archivo del MNAC). “Desde 1947 yo colaboraba en Argos, que tenía galería de arte, lo que comenzó a ponerme en contacto con pintores, así como con las vecinas y desaparecidas Galerías Layetanas, cuyo Primer Salón de Octubre (1948) fue importante para confirmar mi vocación por todas las formas de arte inconformista y experimental” (“Entrevista con J.E. Cirlot”). La recopilación de sus colaboraciones se puede encontrar en el libro *En la llama* bajo la edición de Enrique Granell (Cirlot, *En la llama*: 437-478). Podemos leer aquí su producción más surrealista: sueños sobre todo, pero también ejercicios vanguardistas como la éfrasis 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” (Cirlot, *En la llama*: 457); la rapidez de la composición (quince minutos) seguramente buscaba propiciar la “escritura automática” surrealista.

<sup>33</sup> Todavía existe con sedes en Barcelona, México y São Paulo, ver “Editorial Gustavo Gili. Una historia (1902-2012)”, en la página web de la editorial <<https://ggili.com.mx/nosotros>>.

<sup>34</sup> Es significativo que una de las historias de literatura española, publicada relativamente temprano y en donde se le otorga un lugar importante a la figura de Juan-Eduardo Cirlot como representante de la poesía barcelonesa

Lucio Fontana 1966) y el tomo III de *Los pintores célebres*, 1964. Gracias a los contactos que allí entabló, pudo publicar el *Diccionario de los símbolos tradicionales* en la Editorial Luis Miracle en 1958; fue la primera versión del que sería su *Diccionario de símbolos*, con ampliación y correcciones, de 1969, publicado entonces por la Editorial Labor. En 1957 Cirlot entró a la Academia del Faro de San Cristóbal que había sido fundada desde 1946 por Eugenio D'Ors; era un lugar de encuentro, a la manera idealizada de la academia platónica y florentina, donde se reunían poetas y estudiosos a discutir temas culturales y artísticos.<sup>35</sup> Esta agrupación se asemeja al Círculo Eranos, como se verá más adelante, pues ambas se inspiran en la esperanza de hacer resurgir, difundir y estudiar un conocimiento que, en primera instancia había sido olvidado o reprimido por la corriente hegemónica de pensamiento y, en segunda, que uno de sus orígenes en la cultura occidental era el platonismo.

A partir de los pocos datos biográficos referidos queda claro que la formación de Cirlot es autodidacta pero no “amateur”, ni en el sentido común (opuesto a lo profesional) ni en el que él mismo le otorga (carente de vocación).<sup>36</sup> Esto sin duda define el tipo de recepción que hizo tanto de las fuentes esotéricas disponibles en su época, como de la tradición literaria española y europea. A diferencia de Miguel de Unamuno o Eugenio D'Ors (en generaciones

---

de posguerra, sea el volumen cuarto de la *Historia de la literatura española*, de Ángel Valbuena Prat, publicado precisamente por la editorial Gustavo Gili en 1968.

<sup>35</sup> El Reglamento de la Academia del Faro de San Cristóbal es uno de los pocos documentos de la década de los cincuenta que fue archivado por Cirlot; destaco este fragmento: “Estará integrada por treinta y tres Académicos de Número, residentes en Barcelona, que serán elegidos entre personas que destacadamente cultiven la Poesía, la Ciencia, la Filosofía, la Literatura y las Artes, y que hubieran demostrado su interés por el magisterio orsiano”, usaban uniforme y medalla, hacían cursos y conferencias. Sobre su vínculo con la academia platónica, ver Dolores Manjón-Cabeza Cruz, “Un silencio olvidado: la poesía de Juan Perucho”, en *EPOS*, XX-XXI, 2004-2005: 288-289. Arthur Field ha estudiado la academia florentina y si bien admite que no hay un cuerpo de enseñanzas formal sí hay referencias a los estudiantes de Marsilio Ficino como *academici* y la alusión metafórica a las obras de Platón que permitirían utilizar el término “academia” para referirse a su círculo cercano y a la influencia de su pensamiento (“The Platonic Academy of Florence”, en *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*. Eds. Michael J. B. Allen, Valery Rees y Martin Davies. Leiden-Boston-Köln: Brill, 2002: 359-376.

<sup>36</sup> Aquí refiero la definición de “amateurismo” de su *Diccionario de los Ismos* (1956): “En sentido peyorativo significa, como es del conocimiento público, falta de dedicación total a un quehacer científico, artístico, etc. Sin embargo, dada la calidad de las exigencias que en determinados países o épocas tiene la masa, y dado que el profesional se ve forzado a traicionar su causa para poder servir a la sociedad que le depara sus medios de vida, podría ser que el valor de algunos conceptos se trastocara. [...] Huysmans era empleado del Estado, Stéphane Mallarmé, profesor de inglés, Van Gogh trabajó en distintas profesiones y permitió que su hermano Theo subviniere sus necesidades. Superficialmente y durante sus vidas, esos hombres pudieron ser considerados como *amateurs*, pero ello era un irreparable error. Lo *amateur* no es lo contrario a la profesional, sino lo opuesto a lo suficiente; es lo no especialista, y se produce cuando una reserva mental dice al pseudoartista que hace bien no entregándose al demonio del arte, puesto que, en realidad, hay una radical insuficiencia técnica o una ineficacia espiritual sin redención posible” (Cirlot, *Diccionario de los Ismos*. Madrid: Siruela, 2006: 74).

anteriores) o José Ángel Valente (una generación después), personajes con formación universitaria, Cirlot se forja a través de la lectura y de la escritura asiduas. La prueba no es sólo la riqueza intertextual de su poesía, ni las fuentes y referencias citadas en su obra ensayística, también se halla en las notas bibliográficas que hacía a los libros que leía, frecuentemente más de una vez, según consta en las numerosas cajas de su Archivo resguardado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Su vocación se impone a pesar del trabajo asalariado. Sus hijas refieren, por ejemplo, que, a partir de la década de los sesenta, Cirlot ya tenía una rutina casi inquebrantable: 7:30 a 18:45, trabajo en la Editorial Gustavo Gili, luego, en cuanto llegaba a casa, se adentraba en su despacho y se sentaba a escribir; la impresión de sus hijas es que pensaba durante todo el día los poemas y ya llegaba con la composición casi exacta en la mente, lista para verterla en el papel; sus manuscritos o mecanoscritos tienen muy pocas tachaduras o enmendaduras. El sábado iba a bibliotecas y librerías, y los domingos, al cine.<sup>37</sup> Además, en varias cartas repite que dormía diez horas, un dato importante porque sus sueños son parte de la motivación experiencial de su escritura. En esta época de consagración al trabajo literario surge el Ciclo Bronwyn, el núcleo de toda su producción poética, de acuerdo con la mayoría de sus críticos.

Sobre Cirlot, Jaime D. Parra afirma lo siguiente: “Fue un intelectual extraordinario, que tuvo muchos intereses culturales. Un humanista de nuestro tiempo, como dijera Guillermo Díaz Plaja [1909-1984] y Giovanni Allegra [1935-1989]. Cincuenta y siete años sobre la tierra le fueron suficientes para hacerse un sitio en cuatro áreas culturales: música, simbolismo, crítica de arte y poesía”.<sup>38</sup> Mientras que Modest Cuixart, uno de los miembros de Dau al set, amigo de Cirlot, opina: “creo que Cirlot era muy erudito. Los conocimientos que tenía del medioevo eran impresionantes. Cuando estaba trabajando para Gustavo Gili era tremendo. La grandeza de Cirlot es que le interesaba todo fenómeno cultural en general y pone de manifiesto en su época la obra de todos nosotros, porque realmente habló exhaustivamente”; y añade aún: “era un hombre apasionado de los fenómenos intelectuales que representaban avanzar y entonces había muy pocos”.<sup>39</sup> Cirlot “iba por libre” corrobora también Arnau Puig, pero su opinión del autor es menos favorable: “Con perdón, no hizo una crítica del arte, sino una poética del arte. De ahí que los historiadores no vean en él fiabilidad

---

<sup>37</sup> Lourdes y Victoria Cirlot, “Juan Eduardo Cirlot: un boceto autobiográfico”.

<sup>38</sup> Parra, *El poeta y sus símbolos*: 16.

<sup>39</sup> Citado en Corazón Ardura, *La escalera da a la nada*: 286-287.

documental. No es la crítica estricta, estaría en la línea baudelaireana del arte más que de lo teórico objetivista, que no han de inventar nada, sino relatar lo que sucede”.<sup>40</sup>

El autodidactismo cirlotiano, que a primera vista puede ponerlo en desventaja frente a los poetas sociales o los eruditos que se interesaban profundamente y conocían la tradición literaria hispánica<sup>41</sup> en realidad juega a su favor. Desde la periferia académica, y en un franco contacto con sus más personales intereses, se acercó a la literatura crítica y teórica sobre religión, el mito y el símbolo, disponible en los años cincuentas y sesentas; y la cual se desarrollaba también en un ambiente en parte informal, con un auge de difusión en Europa y Estados Unidos: el llamado Círculo Eranos, cuyos miembros más conocidos son Gershom Scholem (1898-1982), especialista en cábala; Henry Corbin (1903-1978), estudioso de las tradiciones de Irán; y Mircea Eliade (1907-1986), el “historiador de religiones”, quienes escribieron sus obras en un principio alrededor de los conceptos de Carl Gustav Jung (1875-1961). El Círculo Eranos, como se verá más adelante, es heredero del humanismo renacentista que comenzó a recuperar de forma positiva ciertas tradiciones “esotéricas”. Junto a estos personajes, también será importante considerar la obra de René Guénon (1886-1951).

A pesar de la gran importancia que tiene la lectura en la recepción hecha por Cirlot, el autor tiene contacto con el esoterismo no sólo a través de sus obras; sino —como también se abordará en apartados siguientes—, especialmente, a través de tres personajes. En primer lugar, la obra y el trato directo con el escritor, filósofo y crítico de arte Eugenio d’Ors; en segundo, las pláticas con el musicólogo alemán Marius Schneider; y, por último, el acceso que le concedió el alquimista José Gifreda a su biblioteca esotérica y emblemática.

Pero antes de poder analizar tales relaciones es necesario puntualizar la noción de lo esotérico que se trabajará en esta tesis.

---

<sup>40</sup> Citado en *Corazón Ardura*: 288 y 294.

<sup>41</sup> Algo que el propio Cirlot entendió como una razón para la poca comunicación con los poetas coetáneos: “en conjunto mi poesía tiene algo de terriblemente marginal a la trayectoria de la Poesía Hispana. Puede que sea mi exceso de dedicación a otras cosas; puede que sea mi dualismo (catalán de lengua castellana que odio lo catalán); puede que sea mi falta de gran talento lírico; puede que sea, sobre todo, mis excesivas lecturas en idiomas extranjeros (francés, italiano, inglés, portugués: Poe, Mallarmé, Nerval, Quental, etc) y en traducciones (Novalis, George, Block, etc) que no están contrapesadas por lecturas de poesía española, en especial de clásicos. He leído, sí, a Garcilaso, Lope, Jorge Manrique, al conde de Villamediana, a Bécquer y Quevedo, pero nunca han sido lo mío. Y esto se paga” (Carta de Cirlot a Jean Aristeguieta del 5 de agosto de 1967, carpeta 3-Árbol de Fuego I, caja FP10-25. Fondo JEC. Archivo del MNAC).

### 1.1. Lo esotérico (y lo místico y lo gnóstico)

Antoine Faivre publicó en 1986 *Accès de l'Esotérisme occidental*, aunque fue la versión inglesa de 1994, revisada por él, la que se difundió internacionalmente. En ese libro estableció las bases para una definición del esoterismo desde la academia, como una “forma de pensamiento”, una manera particular de concebir el mundo y al hombre dentro de éste, claramente 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 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, la existencia de seres *mediadores* o lugares *intermedios* entre la realidad cotidiana y la trascendental, así como el reconocimiento de que el órgano de percepción de esta realidad escondida es la *imaginación* (que supera a la razón y a la fe); y, por último, la experiencia de *transmutación* del practicante, una gnosis (conocimiento trascendental), que es el objetivo al que los esoteristas aspiran. Los rasgos secundarios son: a) la práctica de concordancias, que desde finales del siglo XIX “supone una marcada tendencia a tratar de establecer puntos en común entre dos tradiciones diferentes, a veces incluso entre todas las tradiciones”;<sup>42</sup> y b) la transmisión de maestro a discípulo que asegura la autenticidad del conocimiento transmitido.

De esta forma el esoterismo es una categoría propuesta para dar cuenta de una serie de fenómenos culturales históricos, cuyo sistema de criterios es discutible y sólo es útil como herramienta metodológica; no se trata una verdad cerrada.<sup>43</sup> En torno a esta obra y, en particular, al esquema de investigación que propone, se ha entablado un cuestionamiento crítico, de manera que ya es una disciplina académica desarrollada no sólo en el ámbito francés, sino en el anglosajón, el alemán y más recientemente en el hispano, como señalaba en la Introducción. Según esta disciplina, algunas de las corrientes que podemos definir como esotéricas son, en orden cronológico: el neoplatonismo renacentista (Marsilio Ficino como un representante); la alquimia (XVI-hasta la fecha); la cábala cristiana (XV-hasta la fecha); el

---

<sup>42</sup> Antoine Faivre, *Access to Western Esotericism*. Albany: State University of New York Press, 1994: 14.

<sup>43</sup> *Ibidem*: 4.



paracelsismo (XV-XVII); el rosacrucismo del siglo XVII; la teosofía cristiana (Jacob Böhme, siglo XVIII); el iluminismo del siglo XVIII; el martinismo (pensamiento de Martines de Pasqually y de Jean Cluade de Saint-Martin, siglo XVIII); la masonería (XVIII-XIX); el ocultismo decimonónico (discursos de la segunda modernidad que, entre otros rasgos, recurren al paradigma científico para validarse): ejemplos de ocultismo pueden hallarse en la ideología de los franceses Eliphas Lévi y Papus; este tipo de enfoque ocultista también está presente en la teosofía reelaborada por Helena Petrovna Blavatsky y en el espiritismo. A partir del siglo XX también se considera el movimiento neorosacruz y, en la segunda mitad, las corrientes *New Age*. Algunas prácticas esotéricas son la astrología y la lectura del tarot.<sup>44</sup>

Por su parte, Kocku von Stuckrad trabaja el esoterismo en términos de discurso, situando en el centro de su definición y de su propuesta de análisis el cambio histórico, la pluralidad de identidades desarrolladas en contextos socioculturales específicos. Por lo tanto, prefiere hablar de “lo esotérico” como una interpretación del mundo y no de “esoterismo” para alejarse de una pretensión esencialista.<sup>45</sup> Haciendo eco de esta pluralidad, podemos decir que no solo es importante la inclusión de la literatura y el arte en el eje histórico, o el intercambio de las tres religiones monoteístas y las relaciones con el discurso científico, sino la imposibilidad de separar tajantemente tres nociones que estarán constantemente aludiéndose en este trabajo de investigación: esoterismo, gnosticismo y misticismo.

Si bien la categoría que se muestra más amplia en la actualidad es la de lo esotérico, estos tres ámbitos que la academia trabaja por separado reconocen ciertos orígenes compartidos en la cultura occidental: judaísmo, hermetismo alejandrino, neoplatonismo, pitagorismo, zoroastrismo, ritos órficos y eleusinos. Los tres se desarrollaron durante los primeros siglos de nuestra era a la par del cristianismo y a partir de la Edad Media en relación

---

<sup>44</sup> Ver Antoine Faivre, *Access to the Western Esotericism*; del mismo autor: *Western Esotericism. A Concise History*. Albany: State University of New York Press, 2001. “Introducción I”, en *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*. Antoine Faivre y Jacob Needleman (eds.). Barcelona: Paidós, 2000: 9-22. En específico sobre el movimiento *New Age*, ver Wouter Hanegraaff, *New Age Religion and Western Culture. Esotericism in the Mirror of Secular Thought*. Leiden-Nueva York-Köln: Brill, 1996.

<sup>45</sup> Kocku von Stuckrad, “Introduction: What is Esotericism”, en *Esotericism. A History of Secret Knowledge*. London: Equinox, 2005: 1-11. “Ya que estamos tratando de construir un instrumento analítico, debemos enfatizar algo desde el principio: ‘Esotericism’ no existe como un objeto. ‘El esoterismo’ existe solo en las cabezas de los estudiosos que clasifican objetos de forma significativa con ellos mismos, con el fin de analizar procesos de la historia cultural europea. Dicho de otra manera: las definiciones son herramientas de interpretación; no deberían ser usadas esencialmente” (Stuckrad, *Esotericism*: 9-10). Para favorecer una lectura más fluida de esta tesis en el contexto hispánico se ofrecen todas las traducciones al español; son más a menos que se indique lo contrario.

con el islam (que a su vez también muestra una fusión de neoplatonismo, judaísmo y cristianismo). Y, por otro lado, comparten la visión de que la esencia del hombre es divina o trascendental. Debido a estas dos características importantes compartidas los tres ámbitos se encuentran en varios personajes, corrientes y autores que cada disciplina ha investigado por separado a lo largo de la historia cultural de Europa y —tras la colonización— en América.

Sin embargo, no estoy afirmando que sean términos intercambiables, puesto que han seguido caminos distintos que en la actualidad tienen características definidas, pero el punto central es que no están enteramente separados. Para que esto se entienda y se pueda utilizar en el análisis posterior de la obra de Cirlot, será útil considerar brevemente algunas de las metodologías y perspectivas teóricas de estas tres disciplinas durante el siglo XX.

\*\*\*

El estudio moderno del esoterismo tiene como un antecedente fundamental la teoría de Frances Amelia Yates (1899-1981), quien en varios textos trata de investigar y rescatar la influencia de la “tradición hermética” tanto en la cultura renacentista como en el nacimiento y desarrollo de las ciencias naturales en el siglo XVII. Ella entendía el hermetismo como una tradición de ciencia incipiente que mezclaba magia, misticismo y gnosis, que se había rescatado en Europa a través del Renacimiento florentino; y con esta idea analiza el vínculo del hermetismo en figuras como Giordano Bruno, Pico della Mirandola o Marsilio Ficino, pero también en Isaac Newton y Nicolás Copérnico. Los estudiosos actuales del esoterismo describen la teoría de Yates en términos de una “gran narrativa”, “tesis” o “paradigma” y cuestionan la idea de que existiera en efecto una “tradición hermética” porque los ejemplos que ella estudia (Ficino, Mirandola o Bruno) no colocaron a Hermes en el centro de sus obras, sino que éste solo formaba parte de una pléyade de sabios antiguos que podría empezar también con Zoroastro o Moisés y conducía a Platón.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> No obstante, es interesante descubrir que esta lectura histórica sigue vigente en el ámbito español, pues la revista *Studia Hermetica Journal* establecía en 2011 su noción de hermetismo como englobando gnosis, mística y esoterismo: “El hermetismo es una de las más bellas filosofías emanadas de nuestro corazón y alma internos, un turbio conjunto de corrientes de pensamiento y prácticas que han producido una cantidad increíble y extensa de obras maestras literarias y lujosas creaciones en la historia, relacionadas con un amplio rango de conceptos filosóficos y religiosos que no sólo tienen que ver con los términos bien conocidos de gnosis, palingenesia o despertar espiritual, sino también con una suerte de antropocentrismo que ha consagrado a la humanidad como epítome de la creación [...] o en otras palabras una teología completa construida sobre la base de una dialéctica

Faivre prefirió utilizar el término *esoterismo* [esotericism] para abarcar no sólo esta tradición neohermética renacentista —aunque sin duda es el punto de partida—, sino una lógica de pensamiento ubicable en un periodo más amplio. Así, dentro de su teoría, el hermetismo es sólo una de las corrientes “esotéricas”. ¿Cómo ocurrió este cambio? En primer lugar, la propia teoría de Yates estudia el hermetismo renacentista como un elemento del pasado que, al haber propiciado la revolución científica, ésta resultó también en su fin. En segundo lugar, está la propia historia del término. José Ricardo Chaves menciona que el sustantivo *esoterismo* vino después del adjetivo *esotérico*:

durante mucho tiempo se atribuyó a Aristóteles el haber inventado dicho adjetivo, pero en realidad el que usó fue su antónimo, “exotérico”. En su caso, lo opuesto a exotérico era lo “acromático”, lo que se transmitía oralmente, de boca a oído, que es una de las características de lo esotérico, aunque este término no aparezca en él. Quien utilizó el epíteto por vez primera fue Clemente de Alejandría, asociado con lo secreto, y en él sí como algo opuesto a lo exotérico, usando ambos términos en oposición complementaria; luego siguieron otros autores como el teúrgo neoplatónico Jámblico, que refiere lo esotérico a Pitágoras y su escuela, y el cristiano Orígenes, en tanto enseñanzas secretas reservadas para una élite.<sup>47</sup>

En francés, el término *esoterismo* se transformó de un sinónimo de ocultamiento o interioridad (durante muchos siglos) a un concepto historiográfico en el siglo XX; “dos factores pueden ser cruciales en este fenómeno: la explosión después de 1928 en la investigación francesa sobre el iluminismo y la teosofía de los siglos XVIII-XIX, y el involucramiento personal de unos pocos e influyentes estudiosos de la práctica y la especulación esotéricas modernas y contemporáneas”.<sup>48</sup> Entre estos estudiosos resaltan Auguste Viatte (que utiliza el término “ocultismo” en *Les sources occultes du romantisme: Illuminisme-Théosophie*, 1928), Mircea Eliade (quien se refiere al libro de Viatte como un paso importante de la “investigación de la literatura esotérica”) y en especial Antoine Faivre, pues elige este término ya inmerso en el estudio de la teosofía cristiana, y por ende es heredero de una discusión antigua sobre el “esoterismo cristiano”.<sup>49</sup> El término le era familiar, tanto

---

curiosa entre elementos catafáticos y apofáticos, que amenudo fluyen hacia el immanentismo, panteísmo y la metafísica deísta. En breve, un tipo de misticismo cualificado, ritos de magia sofisticada y teúrgia, un intento de elaborar una memoria artificial que integre el sentido de toda la creación [...] han sido algunos de los logros más notables del hermetismo, junto a otras corrientes de pensamiento relacionadas como el platonismo en todas sus formas y prácticas ‘precientíficas’ y visiones de la materia” (José Iván Elvira Sánchez, “Introduction to the World and the Magic of our Memories”, en *Studia Hermetica Journal SHJ* 2, 2011: 5-6.

<sup>47</sup> José Ricardo Chaves Pacheco, “El estudio académico de lo esotérico”, en *REHMALC+*, 7-2, 2015: 121.

<sup>48</sup> Wouter J. Hanegraaff, *Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013: 337-338.

<sup>49</sup> *Ibidem*: 351.

como la necesidad de una definición más completa. Por supuesto, con esta herencia tampoco podía concebir el esoterismo como un antecedente de la ciencia, sino como su contraparte.

En español, dice José Ricardo Chaves que “el término esotérico también precedió a esoterismo y fue recogido por primera vez en 1853, en el *Diccionario Nacional*, de Ramón Joaquín Domínguez, aunque tardará más de un siglo para que el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* lo recoja, en 1956”.<sup>50</sup> Y el sentido de ocultamiento o conocimiento de iniciados se mantiene hasta la actualidad. Lo secreto, entonces, es sólo un aspecto del “esoterismo occidental” y lo “esotérico” tiene raíces herméticas.

Una vez insertada en el ámbito académico, la perspectiva histórica de Faivre generó dos vertientes metodológicas. Por un lado, cada vez más se habla de la necesidad de estudiar el contenido de las enseñanzas de los esoteristas, desde un punto de vista interno. Tal es la postura del estudioso norteamericano Arthur Versluis, quien defiende no dejar de lado los estudios de la consciencia, y expresa en su más reciente libro que los que se quedan en un estudio estrictamente histórico cometen una “falacia externalista”: “Un acercamiento externalista militante a la religión esotérica no puede arrojar luz sobre su objeto porque se aproxima a él desde una perspectiva dualista y limitada de una racionalidad discursiva que lo confina a datos únicamente históricos y materialistas y rechaza el conocimiento de naturaleza sutil de su objeto [...] no esclarece cualquier intento de echar al platonismo, al hermetismo y al misticismo a la etiqueta-basurero de ‘irracionalidad’”.<sup>51</sup>

Por otro lado, la perspectiva histórica de Faivre se agudizó en los libros del holandés Wouter Hanegraaff, quien propone un agnosticismo metodológico estricto, basado en la premisa de que

los métodos académicos son simplemente incapaces de garantizar el acceso directo a cualquier realidad trascendente que pueda existir allá afuera. Sólo pueden acercarse indirectamente y de segunda mano y por lo tanto no pueden dar una prueba científica de su real y verdadera existencia. Todo lo que pueden hacer es dar cuenta de lo que los practicantes están diciendo acerca de ella y luego tratar de analizarla o interpretarla (por cualquier método, desde la hermenéutica a la neurobiología) [...]. ¿Es posible entonces desaprobarnos científicamente la real y verdadera existencia de realidades trascendentes? Aquí las opiniones difieren. Yo personalmente argumentaría que no es posible, lo cual me hace un adepto del agnosticismo metodológico; otros, junto a las líneas del naturalismo metodológico [...] parecen asumir que

---

<sup>50</sup> Chaves, “El estudio académico”: 121.

<sup>51</sup> Arthur Versluis, *Platonic Mysticism. Contemplative Science, Philosophy, Literature and Art*. Albany: State University of New York Press, 2018: 84-89. Su último volumen publicado desató una polémica por su crítica, en algunos momentos *ad hominem*, a Hanegraaff y su visión del religionismo y el método estrictamente historiográfico que plantea.

es posible. En este debate, el jurado aún está deliberando. En cualquier caso, no estamos tratando aquí con alguna conspiración de académicos “externalistas” en contra del platonismo o del esoterismo, sino con un debate legítimo serio acerca de los límites del método científico.<sup>52</sup>

Este debate no es privativo de los estudios del esoterismo, sino que responde a problemáticas dentro de las investigaciones de discursos religiosos o vivenciales en general. Me parece que la apertura a un estudio que no esté atravesado por las coordenadas de lo histórico se impone al tocar el terreno de la mística, mucho más que al lidiar con el vasto campo de la religión o el no menor del esoterismo. Las consideraciones de los estudiosos del siglo pasado —como las de Eranos— más cercanas al pensamiento filosófico (específicamente metafísico) o al psicológico, simbólico, mitológico e incluso al abiertamente religioso, y que Versluis propone no descartar en el discurso académico actual, siguen formando parte de las investigaciones sobre las creencias, pero el riesgo sigue siendo el de caer en apología o ataque, en tanto sean abordadas como verdades. Lo curioso es que Versluis dice que este mismo riesgo habita en los estudios históricos, porque se acercan al conocimiento religioso como heresiólogos, afirmando que sólo se puede estudiar académicamente desde fuera.

Teniendo en cuenta la vigencia de esta problemática, la forma de acercarse a lo esotérico en esta tesis se apoyará principalmente en la metodología agnóstica de Hanegraaff, por lo que todas las nociones se estudian desde una perspectiva histórica y contingente, no se asumen como verdades, ni se juzgan como mentiras irracionales. Estoy de acuerdo con Hanegraaff en que el reconocer este límite del método científico en las humanidades no implica descartar las creencias de los practicantes. Simplemente, el estudioso no necesariamente puede compartir la experiencia interna, por lo que no puede hablar sino de lo que la rodea, y esto no tiene que ser una falacia, ni implica un rechazo de las corrientes platónicas, y mucho menos se adhiere a un discurso de poder legitimador de las élites académicas. Por supuesto, la presente tesis no es sobre historia del esoterismo estrictamente, sino sobre el discurso de un poeta con fuertes dudas espirituales, con convicciones existenciales y, por tanto, más cercano a lo “experiencial”; pero tenemos acceso a él a través de la palabra, de los conceptos, y ambos son secundarios —así sea por segundos— a la experiencia.

---

<sup>52</sup> Wouter J. Hanegraaff, “Esotericism and Criticism: A Platonic Response to Arthur Versluis”, en *Creative Reading*, blog personal de Hanegraaff, entrada del 16 de junio de 2018: web s/p.

Ahora bien, al igual que con el caso de *esoterismo* y *esotérico*, el adjetivo *místico* precedió al sustantivo *misticismo* y todavía más al de *mística*.<sup>53</sup> Los estudios de la mística a inicios del siglo XX se concentraron justamente en la noción de “experiencia”. El trabajo pionero fue *The Varieties of Religious Experience* (1902) de William James (1842-1910), formado como psiquiatra en Estados Unidos y catedrático de Harvard quien dictó las conferencias que conforman dicho libro en la Universidad de Edimburgo. James veía los estados místicos de conciencia como el centro de la experiencia religiosa. Sus objetos de investigación fueron testimonios de individuos que vivían la fe profundamente, “para quienes la religión existe no como un hábito sordo, sino como una fiebre más bien aguda”.<sup>54</sup> Resulta interesante que al precisar el sentido del término “mysticism” tenga que *limpiarlo* de ciertas

---

<sup>53</sup> De acuerdo con Juan Martín Velasco, “ ‘místico’ en leguas latinas, es la transcripción del término griego *mystikos*, que significaba en griego no cristiano lo referente a los misterios (ta *mystika*), es decir, las ceremonias de las religiones místicas en las que el iniciado (*mystes*) se incorporaba al proceso de muerte-resurrección del dios propio de cada uno de esos cultos. Todas estas palabras, más el adverbio *mystikos* (secretamente), componen una familia de términos, derivados del verbo *myo*, que significa la acción de cerrar aplicada a la boca y a los ojos, y que tienen en común el referirse a realidades secretas, ocultas, es decir, misteriosas” (Juan Martín Velasco. *El fenómeno místico. Estudio comparado*. Madrid: Trotta, 1999: 19). El término se introduce en el ámbito cristiano hasta el siglo III. En español el adjetivo casi siempre acompañaba al sustantivo teología, es decir, la “teología mística” era una forma de práctica religiosa cristiana que tenía sus orígenes en el texto de Pseudo Dionisio: “En él la teología mística como rasgos peculiares el ser un conocimiento religioso, escondido y ‘experimental’, es decir, ‘inmediato’, obtenido a partir de la unión vivida con Dios y de su operación en nosotros, en oposición al conocimiento deductivo y puramente racional” (Martín Velasco, *El fenómeno místico*: 20). A partir de las obras de san Juan y santa Teresa (los grandes místicos unitivos) la teología mística se relacionaba justamente con un estado de unidad con Dios. Por ejemplo, Fray Luis de Granada, en *Traducción de la Escala Espiritual de S. Juan Clímaco* de 1562, dice “cuando el ánima por mano de Dios es tocada con un ferventísimo amor y alumbrada, ó (por mejor decir) copiosísimamente llena de lumbre intelectual, mediante la cual viene á estar tan unida y tan absorta y transformada en el mismo Dios, que ya desfallece en sí y toda viene á ser arrebatada y sumida en la fuente de aquel clarísimo resplandor y llevada á las riquezas de su gloria: y así por una manera inefable y con una grandísima tranquilidad viene á quietarse y á reposar y dormir y deleitarse en su mismo criador: en lo cual consiste la *mística teología*, que es el conocimiento afectivo y amoroso de Dios, mediante aquel altísimo don del Espíritu Sancto y fin de todos los otros dones que se llama sapiencia, que conociendo y ardiendo sabe por experiencia á qué sabe Dios, y se hace una cosa con Él, mediante este sapientísimo amor” (CORDE, citado de la edición de Madrid, 1906). En la *Guía espiritual* (1675), Miguel de Molinos a este mismo ámbito lo llamaba “ciencia mística” (CORDE).

El sustantivo *místico*, por su parte, aparece a mediados del siglo XVII y, a decir de Michel de Certeau, para diferenciar a teólogos de místicos en una tendencia científica de especialización pero también con una connotación peyorativa: “Las disciplinas se estaban diversificando. El sustantivo ‘místico’ parece hacer su aparición dentro de ella y en referencia a grupos que fueron más adelante descartados de la institución teológica; como muchos nombres propios, primero tomó la forma de un apodo o un término acusatorio” (Certeau, *La Fable Mystique. Vol. 1. XVIe-XVIIe siècles*, Gallimard, 1982. Cito de la traducción inglesa de Michael B. Smith: 197). “Mística” como sustantivo aparece también en el siglo XVII pero servirá para designar a la ciencia que aborde su estudio (Martín Velasco: 21). Por último, la concordancia más antigua para “misticismo” registrada por el CORDE es de 1836 aplicado al idealismo de Platón; también aparece en las novelas decimonónicas españolas con el sentido de devoción, aplicado a personajes o acontecimientos religiosos; el cambio de sentido hacia una disciplina se llevará a cabo a principios del siglo XX, con las obras que veremos a continuación.

<sup>54</sup> William James, *The Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature*. South Australia: University of Adelaide, 2009, ebook: 9.

prácticas que hoy diríamos esotéricas, como el contactar con los espíritus.<sup>55</sup> Para James, los cuatro rasgos experienciales que justificaban llamar mística a un tipo de experiencia, son la inefabilidad, la cualidad noética (es decir, que no sólo es un estado de sentimiento, sino un estado de conocimiento; se trata de iluminaciones, revelaciones, verdades); la transitoriedad o fugacidad; y la pasividad (sólo en los momentos de la experiencia cumbre, pero la comparte con otros fenómenos como el habla profética, la escritura automática o el trance mediúmnico; la diferencia es que estas últimas no duran, son olvidadas después de que ocurren y en la experiencia mística siempre permanece algo de su contenido).<sup>56</sup>

El otro texto fundamental es *Mysticism* (1911) de Evelyn Underhill (1875-1941). En su teoría consideró el concepto de lo “sobrenatural” y la tipología de los tres elementos que conforman cualquier religión —el histórico-institucional, el científico-intelectual y el místico-empírico— de Friedrich von Hügel (*The Mystical Element of Religion*, 1908); y, por otro lado, cuestionó los cuatro rasgos de la mística —inefabilidad, cualidad noética, fugacidad y pasividad— que aparecen en la obra de James para reemplazarlos por los siguientes elementos: el verdadero misticismo es activo y práctico; sus objetivos son totalmente trascendentales y espirituales; el Uno o lo Absoluto es un objeto de Amor viviente y personal; y, la unión con este Uno, es un estado definitivo, una forma de vida realzada.<sup>57</sup>

Ambas teorías del misticismo sitúan a la experiencia mística como el núcleo de la religión y tienen un carácter universalista, es decir, plantean que el elemento místico se encuentra en cualquier religión con las mismas características básicas y las diferencias se deben a que para tratar de comunicarla cada místico se vale *a posteriori* de los rasgos determinados de sus tradiciones religiosas respectivas. Este enfoque fue debatido por Steven T. Katz (1944) catedrático judío de la Universidad de Boston quien defendió una visión “contextualista” de la mística en *Mysticism and Philosophical Analysis* (1978), esto es, la idea de que los místicos “están situados fuertemente en un contexto dado con una visión de

---

<sup>55</sup> “Las palabras ‘mysticism’ y ‘mystical’ a menudo son usadas como términos de mero reproche, para arrojarlos contra cualquier opinión que sea vaga o vasta y sentimental, y sin una base ni en los hechos ni en la lógica. Para algunos escritores, ‘místico’ es cualquier persona que crea en la transferencia del pensamiento o el regreso de los espíritus” (James, *Varieties*: 286).

<sup>56</sup> *Ibidem*: 287-288.

<sup>57</sup> Evelyn Underhill, *La mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual*. Madrid: Trotta, 2006: 99 y ss.

mundo específica que da forma y color a la experiencia mística misma”.<sup>58</sup> Sin embargo, Katz no quiere decir que el misticismo sólo exista en la mente de los místicos y que no haya un elemento extramental (o trascendente) durante la experiencia mística; simplemente dice que no podemos saber si dicho elemento extramental o trascendental existe en realidad por lo que es mejor dejarlo de lado; así, lo único que se puede analizar es el elemento mental construido por la cultura en la que el místico vive. De nuevo encontramos la declaración de un agnosticismo metodológico dentro del campo de estudio de fenómenos religiosos, parecido al de Hanegraaff para el esoterismo.

Esta perspectiva es similar al enfoque “contingente” de Joseph Dan, otro estudioso del misticismo, pero en este caso de la variante judía, quien en *The Heart of the Fountain: An Anthology of Jewish Mystical Experiences* (2002) aclara que no hay un equivalente en hebreo para el término *misticismo* desarrollado dentro del cristianismo, por lo que usarlo en otras culturas necesita forzosamente una declaración de lo que cada estudioso entiende como tal. Él señala que el rasgo que comparten ciertos textos judíos con la noción de misticismo cristiano es la actitud de duda profunda —e incluso negación total— de la capacidad del lenguaje común para revelar la verdad divina: “El místico es alguien que sabe que la verdad real, la verdad significativa, no puede expresarse completamente con palabras”.<sup>59</sup> Sin embargo, no es competencia del historiador descubrir cuál es esa verdad inefable, sino que éste, situado en el nivel *contingente* de grupos e individuos en contextos históricos determinados, investiga cómo funcionó el misticismo en la historia de la religión y de la cultura.<sup>60</sup>

En el contexto español, Juan Martín Velasco propone una alternativa al enfrentamiento de estas dos perspectivas que podríamos llamar “universalismo” / “contextualismo” (él las

---

<sup>58</sup> Torben Hammersholt, “Steven T. Katz’s Philosophy of Mysticism Revisited”, en *Journal of the American Academy of Religion* 81-2, 2013: 468.

<sup>59</sup> Joseph Dan, *The Heart of the Fountain: An Anthology of Jewish Mystical Experiences*. Nueva York: Oxford University Press, 2002: 2-3.

<sup>60</sup> “No tenemos forma de confirmar que el místico viera en realidad esto o experimentara aquello. Pero esto no significa que el estudio histórico del misticismo sea absurdo. No podemos colocarnos en el lugar del místico y compartir sus visiones y experiencias. Pero sí podemos hacer algo que puede ser más significativo: podemos colocarnos en la posición de los lectores del místico, aquellos no místicos que leyeron, escucharon y fueron influenciados por los místicos y como resultado actuaron para formar su propia visión de mundo y su propia cultura [...]. Puede que no haya “misticismo” como tal, pero nadie puede negar que cientos de personas que se creían místicos, y cientos de miles de personas que fueron sus adeptos, creyeron en la existencia de un ámbito místico y formaron sus vidas y culturas propias influenciadas por las palabras de estos místicos” (Dan, *The Heart of the Fountain*: 7).



trabaja como “esencialismo / constructivismo”). Si bien reconoce la pluralidad de formas místicas no se debe perder de vista “la convergencia de todas ellas en un hecho común” que es, por encima de todo, un acontecimiento humano; por lo tanto, se debe estudiar lo místico desde todas las disciplinas humanísticas y científicas disponibles, históricas y transhistóricas.<sup>61</sup> Lo cual lo pondría en el lado internalista, pues no duda de la existencia real del fenómeno, lo que llamamos místico no sólo es una construcción historiográfica para él.

En cuanto a lo gnóstico, el segundo elemento con el que dialoga el esoterismo, los estudios sobre “gnosis” y “gnosticismo” tuvieron un renacimiento tras el descubrimiento de trece códices en Nag Hammadi (una zona del alto Egipto) en 1945. Estaban escritos en copto (la última etapa del egipcio antiguo) durante el siglo IV, pero probablemente fueran copias de originales griegos del siglo II, hoy perdidos. Antes de esto, los estudiosos del gnosticismo se basaban en (y en muchos sentidos todavía secundaban) una perspectiva antiherética para entender los movimientos religiosos que se desarrollaron durante los primeros tres siglos de la era común, apoyados en los testimonios que recogieron los Padres de la Iglesia para rebatirlos, como San Hipólito (*Refutatio omnius haresium*) o Ireneo (*Adversus hareses*), y los filósofos neoplatónicos, sobre todo Plotino (Enéada II, 9, *Contra los gnósticos*). La crítica más actual prefiere regresar al adjetivo “gnóstico” y no hablar de “gnosticismo”, para alejarse de la idea de unidad, pues lo que han mostrado los estudios de los manuscritos coptos es que lo que se ha llamado por este nombre se trató realmente de una gran variedad de propuestas filosófico-religiosas sobre la mejor vía de salvación espiritual humana. En esta diversidad por supuesto se cuentan la propuesta cristiana y la plotiniana.

En *Rethinking “Gnosticism”*, Michael Allen Williams señala que el problema no es el fenómeno de surgimiento y diseminación de religiosidades durante los primeros siglos de la era común, sino la creación de una “categoría” del “gnosticismo” para encapsular la variedad de posturas y detalles metafísicos, éticos, antropológicos y ontológicos: “no es solo la mera opción de terminología sino la categoría en sí misma la que necesita repensarse y, yo creo, reemplazarse. Probablemente, el término ‘gnosticismo’ no habría sido tan confuso si no hubiera tenido en primer lugar una inquietante nebulosa, ya sea que la llamáramos ‘gnosis’, ‘la religión gnóstica’ o el ‘gnosticismo’ ”.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Martín Velasco, *El fenómeno místico*: 44.

<sup>62</sup> Michael Allen Williams, *Rethinking “Gnosticism”. An Argument for Dismantling a Dubious Category*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1996: 263.

No obstante, dado que los textos encontrados en Nag Hammadi comenzaron a ser de dominio público hasta mediados de 1970, se debe reconocer que hay más sentidos de lo gnóstico conviviendo hoy en día: el estudio del corpus directo de Nag Hammadi y otros códices parecidos; la interpretación antignóstica conservada sobre todo por la iglesia cristiana; y un reconocimiento favorable neo-gnóstico de finales del siglo XIX y principios del XX por personajes de medios esotéricos, como el teósofo moderno G. R. S. Mead, o el psicoanalista Carl Gustav Jung.<sup>63</sup> Ante estos posibles sentidos de lo gnóstico, cabe señalar que Cirlot leyó sobre todo revaloraciones esotéricas, aunque también conoció los inicios del estudio de manuscritos gnósticos.<sup>64</sup>

En la entrada para “Gnosticism 1: Gnostic Religion” del *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism* a cargo de Roelof van den Broek, se prefiere llamar a este fenómeno “religiosidad gnóstica” y se basa para su definición en un rasgo fundamental que más bien proviene del sustantivo “gnosis”, término griego que puede traducirse como “conocimiento” y que usualmente iba acompañado del adjetivo “divino”: “el criterio decisivo para designar una idea o un texto como gnóstico es si involucra o no un concepto de conocimiento que considere la gnosis como el medio indispensable de salvación, de hecho la salvación misma”.<sup>65</sup> Los gnósticos, desde esta definición, también parten de la consciencia de un Dios absolutamente trascendente que no puede ser expresado en palabras, lo cual recuerda a la mística:

En un número de textos, esta idea es expresada en la misma terminología de la teología negativa que también fue usada por los filósofos paganos tanto como por los hermetistas y los teólogos cristianos. Dios es inefable, invisible, no engendrado, incomprensible, inconmensurable, incorruptible, innombrable, etc. [...]. La teología negativa de los gnósticos fue incluso más allá que la de los filósofos griegos y de la mayoría de los teólogos cristianos. El último sostuvo que Dios, aunque incognoscible en su esencia, podía al menos parcialmente ser comprendido por la mente humana (nous), a través del razonamiento filosófico y la contemplación del orden cósmico; pero los gnósticos negaban esto y declaraban que el conocimiento de Dios es posible únicamente a través de la revelación.<sup>66</sup>

Roelof van den Broek propone reservar la palabra “gnosticismo” para hablar de los

---

<sup>63</sup> Dylan Burns, “Receptions of Revelations: A Future for the Study of Esotericism and Antiquity”, en *New Approaches to the Study of Esotericism*. Eds. Egil Asprem y Julian Strube. Leiden-Boston: Brill, 2021: 30-35.

<sup>64</sup> Karen Anahí Briano Veloz, *Gnosis y gnosticismo en la obra de Juan Eduardo Cirlot: simbolización y recepción*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016: 65-76.

<sup>65</sup> Broek, en *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*. Eds. Wouter J. Hanegraaff, Antoine Faivre, Roleof van den Broek y Jean-Pierre Brach. Leiden-Boston: Brill, 2006: 404.

<sup>66</sup> *Ibidem*: 405.

textos que describan una mitología gnóstica, una cosmología emanacionista influenciada por el judaísmo, la filosofía griega, el hermetismo, el cristianismo, como algunos de los textos o movimientos de los primeros siglos de la era común. Esto le permite utilizar la cualidad de “gnóstico” como colindante, si no es que fusionada con el adjetivo “esotérico”:

La idea gnóstica central de una gnosis revelada y secreta como regalo que ilumina y libera el ser interior del hombre se encuentra en todos los periodos, como ha sido abundantemente mostrado por el presente *Diccionario*. Por esta razón, los términos “gnosis” y “gnóstico” son aplicables a todas las ideas y corrientes, desde la Antigüedad hasta el presente, que afirman la necesidad de conocimiento esotérico. El término “gnosticismo”, sin embargo, debería ser usado con respecto a los sistemas gnósticos de la Antigüedad únicamente.<sup>67</sup>

Vale la pena reiterar, junto con Pessoa de Lira, que “el problema gnóstico ha generado muchas disputas académicas desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. A pesar de los diversos esfuerzos interpretativos, los estudiosos no han llegado a un consenso sobre lo que es el gnosticismo. [...] Hay muchos intentos de responder al problema gnóstico, pero ninguno parece ser plausible, unívoco o convincente para lo que muchos quisieran escuchar”.<sup>68</sup> Sin embargo, como señalo más arriba, no se trata de encontrar una solución definitiva, sino reconocer los usos discursivos del término, y, al tratarse de autores literarios, cuáles acepciones son más pertinentes dependiendo de la época y de cómo funcionan en los textos.

\*\*\*

Ahora bien, a pesar de que persiste un estudio separado para cada uno de estos campos de investigación (mística, gnosticismo y esoterismo), la crítica más reciente ha reconocido los vínculos entre ellos.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> *Ídem*.

<sup>68</sup> “Por ejemplo, desde el Coloquio de Mesina (1966), los estudiosos han diferenciado entre los términos gnosticismo y gnosis. La gnosis es propiamente un ‘conocimiento de los misterios divinos reservado a una élite’ y el gnosticismo es un movimiento religioso del II E.C. Además, otros estudiosos han adoptado una postura metódicamente escéptica, creando una duda sistemática sobre el gnosticismo” (David Pessoa de Lira, “O Corpus Hermeticum e o Problema Gnostico. A γνῶσις [gnōsis] Hermética como Sentido da Vida”, en *Melancolia* 6, 2021: 34. 32-44).

<sup>69</sup> Aunque se ha tratado de mantener cierta autonomía en los estudios esotéricos, se han intentado diálogos con resultados disímiles. El ya citado *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism* (2006) vincula principalmente gnosis y esoterismo, básicamente fusionados, y la mística queda al margen porque se cuestiona este término como una estrategia impositiva del cristianismo frente a otras experiencias religiosas. *The Cambridge Handbook of Western Mysticism and Esotericism* (2016) hace lo propio con los términos “mística” y “esoterismo”, en lugar de mantener una visión historicista también se manejan como “formas de pensar” y por lo tanto parece que los estudios sobre la experiencia mística tienen preponderancia. Una perspectiva completamente internalista, en la línea de Versluis, se puede encontrar en *Mysticism in Western Esotericism: The Compatibility of Mysticism with Western Esotericism within a Neo-Essentialist Perspective* de Karen Parham.

Un antecedente en español es una sesión de José Ricardo Chaves en la que expuso la idea de que el esoterismo y la mística se vinculan por el objetivo de alcanzar una gnosis, entendida ésta como conocimiento vivencial de lo trascendente que transmuta la vida del que llega a ella, es decir, lo que desde la modernidad se entendió como “experiencia mística”; la diferencia entre el esoterista y el místico estribaría más bien en el método para llegar a dicha experiencia gnóstica o mística. Mientras que el primero se apoya en seres y mundos intermedios (ángeles, hadas, espacios interdimensionales, maestros tibetanos, por ejemplo); el místico quiere una experiencia directa.<sup>70</sup> Esta idea también fue expuesta por Antoine Faivre, quien planteaba que una estrategia para distinguirlos sería la importancia que cada representante da a las realidades intermedias, un terreno que el esoterista alarga y el místico deja atrás rápidamente. Otra diferencia útil, aunque por supuesto no absoluta, la marca la frontera de la experiencia gnosis-mística. Tanto el esoterista como el místico buscan dicha experiencia, pero los estudiosos de la mística prefieren concentrarse (principalmente) en aquellos individuos que ya la tuvieron, mientras que los esoterólogos estudian a aquellos que están en etapas previas. El esoterista suele ubicarse antes de la experiencia, el místico, después de ella. El discurso en ambos, sin embargo, es circundante, pues el misterio necesariamente permanece inefable.

Arthur Versluis, como ya se vio, en *Platonic Mysticism* trabaja con el presupuesto de que tanto lo que se ha llamado misticismo, como esoterismo, tienen un origen común en el platonismo (tradición que incluye a Platón, y los platónicos medios y tardíos, desde Plotino hasta Damascius), entendido como “un mapa conceptual para entender el ascenso contemplativo y la iluminación”. Para ello, define el misticismo como “el despertar de una conciencia reflexiva de nuestra propia naturaleza trascendente [...] sea cual sea el contexto cultural que exista en él [en el ascenso]. Lo mismo, por supuesto, puede decirse del platonismo mismo; para nuestros propósitos el platonismo y el misticismo son términos diferentes de la misma cosa”.<sup>71</sup> En un caso de los estudios de la mística, Luce López-Baralt, trata el estado de unión como un “éxtasis transformante”,<sup>72</sup> lo que nos recuerda el elemento

---

<sup>70</sup> José Ricardo Chaves, “Amado Nervo: entre el misticismo y el esoterismo”, en el marco del curso colectivo *La mística y el lenguaje poético*, dictada en el Instituto de Investigaciones Filológicas el lunes 24 de abril de 2017.

<sup>71</sup> Versluis, *Platonic Mysticism*: ebook s/p.

<sup>72</sup> Luce López-Baralt, *Asedios a lo indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*. Madrid: Trotta, 2016.

de “transmutación” de los rasgos faivreanos.

Hay que tener cuidado, sin embargo, de no esencializar estas relaciones, es decir, por un lado, no podemos negar que probablemente sea sólo un problema terminológico y que ambos puedan referirse a experiencias o fenómenos parecidos como afirma Versluis; pero tampoco podemos obviar el hecho de que la decisión de emplear uno y otro término conlleva una intencionalidad clara, dependiendo del contexto histórico. Un ejemplo claro es el abandono de la “gnosis” y “esotérico” por el de “mística” en los primeros siglos de la era cristiana. Guy Struomsa señala varios motivos para la pérdida de dimensiones esotéricas en el cristianismo temprano. En primer lugar, se halla una razón histórica: “cuando el cristianismo dejó de ser una religión ilícita, se fue la necesidad de esconderse”, pero esto sólo explica el final del secreto de culto (o esotérico en su acepción básica de oculto), y no del esoterismo en términos de doctrina o creencias. El segundo motivo, quizá “más convincente yace en la lucha de los Padres de la Iglesia [siglo II-III] contra el Gnosticismo. [...] En su lucha sin cuartel en contra de los gnósticos, los Padres de la Iglesia sintieron la necesidad de rechazar estas tradiciones esotéricas que habían acompañado el cristianismo desde sus inicios, pero se habían vuelto una carga embarazosa. Entonces, la victoria sobre el gnosticismo significó la erradicación del esoterismo de la doctrina cristiana”.<sup>73</sup> Una última razón está en un cambio en el *ethos* cristiano, entendido como una actividad amorosa, exotérica, siguiendo el ejemplo de Cristo, en el que la acción supera al conocimiento interno o secreto.

Así, dentro del cristianismo, la “mística” fue una teología con rasgos especulativos en términos negativos o apofáticos y después fundamentalmente una experiencia. Como vimos, Michel de Certeau estudió el paso del término *mística* por un proceso de delimitación durante los siglos XVI y XVII debido a la influencia de los místicos españoles san Juan y santa Teresa hacia otros contextos europeos, en especial el francés; por lo que el adjetivo “mística (o)” dejó de aplicarse sólo a una teología cristiana y se usó para entender una forma de experiencia de lo divino caracterizada por un léxico unitivo y amoroso. Leigh Eric Schmidt relata a su vez el proceso en lengua inglesa a partir de lo establecido por Certeau, pero se centra en los siglos XVIII y XIX, que propiciaron el resurgimiento de la “mística” como una teoría

---

<sup>73</sup> Guy Struomsa, *Hidden Wisdom. Esoteric Traditions and the Roots of Christian Mysticism*. Leiden-London: Brill, 2005: 157.

“esencialista” y “universalista” de la religión a principios del siglo XX, sobre todo en las citadas obras de William James y Evelyn Underhill. En ellas se difundió la teoría de la “mística” como la experiencia religiosa suprema, que podía encontrarse en todas las religiones básicamente con las mismas características epistemológicas y ontológicas;<sup>74</sup> e incluso abrió la posibilidad de encontrar experiencias místicas fuera de cualquier contexto religioso, como la filosofía o terrenos secularizados.<sup>75</sup> Ya vimos que este aspecto fue cuestionado por Steven Katz, quien prefiere estudiar la mística en sus coordenadas históricas, básicamente cristianas.

Todas estas investigaciones nos ayudan a cuestionar si se trata de un mismo fenómeno, o un mismo tipo de experiencia que algunos llamarán mística y los esoterólogos *gnosis*, perspectiva que no importa definir a los contextualistas pero que no deja de ser relevante incluso en un nivel discursivo: ¿se trata de discursos enfrentados que quieren aludir a realidades distintas? Por ejemplo, la gnosis para Faivre es también transformación del sujeto, es también experiencia:

A diferencia del conocimiento científico o “racional” (que, por cierto, la gnosis no excluye, sino que utiliza), la gnosis es un conocimiento integral [...] su objetivo es integrar el ser y la relación del ser y también el ser mundo exterior, en una visión unitaria de la realidad [...] anula las distinciones entre la fe y el conocimiento [...] y asume que posee una función soteriológica, esto es, que contribuye a la salvación individual de la persona que la practica.<sup>76</sup>

En el *Dictionary of Gnosis* también se presenta como un “conocimiento esotérico salvífico”.<sup>77</sup> Hanegraaff también la trabaja como un “conocimiento experiencial directo”<sup>78</sup> y Stuckrad lo entiende como una construcción de varios “motivos discursivos”, en especial el de “auto conocimiento” que implica “auto salvación”,<sup>79</sup> o el de un “conocimiento eterno [...] a menudo combinado con un énfasis en la experiencia individual, donde el buscador obtiene un conocimiento superior a través de estados extraordinarios de conciencia”.<sup>80</sup> Todos estos

---

<sup>74</sup> Leigh Eric Schmidt, “The Making of Modern ‘Mysticism’”, en *Journal of American Academy of Religion, Princeton University*, 71-2 (2003): 276.

<sup>75</sup> Michel Hulin, *La mística salvaje: en los antípodas del espíritu*. Trad. María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Siruela, 2007.

<sup>76</sup> Faivre, *Access to Western Esotericism*: 19-20.

<sup>77</sup> *Dictionary of Gnosis*: viii.

<sup>78</sup> Hanegraaff, *Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013: 372.

<sup>79</sup> Stuckrad, *Esotericism*: 26.

<sup>80</sup> *Ibidem*: 10.

estudiosos de lo esotérico, conscientes de la vinculación cercana entre gnosis y experiencia mística, señalan algunas diferencias específicas que es necesario presentar aquí. Según Faivre

El misticismo, más nocturno, voluntariamente cultivaría la renunciación; la gnosis, más solar, respetaría el desprendimiento y practicaría la sistematización, aunque el místico ocasionalmente encontraría en su propio camino las mismas entidades intermedias que el gnóstico. Pero mientras el gnóstico primero busca el conocimiento iluminado y salvífico, el místico limita el número de intermediarios tanto como pueda y aspira sobre todo a unirse con su Dios. [...] La actitud esotérica en el sentido de “gnóstica” es entonces una experiencia mística en la cual participan la memoria y la inteligencia, ambas expresadas en una forma simbólica que refleja los niveles diversos de realidad.<sup>81</sup>

Hanegraaff prefiere hablar de “estados alterados de conocimiento”<sup>82</sup> y no “de conciencia” más trabajada desde la mística; y también dar más visibilidad al término *gnosis*.<sup>83</sup> Para Stuckrad la mística se concentra en una experiencia unitiva del sujeto con Dios, mientras que lo esotérico tiene como objetivo fundamental “obtener un conocimiento superior del mundo”.<sup>84</sup> Jérôme Rousse-Lacordaire secunda la propuesta de Stroumsa y señala que el uso de *mística* en el contexto cristiano pudo ser una estrategia de los Padres de la Iglesia de los siglos III y IV para separarse de términos asociados con los grupos “heréticos”, es decir, “gnósticos” o “esotéricos”, y en la modernidad se prefería místico para calificar aspectos que quizá tenían que ver más con lo esotérico para evitar el descrédito. Él identifica prácticamente las mismas diferencias entre ambos: mayor atención a la intermediación y la imaginación, el ir más allá del culto a la racionalidad y la experiencia de transformación interna que el místico ortodoxo vive como aniquilación del yo mientras que el esoterista espera que esa transformación se irradie hacia el mundo.<sup>85</sup>

\*\*\*

Si bien es cierto que estas tres grandes categorías (misticismo, esoterismo y gnosticismo) presentan varios puntos comunes en el mundo occidental desde los orígenes paganos y judíos, me parece que la clave para entender la relación entre éstos y la obra de Cirlot habría que buscarla en la línea que tejió el neoplatonismo entre todas ellas a través de los conceptos de *emanacionismo* y *gnosis*. El primero responde a un modelo cosmológico,

---

<sup>81</sup> Faivre, *Access to Western Esotericism*: 23.

<sup>82</sup> Hanegraaff, “Altered States of Knowledge: The Attainment of Gnosis in the Hermetica”, en *The International Journal of the Platonic Tradition*, 2, 2008: 128-163.

<sup>83</sup> “Gnosis”, en *Cambridge Handbook of Western Mysticism and Esotericism*. Ed. Glenn Alexander Magee. Nueva York: Cambridge University Press, 2016: 381.

<sup>84</sup> Stuckrad, *Esotericism*: 315.

<sup>85</sup> *Dictionary of Gnosis*: 818-819.

en el que el universo aparece como producto del desprendimiento de una divinidad; en contraposición al modelo creacionista defendido por el cristianismo ortodoxo, el emanacionismo da cabida a la idea de que el ser humano es en esencia divino. La gnosis, como ya se vio, era el término griego que designaba al conocimiento específico de las cosas divinas, no era un conocimiento empírico, como “saber aritmética” por ejemplo, sino que se refería a un conocimiento transcendental del ser y del universo. Ambos términos tienen su origen en el platonismo, pero se desarrollaron sobre todo en el neoplatonismo.

Mark Sedgwick ha realizado una investigación detallada sobre el desarrollo del emanacionismo de Plotino en Europa (sobre todo en el mundo francófono) y en el mundo árabe (tanto en su filosofía, teología y en lo que se ha conocido como su tradición “mística”, el sufismo), con el fin de entender la interpretación del sufismo en Occidente desde la Edad Media hasta los siglos XX y XXI. De acuerdo con Sedgwick, un resumen algo simplista del complejo sistema emanacionista plotiniano podría ser el siguiente:

Los seres humanos están conectados por sus almas individuales con el Alma Universal, que está conectada con la Inteligencia, de la cual emanó y de donde vienen las formas, la belleza y la verdad. Las almas humanas comparten lo divino. Esto es lo que necesitamos entender y es donde la filosofía puede ayudarnos. Más allá de eso, para moverse hacia el Alma Universal, en lugar de alejarse de ella hacia el mal metafísico o la materia, necesitamos otros medios: purificaciones y virtudes. Con la asistencia de la purificación y las virtudes, podemos alcanzar la Inteligencia, y desde la Inteligencia, podemos dar el último paso hacia el Uno. Las almas humanas no sólo comparten lo divino, sino que pueden y deberían regresar a lo divino.<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> Mark Sedgwick, *Western Sufism. From the Abbasids to the New Age*. Nueva York: Oxford University Press, 2017, ebook s/p, subcapítulo “Emanacionismo”. Esta noción emanacionista se sostiene incluso en el caso del misticismo cristiano y para muestra podemos acudir a san Juan de la Cruz. Florentino Aláez Serrano desarrolla las causas reales por las que la ideología vertida en las obras de san Juan, a pesar de tantas intervenciones, fue vista como herética: “Para la ortodoxia, la unión del alma con Dios es una unión de semejanza, en la que no hay ni puede haber confusión de esencias, de la esencia del alma con la esencia de Dios. Al revés, Dios siempre será Dios y el alma nunca dejará de ser alma. Todo lo que sea apartarse de esta doctrina, es incurrir en herejía” (Florentino Aláez Serrano, *San Juan de la Cruz y el misticismo herético*. Madrid: Dyonisianum, 2014, 13; lo repite en 249). Pues bien, ¿En qué sentidos san Juan se aparta de esta doctrina? Aláez Serrano aduce, entre otras razones, las influencias rastreables en sus comentarios que la Iglesia declaró heréticas, como las ideas de las beguinas (el nombre de grupos femeninos medievales que mezclaba neoplatonismo, mística dionisiaca y amor cortés), las de las sectas entusiastas, propia de los cultos a Dionisio, las de *Meister Eckhart*. Pero, sobre todo, el sentido “herético” de san Juan se halla en la noción de panteísmo (que aquí entenderemos como emanacionismo): “El panteísmo está muy arraigado en religiones antiguas como el hinduismo, que concibe el mundo como el cuerpo. O la forma de Dios. La creación no se entiende a la manera cristiana como *creatio ex nihilo*, sino como emanación o generación desde sí. [...] El panteísmo, procedente del neoplatonismo y escondido bajo algunas expresiones ambiguas del pseudo Macario y del pseudo Dionisio, aflora con nitidez en Juan Escoto Eriúgena [...] hiberna en el siglo XII dentro del neoplatonismo de la escuela de Chartres [...] arraigará en el misticismo herético medieval: en Margarita Porete, en Eckhart, en los hermanos del Libre Espiritu, y volverá a aparecer con los alumbrados” (Aláez: 249-250). Esta doctrina se filtra a veces en los escritos de san Juan: “se ha dicho siempre que la arquitectura conceptual de Juan de la Cruz es tomista. Sin embargo, por influencia del misticismo medieval, y quizás por efecto de su propia experiencia, existe también en él un sustrato neoplatónico mucho menos claro, que se hace perceptible en algunos momentos como este



¿Qué encontraremos en el caso de Cirlot? Al parecer, lo que tenemos en su obra publicada y en su correspondencia inédita es la asimilación de textos de primera y segunda mano sobre una tradición espiritual intelectualizada que los estudiosos han analizado desde lo esotérico, lo místico y lo gnóstico. Situándonos, no obstante, en la época de Cirlot, su obra exige explorarse desde el esoterismo debido a que su conocimiento de la “verdad” está mediado por el símbolo, que a pesar de ser también vivencial no es una experiencia de fusión, sino de una revelación contenida de la unidad, que parte de lo visible para acceder a lo invisible. La idea de mística o gnosis accesible únicamente a través de la poesía indica tanto una visión pesimista de su vida (un rasgo que él identificó con el “gnosticismo”) como un anhelo de realización vivencial equiparable al del esoterista y en algunos momentos al del místico.

### **1.1.1. El esoterismo hacia el siglo xx: crítica al descrédito**

Por todo lo anterior, la perspectiva teórica más adecuada para entender la manera en que Cirlot accedió al esoterismo está en una línea más discursiva e histórica, expuesta por Wouter J. Hanegraaff en *Esotericism and the Academy. Rejected Knowledge in Western Culture* en 2012. Más que una forma de pensar o una visión de mundo filosófica o religiosa, el esoterismo está fundado en un concepto historiográfico.<sup>87</sup> Con esto, Hanegraaff parece invertir el orden de prioridad de las categorías del esquema de Faivre: recordemos que a los cuatro rasgos principales que forman la visión de mundo esotérica (1-correspondencias, 2-naturaleza viva, 3-imaginación y mediadores; y 4-transmutación o gnosis), éste agrega dos elementos secundarios: la práctica de concordancia entre tradiciones y la transmisión de maestro a discípulo. El estudio de Hanegraaff nos permite entender estos dos últimos como los rasgos principales, pues solo a través de ellos —de una voluntad sincrética y de la búsqueda consciente de una línea de transmisión de sabiduría— se recuperaron los otros cuatro elementos.

---

[comentario a la estrofa 23 del *Cántico A*]. Dios no ama a las cosas por lo que son, sólo se ama a sí mismo. Y si también ama al alma es porque al fin irá (¿retornará como en Plotino?) a él” (Aláez: 247).

<sup>87</sup> Wouter J. Hanegraaff, *Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013: 75.

Para Hanegraaff, el “esoterismo occidental” es un constructo abarcador que intenta dar cuenta de las diversas corrientes y términos que se han agrupado en una categoría, más que de cajón de sastre, de “basurero”<sup>88</sup> ideológico: la magia, la hechicería, lo oculto, los talismanes, lo paranormal, la mística, lo gnóstico, la teosofía. El estudioso también la llama, en términos más mesurados: la categoría del “conocimiento rechazado”.

Este enfoque, pese a las fuertes críticas que ha tenido,<sup>89</sup> es útil en este trabajo porque en los documentos que he rastreado, de y sobre Cirlot, no hay evidencia de que él participara en ninguna asociación de tipo secreto. El importante desarrollo de grupos esotéricos como la masonería, la teosofía o el espiritismo en la cultura de fin de siglo y en las primeras décadas del siglo XX se detuvo en España primero por la Guerra Civil y después debido a las políticas franquistas, de auténtica persecución en el caso de la masonería por creerla vinculada con el comunismo.<sup>90</sup> La teosofía moderna dejó de ser un componente importante del “nuevo

---

<sup>88</sup> El término de Hanegraaff es “waste-basket category” (*Esotericism and the Academy*, 230-239).

<sup>89</sup> Aunque los lectores coincidan en que es un libro muy importante en este campo y en otros más amplios como el de la religión e incluso la ciencia, los principales cuestionamientos giran en torno a dos aspectos: el concepto de “orientalismo platónico” y la pretensión de dar una alternativa estrictamente “historiográfica” para entender el esoterismo, alejándose de la categoría de “visión de mundo o forma de pensamiento” defendida por Faivre (cf. Giovanni Filoramo, “Some Reflections on Wouter Hanegraaff’s *Esotericism and the Academy*”, en *Religion* 43-2, 2013: 213-218 y Marco Pasi “The Problems of Rejected Knowledge: Thoughts on Wouter Hanegraaff’s *Esotericism and the Academy*”, en *Religion* 43:2, 2013: 201-212). En cuanto al “credo del orientalismo platónico”, Hanegraaff señala, basado en John Walbridge, que puede resumirse en las palabras del visionario persa Suhrawardi (1154-1191): “Durante todo lo que he dicho acerca de la ciencia de la luz y sobre la que ésta se encuentra o no basada, he sido asistido por aquellos que han transitado el camino de Dios. Esta ciencia es la misma intuición del inspirado e iluminado Platón, el guía y el maestro de la filosofía, y de aquellos que vinieron antes de él desde el tiempo de Hermes, ‘el padre de los filósofos’, hasta tiempos de Platón, incluyendo tan poderosos pilares de la filosofía como Empédocles, Pitágoras, y otros. Las palabras de los antiguos son simbólicas y no están abiertas a la refutación. Las críticas hechas al sentido literal fallan al dirigirse a sus intenciones reales, pues un símbolo no puede ser refutado”. Este aspecto del libro de Hanegraaff es el más criticado pues no responde a la forma como se estudia actualmente el tema de “oriente” en la Antigüedad y no hay un esfuerzo metodológico y teórico para utilizar una categoría que Edward Said (autor de *Orientalismo*) estableció a partir de una relación colonialista, es decir, mayoritariamente decimonónica. A pesar de esta imprecisión teórica, Hanegraaff nos obliga a considerar este aspecto de forma más profunda, a no perder de vista que las corrientes esotéricas sí mantienen una relación con culturas de Asia y África en diferentes épocas y, obviamente con diversas características. En el caso de Cirlot, será el sufismo iraní el que, por intermediación de Henry Corbin, cale más hondo en su poesía. Por otro lado, más que el orientalismo, los críticos de Hanegraaff sí reconocen que el esoterismo se configuró a través del enfrentamiento, positivo o negativo, con el paganismo. Otras críticas se enfocan en aspectos concretos de su trabajo como la ausencia de un desarrollo del esoterismo en la antigüedad, y de los cultos místicos de Eleusis en particular; o el concepto de iniciación (Pasi: 204); y que se concentra en el ambiente cultural alemán, descartando otros, para hacer generalizaciones (Filoramo: 215-216); o el encasillar a lo esotérico como un conocimiento “intrínsecamente” marginado (Egil Asprem, “Rejected Knowledge Reconsidered: Some Methodological Notes on Esotericism and Marginality”, en *New Approaches for the Study of Western Esotericism*. Leiden-London: Brill, 2020).

<sup>90</sup> Incluso se relacionó en su época a la masonería con la revolucionaria Institución Libre de Enseñanza (ILE), pero no se puede hablar de un contacto directo entre ambas instituciones; solamente se han estudiado casos concretos de algunos miembros de la ILE que se vincularon con ciertos aspectos de la ideología masónica (ver

humanismo” a finales del siglo XIX que pretendía unir razón y espiritualidad<sup>91</sup> y se confundió indistintamente con la masonería y otras “sectas” por lo que los teósofos blavatskyanos también fueron perseguidos.<sup>92</sup> En este panorama también se debe considerar la desaparición del espiritismo como una consecuencia de la derrota de las ideologías de izquierda catalanas a las que había influenciado profundamente.<sup>93</sup> La masonería sobrevivió, como muchos aspectos de la cultura española anterior, en el exilio;<sup>94</sup> mientras que la teosofía blavatskyana —si bien Louzao Villar sostiene que se mantuvo en la clandestinidad en reuniones

---

Asín Vergara, “Relaciones e influencias entre la masonería y la Institución Libre de Enseñanza: El caso de Rafael Altamira”, en *La masonería en la España del siglo XX*. Coord. J. Ferrer Benimeli. España: Universidad de Castilla-La Mancha, Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española y Cortes de Castilla-La Mancha, 1996: 373-403; también López Casimiro, “La Institución Libre de Enseñanza y la masonería: D. Hermenegildo Giner de los Ríos”, en *La masonería española. Represión y exilios I*. Coord., J. A. Ferrer Benimeli. Zaragoza: Centro de Estudios Históricos de la Masonería española, Universidad de Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2010: 703-729). Más bien esta relación parece responder al “mito masónico como encarnación de todos los males desde la instauración de la Segunda República” (Pilar Mera Costas, “Perseguidos en el limbo: la primera represión de la masonería gallega (1936-1939)”, en *Historia Actual Online* 33, 2014: 94), o al del “contubernio judeo-masónico-comunista, que no abandonará el régimen franquista en toda su existencia” (Barragán y Valle, “El semanario Arriba: La masonería en el discurso falangista, 1935-1936”, en *La masonería en la España del siglo XX*. Coord. J. A. Ferrer Benimeli. España: Universidad de Castilla-La Mancha, Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española y Cortes de Castilla-La Mancha, 1996: 671) sostenido y promovido por la prensa católica. De esta ideología se sirvió Franco para llevar a cabo una persecución sangrienta en contra de la “secta”: “[...] hasta 1939 la persecución antimasonónica no fue igual en todo el territorio español. Fue tras la victoria de los nacionales y con un Francisco Franco líder indiscutible cuando se aprobó la Ley de Responsabilidades Políticas, a la que seguiría, un año después, la Ley de Represión de la Masonería y del Comunismo. Hasta entonces la represión de la masonería adoptó una amplia variedad de registros, desde una cierta permisividad en lugares como Galicia, Sevilla o Canarias, hasta la severidad con la que se manifestó en zonas como Aragón” (Mera Costas, “Perseguidos en el limbo”: 94).

<sup>91</sup> Ver Pomés Vivés, “Diálogo Oriente-Occidente en la España de finales del siglo XIX. El primer teosofismo español (1888-1906): un movimiento religioso heterodoxo bien integrado en los movimientos sociales de su época”, en *HMiC: història moderna i contemporània* 6, 2006: 56.

<sup>92</sup> Si bien Mario Roso de Luna (1872-1931) y Fernando Valera (1899-1982) fueron conocidos como teósofos y masones, y aunque se sabe que hubo relaciones entre las tres corrientes (masonería, teosofía y espiritismo), no se pueden confundir en un sentido histórico y filosófico estrictos. La vinculación que establecían sus represores provenía, evidentemente, de objetivos político-sociales bien definidos por el franquismo, entre los que estaba el colocar al catolicismo en el centro de la “limpieza” de España sin tolerancia de otras creencias religiosas o filosóficas. Teniendo en cuenta la expansión cultural y política de la masonería y la teosofía antes de la Guerra Civil se entiende que el gobierno franquista y su alianza con la Iglesia centraran parte de sus esfuerzos en luchar contra ellas, como se puede corroborar en la prensa de la inmediata posguerra y en los discursos de Franco analizados por Juan José Morales Ruiz: “Nuestro programa, según el cual el catolicismo debe reinar sobre toda España, exige la lucha contra las sectas anticatólicas, la masonería y el judaísmo” (Franco en Morales Ruiz, *La publicación de la Ley de represión de la masonería en la prensa de la España de postguerra (1940)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1992: 179).

<sup>93</sup> Ver Horta, *De la mística a les barricades: introducció a l'espiritisme català del XIX dins el context ocultista europeu*. Barcelona: Proa, 2001.

<sup>94</sup> Ver Ferrer Benimeli, *La masonería española. Represión y exilios I*. Zaragoza: Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española, Universidad de Zaragoza-Gobierno de Aragón, 2010.

informales—<sup>95</sup> tuvo que esperar a la muerte de Franco en 1975 para reactivar actividades en algunas de sus ramas.

Además, siendo conscientes del descrédito, marginalización e incluso penalización que implicaba el término durante la época, podemos entender por qué Cirlot no relacionó consistentemente su labor con esta palabra, aunque sin duda su obra esté fuertemente vinculada con algunas de sus corrientes.

El aspecto central en el libro de Hanegraaff, que descansa en la noción de “conocimiento rechazado” también ha suscitado un debate importante pues tanto Glenn Alexander Magee como Marco Pasi señalan que el hecho de que el esoterismo se relacione con “lo rechazado” de manera mucho más marcada en la Ilustración no aclara el motivo de tal rechazo: ¿las corrientes esotéricas sólo se entienden juntas por ser rechazadas o porque efectivamente tienen rasgos en común? A tal cuestionamiento, Magee contesta: “La mayoría de los días, los elementos en mi basurero no tienen nada en común excepto que ya no los quiero. Pero en los días en los que estoy limpiando la casa de cierto tipo de cosas, los elementos en mi basurero tienen mucho en común—incluso cuando no sea obvio para nadie más que para mí”.<sup>96</sup> Mientras que Marco Pasi pone en evidencia una vacilación entre estas dos opciones:

Ciertamente [Hanegraaff] nos dice cómo el concepto de esoterismo ha tomado forma históricamente, pero no nos dice si algo de todo esto existe detrás de este proceso histórico de categorización, y —si algo en efecto existe— de qué se trata. Esta es, de hecho, la pregunta que el libro, en las intenciones del autor, intentaba dar una respuesta. ¿Qué es el esoterismo occidental después de todo? ¿Es un hecho histórico o es sólo una construcción mental de los autores que han escrito acerca de él? Sobre la base de sus previos trabajos, uno tendería a pensar que la preferencia de Hanegraaff es por el esoterismo como una simple construcción, o un “concepto historiográfico” [...] pero, como digo [...] hay un tipo de ambivalencia de la cual Hanegraaff no parece ser capaz de liberarse. [...] El hecho de que esta tradición cultural fuera persistentemente rechazada y estigmatizada por la corriente principal no cambia el punto central: esta tradición existió independientemente del rechazo y del estigma [...]. En mi opinión, debido a la última ambivalencia y duda de Hanegraaff entre estas dos opciones (un constructo historiográfico o una realidad histórica) estas cuestiones no encuentran realmente una respuesta convincente en el libro.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Louzao Villar, “Los idealistas de la Fraternidad Universal. Una aproximación a la historia del movimiento teosófico español (c. 1890-1939)”, en *Historia Contemporánea* 37, 2011: 529.

<sup>96</sup> Glenn Alexander Magee, “Editor’s Introduction”, en *The Cambridge Handbook of Western Mysticism and Esotericism*. Nueva York: Cambridge University Press, 2016: XX.

<sup>97</sup> Pasi, “The Problems of Rejected Knowledge”: 209-210.

Reconocer esta problemática no impide afirmar que quizá la propuesta de Hanegraaff sea más adecuada en obras y autores de los siglos XIX y XX, pues esta visión “negativa” de lo esotérico sirve como telón de fondo a las corrientes y a las obras, ya sea de una forma positiva, apropiándose de la marginalidad, ya en una forma negativa, poniendo un cuidado extremo para no ser relacionados con algunas corrientes incluidas en dicha tradición.<sup>98</sup> Por otro lado, Hanegraaff no descarta la definición de Antoine Faivre, se apoya en ella. En un autor como Cirlot, que no pertenece a un grupo esotérico, resulta sumamente útil entender el esoterismo como un discurso histórico relacionado con una tradición “heterodoxa”, “rechazada” o al menos no hegemónica, que transmite una visión de mundo con los aspectos definidos por Faivre, o el esquema emanacionista plotiniano que estudia Sedgwick y que Hanegraaff nombra cosmoteísmo.

Hanegraaff rastrea este constructo desde el Renacimiento, hasta nuestros días, a través de autores y obras clave en la historia del esoterismo occidental y que han manifestado una voluntad de “historiar”<sup>99</sup> dicha tradición o que explícitamente abordan las características de “lo esotérico”. Considero necesario tener presente el planteamiento de Hanegraaff, al menos en cuatro momentos clave: desarrollo intelectual renacentista y barroco, la crítica racionalista durante la Ilustración, el idealismo romántico y el Círculo Eranos durante el siglo XX. Sobre todo en las dos últimas (como reacción a las primeras dos) se emparentan con la misma voluntad analítica e intelectual de los *Diccionarios* de nuestro autor, parte importante de su obra en prosa; en ellos quiere hacer un aporte al conocimiento de la simbología en términos “científicos”, pero, al mismo tiempo, reconoce que se haya profundamente vinculada con una tradición muy antigua, como habrá ocasión de explorar en el segundo capítulo.<sup>100</sup> Y, por

---

<sup>98</sup> Egil Asprem propone analizar con cuidado las relaciones de marginalidad, pues en algunos casos no fueron marginales, y cuando ese sea el caso, no sólo se presenta rechazo o represión, sino olvido o poca atención, e incluso la marginalidad podría ser buscada voluntariamente, que es lo que yo entiendo como un sentido positivo o apropiación del rechazo; ver Egil Asprem, “Rejected Knowledge Reconsidered”: 127-146.

<sup>99</sup> Aunque no se debe perder de vista que los autores tratados no tienen una pretensión de objetividad, pues sus escritos respondían a propósitos teológicos, filosóficos o científicos (como bien apunta Marco Pasi, “The Problems of Rejected Knowledge”: 209).

<sup>100</sup> Baste recordar aquí su artículo “Simbología tradicional y científica”, publicado en *La Vanguardia*, en abril de 1969, en donde afirma: “La simbología científica es exactamente la misma que la tradicional; pero esto ha tardado en verse. Partiendo del estudio de pueblos primitivos actuales (Sir J. G. Frazer, ‘The Golden Bough’, 1890), o de la imaginación de los neuróticos (Sigmund Freud, ‘Die Traumdeutung’, 1900), se elaboró una ciencia de la interpretación de símbolos. Pero esta ciencia, ‘que no podía demostrar nada sino mostrar’ (Jung), no tardó en precisar la ayuda de la simbología tradicional. Basta conocer la biografía de Carl Gustav Jung, con su obra central sobre la ‘Alquimia’ y su interesante ‘Paracélsica’, para ver cómo la ciencia ha necesitado hundirse en lo paracientífico, en lo ‘supersticioso’, adquiriendo la convicción de que, puesto que los símbolos

último, hay en todas estas etapas una actitud de protesta frente a la corriente de pensamiento hegemónica, contra la cual se manifestarán abiertamente.

Hanegraaff nos lleva en este recorrido histórico a través del desarrollo de una “narración de sabiduría antigua”. En su manifestación renacentista el conocimiento que ahora se enmarca en la categoría de “esoterismo occidental” empezó a recuperarse de una forma bastante positiva. Marsilio Ficino (1433-1499), Pico della Mirandola (1463-1494), Giordano Bruno (1548-1600), entre otros, rescataron una tradición “oriental” (el egipcio Hermes o el persa Zoroastro) conocida como *Prisca theologia* que había llegado a Grecia y, posteriormente a Roma, gracias a Platón. Se pensaba que en el Monte Sinaí Dios le había dado a Moisés dos leyes: una abierta, los diez mandamientos; y una oculta, de la que se derivaría el entendimiento divino y, por lo tanto, verdadero, del mundo y del hombre.

Por la creciente aceptación de estas ideas, la Contrarreforma las atacó ferozmente pues las pensó como un caballo de Troya que traía escondido el regreso al paganismo. De acuerdo con Jacob Thomasius (1622-1684), Hanegraaff señala que

el verdadero núcleo del error pagano era, en otras palabras, su rechazo a la doctrina de la *creatio ex nihilo*, en favor de la eternidad del mundo. En contra de la distinción entre Dios y el mundo, o entre el Creador y la creación, el paganismo hizo al mundo eterno, como a Dios mismo. Todas las creencias heréticas estaban al final fundadas en esta creencia: el emanacionismo (almas o inteligencias no son creadas por Dios, sino derramadas de su esencia eterna), el dualismo (forma y materia, o Dios y materia son dos principios co-eternos), el panteísmo (el mundo es Dios) y el materialismo (Dios es el mundo). En sus diferentes formas, todas estas variaciones ascendieron a la deificación de la creación, a expensas de su creador.<sup>101</sup>

Aunque había diferencias en las creencias, basadas principalmente entre el creacionismo defendido por la ortodoxia católica y el emanacionismo de la sabiduría antigua platónica, en este primer periodo de vida de lo que estudiamos como esoterismo occidental existe un desarrollo de las corrientes con una visión de mundo abiertamente religiosa. El siglo XVIII cambió de perspectiva y se concentró en un debate más bien filosófico e incipientemente científico entre lo que era un medio auténtico de conocimiento: la razón frente a lo irracional (lo supersticioso, lo simbólico), pero lo más importante es que utilizaron como arma la ridiculización, que a la postre fue más eficaz para desechar este cúmulo de conocimientos.

---

son un lenguaje espontáneo (por imágenes) del alma humana, cualquier medio que los registrara en el pasado (gemas gnósticas, especulaciones cabalísticas, etcétera), podía ser verdadero, y era, no sólo lícito, sino necesario consultar ese inmenso saber ‘oculto’ para que sirviera de piedra de toque del saber ‘científico’” (Cirlot, “Simbología tradicional y científica”, en *La Vanguardia*, 12 de abril de 1969: 13).

<sup>101</sup> Hanegraaff, *Esotericism and the Academy*: 105.

En el siglo XIX la tradición esotérica se adhirió al paradigma científico ya implantado en la cultura occidental. El ocultismo (término referido a las corrientes esotéricas de dicho siglo) puede definirse como un “esoterismo secularizado”. El uso del binomio “ciencias ocultas” durante este periodo fue una reacción a la imposición del cientificismo: si la ciencia era el único medio de conocimiento de la realidad, el esoterismo debía mostrarse como otra rama de las ciencias, y así sería considerado un campo de conocimiento válido.

Ahora bien, el proceso de secularización, característico ya del siglo XX no se refiere a la “muerte” inminente de la religión a la luz de la razón, pues es evidente que sigue habiendo religiones en la actualidad, sino que se refiere al proceso de cambio radical que ésta sufrió a partir del siglo XVIII: el desplazamiento cada vez más pronunciado hacia el terreno de la “espiritualidad”, ya no restringido al de la religión institucional. La espiritualidad es una creencia individual derivada de un complejo sistema de símbolos culturales en el que “el cristianismo mismo se volvió solo una opción entre muchas”.<sup>102</sup>

En respuesta a la secularización, y la “caída” de la humanidad hacia el racionalismo, el Círculo Eranos se presenta como “una importante contraparte a la historia espiritual e intelectual dominante del siglo XX mediante el fomento de la libertad de pensamiento y la radicalidad”, desde la perspectiva de Hans Thomas Hakl.<sup>103</sup> Se puede entender el grupo dividido en dos etapas. Carl Gustav Jung (1875-1961) encabeza la primera en el periodo de entreguerras, mientras que el segundo periodo de Eranos se desarrolla en la posguerra, en donde los críticos reconocen a tres figuras clave: Mircea Eliade, Henry Corbin y Gershom

---

<sup>102</sup> Hanegraaff, “New Age Religion and Secularization”, en *Numen. International Review for the History of Religions*, Vol. 47. Leiden, 2000: 303. Entre las opciones que más prefieren están las religiones de Asia, las corrientes esotéricas que habían sido olvidadas o marginadas (alquimia, rosacruces, cábala, etc.), el gnosticismo cristiano considerado herético, pero también, y es lo más importante, a diferentes disciplinas científicas: “En incontables maneras, los New Agers dieron un giro espiritual al simbolismo de la mecánica cuántica y a la teoría de la relatividad, varias escuelas psicológicas, teorías sociológicas, entre otras” (304). Lo que pasa, y continúa pasando, con los movimientos New Age debe ser visto como un nuevo desarrollo de la religión en la actualidad. El giro individualista y la incorporación de elementos no-religiosos dentro de esta nueva religión secularizada no son elementos de una moda que ha pasado, y debe estudiarse como tal, pues ilumina el rumbo que está tomando este aspecto de la cultura, no sólo en Occidente, sino también en otras sociedades, como las de India o Japón.

<sup>103</sup> Hans Thomas Hakl, *Eranos: an Alternative Intellectual History of Twentieth Century*. Ontario: McGill Queens University Press, 2013: 30. Eranos sigue funcionando como fundación, y la página oficial reconoce siete fases en su historia, divididas de acuerdo con la temática explorada en las conferencias: enfoque fenomenológico y comparativo (1933-1937); fenomenología y arquetipo (1938-1946); antropología cultural (1947-1962); antropología cultural y las transformaciones de la vida (1963-1971); hermenéutica simbólica (1972-1988); la filosofía arquetípica en el I-Ching (1989-2002) y problemáticas culturales contemporáneas (2006-hasta el presente) (ver: <<http://www.erasosfoundation.org/>>).

Scholem. Los tres “parecen haber estado animados por sentimientos de urgencia y responsabilidad intelectual grave, ocasionalmente llevándolos incluso a un sentido de vocación mesiánica para resolver ‘la crisis del mundo moderno’ ”.<sup>104</sup> En este aspecto se relacionan con la escuela tradicionalista o perennialista, encabezada por la figura de René Guénon (1886-1951). A pesar de ello es significativo que Hanegraaff no le dedique una discusión más amplia en *Esotericism and the Academy*, lo cual responde a la idea de Faivre de que los perennialistas no representan la perspectiva del “esoterismo occidental”.<sup>105</sup> Sin embargo, Hanegraaff no puede eludir hablar de la relación entre la creencia tradicionalista—esto es, la existencia de una tradición originaria, perenne, de origen absolutamente oriental—y las teorías de Eliade y Corbin. Los miembros de Eranos estaban convencidos de que “los representantes de la ilustración y el positivismo habían cometido un serio error de juicio al asumir que sólo por desechar el ‘mito’, la ‘magia’ o ‘lo irracional’ dentro del basurero de la historia, podrían desaparecer”.<sup>106</sup> Esto también está en la base de la propuesta tradicionalista, pero esta añade que, a causa de esta pérdida en Occidente, la única fuente auténtica de conocimiento, la única forma de salvación debe buscarse en otras tradiciones, como el hinduismo o el sufismo.

En las siguientes páginas expondré la importancia que el estudio de las religiones cobró para dos campos de estudio en las humanidades: el mito y el símbolo; con el objetivo de explorar la impronta que este nuevo paradigma “metahistórico” representa en el terreno literario del siglo XX, y, por ende, en la obra de Cirlot y de los que, como él, se acercaron a los textos de, al menos, René Guénon, Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, Henry Corbin o Gershom Scholem; y a través de ellos, también a aspectos o corrientes esotéricas.

---

<sup>104</sup> Hanegraaff, *Esotericism and the Academy*: 279.

<sup>105</sup> Esta afirmación se basa en el rechazo extremo de Guénon por las filosofías y religiones occidentales modernas. Mientras que hemos visto que un rasgo del esoterismo occidental es la voluntad de síntesis: primero entre religiones y después con el desarrollo científico (Faivre, *Western Esotericism*, 96-99). Sin embargo, me parece que esta percepción de absoluta ruptura da demasiado crédito a las palabras de Guénon y más bien puede tratarse de una nueva forma de orientalismo, como ese componente del esoterismo que estudia Hanegraaff.

<sup>106</sup> Hanegraaff, *Esotericism and the Academy*: 279.



### 1.1.2. Las teorías de religión como un vehículo de pervivencia del esoterismo

Hanegraaff estudia el caso del romanticismo literario como un terreno que da continuidad a las corrientes esotéricas, un paso más en el desarrollo histórico de esta tradición.<sup>107</sup> 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 varios autores: William Blake, Goethe, Schelling, Novalis, Coleridge, Víctor Hugo) y tras un recorrido de los estudios que, a su parecer, son los más importantes en abordar la definición del romanticismo (los de Arthur Lovejoy, René Wellek, Morse Peckham, Meyer H. Abrams y Ernst Lee Tuveson), Hanegraaff sitúa el esoterismo como elemento clave en la génesis del movimiento romántico y no al revés, es decir, los autores que consideramos románticos no aceptaron *a posteriori* elementos del esoterismo sino que se valieron de ellos para su configuración estética.

Pero también es significativo que esta influencia sea recíproca si tomamos en cuenta que “mientras el romanticismo es una floración cultural radicalmente nueva de fines del siglo XVIII y que no había existido antes, el ocultismo era apenas un eslabón más, una forma cultural específica del siglo XIX, de una gran corriente mágica o esotérica más amplia que atraviesa la historia occidental”<sup>108</sup> pues, como indica José Ricardo Chaves, el ocultismo, la forma decimonónica del esoterismo, reconocía aspectos propios de la visión “romántica”, sobre todo la existencia de una crisis espiritual ocasionada por “la pérdida de un asidero metafísico” gracias al materialismo propiciado por los avances de la ciencia positivista.<sup>109</sup> Con todo, el ocultismo no estaba completamente en contra de la ciencia, rescataba “su exploración sistemática del mundo, que buscaba incorporar en su propio *modus operandi*”.<sup>110</sup> En tanto representación, y no sólo como documentos históricos, los textos románticos servían a muy diversos propósitos, siendo quizá el más importante tratar de dar una solución

---

<sup>107</sup> Hanegraaff, “Romanticism and the Esoteric Connection”, en *Gnosis and Hermeticism from Antiquity to Modern Times*. Eds. Roelof van den Broek y Wouter J. Hanegraaff. Nueva York: State University of New York Press, 1998: 237-268.

<sup>108</sup> José Ricardo Chaves, *México heterodoxo: diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*. México: Bonilla Artigas, 2013: 26.

<sup>109</sup> Chaves, *México heterodoxo*: 27.

<sup>110</sup> *Ídem*.

individual —aunque en última instancia proyectada a la sociedad entera— a la crisis multifactorial de su época.

Así, los textos de los románticos sirvieron como vehículos de transmisión, pero también de generación, de corrientes esotéricas concretas. De la misma forma me parece que funcionan los textos de los estudiosos de la religión, el mito y el símbolo durante el siglo XX; no sólo fueron un repositorio del esoterismo hasta entonces desarrollado, sino que a través de sus formatos “académicos” impulsaron el desarrollo del estudio de estas corrientes en el ambiente universitario y con ello se enriquecieron tanto ciertas obras literarias como el estudio literario. Hasta ahora, estos textos han sido analizados como pasos previos, con diferentes grados de aceptación o de rechazo, en el desarrollo de una “ciencia de la religión”, pero el caso de Cirlot exige considerarlos desde esta otra perspectiva, más intertextual. El reconocimiento de estas obras en Cirlot es de suma importancia, dado que, para él, a diferencia de las corrientes esotéricas por excelencia de finales del siglo XIX y principios del XX, el espiritismo y la teosofía, no conecta lo esotérico con lo secularizado y científico necesariamente, sino con las religiones, en una confluencia con el reencantamiento del mundo de tradicionalistas y eranistas.

El origen del enfoque tradicionalista o perennialista está en la obra de René Guénon (1886-1951).<sup>111</sup> Como ya se dijo, él sostenía la existencia de una tradición primordial y

---

<sup>111</sup> “Lo que a menudo es llamado ‘Tradicionalismo guénoniano’ es una escuela o movimiento más fácilmente identificado por sus orígenes en las escrituras del filósofo francés René Guénon [...]. Algunos Tradicionalistas actuales se mantienen cercanos a los conceptos y prácticas originales de Guénon, y se puede decir que ellos forman parte de la escuela tradicionalista, a veces llamada tradicionalismo integral; otros han modificado y desarrollado sus ideas a tal grado que los puristas guénonianos no los reconocen como compañeros tradicionalistas [...]. Para los Tradicionalistas, ‘tradición’ indica la sabiduría espiritual que se concibe como formada en el núcleo antiguo de todas las grandes religiones y los caminos espirituales —en efecto, la filosofía perenne. El término perennialista también es usado, tanto por algunos Tradicionalistas para describirse ellos mismos como por los externos. Sin embargo, los Tradicionalistas difieren de otros perennialistas como Aldous Huxley (quien publicó *The Perennial Philosophy* en 1944) en su anti-modernismo y su insistencia en la iniciación esotérica” (Mark Sedgwick, “René Guénon and Traditionalism”, en Magee, *The Cambridge Handbook of Western Mysticism and Esotericism*. Nueva York: Cambridge University Press, 2016: 308). En otro texto, Sedgwick menciona que más allá de Guénon, “el movimiento Tradicionalista no tiene una estructura formal, y desde finales de 1940 no tiene un comando central. Está hecho de un número de grupos y de individuos, unidos por su deuda común a la obra de René Guénon. [...] Durante la primera etapa, hasta 1930, Guénon desarrolló la filosofía tradicionalista, escribió varios artículos y libros, y reunió un grupo pequeño de seguidores. Durante la segunda etapa se hicieron intentos de poner en práctica la filosofía tradicionalista, principalmente en dos contextos muy distintos: el sufismo del Islam, como un ejemplo de metafísica oriental, y el fascismo europeo, como una forma de rebelión. Durante la tercera etapa, después de 1960, las ideas tradicionalistas empezaron a emerger sin resaltar en la cultura general de Occidente y pasó de Occidente hacia el mundo islámico y hacia Rusia” (Mark Sedgwick, *Against the Modern World. Traditionalism and the Secret Intellectual History of the Twentieth Century*. Nueva York: Oxford University Press, 2004: 22).

perenne que se manifestaba en las diferentes religiones históricas, sobre todo en las de Oriente:

Guénon estaba interesado, en primer lugar, en lo que todas las tradiciones “ortodoxas” compartían, e incluyó entonces al hermetismo y la cábala. [...] En 1925 empezó a colaborar con Paul Charconac en la revista *Le Voile d’Isis*, y en 1928 Guénon se volvió el principal editor de esa revista. Cambió su nombre a *Etudes Traditionelles* en 1935 y contribuyó con artículos propios hasta su muerte en 1951. [...] Al final el Islam ganó su absoluta devoción.<sup>112</sup>

Su obra “fue rechazada por la crítica universitaria que, en Francia, hace la ley. En el caso de ciertos indianistas, se enfrentó a una neta hostilidad: Guénon no era un ‘autor serio’. Sus obras eran de segunda mano; su documentación, de tercer orden; sus referencias inexistentes o poco verificables [... era] una nueva forma de ocultismo e iluminismo”.<sup>113</sup> Contrario a esta perspectiva, para Antoine Faivre la devoción orientalista impide que se pueda considerar la escuela perennialista como parte de las corrientes modernas del esoterismo occidental, a pesar de tantos rasgos comunes a ellas:

Al desconfiar de lo adulterado, no preservó nada, o casi, de la tradición alquímico-hermética occidental y localizó en el Renacimiento el gran divorcio de la metafísica. Debido a la ignorancia de los quiebres epistemológicos de su tiempo, tuvo una falsa —por anacrónica— idea de ciencia (de hecho, no era ni un científico, ni un historiador de pleno derecho). [...] Debido a su falta de interés en la Naturaleza, en las tradiciones esotéricas occidentales y en su historia, el “Guenonismo” y el perennialismo en general, constituyen un nuevo fenómeno.<sup>114</sup>

A pesar de que orientalismo y ocultismo no estaban desvinculados, sobre todo en el rescate blavatskyano del hinduismo y budismo, vale la pena recordar que el propio Guénon no estaba de acuerdo con las enseñanzas teosóficas, como ha señalado José Ricardo Chaves: “Guénon agrupa el ocultismo junto con el espiritismo y la teosofía blavatskyana, que él llama algo despectivamente ‘teosofismo’, y que constituirían, a juicio suyo, versiones bastardas de lo que muy pomposamente llama ‘la Tradición’”.<sup>115</sup>

El asunto no es fácil de tratar, pues como evidencia Mark Sedgwick, el tradicionalismo “es en muchos sentidos un producto típico de las aproximaciones occidentales a lo espiritual” pero tampoco se puede negar que “debe mucho a fuentes no occidentales”, en específico el

---

<sup>112</sup> Joyce O. Lowrie, “René Guénon and the Esoteric Thought of André Pieyre de Mandiargues”, en *The French Review* 158, 1985: 392.

<sup>113</sup> Jean Borella, “René Guénon y la escuela tradicional”, en *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*. Antoine Faivre y Jacob Needleman (eds). Barcelona: Paidós, 2000: 441-442.

<sup>114</sup> Faivre, *Western Esotericism*: 98-99.

<sup>115</sup> Chaves, *Andróginos*: 153.

Advaita Vedanta (un movimiento no-dualista indio) y el sufismo egipcio.<sup>116</sup> Sin embargo, como ya había mencionado, la ruptura de Guénon con la tradición esotérica occidental fue gradual y más bien es lícito plantear que se trató de otra manera de lidiar con tradiciones ajenas al cristianismo, o sea un tipo de orientalismo radical, puesto que su rechazo se enfocaba más hacia las corrientes contemporáneas (post-ilustradas) y no hacia las antiguas. No hay que olvidar que desde la perspectiva de Hanegraaff, más que desde la de Faivre, la relación con lo oriental es una de las cuestiones primordiales del esoterismo occidental junto con una voluntad sincrética de tradiciones (el elemento de concordancias en el esquema de Faivre).<sup>117</sup>

Por otro lado, su crítica constante a la modernidad lo emparenta aún más con la sensibilidad del siglo XX en el periodo de entreguerras: una respuesta espiritual al proceso de secularización, en términos mucho más radicales que los del Círculo Eranos.

De la extensa obra de René Guénon (23 libros y más de 300 artículos), el texto más citado en el *Diccionario de símbolos* de Cirlot es *Símbolos tradicionales de una ciencia sagrada*. Publicado póstumamente (en 1962) reunía artículos escritos entre 1925 y 1950. En uno de los primeros textos, “El verbo y el símbolo” (1926), encontramos la siguiente explicación:

Ante todo, el simbolismo se nos aparece como especialísimamente adaptado a las exigencias de la naturaleza humana, que no es una naturaleza puramente intelectual, sino que ha menester de una base sensible para elevarse hacia las esferas superiores. [...] En el fondo, toda expresión, toda formulación, cualquiera fuere, es un símbolo del pensamiento, al cual traduce exteriormente.<sup>118</sup>

Subrayo la insistencia en un tipo de conocimiento intuitivo y sensible que supera al racional e intelectual; también la idea de “traducción” como mecanismo del símbolo. En un artículo posterior (1939) distingue entre la analogía y símbolo:

si el propio simbolismo se funda en la analogía, como a menudo se dice, todo símbolo, cualquiera que fuere, debe ser la expresión de una analogía; pero este modo de encarar las cosas no es exacto: aquello sobre lo cual se funda el símbolo son, del modo más general, las

---

<sup>116</sup> Sedgwick, “René Guénon”: 312.

<sup>117</sup> También vale la pena señalar que lo “occidental” del esoterismo se debate actualmente dentro de la academia (Ver, por ejemplo: Hanegraaff, Wouter J., “The Globalization of Esotericism”, en *Correspondences*, 3, 2015: 55-91; Liana Saif, “¿What is Islamic Esotericism?”, en *Correspondences*, 7-1, 2019: 1-59; Julian Strube, “Towards the Study of Esotericism without the ‘Western’: Esotericism from the Perspective of a Global Religious History”, en *New Approaches for the Study of Western Esotericism*. Leiden-London: Brill, 2020: 45-66).

<sup>118</sup> Guénon, *Símbolos fundamentales de una ciencia sagrada*. Trad. Juan Valmard. Buenos Aires: EUDEBA, 1988: 8.

correspondencias existentes entre los diferentes órdenes de la realidad [...]. Entendemos aquí la analogía exclusivamente en su acepción más rigurosa, es decir, según la fórmula hermética, como la relación de “lo que está abajo” con “lo que está arriba”.<sup>119</sup>

El símbolo entonces no es sólo un mecanismo de comparación por similitud en línea horizontal, sino que se basa en un tipo de relación metafísica vertical, del que la analogía (el mundo terrenal es como el celeste) es una manifestación. También hay que subrayar, justamente, que para ilustrar este concepto acuda a una máxima del hermetismo y no a algún texto hindú o islámico; y que utilice explícitamente el término “correspondencias”, que es uno de los rasgos fundamentales de la visión esotérica.

Por su parte, el Círculo Eranos se puede dividir en dos etapas, una antes y otra después de la Segunda Guerra Mundial. En torno al psicólogo suizo, Carl Gustav Jung (1875-1961) se reunieron en la primera etapa de Eranos, pensadores importantes como el indólogo Heinrich Zimmer, el teólogo Friedrich Heiler, el historiador de la religión Jakob Wilhelm Hauer, el filósofo Martin Buber, el islamista Louis Massignon, y estudiosos de mitología como Walter F. Otto y Karl Kerényi.<sup>120</sup> Esta primera parte de la vida de Eranos no se ha estudiado en conjunto; en cambio, la segunda etapa ha gozado de más atención por parte de los especialistas. Existen varios textos que intentan ubicar tanto histórica como teóricamente la vida y obra de al menos tres miembros del llamado Círculo Eranos, un grupo que se reunía en Ascona, Suiza, desde 1933, en la villa Jung a discutir en torno a sus teorías. En 1999 Steven Wasserstrom publicó un libro titulado *Religion After Religion* donde desarrollaba un estudio comparado entre el generalista Mircea Eliade (1907-1986), el judaísta Gershom Scholem (1898-1982) y el islamista Henry Corbin (1903-1978) bajo la premisa de que existen varias circunstancias que los emparentan: los tres nacieron en prósperas clases medias de las capitales europeas (Bucharest, Berlín y París, respectivamente); fueron orientalistas; profesaron un nacionalismo espiritual e influyeron a futuros líderes nacionales en Rumania, Israel e Irán, en el contexto de la Guerra Fría. Se hicieron famosos en sus campos hacia 1950, pero en 1960 alcanzaron un rango internacional; juntos transformaron nociones prevalecientes del monoteísmo y cada uno proyectó una idea de la religión que contribuyó a una teoría general de su área; con sus estudios y publicaciones, además de su creciente prestigio, institucionalizaron el estudio crítico de la religión en la academia internacional.

---

<sup>119</sup> Guénon, *Símbolos fundamentales*: 277.

<sup>120</sup> Hanegraaff, *Esotericism and the Academy*: 278.

Debido sobre todo a esto último, Wasserstrom concluye que es urgente contextualizar sus perspectivas, lo cual hace este crítico al definirlos como “historiadores con una agenda explícitamente metahistórica, sino es que idealista”.<sup>121</sup>

Algunas críticas al trabajo de Wasserstrom se publicaron en un dossier del *Journal of American Academy of Religion* de la Oxford University Press. Los cuestionamientos a Wasserstrom giraban en torno a su decisión de analizar a estos tres miembros (Scholem, Corbin y Eliade) como los más destacados de un grupo que estaba lejos de ser homogéneo, pues se reunían personas tan diferentes<sup>122</sup> que sólo “simpatizaban lo suficiente de acuerdo con los intereses y el entusiasmo de aquellos que los financiaban”,<sup>123</sup> en principio por Olga Fröbe-Kapteyn, una teósofa blavatskyana admiradora de Jung, y después de 1940 por la Fundación Bollingen.<sup>124</sup> Recuerdan que el título del grupo (que en griego significa “comida en común”) lo dio Rudolf Otto, autor de *La mística de Oriente y Occidente* (un estudio de Shankara y Eckhart) y de *Lo santo (Das Heilige)*, lo cual explica en parte el énfasis en la mística como una especie de “esencia” o núcleo de todas las tradiciones religiosas.

Hugh Urban observa que más allá de un enfoque histórico, el libro de Wasserstrom parece cuestionar a los estudiosos desde un punto de vista moral, ético y político al resaltar su relación con la extrema derecha. Urban pone sobre la mesa la pregunta de si todo el campo de la ciencia de las religiones podrá estar restringido al conservadurismo.<sup>125</sup>

Tomoko Masuzawa señala que lo interesante en todo caso sería preguntarse no el hecho de que hubieran alcanzado tanto prestigio, a pesar de sus “itinerarios tan excéntricos”, sino

---

<sup>121</sup> Steven Wasserstrom, *Religion After Religion: Gershom Scholem, Henri Corbin and Mircea Eliade at Eranos*. Princeton University Press, 1999: 5.

<sup>122</sup> Entre la nómina del Círculo Eranos los estudiosos cuentan a Louis Massignon, Heinrich Zimmer, A. K. Coomaraswamy, D. T. Suzuki, Alan Watts, Alexander Wayman, Georges Dumézil, Erwin Goodenough, Joseph Campbell, Ernst Benz, Walter T. Stace, por nombrar unos cuantos conocidos (ver Tomoko Masuzawa, “Reflections on the Charmed Circle”, en *Journal of American Academy of Religion*, 69-2, 2001).

<sup>123</sup> Masuzawa, “Reflections on the Charmed Circle”: 430.

<sup>124</sup> La Fundación Bollingen fue creada en 1941 por Paul Mellon y su primera esposa, Mary Canover Mellon, con el objetivo directo de ampliar la recepción en lengua inglesa de los trabajos de Carl G. Jung. Además de financiar las reuniones en Ascona, Suiza, y los viajes de los miembros de Eranos para dictar conferencias en Estados Unidos, también organizaba un premio de poesía. Pero la actividad más importante de la fundación fue la publicación de la Serie Bollingen que contiene más de 250 volúmenes en torno a los campos de poesía, arqueología, religión y psicología. En 1946, tras la repentina muerte de Mellon, la Serie Bollingen fue dirigida por John D. Barret, hasta 1969, año en que se retira y pasa a manos de la Universidad de Princeton. Ese mismo año, 1969, queda inactiva la Fundación Bollingen. Ver el sitio: <[http://press.princeton.edu/catalogs/series/title/bollingen-series-\(general\).html](http://press.princeton.edu/catalogs/series/title/bollingen-series-(general).html)>.

<sup>125</sup> Hugh B Urban. “Syndrome of the Secret: ‘Esocentrism’ and the Work of Steven M. Wasserstrom”, en *Journal of American Academy of Religion*, 69-2, 2001: 437-447.

los motivos que lo habían hecho posible. Gustavo Benavides propone en este sentido, lo siguiente:

En lo que concierne a las conexiones entre religión y estudios de religión, debe decirse que el poder retórico de lo doctrinal, ritual, y las formas simbólicas que constituyen la religión son tales que aquellos que estudian estas formas tienden a sucumbir a sus encantos [...]. Es necesario, por tanto, examinar el estudio de la religión no como si fuera religión “después” de la religión, sino como si fuera religión, poniendo atención a lo retórico, lo cognitivo y técnicas ideológicas usadas en la defensa de posiciones teológicas y criptoteológicas.<sup>126</sup>

Hans Thomas Hakl también se suma a las críticas al trabajo de Wasserstrom<sup>127</sup> pues no se acerca a los miembros de Eranos desde una postura política o ética, sino que los agrupa a partir de una visión historicista, considerando la revolución intelectual que propiciaron y desarrollaron, pero también el contexto sociocultural que envolvió y dirigió su obra: “La búsqueda de nuestras raíces espirituales, el conocimiento intuitivo de un origen trascendente común de toda la humanidad, y la correspondiente espera de un ‘retorno’ de lo que en el lenguaje religioso es llamado ‘divino’ —todo esto me parece a mí que constituye la profunda motivación conectora que sustentó el proyecto Eranos por tantas décadas”.<sup>128</sup>

Todos estos estudiosos relacionan de alguna u otra forma a Eranos con el esoterismo (ya sea referente a lo secreto, ya por el rescate de la mística o la gnosis) sin tener claro cuál es el origen de esta conexión. Hanegraaff señala que esta confusión se origina desde los mismos planteamientos de los miembros de Eranos, al configurar sus teorías como un enfrentamiento al reduccionismo ilustrado:

En el despertar de este proceso de formación identitaria por medio de una simplificación binaria, se volvió prácticamente imposible hablar de “mito” y “simbolismo” sin tocar, o al menos sugerir, cosas asociadas con el “misticismo”, el “esoterismo”, la “magia”, o “lo oculto” también. Esta tendencia post-ilustrada de confundir todos los términos y categorías que eran vistas como contrarias a “la ciencia y la racionalidad” dentro de una difusa contra-categoría tenía un paradójico resultado, hizo el dominio muy difícil de precisar porque ningún término parecía cubrir el todo, y sin embargo también produjo un claro sentido de coherencia y dirección. Eranos, en otras palabras, fue relacionado con un área de búsqueda que tal vez fuera difícil o imposible de definir en términos positivos, pero fue fácilmente reconocida por su *alteridad* con respecto a la racionalidad ilustrada y la ciencia moderna.<sup>129</sup>

---

<sup>126</sup> Gustavo Benavides, “‘Afterreligion’ after Religion”, en *Journal of American Academy of Religion* 69-2, 2001: 455.

<sup>127</sup> Hans Thomas Hakl, *Eranos: an Alternative Intellectual History of Twentieth Century*. Trad. Christopher McIntosh. Ontario: McGill Queens University Press, 2013: 69-70.

<sup>128</sup> Hakl, *Eranos*: 37.

<sup>129</sup> Hanegraaff, *Esotericism and the Academy*: 278-279.

En este contexto se explica el hecho de que algunos de los miembros que más se relacionan con Cirlot desarrollaran una escritura creativa que retomaba muchos aspectos de sus teorías favorables sobre el mito, el símbolo y corrientes específicas de la tradición esotérica occidental. No es que estos elementos sean intrínsecamente “ficcionales”, sino que otorgaron otros modos, más diversos, de integrarse con propuestas narrativas, poéticas o ensayísticas. El rescate de la alquimia de Jung como un proceso psíquico<sup>130</sup> se relacionó para Cirlot con la poesía en tanto transformación interior; o la idea de arquetipo y, dentro de ella, la separación entre signo y símbolo, fueron imprescindibles puntos de partida para desarrollar la idea de la simbología como disciplina autónoma.<sup>131</sup> De Scholem cita varios libros y recupera aspectos determinantes que el judaista explicó para definir las particularidades del misticismo judío en comparación con otras tradiciones místicas, como veremos en el siguiente apartado. Uno de los más importantes es el abandono de la concepción personalista bíblica de Dios, al introducir la idea de un Dios impersonal y escondido o En-sof (*lo infinito y no Él infinito*) del que no se puede decir nada sin falsearlo. Estas dos nociones (Sefirot y En-sof) son el tema principal de especulación teosófica de la cábala (sólo una corriente mística judía, no la única) y el esquema cosmológico que describe es emanacionista.<sup>132</sup> También el concepto cabalista de la Shejiná o la cara femenina de Dios y, fuera de la cábala, las técnicas extáticas de Abraham Abulafia (siglo XIII), que encontraremos tanto en su prosa como en su poesía.

Henry Corbin (1903-1978) es el personaje más abiertamente radical en sus planteamientos espirituales. Esto no implica que le falte rigor al estudiar a los autores iraníes en su propio idioma, sino que, para él, ese estudio estaba hueco si no conectaba con la vida de quien lo llevaba a cabo. Si Scholem aceptaba esta dimensión espiritual, pero intentaba

---

<sup>130</sup> Jung, *Psicología y alquimia*. Trad. Alberto Luis Bixio. México: Editorial Tomo, 2007: 50.

<sup>131</sup> Cirlot dedica un artículo a esta distinción: “Vivencia y comunicación. Símbolo y signo”, en *La Vanguardia*, 28 de marzo de 1969: 13. Las ideas son casi una ampliación del inicio de *El hombre y sus símbolos* (Trad. Luis Escobar Bareño. Barcelona-México: Paidós, 1997: 20) 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, que es convencional, solo le corresponde un significado y tiene un fin utilitario en el acto comunicativo, mientras que el símbolo está presente en la vida diaria, tiene múltiples significados (Jung), es una vivencia y un medio de conocimiento intuitivo (Cirlot).

<sup>132</sup> Gershom G. Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*. Trad. Beatriz Oberländer. México: FCE, 1996: 22. Véase la figura del arbol sefirótico en la página 268 de esta tesis.



dejarla al margen de su labor historiográfica, Corbin la presentará en el centro de su reflexión intelectual,<sup>133</sup> y esto lo acercaría más a la convicción metafísica de René Guénon.

En su prólogo a *En islam iranien* aclara los términos de los que se vale para traducir al “occidente” conceptos de la espiritualidad iraní: esoterismo, gnosis y teosofía. Profundamente relacionados, subrayo la consciencia filológica e histórica con la que utiliza los vocablos, sabiendo sus limitantes, pero también sus ventajas:

La palabra que acabamos de escribir [esoterisme] es, con algunas otras, fuente de malentendidos y dudas no menos graves. Tenemos que emplear los términos de esoterismo, de gnosis y teosofía, porque no disponemos de otros para traducir mejor los términos técnicos a los que les corresponden en árabe y persa [...]. Hace mucho tiempo que la propagación de pseudo esoterismos en Occidente hizo sospechosos los términos mismos de esoterismo y de esotérico. Nos gustaría que todo lector comenzara por “repensar” etimológicamente los términos en cuestión.<sup>134</sup>

El recurso a la etimología reduce el uso de esotérico al de cerrado, opuesto a lo exotérico, porque resultan adecuados para traducir dos términos árabes “zahir” y “batin” (aparente y oculto, respectivamente) con el fin de “diferenciar los grados de penetración en la ‘realidad de lo real’”. En cuanto a la “gnosis”, Corbin la distingue de los “sistemas gnósticos de los primeros siglos” (lo que hemos llamado gnosticismo),

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.<sup>135</sup>

Para el último término también recurre al significado etimológico: el nombre griego *theosophia* “designa cierta ‘sabiduría divina’ que no tiene por objeto solamente al ser en cuanto ser, sino a los universos espirituales a los que la gnosis abrió el acceso. Su órgano no es ni el conjunto de las facultades de percepción sensible, ni el intelecto racional, sino una tercera actividad del alma, que es la intuición íntima”.<sup>136</sup>

Esta tercera actividad está relacionada con la noción de *mundus imaginalis* de Corbin que resulta absolutamente fundamental en el pensamiento de Cirlot. Clara Janés, en su libro

---

<sup>133</sup> Hanegraaff, *Esotericism and the Academy*: 302.

<sup>134</sup> Henry Corbin, *En islam iranien. Aspects spirituels et philosophiques. Tome I. Le Shi'sme duodécimain*. París: Gallimard, 1971: XIV.

<sup>135</sup> Corbin, *En islam iranien*: XV.

<sup>136</sup> Corbin, *En islam iranien*: XVI.

*Cirlot: el no mundo y la poesía imaginal*, de 1996, señala que el concepto de *no-mundo* cirlotiano encuentra confluencias con el concepto *nâ kojâ âbâd* (“lugar del no donde”) de la obra del místico persa Suhrawardi. La realidad está constituida por tres niveles: el mundo corporal y el mundo trascendental como dos polos y el mundo de las imágenes (*mundus imaginalis*) como el puente entre ambos. Sin embargo, me parece que el concepto de “lo no” o del “no mundo” en Cirlot es más complejo, como se explorará en el análisis poético.

De Mircea Eliade comparte la preocupación por sistematizar el estudio del símbolo, no solamente comprenderlo. La historia de las ideas de Eliade, más que historicista, es una propuesta hermenéutica e interdisciplinar,<sup>137</sup> que se acerca al método comparativo que Cirlot elige para su *Diccionario de símbolos*, como veremos.

La diferencia que otorga esta vía de acceso académica a aspectos y corrientes pertenecientes al esoterismo, además del ya mencionado que subsume lo esotérico dentro de la religión y no de la ciencia moderna (de la que usualmente quiere alejarse), es un formato de cambio social por medio de la cultura, pero sin perder de vista una transmutación o gnosis. A diferencia de la literatura esotérica (panfletos o tratados) o la ficción de contenido esotérico, que son abordadas con el mismo prejuicio de falta de seriedad y complejidad, lo interesante de los estudios eranianos es que pudieron insertarse en las entrañas mismas de la educación superior (Corbin en La Sorbonne, Eliade en Chicago y Scholem en Jerusalén) y aprovecharon la oportunidad para revivir en toda su complejidad una forma de pensamiento analógica, que le discutía al racionalismo, pero que no era irracional y que había estado

---

<sup>137</sup> En *Imágenes y símbolos* (1955) dice: “Hoy comprendemos algo que en el siglo XIX ni siquiera podía presentirse: que símbolo, mito, imagen, pertenecen a la sustancia de la vida espiritual; que pueden camuflarse, mutilarse, degradarse, pero jamás extirparse” (Eliade, *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1979). En “Observaciones metodológicas sobre el estudio del simbolismo religioso”, un texto de 1965, Eliade señala que el historiador de religiones sí se interesa por los datos históricos, pero después debe completarlos con una reflexión filosófica: “La principal justificación del valor de las religiones reside en su esfuerzo por descifrar en un ‘dato’, condicionado por el momento histórico y el estilo cultural de la época, la situación existencial que lo hizo posible” (Mircea Eliade, “Observaciones metodológicas sobre el estudio del simbolismo religioso”, en *Metodología de la historia de las religiones*. Comps. Mircea Eliade y Joseph M. Kitagawa. Barcelona: Paidós, 1996: 119). Más adelante reconoce el carácter interdisciplinar de la historia de las religiones, pero aclara que el estudioso de este fenómeno no puede pretender dominar todas las disciplinas, sino informarse bien sobre los avances de cada una e “integrar los datos sobre religiones en una perspectiva general. Este historiador no actúa como un filólogo, sino como un hermeneuta” (Eliade, “Observaciones metodológicas”: 121). En este sentido, Eliade es muy bien leído por Manuel Lavaniegos, quien precisamente lo ubica entre los hermeneutas de la religión: “su modelo interpretativo siempre se encuentra en despliegue de acuerdo con los materiales históricos-religiosos que analiza; tratando de dilucidar, desde su irreductibilidad y autonomía, las estructuras subyacentes que vuelvan inteligible su sentido” (Manuel Lavaniegos, “Mircea Eliade: Historia de las religiones y hermenéutica”, en *Horizontes contemporáneos de la hermenéutica de la religión* (Eliade, Ricoeur, Durand, Trias, Ortiz-Osés, Duch y Beuchot). México: UNAM, 2016: 197-198).

presente a lo largo de la historia occidental.<sup>138</sup> En la actualidad, seguimos viviendo los alcances de este renacimiento, por lo que el estudio de su complejo significado está por realizarse.

El caso del tradicionalismo de Guénon es distinto, por su propuesta radical:

Las actividades académicas de ciertos tradicionalistas eran impresionantes en sus áreas, pero en su mayoría fueron ignoradas por la corriente principal académica, que generalmente rechazaba el tradicionalismo cuando lo notaba (cosa que ocurría de vez en cuando), bajo el fundamento de que era metodológicamente poco sólido, sin mencionar que estaba contaminado de esoterismo. A cambio, los tradicionalistas generalmente rechazaban los estudios académicos, pues los veían incapacitados para entender lo que realmente importaba y que contribuían a la confusión más que a la aclaración. A pesar de ello, algunos tradicionalistas importantes han sido académicos y la mayoría de los tradicionalistas eran intelectuales en algún sentido, aunque sea sólo debido a que la complejidad de la obra de Guénon significaba que no era fácilmente accesible.<sup>139</sup>

Como veremos en el segundo capítulo, la influencia de Guénon es más restringida en la obra de Cirlot de lo que se supone, y esto parece que también ocurre en el caso español, más allá de nuestro autor. Aunque hace falta un estudio detallado, esto podría responder a que los autores españoles con un discurso tradicionalista eran principalmente nacionalistas y católicos, por lo que favorecían sus propias tradiciones, e incluso después del franquismo, cuando se inaugura una revista de tipo guénoniano, ya se hacen algunos ajustes a la propuesta francesa, el más importante de ellos es justamente que no creen que la sabiduría esté únicamente en “Oriente”.<sup>140</sup> En cambio, la red intelectual esotérica o esoterizante de Juan-Eduardo Cirlot se abre más hacia planteamientos de tipo eraniano, igual de espirituales pero menos radicales, como estudiaremos a continuación.

---

<sup>138</sup> Antes, durante y después del desarrollo de estas ideas en el terreno ensayístico, la literatura creativa ya trabajaba con la tradición esotérica; el ejemplo paradigmático es el romanticismo. Pero el influjo de las propuestas ocultistas no se detuvo en el siglo XIX. A principios del XX también se encuentra en la literatura de vanguardia, como se dijo al respecto del surrealismo en la Introducción.

<sup>139</sup> Sedgwick, “René Guénon and Traditionalism”: 309.

<sup>140</sup> *La Puerta, retorno a las fuentes tradicionales*, revista inaugurada en 1978, en su página web se presenta el islam como una tradición entre varias, incluidas la cristiana, la hermética y la alquímica: <<https://www.lapuertaonline.es/index.html>>.

### 1.1.3. El esoterismo intelectual en España durante la posguerra

#### a) Eugenio d'Ors, Mircea Eliade y Henry Corbin

Eugenio d'Ors i Rovira (Barcelona 1881-1954) filósofo y escritor en catalán, español y francés, suele ubicarse en la generación del *noucentisme*, en la terminología catalana que él mismo acuñó: una transformación humanista que inauguraría el siglo XX con un proyecto de renovación cultural y social que proponía llevar a cabo a través de la educación. Personaje controversial que nunca ocultó su apoyo al régimen franquista y que logró muy tarde el reconocimiento académico a pesar de que en Francia y Argentina, países a los que viajó, se le conocía sobre todo por su teoría del barroco y sus ideas sobre ciencia.<sup>141</sup> Su obra monumental todavía no ha sido editada por completo, aunque se pueden consultar algunos recursos en la página que gestiona su nieta, Pía d'Ors Lois.<sup>142</sup> También existe un sitio web en el que Marta Torregrosa de la Universidad de Navarra hizo una relación de sus obras y algunos trabajos críticos sobre d'Ors, hasta 1998.<sup>143</sup>

El libro imprescindible en la relación de estas cuatro figuras (Eliade, d'Ors, Corbin y Juan-Eduardo Cirlot) es *Introducción a la vida angélica. Cartas a una soledad*, publicado en Buenos Aires por primera vez en 1939 (Editoriales Reunidas) y reeditado en Madrid en 1986 (Editorial Tecnos).<sup>144</sup> En la página de Pía d'Ors se señala que “a mediados de los años 30,

---

<sup>141</sup> Ver por ejemplo Maximiliano Fuentes Codera, “La encrucijada de Posguerra y la primera estancia de Eugenio d'Ors en Argentina”, en *Historia y Política* 28, 2012: 245-272.

<sup>142</sup> Pía d'Ors, *Eugenio d'Ors*, página web asociada con la Universidad de Navarra; fecha de última actualización: 18 de enero de 2015: <<http://www.unav.es/gep/dors/indice.htm>>.

<sup>143</sup> Marta Torregrosa, “Bibliografía sobre Eugenio d'Ors”, en *Proyecto Ensayo Hispánico*: <<http://www.ensayistas.org/filo-sofos/spain/Ors/biblio-de.htm>>.

<sup>144</sup> En la “Relación cronológica de publicaciones: Obras inéditas / De existencia dudosa/ No localizadas” que ofrece la Universidad de Navarra, se explica que hay dos obras proyectadas con títulos que no se publicaron, pero que quizá sean el origen de la Introducción: *La nouvelle sotériologie* y *De l'existence et assistance des Anges*. “En La Nouvelle Revue Française, en el número del 1 de septiembre de 1935, se anunciaba como de próxima publicación una obra de Eugenio d'Ors con el título ‘La nouvelle sotériologie’. No se tiene noticia de que llegara nunca a publicarse una obra de Eugenio d'Ors con tal título. Sin embargo, se tiene noticia de que en esos mismos años Eugenio d'Ors preparó una versión francesa de sus glosas sobre los ángeles, que en determinado período proyectó publicar con el título ‘De l'existence et assistance des Anges’, que tampoco llegó nunca a publicarse, pero de la que la ‘nueva soteriología’ es parte fundamental. Probablemente, ‘La nouvelle sotériologie’ fue un título alternativo para la publicación de la versión francesa de esa obra sobre los ángeles que sólo llegó a ver la luz años después, en castellano, con el título de *Introducción a la vida angélica. Cartas a una soledad*” (Alicia García-Navarro, “Relación cronológica de publicaciones: Obras inéditas / De existencia dudosa/ No localizadas”, en *Bibliografía de Eugenio d'Ors*. Pamplona: Cuadernos de Anuario Filosófico, 1994, ahora disponible en línea: <<http://www.unav.es/gep/dors/bibliografia.htm>>).

Eugenio d'Ors proyectó publicar en forma de libro la versión francesa de las glosas sobre los ángeles que, entre el 29 de noviembre de 1932 y el 5 de febrero de 1935, y con el título genérico de serie: 'En las glosas sobre los ángeles que se escriben los lunes', había publicado en *El Debate*,<sup>145</sup> periódico católico editado en Madrid de 1910 a 1936. Aunque el francés no se llevó a cabo, sí se publicó la versión en castellano, tal como se la conoce en la actualidad.

El "microgénero" de la glosa lo creó en 1906, en catalán, para publicar en diversos diarios, y la particularidad de las glosas reunidas en este libro es que se hallan mezcladas con el género epistolar, de allí la segunda parte del título: *Cartas a una soledad*. Aunque la estrategia no es nueva, pues ya la había usado en 1914 para las glosas reunidas en el libro *Cartas a Tina* (a una supuesta niña alemana en la guerra), en *Introducción a la vida angélica* el remitente abstracto es "la soledad" y el autor le otorga el nombre simbólico de Filotea (literalmente: amiga de dios), la misma destinataria de la *Introducción a la vida devota* de San Francisco de Sales.

Aunque su concepto de ángel tiene raigambre cristiana, señala también su origen en el idealismo platónico —"las ideas de Platón son ni más ni menos que los Ángeles"<sup>146</sup> y en una experiencia personal —"la mañana del 6 de octubre de 1926, y en ocasión de trabajar en la calle Hermosilla de Madrid se me apareció un ángel invitándome a desarrollar una doctrina"<sup>147</sup> que es justamente la que sistematiza en el libro. La noción de ángel, de carácter a la vez religioso y antropológico, dialoga con la de "heliomaquia": la vida como una lucha por alcanzar la luz solar. En esta batalla espiritual y moral, una ayuda y un deber sería conquistar al Ángel, una parte constitutiva del ser humano (compuesto de cuerpo, alma y ángel) intrínsecamente luminosa. Si se lograra dominar lo llevaría a la luz; si se perdiera, se caería en la oscuridad. Desde el punto de vista psíquico, la conquista del Ángel es la conquista de la personalidad: "Al ángel que se nos ha dado no le sueltes hasta hacerlo tuyo, hasta arrancarle su bendición; es decir, tu personalidad";<sup>148</sup> pero, como advierte José Jiménez en el Prólogo: "esa personalidad no es, sin embargo, algo previamente dado, sino el resultado

---

<sup>145</sup> García-Navarro, "Relación cronológica de publicaciones", <<http://www.unav.es/gep/dors/bibliografia17.htm>>.

<sup>146</sup> Eugenio d'Ors, *Introducción a la vida angélica. Cartas a una soledad*. Madrid: Tecnos, 1986: 77.

<sup>147</sup> D'Ors, *Introducción a la vida angélica*: 39.

<sup>148</sup> *Ibidem*: 56.

de un proceso identificado con el peregrinaje de la vida, y que presenta la forma figurativa de una lucha, de un combate con el ángel. [...] Y es que si, constitutivamente, en todos nosotros hay un ángel, el curso de nuestra vida hace que se configure como *ángel guardián* o como ángel caído o *demonio*".<sup>149</sup> Se trata de un elemento mediador, tal como la tradición judeocristiana lo ha configurado, que existe para unir lo perecedero con lo eterno.<sup>150</sup>

Por otro lado, más allá de Platón, Mercè Rius dice que "pese a la tenacidad con que siempre se jactó de su idealismo platónico, pese a su inextinguible fe en la geometría, el asunto de los ángeles le desvía hacia el neoplatonismo".<sup>151</sup> Podríamos pensar entonces en el concepto de *daimon* (traducido también como *demon* o *demonio*) en la acepción plotiniana. Aunque para Platón también es un ser intermedio, éste existe fuera de nosotros y puede poseernos en determinados momentos,<sup>152</sup> pero para Plotino es parte constitutiva del alma que nos conduce a algo superior: "si la parte activa es aquella por la que somos sensitivos, el demon es la parte racional; mas si vivimos por lo racional, el demon es la que está sobre la racional [...] según la vida que vivimos, elegimos el demon que está encima".<sup>153</sup> Sin embargo, más que Plotino, Rius afirma que d'Ors

prefiere la doctrina angélica del seudo Dionisio Areopagita. Y no por abrigar tendencias místicas, ya que dice él; "Ni cabe llamarle místico siquiera. Es un intelectual intelectualizante; y en sus Coros, como en los de Pitágoras, la música traduce muy puramente Números y Símbolos". El Areopagita es un filósofo del Orden. Más aún, de la inteligencia como jerarquía. Al calificarle de intelectual intelectualizante aplica una noción similar a aquella con que el propio Areopagita definía a los ángeles. Desde la perspectiva orsiana, 'inteligencia del ángel' significa que el ángel es a la vez contemplador y contemplado".<sup>154</sup>

---

<sup>149</sup> José Jiménez, "Prólogo" a D'Ors, *Introducción a la vida angélica*: XIX.

<sup>150</sup> Pablo d'Ors Führer ha rastreado las citas que tienen que ver con esta tradición específicamente y rescata una serie de dimensiones (pedagógica, litúrgica, kairológica [que se fija en los puntos fuertes del hombre y no en sus debilidades], escatológica, contemplativa, intelectual, artística, estética, abismal [por su conexión con lo absoluto], ascética y lingüística [en tanto mensajero de la verdad]) que también se hallan en la angelología orsiana, ver Pablo d'Ors Führer, "La angelología de Eugenio d'Ors. Hacia una teoría de lo biográfico", en *Diálogo Filosófico* 52, 2002: 97-99.

<sup>151</sup> Mercè Rius, *D'Ors, filósofo*. Valencia: Universidad de València, 2014: 193.

<sup>152</sup> Puede verse por ejemplo la definición que hace Platón, secundando lo que dice Diótima del Amor como *daimon* o demonio en *El banquete*, pues este cumple la función "de ser intérprete y medianero entre los dioses y los hombres; llevar al cielo las súplicas y los sacrificios de estos últimos, y comunicar a los hombres los órdenes de los dioses y la remuneración de los sacrificios que les han ofrecido. Los demonios llenan el intervalo que separa el cielo de la tierra; son el lazo que une al gran todo" (Platón, *El banquete o del amor*. Ed. Patricio de Azcárate. Madrid, 1871: versión en línea s/p.

<sup>153</sup> Plotino, "III-4 Sobre el demon en que hemos cabido en suerte", en *Eneáidas III-IV*. Introducción, traducción y notas de Jesús Igal. Madrid: Gredos, 1985: III-4, 106-107.

<sup>154</sup> Rius, *D'Ors, filósofo*: 193-194.

Desde mi punto de vista se tendrían que pensar con más detalle las implicaciones realmente místicas de la teología orsiana, todavía más considerando que provienen de una experiencia; pero, quedándonos en el terreno intelectual de las influencias culturales, d'Ors encuentra en el mazdeísmo una similitud con su noción de ángel. Cito *in extenso* la glosa en la cual introduce este elemento porque ilustra tanto el estilo provocador que siempre caracterizó la obra de d'Ors, como el contenido relacionado con lo que hemos visto de las teorías sobre religión y que también es el vínculo con Eliade y Corbin:

Hoy por hoy, empero, lo que nos sale al paso, para la meditación de este lunes, es la tropa de los “Fravashis” del Avesta, brillante ejército alado, alguno de cuyos tráfugas ligeros, bien pudo filtrarse hacia el cosmos religioso del pueblo de Israel, cuando la cautividad de Babilonia. En rigor, poca necesidad tenía este último de recibir refuerzos tales. Substancialmente, ya lo hemos dicho, el Ángel de Tobías es el Ángel de Agar. El paso del uno al otro, bien pudo realizarse sin recurso a influencias extrañas. Añadamos que, en términos generales, eso de explicar, en el campo de la cultura, “semejanzas” por “influencias”, constituye un expediente de crítica ya tan anticuado como fué sobado; y que parte del error de ignorar la existencia de “constantes” históricas, traducidas a las épocas más distintas y a los lugares más separados, por una implícita dialéctica de las formas, independiente de los contactos materiales. Así, [...] el hecho de que la ojiva de las catedrales góticas aparezca antes en las construcciones navales o naviloides de los vikings no significará necesariamente que esos hiperbóreos fuesen los maestros de los masones en la Isla de Francia. Pues, de igual modo, pudo al Arcángel de la visión de Ezequiel salirle una mano debajo del ala, sin necesidad de aprender de ningún “Fravashi” mesopotámico las ventajas de esta duplicación en las extremidades superiores.

[...] De una manera aproximada, hay lugar a atribuir a cuanto en semejantes creencias está marcado por un sello tosco y naturalista, que no parece conocer intermediario entre lo divino y lo material, un origen semítico, particularmente, babilónico; al paso que lo procedente de manantial ario, los residuos, permanencias o resurrecciones de la vieja teogonía del Irán, conservan mejor un espiritualismo acorde con la devoción a entidades invisibles autónomas. Los “Fravashi” se incluyen, según toda probabilidad, en el número y censo de éstas. Mas ¿cómo asegurarlo a través de interpretaciones cuya dificultad filológica constituye el primer y no el único obstáculo a cualquier pretensión de literalidad?

Ante este obstáculo —y puestos a mostrar la generalidad de una creencia en el recuerdo de sus manifestaciones múltiples y espontáneas—, nuestro deber está, naturalmente, en dar una exégesis optimista. Tratemos de simpatizar con los “Fravashis” y, para ello, de escoger la versión relativa a su existencia, atributos y funciones que resulten más próximas a las necesidades de nuestra conciencia de hombres cristianos y modernos. Tales reservas declaradas de antemano, podemos ya ver en los “Fravashi” unos Ángeles Custodios. Y gustar plenamente, no sólo de la pureza moral de la doctrina avéstica a ellos referente, no sólo de su poesía embriagadora, sino de su profundidad filosófica y de su verdad.<sup>155</sup>

Además de su conocimiento del *Zend Avesta*, el libro fundante del zoroastrismo o mazdeísmo, una religión antigua de Persia, resalta su idea de la “semejanza” por “constantes”, es decir “por una implícita dialéctica de las formas, independiente de los

---

<sup>155</sup> D'Ors, *Introducción a la vida angélica*: 66-68.

contactos materiales”. En esta visión estructural resuena la creencia universalista del origen común a todas las tradiciones sin que sea necesario probar su contacto histórico, pues como d’Ors dice, esto muestra “la generalidad de una creencia en el recuerdo de sus manifestaciones múltiples y espontáneas”. Esta misma idea también funciona en la teoría simbólica defendida por Marius Schneider (como se verá más adelante) y Cirlot; y también resuena en las teorías de Eliade y Corbin.

Por otra parte, de nuevo destaca la noción de un combate espiritual que sin duda debió ser la que sedujo a Cirlot en la etapa de creación de *Bronwyn*, un ciclo marcado por imágenes y símbolos sobre el combate. También está el hecho de que la redacción del ciclo se nutrió con las lecturas de d’Ors, además de Henry Corbin y sus estudios justamente sobre la angelología iraní-mazdeísta. En una carta a Alejandra Pizarnik, fechada el 8 de agosto de 1972 (a menos de un año de su muerte) Cirlot dice:

¿Dónde está el Ángel que todos necesitamos? Entre mis lecturas de los años últimos abundan sobre todo libros sobre religiones, y entre ellos, he de estar especialmente agradecido a Henry Corbin, que estudia el sufismo del Islam iránico. Creo que, progresiva e inconscientemente, me he ido convirtiendo a esa religión (encuentro del alma con la Daena = doncella maravillosa que es su parte espiritual, su “testigo en el cielo”, para la eternidad). Claro está que mi nihilismo —que es mi modo de ser “malo”, no deja trastornar esa fe heterodoxa.<sup>156</sup>

La cita previa recoge justamente la idea del Ángel en la Daena: “testigo en el cielo para la eternidad”. La de Cirlot era una batalla encarnizada por conquistar ese Ángel —que siempre supo femenino— y que al parecer sólo pudo llevar a cabo en la poesía, pues en cartas como esta se nota el pesimismo que envolvía su vida fuera de las páginas. Además de esta nota biográfica, en la que se intuye la noción orsiana aunque no se explicita, Cirlot lo cita en el *Diccionario de símbolos* solo una vez y no en la entrada para ángel,<sup>157</sup> sino para “alquimia”: “En relación con el motivo del andrógino, en su *Introducción a la vida angélica*, D’Ors dice: ‘Lo que no logró el «ser dos en una sola carne» (amor), lo alcanzará el «ser dos en un solo espíritu» (individuación)’ ”.<sup>158</sup> Incluso en el volumen colectivo *Homenaje a Eugenio d’Ors* en el que Cirlot participa como miembro de la Academia del Faro de San Cristóbal, él decide hablar de la relación orsiana con el arte vanguardista, al que favoreció

---

<sup>156</sup> Carta de Cirlot a Alejandra Pizarnik del 8 de agosto de 1972, carpeta 14, caja FP10-5-Dossiers Afabéticos. Fondo JEC. Archivo del MNAC.

<sup>157</sup> En donde tampoco menciona a Corbin, pero sí cita a Rudolf Steiner: *Les Hiérarchies spirituelles* y a Marius Schneider: *El origen musical de los animales símbolos*, ver Cirlot, *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2016: 82.

<sup>158</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 79.



sin que se sintiera hondamente identificado “en virtud de su ya aludida tendencia intelectual a las relaciones inesperadas de hechos, como —sobre todo— por su profunda generosidad humana, su vigilante atención y su capacidad para interesarse por cualquier fenómeno estéticocultural”.<sup>159</sup> Sin embargo, en el último párrafo del texto, cuando va más allá del aspecto vanguardista, aparece irremediamente el ángel y el reconocimiento de otra lógica que completa la racional:

Si, abandonando el dominio de las obras dorsianas dedicadas al arte, penetramos en el más anchuroso de su filosofía general, advertiremos que, allí precisamente, d’Ors se preocupó por determinar un ámbito más amplio que el racional, aceptando su realidad, su dinamismo, y reconociendo, sin duda por experiencia y por sus dones de psicólogo, que las posibilidades latentes, que brotan de forma viva y no siempre dirigida, tienen tanta o más importancia que las especulaciones que siguen los métodos del conocimiento. La filosofía de d’Ors, en síntesis, confirma cuanto hemos afirmado de su actitud doble ante el arte, pues establece un segundo campo de actividad intuitiva allá donde las limitaciones del pensamiento lógico se detienen y donde se detiene también cuanto el hombre puede afirmar correctamente en virtud de los postulados de su origen y situación en el espacio, el tiempo y un “momento” cultural determinado. El modelo de un pensamiento circular, con un solo centro, la razón, es corregido por otro modelo, que admite dos centros —la elipse— y valora, junto al racional, el místico-mágico, si nos atrevemos a llamarlo por su nombre. Cuando se agotan en derivaciones las posibilidades de la accionalidad pura, es función de ese segundo centro renovar, abruptamente si es preciso, sus estructuras. Esto, no otra cosa, es lo que ha hecho y hace el arte de vanguardia. Su reconocimiento se verificó, menos en el nombre de una potencia oscura que en el nombre del ángel.<sup>160</sup>

La figura de la elipse no está escogida al azar, responde a la lógica barroca defendida por d’Ors, pero lo interesante es que para Cirlot no habría lucha, no está una lógica imponiéndose a la otra, sino que “admite dos centros”: “junto al racional, el místico-mágico, si nos atrevemos a llamarlo por su nombre”. Este juicio podría no aplicarse propiamente a la obra de d’Ors (abiertamente combativa), pero ciertamente nos dice mucho de la actitud cirlotiana, siempre buscando la unión de los contrarios aparentes, una postura más esoterizante.

Ahora bien, la relación d’Ors-Corbin ha sido poco explorada por la crítica, quizá porque el encuentro se reduce hasta la fecha a un breve intercambio epistolar del que se conservan dos cartas enviadas por Corbin a d’Ors en el Arxiu Nacional de Catalunya. El asunto ha sido estudiado por Francisco Diez de Velasco de manera tangencial, pues él se

---

<sup>159</sup> Cirlot, “Eugenio d’Ors y el arte de vanguardia”, en *Homenaje a Eugenio d’Ors*. Madrid: Editora Nacional, 1968: 29-32.

<sup>160</sup> Cirlot, “Eugenio d’Ors y el arte de vanguardia”: 37.

centra en la relación de Eliade con d'Ors. Eliade puso en contacto a los otros dos en torno a 1949 al hablarle a Corbin del libro *Introducción a la vida angélica* pues sabía de su interés por los ángeles.<sup>161</sup> En las dos cartas conservadas, Corbin le pide ayuda a d'Ors para conseguir un ejemplar del citado libro, pero no hay constancia de que d'Ors respondiera. En todo caso, se sabe que al final Corbin consiguió el libro porque lo cita en *El hombre y su Ángel. Iniciación y caballería espiritual* (1983) y en *El hombre de luz en el sufismo iranio* (1984), en ambos como un antecedente de sus propias ideas sobre el tema. En el primero dice: “Hace muchos años que me sentí sorprendido por una declaración de Eugenio d'Ors, en un libro lamentablemente ilocalizable en la actualidad, afirmando que la ética del zoroastrismo conducía a una Orden de caballería”;<sup>162</sup> mientras que en el segundo afirma: “Todas estas relaciones han sido admirablemente presentadas en un librito con el que estamos lejos de estar de acuerdo en todas sus páginas, pero por el que queremos expresar aquí nuestra simpatía, porque es uno de los escasos tratados de angelología escritos en nuestro tiempo y porque con frecuencia lo inspira una audacia generosa: Eugenio d'Ors, *Introducción a la vida angélica*”.<sup>163</sup>

Entonces, si bien reconoce la importancia del libro como antecedente, sus teorías sobre el ángel y en específico el conocimiento que d'Ors manejaba sobre el zoroastrismo no podían ser abaladas por Corbin, un estudioso inmerso en las fuentes directas de dicha tradición. Esto explica por qué Cirlot prefiriera las lecturas de Corbin, aunque sin duda leyera también con una óptica analógica o conciliatoria ambas nociones angélicas.

En cuanto a la relación Eliade-d'Ors, Victoria Cirlot y Amador Vega, en los prólogos a *El vuelo mágico* señalan reiteradamente la influencia de la filosofía orsiana en la escritura de Eliade, sobre todo durante las décadas de 1920 y 1930; una prueba contundente está en dos obras que llevan casi el mismo título: *Oceanografía del tedio* de Eugenio d'Ors publicada en español en 1921 (en catalán en 1918, y que Eliade conoció en la versión francesa de 1930) y *Oceanografie* de Mircea Eliade, un volumen de artículos diversos que se publicó en 1934. La oceanografía es un método de comprensión de lectura parecido al navegar en las profundidades con la certeza de perderse en la inmensidad, propuesto por d'Ors: “Autor

---

<sup>161</sup> Francisco Díez de Velasco, “Mircea Eliade y Eugenio d'Ors: notas sobre su correspondencia”, en *Ilu. Revista de Ciencias de la Religión* 13, 2008: 55-70.

<sup>162</sup> En Díez de Velasco, “Mircea Eliade y Eugenio d'Ors: notas sobre su correspondencia”: 68.

<sup>163</sup> *Ídem*.

analizará aquí la Oceanografía del tedio. Sabrá cuán rico es y múltiple aquello que ha parecido igual y monótono al profano y al distraído. Él lo sabrá y, con él, nosotros. Que hay un descubrir en profundidad, como hay un descubrir en extensión”.<sup>164</sup> Mientras que Eliade justifica en el prefacio que es un libro de comprensión y no de pensamiento.<sup>165</sup>

Francisco Díez de Velasco señala que, a pesar de que *Introducción a la vida angélica* nunca se tradujo, “no queda duda que en 1944 Eliade se dedicará de modo sistemático a la lectura de la *Introducción a la vida angélica* como expone en el *Diario Portugués* en la anotación del 29 de octubre de 1944 donde, además, se incluye una larga cita de este libro, en español, en el original rumano. Hay que tener en cuenta que lo angélico será casi una obsesión para d’Ors (lo mismo que para otro amigo de Eliade de una época posterior, Henri Corbin, su introductor en el círculo Eranos), aunque en contextos algo distintos”.<sup>166</sup>

Además de encuentros intelectuales, d’Ors y Eliade se conocieron en 1941, reunión en la que Eliade le propuso traducir la obra de aquél al rumano y, a pesar de que éste se mostró entusiasmado, no pudo realizarse. Mientras que d’Ors emitió comentarios sobre *El mito del eterno retorno*, reprochándole un poco que Eliade no hubiera citado su *Concepción cíclica del universo* (*Quaderns d’Estudi*, marzo 1919).<sup>167</sup> Pero quizá el reconocimiento más importante es el que d’Ors encuentra en la concepción ahistórica y metafísica del arquetipo del eterno retorno y como ésta iba en contra de la lógica racional:

Mucho nos instruye, desde luego, el paralelismo entre esta posición de la mentalidad arcaica ante la historia con la que hace años le fue descubierta ante la razón por los Frazer y los Lévy-Bruhl. [...] Éstos [los griegos y los pueblos arcaicos] tienen su lógica, que no es precisamente

---

<sup>164</sup> Eugenio d’Ors, *Oceanografía del tedio. Historias de las espagueras*. Madrid: Colección Contemporánea Calpe, 1921: 24.

<sup>165</sup> Mircea Eliade, *Oceanografía*. Ed. Roberto Scagno. Milán: Jaca Book, 2007: 1.

<sup>166</sup> Francisco Díez de Velasco, “Mircea Eliade y Eugenio d’Ors (y el arquetipo)”, en *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones* 12, 2007: 87. La publicación del *Diario Portugués (1941-1945)* en la traducción española de Joaquín Garrigós (Barcelona: Kairós, 2004) recoge sus experiencias durante la estancia como diplomático en la embajada rumana en Lisboa, pero también resulta una fuente importante de datos para su relación con España, pues durante esa época conoció a Ortega y Gasset y Eugenio d’Ors.

<sup>167</sup> Díez de Velasco, “Mircea Eliade y Eugenio d’Ors (y el arquetipo)”: 92. Y más adelante Díez de Velasco señala “D’Ors se siente muy cercano a Eliade, podríamos decir que incluso demasiado y evidencia un reproche en sus palabras: no le tiene en cuenta entre sus soportes intelectuales. Eliade ha citado por ejemplo a Ortega [y Gasset] en su obra, pero en ningún momento a d’Ors, a pesar de que algunas de las ideas eliadianas sobre el tiempo podían provenir de lecturas e ideas orsianas (en todo caso a d’Ors le resultaba evidente dicha dependencia). Documentando el reproche orsiano por lo que sabemos de las lecturas de Eliade, no hay duda de que el planteamiento del barroco como constante histórica o las ideas expuestas en la *Introducción a la vida angélica* eran bien conocidas por Eliade. Aunque tras la inmersión francesa de Eliade a partir de 1945 es posible que abandonase las lecturas en español (y no solo las citas en dicha lengua) y que otros trabajos más recientes de d’Ors dedicados de modo sistemático a la reflexión sobre el tiempo y sobre los arquetipos le resultasen desconocidos” (98).

la lógica donde rige el principio de identidad; también aquellos tienen una historia, donde no rige el principio de la irreversibilidad del acontecimiento [...]. Ahora lo que nos falta saber valorar, junto al racional, el místico-mágico, si nos atrevemos a llamarlo por su nombre —y las reflexiones de Mircea Eliade no han de tardar, sin duda, a llevarle a este orden de comparaciones— es si, a la vez que la lógica del “primitivo” es, en el fondo, la subyacente lógica eterna, la historia anti-historia del “arcaico” es la que nos vale, pese a quien pese. Por de pronto, de algo muy parecido al “principio de participación” se sirve, en lo moderno, la más reciente física de los Cuanta. Y algo que puede recordar hasta cierto punto la “historia con regulación arquetípica”, se contiene en la “teoría de los eones” y, por ahí, en toda nuestra Ciencia de la Cultura. Dejando así doblemente encerrado en un paréntesis secular el racionalismo y su convencional manera de entender la ciencia y la historia. ¿Y el arte?<sup>168</sup>

Cirlot contestaría precisamente que sobre todo el arte funciona ahistóricamente gracias al símbolo. El concepto de “arquetipo” que manejó Eliade, derivado de d’Ors, es similar. Cuando Eliade reconoce en el prólogo a la edición inglesa del *Mito del eterno retorno* que usa “el término arquetipo a la manera de Eugenio d’Ors, como sinónimo de ‘modelo ejemplar’ o ‘paradigma’, es decir, en última instancia, en el sentido agustiniano”; lo hace como un intento de “desenraizar la religión de la historia concreta”, es decir, explicar que las realidades históricas existen gracias a su vínculo con la realidad metafísica. Pero d’Ors encuentra una forma de vuelta (de lo histórico a lo metafísico) a través del concepto de ángel: “propone que el arquetipo puede corporizarse, hacerse presente en el ser humano en la forma de su ángel”.<sup>169</sup> Parece que el único retorno posible a lo trascendente se da en el ámbito de un camino interior, una vía de auto conocimiento, quizá esotérica, aunque no queda claro. Al adherirse a la noción orsiana, Eliade rechaza la de arquetipo junguiano, pero al declararlo pone en evidencia que quizá tampoco tiene en cuenta las implicaciones psicológicas de la teoría del ángel orsiano, y por lo tanto no conocía bien ni a Jung ni por completo a d’Ors.<sup>170</sup>

Sin embargo, lo que está presente en todos (d’Ors, Eliade, Corbin y Cirlot) es el reconocimiento por el pasado, que en algunos se vuelve nostalgia por una tradición espiritual primigenia. La clave de nuevo es la palabra “tradición” pues, como reconoce Díez de Velasco:

---

<sup>168</sup> Díez de Velasco, “Mircea Eliade y Eugenio d’Ors (y el arquetipo)”: 96.

<sup>169</sup> *Ibidem*: 107.

<sup>170</sup> Díez de Velasco menciona que “tras el término arquetipo era muy difícil en ese momento que no se evocase por parte de sus lectores (en particular, americanos) la carga de fuerte significado que le había inyectado el pensamiento junguiano. Pero Eliade quiere despegarse de esta herencia y utiliza a d’Ors para deshacerse de Jung: un maestro libera de otro. Recordemos en este punto unas sinceras y nada ambiguas palabras de Eliade que Ricketts ha publicado, extrayéndolas de un fragmento inédito del diario, fechado el 21 de agosto de 1951 [...]: ‘Los arquetipos de Jung me horrorizan [...]’ qué excelente instinto tuve de no leer a Jung cuando trabajaba en mi ‘teoría’ de los arquetipos” (“Mircea Eliade y Eugenio d’Ors (y el arquetipo)”: 111).

Eran ambos [d'Ors y Eliade] lo que podríamos denominar “tradicionalistas”, incluso se podría decir que d'Ors, con sus ángeles, cúpulas y arquetipos, ofrecía a Eliade un camino de enraizamiento con la “Tradición” de un carácter inequívocamente cristiano y lo suficientemente no esotérico como para salvarle de aproximaciones más estigmatizadas como las guenonianas o evolianas, que tanto le fascinaron en su juventud (y que quizá seguían interesándole posteriormente aunque no pudiera explicitarlo). Decía d'Ors, bajo el pseudónimo de Octavio de Romeu: “lo que no es tradición es plagio” y subtuló *La Tradición*, la recopilación de su glosario publicada en 1939. Pero tampoco podemos dejar de destacar que ambos eran “modernos” en muchos aspectos, por ejemplo, en la sensibilidad vanguardista en lo estético o en el individualismo (en última instancia antitradicional) con el que ideaban y vivían sus vidas.<sup>171</sup>

En el artículo “La sombra iluminada” que Cirlot escribe como homenaje a Eugenio d'Ors, a 10 años de su muerte, dice: “Se formó en el periodo modernista, pero su sensibilidad ya se orientaba hacia una reacción de timbre clásico, hacia un intento de integración, noble y desesperado, de lo nuevo en lo tradicional”.<sup>172</sup> Justamente esta especie de unión de contrarios (tradición y modernidad) se puede aplicar a la obra de Juan-Eduardo Cirlot tal como se explorará en los siguientes capítulos.

## **b) Marius Schneider en Barcelona y Mircea Eliade**

En uno de sus papeles privados Cirlot describía así a Schneider:  
“Alto, delgado, tenía el don de no ser ni un artista,  
ni un erudito sino algo que no sabría definir.  
Un sabio y a la vez un artesano o un guerrero”,  
junto a una apostilla que decía “No es un Eliade”.<sup>173</sup>

En 1946, el etno-musicólogo alemán Marius Schneider (1903-1982) publicó por primera vez, como resultado de su estancia de investigación en Barcelona desde el invierno de 1943-1944 hasta el de 1951-1952: *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*.<sup>174</sup>

---

<sup>171</sup> Díez de Velasco, “Mircea Eliade y Eugenio d'Ors (y el arquetipo)”: 104.

<sup>172</sup> Juan-Eduardo Cirlot, “La sombra iluminada”, en *La Vanguardia*, 25 de septiembre de 1964: 7.

<sup>173</sup> Victoria Cirlot, “Juan Eduardo Cirlot, entre el surrealismo y la simbología”: web s/p.

<sup>174</sup> Cito de la edición de Madrid: Siruela, 1998. Además de este importante texto, Luis Calvo Calvo señala que Schneider tuvo un papel fundamental en el desarrollo de la antropología musical en Cataluña gracias a su labor en la Sección de Folklore Musical (SMF) del Instituto Español de Musicología (IEM) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de Barcelona: “Schneider, antiguo profesor de la Universidad de Berlín y ex director de la Sección de Fonogramas del Museo de Etnografía de esta ciudad, fue quien estructuró y cohesionó los trabajos de la Sección. Hasta su regreso a Alemania en 1955, su aportación fue sustancial: por primera vez, la investigación de la música tradicional se proyectó más allá de los límites en que se había movido

De este libro me interesa rescatar sobre todo una idea, a modo de advertencia, que aparece en el prólogo y que Cirlot repetirá en el *Diccionario de símbolos*:

Las antiquísimas ideas expuestas en este libro quedarán comprendidas de verdad o solamente “explicadas” según el concepto que tenga el lector de la noción símbolo. Si lo acepta como una realidad, la vía está libre; de lo contrario, siempre quedará superficial la verdadera comprensión de estas ideas. El símbolo es la manifestación ideológica del ritmo místico de la creación y el grado de veracidad atribuido al símbolo es una expresión del respeto que el hombre es capaz de conceder a este ritmo místico.<sup>175</sup>

Además de esta noción de símbolo que también defenderá Cirlot, sólo quisiera llamar la atención sobre la traducción de la frase “ritmo místico”, pues el calificativo “místico” se muestra aquí en una acepción que excede a la cristiana, de lo contrario no se entendería la inclusión del capítulo VI “Canta el cosmos” en donde se da cabida a la “astrología musical”. Victoria Cirlot, aludiendo a obras posteriores de Schneider, explica el desarrollo de su teoría simbólica:

A lo largo de los catorce artículos publicados en *Conoscenza religiosa* entre 1969 y 1983, Marius Schneider desplegó su idea simbólica de la música concebida por medio del contacto con los pueblos primitivos —en especial, africanos— y las altas culturas, la europea medieval, la india y la china. El fundamento de tal concepción se condensa en la idea de que “el sonido representa la sustancia primordial del mundo y al mismo tiempo el único medio de unión entre cielo y tierra; por ello el ofrecimiento del sonido es el sacrificio más alto”. El “en principio fue la palabra” no lo entendía como “el producto de una cultura avanzada, sino como el patrimonio conceptual más arcaico de la humanidad” [...]. El sonido como sustancia originaria de todas las cosas, “incluso ahí donde no es perceptible para el hombre ordinario” es el punto de partida de todas sus investigaciones, que él no reconocía originariamente como pitagórico, sino anterior, como una idea presente ya en las culturas megalíticas.<sup>176</sup>

La idea de un origen megalítico para el pensar simbólico será también subrayada por Cirlot en el *Diccionario de símbolos* y al igual que Schneider, explicará el cauce histórico que siguió en Occidente:

En el último artículo aparecido en *Conoscenza*, Schneider repetía que la primera energía sonora fue el grito-presagio del Creador y que los astros le respondieron con un canto de alabanza hecho solo de vocales, para sostener que “estos pensamientos aparecen en el tercer milenio antes de JC, fueron adoptados por Pitágoras e inspiraron a la humanidad hasta el siglo XVII. Fueron formulados admirablemente por Platón. La idea de la armonía de las esferas no habría

---

hasta aquellos momentos” (*Historia de la antropología en Cataluña*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Departamento de Antropología de España y América, 1997: 118).

<sup>175</sup> Schneider, *El origen musical*: 15. También en Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 39.

<sup>176</sup> Victoria Cirlot, “El oído interior. Acerca del encuentro de Cristina Campo, María Zambrano y Marius Schneider”, en *Acta Poetica* 35-2, 2014: 176-177.

podido conmover durante tantos siglos si no contuviera algo que llama a la intimidad del hombre”.<sup>177</sup>

Esta forma de pensar es típica de los planteamientos estudiados por Hanegraaff en *Esotericism and the Academy*. Resulta, por tanto, más que probable identificar la idea de universalismo, que ya había expuesto en 1946: “El ciclo de las altas culturas estudiadas comprende especialmente unos datos de China, Indonesia, India, Persia, Bizancio, Grecia antigua y de la Europa medieval, que hacen suponer un parentesco cultural antiquísimo entre estas áreas tan distantes”.<sup>178</sup> Si en el artículo citado por Victoria Cirlot se centra en la tradición occidental, en esta cita de Schneider se encuentra sobre todo la “práctica de concordancias entre tradiciones”, idea que explica las similitudes entre civilizaciones distantes como producto de un origen común de orden trascendente o “místico”. De aquí que muy probablemente el método comparativo sea más bien una comprobación ahistórica de esta “creencia” básica; no muy alejado de lo que pensaron Mircea Eliade o Eugenio d’Ors y, por supuesto, René Guénon.

Ahora bien, aunque no he encontrado algún texto que explore directamente la relación entre Schneider y Eliade, en un principio parecía más que probable puesto que Schneider publicó en la revista *Antaios*, fundada por Ernst Jünger y Mircea Eliade en 1959 y que existió hasta 1971. Sin embargo, Hans Thomas Hakl menciona que en realidad Eliade tenía poca injerencia en las decisiones editoriales de la revista:

Era el periodista y autor suizo Phillip Wolff-Windegg quien prácticamente sin ayuda seleccionaba a los autores y los artículos y también hacía la mayoría del trabajo administrativo. Eliade y Jünger leían la revista usualmente sólo meses después de su publicación y nunca contribuyeron con nada original, aunque fue Jünger quien inicialmente había tenido la idea. ANTAIOS fue financiada por el conservador editor alemán Ernst Klett en Stuttgart. Además de artículos literarios y generalmente culturales la revista incluyó un muy elevado número de contribuciones “esotéricas”. Muchos autores fueron también expositores en las conferencias de Eranos. Asombroso fue también el número de autores “perennialistas” que van desde Julius Evola a Frithjof Schuon.<sup>179</sup>

Los últimos nombres citados también sugieren el posible vínculo del pensamiento de Schneider con el tradicionalismo de Guénon, pero no hay ruptura con Occidente, ni una

---

<sup>177</sup> Victoria Cirlot, “El oído interior”: 177. Contrastar también con la cita de Juan-Eduardo Cirlot, que empieza “consignaremos que la mayoría de los autores están conformes en situar el principio del pensar simbolista en una época anterior a la historia, a fines del paleolítico” (*vid infra*: 96).

<sup>178</sup> Schneider, *El origen musical*: 14.

<sup>179</sup> Hans Thomas Hakl, “ ‘Den Antaios kenne und missbillige ich. Was er plegt, ist nicht Religio, sondern Magie!’ Kurze \_Geschichte der Zeitschrift ANTAIOS”, en *Aries* 9-2, 2009: 195.

predilección por tradiciones orientales. Por otro lado, aunque el método de análisis comparativo es similar en Schneider como en Eliade lo más probable es que no fuera producto de una mutua influencia. Pero sí parece haber coincidencias directas en cuanto a sus respectivas fuentes o maestros sobre simbología. La ideología de Schneider, y según el artículo que el propio Cirlot le dedica en *La Vanguardia* como obituario, está basada en R. Heine-Geldern y F. Speiser:

Toda la obra de Schneider, que, en realidad, trata de “correspondencias místicas” entre diversos órdenes de la realidad (estaciones del año, animales, notas, instrumentos, utensilios, colores, zonas o elementos de un paisaje, etcétera) se basa en la creencia de que, en el período megalítico (milenios III-II a. J.) se difundió por el mundo, desde Irlanda a Oceanía, un sistema ideológico, que según R. Heine-Geldern y F. Speiser (citados por Schneider) tenía como elementos dominantes: las construcciones ciclópeas, las piedras conmemorativas — consideradas como residencia de las almas— la cacería de cabezas, los barcos funerarios, el ornamento en forma de ojos, la esvástica, los símbolos axiales (árbol, mástil, estaca del sacrificio, escalera), los laberintos, etcétera.<sup>180</sup>

El primero, Robert Freiherr von Heine-Geldern (1885-1968), conocido después de 1919 como Robert Heine-Geldern, fue un etnólogo, historiador de la antigüedad y arqueólogo austriaco, nieto del poeta Heinrich Heine. De F. Speiser solo se encuentran los títulos de algunas de sus obras.<sup>181</sup> Eliade cita justamente a Heine-Geldern en *El tratado de historia de las religiones* al hablar de la función de las piedras funerarias y de los megalitos y resalta de su estudio que Heine-Geldern acuda a las creencias vivas de los pueblos del sudeste de Asia.<sup>182</sup> Esta precisión es valiosa, porque justifica la inclusión de un etnólogo a pesar de que Eliade señalara que un error del método estribaba en favorecer el estudio social y no tomar en cuenta la creencia del individuo.<sup>183</sup>

Esto indica también que lo que sí une a sus respectivas obras maestras (*El origen musical* de Schneider y el *Tratado de Historia de las religiones* de Eliade) es que están enmarcadas en una antropología religiosa y no social, que es lo que habitualmente se entiende por el término antropología. De hecho, dentro de la Antropología como disciplina se habla de una “antropología de la religión”, no de antropología religiosa, y se entiende a la religión como el resultado de “la confluencia entre ‘creencias’ y ‘actos’ o bien ‘prácticas rituales’,

---

<sup>180</sup> Cirlot, “La simbología de Marius Schneider”, en *La Vanguardia*, 14 de marzo de 1969: 11.

<sup>181</sup> *Ethnographische Materialien aus den Neuen Hebriden und den Banksinseln* (Berlín, 1923); “Note a propos des Dents de cochon Déformées dans les Mers du Sud et en Indonésie” (Tucumán 1932) y “Ueber Initiationen in Australien und Neu-Guinea”, (*Verhandlungen der Naturforschenden Gesellschaft Basel*. XI/2, 1929).

<sup>182</sup> Mircea Eliade, *Tratado de Historia de las religiones*. Tomo I. Madrid: Cristiandad, 1974: 274, 61-64.

<sup>183</sup> Mircea Eliade, *Tratado de Historia de las religiones*: 23, 29.



generadas por la actividad social, en contextos culturales específicos”.<sup>184</sup> Era de esperarse que Eliade mostrara una abierta hostilidad a esta forma de entender las religiones, de acuerdo con José Antonio González:

Los primeros ataques de Mircea Eliade a las insuficiencias de la antropología se dirigen al dominio simbólico. Y más en particular en las teorías de los evolucionistas James Frazer y de Edward Tylor a las que califica de “confucionistas”, ya que colocaban en contigüidad mitos de diferentes procedencias sin procurar encontrar sus lógicas internas, habiendo considerado además en palabras de Eliade, “la vida mágico-religiosa de la humanidad arcaica como un conjunto de ‘supersticiones’ pueriles: fruto de los miedos ancestrales o de la estupidez ‘primitiva’”. Eliade opuso a esta concepción la suya propia que consistía en religar el símbolo con los ritmos cósmicos, trascendiéndolos, ya que “un símbolo siempre revela algo más que el aspecto de la vida cósmica que ha de representar”.<sup>185</sup>

El rechazo fue mutuo, porque a pesar de que en algún momento se utilizaron las teorías de Eliade sobre la distinción entre sagrado/profano o el concepto de “homo religiosus”, la primera parte del artículo de Marie-Odile Marion se centra en definir lo que no es la antropología de la religión descartando justamente el tipo de planteamientos eliadianos,<sup>186</sup> e incluso se ha documentado un enfrentamiento entre C. Geertz y Eliade en 1960, año en que ambos coincidieron en la Universidad de Chicago. “Fue ante los estudiantes de antropología. En esta confrontación, frente a la agresividad científica esgrimida por el antropólogo interpretativo Geertz, Eliade se mantuvo huidizo, ya que por principio evitaba este tipo de situaciones, y como única respuesta siguió afirmando tozudamente la superioridad de la historia de las religiones sobre la antropología”.<sup>187</sup>

El caso de Schneider es igual de claro sin que hubiera necesidad de enfrentamientos. Aunque una parte de la investigación para *El origen musical de los animales símbolos* surgiera de su estancia en África con “hechiceros negros” y el análisis del folklor español, la mayor parte del libro (al igual que el *Tratado* de Eliade) se desarrolló en una habitación utilizando numerosas fuentes escritas, bajo un ejercicio hermenéutico que privilegiaba el sentido religioso y simbólico de los datos y no únicamente sus implicaciones sociales.

Por todo ello sus obras tuvieron en Cirlot a un lector entusiasta que llevó sus planteamientos sobre el símbolo no sólo a la cultura española, sino a la hispánica en general,

---

<sup>184</sup> Marie-Odile Marion, “Antropología de la religión”, en *Teoría e Historia de las religiones* Volumen 1. Coords. Mercedes de la Garza y María del Carmen Valverde Valdés. México: UNAM, 2010: 31.

<sup>185</sup> José Antonio González Alcantud, “Eliade y la antropología”, en *El genio maligno. Revista de Humanidades y Ciencias sociales* 2, 2008: 94.

<sup>186</sup> Marion, “Antropología de la religión”: 31-35.

<sup>187</sup> González Alcantud, “Eliade y la antropología”: 97.

puesto que el diccionario se sigue utilizando como obra de consulta básica, al menos en México, sin que se tome realmente en cuenta la complejidad ideológica y la raigambre espiritual vertida en él.

### c) Cábala: entre Scholem y la literatura cabalístico-cristiana

En el apartado previo dedicado a Gershom Scholem mencioné algunos rasgos de su planteamiento sobre la cábala y el simbolismo que opera en ella. Aquí quiero apuntar que si bien la obra de Scholem, que Cirlot consultó en su versión francesa, es una fuente imprescindible en el *Diccionario de símbolos*, ésta convive con otras que el propio Scholem consideraba “disparates”.

Además del texto más famoso de Scholem, *Les Grands Courants de la Mystique Juive*, aparecen otros libros consignados en diferentes entradas de su diccionario: *Les origines de la Kabbale* (París, 1966), *La Kabbale et sa symbolique* (París, 1966). En la siguiente cita de la entrada para “Sefirot” se nota el valor que Cirlot le asignaba a este estudioso: “Conjunto de las diez sefira, o emanaciones de Dios, según la Cábala. [...] Las obras más importantes de investigación histórica sobre la Cábala, cuya obra principal, el *Zohar*, fue escrita en España en el siglo XIII por Moisés de León, son las de Gershon G. Sholem [sic], profesor de la universidad de Jerusalén. En otro sentido, valen las síntesis de Grad.<sup>188</sup>

Jaime D. Parra señala el acercamiento de Cirlot a la literatura cabalística medieval principalmente en dos exponentes hispanos, Abraham Abulafia y la edición francesa de Maisonneuve del *Zohar o el libro del esplendor*,<sup>189</sup> pero también se incluyen las lecturas de la cábala cristiana de Ramón Llull, en particular su *Ars Magna*. Parra menciona que la figura de Abulafia es recuperada por Scholem, pero no enfatiza que este dato es fundamental como parte de las fuentes de Cirlot, que son, además de las literarias y directamente cabalísticas,

---

<sup>188</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 401-402. Scholem aparece en varias entradas de su diccionario, pero reproduzco sólo dos, la del *árbol* como modelo emanacionista, y la de Shejiná como el lado femenino de Dios. *Árbol*: “[...] Gershom G. Sholem, en *Les origines de la Kabbale* (París, 1966), habla del simbolismo del árbol en conexión con estructuras jerarquizadas verticales (como el mismo ‘árbol sefirótico’ de la Cábala, tema que no podemos desarrollar aquí)” (Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 92). *Shekiná*: “Dice Gershom G. Sholem, en su obra *La Kabbale et sa symbolique* (París, 1966), que la Shekina puede tener aspectos negativos, ocultos, destructores, lo cual, por otra vía, es llegar a la trinidad hindú en la que Shiva simboliza el lado destructor de la deidad” (410).

<sup>189</sup> Parra, *El poeta y sus símbolos*: 95.

teóricas. A través del rescate de este cabalista medieval llevado a cabo en los estudios de Scholem, Cirlot recuperará sobre todo su técnica de combinación de nombres, como se verá más adelante.

No obstante que Cirlot reconociera a Scholem como la máxima autoridad en este tema, en el apartado “Bibliografía esencial de esta obra” consigna a Eliphas Lévi (Alphonse Louis Constant), *Les Mysteres de la Kabbale* (Paris, 1920), que de inmediato podemos asociar con los nombres de Madame Blavatsky y Papus (Gerard Encause) también citados en esta lista.<sup>190</sup> ¿Cómo tratar estas inclusiones? Con cierta ambigüedad. Victoria Cirlot refiere que, si bien estas obras formaban parte de su biblioteca, en una ocasión ella le dijo que quería leer la *Doctrina secreta* de Madame Blavatsky, a lo que él contestó: “Como quieras, pero no es necesario, el libro está lleno de tonterías”. El hecho de que Cirlot los considerara obras esenciales dentro de su diccionario no es hipocresía sino el reconocimiento valioso de otras voces sobre un mismo hecho y el intento de superar una visión subjetiva. Pero también responde a la mirada de los estudiosos que sigue.

La cábala explorada por Scholem es una cosa y la expuesta por Eliphas Lévi (1810-1875) otra. Podría decirse que la del segundo pertenece al desarrollo de la cábala cristiana con una impronta ocultista decimonónica, mientras que el trabajo de Scholem buscaba acabar con esta percepción de la cábala iniciada en la Edad Media (con Ramón Llull, por ejemplo) y continuada en el Renacimiento (con Marsilio Ficino y Pico della Mirandola). Estos autores utilizaban la cábala judía como un conocimiento antiguo que concordaba con la doctrina cristiana, pero todavía trabajaban con los textos judíos; sin embargo,

después de la aparición de la obra de Cornelius Agrippa de Nettesheim (1487-1535), *De occulta philosophia* (1531), se impuso en los círculos cristianos la falsa concepción de que la Cábala se hallaba relacionada ante todo con la magia, la hechicería y la numerología. Lentamente, la Cábala cristiana se fue convirtiendo en un sistema independiente de especulación esotérica cristiana, que desarrolló su propia vida y que ya no tenía mucho que ver con la originaria Cábala judía.<sup>191</sup>

Scholem incluso se refiere a ella de manera muy despectiva: “Se hicieron las más fantásticas afirmaciones con veleidades de interpretaciones legítimas de la Cábala, desde los

---

<sup>190</sup> De Blavatsky menciona *La doctrina secreta de los símbolos* (Barcelona 1925) y de Papus tres obras: *Traité méthodique de science occulte* (Paris 1953); *La Science des nombres* (Paris 1934) e *Initiation astrologique* (Paris 1916) (Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 477-478).

<sup>191</sup> J. H. Laenen, “Literatura popular sobre ‘cábala’”, en *La mística judía. Una introducción*. Madrid: Trotta, 2006: 290.

brillantes equívocos y tergiversaciones de Alphonse Louis Constant, que alcanzó la fama con el seudónimo de Eliphas Lévi, hasta los muy pintorescos disparates de Aleister Crowley y sus seguidores”.<sup>192</sup> Este tipo de literatura se fue haciendo cada vez más popular y en la actualidad se siguen publicando textos que manejan la cábala desde esta óptica.

Cirlot está consciente de este descrédito porque en la entrada para “Tarot” en su *Diccionario de símbolos* dice: “La psicología actual reconoce que las cartas del Tarot son, como lo han probado Eliphas Lévi, Marc Haven y Oswald Wirth, una imagen del camino de la iniciación y similares a los sueños”.<sup>193</sup> Mientras que en la entrada para “Binario” señala: “Antes de Freud, Eliphas Lévi había dicho: ‘El equilibrio humano se compone de dos atracciones, una hacia la muerte, otra hacia la vida’ ”.<sup>194</sup>

Ambas citas nos indican que la inclusión de la obra de Eliphas Lévi en su texto necesitaba una justificación y que él eligió fundamentarla en lo que tenían de intuición psicológica, y, por ende, “científica”. En esto por supuesto, más que a Freud está siguiendo a Carl Gustav Jung, quien privilegia este aspecto de la alquimia. Vuelve a ocurrir lo mismo cuando menciona a Lévi en la entrada para “Tesoro”: “En realidad, todo trabajo, todo sufrimiento, son caminos de progreso moral. Y cabe equiparar ambas actividades, pues consideramos cierta la aseveración de Eliphas Lévi ‘Sufrir es trabajar’, corroborada de otro lado por Rorschach, al descubrir que el dolor y el movimiento, como expresiones de sentimiento y actividad, expresan magnitudes análogas y contrarias, como los dos platillos de la balanza psíquica”.<sup>195</sup> Aquí Cirlot recurre al famoso test de personalidad ideado por Hermann Rorschach (1884-1922) que consiste en mostrar diez láminas con manchas abstractas de tinta y analizar lo que evocan en el paciente.

---

<sup>192</sup> Scholem, *Las grandes tendencias*: 22.

<sup>193</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 428-429. Marc Haven es el seudónimo de Emmanuel Marc Henry Lalande (1868-1926) autor de *Le Tarot: l’alphabet hébreu et les nombres* (Paris, 1937), fue miembro del Consejo Supremo de la *Ordre Kabbalistique de la Rose Croix* (OKRC) en donde conoció a Papus y a Stanislas de Guaita, fue conocido también por recopilar la supuesta obra de Cagliostro (Hanegraaff, *Dictionary of Gnosis*: 226, 246). Oswald Wirth (Suiza 1860-1943) fue un francmasón, autor del libro *Le Tarot des Imagiers du Moyen Age* (Paris, 1937), entre otros distribuidos entre la logia masónica; su visión del tarot es relevante porque indica su origen en la filosofía cabalística medieval, (contrariamente a la teoría del origen egipcio de Court de Gebelin) siguiendo la línea teórica de Eliphas Lévi del *Dogma y Ritual de la Alta Magia* (*Dictionary of Gnosis*: 388). Cirlot, además de citarlo en la entrada de “Tarot”, también lo menciona en otros símbolos relacionados con los arcanos, como el Ahorcado, Estrellas, Fénix, Fuerza, Luna, Serpiente.

<sup>194</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 109.

<sup>195</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 439.

Eliphaz Lévi no aparece vinculado directamente con la cábala, lo que indica que Cirlot optará en su prosa por citar fundamentalmente a Gershom Scholem, el especialista, cuando habla específicamente de cábala.<sup>196</sup> Sin embargo, en su poesía regresará a los exponentes españoles, sobre todo a Ramón Llull (Mallorca 1232?-1316) y a Abraham ben Samuel Abulafia (1240-1291?) a través del concepto de “variación”.

Abulafia nació en Zaragoza, pero pasó su infancia y adolescencia en Tudela, provincia de Navarra; estudió cábala en Grecia, Italia y Barcelona. Cerca de 1279 fundó una escuela para difundir sus ideas desarrolladas en esta época, innovadoras e inquietantes para la ortodoxia judía. “Su técnica mística procedía de la escuela de uno de sus maestros, Baruj Togarmi, de Barcelona, que puede resumirse en la famosa fórmula que dice: ‘Quiero escribirlo y no se me permite hacerlo. No quiero escribirlo y no puedo desistir del todo. Así que escribo y me detengo, y aludo a lo que escribo en pasajes posteriores, y este es mi proceder’”.<sup>197</sup> Esto es, una técnica de escritura que busca anular la mente por medio de la variación del alfabeto hebreo. En lugar de especulaciones filosóficas, él propondrá ejercicios de meditación. Uno de ellos, conocido como “tseruf” será al que acuda Cirlot para explicar su propia técnica de creación poética “la poesía permutatoria”.<sup>198</sup> *Tseruf*, literalmente “combinaciones”, enseñaba a concentrar la atención en cada letra del alfabeto con el objetivo de suscitar una experiencia extática; pues ésta, desde su punto de vista, es la única forma de conocer a Dios. Como explica Muñiz-Huberman: “El mundo de las letras, en su girar, descubre la bienaventuranza. Cada letra representa un mundo en el que el místico se

---

<sup>196</sup> Aunque en el *Diccionario de símbolos* también mencione a Ramón Llull no lo hace con relación a la cábala. De los libros de Llull, cita *De Auditu Kabbalistico, sive ad omnes scientias introductorium* (Estrasburgo 1651) en la definición de Signo y en la de Hombre; la *Nova Geometria* en la de punto; el *Libro del orden de caballería* en la de Lanza; *Arbor elementalis* (1295) en la de árbol; *Llibre de les Besties* en la de animales. También lo menciona en general en la entrada para Alquimia, lo cual concuerda con la leyenda de Llull alquimista; sin embargo, vale la pena apuntar que el estado actual de las investigaciones sobre la obra llulliana indica que se conservan 265 obras autenticadas escritas entre 1262 y 1316 tanto en catalán como en latín; pero hay alrededor de 40 obras apócrifas usualmente de contenido alquímico. Ver “La literatura alternativa de Ramon Llull”, en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/ramon\\_llull/literatura\\_alternativa/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/ramon_llull/literatura_alternativa/)>.

<sup>197</sup> Angelina Muñiz-Huberman, *Las raíces y las ramas: fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebraica*. México: FCE, 1993: 50. Según Moshé Idel, Abulafia también se basó en las técnicas de combinación de letras rescatadas de otras fuentes más antiguas por Rabí Eleazar de Worms (1176-1238): “R. Eleazar conservó técnicas y materiales místicos antiguos que fueron transmitidos a los cabalistas españoles por maestros asquenazíes, el más importante de los cuales, Abraham Abulafia, reelaboró las tradiciones recibidas de forma relativamente detallada” (Moshé Idel, *Cábala. Nuevas perspectivas*. México: FCE-Siruela, 2006: 149).

<sup>198</sup> Explicada en detalle en próximos capítulos, *vid infra*: 153-159.

abandona en su contemplación. Todo lenguaje, no solo el hebreo, se transforma en el lenguaje de Dios”.<sup>199</sup>

Por su parte, Ramon Llull (Raimundo Lulio castellanizado) provenía de una familia burguesa de Barcelona, que se mudó a Mallorca antes del nacimiento de Llull. Se le conocía como “el doctor iluminado” a causa de ciertas visiones o iluminaciones que lo hicieron cambiar de una vida totalmente mundana hacia una de devoción cristiana comprometida. Viaja a París, a Roma y a África para exponer sus métodos de conversión pacífica por medio del conocimiento, según se relata en *Vida coetánea*, libro autobiográfico que dictó a un monje. Va a África en tres ocasiones a predicar y proponer debates públicos con los sabios árabes; fue expulsado de Túnez, encarcelado en Bugía y lapidado en Túnez; consiguió regresar malherido a Mallorca, donde finalmente murió.<sup>200</sup> Además de apoyar la consolidación del catalán como lengua literaria, es reconocido como el iniciador de la cristianización de la cábala en latín y en catalán. Aprendió hebreo y árabe con el objetivo de enseñar su “error” a los judíos y musulmanes y convertirlos a través de una ciencia o Arte universal. Desde su punto de vista el cristianismo había perfeccionado la verdad que los judíos habían expuesto en las especulaciones cabalísticas. Con esto en mente, en su obra *Ars magna*, tal como ha estudiado Angelina Muñiz-Huberman: “incorpora la teoría de la búsqueda del nombre de Dios y de sus emanaciones o atributos. Las *sefirot* se traducen en la terminología latina como *dignitates Dei*”.<sup>201</sup> Pero su innovación estriba en que sistematizó e hizo movable este esquema del universo divino. Cito de nuevo a Muñiz-Huberman:

---

<sup>199</sup> Muñiz-Huberman, *Las raíces y las ramas*: 52.

<sup>200</sup> Me baso en la “Biografía” de Jordi Gaya, en <[http://www.jordigaya2.eu/biografia/bio\\_ind.html](http://www.jordigaya2.eu/biografia/bio_ind.html)>.

<sup>201</sup> Muñiz-Huberman, *Las raíces y las ramas*: 108. Muñiz-Huberman se basa en el estudio de Frances Yates: *Ensayos reunidos, I. Lulio y Bruno* (México: FCE, 1990; publicados en inglés en 1981). La crítica más reciente sobre Llull se ha centrado en la sistematización de su vasta obra: el sitio web de Cervantes Virtual, en el apartado de Bibliografía refiere ediciones y estudios críticos de sus grandes novelas, *Blanquerna* y *El libro de las maravillas*: <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/ramon\\_llull/su\\_obra\\_bibliografia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/ramon_llull/su_obra_bibliografia/)>. El aspecto cabalista no se ha estudiado en profundidad y queda todavía por especificar en qué grado funciona realmente en su obra. El sitio web de la Universitat de Barcelona dedicado a Llull sigue citando a Frances Yates, algunos artículos desde los cincuenta hasta el presente: <<http://www.ub.edu/llulldb/biblio1.asp?aut=&tit=cabala&bre=&ann=>>>. Por último, me gustaría añadir que los estudiosos del esoterismo occidental en Europa y Estados Unidos han dado poca importancia a los exponentes españoles y en el caso de hablar de Ramón Llull se limitan (al menos en cuanto he podido investigar) al libro *The Art of Conversion: Christianity and Kabbalah in the Thirteenth Century* de Harvey Hames (Boston: Brill, 2000) y “Christian Kabbalah” de Peter Forshaw, quien dice lo siguiente: “Aunque al místico mallorquí Ramon Llull (1225-1315) a veces se le da el crédito de ser el primer cristiano en mostrar un conocimiento de la cábala en su *De auditu Kabbalístico*, la obra realmente muestra muy poca familiaridad con la tradición judía. La especulación cristiana sobre la cábala echó raíces primero en el Renacimiento florentino” (Peter J. Forshaw, “Christian Kabbalah”, en *The Cambridge Handbook of Western Mysticism and Esotericism*. Nueva York: Cambridge University Press, 2016: 143). Sin embargo,

La teoría de la Cábala adopta en Ramón Llull una derivación proveniente del álgebra. La capacidad de abstraer el pensamiento y reducirlo a fórmulas precisas junto con el valor numérico de las letras hebreas es un poderoso atractivo. El uso alfabético y la capacidad de sintetizar y simbolizar toda una carga de conocimiento facilitan la expansión sin límites del pensamiento humano. Las fórmulas permiten el avance progresivo de cualquier teoría firmemente estructurada.<sup>202</sup>

Así, podemos decir que Cirlot toma de Abulafia las aspiraciones a una experiencia extática, una variación que anule el pensamiento; pero con Llull regresa a un sistema aritmético, como se explicará más adelante. Jaime D. Parra menciona que Cirlot “valoró a Llull, a quien, como catalán, conocía y apreciaba, y lo cantó en bellísimas líneas y en distintas ocasiones: ‘sobre mi mesa está [...] un resumen del *Ars Magna* / de Lulio’, ‘un hombre con boca refulgente / inundando de estrellas la mañana’ ”.<sup>203</sup> Mientras que al hablar de la permutación en poesía advierte Cirlot: “Cabe transmutar un poema de Bécquer, Machado o Dante, permutando el orden de los versos o el de las palabras dentro de cada verso, manteniendo la lógica del ‘modelo’ y el suprasentido del ‘metalenguaje’ obtenido. Cierto que esto no es aconsejable, mientras que quien lo practique no tenga profundas razones — pascalianas razones irracionales— para hacerlo”.<sup>204</sup>

#### **d) La alquimia, Carl G. Jung y José Gifreda**

En la actualidad es más correcto hablar de alquimias y no de una sola Alquimia, pues los avances de las investigaciones han resaltado las diferencias entre lo que entendemos por este término hoy y lo que se practicaba en la antigüedad griega, en el mundo árabe, en la Europa medieval o durante la modernidad temprana; así como el complejo proceso de división paulatina entre alquimia y química (o “chemica”) de los siglos XV al XVIII.<sup>205</sup> Sin embargo,

---

este argumento demuestra el poco interés en analizar con profundidad el desarrollo del esoterismo en España, pues ya ha sido probado que la obra citada de Ramon Llull es un texto apócrifo atribuido a un personaje renacentista, Petro Maynardo, quien en las primeras ediciones conocidas del texto (finales del siglo XV, principios del XVI) aparece en el *explicit* final; ver: Joaquín Carreras y Artau “Inautenticidad luliana del *Audito kabbalístico* (A propósito de un libro reciente)”, en *Estudios Lulianos* 28, 1966: 95-102. Con lo cual, hasta el momento, *Las raíces y las ramas* y el artículo “Ramón Llull y el simbolismo de la cábala” (*Acta Poetica* 9-10, 1989: 145-153), ambos de Muñiz-Huberman son los estudios en español más asequibles y serios sobre la conexión Llull-cábala.

<sup>202</sup> Muñiz-Huberman, *Las raíces y las ramas*: 137-139.

<sup>203</sup> Parra, *El poeta y sus símbolos*: 96.

<sup>204</sup> Cirlot, “Estructuralismo y permutación analógica”, en *La Vanguardia española*, 12 de julio de 1968: 11.

<sup>205</sup> Lawrence M. Principe, *The Secrets of Alchemy*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 2013. Un gran punto de partida para entender la compleja historia de la alquimia puede hallarse en las entradas del

la idea de una tradición ininterrumpida fue defendida, con matices y formas diversas, durante mucho tiempo por la mayoría de los que se declaraban practicantes, y es justamente esta atribución la que Hanegraaff trabaja como una “narrativa de sabiduría antigua” y que Cirlot secundará a través del concepto de “tradición”, como se verá en el siguiente capítulo.

Salvando, pues, distinciones y precisiones necesarias, la alquimia es el nombre de origen árabe (al-kimiya, de etimología incierta)<sup>206</sup> con el que se conoce en Occidente a una mezcla de teorías sobre el funcionamiento de la materia con un trasfondo holístico y religioso del mundo que pone el acento en la idea de transmutación; dicho entendimiento de la materia puede ser usado para fines prácticos y medicinales, así como místicos y filosóficos, y en ocasiones todos estos aspectos a la vez. En el primer caso los alquimistas buscan producir metales nobles, en especial el oro (cuya práctica fue llamada *chrysopeia*), piedras preciosas, la panacea y la piedra filosofal (estos dos últimos elementos se consideraban potenciadores o aceleradores de la transmutación; y a menudo la piedra filosofal también se entendía como el resultado final de todo el proceso). En el aspecto espiritual de las alquimias se pretende una transmutación interna por medio de la virtud y eventualmente la consecución de la inmortalidad. A lo largo de los siglos estas teorías mutaron junto con las culturas, pero, para entender el cambio de la alquimia durante el siglo XX español es indispensable considerar los antecedentes en contraste con otros casos europeos, en donde la alquimia sobrevivió, aunque ciertamente cada vez más subterránea. Durante el siglo XVIII vivieron alquimistas importantes como Cagliostro (Giuseppe Balsamo, 1743-1795) o Pernety (1716-1796) y alrededor suyo se formaron grupos de practicantes (aunque se disolvieran después de las muertes de los líderes); en el siglo XIX los escritos de Ethan Allen Hitchcock (1798-1870) y Mary Ann Atwood (1817-1910) acentuaron una dimensión espiritual en la alquimia, en donde este arte se trataba, en palabras de Hitchcock, de la “transformación del hombre”, y en el caso de Atwood estuvo influida sobre todo por la teosofía de Jacob Böhme (1575-1624) y el mesmerismo alemán.<sup>207</sup> Además, temas y símbolos alquímicos sobrevivieron en las asociaciones masónicas, rosacruces y teosóficas.

---

*Dictionary of Gnosis and Western Esotericism* realizadas también por Lawrence M. Principe (Introducción), Bernard D. Haage (Antigüedad-siglo XII), Herwig Buntz (siglos XII/XIII-XV), Allison P. Coudert (XVI-XVIII) y Richard Caron (XIX-XX) (en *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*: 12-58).

<sup>206</sup> Haage, en *Dictionary of Gnosis*: 16.

<sup>207</sup> Hanegraaff, *Dictionary of Gnosis*: 52.



El caso de practicantes españoles durante el siglo XVIII y primera mitad del XIX no ha sido estudiado; los artículos de la revista *Azogue* se han concentrado en la historia de la alquimia española de los siglos VI a XVII, y han mencionado el fin del siglo XIX y el principio del XX.<sup>208</sup> Este vacío puede deberse o bien a que realmente no hubieron alquimistas dentro del país, ni viajaron alquimistas extranjeros por España (como ocurrió en siglos pasados) o bien a que permanecieron ocultos con mayor cuidado que antes. Ya en 1700 (año de la muerte de Carlos II y el del cambio a la dinastía borbona) ciertas aplicaciones medicinales de la alquimia dejaron de practicarse en la Corte,<sup>209</sup> el discurso científico ganó terreno y la perspectiva imperante en los círculos intelectuales fue la de sus detractores, sobre todo en dos vertientes: la mirada ilustrada que veía al alquimista como un charlatán, popularizada ya desde el siglo XVIII por Benito Jerónimo Feijóo (1676-1764), y la antiherética de Marcelino Menéndez Pelayo en el siglo XIX. Sin ningún alquimista famoso, ni un rescate valorativo de la alquimia en su totalidad en esta época de España, las dos perspectivas de la alquimia intelectual decisivas para Cirlot, que se enfrentarán a la mirada degradante, se gestaron fuera de la península ibérica a principios del siglo XX: la psicología junguiana y una pequeña red de alquimistas franceses con el que se vincula el barcelonés José Gifreda.

Carl Gustav Jung (1875-1961) logró reposicionar la alquimia en la discusión intelectual europea y puso el acento en la maduración psíquica del hombre a través de un proceso análogo al de la transmutación alquímica, que era a la vez práctico y espiritual. En *Psicología y alquimia* (primera edición de 1943) no redujo la corriente esotérica a un aspecto espiritual pues Jung consideraba que la alquimia se degradó no sólo por la separación con la química, sino desde “la época de Jacob Böhme, cuando muchos alquimistas abandonaron las retortas y crisoles y se entregaron exclusivamente a la filosofía (hermética)”.<sup>210</sup> En consecuencia, rescató no sólo los símbolos sino la experimentación empírica que ofrecía una aplicación práctica de los principios de transmutación en la mente. En el apartado de “La naturaleza

---

<sup>208</sup> Ver J. Rodríguez Guerrero, “La Literatura Alquímica Española entre dos siglos (1889-1946)”. Exposición Virtual Organizada por la Revista Electrónica *Azogue* el 1 de diciembre de 2006; y del mismo autor “La alquimia en España durante el periodo modernista”, en *Azogue* 5, 2002-2007: 181-222. *Azogue* (1999 a la actualidad) es una revista electrónica española dedicada al estudio histórico de la alquimia; hasta el número 7 los artículos se pueden leer en línea, el último número (8) ya es impreso, pero se pueden conocer los resúmenes del contenido: <<http://www.revistaazogue.com>> [consultada el 15 de mayo de 2019].

<sup>209</sup> Ver M. Rey Bueno, “Los Destiladores Reales de los Austrias Españoles (1564-1700)”, en *Azogue. Revista Electrónica dedicada al Estudio Histórico-Crítico de la Alquimia* 5, 2002-2007: 108-129.

<sup>210</sup> Jung, *Psicología y alquimia*: 267-268.

psíquica de la ‘obra’ alquímica”, Jung aclara basado en los documentos alquímicos consultados por él que “en la alquimia había dos corrientes heterogéneas (para nosotros) que coexistían paralelas y que nosotros no podemos imaginar unidas. El *tam ethice quam physice* (tanto moral —es decir, psicológico— como físico) de la alquimia es algo que nuestra lógica no puede aceptar”.<sup>211</sup> Jung entendió la alquimia como una sola tradición (pues cita indistintamente obras griegas, medievales o del siglo XVIII) en donde pueden hallarse ejemplos de un proceso psicológico que no debería verse ni como descubrimiento químico ni como conocimiento teológico. “El alquimista vivía su proyección como cualidad de la materia. Y lo que en realidad vivía era su propio *inconsciente*”.<sup>212</sup> Así, lo que parecía una comprensión objetiva de la materia (y sus procesos o cambios) en realidad era una manifestación subjetiva involuntaria.

A juzgar por la introducción del libro, el interlocutor abstracto y opuesto de la teoría de Jung no era un científico, sino un teólogo que lo acusaba de acercarse a la *herejía* al “deificar el alma” (siendo que el alma no puede ser Dios para la ortodoxia cristiana). Jung se defiende con dos argumentos principales: primero le reprocha al cristianismo un entendimiento superficial de la religión pues, antes de que emergiera la psicología como disciplina humana, las religiones tenían el monopolio de la vida interior del hombre y por ende es la misma religión la que tiene parte de responsabilidad por el estado psíquico del Occidente europeo (recordemos que publica este texto en 1943, antes del final de la Segunda Guerra Mundial). El segundo argumento parte de la naturaleza “científica” de la psicología:

La psicología como ciencia del alma tiene que limitarse a su objeto específico y guardarse por ello de sobrepasar sus límites con afirmaciones metafísicas o cualquier manifestación de fe. [...] La psicología no enuncia, ni positiva ni negativamente, la posible existencia de Dios, así como el arquetipo del héroe no implica la existencia de un héroe. [...] Ahora bien, es un hecho el que el conocer y experimentar la existencia de estas imágenes interiores abre, tanto al entendimiento como al sentimiento, un acceso a esas otras imágenes que la doctrina religiosa presenta al hombre. Quiere decir entonces que la psicología hace lo contrario de lo que se le reprocha: crea posibilidades de comprender mejor las cosas que existen, y enseña a ver el sentido de los dogmas; la psicología, pues, no destruye absolutamente nada, sino que ofrece nuevos habitantes a una casa vacía.<sup>213</sup>

Con lo cual, tanto la psicología como la alquimia unen los aparentes contrarios objetividad-subjetividad; ciencia-religión; exterior-interior. Además de Jung, a principios del

---

<sup>211</sup> *Ibidem*: 286.

<sup>212</sup> *Ibidem*: 290.

<sup>213</sup> *Ibidem*: 22-24.

siglo XX se encuentra también un tratamiento tanto espiritual como práctico de la alquimia en Francia, representada por varias figuras en torno al magisterio de Fulcanelli,<sup>214</sup> como François Jollivet-Castelot (1874-1937), René Alleau (1917) y Eugène Canseliet (1899-1982) del que se dice fue el único alumno que conoció directamente a Fulcanelli. Todos publicaron obras de contenido alquímico que mezclaban con nociones de magia y hermetismo, y afirmaban tener laboratorios. En esta corriente se puede situar un personaje rodeado de misterio, pero muy importante para que Cirlot se acercara al esoterismo: el médico catalán José Gifreda y Morros (¿1890?-1980). Son pocos los testimonios de este personaje, pero todos repiten la misma información: se le conoció en Barcelona durante la posguerra como el “Mago Gifreda”, provenía de una familia adinerada y usó su fortuna para formar una biblioteca de libros emblemáticos, ocultistas, esotéricos y un laboratorio alquímico-mágico; hacia el final de su vida perdió su fortuna y se vio obligado a vender su biblioteca y laboratorio a unos empresarios argentinos. Victoria Cirlot cita una entrevista en la que Juan-Eduardo Cirlot dice que leyó incansablemente “libros a veces inencontrables gracias a la bondad de José Gifreda”.<sup>215</sup> Si bien no lo dejó ver el laboratorio, le hizo un horóscopo personal y profesional, que Cirlot conservó toda su vida (y que todavía está resguardado en el Archivo del Museu Nacional d'Art de Catalunya, ver Fig. 1) y, lo más importante de todo, le permitió el acceso a su biblioteca privada.<sup>216</sup>

---

<sup>214</sup> A parte de los libros que aparecieron bajo esta firma, *Le Mystère des cathédrales* (1926, conocido en español como *El misterio de las catedrales*) y *Les demeures philosophales* (1930, *Las moradas filosofales*), no se ha encontrado algún otro registro biográfico verificable históricamente hasta la fecha. Probablemente se trata del pseudónimo de, o bien Eugène Canseliet (1899-1982) quien se decía discípulo de Fulcanelli, escribió algunos datos biográficos e hizo el prólogo a *El misterio de las catedrales*, o bien de Jean Julien Champagne (1877-1932) quien hace los grabados del mismo libro. Ver *Dictionary of Gnosis*: 388-391. “Las ideas de que los edificios monumentales de Francia puedan encubrir una enseñanza alquímica secreta, y de que esos mismos secretos permanezcan escondidos en ciertas grandes obras de la literatura, son inmensamente atrayentes, especialmente para los alquimistas de sofá. Pero para el alquimista práctico, el valor de la obra de Fulcanelli (y de Canseliet) es todavía mayor. Describe los fenómenos y las indicaciones de las sustancias y de los procedimientos en el laboratorio de una forma tentadora, acercándose quizá como ninguno otro de sus predecesores a dar una instrucción real al aspirante. Cualquier afirmación que pueda hacerse sobre la realidad de la alquimia, y particularmente sobre la transmutación de metales base en oro, ha sido acreditada casi únicamente con Fulcanelli en el siglo xx, sus escritos han puesto en movimiento un renacimiento de la alquimia práctica que no muestra signos de desaparecer” (*Ibidem*: 390).

<sup>215</sup> Cirlot, “Epílogo”, *Diccionario de símbolos*: 490.

<sup>216</sup> En una conversación con Juli Peradejordi (editor de Obelisco y autor de libros con temática esotérica, quien tuvo trato directo con Gifreda) me mencionó que —de acuerdo con Emili González, un amigo mutuo— un día después del fallecimiento de Gifreda, un mecenas argentino desconocido se llevó la biblioteca y el laboratorio que el alquimista catalán había cedido pocos años antes al quedar arruinado y a cambio de una renta vitalicia “miserable”. José Rodríguez Guerrero, editor de la revista *Azogue*, sin embargo, señala que lo único que vendió al mecenas argentino fue su laboratorio, y que “Gifreda intentó salvar su biblioteca legándola a un discípulo

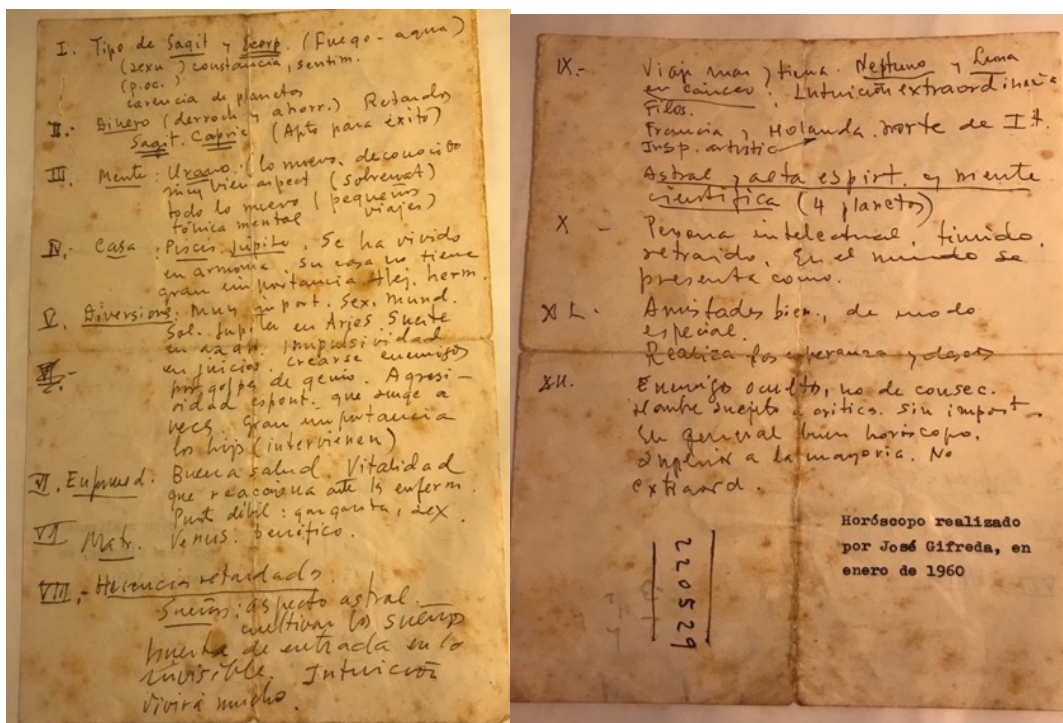


Fig. 1. Horóscopo de José Gifreda a Juan-Eduardo Cirlet de enero de 1960, carpeta 8, caja FP10-52, Fondo JEC. Archivo del MNAC.

A partir del libro *Los alquimistas del siglo XX* (traducción castellana de 2002 de *Ces hommes qui ont fait l'alchimie du XXème siècle*, 1999) es posible trazar una red intelectual de la alquimia a la que perteneció Gifreda y además es uno de los documentos que contiene información más extensa sobre él.<sup>217</sup>

suyo en temas de astrología quien, también arruinado, acabó vendiéndola años después a un bibliófilo madrileño” (Rodríguez Guerrero, “La alquimia en España”: 214). Al preguntar a Peradejordi si recordaba títulos de la biblioteca y si se podían reconocer por alguna marca, me dijo que se trataban de libros extremadamente raros como la primera edición del *Amphitheatrum sapientiae* de Heinrich Khunrath que se cotiza en la actualidad en miles de euros.

<sup>217</sup> En dicho libro se ofrecen testimonios y algunos textos de los siguientes personajes: Louis Cattiaux, Emmanuel d’Hooghvorst, Henri Cotton-Alvart, Roger Caro, Alphonse Jobert, Eugène Canselier, Pierre Dujols de Valois y Gifreda. La edición de la obra corre a cargo de Geneviève Dubois, otro personaje del que poco se sabe. Charles d’Hooghvorst y Henri La Croix-Haute recuerdan a Gifreda en dos textos. Charles (van der Linden) d’Hooghvorst (Bruselas, 1924-Barcelona, 2004), se instaló en España, cerca de Barcelona en 1955, pero fue hasta 1978 cuando creó junto a algunos amigos la revista *La puerta. Retorno a las fuentes tradicionales* (con el título nos hacemos una idea de la línea “tradicionalista” de la revista que sigue en mayor o menor medida el pensamiento de René Guénon) y firmaba como “Carlos del Tilo” artículos sobre la relación entre las tres religiones monoteístas. Fue discípulo del pintor Louis Cattiaux (Valenciennes, 1904-París, 1953), amigo de Lanza del Vasto y fue objeto de una reseña de René Guénon en *Etudes Traditionnelles* en 1948 a propósito de *Le Message Retrouvé* [*El Mensaje Reencontrado o el reloj de la noche y el día de Dios*], libro básico para los colaboradores de *La puerta*. Puede encontrarse información sobre estos personajes en la página web de dicha revista: <<http://lapuertaonline.es/index.html>>; y aquí se recoge la nota crítica de René Guénon a *El mensaje reencontrado*: <<http://www.lapuertaonline.es/bimr9.html>>. En *La puerta* también ha colaborado Raimon Arola

Charles d'Hooghvorst conoció a Gifreda gracias a Cattiaux, según cuenta él mismo, y además de subrayar su hospitalidad señala el hecho de que era independiente, “no pertenecía a ninguna hermandad ocultista y no formaba parte de ninguna sociedad secreta, aunque las conocía todas, así como a la mayor parte de personajes principales de este mundo del ocultismo y del hermetismo: Enel, A. Rouhier, G. Encausse, H. Coton-Alvart, R. Guénon, R. Alleau, C. D'Ygé, E. Canseliet, Sacoret, etc.”.<sup>218</sup> También recuerda que contaba “cómo había continuado tranquilamente sus experiencias alquímicas durante la guerra civil bajo las bombas franquistas”.<sup>219</sup> Henri La Croix-Haute, autor de *Du Bestiaire des Alchimistes* (2003), relata más datos de su biblioteca: “El doctor Gifreda poseía una biblioteca impresionante en la que manuscritos árabes y judíos se codeaban con los tratados de Platón traducidos por Ficino, las obras de Arnaldo de Vilanova y de su alumno Raimundo Lulio, las primeras ediciones de Paracelso y de Agrippa de Nettesheym”.<sup>220</sup>

El otro documento es un libro publicado en 2019 por el médico español Jesús Egido, aunque firmado con el seudónimo de El Traductor. *Gifreda, el mago* es una crónica sobre la búsqueda del autor de datos concretos de este personaje que ofrece reveladoras entrevistas a las pocas personas que lo trataron. El trasfondo novelado del texto impide corroborar todos los datos, pero entre los que sí pueden contrastarse resulta interesante la pertenencia de Gifreda al Ateneo de Barcelona (1936-1975) tanto en la época de la Guerra Civil como en su etapa franquista, en calidad de vocal de la directiva de ciencias exactas y naturales.<sup>221</sup>

---

y Juli Peradejordi, editores de Arola Editors y Obelisco, respectivamente, que publican actualmente obras de temática esotérica.

<sup>218</sup> Geneviève Dubois, *Los alquimistas del siglo XX*. Barcelona: Obelisco, 2002: 46-47.

<sup>219</sup> *Ibidem*: 47.

<sup>220</sup> *Ibidem*: 49.

<sup>221</sup> “El Ateneo Barcelonés”, sección Vida Cultural de *La Vanguardia*, 2 de junio de 1936: 8. Daniel Venteo, “Una historia del Ateneu Barcelonès”, en *Cuaderno Central* 66, 2005: 34-55.

También da más datos sobre la disolución de la biblioteca de Gifreda,<sup>222</sup> y, más importante, que el catalán había influido en un cambio de práctica alquímica en Canseliet y no al revés.<sup>223</sup>

Este es el telón de fondo de la alquimia en el sur de Francia y Barcelona. Todavía queda mucho por investigar en torno a todos estos personajes, pero lo cierto es que mantuvieron viva la alquimia en contextos de guerra y posguerra tanto en sus versiones prácticas como librescas, que es a la que finalmente se acercó Juan-Eduardo Cirlot. Con este acceso bibliográfico invaluable, la formación intelectual de Cirlot se inclinó definitivamente hacia el esoterismo y a la tradición occidental. Ahora veremos específicamente en qué medida.

---

<sup>222</sup> Jesús Egido menciona que el argentino que se llevó la biblioteca y el laboratorio fue el último discípulo de Gifreda, Carlos Corcull, director de una “filial” madrileña de la Gran Fraternidad Universal, una sociedad de corte esotérico fundada en Venezuela por el ingeniero Marc de Civrieux y Luis Deza. En las reuniones de la Fraternidad, Corcull daba cursos de Alquimia y allí conoció a los españoles Mario Casimiro y Manuel Algora Corbí, todos entusiastas y practicantes de la alquimia, el segundo es autor de *La tabla redonda de los alquimistas* (1980). Egido refiere entrevistas a estos tres personajes y todos aceptan que la biblioteca de Gifreda estuvo en su poder por algún tiempo y que fue legítimo pues Gifreda mismo la había legado a Corcull; además señalan que los libros fueron vendidos a diferentes editoriales (la parisina La Table d’Émeraude, o al español Luis Cárcamo) o subastados a particulares (El traductor [Jesús Egido], *Gifreda, el mago*. Madrid: Lulu, 2019: 51-62).

<sup>223</sup> *Ibidem*: 46-47. Ver también: <<https://www.alchemywebsite.com/afrm0150.html>>.

## CAPÍTULO 2. EL ESOTERISMO ENTRE DICCIONARIOS, ENSAYOS, CORRESPONDENCIA Y AFORISMOS

La figura de Cirlot como crítico intelectual ha sido estudiada por José Luis Corazón Ardura, quien recorre los libros y ensayos del barcelonés para trazar las mutaciones que siguió la crítica cirlotiana sobre el arte vanguardista: del surrealismo a la abstracción medieval y contemporánea; del cubismo al informalismo internacional y catalán.<sup>224</sup> El hilo conductor de dichas mutaciones es el pensamiento simbólico metafísico y el nihilismo existencialista. A pesar de dedicar buena parte de su vida a entender estas estéticas, no puede hablarse de una repercusión importante de su pensamiento en el desarrollo histórico de estas disciplinas, dado que Cirlot fue “silenciado durante el franquismo por su independencia aunque influyera en el descubrimiento de artistas como Tàpies, Saura o Millares, rechazado en Cataluña posteriormente por sus posiciones no nacionalistas, criticado por aquellos que antes fueron sus compañeros (J. Brossa, A. Puig)”.<sup>225</sup> Por estas razones, pero también por alejarse de la crítica social, por no comulgar con ningún grupo y definitivamente por la influencia esotérica en sus escritos, Cirlot no puede considerarse como un crítico en el sentido cultural y político que se le atribuye usualmente. Corazón Ardura lo caracteriza como un crítico poeta, similar a Baudelaire o Mallarmé, en donde se unen ideas y sentimiento, pasión y razón: “la estética de Cirlot se configura alrededor de los escritos de un poeta orientados a esclarecer el arte contemporáneo, [...] decidido a acometer una poética de lo informal que quiebra, repite y fragmenta el lenguaje que padece la inanidad del símbolo. [...] Si lo poético no es entendido temáticamente, sino como una actividad relacionada con el ideal, la crítica será una retórica de la ausencia, más que modelo normativo”.<sup>226</sup>

---

<sup>224</sup> Victoria Cirlot dice al respecto de la crítica de Cirlot a este arte: “La feroz defensa del informalismo, entre 1954-1960 en especial, Cirlot la basó en la simbología y, frente al sentido de destrucción que conlleva con respecto a la figura, él destacaba el sentido de creación y construcción, ya fuera ‘por elección de un orden que parece expresar el mundo de los arquetipos o ideas platónicas, bien por proyección de unas vivencias, estáticas o dinámicas, contemplativas o exaltadas, complejas o simples, afirmativas o negativas del artista’. A la zona de indeterminación o inexistencia figurativa, en lugar de contraponerla a la del mundo fenoménico, la consideraba situada ‘por encima o por debajo de éste correspondiendo a lo que en simbolismo tradicional se designa como «aguas primigenias» y «océano inferior y superior»” (Cirlot, “Epílogo”, *Diccionario de símbolos*: 491).

<sup>225</sup> Corazón Ardura, *La escalera da a la nada*: 197.

<sup>226</sup> *Ibidem*: 29-30.

Incluso podría decirse que Cirlot es un crítico religioso, pero no en la forma que Edward Said analiza el caso del estudioso francés del mundo árabe, Louis Massignon (1883-1962), en quien el estudio académico de la religión sirvió para validar una política colonialista.<sup>227</sup> Cirlot estaría, en todo caso, del lado contrario, pues sus textos buscaban legitimar discursos silenciados: primero le da voz al surrealismo en España, luego a los pintores abstractos, y al final pone en el centro de su reflexión intelectual al mundo denostado, o al menos olvidado, de lo simbólico y de las culturas “tradicionales” (en un apartado siguiente veremos qué entiende por este término). Por ello su crítica está más emparentada con los estudiosos de la religión, ya vistos, que no se sintieron cómodos en su época o en sus respectivas tradiciones culturales y religiosas: los exiliados del grupo Eranos (Eliade, Scholem, Corbin) y el más radical de todos los intelectuales de la religión en el siglo XX: René Guénon, quien decide romper con el cristianismo, con Francia y con la modernidad.

Esta crítica de Cirlot se encuentra en varios formatos de su variada prosa: libros sobre crítica de arte (48), diccionarios de carácter enciclopédico (2), artículos en revistas y periódicos (más de 400 de temas heterogéneos, en los que se incluyen prólogos a libros sobre arte y catálogos para exposiciones de arte moderno, tanto nacionales como internacionales), correspondencia, entrevistas, y dos colecciones de aforismos (*Ontología* de 1950 y *Del no mundo* de 1969). Todos interconectados, tejen la “visión de mundo” cirlotiana, si no explicada y sistemática, sí explícita y directa.

Para abordar su mirada esotérica encuentro indispensable revisar los dos diccionarios, algunos artículos, su correspondencia y los aforismos en un periodo que va de 1956 a 1973. De su crítica de arte solo abordaré la segunda edición del *Diccionario de los Ismos* (1956; primera ed. 1949) y ciertos fragmentos de ensayos porque agrega términos que se vinculan directamente con el esoterismo, en concreto su crítica del arte informalista pues está influenciada por la idea de “unión de contrarios” alquímica y puede resumirse en este comentario a un pintor catalán: “La plácida suavidad de los blanquecinos magmas de las pinturas de Vallés, contrapuesta a las rígidas formas que dicta el pensamiento ordenador y

---

<sup>227</sup> “Massignon debe ser visto dentro de una gran estructura de dominación colonial francesa tanto cultural como política del mundo musulmán [...] [que] da por sentado que hay una misión francesa peculiar hacia y en el mundo musulmán [...] para entender y sentir compasión por él, y después finalmente para existir en armonía con su angustia, sus necesidades, sus dilemas divinos” (Edward Said, *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983: 282).



lógico, constituye la ‘coincidentia oppositorum’ —la conjunción de contrarios— que eleva una mera realización pictórica al nivel de la expresión auténtica”.<sup>228</sup>

Para estudiar los textos resulta pertinente una breve descripción de los rasgos formales de estos géneros de prosa en Cirlot. Comienzo con el que cultivó más asiduamente, dejando fuera los libros sobre arte. Como es sabido, el ensayo es un género heterogéneo, generalmente escrito en prosa pero que puede relacionarse con otros géneros (poesía, teatro, narrativa, tratado filosófico o didáctico) o modos discursivos (prosa poética, diálogo, comentario). Para Liliana Weinberg el ensayo no sólo es un género sino “el acto de entender”, enunciado en un presente que se desarrolla mientras se escribe, mientras se piensa, mientras se siente: “El ensayo es la experiencia del sentido de la experiencia del entender el mundo desde el propio mirador”.<sup>229</sup> Diálogo entre la interioridad y la exterioridad. En 1996, Victoria Cirlot editó *Confidencias literarias*, una recopilación de 22 ensayos de Cirlot aparecidos en revistas y periódicos españoles de 1944 a 1971 y los definía así:

Esta serie de artículos no pueden entenderse como crítica literaria, ni como textos que puedan inscribirse en una historia de la literatura, ni tampoco como casos de aplicación para un desarrollo teórico. Surgen de la confrontación de un poeta con otros poetas, de una experiencia poética con otras experiencias poéticas. Por ello, los rostros que aquí desfilan (Blake, Nerval, Poe, Trakl) son un continuo contraste del propio Cirlot [...]. Diría que sólo un impulso anima a Cirlot en su lectura y ése es la comprensión, que no es estrictamente textual, sino humana y vital, como si detrás de los versos escritos y la capacidad de dar forma a un “suceso” estuviera el suceso mismo, inescrutable pero de aplastante realidad.<sup>230</sup>

De entre todas las manifestaciones de ensayos, la mayoría de Cirlot fueron periodísticos y como tales, respondían a acontecimientos contemporáneos al autor —alguna exposición de arte, la proyección de películas, una publicación reciente—, pero estos hechos quedaban eclipsados por la interpretación simbólica y por momentos espiritualizada del poeta; en algunos textos el acontecimiento “actual” quedaba reducido a un pretexto para hablar de uno de sus temas predilectos. Pueden distinguirse dos etapas, con fronteras borrosas, en la crítica de Cirlot a través de sus publicaciones periódicas: una volcada a la defensa del arte informalista, abstracto o surrealista cuyo mejor medio de difusión fue la revista barcelonesa *Correo de las Artes*, desde el primer número en 1957 hasta 1960 (84 colaboraciones); después

---

<sup>228</sup> “La pintura reciente de Roman Valles. La llegada a otros mundos pictóricos”, en *La Vanguardia*, 2 de enero de 1969: 43.

<sup>229</sup> Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*. México: UNAM, 2006: 29.

<sup>230</sup> Victoria Cirlot (ed.), “Prólogo” a Cirlot, *Confidencias Literarias*. Madrid: Huerga y Fierro, 1996: 10-11.

de esta fecha sus colaboraciones disminuyen, aunque seguirá publicando hasta 1970 otros 34 artículos. La segunda etapa inicia en 1961 con los textos publicados en *La Vanguardia*,<sup>231</sup> y es en la que me concentraré pues se muestra más comprometida con el universo simbólico. En este periódico de gran difusión Cirlot publicó 123 artículos de 1961 a 1971, y en ellos se pueden percibir tres periodos: de 1961 a 1965 los temas sobre arte pictórico son prioridad; de 1966 a 1969 cobra relevancia la simbología como método de interpretación que aplica a su crítica de arte, literatura, numismática, música y cine. En 1970 y 1971 se nota una amplitud temática: su crítica se enfoca en los aspectos técnicos y formales de los artistas, tanto visuales como literarios y también en el cine; escribe mucho más sobre compositores atonales o expresionistas de finales del XIX y principios del XX (Arnold Schönberg, Alban Berg, Gustav Mahler, Alexander Scriabin) cuyas ideas se hallan relacionadas directamente con su propia técnica poética; además comienza una sección de “temas de actualidad” en donde interpreta aspectos culturales de su época: el amor-erotismo y su vinculación con el impulso guerrero, la aceleración de la técnica y el arte vinculado con la idea de “progreso” o “libertad”; hace una clasificación de socialismos, otra de “estructuralismos” o defiende junto a Goethe la noción de “personalidad”. Hay un silencio en 1972 por su larga enfermedad (iniciada en octubre del ‘71) y el 13 de enero de 1973 aparece su último texto, “El Tapies último”, de nuevo sobre el arte informalista que defendió toda su vida pero con esa mirada en extremo subjetiva (que veremos desarrollar enseguida) enfocada en símbolos esotéricos sin importarle ser objetivo: “[...] en la exposición reciente, Tapies expone *detritus*, esto es, basura [...] ¿Es que Tapies se propone hacer un escarnio de la publicidad en esta imagen?, ¿o de la sociedad de consumo?, ¿o del destino final de cuanto nos rodea? Puede que sí, pero prefiero creer que él ha querido presentar sobre todo una imagen de lo diabólico. Las basuras, según el ‘Zohar’ (I, 190), o ‘tzoah’ son residencia de demonios. ¿Cree Tapies en los demonios? Esto es algo que nada me importa”.<sup>232</sup>

¿Cómo fue la recepción de su labor en este periódico? Antonio Rivero Taravillo la resume así:

---

<sup>231</sup> Se puede acceder a 108 artículos publicados en esta página web de *La Vanguardia*: <<https://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20130511/54373347565/poeta-compositor-simbolismo-critico-de-arte-mistica-ocultismo.html>>. En la lista que aquí se ofrece faltan 15, sobre todo los aparecidos en 1967, pero se pueden buscar directamente en la sección “Hemeroteca”.

<sup>232</sup> Juan-Eduardo Cirlot, “El arte contemporáneo. El Tápies último”, en *La Vanguardia*, 13 de enero de 1973: 50.

Aunque durante algunos años de su etapa final pudo disponer de una tribuna frecuente en un periódico de gran difusión como *La Vanguardia*, o precisamente por eso (por las opiniones allí vertidas), Cirlot fue arrinconado, ninguneado, despreciado por unos y por otros, que no le perdonaron su diferencia, que lo condenaron al ostracismo. Sus cosas —son palabras suyas— “no pueden ser entendidas ni aprobadas por nadie y menos en Barcelona, la ciudad del humo y de la inquisición”.<sup>233</sup>

Otro medio importante de publicación donde Cirlot colaboró desde finales de los cincuenta fue la revista literaria *Papeles de Son Armadans* (1956-1979) fundada por Camilo José Cela en Palma de Mallorca; no tanto por la cantidad de artículos (tan solo 22 de 1958 a 1973), sino porque además publicaba poemas y pudo presentar trabajos directamente relacionados con la poesía, de mayor extensión que los de *La Vanguardia*. También en esta revista se puede notar el desarrollo temático de sus publicaciones: de la crítica de arte principalmente hacia la poesía romántica (Blake, Nerval, Poe) analizada desde la simbología, hasta sus últimos textos de 1972, que trataron sobre músicos del siglo XX.

El *Diccionario de símbolos* fue publicado en un primer momento con el título de *Diccionario de los símbolos tradicionales* (Editorial Luis Miracle en 1958); fue ampliado y corregido en una segunda edición para la editorial Labor en 1969, ya con el título definitivo. Era la obra preferida de Cirlot, que había planeado como “la plaza de una ciudad radiocéntrica de la que partirían libros sobre simbolismo gráfico, fonético, etc.”.<sup>234</sup> Pero la repercusión que él esperaba de este libro se retrasó hasta después de su muerte, y sólo recientemente se le consideró el introductor de los estudios sobre simbología en España.<sup>235</sup>

En cuanto a la elección de la forma del diccionario, los críticos la han vinculado con la lógica del coleccionismo, pues Cirlot era famoso también por sus colecciones de espadas (primero de los siglos XVI y XVII; después medievales) y monedas antiguas:

La búsqueda de la totalidad que caracteriza tanto al diccionario como al coleccionismo (por lo demás, totalidad imposible pues el diccionario como el coleccionismo siempre está abierto a nuevas voces/piezas) la expresó el mismo Cirlot en una carta a André Bretón [sic] donde definía la obra que estaba escribiendo como una *summa*: “[...] estoy preparando una *summa* simbólica, en la que se confrontan los conocimientos que los ocultistas, psicólogos, antropólogos, orientalistas, historiadores de las religiones y autores de tratados tienen del simbolismo. Creo que es necesario llegar al superconocimiento de una serie de cosas (cualidades de materias, paisajes, sueños, seres que nos llenan de perturbación, que nos asedian o nos maldicen) para los cuales ‘no existe aún ciencia alguna’ y creo que únicamente el simbolismo puede

---

<sup>233</sup> Rivero Taravillo, *Cirlot, ser y no ser de un poeta único*: ebook s/p.

<sup>234</sup> Carta de Cirlot a Francisco Ynduráin del 18 de mayo de 1971. Carpeta 58, caja FP10-6. Fondo JEC. Archivo del MNAC.

<sup>235</sup> Ver Parra, *La simbología: grandes figuras de la ciencia de los símbolos*. España: Montesinos, 2001.

proporcionar (con la ayuda del psicoanálisis o mejor de una psicología de la forma en evolución) los fundamentos de semejantes tareas”.<sup>236</sup>

Es significativo que elija la palabra *summa* a la manera escolástica y no la de *enciclopedia* ilustrada, con lo cual se adhiere a la época medieval en un género de conocimiento universalista que ponía en el centro lo espiritual. A propósito del saber universal, supuestamente perdido por la especialización del conocimiento, Cirlot escribió “Se terminó la época en que con una ‘Summa’ medieval, el hombre se enfrentaba con el infinito (o creemos que lo hacía, pues sólo la Cábala era ya una ‘especialidad’, a partir del siglo XIII, como para consumir las energías intelectuales de un individuo)”.<sup>237</sup> Es decir, Cirlot está consciente de que el conocimiento universal no se trata de un hecho ya realizado, sino de una búsqueda constante, de no perder la intención de trascender los límites del conocimiento y esto también se relaciona con el coleccionismo pues hay en éste

un profundo anhelo de “salvación” y de “reintegración” —anhelo que es paralelo al de representación que posee al artista y le fuerza a trabajar—. En el fondo de todo ello subyace el mito de Osiris, despedazado y reunido por la piedad y el amor de Isis. Lo que existe está desperdigado. *El cosmos es dispersión de lo Uno* y hay el deber de reunirlo, entenderlo, plasmarlo, explicarlo, traducirlo, refundirlo con los propios sentimientos y, si es posible, identificarlo con las más secretas e inaccesibles pulsiones del espíritu.<sup>238</sup>

Esta mención de lo Uno nos transporta al neoplatonismo, tal como Jaume Vidal Oliveras ya señalaba a propósito justamente del *Diccionario de símbolos*: “se puede interpretar como un desdoblamiento de lo interior, la construcción de una cosmogonía, pero realizada desde una nueva perspectiva, la del simbolismo, el cual, en palabras de Cirlot, se trata de ‘un sistema áureo de relaciones de las cosas’ y que en última instancia responde —dicho de una manera esquemática— a una idea platónica o modelo interior”.<sup>239</sup>

Ángel González García, en el prólogo al *Diccionario de los Ismos* (1949; 1956) piensa que este texto sí puede estar vinculado con el saber enciclopédico del siglo XVIII, pero no me parece adecuado porque la enciclopedia moderna nació con pretensiones de objetividad racionalista, para cambiar el pensamiento de los siglos anteriores. Es cierto que Cirlot definía

---

<sup>236</sup> Vitoria Cirlot, “Epílogo: las ediciones del Diccionario de símbolos”, en *Diccionario de símbolos*: 487-488.

<sup>237</sup> Cirlot, “Artículo subjetivo. Universalidad”, en *La Vanguardia*, 24 de septiembre de 1969: 11.

<sup>238</sup> “La pintura de Javier Ciria. De la abstracción a la figuración”, en *La Vanguardia*, 7 de mayo de 1970: 45, subrayado en el original.

<sup>239</sup> Jaume Vidal Oliveras, “Cirlot, Juan Eduardo”, en *Diccionari d'historiadors de l'arte català, valencià i balear*. Obra dirigida por Fransesc Fontbona i Bonaventura Bassegoda, puede consultarse en línea <[https://dhac.iec.cat/dhac\\_p.asp?id\\_personal=802](https://dhac.iec.cat/dhac_p.asp?id_personal=802)>.

el diccionario en 1949 como “eclecticismo inorgánico”, según consta en la “Introducción” a esa primera edición, que él opone al de una historia del arte orgánica; pero esa fragmentariedad no implica ruptura con la historia, es simplemente el intento de visualizar la totalidad del arte en sus fragmentos, no sólo plásticos, sino en su vinculación con la literatura y la filosofía como “el poliedro total de la creación” o “aquel castillo de cristal que santa Teresa veía como disposición del alma humana”.<sup>240</sup> En 1956 reitera la historicidad o circunstancia de los autores: “sus creadores y cultivadores son seres tan humanos y razonables como los que pretenden existir al margen del tiempo” y estrecha todavía más el vínculo con lo espiritual: “Según el rabí Joseph ben Shalom de Barcelona (siglo XIII), el abismo deviene visible en cada brecha, en cada ruptura de continuidad, en cada transformación de la realidad y cambio de forma. Pues nada puede cambiarse sin producirse el contacto con esa región del Ser absoluto”.<sup>241</sup> Esta dimensión se llevará al extremo en el *Diccionario de símbolos*.

La adhesión de Cirlot al concepto de *summa* y al de *diccionario* por encima del de *enciclopedia* no solo radica en que es labor de un solo hombre y no de un colectivo (como usualmente ocurre en las enciclopedias) sino al rechazo (que en diversos ensayos abordará explícitamente) al modelo de pensar imperante a partir del mencionado siglo ilustrado.<sup>242</sup> En la entrada a “coleccionismo” Cirlot distingue entre una mera posesión de objetos y la “especialización temática, que implica refinamiento electivo; y la serialidad, es decir la organización de la multiplicidad”. Aunque ambas contemplan al sujeto, Cirlot no ubica simplemente los objetos, sino que, al igual que el coleccionismo, los “invierte de espiritualidad” en donde lo que “interesa entonces fundamentalmente es el sentimiento de la *unidad en la variedad* (famosa definición de la armonía)”.<sup>243</sup> Por eso, más que historiar, es

---

<sup>240</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de los Ismos*. Prólogo de Ángel González García. Madrid: Siruela, 2006: 54.

<sup>241</sup> Cirlot, *Diccionario de los Ismos*: 50.

<sup>242</sup> Justamente en la entrada a “enciclopedismo” señala que “El enciclopedismo es la tendencia a considerar solubles todos los problemas por la suma de los conocimientos racionalistas [...] contra la cual no habrían de poder, por los siglos de los siglos, las tinieblas del oscurantismo o del irracionalismo. La Enciclopedia elaboró su doctrina basándose principalmente en la creencia de que existe el progreso cultural [...] esta doctrina está condicionada por la especialización y la colaboración, por desconfianza en el subjetivismo” (Cirlot, *Diccionario de los Ismos*: 195). Y en el artículo “Aspectos de nuestro tiempo. ¿Qué es el erotismo?”, (*La Vanguardia*, 11 de marzo de 1970: 11) señala que las culturas tradicionales “comenzaron a deshacerse en la época de la Enciclopedia, a finales del siglo XVIII. [...] El movimiento de profanización, que va extendiéndose por el mundo, inhibe todas las posibilidades de sublimación o hace que sean insuficientes”.

<sup>243</sup> Cirlot, *Diccionario de los Ismos*: 124-125.

decir, imponer un orden cronológico al arte, Cirlot deja hablar a las obras y a los movimientos por medio de definiciones.

Ambos diccionarios, uno dirigido a la estética y el otro al simbolismo, fueron pioneros en su tipo en lengua castellana, y además tienen el mérito de haberse creado con medios documentales precarios. Cirlot compró tantos libros como pudo en los pocos viajes que realizó al extranjero (París, Londres), además solicitaba catálogos o textos en diversos centros culturales del extranjero y siempre que podía acudía a librerías de viejo o bibliotecas privadas, como la del alquimista José Gifreda.

Si ya el diccionario quiere definir, explicar de manera sucinta y clara, aunque flexible con la extensión, en el aforismo se impone la brevedad de la frase directa. Cirlot realiza dos veces el esfuerzo intelectual de sintetizar en pocas palabras sus reflexiones sobre la existencia (en *Ontología*, 1950 y *Del no mundo*, 1969). Son así obras filosóficas por el contenido principal (ontología, metafísica, existencialismo), y también hay algunas reflexiones sobre el lenguaje y el arte.

Ya en sus inicios el “género” aforístico era ecléctico y podía referirse a cualquier tema, pero en el aforismo moderno, que renace con la estética romántica, éste se irá haciendo cada vez más subjetivo hasta llegar a las vanguardias en donde se cuestiona “la lógica de la máxima información en el mínimo espacio. Contra la eficacia del aforismo clásico, las vanguardias empiezan a construir aforismos a partir de digresiones, lógicas imposibles, imágenes arbitrarias, transitando un nuevo territorio transgenérico que bebe más que nunca de la poesía”.<sup>244</sup> Es por ello que Carmen Camacho propone llamarlo un “estado aforístico” y no un “género”. No obstante, los límites para que un texto se considere “aforismo” estribarían en que sea un ejercicio conceptual no sistemático (para diferenciarlo del tratado filosófico), que de cabida a la “razón poética”, esto es, a la intuición, a la imaginación, gracias al uso de analogías, metáforas, paradojas y antítesis que exceden al silogismo. Además de que se busca concentrar e intensificar la formulación, no sólo al reducir las palabras, sino al potenciar sentidos. Incluso Camacho los define como una serie de “revelaciones”, “una forma antidiscursiva, despojada, sin argumentaciones que la precedan ni explicaciones que la

---

<sup>244</sup> Carmen Camacho, *Fuegos de palabras: El aforismo poético español de los siglos XX y XXI (1900-2014)*. Barcelona: Fundación José Manuel Lara, 2018: ebook s/p.

sucedan”. También los llama “islas de sentido” por la falta usual de estructura, por lo fragmentario y porque no hay conclusión real.<sup>245</sup>

Para ceñirnos a la época elegida en este trabajo sólo abordaremos el segundo conjunto de aforismos, *Del no mundo*, publicado como una plaquette en 1969. Más reducido que el primero (solo 28 aforismos frente a los 147 de *Ontología*, 1950), es más seguro en sus afirmaciones pues aparecen menos interrogaciones, menos paréntesis e incluso no sintetiza tanto como en el primero, en donde pueden hallarse aforismos de 10 sílabas (“El hombre es el mediodía del ser”),<sup>246</sup> mientras que en *Del no mundo* el más breve es de 32 sílabas (“Paradójicamente y por antítesis, la conciencia de vivir lanza a la muerte. Sólo vive lo inconsciente”).<sup>247</sup> En *Ontología* pone orden y condensa lecturas, ideas de otros comparadas con lo que él percibe del hombre y del universo, incluso hay epígrafes de san Juan de la Cruz y de Plotino; pero en *Del no mundo* no encontramos otras voces, no hay epígrafes, parece ya estar situado, convencido de la irrealidad del mundo que ya intuía en el anterior. La única vez que menciona otro personaje es para corregirlo: “Buda se equivocó. La causa del dolor no es el deseo, sino la *carencia* que motiva el deseo”.<sup>248</sup>

Clara Janés apunta con mucha razón que el pensamiento de Cirlot en estos aforismos se resume en “un entramado de carencias”.<sup>249</sup> Esto lo podemos corroborar a través de la presencia constante de las palabras “deseo”, “nada”, “nunca” el “no” y el prefijo negativo “a-” (ahumano, amundano, acircunstancial). Antonio Fernández Molina, secretario redactor de *Papeles de Son Armadans*, recordaba cómo había hecho este libro: “fueron redactados de manera vertiginosa en muy corto espacio, poco más del que supone concertar una cita por teléfono con el editor, Antonio Beneyto. La cita quedó concertada para poco después en esa misma mañana. Acudimos sin tardanza y durante el espacio de tiempo de nuestra llamada y el llegar a verlo, Cirlot, dando rienda suelta al vértigo de su disponibilidad, escribió esos lúcidos aforismos”.<sup>250</sup>

Por último, también en este capítulo se acudirá a la correspondencia con intelectuales durante la década de los sesenta y primeros años de los setenta, periodo frenético de escritura

---

<sup>245</sup> *Ídem*.

<sup>246</sup> Cirlot, *Del no mundo*. Madrid: Siruela, 2008: 410.

<sup>247</sup> *Ibidem*: 421.

<sup>248</sup> *Ibidem*: 419.

<sup>249</sup> Clara Janés, *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*: 27.

<sup>250</sup> Rivero Taravillo, *Cirlot, ser y no ser de un poeta único*: ebook s/p.

poética, pues en ella Cirlot desarrolla sus intuiciones sobre la naturaleza de la poesía o explica la génesis de algunos de sus poemarios. En particular, a Jean Aristeguieta (1921-2016), poeta venezolana con la que mantiene una relación epistolar muy cercana, le dice: “Nuestra correspondencia, querida amiga, no diré que me ponga en aprietos, sino todo lo contrario. Me está facilitando la ocasión de escribir mi Idearium, sin duda sin el menor rigor, pero sin duda con calor y sinceridad humana entera”<sup>251</sup> y en una carta posterior confirma lo anterior: “Continúo fiel a mi idea de que mis cartas a ti sean una especie de ‘ideología de J.E.C.’, en conjunto”.<sup>252</sup>

En dichas cartas, y adelantándonos ya a su ideología enraizada en lo esotérico Cirlot confiesa:

En el fondo (¿qué es el fondo?) soy, me parece, no ya cristiano, sino católico. Si ahora fuera a morirme, y me quedara una hora, haría llamar a un sacerdote, me confesaría, comulgaría, pediría la Extremaunción y me quedaría esperando, sugestionado por mi propia necesidad de necesitado, de Necesitado. Pero, en un doble fondo (¿más profundo? ¿menos?) siento en mí el hervor —no es literatura, ¡por Dios!— de todas las religiones. No puedo creer que los egipcios fueran estúpidos equivocados durante más de 3000 años. Ni lo puedo creer de los hindús. Ni de los romanos. En especial, de mi siempre pasión por Roma (es larga pasión, desde los 10 años míos), me lleva a cierta vaga pero real veneración por los dioses romanos. Imagina, por favor, un triple fondo. *Hace años que me nutro de ocultismo sui generis y de doctrinas místicas heterodoxas: cábala sobre todo, y alquimia. Es imposible que esto no deje rastro. Síntesis de los tres fondos. Soy, en verdad, lo que pudiera llamarse un gnóstico: creo en el mal de este mundo, en la trascendencia hacia una luz Ignota.*<sup>253</sup>

Al mismo tiempo lucha porque no se evite leer su poesía a causa de esto. Según Rivero Taravillo “le dolió el juicio extendido entre muchos creadores o críticos de que su obra no pertenecía a la literatura, sino al esoterismo”. Esoterismo en el sentido de “hermético” o cerrado, o difícil. En una carta al poeta Pere (o Pedro) Gimferrer, quien a finales de los sesentas le escribió para informarle de la influencia de su poesía, Cirlot se queja de no haber sido incluido en la famosa *Antología de la nueva poesía española* (1968), en donde figuraba

---

<sup>251</sup> Carta de Cirlot a Jean Aristeguieta del 1 de septiembre de 1967, carpeta 13-Árbol de Fuego I, caja FP1025-Correspondencia personal, diferentes entidades. Fondo JEC. Archivo del MNAC. Jean Aristeguieta estudió literatura en la Universidad de Madrid a principios de la década de los sesenta; durante su estancia allí y por intermediación de Antonio Molina entró en contacto con Cirlot. Inició su exploración poética a la par de Cirlot, en torno a 1942 y en relación con el grupo surrealista venezolano, Areoguayanos. En 1966 funda la revista literaria *Árbol de Fuego* de la que Cirlot fue un colaborador asiduo, no sólo de poemas, sino de algunos artículos; Aristeguieta le hacía reseñas regulares sobre los poemarios que Cirlot publicaba en Barcelona. No coincidieron nunca, toda su relación fue epistolar.

<sup>252</sup> Carta de Juan-Eduardo Cirlot del 29 de octubre de 1967 a Jean Aristeguieta, caja FP1025, folder 13. Fondo JEC. Archivo del MNAC.,

<sup>253</sup> Carta de Juan-Eduardo Cirlot a Jean Aristeguieta del 1 de septiembre de 1967, ya citada; cursivas mías.



Gimferrer: “Piense que la tendencia de los tratadistas es ampliar el concepto de lo ‘literario’ (incluyendo el ensayo, la erudición) y que lo ‘raro’ (sea por verbalismo surrealista o por otra causa) ya no puede expulsarse sin más de la Historia de la Literatura [...] Por favor, NO ME SUPRIMAN”.<sup>254</sup>

Como puede notarse, todos los textos “prosísticos” de Cirlot parecen ser medios de conocimiento, formas heterogéneas y abiertas para comprender el mundo, a sí mismo y el arte. Su forma de generar pensamiento (cuestionar, afirmar, negar, intuir e imaginar) recibe una impronta innegable del esoterismo y ahora veremos en qué sentidos. Es importante aclarar que no haré un análisis estilístico de los textos, sino que recuperaré la configuración de un universo conceptual cuyo rasgo principal es lo asistemático.

## 2.1. Narración de sabiduría antigua

La narrativa de sabiduría antigua, según la explica Hanegraaff, es expresada por Cirlot de la mano del concepto de “hermetismo”. Así, en el *Diccionario de los Ismos* señala:

A toda la sabiduría antigua, encerrada entre los muros de los templos, se acostumbró, desde la época alejandrina a llamarla “hermética”, nombre que después, durante la Edad Media, se transfirió a la magia, a la astrología y a la alquimia. Hermetismo y esoterismo se hallan estrechamente relacionados, aun cuando no son términos sinónimos; en la acepción presente, esoterismo es el contenido y hermetismo la forma que reviste ese conocimiento para hacerse inaccesible.<sup>255</sup>

Por lo tanto, reconoce el aire de familia de todos estos elementos e introduce una idea de historicidad y de genealogía de la tradición; pero también es curiosa la explicación saussureana (forma/contenido) para la distinción entre hermetismo y esoterismo como manifestación bicéfala de lo secreto. En la definición de “platonismo” en el mismo *Diccionario de los Ismos* se lee, además de una síntesis de las ideas de Platón, lo siguiente:

---

<sup>254</sup> Rivero Taravillo, *Cirlot, ser y no ser de un poeta único*: ebook s/p.

<sup>255</sup> Cirlot, *Diccionario de los Ismos*: 294. *Magia* es un concepto igual de variable que los discutidos hasta el momento en esta tesis (esoterismo, ocultismo, hermetismo, gnosis, mística) porque depende de las teorías a las que se adhiera cada autor, dependiendo de la época y de los itinerarios políticos o sociales. Podemos decir que en el sentido intelectual en que lo usa Cirlot va más en concordancia con el de Lucien Lévy Bruhl (a quien citará directamente en “magicismo”) que la ve como una comprensión simpatética del mundo (o sea, que ve relaciones de simpatía), anterior a la lógica, en el que el hombre “participa” activamente de las relaciones analógicas del cosmos (ver Hanegraaff en *Dictionary of Gnosis*: 717). En el caso de Cirlot esta concepción explica también la astrología, como la disciplina que estudia la relación entre los astros y el destino de los hombres. Como se ve, no se trata tanto de operar cambios en la naturaleza como de entender su funcionamiento oculto.

“El platonismo fue sucedido por el misticismo de Plotino, que integró en la metafísica de la tendencia elementos mágicos y religiosos, de procedencia oriental [...], su máximo desarrollo hubo de alcanzarlo dentro del cristianismo, por la influencia que, sobre san Agustín, ejercieron los postulados platónicos y, posteriormente, después de la reacción aristotélica de santo Tomás y de la filosofía escolástica, por su acción sobre Nicolás de Cusa, Pico della Mirandola, etc”.<sup>256</sup>

Se traza una genealogía del conocimiento hermético en el neoplatonismo de la antigüedad tardía (Plotino) que se explica por su influencia oriental egipcia y caldea que imprimió elementos mágicos y místicos al pensamiento filosófico-metafísico. Esta mezcla llega al cristianismo a través de san Agustín y de allí pasa al neoplatonismo florentino. En la entrada de “simbolismo tradicional” añade el eslabón que mantiene vivo este conocimiento en los estudios sobre arte, psicología o mito: “repetimos el nombre de Jung a propósito [...] y damos los de Mircea Eliade, Fromm, Diel, Dontenville, Schneider, Krappe, Kerényi, Paneth y Bachelard”.<sup>257</sup> Hoy todos estos libros reciben muchas críticas desde un punto de vista académico que se apoya en lo estrictamente histórico, y que no pretende defender la superioridad de su objeto de estudio. Pero en esa época mencionarlos tenía el peso innegable de la autoridad y además anunciaba ya el método comparativo que Cirlot pondrá en práctica en el *Diccionario de símbolos*.

Por ejemplo, en la “Introducción” también se rastrea la línea de sabiduría que partirá de “esos insondables monumentos de la filosofía hindú, del esoterismo chino, islámico, de la propia Cábala; la minuciosa prolijidad operativa de la alquimia y otras especulaciones similares”; reconociendo también a Platón y al neoplatonismo. Pero debe quedar claro que las corrientes esotéricas son para él una vía de supervivencia del símbolo, esto es, que el

---

<sup>256</sup> Cirlot, *Diccionario de los Ismos*: 503.

<sup>257</sup> *Ídem*. Los nombres de esta cita que no he mencionado en el capítulo previo son los de Erich Fromm (1900-1980), autor de *Le langage oublié* (París, 1953; primera edición inglesa de 1951 que lleva el subtítulo “An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales, and Myths”); el psicólogo Paul Diel (1893-1972), *Le Symbolisme dans la mythologie grecque* (París 1952); el mitógrafo Henri Dontenville (1888-1981), *La Mythologie française* (París, 1948); el recolector de cuentos folclóricos Alexander Haggerty Krappe (1894-1947), *La Genèse des mythes* (París, 1952; primera edición francesa de 1938); el filólogo de la literatura y mitología clásica Károly Kerényi (1897-1973), *Miti e misteri* (Roma, 1950, una recopilación de obras de distintos libros originales en alemán); Ludwig Paneth (?), *La Symbolique des nombres dans l'Inconscient* (París, 1953; primera edición alemana de 1952). Bachelard, Fromm y Kerényi colaboraban con miembros del círculo Eranos y el libro de Diel fue prologado por Bachelard. Las fechas de publicación indican que debieron agregarse en la segunda edición (1956) fecha en que Cirlot ya estaba preparando el *Diccionario de símbolos tradicionales*.

ámbito de lo simbólico es superior y anterior a las filosofías, religiones y prácticas citadas. Atribuir a la sabiduría un origen arcaico y mítico, fundamental en las genealogías y narrativas de sabiduría antigua estudiadas por Hanegraaff, aparece en Cirlot así:

consignaremos que la mayoría de los autores están conformes en situar el principio del pensar simbolista en una época anterior a la historia, a fines del paleolítico [...]. Pudiéramos aducir una inmensa cantidad de testimonios a la fe y al saber humanos de que el orden invisible o espiritual es análogo al orden material. Recordemos el concepto de “analogía” y también la sentencia de Platón, repetida por el seudo Dionisio Areopagita: “Lo sensible es el reflejo de lo inteligible”, que resuena en la *Tabula smaragdina*: “Lo que está abajo es como lo que está arriba; lo que está arriba es como lo que está abajo”; y en la frase de Goethe: “Lo que está dentro también está fuera”. Sea como fuere, el simbolismo se organiza en su vasta función explicativa y creadora como un sistema de relaciones muy complejas, pero en las cuales el factor dominante es siempre de carácter polar, ligando los mundos físico y metafísico.<sup>258</sup>

Si bien no hay un discurso de defensa de una mitología específica, de nuevo se sintetiza el paso del conocimiento simbólico desde el mundo Antiguo y el hermetismo con el que se relaciona la “legendaria Tabla de Esmeralda” como la llama en otra ocasión,<sup>259</sup> conocida en Occidente a través de una traducción del XII o XIII de una versión árabe del siglo IX<sup>260</sup> o finales del VIII.<sup>261</sup> Justamente, como origen del simbolismo en Occidente, Cirlot señala, citando a P. Festugière en *La Révélation d’Hermès Trismégiste*, la conexión entre hermetismo, neopitagorismo y gnosticismo que culmina en “la obra siria titulada *Libro de las cosas de la naturaleza*” y que continúa su influjo en el movimiento alquimista árabe, en la cábala provenzal y en Bizancio. Aunque en realidad la *Tabla esmeralda* (también llamada la Biblia de los alquimistas) fue conocida hasta la Edad Media, se le atribuyó un origen por lo menos antiguo, cuando no mítico.

En el mundo clásico, Cirlot recuerda a Platón y su teoría del mundo de las Ideas comparado con el neoplatonismo cristiano en la figura de Pseudo Dionisio Areopagita (un desconocido autor del siglo V o VI que firmaba como Dionisio, el compañero de san Pablo) ya no en san Agustín como en el *Diccionario de los Ismos*. De allí salta hacia el nacimiento del Romanticismo en la figura de J. W. Goethe, quien no sólo resulta interesante por reiterar la estética esotérica del XIX sino por darle un lugar privilegiado a la literatura, como también lo hace en el caso de la emblemática y cierto tipo de arte pictórico, pues los considera medios

---

<sup>258</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 21.

<sup>259</sup> Cirlot, “Forma”, *Diccionario de símbolos*: 213.

<sup>260</sup> Bernard D. Haage, “Alchemy II. Antiquity-12<sup>th</sup> Century”, en *Dictionary of Gnosis*: 23-24.

<sup>261</sup> Florian Ebeling, *The Secret History of Hermes Trismegisto. Hermeticism from Ancient to Modern Times*. Pról. Jan Assman. Trad. David Lorton. Ithaca-Londres: Cornell University Press, 2007: 49.

idóneos para el desarrollo del pensamiento analógico o simbólico. El arte cobra relevancia porque para él existe un quiebre, o al menos desviación, en esta historia del conocimiento, sobre todo en el siglo XVIII con la Ilustración, aunque la degradación inicia en el XV:

Puede decirse que, desde ese periodo final de la Edad Media, Occidente pierde el sentido unitario del símbolo y de la tradición simbolista. Aspectos muy diversos, síntomas de su existencia, son delatados esporádicamente por la obra de poetas, artistas y literatos, desde Juan de Udine a Antonio Gaudí, desde el Bosco a Max Ernst, pasando por William Blake. 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.<sup>262</sup>

En esta última cita resuena la idea principal de Hanegraaff: el intento por recuperar un conocimiento más antiguo y perfecto que se abandonó en la práctica a favor del pensamiento científico analítico, pero que sobrevivió, aunque marginado, en diversas esferas culturales, sobre todo en las intelectuales. Ahora bien, este planteamiento general parece cobrar la forma del tradicionalismo de René Guénon y de sus seguidores en contra del mundo moderno occidental.<sup>263</sup> Y por supuesto también nos evoca a Jung con el término “inconsciente”. Cirlot hará referencia a Jung en más de una ocasión (25 veces en la Introducción y más de 100 en el resto de las entradas del *Diccionario de símbolos*) y en el prólogo a la primera edición (1958) dice que hizo el libro guiado “por la esclarecedora actitud de Carl Gustav Jung, [...

---

<sup>262</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 27-28. En “Inquietudes actuales de siempre. ¿Qué es la simbología?”, (*La Vanguardia*, 23 de noviembre de 1968: 15) el catalán repite esta misma historia: “La simbología es una ciencia más reciente —como tal ciencia—, pero cuyas raíces ahondan en un pasado remoto. El R. P. Festugière, en su excelente y prolijo tratado sobre el hermetismo, convierte a Alejandría, entre los siglos II (A. J.) y III (D. J.) en el crisol donde las antiguas ciencias, sumidas en una concepción mítica y religiosa del mundo, comenzaron a cristalizar en nuevas fórmulas (alquimia, astrología, y más tarde cábala) que suministrarían materia ideológica a la Edad Media y a los siglos XVI a XVIII, más profana e incluso frívolamente en este periodo renaciente y barroco. [...] En realidad, son varias las raíces de esta ciencia: ante todo la historia de las religiones como la concibe un Mircea Eliade, autor, asimismo, de libros sobre símbolos y mitos (dos formas de pensamiento emparentadas); en segundo lugar, la antropología cultural, que tuvo en James Frazer el siglo pasado un eminente cultivador. En nuestro tiempo han de destacarse los libros, casi inadvertidos y, desde luego, mucho menos valorados de lo que hubieron de serlo, de Marius Schneider, editados por el C. S. I. C. en España, autor que había estudiado directamente el pensamiento primitivo y que otorgaba a la música papel esencial en la constitución ‘interna’ del pensamiento simbólico (por el cual, cada realidad física es sólo el soporte, la máscara de una realidad espiritual)”.

<sup>263</sup> Como se ha visto en el anterior capítulo, el único consenso en los pocos estudiosos del tradicionalismo iniciado por Guénon es que exclusivamente su figura y sus libros pueden denominarse sin lugar a dudas “tradicionalistas”; esto no obsta para intentar encontrar un denominador común entre la nómina variada de los que se han juzgado a sí mismos, o han sido etiquetados por otros, como tradicionalistas o perennialistas y que se pueden dividir en dos posturas: la mayoría orientalista de Frithjof Schuon, Titus Burckhardt, Ananda Coomaraswamy, y la fascista de Julius Evola. *Vid supra*, página 47, nota 111.

por] su espíritu de humanista tan preclaro y abierto como riguroso es su sentido científico”<sup>264</sup>  
Sin embargo, en el breve prólogo a la segunda edición (1969), Cirlot confiesa el regreso a lo tradicional:

En conjunto, hemos de admitir que las ampliaciones se han realizado en dirección hacia la ciencia tradicional mejor que hacia la interpretación psicoanalítica, pues, para nosotros, lo esencial es *la captación, la identificación cultural del símbolo, su intelección en sí mismo*, no su “interpretación” a la luz de una situación dada. Es importante advertir el alcance de este distingo, similar al existente entre un objeto y la situación o posición en que aparezca: una lanza es siempre una lanza, esté guardada en una vitrina, enterrada, clavada en el cuerpo de un hombre o en el de una fiera, aunque su significación emocional cambiará de acuerdo con tales situaciones.<sup>265</sup>

Este cambio confesado contrasta con el misterio que circunda la decisión que le llevó a quitar del título en la segunda edición justamente el adjetivo “tradicionales”. Victoria Cirlot dice al respecto que el cambio provino de la edición inglesa (*A Dictionary of Symbols*, Routledge and Kegan Paul, 1962), pero desconoce la razón exacta: “no he encontrado ninguna referencia a ello en ningún documento del archivo de mi padre. Es posible que Routledge considerara mejor título *Diccionario de símbolos*, aunque en la correspondencia no hay constancia. También pudo haber sucedido que el mismo Cirlot pensara que el diccionario no sólo contenía símbolos tradicionales sino también subjetivos”.<sup>266</sup> Pero esta última conjetura va en contra de lo que él afirma en el prólogo ya citado. Cabe la posibilidad de que Cirlot, en la primera edición tuviera que hacer la precisión de a qué tipo de simbolismo se refería, pues es probable que el público al que tuviera en mente pensara en el signo, más que en el símbolo; pero ya para la segunda edición el adjetivo quizá le resultaba pleonástico, puesto que, si se habla apropiadamente de simbolismo, o del simbolismo real, se tendría que pensar en lo tradicional.

---

<sup>264</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 13.

<sup>265</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 11-12. En un artículo periodístico, Cirlot profundiza un poco más en sus reservas hacia el método psicológico al tratar el símbolo del andrógino: “Fusionar lo dual ha sido interpretado por el psicoanálisis espiritualista de Jung como anhelo de unificar conciencia e inconsciente (espíritu y obscuridad instintiva), para acceder así a una plena realización ‘humana’. Pero nos parece que el psicólogo, adherido a ideologías que no se atreven nunca a penetrar en lo metafísico verdadero, se delimita a un nivel de la significación simbólica. En otro plano superior, no se trata ya de lo humano (juizado provisional por la ciencia antropológica, que ya ha hecho suyos los principios de Darwin y los ha probado), sino de lo suprahumano, de lo metahumano. De lo que fue presentado por los helenos, quienes hicieron de Dionisos despedazado y asimilado por los humanos al principio supramaterial y supratemporal que debe retornar a una patria eterna en la que el anverso y el reverso de una moneda no serán nunca dos caras contrapuestas, sino una sola y misma cosa” (“Dionisos y el andrógino. Mitos y símbolos”, *La Vanguardia*, 17 de septiembre de 1969: 11).

<sup>266</sup> Cirlot, “Epílogo”, *Diccionario de símbolos*: 491.

Esto nos lleva a tratar de dilucidar, entonces, si el concepto de “tradicición” cirlotiana es equivalente al de Guénon que puede resumirse así: “creencia y práctica transmitida de un tiempo inmemorial —o más bien una creencia y práctica que debería haber sido transmitida pero que se perdió en Occidente durante la última mitad del segundo milenio d. C. De acuerdo con los tradicionalistas, el Occidente moderno está en crisis como resultado de esta pérdida de transmisión de la tradición”.<sup>267</sup>

Con estos rasgos, en principio parece que Cirlot sí podría etiquetarse como un “tradicionalista” de este tipo, pero las siguientes interrogaciones a su obra nos ayudarán a reafirmar, negar o matizar esta impresión: ¿en qué contextos utiliza el término “tradicición”? ¿qué postura tiene ante el cambio ideológico de la modernidad: ruptura o síntesis? y si prefiere Oriente u Occidente.

### **a) Tradición**

A lo largo del extenso *Diccionario de símbolos* referirá como tradiciones a las culturas griega, indoaaria, musulmana, islámica, árabe, hebrea, israelí, hindú, védica, china, celta, turca, egipcia, hermética o cristiana. También hablará de cultos o movimientos más ceñidos como una “tradicición simbolista”, una “tradicición esotérica”, otra “tradicición órfica” o una “tradicición mística” (que aplica a la alquimia); y además adjetivará el término con un concepto más amplio como “tradicición deífica” y un acontecimiento legendario como la “tradicición del diluvio”.

Utiliza la definición completa de Guénon en la entrada a “centro espiritual”: “René Guénon habla del ‘centro espiritual’ establecido en el mundo terrestre para conservar íntegramente el depósito de una ciencia ‘no humana’. No otra es la idea de ‘tradicición’ de que derivan todas las tradiciones y explicaciones religiosas, míticas y filosóficas del mundo según el autor citado”. Pero en el diccionario Cirlot no se adhiere completamente a este sentido, se intuye que la definición de Guénon es sólo una de varias. Así, cuando se encuentra la palabra sola, sin especificar nada, como “la tradición” (en la entrada para “árbol”) no menciona a Guénon, sino a Blavatsky: “La tradición relata y los anales del libro de Dzyan explican”.<sup>268</sup>

---

<sup>267</sup> Sedgwick, *Against the Modern World*: 21.

<sup>268</sup> Cirlot, “Islas bienaventuradas”, *Diccionario de símbolos*: 264. El “libro de Dzyan”, de acuerdo con Blavatsky es un texto tibetano y uno de los libros más antiguos conocidos. Sobre las stanzas de dicho libro,

De esto se deduce una contraposición entre la explicación de un autor concreto y la sola narración o el relato, mítico o legendario, de la “tradicición”, quizá en un sentido folclórico. Pero en la entrada de “casa” identifica “tradicición” con “sabiduría” sin especificar si se refiere a un conocimiento popular o sistemático: “Otro sentido simbólico es el que asimila estas formas al continente de la sabiduría, es decir, a la propia tradición”.

En cuanto a la “tradicición esotérica”, resulta significativo que Cirlot la defina siempre a través del contraste. Primero la separa de la psicología porque ésta interpreta el sentido simbólico a través de la mente humana y por lo tanto es arbitrario, mientras que para el esoterismo es “resultado de una misma y simultánea acción de la realidad profunda”,<sup>269</sup> esto es, que va más allá de la mente humana y opera por una lógica de causalidad que es igual para todos.

También la distingue de la alquimia y la emparenta con la astrología: “Extraer la quintaesencia de esos metales o transformarlos en los superiores equivale a liberar la energía creadora respecto de los lazos del mundo sensible, proceso idéntico al que la tradición esotérica y la astrología consideran como la liberación de las ‘influencias planetarias’”.<sup>270</sup> Esto indica que lo que él entiende como “tradicición esotérica” tiene alcances más cósmicos (el macrocosmos de la astrología) que la alquimia, cuyos efectos inmediatos se observan en la materia y en el hombre (microcosmos).

Una distinción más básica es la que establece entre un conocimiento simplificado o común y uno más detallado, el esotérico, y pone el ejemplo de la representación del unicornio: “La tradición más común lo figura como caballo blanco con un solo cuerno que le brota de la frente, pero la esotérica le otorga cuerpo blanco, cabeza roja y ojos azules [Oswald Wirth, *Le Tarot des imagiers du Moyen Age*, París, 1927]”.<sup>271</sup> Esta referencia directa al Tarot como un conocimiento esotérico se completa con otra alusión en “Toro”: “La tradición esotérica lo considera animal emblemático (totémico) de los boreanos contra el

---

oculto para los no iniciados, se dice que Blavatsky escribió su *Doctrina Secreta*. No hay evidencia hasta ahora de la existencia de este libro fuera de las referencias en la obra de Blavatsky y algunas otras menciones en la *new ager* Alice Bealy o en el escritor Lovecraft. Al parecer las estancias que aparecen en *La Doctrina Secreta* son reelaboraciones de Blavatsky de varios textos hinduistas, como algunas Upanishads y conceptos reinterpretados del Vedanta o Advaita Vedanta (se puede ver una interesante discusión en un foro internacional, aunque no se identifican los autores de los comentarios: <http://prajnaquest.fr/blog/>).

<sup>269</sup> Cirlot, “Color”, *Diccionario de símbolos*: 140.

<sup>270</sup> Cirlot, “Metales”, *ibidem*: 311-312.

<sup>271</sup> Cirlot, “Unicornio”, *ibidem*: 457.

dragón de los negros, asimilando al dios Thor, hijo del cielo y de la selva [Marc Saunier, *La Légende des symboles philosophiques, religieux et maçonniques*, París, 1911]”. En un caso el Tarot y en este un símbolo quizá masónico. Si recordamos la persecución sistemática y duradera de la masonería por parte del gobierno franquista, Cirlot fue audaz al citar un libro que en el título lleva la palabra “masónico”, aun en francés, y no en un lugar oculto, sino en la lista de textos fundamentales y en la Introducción,<sup>272</sup> pero también cabe la posibilidad de que no lo advirtiera el censor; más adelante veremos que no se escapó del todo de la censura ni en *La Vanguardia* ni en los Diccionarios.<sup>273</sup> Sin ahondar mucho por ahora es posible afirmar que lo esotérico estaba relacionado para Cirlot con un conocimiento detallado de la “realidad profunda” en la que cabían al menos la astrología, el tarot y la masonería.

Esta “realidad profunda” se relaciona también con la “tradición simbolista”, pues Cirlot puntualiza que “la teoría de las correspondencias es uno de los fundamentos”.<sup>274</sup> Sentido que ya se anunciaba desde la “Introducción” cuando Cirlot aborda el problema de la interpretación: “Desde el ángulo de la tradición simbolista no hay acaso prioridad sino simultaneidad: todos los fenómenos son paralelos y correspondientes” y más adelante dice que es necesario contrastar esta lógica de correspondencias frente a la psicológica individualista, pues la primera “ha establecido seculares conexiones e interpretaciones de gran validez y universalidad”. En la entrada para “números” señala como referencias de esta “tradición simbolista” principalmente a M. Mertens Stienon, *L’Occultisme du zodiaque* (París, 1939); Ely Star, *Les Mystères du verbe* (París, 1908); René Berthelot, *La pensée de l’Asie et l’astrobiologie* (París, 1949); H. P., Blavatsky, *La doctrina secreta de los símbolos* (Barcelona, 1925) y Papus, *Traité méthodique de science occulte* (París, s/f). La información sugiere que al asociar el término *símbolo* con la palabra *tradición* Cirlot se remite, mucho más que a psicólogos y antropólogos, al ocultismo que definiremos en un apartado posterior.

A pesar de que, como es visible, los sentidos de “tradición” se potencian en Cirlot, Guénon no deja de aparecer, por ejemplo, en “regiones hiperbóreas” y “sol a medianoche”,

---

<sup>272</sup> “Marc Saunier, en su estilo literario y de un seudomisticismo, no deja de señalar una condición importante de los símbolos al decir que son la ‘expresión sintética de una ciencia maravillosa, de la cual los hombres han perdido el recuerdo [pero que] enseñan todo lo que ha sido y será, bajo una forma inmutable’. Se asigna aquí a los símbolos o, mejor, se les reconoce su función didáctica, su carácter de objetos intemporales per se, cuando menos en su más íntima estructura, pues las sobredeterminaciones son variantes culturales o personales” (Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 36).

<sup>273</sup> *Vid infra*: 115.

<sup>274</sup> Cirlot, “Correspondencia”, *Diccionario de símbolos*: 151.



donde se habla de una “tradición primordial”. También recurre a este autor cuando habla de una “tradición occidental” como equivalente de un cristianismo medieval en la definición de “montaña”. En la “Introducción” hace “constar que cuando en los diversos textos transcritos o redactados aludimos a la ‘tradición’ o a la ‘doctrina tradicional’ no nos referimos con ello sino a la continuidad, consciente o inconsciente, y a la coherencia del sistema, tanto en la extensión espacial como en el transcurso temporal”. Esto es un paso más allá de Guénon pues si bien admite “la hipótesis del fondo general y del origen único de todas las tradiciones simbolistas, sean occidentales u orientales”, Cirlot no restringe ese origen común a lo espiritual (aunque sin duda se incline a él), sino que da cabida a los intercambios culturales, reconoce que todavía hay dudas para saber si los símbolos pudieron haber aparecido espontáneamente o si sólo se han transmitido de cultura en cultura, e incluso señala que la universalidad puede deberse simplemente a cuestiones fisiológicas humanas. No debemos perder de vista entonces el plural. En un artículo de *La Vanguardia* señala que las “sociedades tradicionales” son “las anteriores a la Revolución francesa, *grosso modo*”.<sup>275</sup>

Es como si hubiera dos perspectivas, igualmente válidas para Cirlot: visto desde el mundo terreno y horizontal hablaríamos de la multiplicidad de sociedades históricas; visto verticalmente se presenta la unidad de todas ellas. A pesar de ello, el sentido unitario será el preferente, pues se reitera en los ensayos de *La Vanguardia*. En uno señala que la “tradición” es “la que dice que las cosas visibles son ‘máscaras’ de verdades invisibles (afirmación que, sin remontarnos a la religión egipcia de las primeras dinastías, ‘resuena’ desde San Pablo a Melville)”.<sup>276</sup> En otro artículo aclara que “cuando se habla de ‘tradición’, en el sentido en que emplea el término la simbología, se alude a una corriente de pensamiento que ahonda en un pasado remoto y cuyo origen no puede precisarse. Sin duda el centro esencial en que cristalizó el pensamiento tradicional (en realidad una derivación del pensamiento mítico, distinta del giro que los presocráticos le dieran hacia la ‘filosofía’), fue Alejandría”.<sup>277</sup> Es

---

<sup>275</sup> Cirlot, “Cine y pensamiento. Contra los samuráis...”, en *La Vanguardia*, 16 de enero de 1970: 9.

<sup>276</sup> Cirlot, “Vivencia y comunicación”: 13.

<sup>277</sup> Cirlot, “No contradicción, prosecución. Simbología tradicional y científica”, en *La Vanguardia*, 12 de abril de 1969: 13. Sobre Alejandría dice en el mismo artículo que “en esa ciudad se fundieron varias culturas, esencialmente la egipcia, la judía, la griega y la romana. Pero también hubo aportaciones de la India y del Irán. ¿Sincretismo? ¿Teosofía? Sin duda. En Alejandría se formaron con densa coherencia ‘ciencias supersticiosas’ como la alquimia y la astrología, o al menos allí se constituyeron en el modo que fue transmitido a la Edad Media occidental por el Islam, Bizancio y algunos centros cristianos de Occidente. [...] entre el II A. J. Y el III D. J. La época de auge del Neoplatonismo. El Rdo. Padre Festugière dedicó una obra muy importante y voluminosa a la ideología en cuestión, a su génesis y aspiraciones, y advierte que toda una rica y nueva

decir, que el pensamiento tradicional se diferencia del racionalismo filosófico (de herencia aristotélica) porque da cabida al mito, sin serlo en estricto sentido; sería más bien una mezcla entre explicaciones míticas y especulaciones intelectuales.

Al tratar explícitamente la relación entre una simbología tradicional y otra científica apunta desde el título que no se trata de contradicción sino de continuación: “La simbología científica es exactamente igual a la tradicional; pero esto ha tardado en verse. Partiendo del estudio de pueblos primitivos actuales (sir J. G. Frazer, ‘The Golden Bough’, 1890), o de la imaginación de los neuróticos (Sigmund Freud, ‘Die Traumdeutung’, 1900) se elaboró una ciencia de la interpretación de símbolos. Pero esta ciencia, ‘que no podía demostrar nada, sino mostrar’ (Jung), no tardó en precisar la ayuda de la simbología tradicional”.<sup>278</sup> Aborda a propósito el ejemplo de Jung actualizando la alquimia y las enseñanzas de Paracelso y ya antes había señalado el resurgimiento de la simbología tradicional en el siglo XIX, “a veces maridada con el esoterismo (de Lévi a Piobb y Enel)” y en el XX “ha tenido a René Guénon su más alto exponente, su sabio universal”. Cirlot está consciente de lo peligroso que puede parecer acudir a estas tradiciones, pues durante mucho tiempo han sido tildadas de “heréticas”, pero al respecto dice: “la simbología puede ser una ciencia unitaria y admitir las aportaciones que aparezcan más ‘sospechosas’ a los espíritus cerrados o atrabiliarios. A la ‘realidad abierta’ de Bachelard (otro importante estudioso de los símbolos), hay que yuxtaponer una ‘creencia abierta’ que sepa ver la verdad donde ésta se encuentre, aunque el rostro de esa verdad tenga cicatrices o manchas de humo de hoguera”.<sup>279</sup>

Entonces, al menos en este aspecto, la noción de “tradición” cirlotiana está emparentada con la guénoniana al reconocerla “como creencia y práctica transmitida de un tiempo inmemorial” (Guénon) o “una corriente de pensamiento que ahonda en un pasado remoto y cuyo origen no puede precisarse” (Cirlot). Sobre la *Prisca Theologia*, esa otra forma de discurso de sabiduría antigua centrada en las figuras de Hermes, Zoroastro, Moisés, Pitágoras o Platón, me parece que está presente de forma indirecta. Es decir, sin duda la conocía, pues cita a Agrippa y a Fludd, autores que defendían esta visión de transmisión legendaria de la sabiduría; pero Cirlot no la menciona explícitamente. Habla por ejemplo de

---

simbología era el substrato de las ciencias, o pseudociencias, antes aludidas (*La Révélation d’Hermès Trismegiste*, París, 1944)”.

<sup>278</sup> Cirlot, “No contradicción, prosecución”: 13.

<sup>279</sup> *Ídem*.

la *Tabla esmeralda*, de Hermes, uno de los *prisci theologi*; pero no menciona a Zoroastro o a Moisés. La ausencia podría explicarse también acudiendo a sus fuentes, o más bien a la ausencia de una: Frances A. Yates, cuya obra más difundida aparece en 1964 y en donde pone énfasis en este tipo de narración de sabiduría antigua; que después retomará Hanegraaff de cierta forma en *Esotericism and the Academy*. Pero Cirlot, al hablar de hermetismo citará a Festugière, quien trata más la gnosis y un estudio de textos filosóficos de la antigüedad, del neoplatonismo, no tanto a los renacentistas florentinos. Otra fuente indirecta será Serge Hutin, autor de una historia de la gnosis que tampoco cita a Yates, pues la primera edición es de 1958. Hutin entiende la gnosis desde una perspectiva fenomenológica con base en los primeros estudiosos de la Biblioteca Nag Hammadi, y la define, sí como un conocimiento salvífico, pero también como un sentimiento de extranjería respecto del mundo, es decir, el gnosticismo dualista. Por último, otra de sus fuentes es el tradicionalista Julius Evola, que en su famoso libro *La tradición hermética* no habla del *Corpus Hermeticum* ni del neohermetismo florentino, sino del origen legendario de la alquimia en Hermes.<sup>280</sup>

## **b) Oriente-Occidente**

Cirlot está muy lejos de una perspectiva decolonial actual sobre las implicaciones de poder que se cometen al llamar un cúmulo de tradiciones diversas “Oriente” u “Occidente”, pero sí las cuestiona en parte en el *Diccionario de los Ismos* con dos entradas complementarias: “occidentalismo”-“orientalismo”. En la primera dice que “es sumamente difícil precisar qué aspectos de lo que hoy es occidental corresponden verdaderamente a un modo de ser específicamente tal y opuesto al procedente del este”.<sup>281</sup> En “orientalismo” indica que “Geográficamente, es éste un concepto hecho de relatividades constantes. Culturalmente, Oriente termina en Asia Menor, en las estepas de Escitia, en Egipto. [...] Lo oriental se va adentrando a medida que se entra en Asia”.<sup>282</sup> No obstante, sí establece una separación básica binaria y excluyente entre razón-occidente/magia-oriente:

Sócrates es, pues, el principio de Occidente. En el culto a la razón y a su hija predilecta, la lógica, está la grandeza y limitación de la cultura occidental por oposición a la oriental, cuyo pensamiento carece de la capacidad de persecución sistematizada que posee el occidental pero,

---

<sup>280</sup> Julius Evola, *La tradición hermética*. Barcelona: Martínez Roca, 1975.

<sup>281</sup> Cirlot, *Diccionario de los Ismos*: 457.

<sup>282</sup> *Ibidem*: 467.

en compensación, tiene una fluidez, una feminidad, que le permite englobar los aspectos contrarios [...] pueden citarse como condiciones occidentales, frente a las orientales, las siguientes: predominio del pensamiento lógico sobre el mágico. Ordenación consecuente de los elementos místicos en un sistema inteligible, o sea, en una teología. Aspiración al racionalismo; esto es, a la libertad.<sup>283</sup>

En esta definición de alteridades, el oriente queda exaltado, con un dejo de exotismo,<sup>284</sup> a una posición dominante: “Dada la proyección importantísima de Oriente sobre Occidente, realizada desde la aurora de los tiempos históricos [...] el Mediterráneo, movimientos guerreros como las Cruzadas, la misma raza hebrea, han sido los factores más importantes de la continua o discontinua acción de Oriente sobre Occidente”.<sup>285</sup> Aquí se nota que Cirlot tiene en mente las culturas de Oriente Medio, pero en un artículo de *La Vanguardia* incluye otras, al estudiar cómo las virtudes romanas (piedad o clemencia inscritas en monedas latinas) “se volvieron también al cristianismo, eligiéndolo entre las sectas, doctrinas, tendencias y movimientos que señalaban el lento predominar de Oriente sobre Occidente”.<sup>286</sup> Es decir, grupos gnósticos y neoplatónicos que circulaban en el agitado siglo II (e. c.), eran más orientales que el cristianismo relacionado entonces directamente con la lógica racionalista, la misma que es capaz de originar tanto la moralidad jurídica y la milicia romanas como la “teología” cristiana.

Una vez descritos ambos términos, ¿por cuál se inclina Cirlot? Si bien al hablar de “tradición” o “tradiciones” específicamente en el *Diccionario de símbolos*, el autor defiende un análisis comparativo como el medio más eficaz para mostrar la permanencia de lo simbólico, ante la disyuntiva Oriente/Occidente, y al margen de este universalismo, dice:

---

<sup>283</sup> *Ídem*: 457-458.

<sup>284</sup> No en el sentido frívolo que reconoce el propio Cirlot: “es en el siglo XVIII cuando, coincidiendo con el apogeo de los viajes a países remotos, y sus narraciones correspondientes, [el orientalismo] entra a formar parte del repertorio temático, no sólo de la lírica sino también de la novela e incluso del ensayo. Las *Cartas persas*, de Montesquieu, el *Zadig*, de Voltaire, etc., son muestras de la penetración oriental, si bien en forma de ‘exotismo’, esto es, bajo el aspecto mecanizado de los perfiles ‘exteriores’ de la creación oriental, utilizada por motivos de ambientación, de contraste y de ‘colorismo’” (Cirlot, *Diccionario de los Ismos*: 470). Pero el Oriente sigue siendo “exótico” cuando reduce a todos los miembros de esas culturas como experimentantes de una espiritualidad vivida. Es decir, en occidente solo hay religión intelectualizada y organizada, mientras que “el oriental es panteísta [...] y ‘panteísmo’ lo entendemos, en este momento, más que como situación religiosa, como posición cósmica. La forma panteísta del orientalismo actúa desde China, con el concepto del ‘sentido’ o del ‘camino’ universales, y, mediante la mitología fenicia, para la cual ‘la luz es el intelecto del universo’, se expande por el mundo mediterráneo” (*Ibidem*: 468).

<sup>285</sup> Cirlot, *Diccionario de los Ismos*: 457.

<sup>286</sup> Cirlot, “Numismática y moral antigua. Pietas, Fides, Providentia, Clementia”, en *La Vanguardia*, 20 de agosto de 1964: 7.

El arte gótico es para mí casi una necesidad: la de convivir con lo medieval. [...] Pero ¿confinarse al gótico? Imposible. [...] Entonces, imagino que mi vocación cultural se reduce a Occidente, a Europa, principal o exclusivamente. ¿He olvidado ciertas emocionantes verdades del budismo?, ¿el Tetramorfos hindú, que se corresponde analógicamente con el europeo? [...] Bien, admito en Occidente mi inserción espiritual y le doy mi adhesión exclusiva. [...] pero también] “mis” músicos son judíos —¿occidentales?— Gustav Mahler, Arnold Shoenberg, Alban Berg.<sup>287</sup>

Es decir, Cirlot permanece en la ambigüedad, porque a pesar de inclinarse hacia Occidente, sus preferencias son dos momentos en que se cruzan rasgos orientales con occidentales: el gótico y el judaísmo.

Define el gótico como un “ciclo nórdico europeo”<sup>288</sup> desarrollado en Europa del siglo XII al XIII, caracterizado por una “irracionalidad estética”; a su vez, el nórdico es “el enlace entre el oriental y el clásico”.<sup>289</sup> En otros textos se referirá al “nordismo” como básico en su mundo poético y esto quizá se deba justamente a sus rasgos primitivos y civilizados a un tiempo, como apunta en un artículo a propósito de Ingmar Bergman: “Probablemente el drama de algunas gentes del Norte (salieron de la Prehistoria dos mil años después que nosotros y el periodo vikingo todavía pertenece prácticamente a ella, a pesar de las incursiones a Islandia, Groenlandia y Vinlandia), es que un primitivismo todavía activo se infiltra en su situación civilizada de hoy y determina reacciones tan contradictorias, crueles y egoístas”.<sup>290</sup>

Los músicos hebreos en Alemania son el segundo punto de confluencia entre lo oriental y lo occidental: “deduciremos que la característica dominante de lo hebreo sea la inquietud y la capacidad para inyectarse en el seno de otras culturas [...] a título de hipótesis, estableceremos que la aportación hebrea al arte consiste en la hondura del apasionamiento, en la inquietud y en la inserción de estas condiciones en las formas occidentales por medio de procesos de creación radicalmente híbridos”.<sup>291</sup>

Cuando aborda el budismo, lo llama tan pronto doctrina, como religión e incluso “una extraña religión sin Dios”, es decir, sin la figura teológica del cristianismo. Al tratar directamente la autoinmolación de los bonzos, la equipara con Occidente en dos aspectos:

---

<sup>287</sup> Cirlot, “Artículo subjetivo. Universalidad”, en *La Vanguardia*, 24 de septiembre de 1969: 11.

<sup>288</sup> Cirlot, *Diccionario de los Ismos*: 280.

<sup>289</sup> *Ibidem*: 467-468.

<sup>290</sup> Cirlot, “Amor y negación. El corto verano”, en *La Vanguardia*, 23 de septiembre de 1966: 11.

<sup>291</sup> Cirlot, *Diccionario de los Ismos*: 289-292.

primero con el significado simbólico de la muerte por fuego (“siempre se halla íntimamente asociado a ideas místicas, como veremos, en particular con la de una purificación que dimana del mismo carácter del elemento”) y después con Nietzsche, pues considera que el principio básico del budismo consiste en pensar la vida como “un mal que hay que evitar” mientras que el filósofo dijo que “la entera renunciación es factible (incluso para un occidental)”.<sup>292</sup> E inclusive, al tratar a Egipto, dejando de lado tantos siglos de su historia, religión y arte, resalta al personaje de Akhenaton, el faraón que instauró un breve monoteísmo, a quien Cirlot llamaba un “místico”.<sup>293</sup>

Así, a diferencia de Guénon, Cirlot busca puntos de contacto, no de exclusión, y analogizar es una actitud estudiada como propia del esoterista. De la misma manera, mostrará esta actitud ambigua con respecto a la disyuntiva modernidad/pasado. Si mira al cielo, la respuesta es más optimista y tenderá hacia la síntesis alquímica o la ascensión mística; pero si ve a su alrededor tornará al pesimismo existencial o al pesimismo cósmico del gnosticismo y aunque este último ofrece también una salida ascensional, exige para ello la negación del mundo corporal.

### **c) Ruptura-Gnosticismo**

Ya vimos que el cambio de mentalidad en Occidente se manifiesta para Cirlot en dos momentos fundamentales de la historia europea. Primero dice que en el XVI-XVII, con la estética barroca, todas las virtudes del pensamiento anterior se hicieron frívolas; y, en segundo lugar, en el siglo XVIII se instauró un racionalismo limitado y ortodoxo que sólo aceptaba la validez del conocimiento cuando provenía de la razón y del empirismo humano, y que además estableció su independencia justamente “frente a los confines de lo mágico teológico, así como de toda interpretación ‘mística’ del mundo”.<sup>294</sup> De tal suerte, el cambio

---

<sup>292</sup> Cirlot, “Sobre las autoinmolaciones de los bonzos. El triunfo del fuego”, en *La Vanguardia*, 2 de septiembre de 1966: 7.

<sup>293</sup> “El resplandor místico del periodo de Tell Amarna —suscitado por un solo hombre, indudablemente un genio— Ekhnaton (Amenhetep IV) que fundó una nueva religión en el Estado más conservador del mundo y se atrevió a oponerse al poderoso clero del culto oficial” (Cirlot, “Arte y civilización. Siete mil años de Egipto”, *La Vanguardia*, 25 de abril de 1969: 13). Seis meses después le dedica otro artículo hablando de su poesía, algunos himnos que se le atribuyeron resaltando otra vez su valor de místico (“Religión y poesía. Neferkheperure Akhenaten”, en *La Vanguardia*, 19 de octubre de 1969: 51). Este artículo fue publicado también con el propósito de defender la invención de una técnica aplicada en el poema “Ritual de Akhenaten” frente a un admirador que la utiliza, por lo que aprovecha para republicar aquí ese poema que apareció por primera vez en 1947.

<sup>294</sup> Cirlot, *Diccionario de los Ismos*: 544.

a la modernidad no es tanto una adquisición de valores, sino la pérdida de *algo*: “Durante el inmenso transcurso de siglos que constituyen la historia humana se ha avanzado en mucho; pero no deja de haber quien piensa que también se han ido ‘perdiendo’ cosas. La actitud límite de esta opinión es la expresada por William Blake: ‘El progreso es el castigo de Dios’”.<sup>295</sup>

Por ejemplo, Cirlot dice que la pintura gótica es el inicio de la pintura modernista, pero la diferencia radica en que la primera “disponía de dos certidumbres: la fe religiosa fundamentada en la obediencia al principio de autoridad de la Iglesia; y la técnica artesana de los talleres, doctos en producir verdaderos ‘cuadro-objeto’ quinientos años antes de que se hablara de ello”.<sup>296</sup> En otro texto también señala que al terminar la época gótica el hombre dejó de creer en “una ‘mansión cósmica’ hecha a la medida de su alma, no de su fisiología ni de la descomposición operada en su cultura por el paradójico (y verdadero) progreso y diversificación de las ciencias”.<sup>297</sup>

Lo arqueológico, en principio Cirlot lo retoma como una actividad positiva por lo que tiene de búsqueda del origen humano, motivada no sólo por la ciencia sino por la fascinación que ejerce el pasado;<sup>298</sup> sin embargo, se da cuenta que esto implica que el pasado está muerto no sólo porque las “culturas tradicionales están enterradas por las ciencias y las técnicas” sino por la situación del hombre después de las guerras mundiales: “el ‘hombre está muerto’, no en el sentido de la filosofía pos nietzscheana, sino en el sentido real de encontrar restos de seres pensantes, destruidos, deshilachados, revueltos, reducidos a una materia que fácilmente ya puede deshacerse en polvo: ‘Homo humus’. [...] El hombre de la era atómica no es ya lo que entendíamos por hombre. [...] El ser pensante, sufriente, consciente, que se inclina sobre el dolor de la Hiroshima arrasada es el hombre de la poshistoria”.<sup>299</sup>

---

<sup>295</sup> Cirlot, “Arte e historia. Luz en la edad de las tinieblas”, en *La Vanguardia*, 16 de diciembre de 1967: 15.

<sup>296</sup> Cirlot, “Historias de arte. Pintura románica y pintura gótica”, en *La Vanguardia*, 8 de junio de 1966: 15.

<sup>297</sup> Cirlot, “El testimonio numismático. Símbolos y monarcas”, en *La Vanguardia*, 7 de agosto de 1969: 10.

<sup>298</sup> “Con exactitud, Teilhard de Chardin observa que la época en la que el hombre se preocupa por lo futuro ignoto se interesa también por lo pasado. El periodo en que las ciencias y las tecnologías de la penetración hacia delante prestan a la fisonomía del mundo su aspecto clave es también el periodo en que la arqueología se desarrolla. Desde finales del siglo XVIII, comienza la amplia revaloración del pasado, que se realiza metódica y progresivamente. [...] Es evidente, sin embargo, que el prestigio de una remota ‘edad de oro’ (temporal o intemporal) no deja de ejercer su fascinación, y que la arqueología y el estudio del pasado, aparte de los móviles estrictamente científicos (¿existen?), se debe a este incentivo secreto” (Cirlot, “Arte e historia. Luz en la edad de las tinieblas”: 15).

<sup>299</sup> Cirlot, “El arte y el sentimiento. Millares y la ‘muerte del hombre’”, en *La Vanguardia*, 4 de julio de 1968: 44.

Cirlot verá manifestarse esta consciencia de carencia vivida como fatalidad sobre todo en dos autores: H. P. Lovecraft y William Blake. En su ensayo sobre el pensamiento del primero aparecen las características de lo gnóstico:

Lo que era una garantía (la relación macro-microcosmos, base de la antigua “imagen del mundo”) se ha transformado justamente en origen de un doble riesgo (que acontece desde dentro y desde fuera) [...]. Si se mantiene, con todo, la conexión macro-microcosmos y si el hombre sigue siendo “el mensajero del ser” (Max Scheler) esto no es ya motivo de gloria ni de satisfacción, sino de pavor helado. ¿Dónde estamos? ¿A dónde vamos? [...]. Esta palabra, *exilio*, subrayada por nosotros, justifica que Serge Hutin, en *Les Gnostiques* (París, P.U.F., 1959), después de indicar que el gnosticismo, no es, en sí, una religión, sino un “sentimiento del mundo” y que reaparece en las épocas de crisis y de pesimismo total, juzgue a Lovecraft como gnóstico. Las ideas de omnipresencia del Mal, de necesidad de evasión y el sentimiento de radical extranjería son los “síntomas” esenciales de la enfermedad gnóstica.<sup>300</sup>

“Lo gnóstico” es así un sentimiento de radical extranjería frente al mundo, caracterizado como pesimismo total, por considerar que se está sumido en la permanencia del mal, lo cual provoca una necesidad de evasión. Pero esta evasión puede dirigirse hacia otros mundos cósmicos y terribles como los de Lovecraft o también puede explicarse al ver este mismo mundo con una consciencia existencial, como en Blake:

el mundo avanza por unidades discontinuas, mortales, que se renuevan. Y la conciencia es el hilo que cose esa destructividad perfecta inherente a todo. Pues la metafísica es fácil (el ser es) 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 aterriza *con su verdad, que creemos a pesar nuestro*. [...] Gnóstico, Blake declara en el Primer libro de Urizen que “la eternidad permaneció apartada (igual que lo están las estrellas) de la tierra”.<sup>301</sup>

---

<sup>300</sup> Cirlot, “El pensamiento de Lovecraft”, en *Confidencias literarias*: 126-131 (aparecido por primera vez en *Papeles de Son Armadans*, 1968).

<sup>301</sup> Cirlot, “La ideología de William Blake”, en *Confidencias literarias*: 85-86 (aparecido por primera vez en *Papeles de Son Armadans*, 1966). La influencia de la filosofía de Heidegger es evidente y explícita en la obra de Cirlot, tanto en prosa (sobre todo en su *Diccionario de los Ismos* y en las dos colecciones de aforismos) como en poesía (sobre todo véase el ciclo de los cinco *Cantos de la vida muerta* [del 1 al 4 se encuentran en el tomo *En la llama*; el quinto y último, en *Del no mundo*]). Varios críticos de Cirlot ya lo han advertido: José Antonio Antón Pacheco, “Poesía metafísica. En torno a Juan Eduardo Cirlot” (en *Campo de Agramante*, 2008: 38-39). José Luis Corazón Ardura: “[bajo la] influencia de Heidegger, en especial, la etapa que el filósofo había iniciado para pensar lo poético [...Cirlot] irá desgranando, junto a las aportaciones tomadas de distintas fuentes bibliográficas, sus ideas acerca de términos importantes para comprender su poética como *metáfora directa*, *traducción o antimundo*” (en *La escalera da a la nada*: 83). Clara Janés lo menciona cuando considera el efecto que tiene en Cirlot el reconocimiento del Tiempo (“con su grave mayúscula terrible”) en el ser condenado a dejar de ser (en *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginale*: 27). No obstante, ninguno de sus críticos explica claramente cómo Cirlot llegó a conocer la obra del filósofo alemán y considero que esto es importante, ya que la vía de acceso a este pensador modifica el sentido de las ideas. En este caso, se debe recordar que España conoció varias etapas en la valoración del pensador alemán y cada una de ellas lo ubicaba dentro de una crítica distinta, por ejemplo en el contexto filosófico e intelectual español, tuvo una primera acogida por la Escuela de Madrid (1914-1936), que María Fernández califica de “inmediata y tensa”, y en donde coloca la lectura de Ortega y Gasset; después, hubo una “recuperación tomista” en el desarrollo filosófico de Xavier Zubiri (década de los cuarentas); y, en la década de los cincuentas se señala la lectura gnoseológica de Manuel Sacristán (ver



Esta postura es más cercana a la de Cirlot, pues una explicación parecida se halla en los aforismos *Del no mundo*: “El mundo es el lugar donde nada permanece (consecuente consigo), lo nunca puede darse, pero ni lo que aparece existe fuera del tiempo. El tiempo

---

María Francisca Fernández, “Una lectura de Heidegger en la España franquista. El caso de Manuel Sacristán”, en *Sociología histórica* 2, 2013: 75). También se ha visto que María Zambrano toma en cuenta las consideraciones heideggerianas en torno al arte, en su noción de “razón poética” (ver la conferencia de Juan Manuel Navarro Cordón, “A [sic] recepción de Heidegger en España”, recuperada el 10 de febrero de 2012, en <<https://www.youtube.com/watch?v=WKI9SdOBy3U&fbclid=IwAR2XgemSvW662DJ39LEkoEouhKix52JZ0CLDEfI4PUxL4d7lpyC8nRseXqM>>). La primera traducción de *Ser y tiempo* al español la hizo José Gaos (1900-1969) en 1951 (Jorge Eduardo Rivera, “Prólogo del traductor”, en Martín Heidegger, *Ser y Tiempo*. Madrid: Trotta, 2018: ebook s/p), también existe una versión española, aunque con poca circulación, de *¿Qué es metafísica?* de Xavier Zubiri (en *Cruz y Raya* 16, Madrid, 1933: 85-115; ver <[https://www.zubiri.net/?page\\_id=899](https://www.zubiri.net/?page_id=899)>) y de 1938 data una traducción francesa con el título de *Qu'est-ce que la métaphysique?* (París, Gallimard) realizada por Henry Corbin, pero no sólo incluye este texto de Heidegger, sino además *Vom Wesen des Grundes* y *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, así como dos extractos de *Sein und Zeit* y uno de *Kant und das Problem der Metaphysik* (ver A. De Waelhens, reseña en *Revue Philosophique de Louvain* 59, 1938: 469-470; también Phillippe Nemo, “De Heidegger a Sohrevardí. HENRY CORBIN. Conversación con Philippe Nemo”, Conversación grabada por Radio France-Culture, el miércoles 2 de junio 1976. Texto revisado y completado según las notas tomadas en aquella misma ocasión. Recuperado en *Revista Cultural Biblioteca Islámica*, entrada del 21 de enero de 2014: <<http://www.redislam.net/2014/01/de-heidegger-sohrevardi-entrevista-de.html#sthash.VBe04vOv.dpuf>>). Se sabe que Gaos conocía la versión de Corbin como se puede ver en la digitalización del Fondo Gaos <<http://www.filosoficas.unam.mx/~gaos/fondo/catalogo-resultados.php?Carpeta=44>>. También es importante subrayar la labor de traducción de la revista *Sur* (1931-1992) y, dos años después, de la editorial del mismo nombre, ambas fundadas por la escritora Victoria Ocampo, en donde aparecieron varios textos de Heidegger. Con la versión de Raimundo Lida de *Was ist die Metaphysik?* (*Sur* 11, 1932: 128-150) se confirma que éste fue el texto de Heidegger más difundido, antes incluso que su largo tratado *Sein und Zeit*. En la editorial *Sur* aparecerá años después la traducción de *Carta sobre el humanismo* (Buenos Aires, 1960) pero resulta curioso que la única cita literal de Heidegger en Cirlot proviene de esta traducción (*Diccionario de los Ismos*: 305), lo que me lleva a conjeturar que se editó antes en la revista.

En la primera versión del *Diccionario de los Ismos*, de 1949, Cirlot ya cita a Heidegger en repetidas ocasiones. No es posible tener el dato exacto de las ediciones que utiliza porque el *Diccionario de los Ismos* no consigna bibliografía y tampoco podemos recurrir a lo resguardado en su Archivo, pues está fechado a partir de 1958. Sin embargo, lo más importante es que Cirlot no sólo recurre a una obra de Heidegger, sino a cinco: *Ser y Tiempo* (*Sein und Zeit*, 1927), *Carta sobre el humanismo* (*Brief über den Humanismus*, 1947), *Problemas fundamentales de la fenomenología* (*Grundprobleme der phänomenologie*, 1919-1920), *Esencia del fundamento* (*Wom Wesen des Grundes*, 1929) y *¿Qué es metafísica?* (*Was ist die Metaphysik?*, 1929) (en Cirlot, *Diccionario de los Ismos*: 112, 223, 305, 379, 457, 656). Estos dos últimos podemos conjeturar con cierta certeza que los consultó en la versión de Corbin, a quien Cirlot conocerá bien, porque justamente en la entrada de “existencialismo” la única crítica a esta filosofía es la ausencia del mundo imaginal: “La falla y, a la vez, la característica, acaso máxima, del existencialismo, consiste en que éste, al integrar al hombre en el puro diálogo de su consciencia con el mundo, suprime lo que podríamos denominar ‘tercera morada’ del hombre; esto es, su imaginación, su capacidad para transfigurar, sublimar, y aun enmascarar, la doble realidad angustiante de su ser y del existir del mundo” (Cirlot, *Diccionario de los Ismos*: 225-226).

Con lo cual, si bien Cirlot se acerca a Heidegger a través de la mirada de otros lectores, también hace una lectura propia, en armonía con la de Corbin. Como puede notarse, el conocimiento de Heidegger no es circunstancial, sino fundamental en el pensamiento de Cirlot, pues pone el acento en el-ser-dejando-de-ser, pero al mismo tiempo es sólo un estadio en una línea de percepción del mundo más antigua, localizable en otras tradiciones y culturas, por las que Cirlot se sentirá más atraído. Podría decirse que el lenguaje de Heidegger le funciona para expresar contenidos míticos en una forma filosófica, pero que su pensamiento no se reduce al heideggeriano, justamente porque reconoce esa “tercera morada” en la figura del ángel.

parece ser una condición continente-contenido que, a cambio de dar el estar, exige el deteriorar hasta la aniquilación”.<sup>302</sup> En las cartas a Aristeguieta refrenda esta actitud personal: “En realidad, la existencia es dolorosa por la misma partición: la grave y tremenda escisión entre el mundo exterior (¿para qué existe?) y el interior. ¿Qué razón hay para que no seamos sólo pensamiento? Hay miles de formas inauditas en el cosmos, sin duda. ¿Qué tengo yo que ver con mi cuerpo? ¿Ni con mi ciudad? ¿Ni con esta tierra?”.<sup>303</sup>

A pesar de que Cirlot explica el mundo así, siempre encuentra formas que ayudan a salir de esta condición. En su última carta a Aristeguieta dice claramente “en mí hay dos personas. Si intelectualmente soy nihilista (y más bien ateo), temperamentalmente soy un tremendo afirmativo y creyente. Y esto, en realidad, se impone siempre”.<sup>304</sup>

Lo anterior permite entender cómo, si antes secundaba la frase de Blake: “el progreso es el castigo de Dios”, en otro artículo señala que sería infantil pensar que no se puede cambiar el rumbo. Recuerda otras fatalidades que no se cumplieron, como la dominación islámica de todo el mundo para un hombre del 800 o el fin de la humanidad por la peste negra para alguien del siglo XIV, y bajo esta luz propone la confianza en la variabilidad: “Sin esta confianza no sirve de nada conocer los secretos del átomo o poner el pie en la Luna, ni en Marte. Les llevaríamos, caso de implantarnos allí, una concepción insegura, infantil y pobre de la dinamicidad existencial”.<sup>305</sup> La madurez humana consistiría en entender que todo cambia y que el ser humano tiene la capacidad de conducir (que no controlar) los hechos, y no padecer ante su desarrollo.

En otro ensayo también manifiesta su resistencia frente al pesimismo por medio del cultivo universal del conocimiento que no se restringe al tradicional, —“¿cómo no interesarse por la física nuclear, por la estructura del universo y las teorías cosmogónicas?”—. Cirlot está consciente de lo ambicioso que esto resulta y de las limitaciones humanas, pero si “cabe resignarse, igual que a no poder volar, a no ser ángel, uno se resigna protestando”.<sup>306</sup>

---

<sup>302</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 417.

<sup>303</sup> Carta de Juan-Eduardo Cirlot a Jean Aristeguieta del 9 de febrero de 1968, carpeta 13-Árbol de Fuego I, caja FP1025-Correspondencia personal, diferentes entidades. Fondo JEC. Archivo del MNAC.

<sup>304</sup> Carta de Juan-Eduardo Cirlot a Jean Aristeguieta del 3 de julio de 1972, carpeta 14-Árbol de Fuego II, caja FP1025-Correspondencia personal, diferentes entidades. Fondo JEC. Archivo del MNAC.

<sup>305</sup> “Temas de hoy. El fatalismo del progreso”, en *La Vanguardia*, 1 de octubre de 1970: 43.

<sup>306</sup> “Artículo subjetivo. Universalidad”: 11.

Dicha protesta se configura justamente en no olvidar el pasado. La aceleración de la tecnología no tiene que ser necesariamente negativa, pero se necesita también el desarrollo del espíritu: “la primera condición para no perder el equilibrio ante este panorama del mundo que iniciamos es recordar que, contra 2.000 años de cristianismo y 8.000 de civilización [...] hay un pasado humano de dos millones de años, según los últimos datos de la antropología [...]. Sigue siendo, pues, la Historia —aunque algunos estructuralistas no lo crean— la ‘maestra de la vida’”.<sup>307</sup> De tal manera, el pasado ilumina el presente y el futuro. Más allá de la tecnología, esto explica que en la poesía de Cirlot convivan tan pronto poemas experimentales como sonetos perfectos. Entonces, la postura más cirlotiana, aprendida muy probablemente de Eugenio d’Ors, es la de síntesis entre vanguardia y tradición.

#### **d) Síntesis-hacia la mística**

Esta postura conciliatoria no implica ignorar las contradicciones sino abrirse a la multiplicidad de las experiencias del mundo, tal como dice de Marius Schneider: “que un catedrático alemán, formado en la corriente de la cultura occidental, racionalista, se atreva a dar crédito a las técnicas de los ‘primitivos del siglo XX’ y que llegara a asegurar su validez, es, en verdad, algo doblemente asombroso. Por el hecho en sí y por la apertura de espíritu que representa”.<sup>308</sup> Así, encontramos de nuevo la noción de arqueología como un Janos bicéfalo que tan pronto mira adelante como atrás: “nuestra hora es la de esta comprensión, que, sin negar el valor esencial de los hallazgos ‘futuristas’, quiere a toda costa reinsertarse en la tradición. El pasado está tan delante de nosotros como el futuro. [...] Si queremos imaginarnos el suelo de Marte, también queremos poder pensar, con exactitud cómo era una batalla o una ceremonia en la Persia sasánida. [...] El pasado nos es tan necesario como el futuro”.<sup>309</sup>

Y es en esta voluntad de síntesis que el sentido de “tradición” se completa como “el supremo don de la convivencia, de la compenetración, de no tener que negar para establecer

---

<sup>307</sup> “Aspectos de nuestro tiempo. La aceleración cultural”, en *La Vanguardia*, 10 de mayo de 1970: 13.

<sup>308</sup> “Homenaje a un gran maestro. La simbología de Marius Schneider”: 11.

<sup>309</sup> “Teilhard de Chardin corrige a Herman Hesse. Reconocimiento a ‘Pistorius’”, en *La Vanguardia*, 10 de enero de 1964: 9.

lo que es, lo que será”.<sup>310</sup> El mejor ejemplo de esta actitud la encuentra, por increíble que parezca, en quien ha definido como gnóstico:

Blake sintetiza pasado y futuro, y si es un tradicionalista e incluso se sume, con sus mitos, en el humus primigenio, prefigurando ciertas visiones de una H. P. Blavatsky, pasando a través de una peculiar “historia de las religiones” reinventada por él para su uso —deslumbrante uso— particular, también se adelanta hacia el futuro y es justamente considerado como un antecesor directo de Nietzsche en varios puntos ideológicos, cual el titanismo del superhombre soñado por el filósofo de Sils María, ciertos presentimientos de un “eterno retorno” cuya fábula [es] reducida al ciclo biológico.<sup>311</sup>

Es revelador que justamente esta mezcla *sui generis* pueda aplicarse al propio Cirlot, y que mencione tanto a la teoría de la religión como al ocultismo y al esoterismo. Enseguida analizaremos su conocimiento específico de estos aspectos, pero ahora quiero explorar cómo esta actitud conciliatoria no sólo lo lleva al esoterismo, sino que también lo acerca a la mística. Cirlot dice que “lo místico es, en su más entrañable esencia, la solución de todas las problemáticas, por la reunión íntima y sagrada, por el concierto de todos los elementos que constituyen el vivir humano. En lo místico se relacionan los factores antes mutuamente irreductibles: la realidad, el mundo, el espíritu, el tiempo y el éxtasis, se unen en el acto más completo que puede realizar un ser viviente, el de la adoración ilimitada”.<sup>312</sup> Es decir, un terreno donde se trasciende la “situación” limitada de la existencia. Cuando se aborde su definición de esoterismo, se verá con claridad que para Cirlot hay una relación estrecha entre lo “esotérico” y lo “místico” que podría entenderse como dos estadios distintos dentro de una experimentación de la realidad espiritual, vivencial o artística: primero estaría el esotérico en donde se reconocen, en este mismo mundo, relaciones ocultas entre todos los órdenes (físicos, psíquicos, artísticos, transmundanos) y a partir de este se puede acceder al segundo estadio, esa “otra” realidad que excede en todo a lo que se presenta cotidianamente. “El misticismo confiere la virtud del apasionamiento trascendente y con ella la categoría más lejana a que pueden aspirar los lanzamientos del espíritu”.<sup>313</sup>

Cirlot no se afirmó nunca como místico y deja esta actitud como una potencia. En una carta a Francisco Ynduráin presenta esta dimensión mística probablemente como una salida al sentimiento gnóstico:

---

<sup>310</sup> “Tradición e innovación. La espada y el trono”, en *La Vanguardia*, 18 de septiembre de 1971: 45.

<sup>311</sup> Cirlot, “La ideología de William Blake”: 80-81.

<sup>312</sup> Cirlot, *Diccionario de los Ismos*: 392.

<sup>313</sup> *Ibidem*: 293. *Vid infra*: 118-119.

Mi “sentimiento del mundo”, que necesito explicarle es el siguiente: presiento que lo que “se da” como realidad es una máscara; luego hay algo tras esa falacia. Vivo en la irrealidad siempre que puedo (en mi poesía, oyendo música, leyendo sobre todo mística islámica o iránica), o céltica [sic].<sup>314</sup>

La vida no permite experimentar “lo real” verdadero, sólo da máscaras o apariencias de realidad, por lo tanto, lo llamado “irreal” se vuelve el único aspecto de la vida que conecta con lo auténtico. Así, sus actividades intelectuales y artísticas se convierten en posibilidades de experimentar lo que está más allá de este plano existencial gracias a la conciencia de lo real trascendental. No es casual que “sobre todo” lea sobre mística como menciona en dicha carta.<sup>315</sup> Esto permite entender porque a pesar de su tendencia pesimista, Cirlot afirme que “la posibilidad ascensional es la causa radical de la existencia en la tierra”<sup>316</sup> y que sea de nuevo a través de sus exploraciones de la literatura, esta vez de la *Seráphita* de Balzac, en donde se indague otro medio que conduzca a esa trascendencia, ahora en dos ámbitos: la mística de Irán y a quien califica como “el místico sueco Swedenborg”:

La influencia innegada y confesada, de Emmanuel Swedenborg (1689-1712), y reiterada por Balzac al hacer que su protagonista (ginandros) sea hija-hijo de unos discípulos del místico sueco no puede explicar sino el trasfondo metafísico del libro. [...] El retorno a esa unidad, citada también por Platón, [...] sería así el anhelo máximo de la condición, no ya humana, sino biológica bisexuada. [...] “En el tiempo paradisiaco será restaurada la unidad primigenia”, esperanza que late en el fondo de muchas religiones y mitos, expresada en la Daena iránica, [...] no como paraíso indiscernible de plurales dichas sino como contacto y fusión de persona y persona, lo que el símbolo de la ginandros anticipa y presentiza en la tierra con su mera presencia física, sólo siendo, efímera porque es ya de otro reino.<sup>317</sup>

El andrógino es una presencia de fusión de dualidades que anticipa la unidad perdida, pero que puede recobrase si no en esta vida, sí después de la muerte. La Daena justamente es el nombre que los persas daban a la parte superior del alma que se encuentra en “el más allá”, a través de la que se vincula con ese otro mundo, de forma parcial en vida, pero con la que supuestamente se reúne el hombre al tercer día de su muerte en un puente llamado Chinvat.<sup>318</sup>

---

<sup>314</sup> Carta de Juan-Eduardo Cirlot a Francisco Ynduráin del 18 de mayo de 1971, ya citada.

<sup>315</sup> Además de los estudiosos de religión vistos anteriormente (los libros de Scholem para la mística judía y los de Corbin para la mística iraní) y que sabemos que conocía a san Juan de la Cruz y a santa Teresa de Jesús, una revisión a sus notas bibliográficas en las carpetas del archivo dedicadas a “Religiones”, “Mitología céltica” y “Bronwyn” permite conocer otras obras sobre mística leídas por Cirlot, como *Les fondements de la mystique tibétaine* de Lama Anagarika Govinda y *Hermetisme et mystique paienne* de A. J. Festugière.

<sup>316</sup> Cirlot, “Amor y negación II. La muerte de Glahn”, *La Vanguardia*, 20 de septiembre de 1966: 11.

<sup>317</sup> “El simbolismo del andrógino. La ‘Seráphita’ de Balzac”, *La Vanguardia*, 10 de diciembre de 1966: 56.

<sup>318</sup> En el apartado dedicado a la figura del ángel explicaremos esta referencia de Cirlot, *vid infra*: 141-143.

No obstante, Cirlot puede ser visto más como esotérico que como místico o gnóstico (en las acepciones académicas contemporáneas) por detenerse en el mundo intermediario del símbolo, posición que explica también esa capacidad de transitar, al menos en su literatura, entre las dos tendencias espirituales ya descritas: afirmativa y negativa, mística y gnóstica. De tal forma, justamente por esta voluntad de síntesis, Cirlot no es un “tradicionalista” a la manera de Guénon, y para mí es una distinción fundamental, porque no hay ruptura.

## 2.2. Lo “esotérico”

Como había mencionado en el primer capítulo, Cirlot no pudo acercarse al esoterismo por medio de las corrientes más cercanas que tuvieron un importante desarrollo en España antes de la Guerra Civil: la masonería y la teosofía. La persecución de ambas, la primera directamente y la segunda por extensión, iniciada con violencia extrema en la guerra, continuó durante el franquismo. El efecto de esto se nota en dos artículos de *La Vanguardia* seguramente censurados porque Cirlot utiliza equivalentes y redondeos para referirse a la masonería. En el primero no evita subrayar el origen de la arquitectura en el gremio de constructores, una historia defendida por la masonería: “Los arquitectos —deben su saber a unas ‘logias secretas’, a un taller en que se formaron o a sí mismos— siguen construyendo maravillosamente, desde el llamado Mausoleo de Teodorico a los palacios e iglesias del arte asturiano”.<sup>319</sup> En otra ocasión muestra cierto rechazo al vincular la masonería con el racionalismo francés: “Cuando J. J. Rousseau dijo: ‘Hay que convenir que la muerte de Sócrates fue la muerte de un hombre, pero la muerte de Jesucristo fue la muerte de un Dios’, se atrajo el odio perenne de los miembros de la Enciclopedia, que lo eran —algunos— a un tiempo de ‘cierta poderosa sociedad secreta’”.<sup>320</sup>

La censura no sólo ocurrió en un periódico de gran circulación e impacto social, sino que alcanzó también a los diccionarios, en donde no se menciona ni usando estos mismos nombres de “logia” o “sociedad secreta”, ni siquiera en las entradas de “arquitectura” o “compás”; sólo se le escapa en la bibliografía esencial el libro de Marc Saunier que ya consigné.<sup>321</sup> No sucederá de la misma manera con la teosofía moderna, pues aunque no

---

<sup>319</sup> “Arte e historia. Luz en la edad de las tinieblas”: 15.

<sup>320</sup> “La humanidad de Dios. Cuatro glosas sobre Jesucristo”, en *La Vanguardia*, 11 de abril de 1968: 9.

<sup>321</sup> *Vid supra*, página 101, nota 272.

aparece en el *Diccionario de los Ismos* en la entrada para ocultismo (en seguida veremos por qué), Blavatsky no sólo es consignada, como ya se dijo, en la lista de bibliografía indispensable del *Diccionario de símbolos*, sino que también la nombrará en los ensayos.

Entonces, ¿qué quiere decir Cirlot, concretamente, cuando habla de esoterismo y ocultismo, independientemente de lo que académicamente se entiende con estos términos?

### **a) Esoterismo**

Antes de 1956, en la entrada para “esoterismo” del *Diccionario de los Ismos* su definición está en concordancia con la aludida en la de hermetismo: “En general significa conocimiento que se reserva a la interioridad. [...] El concepto más fidedigno de lo esotérico como perteneciente a aquella clase de conocimientos que, por su esencia, no deben ser nunca poseídos por el vulgo, sino que deben quedar encerrados entre las paredes del templo”.<sup>322</sup> El contenido de ese conocimiento puede ser filosófico o “mágico”. El primero sólo es un esoterismo técnico, que opera con la lógica y que los griegos aplicaban a su metodología de enseñar sólo a los estudiantes más avanzados; el segundo es “profundo” y procede de “la sabiduría de los sacerdotes caldeos, egipcios, etc.”. Cirlot señala que el arte que intenta ocultar sus procedimientos procede como un esoterismo técnico y pone como ejemplo el lenguaje voluntariamente misterioso del surrealismo; además, en la brevísima definición de “exoterismo” completa este sentido: “Contrariamente a esoterismo, es el sistema de los conocimientos no herméticos, que pueden o deben ser del público dominio”.<sup>323</sup>

Esa reducción del esoterismo como algo oculto se explica en parte porque justo en esta época comenzaba a acercarse a autores que escriben sobre el esoterismo, gracias a su relación con Marius Schneider,<sup>324</sup> que recupera en un artículo homenaje a su maestro e incluye un sentido del término: “Esotérico en esto, creía que ‘las correspondencias se fundamentan en la idea de la insoluble unidad del universo, en el cual cada fenómeno tiene su posición

---

<sup>322</sup> Cirlot, *Diccionario de los Ismos*: 200.

<sup>323</sup> *Ibidem*: 226.

<sup>324</sup> “Mi rara formación autodidacta (lecturas intensas desde los 10 años, sin cesar; bachillerato incompleto, música, varios idiomas, estética, filosofía e historia del arte por mi cuenta) culminó, desde 1956 por el encuentro personal con Marius Schneider, simbólogo, catedrático de la Univ. de Colonia, que vivía entonces en Barcelona. Hicimos amistad y dediqué varios años a la simbología y al esoterismo (Enel, Guenon, Eliade, Jung, etc)” (Carta de Juan-Eduardo Cirlot del 12 de enero de 1967 a Eduardo Valentí, caja FP10-6, folder 47. Fondo JEC. Archivo del MNAC).

cósmica y recibe su sentido místico por el plano que ocupa en el mundo y por la relación que mantiene con un determinado elemento análogo”.<sup>325</sup> Ya antes habíamos visto que Cirlot relacionaba la “tradicón simbolista” con esta característica y ahora la identifica claramente como esotérica. En esto concuerda con el primer rasgo de la visión de mundo esotérica de Faivre y, tal como he argumentado, llega a Cirlot, no a través de lecturas esotéricas o una iniciación, sino a través de un estudioso: Schneider. Así, ya en el *Diccionario de símbolos* el sentido de *esotérico* se ampliará y en los años finales se preguntará seriamente en varios textos por la raíz del hermetismo en poesía, en qué sentidos es oscura e incommunicable, ampliando esta explicación superficial del esoterismo, como se verá más adelante.

En el *Diccionario de símbolos*, Cirlot dice que hay esoterismo chino, islámico o musulmán (Guénon, *Aperçu sur l'Initiation*, París) e hindú (Leoffler-Delachaux, *Le Symbolisme des contes de Fées*, París 1949) y, cuando señala “todo el esoterismo” remite a *La doctrina secreta de los símbolos* de Madame Blavatsky. Esta mezcla de autores: un tradicionalista, un estudioso de los cuentos de hadas y una teósofa, tienen en común referirse a un aspecto oculto de la realidad que podemos vincular, sin duda, con la lógica de correspondencias, pues en la “Introducción” indica que los “esotéricos” son “quienes fundamentan el simbolismo en la ecuación inquebrantable: macrocosmo = microcosmo”.<sup>326</sup>

Es importante advertir cómo esta relación es analizada por Cirlot en el contexto interartístico, y de nuevo llega a sus escritos —específicamente en uno de los primeros textos que publica en *La Vanguardia*— a través de la lectura de otro estudioso: “la noticia más profunda sobre el sentido de las búsquedas coincidentes de ambos artistas [Rothko y Scriabin] 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 místicos persas identificaron con su ‘Paradesha’”.<sup>327</sup> El libro en cuestión es *La musique*, de Cyril Scott (Neufchatel, 1960) a quien también se referirá en el *Diccionario de símbolos* para explicar la relación entre “consonancia-disonancia”, que

---

<sup>325</sup> “Homenaje a un gran maestro. La simbología de Marius Schneider”: 11.

<sup>326</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 37.

<sup>327</sup> “Rothko y Scriabin. Paralelos entre colores y sonidos”, en *La Vanguardia*, 24 de agosto de 1963: 7.



funciona principalmente en música pero también se usa “para combatir el rutinarismo convencional y filisteo de la sociedad”.<sup>328</sup>

Como se había mencionado, la relación entre lo “esotérico” y lo “místico” como dos estadios dentro de una experimentación espiritual se hace evidente al definir lo esotérico como un procedimiento o un medio que permite acceder a lo místico. Ya en su *Diccionario de los Ismos*, dentro de la definición de “misticismo” menciona estos límites: “el misticismo auténtico constituye una proyección de tal naturaleza que escapa por su condición al análisis, porque es obra de la gracia. Lo que se puede definir son las aproximaciones a lo místico, las vías y las estructuras en las que ese vivir se produce, las gradas exteriores de lo iluminado”.<sup>329</sup>

Por otro lado, ha de admitirse que al hablar de esoterismo en Cirlot se impone la influencia innegable de la noción de “ritmo común” schneideriana, secundada por el libro de Scott, pues a juzgar por la temática de otros ensayos donde utiliza dicho término, todos están relacionados con el sonido, ya sea al elucubrar cómo podría operar un “simbolismo fonético”,<sup>330</sup> ya sea en sus análisis sobre músicos del siglo XX, en específico cuando habla sobre el desconocimiento de la obra de Alexander Scriabin. Entre las razones que enuncia para justificar que no lo escucharan en su época menciona su raíz esotérica: “Cierto es que Scriabin se interesó hondamente por el esoterismo, sobre todo en los años en que permaneció en Bruselas (1908-1911), que en gran parte coinciden con sus mayores logros como compositor. [...] En la valoración de este compositor hemos de situar en idéntico nivel de importancia el carácter del contenido de su mensaje espiritualista y sus afirmaciones técnicas”.<sup>331</sup> Claramente Cirlot defiende esta influencia en su obra y uno de los aspectos que resalta es su “noción de ‘acorde místico’, o acorde base en que fundamenta cada una de sus

---

<sup>328</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 148. Cyril Meir Scott (1879-1970) fue un compositor y escritor inglés que defendió la teosofía como una mezcla de ciencia, filosofía y religión.

<sup>329</sup> *Diccionario de los Ismos*: 392.

<sup>330</sup> Basado en una noción de relación de sentido entre el nombre de las letras y el contenido psicológico al que refieren, por supuesto reactiva la idea de que los nombres de las cosas (en este caso letras) no son arbitrarios. “No hay duda de que, ahondando en lingüística, filosofía, estética y esoterismo se encontrarían más y más elementos de juicio, atisbos o incluso formulaciones parciales. Platón dedicó uno de sus ‘Diálogos’ al tema. [...] En el ‘Cratilo’, diálogo en cuestión, hace una serie de afirmaciones conducentes a probar su creencia en la realidad de la concordancia de nombres y significaciones” (“Sobre el lenguaje (y III). Simbolismo fonético”, en *La Vanguardia*, 18 de marzo de 1970: 47). También aparecerá con este sentido en la entrada de “nombre” del *Diccionario de símbolos*: “El esoterismo conceptúa el nombre como síntesis expresiva del horóscopo (Marc Saunier). Muchas especulaciones se han establecido sobre los elementos simbólicos que entran en el nombre: letras en aspecto gráfico y fonético, similitudes, analogías, etc.” (333).

<sup>331</sup> “Música del siglo XX. El desconocido Alexander Scriabin”, en *La Vanguardia*, 11 de febrero de 1971: 39.

obras de época de madurez, haciendo que la conversión eventual de este acorde en temas y motivos cree gamas melódicas inéditas y especiales”.<sup>332</sup> Se entiende que al hablar de esas “tendencias esotéricas” Cirlot de cabida a la mística (pues además del “acorde místico” califica una de sus composiciones como “obra de un misticismo refinado”), que es nuevamente relacionada con una actitud optimista: “un músico cuya característica dominante fue siempre la afirmación exaltada de la vida como vía abierta hacia un infinito de dicha divina”.<sup>333</sup>

## b) Ocultismo

La noción de ocultismo en el *Diccionario de los Ismos* es similar a la actual pues se refiere específicamente a las corrientes esotéricas del siglo XIX:

Con el nombre de ocultismo se conoce a la tendencia, reaparecida en el último decenio del pasado siglo, de reacción contra el positivismo analítico. El doctor Gérard Encausse y sus seguidores afirmaron haber llegado en la ciencia contenida en los libros de las “ciencias antiguas” a la síntesis de las diversas dimensiones del pensamiento. [...] En la tendencia a volver a tomar en consideración la magia y sus diversos aspectos se constata el carácter general de la época observado al tratar del novecentismo.<sup>334</sup>

La mención al francés Gérard Encausse (1865-1916), o Papus como es más conocido, y sus seguidores (podrían ser Stanislas de Guaita o Eliphas Lévi, pero no queda especificado) indica que Cirlot en 1956 sólo consideraba ocultistas a los practicantes de la alquimia o magia en Francia, pero no considera a Blavatsky como parte de esta corriente como sí lo hacen los estudios del esoterismo occidental. Tal como se ha visto, Blavatsky será vinculada con el concepto de tradición en general y con el de esoterismo. Esto no cambiará en el *Diccionario de símbolos*, en donde llama “ocultista francés” a Fabre d’Olivet (en la entrada para “música”). Además, es necesario señalar que en el “Prólogo” a la primera edición de dicho diccionario, en 1958, acompaña la mención a una de sus influencias principales con una apelación al lector, intertexto además de sendos prólogos a *Fleurs du mal* de Baudelaire y *The Waste Land* de T.S Eliot, para que se sobreponga a la hipocresía de leer el ocultismo con vergüenza: “sin descuidar —*hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère*— obras ocultistas

---

<sup>332</sup> *Ídem.*

<sup>333</sup> *Ídem.*

<sup>334</sup> Cirlot, *Diccionario de los Ismos*: 459-460.

como las de Piobb y Shoral”.<sup>335</sup> De nueva cuenta ciñe el ocultismo al desarrollado en Francia al mencionar estos dos autores.

Únicamente en el artículo dedicado a Lovecraft, publicado en 1968, encontramos a Blavatsky relacionada con el apelativo de ocultista pero no profundiza más en el sentido del término.<sup>336</sup> Además de la literatura, en otro artículo dirá que el arte informal es un rasgo distintivo del cambio de era (del XIX al XX) y que en dicho cambio el ocultismo es un ingrediente fundamental: “lo oculto, otra clave de la situación presente (desde el siglo XIX asistimos a un resurgir, más importante en lo callado que en lo manifiesto, del esoterismo). Y todo el arte de vanguardia —el gran arte— ha sido creado por mentes formadas en el seno de tales doctrinas”.<sup>337</sup> Y para aclarar exactamente a qué se refiere con estas doctrinas menciona un componente de la magia, el sacrificio: “Nuestro siglo se prepara, pues, a ser el tiempo de la siembra, de las más extrañas siembras. Irreconocibles en su identidad con frecuencia, para que el futuro pueda existir por el sacrificio del presente. Lo sacrificado aquí son las formas en sí, las formas del arte tradicional, las de la misma lógica tradicional”.<sup>338</sup>

Subrayo el que Cirlot entienda las doctrinas ocultistas del XIX como parte del “esoterismo” sin olvidar que en la carta a Aristeguieta ya citada confesó que se nutría de “ocultismo *sui generis*”, mismo que incluía “cábala sobre todo y alquimia”.<sup>339</sup> Por la cualidad sintética o simbólica de su pensamiento, más que poder situar la obra de Cirlot en una u otra tendencia del esoterismo, como lo sería el ocultismo, es preferible ver cómo funcionan al menos esas dos corrientes en las que se condensarán todos los sentidos aludidos hasta ahora: la alquimia y la cábala.

---

<sup>335</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 13. Piobb, P. V. es autor de *Formulaire de l'haute magie* (1937) y Shoral publicó *Les Forces magiques. Etudes archeométriques* (1926). Sobre el intertexto al “hipócrito lector” ver A. Booth, “‘You! hypocrite lecteur!—mon semblable,—mon frère’: Baudelaire’s Preface to *Fleurs du Mal*”, en *Reading The Waste Land from the Bottom Up*. New York: Palgrave Macmillan, 2015 <[https://doi.org/10.1057/9781137482846\\_15](https://doi.org/10.1057/9781137482846_15)>.

<sup>336</sup> “Respecto al ocultismo, no cabe citar aquí antecedentes reales o supuestos; pero la obra que posee un ‘clima’ en ocasiones más próximo al de ciertos relatos de Lovecraft es, sin duda, *La doctrina secreta* (1888) de Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891)” (Cirlot, “El pensamiento de Lovecraft”, en *Confidencias literarias*: 132).

<sup>337</sup> Cirlot, “Dibujos de Antonio Molina. Amanecer de lo informe”, en *La Vanguardia*, 1 de noviembre de 1969: 37.

<sup>338</sup> *Ídem*.

<sup>339</sup> *Vid supra*: 93.

## 2.3. Corrientes esotéricas específicas

### a) Alquimia o sobre la materia creativa

Cirlot dedica un subcapítulo de la Introducción del *Diccionario de símbolos* a “El simbolismo alquímico” en donde señala su origen “místico” al citar a Platón, Plotino, Jámblico, específicamente la idea de retorno del alma al Uno, para terminar con la siguiente definición:

La alquimia, desarrollada en dos etapas bastante caracterizadas, la medieval y la renacentista, acabando ésta entre el XVII y el XVIII por la escisión de los dos componentes que la originaron, en mística y química, es una técnica simbólica que, junto al anhelo de positivos descubrimientos de ciencias naturales, buscaba la “realización” de verdades espirituales. En vez de buscar el “tesoro” enfrentándose con el mítico dragón, como Cadmo, Jasón, Sigfrido, los alquimistas querían producirlo mediante el trabajo y la virtud. Ni su obra era un simple encubrimiento de verdades esotéricas, ni la finalidad perseguida era material; ambas se compenetraban y la realización adquiría para ellos la significación de lo absoluto. Cada operación, cada pormenor, cada materia o útil empleado eran fuente de vivencias intelectuales y espirituales, símbolos vividos. Tras una etapa de olvido, la alquimia fue revalorada como “origen de la química actual”, pero Bachelard, Silberer, Jung y otros autores han acabado por ver en ella la totalidad de su sentido, a un tiempo poético, religioso y científico, aparte de que, en las obras de Fulcanelli, Canseliet, Alleau ya se advierte este significado.<sup>340</sup>

Aquí se ven las dos corrientes de alquimia que se desarrollaban en Europa durante el siglo XX: la francesa que siguió con la tradición de practicantes en laboratorios (Fulcanelli, Canseliet, Alleau) y la lectura psicológica predominantemente alemana (Jung, Silberer). El valor de la primera estriba en obtener el conocimiento correcto desde la práctica. Lo importante de la segunda es la capacidad de influencia en ámbitos culturales más amplios y su noción totalizadora. Lo que salta un poco es el sentido “poético” de la alquimia, representado por Bachelard, pero Cirlot, yendo más allá que éste, lo asocia con el sentido de “creación” del acto poético: “se comprende que la alquimia haya servido de modelo, de ‘paradigma’ a toda actividad basada en el experimento, la actividad mental proyectada y la constancia, como sucede con ciertos casos de arte o de poesía”; o sea que muy probablemente Cirlot se consideraba un alquimista del arte. En términos junguianos podríamos decir que, al igual que el alquimista, el poeta cree construir un poema a consciencia y lo que hace en realidad es proyectar vivencias psíquicas inconscientes. Pero, además, para Cirlot la clave está en lo vivencial del proceso alquímico que puede emparentarse con la dimensión vivencial del símbolo. Al entender la alquimia como una técnica simbólica que buscaba por medio de la manipulación de la naturaleza y a través de un trabajo virtuoso, producir

---

<sup>340</sup> Cirlot, “Introducción”, *Diccionario de símbolos*: 33.

activamente un “tesoro místico”, es decir, de lo absoluto o de la totalidad, lo emparentó con la poesía, pues esta es un terreno de transmutación para Cirlot: “sustitución de lo que el mundo no es” en sus propios términos.<sup>341</sup> El material físico con el que trabaja el poeta es la palabra y la obra es el resultado de un proceso interior. Cirlot sintetiza dicho proceso así: “La evolución alquímica se resume, pues, en la fórmula *Solve et Coagula* (analiza todo lo que eres, disuelve todo lo inferior que hay en ti, aunque te rompas al hacerlo; coagúlate luego con la fuerza adquirida en la operación anterior)”.<sup>342</sup> Estas palabras son fundamentales para entender los poemarios que se analizarán más adelante. Como también lo es la caracterización del proceso alquímico de acuerdo con sus colores:

Las tres fases principales de la “grande obra” (símbolo de la evolución espiritual) eran materia prima (color negro), mercurio (blanco) y azufre (rojo), coronados por la obtención de la “piedra” (oro). El negro concierne al estado de fermentación, putrefacción, ocultación y penitencia; el blanco, al de iluminación, ascensión, mostración y perdón; el rojo, al de sufrimiento, sublimación y amor. El oro es el estado de gloria. Esta serie: negro, blanco, rojo, oro expone, pues, la vía de la ascensión espiritual. La inversa la tenemos en la serie, de arriba abajo: amarillo (oro en su aspecto negativo, es decir, no como punto de llegada, sino de partida o emanación), azul (cielo), verde (naturaleza, vida directa y natural), negro (caída de los neoplatónicos).<sup>343</sup>

La definición es tomada de Jung y lo primero que resalta es el cambio de tres pasos (nigredo, albedo, rubedo y este último identificado con la obtención de la piedra filosofal) a cuatro (que incluye el oro como la piedra). Pero lo más interesante es la vía descendente, pues con ella se completa el sistema emanacionista: tanto relato de origen como voluntad ascensional.

Por último, es importante resaltar que su crítica de arte estaba muy influida por la alquimia, en específico decía que los artistas pictóricos trabajaban con la materia y, como Jung, entiende los cuadros como la proyección de su psique: “el pintor de vanguardia interesado por las practicidades de este arte se transforma en una suerte de alquimista y establece un proceso de fases alternas (creación, interpretación), proyectando oscuras vivencias en la materia e intentando luego leer, ordenar los resultados (sea directamente, sea a través del hermeneuta)”.<sup>344</sup> Esa materia podría ser usada para alcanzar una *coincidentia*

---

<sup>341</sup> “Entrevista con J. E. Cirlot”, en *Revista Europa* 549, 20 de febrero de 1967.

<sup>342</sup> Cirlot, “Introducción”, *Diccionario de símbolos*: 78-79.

<sup>343</sup> *Diccionario de símbolos*: 142.

<sup>344</sup> Cirlot, “Las nuevas aventuras de los descubrimientos nuevos. Geografía y pintura informal”, en *La Vanguardia*, 5 de marzo de 1965: 11.

*oppositorum* como en el surrealismo<sup>345</sup> o quedarse en la primera etapa, en la preparación de esa materia primigenia en la *nigredo*, es decir, en la *putrefactio* o en la suciedad.<sup>346</sup>

## b) Cábala y la maleabilidad del lenguaje

En apartados previos se ha hablado de la influencia de la cábala en Cirlot a través de los estudios de Gershom Scholem, en particular el rescate que hace del cabalista medieval Abraham Abulafia.<sup>347</sup> Aquí se abordará la evolución del concepto de Shejiná y la idea cabalista de que cada letra del alfabeto es un símbolo.

A diferencia de la alquimia, Cirlot utiliza la cábala en relación con el lenguaje de la poesía y con la música, pero no especialmente en su crítica de arte. No aparece en el *Diccionario de los Ismos*, pero en el *Diccionario de símbolos* le otorgará un valor marcadamente místico; se referirá a ella en la entrada para Sefirot:

Conjunto de las diez sefira, o emanaciones de Dios, según la Cábala. En sí ésta constituye una explicación mística y simbólica de la creación. Las sefiras son: Corona, Sabiduría, Inteligencia, Gracia, Juicio, Belleza, Fundamento, Gloria, Victoria y Reino de Shekina. Se han intentado identificaciones de esos aspectos del poder divino con las deidades mitológicas, que, ya en tiempos del Imperio romano, eran símbolos para los estoicos, neopitagóricos y neoplatónicos.<sup>348</sup>

En “Tarot” cita a Oswald Wirth para apuntar que “la Cábala hubo de ser familiar a los autores del Tarot por la fijación de 22 arcanos mayores, es decir, en número igual a las letras del alfabeto hebreo, cargadas de simbolismo, y a los théraphim, jeroglíficos utilizados por los hebreos para la adivinación”. También se encuentra la cábala al tratar el simbolismo numérico, como en la definición de “El ahorcado”, un arcano mayor del Tarot. En la de “árbol” explica un poco más el sentido numérico de las sefirot o emanaciones divinas de acuerdo con la cábala cristiana, pues cita a Ramon Llull y acompaña la definición con la

---

<sup>345</sup> Cirlot, “El arte contemporáneo. Miró, pensador”, en *La Vanguardia*, 15 de mayo de 1965: 11. “Cabe adjetivar de ‘surrealista’ esta actitud basada en la contradicción intrínseca, pero, en todo caso, pertenece al mejor surrealismo (al que nosotros siempre creímos único), es decir, al de la estética y la metafísica de la búsqueda de la ‘coincidentia oppositorum’, no al de la ideología cuyas derivaciones sociopolíticas jamás nos parecieron ni interesantes ni compatibles en algún modo”.

<sup>346</sup> “La pintura reciente de Argimón. El arte como libertad lírica”, en *La Vanguardia*, 11 de abril de 1969: 40. “Esta ‘suciedad’ es uno de los aspectos más espirituales de la obra de Argimón, paradójicamente. Ya los antiguos alquimistas, al referirse a la preparación de la ‘materia prima’ hablaban con frecuencia de la necesidad de incluir en ella los aspectos más negativos de la realidad”.

<sup>347</sup> *Vid supra*: 53 y 74-75.

<sup>348</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 401-402.

imagen del grabado *Philosophia sacra* de Robert Fludd (1626): el “tronco simboliza la *sustancia* primordial de la creación, o *hylé*, y cuyas ramas y hojas representan sus nueve *accidentes*. La cifra de diez es la misma que en el caso de los Sefirot, o ‘suma de todo lo real que puede determinarse por números’”.

En cuanto al concepto de Shejiná,<sup>349</sup> lo compara con el de la “Daena”, principio femenino iraní que correspondería al “ánima” cristiana (y que será definido en el siguiente apartado). La Shejiná al igual que la Daena es una especie de ser intermedio, pero, a diferencia de la Daena, la Shejiná se halla en un plano más cercano a lo puramente trascendental:

La Cábala, en una esfera superior, necesitaba otorgar realidad al principio del eterno femenino y dio el nombre de Shekhina a la “apariencia femenina de Dios”. Shekhina es una entidad compleja, tal vez uno de los ángeles de Jehová o el mismo Jehová; en cualquier caso, es la Amada a la que se alude en el *Cantar de los Cantares*. A. E. Waite, en *Secret Doctrine in Israel* (1913), señala que este principio espiritual no guarda ninguna relación con el representado por la Virgen María de la cristiandad, sino que más bien está asociado al Espíritu Celestial de la Trinidad. Waite observa que Shekhina es el ángel que acude en ayuda de los hombres justos que están sufriendo, sobre todo si sufren por amor, y que su acción sobre el alma es análoga a la del alma sobre el cuerpo.<sup>350</sup>

Así, en la escala emanativa de las sefirot, se hallaría más cercana al Dios ensimismado que al reino mundano. La comparación entre Daena y Shejiná fue abordada en un artículo de *La Vanguardia* de 1970, en donde indica claramente la esfera en la que se ha ubicado a la Shejiná: “El cabalismo parece entrañar un intento de aceptar la ventaja politeísta que ‘repartir’ concretamente en dioses los aspectos de la divinidad. Naturalmente, no destruye la unidad de Dios, pero la explica diversificándola en ‘potencias’ que, en parte, parecen derivar de las teorías de Filón de Alejandría (siglo I d. J.). Estas potencias son diez, llamadas sefirot en hebreo y en la tercera y décima de ellas habita la Schekinah, entidad que los exégetas del cabalismo denominan ‘lado femenino de Dios’”.<sup>351</sup> Para Cirlot, en todo caso, las figuras de

---

<sup>349</sup> La forma de escribir el nombre varía en los escritos de Cirlot (Shekina, Shekhina, Shekinah, Schekinah) yo sigo la versión de Angelina Muñiz-Huberman en *Las raíces y las ramas*, quien utiliza grafías castellanas para evocar la fonética del hebreo.

<sup>350</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 167. Arthur Edward Waite (1857-1942) fue poeta, traductor, editor, autor de ochenta obras sobre esoterismo (alquimia, cábala, masonería) de consulta importante durante mayor parte del siglo XX, pasó por el Espiritismo y la Teosofía pero las rechazó a ambas, también fue miembro de la Hermetic Order of the Golden Dawn y otras asociaciones de corte secreto pero su ideología y práctica se inclinaba más hacia la mística; Robert A. Gilbert señala que “fue pionero del estudio académico de las tradiciones esotéricas, un exponente innovador de la filosofía del misticismo y un genio creativo en el campo de la espiritualidad práctica” (en *Dictionary of Gnosis*: 1165).

<sup>351</sup> Cirlot, “Daena y Schekinah. Lo eterno femenino”, en *La Vanguardia*, 4 de agosto de 1970: 11.

mujeres relacionadas con lo divino representan “la posibilidad de contemplar a Dios por la ventana de una imagen femenina” y esto implica “la exaltación más profunda que ha podido realizarse jamás”.<sup>352</sup> En la entrada del *Diccionario de símbolos* que le dedica exclusivamente a esta entidad explora tanto su naturaleza divina como destructora:

No es un símbolo, sino una *sefira kabbalistica*. Significa el aspecto femenino del Ser supremo; es, para usar la terminología junguiana, como el ánima suya, de la cual todas las ánimas — mujer joven, desconocida, amada— serían imágenes. La busca incansable del ideal a través de la multiplicidad femenina sería la busca de la Shekina a través de las imágenes del ánima o simplemente de la seducción carnal que ellas encierran y que, según el Libro de Enoch, atrajo a algunos de los mismos ángeles. El rechazo de la mujer —como Hamlet a Ofelia— podría, en tal contexto, significar el anhelo de recuperar la condición angélica, de evadirse de lo humano por una vía opuesta a la de la *coniunctio*. Dice Gershom G. Scholem, en su obra *La Kabbale et sa symbolique* (París 1966), que la Shekina puede tener aspectos negativos, ocultos, destructores, lo cual, por otra vía, es llegar a la trinidad hindú en la que Shiva simboliza el lado destructor de la deidad. No debe olvidarse que, aquí, destrucción sólo concierne al lado fenoménico de los seres, y, en realidad, es transformación, renovación y renacimiento.<sup>353</sup>

En el artículo de *La Vanguardia* regresa sobre este aspecto demoniaco, o al menos negativo, de la Shejiná, para defenderlo como una de las caras de la divinidad, que sólo en parte es negativa. Si el elemento celeste de la Shejiná se parece a la mitología de la Daena iraní, la parte demoniaca se equipara a Shiva (la destrucción necesaria para propiciar el renacimiento constante del universo) o a Lilith, la primera esposa de Adán, o a una potencia oscura de la alquimia, el elemento que debe purgarse; en todos los casos, es un principio que “no permite que lo eliminen de las esferas metafísicas, o míticas [...] lo eterno femenino presiona en la mente del hombre para adquirir derecho de ciudadanía en las más altas cimas constitutivas del espíritu”.<sup>354</sup>

En la edición de Siruela del *Diccionario de símbolos* se incluyen tres artículos que aparecieron por primera vez en *La Vanguardia* con el título de “Simbolismo fonético” (14 de febrero de 1970; 17 de febrero de 1970 y 18 de marzo de 1970) más uno que ejemplifica el mecanismo: “Bronwyn-Bhowani” (16 de abril de 1970). En el segundo artículo sobre simbolismo fonético menciona la importancia de las obras de cabalistas con respecto a este tema: “Aparte de las lucubraciones de la Cábala, y de las definiciones del simbolismo de las

---

<sup>352</sup> *Ídem*.

<sup>353</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 410.

<sup>354</sup> Cirlot, “Daena y Schekinah”: 11.



letras que allí se dan, apenas se encuentran otras fuentes para fundamentar este sistema”.<sup>355</sup>

En el primer texto dedicado a este tema explica las implicaciones metafísicas de tal simbolismo:

Naturalmente, los místicos de ciertas “ciencias” (a las que tal vez pudieran quitarse las comillas) se pronuncian, no ya por un simbolismo estético de “significantes”, sino por una unificación cósmica, en la cual parece incluso imposible que la palabra no haya de corresponder a lo que designa. Así, Carlo Suarès, en *Le Sepher Yetsira*, refiriéndose a la concepción mística hebrea dice que, “según el Zohar, todas las formas del mundo emanan de cuarenta y dos letras (que son, a la vez, formas gráficas y sonidos) que constituyen la corona del Nombre sagrado. El mundo ha tenido por molde las letras del nombre sagrado: su papel en el nombre es inverso al que tienen en el mundo.”<sup>356</sup>

La defensa del simbolismo fonético, la idea de que cada sonido invoca un significado trascendental, se basa profundamente en las tradiciones esotéricas; en este caso, además de la cábala, otra figura clave en esta teoría será el método de asimilaciones o correspondencias entre sonidos propuesto por Marius Schneider, basado en “la idea de la indisoluble unidad del universo en el cual cada fenómeno tiene su posición cósmica y recibe su sentido místico por el plano que ocupa en el mundo y por la relación de analogía que mantiene con un determinado elemento ‘correspondiente’, que puede ser un astro, un color, un material, un elemento de la Naturaleza, un animal, una parte del cuerpo humano, una época de la vida humana, etc.”.<sup>357</sup> Sin embargo, también se apoya de la mitología, de la psicología,<sup>358</sup> de la

---

<sup>355</sup> Cirlot, “Sobre el lenguaje (y 2). Simbolismo fonético”, *La Vanguardia*, 17 de febrero de 1970: 48. Resulta curioso que un “simbolismo fonético” ha seguido un desarrollo teórico desde la psicología, en donde se ha sometido a un grupo de personas, primero en 1929 y luego en 2005, a observar figuras y asociarles un sonido; la unanimidad inesperada en las asociaciones llevó a plantear la posibilidad de que “las palabras no contienen simplemente un significado único atribuido culturalmente sino que son una estratificación de significados. [...] El simbolismo fonético es una situación de integración cross-modal [como la sinestesia] de muy alto nivel, pues no hay experiencia previa de percepción simultánea de estos tipos de estímulos visuales y auditivos que pueda explicar la tendencia a realizar esa asociación concreta” lo que demuestra que este tipo de asociaciones son presemánticas y que “tienen una realidad psicológica” (ver María Angélica García Encinas y Elisabeth Siles Rodríguez, *Sinestesia y simbolismo fonético*. Tesis de Psicología teórica. Departamento de psicología experimental y fisiología del comportamiento de la Universidad de Granada, 2010: 4-5).

<sup>356</sup> Cirlot, “Sobre el lenguaje (I). Simbolismo fonético”, *La Vanguardia*, 14 de febrero de 1970: 44.

<sup>357</sup> Cirlot, “Sobre el lenguaje (y 2). Simbolismo fonético”: 48.

<sup>358</sup> En los artículos, además de la cábala, consigna a Ernst Cassirer (“en *Mito y Lenguaje*, afirma que ‘la idea de que el nombre y la esencia se corresponden en una relación íntimamente necesaria, que el nombre no sólo designa y señala, sino que también es ese mismo ser..., son algunas de las suposiciones de la conciencia elaboradora de mitos’); Carl G. Jung (“en *Símbolos de transformación*, sin darnos cuenta de las fuentes de sus tajantes aseveraciones, afirma: «El lenguaje es, originariamente, un sistema de signos emocionales e imitativos que expresan espanto, temor, ira, amor, etc., o bien imitan los ruidos de los elementos: el correr y el murmullo del agua...’). Define por tanto el lenguaje como el resultado de una íntima compenetración e interrelación de onomatopeyas (tr de trueno) y de lo que pudieran llamarse ‘onomatopeyas espirituales’ (‘); y a Kurt Hitschler (“en *Pouvoirs secrets des mots et des symboles*, indica que ‘parece existir un nexo esencial entre cada cosa y su nombre... Al hombre toca comprender y elegir los fonemas correspondientes con la mayor exactitud posible”).

filosofía y la estética.<sup>359</sup> Además Cirlot quiere ubicarla como un rasgo objetivo de cualquier lenguaje que debería ser estudiado por la lingüística: “El análisis de lo que pueda ser significado con un nombre parecerá a muchos una tarea inútil y abstrusa, a otros una empresa cabalística y quimérica, pero habrá también quienes la juzgarán conveniente e incluso necesaria en una fase determinada del conocimiento de lo que un idioma sea, y de lo que dicho idioma pueda deber —y efectivamente deba— a los principios generadores, invisibles pero ciertos, que rigieron su nacimiento, su desarrollo y su posible decadencia”.<sup>360</sup>

Esta forma de definir y defender el simbolismo se explica por la necesidad de también definir y defender sus métodos experimentales para componer poesía, basados mayoritariamente en la serialización y permutación de los sonidos-letras, como se verá en próximos apartados.

## 2.4. Mundos intermedios

Si ya por vía de sus definiciones de la alquimia y de la cábala, la obra de Cirlot asimila corrientes del esoterismo occidental, lo que hace a su postura vital esotérica es su exploración comprometida con los mundos intermedios del símbolo, la imaginación y lo angélico.

### a) Símbolo

Existen dos tendencias de aproximación al símbolo: “una más racionalista, en la que se ubican Kant y Schiller, para la que el símbolo representa analógicamente conceptos intelectuales, la legalidad necesaria de la existencia humana revelada por la Razón. Este enfoque no será el que prevalezca en el futuro. Cederá lugar a otro, que coloca al misterio de la existencia, a la oscura emoción inanalizable, a las profundidades de lo inconsciente, como

---

<sup>359</sup> Menciona las especulaciones al respecto: en primer lugar, las consideraciones de Platón en torno a la etimología y la onomatopeya en el *Cratilo*, descartando su inclusión de “interpretaciones fisiologistas”. En segundo lugar, explora las nociones de Mallarmé quien “consideraba que las letras poseían valores expresivos que se podían manejar por similitud y contraste, para conseguir efectos fónicos que reforzarán y acompañarán los del contenido” (Cirlot, “Sobre el lenguaje (I). Simbolismo fonético”: 44). En el siguiente artículo recuerda el soneto de las vocales de Rimbaud, quien, desde su punto de vista “cedió sin duda a un presentimiento mejor que a una verdadera intuición y formuló una posibilidad mejor que una certidumbre” y, por lo tanto, aunque la idea de unir vocales con colores es esencial en el simbolismo fonético, las equivalencias resultan inadecuadas (Cirlot, “Sobre el lenguaje (y 2). Simbolismo fonético”: 48).

<sup>360</sup> Cirlot, “Sobre el lenguaje (I). Simbolismo fonético”: 44.

objeto a la vez velado y desvelado, encarnado pero mantenido inaccesible”.<sup>361</sup> Frente al utilitarismo de la primera tendencia, en la que podemos colocar el uso de la alegoría como “ilustraciones” educativas, o la utilización de grafías para representar las abstracciones matemáticas, a partir del Romanticismo en la literatura se impondrá la segunda tendencia tanto en el movimiento simbolista europeo, como en el surrealismo y es a la que responde la noción cirlotiana. Este tema es el más explorado por los críticos de Cirlot; se reconocen las influencias directas de Carl G. Jung, Marius Schneider y Henry Corbin, así como los principios de “analogía”, “experiencia viva” y “*mundus imaginalis*” en los que se fundamenta principalmente su definición.<sup>362</sup> La estructura analógica o de correspondencias ha sido reiteradamente considerada en páginas previas y se resume en la concepción schneideriana de “ritmo común”: estructuralmente, los símbolos establecen relaciones que ligan de manera armoniosa con la interioridad del sujeto (nunca caótica a pesar de la multiplicidad) “todos los objetos (físicos, metafísicos, reales, ideales, e irreales en tanto que verdaderos psicológicamente)”.<sup>363</sup> Dicho orden viene dado por “la correlación general de lo material y lo espiritual (visible e invisible)”, de ahí que la “esencia” del símbolo o “la función simbólica” sea la capacidad de “designar el sentido metafísico”<sup>364</sup> por encima de las otras posibilidades significativas. Esto también lo ilustra con la máxima de la *Tabula smaragdina* “como es arriba es abajo”: “la unidad de la fuente o del origen de ambos mundos; el influjo del mundo psíquico sobre el mundo físico; y del mundo material sobre el espiritual”.<sup>365</sup>

Los símbolos son objetos de doble aspecto. Explican y, a la vez, realizan, 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.<sup>366</sup>

---

<sup>361</sup> María Rosa Lojo, *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos*. México: UNAM, 1997: 4.

<sup>362</sup> Para las influencias de Cirlot sobre el concepto de símbolo, ver Parra, “La ciencia de los símbolos. Schneider y el ensayismo”, en *El poeta y sus símbolos*: 153-170. Del mismo autor, “Cirlot y el mundo de los símbolos”, en *La simbología*: 189-210. Para un recorrido teórico de este concepto en el autor, ver Alfonso Castillo, “Hermenéutica simbólica: la poética simbólica de Juan Eduardo Cirlot”, en *RILCE* 35-1, 2019: 223-245. También en mi tesis de maestría puede verse un breve recuento de la noción simbólica cirlotiana: Briano Veloz, “2.1. El símbolo”, en *Gnosis y gnosticismo en la poesía de Juan Eduardo Cirlot: simbolización y recepción*: 40-46.

<sup>363</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 43. Ya en el *Diccionario de los Ismos* anotaba “En las religiones de la India, en las de Persia, en las de la inmensa mayoría de pueblos que, superada la primera etapa de terror primigenio, entran en la idea de la armonía mística del mundo, el símbolo ocupa el lugar central del pensamiento” (Cirlot, *Diccionario de los Ismos*: 598).

<sup>364</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 42.

<sup>365</sup> *Ibidem*: 44.

<sup>366</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 403.

La capacidad del símbolo de conllevar una experiencia viva lo emparenta con la concepción romántica de lo poético, basada en la expresividad, en el impulso creador que conecta con lo espiritual.<sup>367</sup> En el *Diccionario de los Ismos* Cirlot mismo dice que el simbolismo es “una expresión de las posibilidades líricas del pensamiento; el simbolismo procede del amor. Nace de la necesidad de religar los objetos físicos con los ideales, los oníricos con los sentimentales”;<sup>368</sup> además, en la segunda edición de 1956 agrega la entrada de “simbolismo artístico y literario” en donde concluye que el simbolismo artístico es “la respuesta al simbolismo-concepción del mundo. De la comprensión de todo como signos, como señales de algo que se halla escondido, y simultáneamente ofrecido, a la posesión del hombre, surge la correspondiente creación basada en el uso simbólico de todos esos objetos-signos [...] la poesía simbolista quiere ser la vía perfecta para la huida del mundo

---

<sup>367</sup> Esta característica de la poesía lírica se ha mantenido muy fuerte desde el Romanticismo, la poesía antes de esta época no sólo tenía que expresar los sentimientos del yo lírico, sino también la razón, el intelecto y reconocer toda una tradición de tópicos y marcadores culturales (éticos o morales, religiosos, estéticos) como parte de su repertorio creativo. En síntesis, la lírica romántica representó el cambio de la poesía mimética hacia la poesía expresiva. La poesía mimética de raigambre aristotélica fue cuestionada gradualmente por la crítica desde el Renacimiento para poder incluir la poesía de Petrarca; el debate siguió en el barroco y en el siglo XVIII gracias al rescate de la teoría de pseudo-Longino sobre lo sublime (1554), hasta que sobrevino la “revolución romántica”. Esto “señala una transformación esencial en la manera de concebir y abordar el hecho poético, pues lleva la discusión teórica al campo de la experiencia estética y del impulso creador, sacándola de la ya estéril repetición de las normas y los preceptos de Aristóteles. [...] Ciertamente, a partir del momento en que, bajo la influencia del pseudo-Longino, la pasión se convierte en el eje central de la definición de la poesía, la clase lírica pasa a desempeñar un papel paradigmático que la erige en la esencia misma de lo poético [...]. Digamos que, en el siglo XVIII, la teoría sale al encuentro de su género porque el género ya iba en busca de su teoría. Entre ambos, el pseudo-Longino desempeña el papel de un mediador esencial que, al difundir una idea distinta de literariedad, reactiva el legado renacentista y barroco y pone la poesía lírica en el camino de lo sublime, allí donde la encontramos hoy, en la ruta de una aventura a la vez estética y espiritual. Pues nuestra noción y nuestra práctica de la poesía —es decir, de la ‘poesía lírica’, que ya es la única ‘poesía’— es hija de ese extraordinario momento de confluencia que se produce en el siglo XVIII y cuyos ecos se prolongan hasta nuestros días” (Gustavo Guerrero, *Teorías de la lírica*. México: FCE:1998: 189, 193, 203-204). Los románticos heredaron una exaltación del yo que tendía a eclipsar los demás elementos (sin hacerlos desaparecer, por supuesto). Como he explicado (*vid supra*: 46-47), de acuerdo con Hanegraaff, este cambio de paradigma de lo poético respondió a una vinculación directa con postulados esotéricos, que seguían la línea del platonismo, el neoplatonismo florentino, la teosofía cristiana, la alquimia, y el paracelsismo, como las corrientes más conocidas por los románticos. Las tres categorías básicas del romanticismo, según Hanegraaff, serían el “organicismo”, la “imaginación” y el “temporalismo”. Comparadas con el esquema de Faivre, estas categorías corresponderían, primero y de una manera casi equivalente, a la idea de la naturaleza como un organismo vivo y no una máquina; en segundo lugar, con la creencia de que el órgano de percepción de la naturaleza es la imaginación; sin embargo, para los románticos, la imaginación implica participación, no sólo contemplación y esto podría emparentarla con la magia; y, por último, el “temporalismo” sería el aspecto más alejado del tiempo concebido por el esoterismo tradicional; ya que si para los esoteristas anteriores el proceso de transmutación ocurría fuera del tiempo, los románticos, influidos por el concepto de evolución, configuraron la idea de una transformación en el tiempo, susceptible de ser verificada empíricamente (Hanegraaff, “Romanticism and the Esoteric Connection”: 259-262).

<sup>368</sup> Cirlot, *Diccionario de los Ismos*: 599.

fenomenológico y la entrada en el universo metafísico de las realidades esenciales”.<sup>369</sup> Pero en el *Diccionario de símbolos* aclara que esto no ocurre sólo en la poesía explícitamente simbolista, sino que en toda poesía lírica “hay frecuentísimas afloraciones de motivos simbólicos que surgen espontáneos del espíritu creador”.<sup>370</sup>

En los ensayos explica la utilidad del simbolismo para acercarse al arte: “Una verdadera sintaxis simbólica puede ser descubierta bajo la apariencia de una narración literaria, pictórica o cinematográfica. [...] La simbología permite, pues, entender un trasfondo en lo que ya se ‘comprende’ al nivel de lo argumental”.<sup>371</sup> Aunque también reitera la tendencia espiritualizante del símbolo: el signo se usa para comunicar algo inmediato, 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”, es decir, “una vía de acceso a una concepción tradicional y espiritual del universo”. O, en otros términos, un símbolo es verdadero cuando “alude a realidades metafísicas”.<sup>372</sup> La vivencia simbólica ocurre cuando el símbolo contemplado conecta con el alma del contemplador: “El símbolo se muestra a la vez en el elemento real, en su ‘significado’ por sí mismo (expresión del 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”.<sup>373</sup>

Esto es fundamental, pues reconocer estos dos ámbitos del símbolo (uno en sí mismo y otro en relación con el hombre) lo acercará a la perspectiva del agnosticismo metodológico,<sup>374</sup> al menos en el terreno de la interpretación simbólica. Es decir, los límites de la simbología se encuentran en la ideología de quien la emplea, ya que esta puede ser trascendental-religiosa o biológico-psíquica. Si bien la segunda nos habla del significado humano, el “gran proceso simbólico” solo ocurre cuando vamos del plano psíquico al metafísico al enfrentarnos a “la historia de las religiones” o al “pensamiento primitivo” que

---

<sup>369</sup> *Ibidem*: 605.

<sup>370</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 28.

<sup>371</sup> Cirlot, “Inquietudes actuales de siempre. ¿Qué es la simbología?”, en *La Vanguardia*, 23 de noviembre de 1968: 15.

<sup>372</sup> Cirlot, “Vivencia y comunicación. Símbolo y signo”, en *La Vanguardia*, 28 de marzo de 1969: 13.

<sup>373</sup> Cirlot, “Temas trascendentales en la cultura actual. El hombre y sus símbolos”, en *La Vanguardia*, 10 de abril de 1965: 11.

<sup>374</sup> Metodología defendida por Hanegraaff para estudiar el esoterismo. *Vid supra*: 25-26.

nos deja en el “umbral de la creencia”, pero este terreno ya no puede ser estudiado por la simbología, pues “no posee medios para probar la verdad de las aseveraciones [...] no puede probar sino que, para la mente del que vive estos símbolos, tal realidad es verdadera ‘en un momento dado’ de su existencia, pero ni siquiera garantiza que esa relación simbólica (auténtica ecuación de significante y significado) haya de ser siempre cierta para él”.<sup>375</sup>

Aclarar esto explica por qué lo simbólico va de la mano de lo real, no de la interpretación: “Existe el error de creer que cuando se atribuye a algo el carácter de ‘simbólico’ es por hacerlo derivar del orden de lo real (histórico, sucedido en la realidad ‘exterior’) a otro orden puramente espiritual, metafórico o sentimental. No sólo no es así, sino que podría decirse, inversamente, que la primera condición de un símbolo es su realidad, su realismo”.<sup>376</sup> Su capacidad de conectarnos con lo vivo de las realidades cotidianas, ver el peso que tienen, no atribuírselo artificialmente. Esa es la otra cara del símbolo, una especie de contención significativa en el mundo material. Todas estas nociones se complementan con la idea de “mundo imaginal” como el terreno en donde habitan los símbolos, que Cirlot toma de Henry Corbin, y la abordaremos a continuación.

## **b) Imaginación**

Hace mucho tiempo —y diremos esto otra vez más adelante—, desde que la filosofía occidental, déjenos llamarla “la filosofía oficial”, arrastrada por el despertar de las ciencias positivistas, ha admitido únicamente dos fuentes de Conocimiento. Hay una percepción sensorial que otorga los datos que llamamos empíricos. Y están los conceptos de entendimiento, el mundo de las leyes que gobiernan estos datos empíricos. Ciertamente, la Fenomenología ha modificado y superado esta epistemología simplificadora. Sin embargo, el hecho es que entre las percepciones sensoriales y las intuiciones o las categorías del intelecto se ha mantenido un vacío. Lo que debería ocupar su lugar entre los dos, y que en otras épocas y lugares sí ocupaba este espacio intermedio, esto es la Imaginación Activa, ha sido dejada a los poetas. La misma cosa que una filosofía científica racional y razonable no puede ver es que esta Imaginación Activa en el hombre (convendría decir más bien la “imaginación agente”) debería tener su propia función noética o cognitiva, que es precisamente lo que nos da acceso a una región y a una realidad del Ser que sin esa función permanecería cerrada y prohibida para nosotros.<sup>377</sup>

---

<sup>375</sup> Cirlot, “Temas de hoy. Actualidad de la simbología”, en *La Vanguardia*, 30 de diciembre de 1970: 11.

<sup>376</sup> Cirlot, “‘El Grito’, de Antonioni. Realismo y simbolismo”, en *La Vanguardia*, 25 de junio de 1969: 15.

<sup>377</sup> Henry Corbin, *Spiritual Body and Celestial Earth. From Mazdean Iran to Shi’te Iran*. Trad. Nancy Pearson. Nueva Jersey: Princeton University Press (Bollingen Series XCI), 1989: vii.

Cirlot recuperó esta teoría en un sentido místico, sublimante, y también replicó la crítica al conocimiento sesgado del racionalismo, al definir la imaginación como “una concepción más honda que cualquiera salida de la ciencia”. Reconoció en el sufismo “un reino intermedio (el llamado ‘intermundo’) entre la realidad fenoménica y la realidad lógica o ideal. Dicho intermundo es la verdad pura de todas las cosas, pero elevada a una posición mágico-mística y angélica. En otras palabras, según esta doctrina, la Unicidad, antes de abarcar las realidades materiales, se multiplica en otras realidades, que tienen forzosamente que ser objetos de maravillosa contemplación”.<sup>378</sup>

Henry Corbin continúa así su definición:

Por un largo periodo he estado buscando, como un joven filósofo, la clave de este mundo como un mundo real, que no es ni el mundo sensible ni el mundo de los conceptos abstractos. Fue en Irán mismo donde lo encontré [...]. Su epistemología, extraña a este dualismo, deja espacio, en tanto un poder mediador necesario, para esta Imaginación agente que es *imaginatrice*. Es un poder cognitivo con derecho propio. Su facultad mediadora nos hace posible conocer sin reservas esa región del Ser que, sin ninguna mediación, sería un terreno prohibido, y cuya desaparición traería una catástrofe del Espíritu [...]. Es esencialmente un poder medio y mediador, de la misma manera que el universo al cual regula y al cual da acceso, es un universo medio y mediador, un mundo intermedio entre lo sensible y lo intelectual (inteligible), un mundo intermedio sin cuya articulación entre lo sensible y lo inteligible estarían bloqueados. [...] la expresión *mundus imaginalis* es el equivalente literal del árabe ‘âlam al-mithâl, al-‘âlam al-miyhâlî [...]. Mientras encontramos en otras filosofías o sistemas una desconfianza de la Imagen, una degradación de todo lo que pertenece propiamente a la Imaginación, el *mundus imaginalis* es su exaltación, porque es el enlace, en cuya ausencia el esquema de los mundos se sale de la articulación.<sup>379</sup>

En palabras de Antoine Faivre, la imaginación “es un tipo de órgano del alma, gracias al cual la humanidad puede establecer una relación cognitiva y visionaria con un mundo intermedio, con un mesocosmos que Henry Corbin propone llamar *mundus imaginalis*”.<sup>380</sup> Faivre señala que la capacidad de descifrar símbolos está relacionada con la propia etimología de la palabra “esoterismo”, pues “clarifica la idea del secreto al sugerir que podemos acceder al entendimiento de un símbolo, un mito o la realidad sólo por un esfuerzo de elucidación progresiva a través de varios niveles sucesivos, esto es, por una forma de hermenéutica”.<sup>381</sup> De esta forma, al igual que para Cirlot, no sólo se trata de interpretar las correspondencias entre los objetos o seres en la naturaleza, sino de comprender la

---

<sup>378</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 48.

<sup>379</sup> Corbin, *Spiritual Body*: viii-ix.

<sup>380</sup> Faivre, *Access to Western esotericism*: 12.

<sup>381</sup> *Ibidem*: 5.

participación del sujeto en esa cadena de correspondencias; se trata de una vivencia, no de un conocimiento puramente racional.

Hanegraaff establece una distinción en la concepción de la imaginación, central tanto para las corrientes esotéricas como para los románticos, en el grado de implicación del sujeto, siendo la perspectiva romántica la que exigía “una *participación* cercana del sujeto que percibe en el objeto percibido, lo que significa que el objeto (el mundo) está *constituido* en el mismo acto de percepción”.<sup>382</sup> Aunque los significados de la imaginación varían de una práctica esotérica a otra, para el caso de los románticos se debe considerar que escriben como una respuesta a los postulados objetivistas de la Ilustración. No obstante, tanto para los románticos como para varias corrientes esotéricas, “la ‘imaginación’ siempre tiene que ver con algo ‘entre’ el espíritu/la mente y la materia. Su función, en otras palabras, es trascender el dualismo. Así, al menos, podríamos afirmar que la centralidad de la imaginación en el esoterismo y en el romanticismo está basada en una perspectiva ‘holística’ compartida”.<sup>383</sup>

La conexión esoterismo-romanticismo se advierte en la entrada para “Imaginarismo” en el *Diccionario de los Ismos*, en donde Cirlot señala que lo “intrínsecamente imaginario” “es un modo de superación de los límites de la realidad [y esto es] constatado por Edgar Allan Poe, cuando dice: ‘La imaginación pura, escoge, sea en lo bello o en lo horrible, los solos elementos que, no habiendo nunca estado asociados aún, convienen lo más ventajosamente a sus combinaciones’”.<sup>384</sup> De nuevo, la función de la imaginación al igual que la del símbolo es visualizar las correspondencias. Pero Cirlot, completando a Poe, establece una distinción entre “imágenes puras (ensueños)” y las “imágenes plásticas o poéticas” que resultará fundamental: “el [destino] del primero implica una *función irrealizante*, mientras que el segundo integra una misión, no sólo reentrante en lo real, sino trascendente, por cuanto selecciona automáticamente los valores de la realidad, los sume en la carga afectiva del creador y los perenniza por medio de la representación”.<sup>385</sup> La obra de arte, o más concretamente la poesía, es símbolo, una forma de acceder a ese intermundo, una experiencia vinculante.

---

<sup>382</sup> Hanegraaff, “Romanticism and the Esoteric Connection”: 259.

<sup>383</sup> *Ibidem*: 259-260.

<sup>384</sup> Cirlot, *Diccionario de los Ismos*: 315.

<sup>385</sup> *Ibidem*: 316.



Nuevamente, relejendo a los románticos, Cirlot recurre a Nerval para explicar la fusión de niveles de realidad que puede ocurrir en la poesía, no se sabe exactamente en dónde empieza lo real y en dónde lo imaginario:

El recuerdo, la sensación directa, el ensueño diurno, el sueño nocturno, la ideación conceptual, pierden en buena parte sus matices. [...] *Todo se irrealiza*, para el lírico. [...] Así, puede crearse cierta confusión —o fusión de los reinos que podemos seguir llamando, provisionalmente, real e imaginario. [...] Ya Novalis dijo, en el mismo sentido, que “la poesía es lo real absoluto”, o sea, el lugar de encuentro y de “salvación” de lo fenoménico. Esto no significa que el poeta no admita a los demás seres en tanto que seres, pues el amor, en particular (o la amistad, la admiración y la piedad) pueden abrirle hacia la realidad anímica del otro. Pero es que él mismo, en tanto que ser existencial no deja de ser en gran parte irreal para sí y sólo en el habla halla un refugio, no por precario, y hasta cierto punto extraño, menos convincente.<sup>386</sup>

Para Cirlot, no sólo se trata de una respuesta a la ilustración, sino a la pérdida de la tradición, y, en términos gnósticos, a la misma constitución limitada del mundo material y del hombre, tal como hemos señalado anteriormente. En el rescate de otras formas de conocimiento, como parte de la reacción a la hiper-racionalización —y desde el punto de vista literario— todavía debe considerarse la noción de “imaginación” en el surrealismo.

Alrededor de 1925, se hizo claro que el automatismo puramente verbal no era suficiente como un medio de expresión surrealista [...] un creciente énfasis en las artes visuales, entre otras cosas, llevó a los surrealistas bretonianos a explorar más a fondo otras facultades de la mente, tales como la imaginación. Esta estaba relacionada estrechamente con ideas acerca de la clarividencia, por un lado, y al entendimiento romántico de los artistas como videntes o profetas, por el otro. Las clarividentes y médiums femeninas fueron usadas como “videntes” cuyo ejemplo debían seguir los surrealistas. Volverse un vidente fue importante, porque después de los experimentos con el automatismo —una surrealidad existente solamente dentro de la mente— un nuevo problema fue “ver” cómo la surrealidad, que es inmanente al mundo experimentado, está fuera de la mente; esto es, la surrealidad dentro de la realidad. [Sin embargo] no hay un elemento metafísico en las comunicaciones de lo mediúmnico; por el contrario, todo lo que es comunicado es la mente subliminal.<sup>387</sup>

Esta capacidad de clarividencia<sup>388</sup> es también considerada por Cirlot, pero como era de esperarse, no desde el punto de vista secularizado de los surrealistas,<sup>389</sup> sino relacionada nuevamente con Corbin en la definición de “Geografía visionaria”:

---

<sup>386</sup> Cirlot, “El pensamiento de Gérard de Nerval”, en *Confidencias literarias*: 108-109 (Aparecido en Papeles de Son Armadans, 1966).

<sup>387</sup> Tessel, M. Bauduin. *Surrealism and the Occult*: 31.

<sup>388</sup> Justamente Egil Asprem estudia la imaginación esotérica desde las ciencias cognitivas como una actividad mental compleja que utiliza diferentes mecanismos para procesar e interpretar la información sensorial del mundo y codificarla en nuevos modelos mentales (“Explaining the Esoteric Imagination. Towards a Theory of Kataphatic Practice”, en *Aries. Journal for the Study of Western Esotericism* 17, 2017: 17-50).

<sup>389</sup> Clara Janés también establece una distinción entre la concepción cirlotiana y la surrealista: “para Cirlot ‘lo real absoluto’ es justamente lo que el mundo no da, y por lo tanto eso que la poesía puede substituir. Este modo de pensar y de sentir —que está presente en su obra desde el comienzo— entraña, si no una aversión [...] sí una

Con referencia al simbolismo del paisaje, pero también a una experiencia mística de auténtica penetración en un universo tangente con el nuestro, habla Henry Corbin, en *Terre Celeste et Corps de Résurrection* (París 1960), de una “geografía visionaria” mencionada por los místicos persas. Llamaban a ese lugar “mundo de Húgalayá”, tierra de las visiones, intermundo o barzakh, queriendo significar con esta última denominación que no se trata propiamente de un “lugar”, sino de la transformación de cualquier lugar por su contemplación a la luz visionaria. Aunque hablan de “la imaginación activa como órgano de las metamorfosis” insistiendo así en el sentido psíquico y vivencial, describen “países de oro, plata, blancos, etc.”, y aluden al espejo como “lugar epifánico de las revelaciones”, en coincidencia con el simbolismo que la magia atribuye al espejo.<sup>390</sup>

Con la cualidad visionaria parece que nos alejamos en cierta medida de la supremacía del símbolo, o, más bien que nos acercamos a su verdadera razón de ser. Como dice Victoria Cirlot, el visionario sabe perfectamente que lo que ve sólo él lo ve, no es una realidad percibida afuera y separada del yo y por tanto no se confunde con la realidad de todos los días, no es una alucinación. Hoy podríamos decir que es una experiencia psicológica que involucra todo del sujeto (intelecto, imaginación, emocionalidad y acción) y cómo él se relaciona con lo que está más allá (lo otro en general, no necesariamente Dios). La experiencia visionaria es muy cercana a la “experiencia mística” pero en su versión afirmativa o catafática y no apofática;<sup>391</sup> no es la capacidad de generar imágenes visuales,

---

clara escisión entre el mundo real en el que el hombre vive, y lo ‘real absoluto’, más próximo a su mundo mental. Ésta es justamente la actitud opuesta a la que en su contradicción pretendía ostentar el surrealismo, a saber, la de síntesis entre lo subjetivo y lo real objetivo, así como la anulación de todo lo que atentara contra la unidad del hombre” (Janés, *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginaria*: 25).

<sup>390</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 222.

<sup>391</sup> Etimológicamente, el término griego *apophasis* significa “no-decir”, o sea, “negar”. William Franke señala que Platón (427-347 a. e. c) y Aristóteles (384-322 a. e. c.) usaban esta palabra simplemente para negar una proposición (*On What Cannot Be Said. Apophatic Discourses in Philosophy, Religion, Literature, and the Arts. Vol. 1, Classic Formulations*. Indiana: University of Notre Dame Press, 2007: 1). A partir de Pseudo Dionisio el Areopagita (el pseudónimo de un desconocido escritor del siglo V o VI que firmaba como Dionisio, el compañero de san Pablo), la *apophasis* como una negación teológica se opuso a *cataphasis*, en tanto afirmación. No obstante, Michael Sells aclara que ambos aspectos no pueden entenderse separados o contrapuestos: “El enunciado katafático afirma los nombres divinos, como bondad, ser, sabiduría y vida. El enunciado apofático afirma que la deidad debe ser considerada más allá de la bondad, más allá del ser, más allá de la sabiduría y la vida” (*Mystical Languages of Unsaying*. Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1994: 35). Esta apofasis teológica es tratada por Sells y Franke en términos de un tipo de discurso. Franke lo ubica no sólo en textos teológicos o místicos, aunque allí podemos encontrar un origen, y en términos más abarcadores sería el resultado del “impulso irreprimible de ‘decir’ el silencio esencial [...] confrontado siempre de nuevo con lo que sobrepasa el decir” (Franke, *On What Cannot Be Said*: 2). Sells lo estudia en algunos escritores místicos de diversas tradiciones como una postura frente a un dilema irresoluble: ¿cómo nombrar lo trascendente, si “éste” no puede constreñirse ni a las reglas del pensamiento ni a las del lenguaje? Decir incluso que “Lo Trascendente”, “Dios”, “Él”, “Éste”, “Eso”, “X” es innombrable, solamente conduce a una afirmación en negativo. Es por ello que, comprometidos con la idea de trascendencia, pero también impulsados por una necesidad de comunicar, los escritores apofáticos llevan a cabo una renovación del lenguaje que alcanza un valor performativo: muestran antes que decir, y logran esto al desdecirse, retractarse constantemente, tanto de la afirmación o negación inicial,

sino de ser absolutamente consciente de la propia interioridad. Victoria Cirlot dice que hay momentos de tal intensidad psíquica que el símbolo se vuelve “visualización de la propia alma” o, incluso el “alma puede transformarse tan íntegramente en visión” que la conexión universal del símbolo se desvanece y aparece su “sí mismo, lo que el alma capta de repente, no ya bajo una especie simbólica, sino como visión directa e inmediata”.<sup>392</sup> Es parecido a lo que explica María Jesús Mancho Duque sobre el símbolo en san Juan de la Cruz: “el simbolismo sanjuanista no supone la conciencia de un fenómeno y posteriormente su reducción simbólica. Es decir, san Juan no experimenta las fases negativas del proceso místico y después le otorga la expresión simbólica ‘Noche’; todo lo contrario, el santo sufre su experiencia como noche”.<sup>393</sup> Por eso resulta tan ilustrativo para entender esta diferencia de grado entre el símbolo como reducción arquetípica en varias tradiciones —o sea las nociones que encontramos en el *Diccionario*— y el símbolo como vivencia relacional e individual, que precisamente el símbolo angélico-teofánico de Cirlot tenga nombre propio: Bronwyn. El despertar de los sentidos internos (o los ojos del alma) se caracteriza por la sinestesia: lo que se ve, se oye, se toca al mismo tiempo, como veremos en su poesía, porque “la sinestesia concede intensidad a las imágenes y su potencia deriva de una vida, que nada tiene que ver con la palidez mortecina de las alegorías”.<sup>394</sup>

Cirlot encuentra en el cinematógrafo un auténtico pozo de autoexploración simbólica. Al igual que la poesía, el cine es un repositorio de imágenes simbólicas, pero, a diferencia del lenguaje, ofrece un más alto grado de simultaneidad. En una sola mirada se advierten múltiples imágenes y al mismo tiempo se escuchan sonidos y música, con lo cual, los sentimientos que evocan en el espectador también se condensan. Cirlot escribe el primer Bronwyn después de ver la película *El señor de la guerra* de Franklin Schafner; concibe un Hamlet gnóstico a partir de la interpretación de Sir Lawrence Olivier y escribe varios artículos sobre películas y personajes reflexionando sobre el concepto de “lo imaginario” que

---

como de sus subsecuentes negaciones, con el fin de representar justamente esas regiones que rebasan los límites del pensamiento y del lenguaje, paradójicamente, por medio de ellos.

<sup>392</sup> Victoria Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Madrid: Siruela, 2005: ebook s/p.

<sup>393</sup> María Jesús Mancho Duque, “Modulaciones simbólicas en la poesía de san Juan de la Cruz”, en *Los ríos sonoros de la palabra (Mística y poesía)*. Ed. Margarita León Vega. México: UNAM, 2018: 55.

<sup>394</sup> Victoria Cirlot, *Hildegard*: ebook s/p.

a su vez se acerca y se distancia de la idea de “ficción” y, por supuesto, queda completamente alejada la noción de “falsedad”.<sup>395</sup>

“El cine ‘construye’ una forma de realidad especial, basada en la supresión de elementos negativos (aspectos triviales e ingratos, repetición, espera) o los sublima en factores significativos”.<sup>396</sup> Si bien esa realidad es efímera si se compara con la vida existencial, “los ‘fragmentos de lo real’ que ofrece son tan intensos [...] que pueden afectarnos hondamente, tanto por los valores estéticos como por los valores sólo humanos”.<sup>397</sup> Estos rasgos, dirá Cirlot, que despierta un personaje o una historia no son diferentes de la misma realidad: “Si la identificamos con la esencia, la existencia se reduce a un irrealismo fantasmagórico. Si la identificamos con existencia, se constriñe, como ésta, a constituir un ser-dejando-de-ser, para utilizar la fórmula heideggeriana. Lo real, existencialmente hablando, sólo posee verdad (iba a decir ‘realidad’, redundantemente), en un tiempo y lugar dados, concretos, limitados, finitos”.<sup>398</sup>

La “esencia del cinematógrafo” es su capacidad de adaptar más adecuadamente “las condiciones existenciales (movimiento, verdad de la figuración), realismo incluso en la fantasía”.<sup>399</sup> La intensidad que afecta la vida del espectador radica en el grado de mimesis de la realidad y en ese parecerse tanto a la realidad se esconde el peligro de vivirlo como un sustituto de la vida: “un mundo semejante al que para Alonso Quijano constituían las novelas de caballerías”.<sup>400</sup>

---

<sup>395</sup> La teoría de la ficción intenta explicar las conexiones entre el mundo empírico y los mundos creados por el hombre, cuáles son las coordenadas (epistemológicas, ontológicas, cosmológicas) comunes y cuáles no comparten (Ver por ejemplo Lubomír Doležel, *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Pról. Thomas Pavel. Trad. Joaquín Martínez Lorente. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999). Es una teoría que se ha desarrollado en mayor medida con respecto a la narrativa, pero María Eugenia Fernández la ha aplicado en poesía, en términos de una “autoficción”, es decir, una “conciencia de ficcionalización que funciona como mediadora entre la emoción y el artificio. Así, a diferencia del Romanticismo, los poemas son el producto de una construcción racional de la subjetividad y, por lo tanto, admiten también un vínculo con la categoría de ficción. En cuanto este último concepto comienza a operar en la poesía, se anula el pacto de confesionalidad y se sustituye por el pacto ficcional” (María Eugenia Fernández, “Roberto Bolaño y Jaime Gil de Biedma: poesía y ficción, en *Memoria Académica de las X Jornadas de Literatura Comparada*, 17 al 20 de agosto de 2011, La Plata, Argentina: 211-212).

<sup>396</sup> Cirlot, “Inger Stevens, in memoriam. La esencia del cinematógrafo”, en *La Vanguardia*, 13 de noviembre de 1970: 49.

<sup>397</sup> *Ídem*.

<sup>398</sup> *Ídem*.

<sup>399</sup> *Ídem*.

<sup>400</sup> *Ídem*.

Así, lo que comparte con la idea de ficción es la permeabilidad de los marcos real/imaginario o ficcional. Pero lo que distancia lo imaginario de lo ficcional es justamente que el primer término para Cirlot se relaciona con lo trascendente, tan real como el mundo empírico, aunque visible sólo por mediación. La teoría de la ficción puede analizar los mundos narrativos y los mundos mitológicos o simbólicos bajo los mismos parámetros. Para Cirlot hay una diferencia radical que tiene que ver justamente con la creencia en lo trascendente. Por tanto, lo imaginario, en su caso, se vincula a lo “imaginal” en concordancia con Corbin.

La cuestión principal para Cirlot sigue siendo subjetiva o a lo sumo intersubjetiva, no sólo contextual o situacional como en la teoría de la ficción. Es decir, a Cirlot, arraigado en la concepción de lo poético como expresión del alma, le preocupa la realidad-irrealidad de los personajes (Bronwyn —interpretada por Rosemary Forsyth—; Inger Stevens —una actriz checa que se suicida— y Hamlet —interpretado por Lawrence Olivier), no tanto las coordenadas en que se mueven; por eso preferirá reflexionar acerca de “Los sentimientos imaginarios” o de “Entes de ficción y de realidad” (los subtítulos de dos artículos aparecidos en *La Vanguardia*).

Los sentimientos imaginarios son los despertados por la contemplación de imágenes y no tiene que ver con que sean simulados:

No lo son tanto porque el objeto que los despierta sea irreal, absoluta o relativamente (una joven apenas entrevista, una actriz de cine, una novia perdida por muerte o por su desamor, etc.), cuanto por definirlos la “intensa actividad” de la mente que los experimenta, los vive y los ensalza. Los “sentimientos imaginarios” resucitan, a esa luz, no en un nivel inferior al de los sentimientos normales, sino superior. Son el patrimonio de las almas capaces de ser estimuladas por ideas, por imágenes, por meras visiones de belleza.<sup>401</sup>

Hay dos tipos de seres (aunque ambos sentimientos en ocasiones no son excluyentes sino complementarios), uno que vive para lo imaginario y otro para lo real; por supuesto, Cirlot se identifica con el primer tipo: “cabe simpatizar más con quienes, como Poe y Nerval, se lanzaron al océano de la bruma de lo imaginario, ‘de lo perdido para siempre’ ”.<sup>402</sup> La sensibilidad del poeta, le permite ver a Bronwyn como una Idea-imagen capaz de crear realidad a través de la ficción y así enfrenta al espectador con la concepción de lo real. Lo

---

<sup>401</sup> Cirlot, “De Sartre a Bronwyn (Rosemary Forsyth). Los sentimientos imaginarios”, en *La Vanguardia*, 5 de enero de 1968: 14.

<sup>402</sup> *Ídem*.

que hacen ciertos entes de ficción es vislumbrar que todo es imaginario, todo vive a través de la imaginación:

El sentimiento será imaginario si sirve de motor a una auténtica actividad imaginativa, sea ésta pintar, escribir una novela, poesía, música, o simplemente soñar [...] el enfrentamiento con un “ser imaginario” como “Bronwyn” creada por Rosemary Forsyth en “El señor de la guerra”, dada su falta de raíz existencial, de verdadero arraigamiento en el espacio y el tiempo (en que se supone vive o vivió), puede ser la “causa” de todo un sistema de ideaciones, líricas y ensoñativas, pero también abiertas a una “investigación del ser”. Pues, lo que a fin de cuentas, descubren los “sentimientos imaginarios”, experimentados ante o por un ente de ficción, es que “todo es imaginario” y sólo una diferencia de grado separa la “realidad” de un ser vivo con el que, aquí y ahora, nos enfrentamos, de otro ser conocido —y acaso amado— antaño, de un tercer ser supuesto por una creación teatral, cinematográfica, pictórica o literaria, e incluso de un ser enteramente inventado, de pies a cabeza (con alma y todo) por el soñador, o por el creador si tal cosa se propone.<sup>403</sup>

Ahora bien, ¿qué es lo que hace que los entes de ficción sean capaces de interferir en la realidad? Aquí Cirlot contrasta sus argumentos con los de los “padres”, diríamos, de la teoría de la ficción (Unamuno y Husserl): “Unamuno coincide con Husserl en afirmar que todos los ‘entes de ficción son absolutamente reales en tanto entes de ficción’. [...] No por cierto: los entes de ficción son reales en tanto que creaciones del espíritu humano. [...] Su alma convive con la nuestra, nació de ella, la agita y, a veces, la ‘resuelve’ proponiéndole soluciones que no lograba atisbar sin la colaboración algo esotérica del ‘ente de ficción’”.<sup>404</sup> Al no limitarse a los datos empíricos, la teoría cirlotiana se extiende a lo trascendental, y específicamente a lo esotérico, lo no comprobable con los medios de la ciencia experimental. La capacidad mediadora de la imaginación, en este nivel de significación de la realidad, permite esta posibilidad de traspasar los límites entre un mundo y otro, un ser (Bronwyn) y otro (Rosemary Forsyth) sin transgredirlos realmente. Aún más, ante dicha situación, el mundo cotidiano es el irreal:

Mi “sentimiento del mundo”, que necesito explicarle es el siguiente: presiento que lo que “se da” como realidad es una máscara; luego hay algo tras esa falacia. Vivo en la irrealidad siempre que puedo (en mi poesía, oyendo música, leyendo sobre todo mística islámica o iránica), o celta. Sé que “pienso luego algo existe”, pero me pregunto muchas veces con Heidegger, ¿por qué existe algo y más bien no hay nada? Por mí, desearía que no hubiera nada. Ser= ser-dejando-de-ser = no ser potencial-no ser. Por tanto, “los que aquí entréis dejad toda esperanza”. La existencia es la desesperación de la carencia con la “sensación” o el “presentimiento” de que todo habría o hubiera podido ser, de veras.

---

<sup>403</sup> *Ídem.*

<sup>404</sup> Cirlot, “Entes de ficción y de realidad. ¿Qué es de Rosemary Forsyth?”, en *La Vanguardia*, 19 de febrero de 1969: 11.

Bronwyn, sí, es Rosemary Forsyth. El cine, por su atmósfera irrealista (a veces es lo que los sufis llaman un ‘barzakh = intermundo, o mundo entre las ideas y las cosas = mundo de las visiones) en ocasiones puede fascinarme. Por ejemplo, la “crisis” de mi época última (iniciada en febrero de 1966) comenzó volviendo a ver el Hamlet de Laurence Olivier, máxima explosión a gran orquesta del “instinto de muerte” que tanto me sigue, me persigue y me consigue.<sup>405</sup>

En estas circunstancias, el ente ficticio es el equivalente del ángel orsiano que “ayuda a ser real”, pero que entraña un riesgo si no se logra poseerlo: “el ente de ficción muchas veces ha devorado al ente de realidad (perecedero también). Y en otras, se diría que sólo hay ente de ficción”.<sup>406</sup>

### c) Ángel

Al explicar la Shejiná de acuerdo con la cábala ya se abordó un ser intermediario, más cercano a lo trascendente que a lo mundano; aquí me referiré a dos figuras angélicas fundamentales en la obra de Cirlot: la Daena iraní y el Hamlet de Shakespeare.

En el *Diccionario de los Ismos* Cirlot define angelismo como “el cultivo de lo angélico como materia poética y artística”; cita como ejemplos a Rafael Alberti, John Milton, Marc Chagall, Jean Cocteau, Pedro Pruna, “sin olvidar la Angelología de D’Ors”.<sup>407</sup> También aclara que “el concepto de ‘ángel’ rebasa por su propia naturaleza la acepción religiosa ortodoxa. Ángeles existían en las mitologías antiguas, en especial en la persa, creadora del dualismo que, en Ormuz y Ahrimán, expresa la división del universo en un doble sentido, por el cual la naturaleza no puede ser llamada intrínsecamente buena, o perversa”.<sup>408</sup>

La definición de “Ángel” en el *Diccionario de símbolos* es la siguiente:

Símbolo de lo invisible, de las fuerzas que ascienden y descienden entre el origen y la manifestación. En este caso, como en otros cual el de la cruz, el hecho simbólico no modifica el hecho real. En alquimia, el ángel simboliza la sublimación, ascensión de un principio volátil (espiritual) [...]. El paralelismo entre los órdenes angélicos y los mundos astrales ha sido expuesto por Rudolf Steiner con precisión inaudita en *Les Hiérarchies spirituelles*, siguiendo al pseudo Dionisio Areopagita en su *Tratado de las jerarquías celestes*. Los ángeles aparecen

---

<sup>405</sup> Carta de Cirlot a Francisco Ynduráin del 18 de mayo de 1971, ya citada.

<sup>406</sup> Cirlot, “Entes de ficción y de realidad”: 11.

<sup>407</sup> Cirlot, *Diccionario de los Ismos*: 80.

<sup>408</sup> *Ídem*. Aquí Cirlot no se refiere al sufismo sino al zoroastrismo, una religión dualista de la Persia anterior a la dominación musulmana cuya mitología establece el inicio del universo en dos principios coeternos representados en Ahrimán y Ormuz. Shekoufeh Mohammadi y Yasaman Dowlatshahí afirman que justamente las religiones previas de Persia son el fundamento para que el sufismo islámico desarrollado en ese territorio tuviera rasgos tan diferentes respecto de la ortodoxia islámica (Ver “Reflexiones acerca de los orígenes del misticismo islámico en Irán”, en *Mística y lenguaje poético: discursos sobre experiencias de lo Absoluto*. México: UNAM, 2020: 145-178).

en la iconografía artística desde el origen de la cultura, en el cuarto milenio antes de Jesucristo, confundiendo con las deidades aladas. El arte gótico ha expresado en numerosas imágenes prodigiosas el aspecto protector y sublime del ángel, mientras el románico acentuaba mejor el carácter supraterrrenal.<sup>409</sup>

La consideración de una cosmogonía emanacionista hace posible la idea de lo angélico, o de lo que media entre el origen de la emanación, sus subsecuentes manifestaciones y el reino del hombre. La apropiación literaria del sufismo que hace Juan-Eduardo Cirlot a través de las lecturas de Henry Corbin, René Guénon y Eugenio D'Ors aparece en su obra a través de la noción de la Daena como símbolo fundamental de su ciclo Bronwyn (1967-1973).<sup>410</sup>

Una primera definición de la Daena en el *Diccionario de símbolos* de Cirlot está convenientemente en la entrada para “Amada” pues la mujer, lejos de ser un “vaso elegido para la perpetuación de la especie” se convierte en “un ente profundamente espiritual y espiritualizador”; es decir, la *Sofia* de los gnósticos, Beatriz para Dante, Sophie de Novalis, Diótima de Hölderlin y, principalmente, la Daena del misticismo persa: “Denis de Rougemont, en su artículo ‘La persona, el ángel y el absoluto’, con referencia a esa mística, dice: ‘En el amanecer del tercer día que sigue a la muerte terrestre, se produce el encuentro del alma (del hombre) con su yo celeste a la entrada del puente Chinvat [...]. En la entrada se yergue su Daena, su yo celeste, mujer joven de refulgente belleza que le dice: «Yo soy tú mismo»’ ”.<sup>411</sup> Siguiendo esta equiparación de la Daena angélica con la amada, en un artículo

---

<sup>409</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 82. El alemán Rudolf Steiner (1861-1926) fue miembro de la Sociedad Teosófica y fundador de la Antroposofía que tiene como aplicación educativa la pedagogía Waldorf.

<sup>410</sup> En este sentido, buena parte de la obra de Cirlot sería una muestra de “sufismo occidental”, una categoría que Mark Sedgwick propone para referirse a una transferencia intercultural entre religión y filosofía griegas, judías, musulmanas y cristianas: “El sufismo occidental se distingue en primer lugar por el emanacionismo, el antiexoterismo, el perennialismo y el universalismo”. El emanacionismo supone que las almas humanas comparten lo divino y pueden y deberían regresar a lo divino. El antiexoterismo es la idea de que las religiones deberían dividirse entre una forma pública, exotérica y un núcleo secreto o esotérico. El perennialismo es la creencia de que ese núcleo secreto, esotérico, es muy antiguo y que por lo tanto puede rastrearse hasta un pasado remoto; y, por último, el universalismo afirma que la verdad puede encontrarse en todas las religiones (ver Mark Sedgwick, *Western Sufism: from the Abbasids to the New Age*. Nueva York: Oxford University Press, 2017: ebook s/p). Sobre esta base de creencias compartidas se han establecido intercambios entre estas culturas, pero lo que caracteriza el sufismo occidental en el siglo XX, desde mi punto de vista, es la importante influencia que tuvieron los libros de los estudiosos como los citados en esta tesis.

<sup>411</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 79. Corbin la define a su vez así: “Daena es, de hecho, el Ángel femenino que simboliza el ‘Yo’ trascendente o celestial; se le aparece al alma al final siguiendo la tercera noche después de su partida de este mundo; ella es su Gloria y su Destino; su Eón. El significado de esta indicación, por tanto, es que la substancia del ‘Yo’ celeste o el Cuerpo de Resurrección es engendrado y formado de la Tierra celeste, esto es, de la Tierra percibida y mediada en su Ángel. Lo que también significa es que el destino de la Tierra confiado al poder transfigurativo de las almas de luz lleva a la realización de estas almas, y que es recíproco” (Corbin, *Spiritual Body*: 15). Después de explicar una compleja geografía visionaria, en la que el mundo terrenal tiene una correspondencia casi directa con su prototipo espiritual, visible sólo a través de la imaginación y de



Cirlot parece aclarar que no habla del amor a lo divino, al uno o a lo absoluto, sino del amor a entes intermedios como a la amada sublimada o a los ángeles: “A la luz de la ideología sufi corresponde a las posibilidades de visión que se den en lo que ellos denominan barzakh (intermundo), o plano de la realidad que se halla entre el mundo de los seres físicos y el de las ideas puras. Al enamorado, la persona amada se le aparece como idea revestida de cuerpo, cuerpo que ve como ‘cuerpo de gloria’ ya aquí, pues otro principio sufi es que el hombre ‘deba llegar allí cuando aun está aquí’”.<sup>412</sup> Pone de ejemplo a Novalis, quien consideraba a su novia Sofía “muerta en plena adolescencia, mejor que a uno de los ángeles cuyas jerarquías codificó tan doctamente el pseudo Dionisio Areopagita”.<sup>413</sup> Esta característica angélica, tal como se ha dicho, es la que lo mantiene en el terreno del esoterista, sin poder ser un místico en estricto sentido (amante del Uno) ni entregarse de lleno al gnosticismo pesimista (destructor del amor) se asumió como enamorado del ángel: “La inmensa mayoría, incluso de la minoría, precisa de intermediarios, de ‘escaleras’ o gradaciones de purificación y de análisis discriminativos de la situación del propio yo en busca de lo que, esencialmente, le falta”.<sup>414</sup>

En la entrada dedicada concretamente a la Daena o el “yo celeste” ofrece matices de gradación:

En la antigua religión irania, la Daena simbolizaba el principio femenino (ánima) del espíritu humano, que a su vez se identificaba con la suma de los actos —buenos y malos— que el hombre realiza a lo largo de su vida. Al tercer día de su muerte, el hombre justo es recibido en el puente de Chinvat por una joven de belleza esplendorosa, la Daena, que se une a aquél por toda la eternidad, reconstruyendo así al andrógino primordial. [...] Se ha dicho que la Daena no alcanza una posición tan elevada en la jerarquía y que sería más apropiado identificarla con el ánima junguiana.<sup>415</sup>

---

la ayuda de seres angélicos, Corbin menciona que en la entrada del Puente de Chinvat, “se lleva a cabo la reunión del alma ya sea con su Daena, su ‘Yo’ celeste, o por el contrario, con la terrible aparición que refleja nada más que un ‘Yo’, mutilado y desfigurado por tal tipo de fealdad, cortado de su arquetipo celeste. Así que esta es la situación, por encima de otras, cuando la Imago Terrae, transfigura los datos materiales externos, muestra al alma perfecta los lugares y paisajes simbólicos de su eternidad anticipada, en la cual se encuentra su propia Imagen celeste. El alma perfecta cruza el Puente de Chinvat por el ímpetu de su vuelo espiritual y el poder de sus acciones: se mueve hacia las estrellas, luego a la Luna, luego al Sol, y después a las Luces infinitas” (*Ibidem*: 28).

<sup>412</sup> “Más allá del eros. Las formas del amor”, en *La Vanguardia*, 28 de abril de 1970: 15.

<sup>413</sup> *Ídem*.

<sup>414</sup> *Ídem*.

<sup>415</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 167.

Aún con esta categoría de ángel inferior, la Daena fue analogizada con la presencia de Bronwyn en su vida imaginativa, lo cual ayuda a vislumbrar el no contraste entre irrealidad/realidad. Como señala Victoria Cirlot:

Después de asimilar Bronwyn a Daena hay que decidir si Daena es una suposición arbitraria, la intuición de una posibilidad posmundana, o una realidad absoluta. Si durante muchos siglos los seres humanos han preferido el mito a la interpretación, el ensueño a la formulación racional de sus elementos, la creencia a un conocimiento que, seguramente, por esencia propia es imposible en tanto que tal, es por miedo a la decepción que tales conclusiones aportan. La virtud del relato, de la poesía, del mito es “mover el alma a creer”, mientras que la explicación simbólica no puede sino dar a la razón comprobaciones “relacionales” [...] tal vez la mejor respuesta a un mensaje de naturaleza emocional sea también la de carácter emocional, como la música o la poesía. Explicar el símbolo de algo no es probar la verdad en sí de las realidades aludidas por ese simbolismo. Con todo, hay que declarar que ésa tampoco es la finalidad de la simbología, sector del conocimiento que se limita —que se tiene que limitar— a valorar lo inferior por lo superior, lo contingente por lo acontecido.<sup>416</sup>

De nuevo nos encontramos con una distinción fundamental para los estudios de discursos espirituales con voluntad científica. Juan-Eduardo Cirlot, como estudioso y como poeta, es un creyente que deja la puerta abierta a la duda; la grieta por donde se filtra su consciencia del mal y su pesimismo. Esto lo lleva, no al nihilismo filosófico, sino a otra mitología (gnóstica) y a otro ángel (Hamlet).

Cirlot interpretó el *Hamlet* de Shakespeare como un mito gnóstico (en la concepción que Cirlot tenía de esta palabra como una cosmología dualista que veía el mundo terrenal y corporal como maligno). El padre muerto es el auténtico Padre espiritual, el tío es el demiurgo que reina sobre la tierra, la madre y Ofelia son símbolo de la materia; por lo que Hamlet, cuando decide renunciar a Ofelia y vengarse de su tío y madre, “rectifica un orden del mundo trastornado por un reinado tiránico, imagen de una totalidad cósmica situada bajo el signo del mal”, pero también “recupera su condición angélica y muere como el iniciado”; pues Hamlet pertenece al mundo intermedio (príncipe-Jesús-salvador) rodeado de “ángeles, los ángeles de Ildegarde de Bingen, y del Pseudo Dionisio [...] y ‘solo a ellos ‘invoca’ ”.<sup>417</sup>

Esta interpretación del rechazo a Ofelia rompe con una línea de interpretación goethiana de Hamlet como “el gran indeciso”:

En Hamlet me asombran dos cosas: que el príncipe hable siempre de “su alma” y de los “ángeles” —que se mueva en un cielo gris con resplandores de plata— y su rechazo de Ofelia.

---

<sup>416</sup> Victoria Cirlot, en *Diccionario de símbolos*: 493-494.

<sup>417</sup> “Teatro, cine, pensamiento. El mito de Hamlet”, en *La Vanguardia*, 17 de junio de 1966: 15. En mi tesis de maestría se ofrece una síntesis de las influencias que llevan a Cirlot a interpretar así este Hamlet, así como un análisis del poema homónimo (“El drama gnóstico: Hamlet”, en Briano, *Gnosis y gnosticismo*: 115-123).

Pudiéramos decir que, al arquetipo Tristán que ve su destino en la unión con la amada, y al arquetipo Parsifal, que pone al Creador por encima de la criatura y salva a Kundry porque elige el Graal y a Dios, se contraponen al arquetipo Hamlet, como expresión de una “virilidad angélica”, que, rechazando el amor y no buscando ni siquiera la salvación del alma (¿creyendo en ella?), se entrega a una pasión activa de destrucción. Acaso cree ciegamente en que los ángeles, sus “compañeros de armas”, ya en la vida terrena le acogerán en cuanto muera, cumplida su venganza, “su arcaica sed de sangre”.<sup>418</sup>

De nuevo estamos frente a dos pulsiones vitales: o bien elegirá completar como el místico, o bien se decidirá a destruir (o al menos purgar una parte) como el gnóstico e incluso como el alquimista en la primera etapa del proceso.

\*\*\*\*

A lo largo de este capítulo se ha revelado que todos los elementos esotéricos no son una excentricidad más que nutre su noción de símbolo, sino que lo esotérico se convierte en un medio de intelección, e incluso una teoría, para explicarse tanto intuiciones y dudas personales, como el mundo del arte y de la cultura. Una vez dadas estas coordenadas esotéricas en el pensamiento de nuestro autor, podemos ver cómo se traducen estos conceptos en una poética consciente y continuamente autorreflexiva que excede por mucho la función del esoterismo en su obra creativa a una consideración solamente temática.

---

<sup>418</sup> “El retorno de Ofelia”, en *Confidencias literarias*: 93 (aparecido por primera vez en *La Vanguardia*, 1967).

## CAPÍTULO 3. POÉTICA Y POESÍA ESOTÉRICAS

### 3.1. Fundamentos de la poética cirlotiana

Cirlot escribió en un siglo de búsquedas diversas, tradicionales o rupturistas, pero que tendían a ser radicales. Entre ellas, Cirlot optó siempre por una vía media o ecléctica. La lírica en Occidente, en términos muy generales, había seguido el camino de la *imitatio* clásica hasta el siglo XVIII; cambió a la expresividad romántica e idealista en el XIX, y en el XX-XXI ha intentado romper con los grandes paradigmas (religiosos, sociales, políticos) a través del azar, el juego y la crítica social. Cirlot se halla en la encrucijada de la expresividad y la técnica rupturista. Sin embargo, en los siguientes apartados veremos que ambos aspectos se apoyan en lo esotérico.

Ante todo, la poesía es una forma de arte, por lo que resulta un buen punto de partida acudir a las explicaciones de Cirlot sobre algunos rasgos de lo artístico. La variedad de obras evidencia las diferencias entre una corriente y otra, o un autor y otro, pero esto es así porque “el arte es trascendencia del ambiente, sublimación de los factores que pasan de la existencia a la forma perennizada”.<sup>419</sup> No es un reflejo de la sociedad, sino, por decirlo de alguna forma, una posibilidad de sublimación (o un terreno de transmutación) de las aspiraciones del espíritu de cada individuo, en determinado tiempo y espacio. Dicho estado espiritual se manifiesta en el arte como una emanación: “la imagen es secundaria a la expresividad que dimana de las obras [... y dicha expresividad proviene] de ‘algo’ que el artista transmite por emanación”.<sup>420</sup> Es decir, al igual que el sistema cosmológico emanacionista, los entes y los objetos se crean debido a una superabundancia del ser (del artista) que es imposible de contener y que en este caso se desbordaría hacia cualquier otro medio de expresión (papel, lienzo, piedra, notas musicales o el propio cuerpo). Así, llega a la conclusión de que la función del arte es permitir el escape de ese espíritu: “Trópicos de la sangre y del espíritu que necesitan ser vertidos al exterior —no otra es la función del arte— para no ahogar con su

---

<sup>419</sup> “Temas de historia estética. Arte romano y arte griego”, en *La Vanguardia*, 27 de noviembre de 1964: 11.

<sup>420</sup> Cirlot, “La pintura reciente de Argimon. El arte como libertad lírica”, en *La Vanguardia*, 11 de abril de 1969: 40. Por otro lado, Cirlot ya reconocía este proceder artístico desde 1950, en sus aforismos titulados *Ontología*: “Ontológicamente, el arte prosigue la expansión cósmica del ser” (en *Del no mundo*: 395).

vehemencia al creador que les da vida, su misma vida”.<sup>421</sup> En todo caso, esta simple mención al emanacionismo, escondida entre muchas otras ideas sobre el arte, cambia completamente el panorama del artista-dios creador todopoderoso diferenciado de su creación y la lleva a una concepción neoplatónica que hace derivar al arte directamente del autor: los dos son lo mismo, vinculados en esencia y no por dependencia. Esta afirmación del arte como un proceso de emanación del espíritu, diríamos hacia abajo, explica la primera idea sobre el arte: la obra, igual al espíritu del que proviene, tiene una capacidad de sublimar (hacia arriba) el ambiente; se trata de revertir la caída.

Dicha visión de la realidad transmutable a través del arte completa la idea de los sentimientos imaginarios y su “aplastante realidad” y también se relaciona con las aficiones de cada autor, que lo son, no por elección racional, sino por atracción ontológica: “Buscando en todas direcciones se encuentran, no obras que atraigan, sino ‘cosas’ que, por razones indiscernibles, parece que ‘nos son’, es decir, que tienen en su interior algo nuestro (un ritmo común, un mismo temple, una misma ‘orientación’, sea hacia lo infinito o hacia lo finito, terrenal y humano)”.<sup>422</sup>

El autor no es la persona sino el “hombre interior” que se manifiesta en la obra solamente. De ahí que los artistas se dividan en lógicos o magos. Los del primer tipo persiguen la razón, el orden del mundo y creen en el dominio de la intención en el proceso creativo; pero los “artistas-magos” se abandonan “a un poder secreto, lejano al propio autor del que diáfana, y a la vez, oscuramente, proviene una fuerza que va dirigiendo —como si fuera un espíritu— la mano del que escribe poemas o del que pinta cuadros”.<sup>423</sup> De nuevo el arte que produce es de síntesis o de un lugar intermedio que “procurará un tipo de goce que es tan difícil de clasificar como su esencia. Sólo en parte intelectual y sólo en parte sensual. Más bien, ahondará hacia una zona que podría ser asimilada —o comparada— con lo que en el pensamiento son los presentimientos, las reminiscencias, las nostalgias de cosas o lugares contemplados hace muchísimos años o no vistos jamás, pero que seducen y atraen como el abismo”.<sup>424</sup>

---

<sup>421</sup> “La pintura de Xavier Calicó. Contrapunto de fuegos”, en *La Vanguardia*, 22 de noviembre de 1969: 32.

<sup>422</sup> “Artículo subjetivo. Universalidad”, en *La Vanguardia*, 24 de septiembre de 1969: 11.

<sup>423</sup> “La pintura de García Pibernat. Magia y transfiguración”, en *La Vanguardia*, 3 de junio de 1970: 51.

<sup>424</sup> *Ídem*.

Así, el arte es relacionado con el concepto de lo numinoso<sup>425</sup> que puede tener un símil en la experiencia amorosa: “El placer puede ser objeto de liberación, pero el amor, no. El amor exige una capacidad específica tan concreta como la que pueda necesitarse para escribir poesía o música. [...] El amor, en realidad, es difícil de vivir y poco satisfactorio; aunque parece el más activo de los sentimientos, en el fondo es profundamente pasivo, puesto que es la respuesta ante un estímulo único que sobrecoge y fascina”.<sup>426</sup> Nuevamente aparece una sensación de indefensión ante la imaginación creativa. Pero, esta es sólo una parte del proceso artístico, primero se experimenta esta superabundancia del espíritu, después sobreviene una técnica que o bien estructura el desbordamiento o bien lo refleja. Algunos artistas pueden llegar a producir un “antiuniverso”, un mundo de “virtualidad absoluta” como el de Gerard de Nerval o William Blake pero con más angustia todavía: “antiuniverso: es decir, un cosmos de fluidez ardiente que se deshace en la medida en que acontece, y que queda como en un estado ajeno, a todos los que se conocen, de la materia”.<sup>427</sup>

Es decir, la poesía no sólo ofrece una sublimación del contexto, sino de un sentimiento existencial. La existencia es “carencia” y el “existente” es “insuficiente”: “si el hombre no sintiera que le faltan muchas cosas (posiblemente todas las cosas, lo absoluto) no tendría ningún deseo”.<sup>428</sup> La muerte por amor (a Dios o a la amada) es la respuesta “más auténtica”, por “suficiente”, ante tal sensación vital. Pero la poesía puede ser un medio de trascenderlo también, porque si bien no se trata de la muerte al menos es una batalla que evoca ese “instinto mortal”: “La poesía, que, como explicaba, enfrenta constantemente al autor con su insuficiencia —no ya de medios sino de fines— es una zona del pensamiento en la que esa promoción del morir puede hallar una forma expresiva, que, aun insuficiente, sirva para transmitir algo, o mucho, de los conflictos que minan al hombre. [...] Cada cual puede buscar, o debe buscar, el modo suyo de trascenderse. Es obligatorio ser, puesto que ‘nos ha sido’ obligatorio existir”.<sup>429</sup>

---

<sup>425</sup> Rudolf Otto define lo numinoso como el factor irracional en la experiencia religiosa, la “emoción de una criatura, abasallada y sobrecogida por su propia nada en contraste con algo superior a todas las criaturas” (*The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and its Relation to the Rational*. Londres: Oxford University Press, 1936: 10). Cirlot conocía al autor y lo hace explícito en otro artículo: “Lo nuevo es numinoso, como saben los que han leído a Rudolph Otto” (“Estética del sentimiento. La violencia en la arquitectura”, en *La Vanguardia*, 17 de mayo de 1968: 11).

<sup>426</sup> Cirlot, “Amor y negación. El corto verano”: 11.

<sup>427</sup> “La pintura de August Puig. Disolución y antiuniverso”, en *La Vanguardia*, 21 de noviembre de 1968: 53.

<sup>428</sup> “Las posibilidades existenciales. La muerte como respuesta”, en *La Vanguardia*, 4 de junio de 1969: 13.

<sup>429</sup> *Ídem*.

Esta noción de precariedad resuena en la definición de poesía como una “expiación imperfecta” del simbolista y expresionista Georg Trakl (1887-1914), a quien Cirlot le dedica un artículo para preguntar justamente ¿qué es la poesía?:

En todo caso, es un recurso. Una “comunicación imperfecta” y un “medio de conocimiento imperfecto”. Caen en la poesía aquellos que llevan una carga excesiva de instintos y a la vez de sentimientos; los que han estudiado muchas cosas y no saben otro modo de utilizarlas, ni tampoco podrían hacerlo. En la poesía se hermanan, entreveran y sintetizan las pasiones, los recuerdos, los anhelos, los saberes extraños (simbolismo alquímico, por ejemplo) o no extraños, corrientes, cotidianos, lo que se llama la experiencia de la vida. Pero sobre todo en la poesía se refunden todos esos elementos con otros que pertenecen a una esfera mal conocida —o ignota— (presentimientos, reminiscencias, ¿recuerdos de otras vidas?, ¿intuiciones suprahumanas?), y todo esto, agitado, mezclado y combinado hasta cierto grado, constituye aquel elixir al que Tristán se refiere en el acto tercero de la obra de Wagner. La poesía es un centro parcialmente resolutorio de anhelos [...]. La poesía sobre todo es síntesis, eliminación de lo narrativo. Sustitución de la extensión por la intensidad. A la monodía del relato novelístico opone la densa polifonía entrecortada de la estrofa.<sup>430</sup>

Una síntesis de lo anterior podría definir la poesía como un medio, un “centro parcialmente resolutorio de anhelos” construido por fragmentos polifónicos vitales, intensos, sean estos intelectuales o sentimentales. Y, por este medio, se llega a un estado permanente de búsqueda, como en las vanguardias y experimentaciones del siglo XX: “Cuando el filósofo Martin Buber dijo ‘imago mundi nova imago nulla’ (no hay nueva imagen del mundo; o, la nueva imagen del mundo equivale a la nada), ya manifestaba toda la problemática del arte del siglo actual. ¿Qué es este sino una inmensa, inacabable, heroica, trabajosa búsqueda incesante?”.<sup>431</sup>

La búsqueda de Cirlot se emparentó con un camino de transmutación esotérica, una gnosis que no sólo es vivencial o sensible, sino profundamente intelectual, una conjunción de aparentes contrarios: lo conceptual y lo formal, o la idea y su soporte escrito.

### **a) De ideas filosóficas o esotéricas a ideas poéticas**

En 1956 Cirlot definía el conceptismo “más que como un programa, como un resultado, que puede ser producido por un inteligente rebuscamiento de los enlaces expresivos, por una inmersión gris de la sensibilidad creadora, o también por un ceder a la música [...] un

---

<sup>430</sup> “La poesía de Georg Trakl”, en *Confidencias literarias*: 151-160 (aparecido por primera vez en *Papeles de Son Armadans* en enero de 1971).

<sup>431</sup> “El arte de Rafael Batolozzi. Deformación y neorrealidad”, en *La Vanguardia*, 8 de abril de 1970: 39.

producto de todas las épocas”.<sup>432</sup> Es decir, no solamente como un ejercicio de conceptualización intelectual, sino un uso ingenioso del ritmo y también una expresión de sentimientos, claro que al usar el adjetivo *gris*, se explica sutilmente que no es la pasión descontrolada. Incluso daba una definición de “conceptismo imagista” para la lírica que privilegia el artificio sobre el uso directo del lenguaje, en la cual “la concentración y la complejidad siguen siendo lo esencial del lenguaje poético; la expresión y la belleza siguen privando sobre la comunicación y el ‘mensaje’, pero el poeta no resigna la misión de la consciencia”.<sup>433</sup> Este tipo de poesía puede ser producto del orfebre o del filósofo, el primero busca una realización abstracta por medio de un flujo de palabras —como en el dadaísmo o el surrealismo— mientras que el segundo “parte de un sentido simbólico de los conjuntos” y estructura las imágenes cuidadosamente.<sup>434</sup>

Si la imagen es una “entidad limítrofe entre lo informal y lo conceptual, entre lo tenebroso y lo luminoso”,<sup>435</sup> como afirmaba en el *Diccionario de símbolos* ¿en dónde se halla la poética de Cirlot, en lo imaginal, lo informal o lo conceptual? Clara Janés decía que en lo imaginal, lo cual implica que por medio de ella se acercaba a los otros dos extremos, lo informal (o lo inconsciente) y lo conceptual (una abstracción que es en el fondo una forma de sacar a la luz eso inconsciente). Como señala Cirlot haciéndose eco del crítico de arte Herbert Read: “el artista es un pensador, sólo que un pensador plástico, o gráfico, y su dialéctica se traduce en formas, líneas, estructuras y composiciones”.<sup>436</sup> Bajo esta perspectiva, puede decirse que Cirlot transformaba ideas filosóficas o esotéricas en ideas poéticas.

En un esquema que podemos imaginar vertical, emparenta la poesía con la división ternaria del hombre; así como éste se compone de “espíritu o pensamiento puro, alma o sentimiento, cuerpo”, la poesía está constituida por “idea, imagen, fuerzas verbales” y el objetivo de lo poético es “unificar dos realidades” en los tres niveles.<sup>437</sup> De esta forma establece una primera distinción entre “poesía” y “lo poético”: la primera como un género y

---

<sup>432</sup> Cirlot, *Diccionario de los Ismos*: 130.

<sup>433</sup> *Ibidem*: 131.

<sup>434</sup> *Ídem*.

<sup>435</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 41.

<sup>436</sup> Cirlot, “El arte contemporáneo. Miró, pensador”: 11.

<sup>437</sup> Cirlot, “Sobre la problemática del lirismo poético. Unidad de la poesía a través del tiempo”, en *Confidencias literarias*: 90 (publicado por primera vez en *La Vanguardia*, 19 de enero de 1967).



lo segundo como una cualidad o un proceso de síntesis presente en cualquier otro objeto o acontecimiento. Abiertamente reconoce lo polémico de su definición, pero la defiende acudiendo a una teoría medieval de correspondencias:

Los puristas de la poesía no admiten otra poesía sino la realizada mediante el lenguaje y consideran como absurda, o al menos como abusiva, toda asignación de valor poético a otras esferas de la realidad: un rostro humano, el cielo estrellado, un pasaje musical, un paisaje. Sin embargo, la esotérica “Teoría de las signaturas” consideró siempre que todas las cosas constituyen lenguajes con sus peculiares sintaxis y con sus elementos propios. Digamos, para intentar hallar un justo medio, que es poesía la belleza expresada por la palabra y que tiene poesía cualquiera de los sistemas de seres, elementos, signos o formas de la realidad antes aludidos.<sup>438</sup>

Además de esta noción, Cirlot se concentra en este artículo en dos de los tres elementos que dice componen la poesía: la imagen y la idea. “El reino de la imagen es el más fluido y rico de todos los de la poesía, pues su función, dentro de las unificantes, es acaso la más unificativa de todas, ya que tiende a ligar el orden superior (la idea) con el inferior (el ritmo, la aliteración, el sonido), esto es, lo intelectual con lo material por medio de lo sensible y del *pathos*”.<sup>439</sup> Ya hemos señalado esta característica de lo esotérico como fundamental en su pensamiento, aquí la vemos aplicada en el comportamiento poético.

En cuanto a la idea, menciona que “acaso sea en la mera manifestación de ideas donde el sentimiento poético, contra lo que pudiera parecer, es más fecundo —al menos a un lector universal de traducciones— pues es lo más traducible, lo más transformable, por ser lo más libre e idéntico a sí mismo”.<sup>440</sup> Pero no se trata de un “pensamiento filosófico” como el que uno podría encontrar en un tratado, sino de una “idea de poeta” cuyo “fundamento corresponde a la zona del centro que unifica las otras. Y lo que exalta no es el pensamiento puro, sino el sentimiento”. Es decir, puesto que ha definido lo poético como unificación de dos realidades, una idea es poética cuando logra unir pensamiento con sentimiento, cabeza con corazón.

La acotación sobre la capacidad de traductibilidad en términos de transmutación de las ideas es fundamental, no sólo porque justifica la lectura de autores que escriben en otros idiomas, o porque afianza más su relación con lo esotérico, sino porque le permite defender el valor de lo conceptual: “Digamos de paso que siempre hemos considerado como

---

<sup>438</sup> *Ibidem*: 89-90.

<sup>439</sup> *Ibidem*: 91.

<sup>440</sup> *Ídem*.

importantes, pero secundarios, los medios técnicos, y que creemos que todo gran poeta sigue siéndolo en traducción, pues la imagen, la esencia del discurso (del drama), el sentimiento en suma se trasvasan perfectamente”.<sup>441</sup>

Un paso previo a la generación de imágenes líricas sería el plano en donde se conceptualizan, y este nivel del proceso creativo no puede subestimarse. En contra de la “deshumanización del arte” de Ortega y Gasset, defiende la abstracción, la ideología, el pensamiento como más humanos que el sentimiento (pues este último también lo expresan los animales): “el hombre es también, y sobre todo, el creador del álgebra, de las especulaciones metafísicas, de las altas matemáticas, de la lógica simbólica, etcétera, sistemas que, en modo alguno, son ‘inhumanos’, sino que, por el contrario, permiten al hombre realizarse, en su dimensión propia, que lo escinde de los demás grupos zoológicos”.<sup>442</sup>

A la pregunta de si su poesía es filosófica, Cirlot contesta: “Mis poemas no son relatos, ni discursos sobre filosofía o mítica. Son sencillas conversaciones —mezcla de diálogo (con respuesta a veces) y de monólogo— [...]. Y hablar es la única forma, según Heidegger, de dar asentamiento al ser, es decir, de corroborar, o, casi, de realizar su existencia. En tal sentido, pero sólo en este, creo que toda mi poesía es filosófica: es un esfuerzo por hacer que algo sea”.<sup>443</sup>

La técnica, que, como ejercicio de ingenio, debe acompañar a la poesía, es otro medio para alcanzar el sentido de la obra:

El artista contemporáneo pone a contribución la técnica para lograr la significación. ¿La significación de qué? En primer lugar de los impulsos, inquietudes e ideales de su tiempo [...]; segundamente la significación de unos conceptos de estructura que proceden de lo que podemos llamar la “tradición reciente” (en este caso la del propio arte contemporáneo, que cabe considerar iniciado por Cézanne en su fase final) y que son comprendidos y valorados en su ambiente; en tercer lugar, el artista busca significar su alma.<sup>444</sup>

Esto no quiere decir que se abandone el sentimiento —como parte constitutiva de lo poético es imposible e indeseable—, pero sí se genera un cambio por integración o equilibrio de los demás elementos de la triada (intelecto e imagen): “Con la destrucción de lo narrativo

---

<sup>441</sup> “La poesía de Georg Trakl”, en *Confidencias literarias*: 151 (aparecido por primera vez en *Papeles de Son Armadans* en enero de 1971).

<sup>442</sup> “La evolución de Luis Boch. De la neofoma al manifiesto”, en *La Vanguardia*, 16 de mayo de 1969: 50.

<sup>443</sup> Entrevista de Riera Clavillá a J-E. Cirlot: “¿Quién es Bronwyn?”, en *Revista Europa* 560, 25 de enero de 1968.

<sup>444</sup> “La obra de Tharrats. Técnica y significación”, en *La Vanguardia*, 3 de mayo de 1970: 48.

—y de lo ‘figurativo’ (que pueden ser asimilados a lo temático)— cabría imaginar que el arte se cerebraliza y el sentimiento desaparece. No sucede así, pero el sentimiento resulta transformado, como integrado en un ‘pathos’ temporal-espacial que sobrepasa la existencia y la personalidad del autor”.<sup>445</sup>

Dicho equilibrio se propone como una contención de la técnica sin sentido. Sin técnica no hay comunicación, pero hay que tener cuidado en que esta no se convierta en una “cuestión de habilidad” circense; para prevenirlo se debe imprimir el alma, “el alma y su vida interior, el subterráneo con sus bruscas presiones o con sus continuas solicitudes”.<sup>446</sup> Y lo anímico impreso en el poema tiene a su vez un alto grado de conceptualización: “hay hechos en la vida ‘sentimental’ de un artista que no se quedan en sentimiento, sino que repercuten en las zonas del espíritu y del intelecto [...] la elección del tema ya es arte, y más el modo de concebirlo, de sentirlo y hacerlo sentir”.<sup>447</sup> En otro ensayo titulado “¿Qué es la poesía?”<sup>448</sup> reitera lo dicho:

Todo arte, y por lo mismo la poesía, tiene que propender a organizarse, analógicamente, a la manera del cosmos. Por tanto, si admitimos en éste el dualismo —siquiera aparente— entre espíritu y forma, o entre energía y materia (sin penetrar en disquisiciones de física, sino aceptando los hechos de la escala humana), veremos que toda realización artística lo es: a) en la medida en que su factor ordenador material destaca; b) en la medida en que su contenido espiritual actúa y posee valor permanente, y, sobre todo, c) en la medida en que ambas estructuras, o, mejor, conjuntos, se correspondan entre sí. Por eso, el gran artista, el gran poeta, es el que encuentra técnicas idóneas para los sentimientos e ideas que le mueven y conmueven; el genio es el que inventa nuevos procedimientos para sentimientos y verdades, si no totalmente nuevos, al menos renovados por la originalidad de su espíritu creador.<sup>449</sup>

Cuando le escribe a Jean Aristeguieta sobre la escritura de un poemario en 1971 (el que finalmente se llamará *Perséfone*), le comenta que “la fundamentación ideológica” debe ser transmutada en poesía, ya que no se trata de “explicarla”.<sup>450</sup> Así, volvemos a la noción de que la poesía se construye con ideas poéticas, no con ideologías. Por ello no puede haber defensa de posturas —por eso la poesía social o el anclaje político del surrealismo no le

---

<sup>445</sup> “Resurrección de la música. Krzysztof Penderecki”, en *La Vanguardia*, 18 de septiembre de 1970: 11.

<sup>446</sup> “La pintura de Montserrat Gudiol. La flor en el infierno”, en *La Vanguardia*, 25 de enero de 1970: 49.

<sup>447</sup> “Un pintor olvidado. Dante Gabriel Rossetti”, en *La Vanguardia*, 29 de septiembre de 1971: 47.

<sup>448</sup> Texto de seis cuartillas no publicado en ediciones recientes, fue encontrado en el archivo de Barcelona (Carpeta 13-Árbol de Fuego I, Caja FP10-25-Correspondencia personal. Diferentes entidades. Fondo JEC. Archivo del MNAC), en donde consta que lo envió el 8 de marzo de 1969 a la *Revista de Cultura Universitaria Central de Venezuela*, seguramente a instancias de su amiga Jean Aristeguieta.

<sup>449</sup> Cirlot, “¿Qué es la poesía?”, inédito: 1-2.

<sup>450</sup> Carta de Cirlot a Jean Aristeguieta del 22 de febrero de 1971, Carpeta 13-Árbol de Fuego II, Caja FP10-25-Correspondencia personal. Diferentes entidades. Fondo JEC. Archivo del MNAC.

convencían— sino síntesis de sentimientos y conceptos variados, es decir, un ejercicio intelectual de analogías.

## **b) Ideas técnicas: de la variación sintáctica a la permutación fonética**

Así como se ha definido el valor intelectual en la poética de Cirlot, como el paso de una idea esotérica a una idea poética, puede sugerirse que la técnica proviene de una “ideación” previa; pues no se trata de un juego o algoritmo, sino de una concepción vital con un objetivo esotérico claro: la correspondencia entre lo sublime y lo mundano en un acto de unificación. En este sentido podemos hablar de “ideas técnicas” antes que de una experimentación puramente técnica en su poesía. Como el mismo Cirlot señala, cualquier procedimiento, tanto “la rima, la aliteración, la homofonía, como el ritmo, la métrica, el sistema estrófico, valen solamente en la medida en que realizan la situación anímica que pide ser manifestada justamente con palabras”, o, dicho de otra manera, la técnica ha de buscar ser la adecuada “materialización sensible de la idea”.<sup>451</sup> Pues, aunque puede decirse que *hay* poesía en un paisaje, “la poesía *es* el verbo”.

De nueva cuenta, la contención y dirección en el manejo del verbo viene dada por el mundo referencial: “sin olvidar el mundo ideológico, sea el que fuere, sin el cual se trataría de meros ‘experimentos’ no dotados de calidad ni, lo que fuera más peligroso, de interés humano”.<sup>452</sup> Para reforzar este argumento utilizará la anécdota de Mallarmé y Degas:

Se cuenta que el pintor Edgar Degas, amigo del autor de Herodías, y quien, no bastándole sus pinturas y esculturas, quería hacer versos, le dijo un día a Mallarmé (cito de memoria): “No sé qué me sucede: no me salen los versos aunque ideas no me faltan”. Y Mallarmé le repuso (terrible respuesta): “La poesía no se hace con ideas, se hace con palabras”. Sí, cierto. Pero de ahí a las “palabras en libertad” del futurismo y a la verborrea de Tzara y tantos otros va un abismo. Durante casi cincuenta años, la poesía “se ha hecho con palabras”, y es hora de que, concediendo a las palabras *todo* lo que merecen (como sonoridad, principio estructural, evocación imagística, etc.) se piense que las ideas (en el doble sentido de *tema* y en el de *concepto técnico* —e incluso de invención procedista— también son importantes.<sup>453</sup>

Dos meses antes de enviar este artículo, Cirlot ya había usado esta historia en otro ensayo titulado precisamente “Sobre los elementos de la poesía. Contra Mallarmé” en el que

---

<sup>451</sup> “¿Qué es la poesía?”, inédito: 2.

<sup>452</sup> *Ibidem*: 4.

<sup>453</sup> *Ibidem*: 5-6.

afirmaba “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”.<sup>454</sup>

“Poesía es idea y expresión”, pero la relación entre ambos no necesariamente es clara y directa. Lo que él llama hermetismo en poesía está relacionado con el uso del lenguaje para comunicarse ya sea con el otro, ya con lo Otro.

El hermetismo es una tendencia eterna de la Poesía: es el reencuentro de un idioma absoluto. El Apocalipsis, ciertos fragmentos griegos, el *trobar clus* de los trovadores languedocianos del XII, el barroquismo del XVII, el simbolismo del XIX y gran parte de la lírica actual. PERO NO SÓLO NACE DEL USO INCREMENTADO DE LAS “FUERZAS FÓNICAS DEL LENGUAJE”, NI DE LAS HIPALAGES U OTROS PROCEDIMIENTOS, QUE NO SE USAN RETÓRICA Y ORNAMENTALMENTE; SINO POR INTUICIÓN Y DE MODO IMPREPARADO, INSTANTÁNEO.<sup>455</sup>

Así, a pesar de su crítica del dadaísmo y el futurismo, Cirlot defiende las vanguardias como el surrealismo, pues lo entiende como el punto final de una tendencia de lirismo basada en la oscuridad del pensamiento mágico: el uso del hipérbaton; los aforismos de Pitágoras; la aliteración y el kenningar (imagen) de la poesía nórdica; el artificio de Lope de Vega y Luis de Góngora; el simbolismo literario del siglo XIX por buscar la emanación del inconsciente. Explica también que la “oscuridad” de la poesía puede deberse o bien a la técnica, o bien al pensamiento mágico; y en este sentido, la lírica puede ser inspirada o estar dirigida, es decir, ser producto de un artificio. En un caso el poeta se halla indefenso transmitiendo un mensaje que excede su voluntad, y en el otro se maneja la escritura para comunicar algo intencionalmente. En la poesía de Cirlot se hallan los dos factores, pues el tipo de oscuridad poética que produce y emplea es la “fundada en una sintaxis de símbolos”, que bien puede provenir de conceptos, o bien puede ser formal como la “idea técnica” que origina su poesía permutatoria.

Si en el primer uso de los símbolos se encuentra la aplicación de la poética esotérica, el segundo se apoya además en el estructuralismo. Estructurar no es sólo ordenar con coherencia, el estructuralismo no se refiere a un método objetivo de conocimiento del mundo, independiente del sujeto y de la circunstancia, sino que es la capacidad de distinguir entre estructuras móviles o fijas y el paso de unas a otras; las estructuras son “hechos” cambiantes como la realidad: “creemos que el concepto de estructura dinámica, con su importante

---

<sup>454</sup> En *La Vanguardia*, 16 de enero de 1969: 43 (reeditado en *Confidencias Literarias*: 137-139).

<sup>455</sup> Nota, en Carpeta 2 -Hermetismo, caja FP42-10-Bronwyn. Fondo JEC, Archivo del MNAC. Mayúsculas en el original.

capacidad de ‘transformaciones’, puede contribuir poderosamente a la correcta intelección de muchos fenómenos estéticos, en especial de música (la fuga, hasta cierto punto las variaciones, la idea de lo que es un ‘tema’ con la estructura ‘motivo’) y de poesía, siempre y cuando los desarrollos en esta no sean engendrados desde el ‘exterior’, sino que provengan de la interioridad del tema dado (permutaciones y combinaciones, desarrollo de subestructuras fónicas, etc.)”.<sup>456</sup>

El estructuralismo pone el acento en el aspecto “relacional” de los objetos, por lo que establece un tipo de analogía. El concepto de “permutación analógica” se define como la variación de los elementos de un modelo con base en relaciones inconscientes, involuntarias:

El sistema de analogía permutatoria permite, de otro lado, entender como meras permutaciones inconscientes todas las creaciones metafóricas de la lírica desde Rimbaud y Lautréamont —o Blake— a la actualidad. [...] La llamada poesía automática sería producida así en un estado de ánimo en que el espíritu de la permutación (los estructuralistas hablan de un “inconsciente colectivo”, kantiano y no freudiano, permutatorio, matemático, serial) vencería al de la clasificación racional [...] el propio letismo, o la poesía meramente fónica, cual la que ya en 1917 intentó Jean Cocteau para el ballet “Parade”, pueden ser entendidos por aplicación del doble principio de “significación psicológica del fonema” y de “la autonomía de la lengua como tal”. La permutación permite aplicar al lenguaje hablado procedimientos musicales como el de la variación.<sup>457</sup>

Así, en la lírica, la técnica no debe limitarse al uso de las palabras, sino que “las sílabas, los fonemas articulados son lo que crea la poesía”; las innovaciones se han hecho a lo largo de la poesía vanguardista hasta llegar a “la poesía combinatoria y su caso extremo, la permutatoria”,<sup>458</sup> es decir, al invento de Cirlot. Una poesía en “la que todos los elementos de un ‘modelo’ dado van variando de lugar —como en la pintura cinética los factores plásticos— sin que pueda eliminarse nada ni quitarse nada al modelo originario, punto de partida”.<sup>459</sup> En este tipo de poemas, el tema cumple el propósito de potenciar la técnica, no le estorba: “la importancia y la elevación del asunto incrementan el sentido que las innovaciones técnicas de estructura, y las sonoridades e imágenes verbales pueden facilitar”.<sup>460</sup>

---

<sup>456</sup> Cirlot, “Doctrinas y métodos. Sobre el concepto de estructura”, en *La Vanguardia*, 13 de junio de 1970: 13.

<sup>457</sup> “Ciencia del lenguaje y poesía. Estructuralismo y permutación analógica”, en *La Vanguardia*, 12 de julio de 1968: 11.

<sup>458</sup> Cirlot, “Sobre los elementos de la poesía. Contra Mallarmé”: 43.

<sup>459</sup> *Ídem*.

<sup>460</sup> “Sobre los elementos de la poesía. Contra Mallarmé”: 43.

Uno debe preguntarse en qué medida este “invento”, no se trata más bien de un “descubrimiento”, pues Cirlot mismo ha dicho que la permutación analógica no depende de la voluntad del autor. En una carta de 1970 señala que “el gran *hallazgo* de mi vida —la poesía permutatoria— es de 1954”<sup>461</sup> y que el primer resultado de ese hallazgo fue la creación de *El palacio de plata* (editado por primera vez en Barcelona: Alcor, 1955).<sup>462</sup> Sin embargo, en el prólogo de la segunda edición del poema, en 1968, se daba más crédito: “este poema representa la consecuencia extrema de la analogía y el paralelismo. [...] *Tuve la idea de inventar* este procedimiento partiendo de las técnicas de Abraham Abulafia (letrismo cabalístico) y Arnold Schoenberg (música dodecafónica), pero también por un desprecio cada vez mayor hacia el asunto, no sólo como anécdota exterior acaecida en la historicidad mínima del humano personal, sino también por deseo de superar el sentimiento”.<sup>463</sup>

Esto es sumamente importante porque este abandono de la voluntad, o afloramiento de procesos inconscientes en la permutación analógica, podría parecer cercano a la idea del azar de las vanguardias letristas, pero no es así, ya que Cirlot tiene un punto de llegada, no se abandona al azar, sino a la necesidad de lo trascendente para superar lo mundano; por eso habla de lo inconsciente, implicando que existe un inconsciente colectivo, igual que el intermundo corbiniano, algo que va más allá de lo individual, aunque parta de ello, y que permite conectar con lo otro trascendente.

En la permutación se mantiene la sintaxis, la coherencia de las palabras, e incluso de las letras, hay claridad de significado, aunque sea fónico o musical. Además, cada nuevo poemario del que llamará el “ciclo permutatorio” está acompañado de una idea compositiva y de una nueva variación de la experimentación. Por ejemplo, en el prólogo a *Bronwyn, n* (1969) dirá que el sentido del fonetismo es la necesidad de inventar un lenguaje para

---

<sup>461</sup> Carta de Cirlot a José María Sancho Fortich del 23 de noviembre de 1970, carpeta 30, caja FP10-5-Dossiers Afabéticos. Fondo JEC. Archivo del MNAC.

<sup>462</sup> En otra carta, reitera lo de la invención: “En 1955, mis conocimientos de música me permitieron ‘inventar’ un sistema poético, aplicando a la poesía los principios matemáticos de la permutatoria (que rigen la música dodecafónica: a, b, c; b, a, c; c, a, b, etc. Hice un ‘modelo’ de x versos endecasílabos y construí todo un poema (*El palacio de plata*, ed. Alcor, Barcelona), cambiando de lugar cada elemento, sin dejar nunca ni uno ni agregar nada, y sin perder la métrica” (Carta de Cirlot a Ana María Fagundo del 16 de septiembre de 1969, carpeta 1-A la luz, caja FP10-25-Correspondencia personal. Diferentes entidades. Fondo JEC, Archivo del MNAC). Más adelante ofrezco una interpretación del poemario. *Vid infra*: 182-188.

<sup>463</sup> En Cirlot, *Del no mundo*: 289.

comunicarse con Bronwyn “en su propio idioma”.<sup>464</sup> En el prólogo a *Inger, permutaciones* de 1971, aclarará:

Este poema forma parte del ciclo permutatorio iniciado en 1954 con las metamorfosis sobre las “golondrinas” de Bécquer. Continuó esta serie con el *Palacio de Plata* (1955), su reedición en 1968 (con la primera edición de la obra becqueriana, como *Homenaje a Bécquer*), *Bronwyn, n* (1969) —de carácter fonetista, como esta obra— y *Bronwyn, permutaciones* (1970). [...] Al margen del origen de esta técnica (relacionada con la música dodecafónica, el Tseruf cabalístico y una zona de las matemáticas), este poema se propone menos una función lírica que constituir una suerte de rito ante lo imposible.<sup>465</sup>

Por otro lado, es interesante también reflexionar sobre su noción de intencionalidad en el poema. Cuando abandona la voluntad poética ante ese anhelo de trascender lo mundano, se incluye el ego, condensado en su creciente rechazo al sentimentalismo y a la exposición de circunstancias personales. Esto implicaría un alejamiento de la exacerbación romántica de la subjetividad, pues es necesario recordar que para él la función de la poesía es “sublimación del ambiente” y un “centro parcialmente resolutivo de anhelos”; es decir, un punto intermedio, un crisol, no sólo una expresión del yo. También se explica por el propio sentido de alienación en Cirlot: “la grave y tremenda escisión entre el mundo exterior (¿para qué existe?) y el interior. ¿Qué razón hay para que no seamos sólo pensamiento? Hay miles de formas inauditas en el cosmos, sin duda. ¿Qué tengo yo que ver con mi cuerpo? ¿Ni con mi ciudad? ¿Ni con esta tierra?”.<sup>466</sup> Lo explica en términos musicales así: “Lo que me perturba es la ‘disonancia’ constante que hay entre el mundo y yo. Para resolverla he de agregar —o intercalar— mi poesía, que forma como una nota de enlace que mitiga la disonancia (toca en

---

<sup>464</sup> En Cirlot, *Bronwyn*: 309 y 542. Transcribo la estrofa inicial del poemario para ilustrar la técnica de variación fonética:

Yrb  
row  
nwb

Rwynyr nyrwynyr byrwynyr  
Wyn Ýrw (*Bronwyn*: 281).

<sup>465</sup> En Cirlot, *Del no mundo*: 659. Igualmente, transcribo la estrofa inicial:

Inger  
Ingre  
Inerg  
Inegr  
Inreg  
Inrge (*Del no mundo*: 660).

<sup>466</sup> Carta de Cirlot a Jean Aristeguieta del 9 de febrero de 1968, caja FP10-25 Árbol de fuego, Fondo JEC. Archivo del MNAC.



el piano: do-si y do-fa sostenido-si, y verás que este acorde de tres notas es mucho más “tolerable” que el de dos).<sup>467</sup> Así, la intención de la obra depende de su autor, en tanto este sea llevado por el impulso esotérico de transmutación. Un impulso que viene dado por la consciencia del ser en el mundo, de su vinculación con algo más allá, no tanto de una voluntad personal.

Pero esto no ocurre así en todos sus poemas, en algunos declara abiertamente una relación directa entre la voz poética y el autor, como en *La quête de Bronwyn* (1971) en donde se presenta al caballero medieval o voz lírica “con quien el autor se identifica”.<sup>468</sup> La diferencia puede parecer sutil pero no es así. Si el mundo real es el mundo de lo *no*, de lo imposible, mientras que la poesía es el *sí*, de lo posible; entonces, de nueva cuenta el yo autor no se refleja, sino que se transmuta. La emanación de su espíritu se encuentra siempre en el poema traducida en un anhelo que se alcanza, que sólo puede alcanzarse, en ese intermundo simbólico y que para ello exige una absoluta libertad de transgresión del lenguaje, de la materia creativa.

En una síntesis curricular escrita por él mismo, probablemente de 1967, señala:

Cirlot posee una técnica absolutamente original, dimanada en parte de lecturas esotéricas y en parte de sus esfuerzos por trastornar el idioma, ruptura de frases, incoherencia, etc., procedimientos que, paradójicamente, une a otros de tipo arcaico como son la aliteración, el frecuente heptasílabo, la duplicación de una palabra (característicos de la antigua poesía celto-irlandesa). La poesía de Cirlot tiende esencialmente al contenido metafísico y a la transmutación de este mundo por obra de una magia verbal.<sup>469</sup>

\*\*\*

En resumen, si al principio el esoterismo intelectual podría tomarse como un tema más dentro de su obra, el análisis de su prosa nos muestra que ésta constituye una base sólida sobre la que construye su poética y aún más, su ontología. Cirlot parece conocer muy bien las dos nociones clave del pensamiento esotérico (tal como se ha esbozado en el apartado 1.1): el emanacionismo y la gnosis. La obra emana del poeta, así como el poeta emanó de algo trascendente. El acto creativo ofrece un terreno de transmutación para revertir la caída, para desandar lo andado, en un proceso gnóstico (o místico) ascensional. Por eso, en tanto se trata

---

<sup>467</sup> *Ídem.*

<sup>468</sup> En Cirlot, *Bronwyn*: 481.

<sup>469</sup> Encontrada entre la correspondencia con Aristeguieta de esa fecha: carpeta 13-Árbol de Fuego I, caja FP1025-Correspondencia personal, diferentes entidades. Fondo JEC. Archivo del MNAC.

de transgredir la lógica normal del universo cotidiano, la poesía de Cirlot se permitió una experimentación que quebrantaba el orden del lenguaje, para conectar con lo que está más allá de él.

### c) Apuntes sobre la recepción crítica de lo esotérico en la poesía de Cirlot

Antes de mi propuesta de lectura hermenéutica, quiero presentar las similitudes y distancias que advierto entre lo que quiero hacer y lo que otros críticos han desarrollado. Debo empezar con una mención a sus hijas pues no sólo lideraron el rescate editorial de su padre, sino que han hecho señalamientos precisos sobre determinados aspectos de la obra de Cirlot. Siempre con la sensibilidad y el cuidado tanto de lo dicho por su padre, como de lo que la propia obra puede decirnos. Lourdes Cirlot ha estudiado la faceta “informalista” de Juan-Eduardo Cirlot, su papel como ideólogo y defensor de las vanguardias, pero diferenciando las prácticas experimentales de la época con las que lleva a cabo su padre. Victoria Cirlot ha puesto de relieve la importancia de ciertos acontecimientos biográficos, entendidos como “hitos” en la vida interior de su padre, que aportan elementos para la intelección de algunas obras. En primer lugar, el homenaje que Cirlot organizó para conmemorar el fallecimiento de Arnold Schönberg en la que había sido su casa entre 1931 y 1932 en el barrio de Vallcarca, Barcelona, motivado por una vivencia “analógica” o “simbólica” del espacio, vivencia que vertió en algunos textos, pero el más importante fue su poema *La Dama de Vallcarca* (1957). Victoria Cirlot reconstruye este acontecimiento a través de un esquema de Marius Schneider y lo entiende como “el escenario de una extraña constelación de signos”.<sup>470</sup> Otro ejemplo es el viaje a la ciudad de Carcassonne en la génesis del poemario *Blanco* (1961), que lo ayuda a romper con un silencio poético.<sup>471</sup> También realizó el trato de Cirlot con personajes clave en la configuración del *Diccionario de símbolos*, Marius Schneider o José Gifreda.<sup>472</sup> El análisis de estos acontecimientos, y no solamente mencionarlos como anécdotas, hizo que los hermeneutas tuviéramos acceso, de otra manera bastante limitados, a los vínculos de su

---

<sup>470</sup> Victoria Cirlot (ed.). *Cirlot en Vallcarca. Textos de Juan Eduardo Cirlot y Victoria Cirlot*. Fotografía de Manel Armengol. Barcelona: Alpha Decay, 2008: 55.

<sup>471</sup> Más adelante analizo el poemario, *vid infra*: 206-212. Victoria Cirlot, “Juan Eduardo Cirlot y la ciudad de Carcassonne”, en *Ínsula* 638, 2000.

<sup>472</sup> Victoria Cirlot, “Epílogo” al *Diccionario de símbolos*: 487-495.

obra con la parte vivencial del símbolo. Sobresalen, además, algunos apuntes sobre la biblioteca de Cirlot que son invaluable para una reconstrucción histórica de las ideas con las que trabajó su padre.

Además de sus hijas, que no han tenido el interés de sistematizar una perspectiva teórica en torno a la obra de Cirlot, encuentro cinco críticos principales. El primero cronológicamente fue Giovanni Allegra (1935-1989), un hispanista italiano, estudioso del modernismo y pionero de los estudios sobre esoterismo y ocultismo español; él analiza la obra de Cirlot en dos artículos: “I simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan-Eduardo Cirlot” (1977) y “Juan-Eduardo Cirlot dal surrealismo alla svolta simbolica” (1987). Es el primero en establecer una distinción detallada entre la estética surrealista y la vía metafísica de Cirlot y, sobre todo, en reconocer ciertas referencias esotéricas, que él llama *herméticas* porque utiliza para su análisis obras de perennialistas o tradicionalistas como Elemire Zolla, Luc Benoist o René Guénon pero que, desde mi punto de vista y tal como hemos visto en los análisis previos, no tuvieron una influencia tan determinante en Cirlot, como D’Ors, Schneider, Corbin o Jung. Debido a que la aparición de Cirlot en las obras del estudioso italiano responden a una genealogía más amplia, ya sea desde la vanguardia<sup>473</sup> o desde el “ocultismo” en España,<sup>474</sup> las lecturas de los poemas tampoco son muy detalladas, pero sin duda son puntuales y en términos concretos concuerdo con su interpretación de que Cirlot veía a la poesía como un “instrumento de conocimiento suprarrazional”.<sup>475</sup>

En segundo lugar, está la tesis de maitrise en La Sorbonne en 1976: *Cirlot et le surréalisme*, luego convertida en el libro *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal* (1996), de la crítica literaria Clara Janés (1940), quien, además de secundar la separación entre los surrealistas y la simbología de Cirlot, ella estudia su poética a partir del concepto de lo imaginal según Henry Corbin. Janés comprueba que Cirlot leyó a Corbin y encuentra confluencias entre este intermundo y la teoría del no-mundo cirlotiano. Además, es importante el concepto de “Tri-Unidad” para caracterizar los polos en los que se mueve la

---

<sup>473</sup> El artículo de 1987 está incluido en el libro *Trent’anni di Avanguardia Spagnola. Da Ramón Gómez de la Serna a Juan-Eduardo Cirlot*. Ed. Gabriele Morelli. Milano: Jaca Book (Edizione Universitaire Jaca 35), 1988: 269-298.

<sup>474</sup> Por ejemplo, cuando Allegra analiza los términos de un poemario de Cirlot, *El palacio de plata*, encuentra vínculos con el *Zohar*, San Buenaventura, Santa Teresa, Jacob Böhme, o Ibn Gabirol. Digamos que lo que le interesa es insertar a Cirlot como un místico o mago contemporáneo.

<sup>475</sup> “I simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan-Eduardo Cirlot”, en *Annali dell’Istituto Universitario Orientale*. Nápoles: Sezione Romanza, 1977: 7.

obra del barcelonés: “[el] sentimiento de carencia, que lleva intrínsecamente unido el de la ignorancia de aquello que es esencial y que desde su misma desolación contradictoria —en cuanto nace del-ser-dejando-de-ser— provoca la necesidad de ‘otra cosa’ y esta última, encontrada por el poeta en el misticismo de ‘lo que renace eternamente’, constituyen la ‘Trinidad’ permanente de la dialéctica de la poética de Cirlot”.<sup>476</sup> Estoy de acuerdo con la escala, yo identifiqué estos elementos con el gnosticismo, esoterismo angélico y mística o gnosis, y los tres aglutinados en una cosmología emanacionista. Sin embargo, a veces las lecturas que hace la estudiosa de los poemas parecen servir a la teoría y no al revés. Una exégesis más concreta y detallada de los poemas nos permite matizar las narraciones de Corbin, sobre todo en el último estadio del mundo imaginal, en donde ella directamente habla de “unión mística”,<sup>477</sup> aspecto con el que no estoy totalmente de acuerdo, porque Cirlot, a diferencia de los místicos persas (como los estudiados por Corbin) siempre tuvo presente el “sentimiento gnóstico” pesimista y antimundano. Por otro lado, es relevante el estudio introductorio de la antología *Del no mundo*, titulado “Inmersión en el abismo”, de 2008, porque Clara Janés ya aludía a la alquimia como el eje conductor de los poemarios contenidos en la antología: “como la cola del pavo real, despliegan ese colorido (del negro al oro, pasando por el blanco, el rojo y el verde) que nos habla de la transformación alquímica”.<sup>478</sup> Pero debido a la naturaleza del texto introductorio no se analizan los poemas desde esta perspectiva. Aunque no se precisa a qué tipo de alquimia podría aludir Cirlot, Janés presenta las etapas del proceso: *solutio*, *putrefactio*, *destilatio* y *acuatio*, junto con el simbolismo de los colores y de los amores del Rey y la Reina (Azufre y Mercurio), de la mano de Stanislas Klossowski de Rola (1942), no citado por Cirlot, y Marie-Louise von Franz (1915-1998), colaboradora de Jung, conocida por Cirlot, pero no usada regularmente.

En tercer lugar, el libro *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot* de Jaime Daniel Parra (1952), en parte derivado de artículos y de su tesis (de doctorado, *Bronwyn: ciclo poético, forma y figura proyectiva de la obra de JEC*, 1997). Parra aborda una gran variedad de temas sin profundizar demasiado en la interpretación de los poemas o en la reconstrucción historiográfica de los conceptos. No obstante, desde el punto de vista de lo esotérico, reconoce datos importantes, además de Corbin, lo imaginal y lo místico, se

---

<sup>476</sup> Janés, *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*: 32.

<sup>477</sup> *Ibidem*: 89-90.

<sup>478</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 18.

añade la relación con la cábala en Ramón Llull y Abraham Abulafia; así como el conocimiento del sufismo, no sólo desde Corbin, sino originado en Eugenio D'Ors; pero, aunque Corbin reconociera la obra de D'Ors, no llega al extremo que afirma Parra: “maravillaría a un iranista tan preparado”,<sup>479</sup> pues como vimos es justamente lo que le reclama. Además, utiliza la *gnosis* como sinónimo del sistema dualista que aquí consideramos como *gnosticismo* y no hay una aclaración histórica y teórica por parte del estudioso. Tampoco encuentro una interpretación consistente de los poemas, es muy fragmentaria y también en función del tema de cada capítulo.

En cuarto lugar, el filósofo José Luis Corazón Ardura (1973) publica el libro *La escalera da a la nada. Estética de Juan Eduardo Cirlot* (2007), derivado de su tesis doctoral de 2005 en la Universidad Autónoma de Madrid con el mismo título. Él da más importancia a la labor de crítico de arte, y reconoce el aspecto fundamentalmente intelectual de su obra. Sin embargo, el salto caótico entre obras de los inicios de su carrera con las del final de su vida, no permiten seguir un desarrollo cronológico de las ideas; puede ser que él encuentre la misma noción de poesía como “vivencia” (un artículo de 1946) y la poesía como “sustitución” (entrevista de 1967),<sup>480</sup> pero hay diferencias fundamentales que no encuentro reflejadas en su estudio. En el apartado final, por ejemplo, basa sus conclusiones justamente en las ideas del texto de 1946 pero no se advierte una perspectiva clara frente a esta decisión, no nos explica cómo estas ideas acompañaron al poeta a lo largo de su trayectoria o qué sentidos cambiaron y cuáles permanecieron.<sup>481</sup> Esto es importante porque el propio Cirlot se preocupaba de hacer “genealogías” de su obra, como se nota en las cartas o en los esquemas biográficos reproducidos en las antologías de Siruela. Además, se concentra en las ideas de Cirlot y los poemas son leídos bajo esa perspectiva, no como entidades en sí mismas, y esto me parece que lo lleva a afirmar que la experimentación con el lenguaje en términos de “destrucción” se da “una vez superado el nivel simbólico”.<sup>482</sup> Mi lectura más bien sostiene que no ocurre ese salto hacia la Nada (puesto que Cirlot mismo dice que “la nada es inexperimentable”<sup>483</sup>), sino que únicamente se vislumbra en los límites del espacio simbólico

---

<sup>479</sup> Parra, *El poeta y sus símbolos*: 172.

<sup>480</sup> *Vid supra*: 122.

<sup>481</sup> Corazón Ardura, *La escalera da a la Nada*: 276.

<sup>482</sup> *Ibidem*: 265.

<sup>483</sup> *Vid. infra*: 223.

o imaginal, y que por tanto la experimentación no parte de la experiencia de esa Nada sino de la toma de conciencia de la vida como dejar de ser, es decir, como una casi vida o no-ser, como ir perdiendo cosas. Pero ese movimiento de pérdida de la condición existencial o mundanal se puede revertir en la poesía (en tanto sustitución), por lo que el lenguaje transita por el intermundo ya fragmentado luchando por reconstruirse en su dimensión suprarracional o visionaria o imaginal, como veremos. Quizá el rasgo que me parece más problemático es que no encuentro una caracterización clara, detallada y sistemática de qué tipo de poesía filosófica sería en realidad la de Cirlot, dice que en él “la poesía deviene ontología” ¿porque la experimentación con el lenguaje destruido se deshace de la lógica, y esto permite encontrarnos con el ser? No queda claro. Más adelante señala: “la poesía para Cirlot no es simplemente filosófica porque esté vinculada a dar el ser, sino que en ella se convoca la anulación de la distancia que entre ambas media”.<sup>484</sup> Es decir, de nuevo caemos en la vía simbólica, contradiciendo su propia hipótesis. Termina su análisis diciendo que la poesía de Cirlot “es el lugar del vértigo, es la elección del cuidado estoico y epicúreo”,<sup>485</sup> aspectos que tampoco se desarrollan y aclaran. Específicamente en cuanto a lo esotérico, toma en cuenta la alquimia cuando analiza la noción de símbolo de Cirlot: “describe el simbolismo occidental, a la vez onírico y alquímico [...]. Situándose entre Platón y Jung, ve el inicio de estos estudios [sobre el sueño] en el descubrimiento de la alquimia, entendida como técnica simbólica de comunicación de procesos entre la renovación y la transmutación del conocimiento”.<sup>486</sup> Si bien tiene en cuenta las fuentes de Cirlot sobre la alquimia, Corazón Ardura la ubica dentro de una tradición hermética, todavía influido por la obra de Frances Yates.<sup>487</sup>

Por último, hacia el final del desarrollo de esta investigación, tuve conocimiento de la tesis doctoral de Alfonso Castillo Peragón, *Hermenéutica simbólica. La poética simbólica de Juan Eduardo Cirlot. El ciclo de Bronwyn* (Universidad de Granada, 2019). Su perspectiva teórica coincide con mi postura de que la mejor manera de leer a Cirlot es hermenéuticamente, pues el sentido o la significación está antes, durante y después de la

---

<sup>484</sup> *Ibidem*: 276-277.

<sup>485</sup> *Ídem*.

<sup>486</sup> Corazón Ardura, *La escalera da a la nada*: 40-41.

<sup>487</sup> Sobre la teoría de Yates, *vid supra*: 23. Corazón Ardura no cita directamente a Yates, sino a uno de sus continuadores, Ignacio Gómez de Liaño en *El círculo de la sabiduría: diagramas del conocimiento en el mitraísmo, el gnosticismo, el cristianismo y el maniqueísmo* (1998).

experimentación. También hay coincidencia en el título con respecto a una *poética*, sólo que él la defiende como simbólica: “Cirlot entendía la poesía de modo simbólico, es decir, como una conexión con lo desconocido, misterioso e inaccesible a través de los sentidos”<sup>488</sup> y desde este entendimiento escribe sus obras: “pretende desvelar, desenterrar, partes ocultas, no conscientes de su identidad a través de la poesía, la cual es una poesía simbólica en tanto que conecta con un ámbito ignoto personal”.<sup>489</sup> Sobre los rasgos que he aglutinado en la categoría *esoterismo* en términos teóricos, Castillo sólo toma en cuenta el concepto de la mística vía Corbin y lo “esotérico” queda reducido, de acuerdo con la definición del *Diccionario de los ismos* de Cirlot, como “el conocimiento reservado a la interioridad”.<sup>490</sup> Los aspectos neoplatónicos (una cosmología emanacionista y el carácter especulativo de la realidad metafísica) son retomados a partir de María Zambrano y sólo entendidos como platónicos. Únicamente en las conclusiones aventura lo siguiente: “se puede afirmar que la poética de Cirlot, además de simbólica, es hermética y esotérica, pues ambos términos hacen referencia a lo oculto y Cirlot piensa en su poesía como una vía de conexión con lo desconocido”.<sup>491</sup>

Además de que lo esotérico tenga esta acepción de secreto, en esta tesis vamos un paso más allá y no sólo afirmamos que hay algo esotérico, sino que lo estudiamos directamente en sus textos y vimos que en realidad lo esotérico es una piedra fundacional que sostiene el edificio poético de Juan-Eduardo Cirlot. El esoterismo en principio podría apelar a una hermenéutica clásica que entiende la realidad (y la interpretación) en niveles relacionados por esas redes de significación que sólo el esoterista puede advertir.<sup>492</sup> Pero es más que esto. En este trabajo no me adhiero a ninguno de los paradigmas terminológicos de la hermenéutica

---

<sup>488</sup> Castillo Peragón, *Hermenéutica simbólica*: 109.

<sup>489</sup> *Ibidem*: 111.

<sup>490</sup> *Ibidem*: 125.

<sup>491</sup> *Ibidem*: 394.

<sup>492</sup> Como es sabido, la teoría distingue entre una hermenéutica clásica, una moderna y una contemporánea. La primera entendida como el ejercicio de interpretación de textos filosóficos (en especial los *Diálogos* platónicos) o sagrados durante la Antigüedad, así como de la Biblia en la Edad Media, periodo dominado por la teoría de los cuatro niveles de interpretación: literal, alegórico, moral y anagógico (o escatológico, o místico). La hermenéutica moderna surgió de la exégesis a la Biblia desarrollada en contextos protestantes, así como derivada de la filosofía de los siglos XVII y XVIII; se considera a Friedrich Schleiermacher (1768-1834) como el padre de la hermenéutica moderna pues, inspirado en el idealismo alemán, “rechazó la vieja doctrina del cuádruple sentido y advirtió en contra de proyectar ideas religiosas anteriores en el Nuevo Testamento [...] y defendió el que la única interpretación válida era la que se acercara a la “intención del autor” (*Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Eds. Roland Greene, et. al. Princeton: Princeton University Press, 2012).

contemporánea,<sup>493</sup> pues exploraré los poemas a la luz de lo esotérico, que, justamente se convierte en la herramienta de interpretación. No obstante, lo que me interesa de la hermenéutica contemporánea es su discusión en torno a la dialéctica entre entendimiento y explicación; así como su relación con la noción de “verdad”.<sup>494</sup> Esta última, toma como punto de partida la afirmación de que “la crítica textual no es simplemente un trabajo mecánico, sino que tiene que mirar el significado de las palabras con tal de constituir lo más adecuadamente posible un texto; y a menudo solo el reconocimiento de la *verdad* de una aseveración puede convencernos de que hemos realmente entendido su significado”.<sup>495</sup> Subrayo la palabra “verdad” porque en el contexto de una estética esotérica, los autores tienen la certeza de lo trascendente, y en consecuencia ordenan o desordenan el lenguaje, dicen o se desdicen, destruyen o construyen, con el fin de transmitir dicha “verdad”. Pero también mantengo el término entrecomillado porque no se trata de una verdad universal, sino de una anclada al referente que se alude en el texto. La “verdad” no es “verosimilitud” porque no es lo probable, sino la certeza de una visión de mundo; en este caso, la visión esotérica. Y dado el debate esoterológico entre una visión externa y una interna para analizar el esoterismo, no está de más aclarar que tampoco se trata de la verdad del hermeneuta (la verdad de Cirlot no es una verdad que yo suscriba) pues, como señala Ricoeur, aunque la exégesis busca validar una conjetura preliminar (el esoterismo en la poesía de Cirlot) no intenta demostrarla como “verdadera”.<sup>496</sup>

---

<sup>493</sup> A partir de Hans-Georg Gadamer (1900-2002) y Paul Ricoeur (1913-2005), herederos de Martin Heidegger (1889-1976), la hermenéutica se estructuró como un método sistemático de análisis de discursos (filosóficos o literarios) y es lo que se entiende como hermenéutica contemporánea. El alumno español de Gadamer, Andrés Otriz-Osés (1943) estructuró una “hermenéutica simbólica” que entiende el imaginario mito-simbólico como “la gran mediación de la cultura” y propone convertir la reflexión sobre el ser como lenguaje, en una “ontologización del lenguaje *imaginal*, ya que la realidad se constituye como *con-figuración* energética, y se instituye como *refiguración* humana” (Andrés Ortíz-Osés, “La recepción de la hermenéutica en España”, en *Isegoría* 5, 1992: 157. Ver también *Metafísica del sentido. Una filosofía de la implicación*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1989; y el *Diccionario interdisciplinar de Hermenéutica*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2001). En México, Mauricio Beuchot Puente (1950) propone la “hermenéutica analógica” como una solución, entre otras cosas, al problema del univocismo (sólo hay una interpretación válida, como la lógica científica) y el equivocismo (todas las interpretaciones son válidas, como en el posmodernismo).

<sup>494</sup> A partir de la hermenéutica moderna estos dos elementos fueron vistos como contrarios (Ver Karsten R. Stueber, “Understanding Versus Explanation? How to Think about the Distinction between the Human and the Natural Sciences”, en *Inquiry* 55-1, 2012: 17-32) pero la hermenéutica contemporánea pone en crisis dicho enfrentamiento.

<sup>495</sup> *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*: 618.

<sup>496</sup> “Mostrar que una interpretación es más probable a la luz de lo que conocemos es algo distinto a mostrar que una conclusión es verdadera. Así que, en un sentido estricto, la validación no es la verificación” (Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI, 2006 [1ª ed. 1995, español; 1ª ed. 1976, inglés]: 90.



Por otro lado, la hermenéutica clásica y moderna pensaban a la explicación y a la comprensión como dos procedimientos contrarios (en una lucha entre ciencias naturales y ciencias humanas), pero para Ricoeur, tanto la explicación como la comprensión entran en juego en la tarea hermenéutica.<sup>497</sup> Entonces, explicar el elemento conceptual como parte de la técnica cirlotiana, sólo adquirirá un sentido completo al relacionarlo con la significación esotérica.

Por último, quisiera retomar lo que algunos teóricos de la hermenéutica contemporánea han considerado en torno al papel del símbolo. Para Ricoeur, lo problemático del símbolo es su amplitud referencial o la falta de autonomía lingüística. Mientras la metáfora maneja sólo dos elementos (dos interpretaciones contrarias de una expresión) el símbolo maneja múltiples visiones de mundo (o referencias) que indican varios niveles de significación: lo psíquico (símbolos en el sueño), lo poético (como reconocimiento de un código específico dentro de un universo textual) y lo “sagrado” (como índices de la visión del *homo religiosus*, en términos de Mircea Eliade).

Lo interesante es que en Cirlot están funcionando los tres niveles dentro de la poesía: la referencia extralingüística más fuerte es de tipo “sagrado”, es decir, esotérica; pero se apoya tanto en la codificación textual (poética, ensayística y religiosa) sobre esa visión de mundo, como en su propia experiencia vital (psíquica). Y aún opera una transgresión en el sentido del código de la poesía experimental. Tal código exigiría que se mantuviera en el azar, en la crítica social o puramente estética (las capacidades de ruptura con respecto a la tradición literaria) pero Cirlot llevará esta forma de escritura hacia la significación esotérica. Aún así, no se apartará de lo literario, es decir, no hará de la poesía un tratado esotérico, sino que mantendrá un equilibrio fino entre lo psíquico (su proceso interior), la tradición estética

---

<sup>497</sup> Explicar, por ejemplo, la estructura de un texto sólo adquiere sentido cuando se pregunta a qué hace alusión dicha estructura; y esta pregunta nos lleva a rescatar esa nueva visión de mundo expresada en el discurso literario. De la misma forma, regresar al texto y su estructura también es útil para no imponer la interpretación del lector (su visión de mundo). Gadamer lo explica así: el acto de comprensión ocurre cuando se encuentran “el horizonte del autor” y “el horizonte del lector” (*Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (Salamanca: Sígueme, 1997, 1ª. ed., alemana, 1975), *Verdad y Método II* (Salamanca: Sígueme, 1998, 1ª. ed., alemana, 1986). Beuchot señala también que “el objetivo o finalidad del acto interpretativo es la comprensión, la cual tiene como intermediario o medio principal la contextualización” (Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México: UNAM-Itaca, 2000 (1ª. ed. 1997): 17) y contextualizar es enfrentar el texto con su referencia en una dialéctica de distanciamiento-apropiación (en términos de Ricoeur) o según palabras de Beuchot: “La hermenéutica, pues, en cierta manera, descontextualiza para recontextualizar, llega a la contextualización después de una labor elucidatoria y hasta analítica” (*Ibidem*: 16).

y el vínculo referencial. En el capítulo anterior vimos el intrincado desarrollo de la tradición esotérica (como referente o visión de mundo y como un cúmulo de textos interconectados), ahora lo veremos articularse en los textos poéticos.

Para Ricoeur, lo interpretable del símbolo es su contenido metafórico, pero el contenido no semántico o trascendental permanece oculto. Cada símbolo es una apelación de ese orden trascendental y por tanto transgrede la realidad como se presenta a simple vista, de esta forma se halla su valor analógico o icónico como ha señalado Mauricio Beuchot. La noción de ícono de Beuchot (que toma de Charles S. Peirce) es equivalente a la de “símbolo” en la tradición europea, a la que pertenecen Ricoeur y Cirlot, y más que negar la interpretabilidad del símbolo o ícono, Beuchot lo utiliza para caracterizar la comprensión como un acto que excede el pensamiento racional.<sup>498</sup>

Pero hay más: como ha visto Andrés Ortíz-Osés, una “hermenéutica simbólica” sólo tiene sentido si se toma una tercera dimensión como mediadora entre la idea y su expresión: lo imaginario.<sup>499</sup> Así, el ejercicio hermenéutico sólo sería una transgresión de la intransmisibilidad del mundo trascendental, en la medida que no se contemple el nivel intermedio. El símbolo no transgrede justamente porque se halla en los dos polos. La poesía esotérica de Cirlot, por definición simbólica, se servirá de todos los elementos disponibles en el lenguaje, incluida su posibilidad de desarticulación, repetición o variación, para llevarnos hacia ese lugar-no-lugar de transmutación. Como señala Ricoeur, lo referencial es el punto de partida, pero al final del proceso hermenéutico se halla una nueva referencia. El mundo del esoterista medieval, del ocultista decimonónico o el recuperado por los estudiosos de la religión, el mito y el símbolo se vuelven el fundamento de uno nuevo, al que nos adentraremos a continuación.

Estoy consciente de que los poemas pueden leerse desde otras perspectivas (desde la

---

<sup>498</sup> “El símbolo es uno de los paradigmas del texto, del objeto de la interpretación. Es el entrecruce del intérprete y el significado. Se da en la coincidencia de esos opuestos, de ambos. Como una luz que se prende porque se ha atinado a pulsar el botón que la enciende. Como una sinapsis. Es cuando se ilumina nuestra capacidad de comprender, cuando las voces que resuenan cobran sentido” (Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica*: 191).

<sup>499</sup> “Entre la clásica fundamentación ontorracionalista y la desfundamentación posmoderna, cabe una fundamentación antifundamentalista: la fundamentación imaginaria. [...] El sentido se sitúa ahora *entre* la realidad y la idealidad, en el ámbito de un imaginario configurativo y re-figurativo de una *surrealidad vivida*” (Ortiz-Osés, “La recepción de la hermenéutica en España”: 158). Como una parte de los fundamentos teórico-metodológicos de Alfonso Castillo es la teoría de Ortíz-Osés, se entiende que de preponderancia al símbolo sobre otros aspectos de la obra de Cirlot.

técnica, desde las tradiciones literarias, desde el existencialismo), pero yo me enfocaré en lo esotérico pues ya vimos que incluso lo plástico o lo sonoro fuera de su propia poesía (los pintores informalistas, el cine, otros escritores) fueron interpretados por Cirlot fundamentalmente a partir de este complejo discursivo.

### 3.2. Emanacionismo

No hay problema específico de estética. Ontológicamente, el arte prosigue la expansión cósmica del ser (Cirlot, “Ontología”, en *Del no mundo*: 950).

El análisis siguiente pretende integrar un camino que en realidad es circular, aparentemente repetitivo y a veces fragmentario. Lo circular, en virtud del esquema vertical del ascenso místico o gnóstico, se convierte en realidad en una espiral.<sup>500</sup> Pero esa misma verticalidad, debido a que hay momentos en los que se transgreden los polos (cielo y mar se invierten o se fusionan), genera la sensación de profundidad: el viaje no sólo es hacia arriba, sino hacia dentro. Se ve un mismo paisaje (con símbolos e imágenes recurrentes) que es el yo, desde distintos ángulos.

Esta senda se divide en dos partes; la primera se puede resumir con el inicio de un aforismo del propio Cirlot:

“*Algo / viene al / Ser-dejando-de-ser-rodeado-de / no ser, que es el tiempo existencial*”.<sup>501</sup>

Que podría traducirse así:

*Lo trascendente en su aspecto visible / se emana / hacia lo Imaginal / hasta la existencia corporal*

*Mística-Gnosis / Esoterismo / Gnosticismo*

---

<sup>500</sup> La espiral es fundamental en la conexión esoterismo-romanticismo, como ha visto Hanegraaff al estudiar a Abrams: el movimiento circular de muerte y renacimiento se vuelve un progreso espiritual, que separa el punto de inicio del de llegada (Hanegraaff: “Romanticism and the Esoteric Connection”: 250). Cirlot ya era consciente de esto en 1950, pues en uno de sus aforismos menciona: “Existe una posibilidad de conciliar lo cíclico con el crecimiento infinito. Y es el movimiento espiral”, sin embargo, la rechaza al pensar que esto llevaría al ser que crece espiritualmente a superar el origen: “Sucedería que el poder de expansión, que atribuimos al ser, poseería un coeficiente infinito, y la facultad sería superior a la entidad que la poseía, creando así una contradicción insalvable que, por sistema, hemos de rechazar” (“Ontología”, en *Del no mundo*: 397). En el *Diccionario de símbolos*, no obstante, la define como “la forma esquemática de la evolución del universo” (201) que admite tanto un movimiento ascendente como descendente, pero en todo caso progresivo y como tal es “atributo de poder”; al mismo tiempo considera su manifestación pictórica destinada a “provocar el éxtasis y a facilitar una evasión del mundo terrestre para penetrar en el más allá [...] o al menos es una invitación a esa penetración hacia el interior del universo, hacia su intimidad” (202).

<sup>501</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 419, cursivas en el original.

Pero, con la poesía de Cirlot, de una profunda raigambre esotérico-cósmica, podemos transitar el camino de regreso, la segunda etapa de la senda, que sería así: desde una consciencia gnóstico-pesimista del mundo y de su yo, se accede a un entendimiento de la dimensión imaginal, angélica del ser humano y del mundo, que aparece marcada con guiones pues funciona por correspondencias; pero al final, la mirada siempre está puesta en el anhelo de acceder a lo absolutamente otro.<sup>502</sup>

La primera etapa del esquema cósmico de tipo emanacionista ya esbozado, puede encontrarse en muchos momentos de toda la poesía de Cirlot, repleta de imágenes cósmicas, pero me parece que los poemarios en donde se ve más claro son *Cosmogonía*, *Bronwyn, VII*; *Bronwyn, VIII* y *Bronwyn, z*, todos publicados en 1969.

Aquí abordaré *Cosmogonía*, que abre con un epígrafe de William Blake: “Un pensamiento llena la inmensidad”. Además de la palabra inmensidad que ya nos vincula con algo avasallador, resalta la idea del pensamiento, y no tanto el sentimiento, como contenido de la eternidad; además de la relación cercana entre lo interno y lo externo. Quizá este vínculo con la mente, como algo transgresor, tenga que ver con que la cita proviene de los Proverbios del Infierno en el *Matrimonio del Cielo y el Infierno*,<sup>503</sup> como se sabe, el pecado de Eva y Adán fue el conocimiento. Y conocimiento, justamente, es lo que encontraremos en este poemario de apenas 15 poemas breves, compuesto en su mayoría por endecasílabos, interrumpidos por versos trisílabos o heptasílabos.

El término griego *cosmogonía* se refiere a una explicación en forma de relato sobre la generación del universo. Cirlot tiene una definición en el *Diccionario de símbolos*, cuyo inicio nos ayuda a entender el tono del poemario: “La base de la mayor parte de cosmogonías consiste en el ‘sacrificio cósmico’, expresando la idea de que la creación de formas y de materia sólo puede tener lugar por medio de una modificación de la energía primordial. Esta modificación, para la mayor parte de pueblos primitivos y protohistóricos, como decimos,

---

<sup>502</sup> *Vid infra*: 269-271, una pequeña selección de imágenes y esquemas emanacionistas que se pueden encontrar en el *Diccionario de símbolos* y en su archivo.

<sup>503</sup> Es interesante ver los proverbios anterior y posterior al que Cirlot selecciona como epígrafe: “The cistern contains: the fountain overflows. / One thought fills immensity. / Always be ready to speak your mind, and a base man will avoid you” (líneas 35-37). El primero es una metáfora de la emanación del ser, como una fuente que se desborda. El último es una declaración de principios: habla con la verdad y los hombres simples te evitarán (William Blake, *El matrimonio del cielo y el infierno (The Marriage of Heaven and Hell)*. Edición facsímil y bilingüe. Madrid: Hiperión, 2000).

aparece en forma claramente dolorosa, como mutilación, lucha o sacrificio”.<sup>504</sup> El primer poema describe un nacimiento:

nace la carne informe y el azar  
espera  
  
de pronto  
los astros son sollozos y la luz  
despedaza su boca lentamente  
  
lo discontinuo graba y al pasar  
el horizonte excava el hundimiento<sup>505</sup>

No inicia con mayúscula, como si fuera la continuación de un discurso, y durante todo el poemario no hay signos de puntuación que indiquen pausas. El ritmo se trabaja mediante la ordenación en estrofas y versos, y la sintaxis libre de los poemas (mucho más evidente en otros) permite varias lecturas, dependiendo de la ordenación que el lector elija. En este caso, los trisílabos (“espera”, “de pronto”) acentúan la idea de instante. Una “carne informe” quizá indique que no se refiere a la creación humana, sino a algo previo. El azar espera, por lo tanto, es el inicio del destino. Ese momento, que llega de improviso, es triste: los astros, vivos y con características humanas, sollozan. La luz (de la Nada o del Uno) no pasa tranquilamente por la boca de los astros, sino que hace daño. Esta imagen será decisiva no sólo por la idea de la generación del mundo como una transgresión, sino porque el órgano de percepción de lo trascendente preferido en la poesía de Cirlot será el oído, no la vista. Es decir, el misterio es escuchado más que visto. Esto da la idea de la nada como oscuridad, y el mundo iniciando con la luz que es la característica necesaria para la visión. Después, esa misma luz graba lo discontinuo, lo que ya no es unitario, sino fragmentario y así también cae más profundo: “excava el hundimiento”.

Ya en la tierra, esa luz se imita y se halla hasta en lo profundo de las montañas:

los colores repiten dimensiones  
montañas de estructuras no los piensan  
cerebros transparentes cristalizan  
el ámbito espectral de las estrellas  
en sus centros candentes<sup>506</sup>

---

<sup>504</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 153.

<sup>505</sup> Cirlot, “Cosmogonía”, en *Del no mundo*: 369.

<sup>506</sup> *Ibidem*: 370.

En el primer poema no había un sujeto lírico, se describían acciones en un movimiento descendente. En el segundo se repite ese mismo movimiento, pues se dirige al centro de la tierra. La idea importante es justamente la de repetición, como un rasgo de la emanación: el origen se está reproduciendo constantemente. También podemos advertir una explicación de su mundo visionario en el primer verso como si fuera una pintura al óleo, no un dibujo, porque los colores son los que otorgan la dimensión, no necesariamente la perspectiva. Es interesante, además, que al parecer lo primero que se imagina cristalizando o tomando cuerpo es el cerebro como un centro de luz candente, como si fuera ese lugar de la anatomía en donde se resguarda la esencia emanada del uno, y, al mismo tiempo, relaciona ese cerebro con las estrellas (ambos brillando) porque todavía no se han separado totalmente lo celeste de lo terrestre. A partir del tercer poema aparece el hombre completo y lo primero que dice es que su maldad hace sufrir a la tierra, la atemoriza: “con sus manos sangrientas aterradas / la tierra nos resiste”. En el cuarto ya se utiliza la primera persona del plural, hay un sujeto compartido:

venimos de la luz con nuestros dedos  
esparcidos de pronto entre las cifras  
de las negras galaxias desprendidas  
de un monte cenital<sup>507</sup>

Ahora se ve ese instante de generación como recuerdo, pues se introducen los verbos en pasado —antes sólo había presente— pero también se manifiesta un reconocimiento del origen luminoso en el punto más alto, el cenit, de la geografía más elevada, el monte. Desde ese lugar unitario y elevado se esparcen, se desprenden y se cifran tanto el ser (los dedos) como el universo (negras galaxias) dando a entender que la creación del hombre y la naturaleza es simultánea, no sucesiva, todo ocurre en un mismo momento. El quinto poema alude al mensaje cifrado:

palabras proferidas en perdidos  
umbrales que se escuchan son palabras  
  
de abominables pasos por la muerte —  
abismo las centellas—  
entrañas que son lívido lamento  
los planetas entienden a sus tristes<sup>508</sup>

---

<sup>507</sup> *Ibidem*: 372.

<sup>508</sup> *Ibidem*: 373.

El mensaje únicamente puede tomar la forma del lamento porque alude a una pérdida. La caída de lo eterno es justamente salir de lo que no muere y entrar a lo perecedero. El mensaje es un recordatorio constante de la muerte, que la vida es un “abismo de centellas”. Pero también el cuerpo al que llega el existente está profiriendo lamentos de muerte, las entrañas son un sustantivo elocuente para transmitir que el cuerpo está viciado desde lo más profundo. En el último verso se continúa el paralelismo entre los astros celestes y el hombre porque aparecen los planetas como seres que entienden desde un lugar superior a los hombres tristes. Pero, lo más triste es que nadie atiende la llamada: “de pronto / nadie responde ya / aún responde nadie”, tal como inicia el siguiente poema.<sup>509</sup> Sólo el recuerdo de la luz puede curar esa herida abierta, una llaga, y esa misma luz se convierte en un remedio doloroso, la cauterización, que no la hace desaparecer, pero sí detiene el sangrado:

las órbitas indemnes los cauterios  
de las constelaciones bajan sólo  
luces llenas de llagas tenebrosos  
alfabetos de infamia universal<sup>510</sup>

Recordar la caída (la infamia) en los diferentes idiomas (pienso en diferentes culturas) en que se podría transmitir constituye la única forma de sanar. En este mismo paralelismo cósmico, las órbitas de los planetas son los cauterios de las constelaciones, es decir, la trayectoria invisible que siguen los astros es en realidad el instrumento de corrección o curación de la herida de la creación, lo que mantiene cierto orden en el caos. En los poemas ocho y nueve se repite la generación del mundo, también con atributos humanos, pero esta vez claramente femeninos:

un perfil de tiniebla se levanta  
en las orillas negras  
en las verdes orillas  
de un cuerpo terminado de cortar

nacen los grandes muslos y la nube  
nacen los senos rojos las antorchas  
las rocas los océanos

los amontonamientos resucitan  
y reptan lentamente hacia los truenos  
bajo la densa muerte de los grises

---

<sup>509</sup> *Ibidem*: 374.

<sup>510</sup> *Ibidem*: 375.

rayados lo divino<sup>511</sup>

Aquí se deja de lado lo celeste y la unión de rasgos corporales con terrenales o geográficos acentúa la idea de que tanto el mundo como el hombre surgieron en un mismo acto: rocas, océanos, cielos brumosos, junto a muslos y senos, zonas erógenas. La imagen del verso “un cuerpo terminado de cortar” repite la idea de una creación como cercenada del origen. La tierra y el hombre están vivos, resucitados apenas después del nacimiento, y casi de inmediato aparece la idea de ascenso a través de la escalera del cielo: el trueno o rayo, pero con un movimiento primitivo: apenas son capaces de reptar. En el siguiente poema se mantiene la concatenación de imágenes corporales-terrenales (“son los dedos que surgen en los soles / son los vientos que nacen de las manos”), pero al mismo tiempo aparecen palabras en cursivas que podría ser un recurso del poeta para señalar otra voz proveniente de otro ámbito:

son los halos que viven en las cimas  
son las simas que lloran *están vivas*  
y *miran con mis ojos* desde un fondo<sup>512</sup>

Se disuelve el contraste entre el arriba, las cimas, y lo profundo, las simas, con el uso ingenioso de un homófono. *Lo otro* dice que lo interno está vivo porque posee su misma mirada divina, lo más recóndito del ser llora porque recuerda esto, es superior, por eso es capaz de mirar con los mismos ojos. Es significativa la forma circular de los halos en las cimas y los ojos en el fondo, pues el círculo es símbolo de lo eterno, no tiene principio ni fin. Enseguida se repite esta figura: “más allá de lo humano [...] los años del círculo del tiempo / emergiendo”.<sup>513</sup> Este último verbo que indica un movimiento incipiente hacia arriba: emerger, se alinea con otro momento: al salir del dolor de la creación humana se explora la temporalidad de dicha generación y resulta que también es circular, muerte y vida están unidas: “en la muerte es la vida lo que espera / asomando sus dientes”.<sup>514</sup> ¿Renacimiento? ¿Emerger? Este verbo que indica ascenso se complementa con el de emanar, que es descendente:

el ser se ha descompuesto de su río  
emanan el azufre y la mirada

---

<sup>511</sup> *Ibidem*: 376.

<sup>512</sup> *Ibidem*: 377.

<sup>513</sup> *Ibidem*: 377.

<sup>514</sup> *Ibidem*: 378.



la boca está naciendo en una roca

el aire es otra tierra que se empieza  
a elevar en el aire ya sin tierra<sup>515</sup>

El primer verso aprovecha el movimiento del río para subrayar la imagen de la emanación. Más allá de las representaciones cósmicas, la mención al “ser” nos remite a la filosofía, pero inmediatamente regresa a la cosmogonía cuerpo-materia. El azufre (componente alquímico de lo fijo, relacionado también al infierno) es asociado a la mirada que tiende a fijar y a caer en los engaños. La boca que nace en la roca podría aludir a la última etapa de la alquimia, la obtención de la piedra filosofal. La última estrofa es más críptica, hay dos tipos de aire, uno imaginal, otro corporal y éste, una vez limpio puede imitar al superior y elevarse, otro verbo de ascenso mucho más contundente. El aire limpio de tierra podría ser una imagen de la elevación del espíritu o alma tras la muerte, pues en otro poema acepta que ésta es necesaria:

los labios de la muerte es un instante

la negra la polar el firmamento,  
el musgo primigenio y el final  
a la sombra del gran lamento-estela<sup>516</sup>

Usa la figura clásica del beso de la muerte, para señalar la fugacidad de ese momento, pero no es su única definición. La muerte es la estrella polar del firmamento, el norte que sirve de guía al que se encuentra perdido. La muerte es tanto el musgo primigenio —una imagen de lo salvaje— el inicio de la vida, como el final que aguarda después del paso de la vida (la sombra que se oculta en la vitalidad), que es designada con una imagen sinestésica dual: lamento-estela, vivir es lamentarse, pero también brillar, es una mezcla de luz y oscuridad. Es su teoría quevedesca y heracliteana de la “vida-muerta”. El poema termina con una mención velada a Bronwyn, la virgen,

son tiempos superpuestos corazón  
cerrándose y abriéndose  
infinidades negras a potencias  
eternas elevadas  
virgen

---

<sup>515</sup> *Ibidem*: 379.

<sup>516</sup> *Ibidem*: 381.

¿qué significas sola?<sup>517</sup>

Mi respuesta a esta última pregunta es que ella sola significa la Nada, si Bronwyn es capaz de hablar a Cirlot es porque tuvo que materializarse en lo intermedio. En ese ámbito lejano, a donde el poeta aspira a llegar tras la muerte —real o simbólica en la alquimia— ni Bronwyn, ni él necesitarían hablar.

Este mismo proceso —tristeza por la caída, reconocimiento de su eternidad, caminos ascensionales— es el esquema espiritual de toda su obra, lo excepcional es que cada nueva exploración ofrece una lectura diferente. No sólo son matices, la variación de la técnica y de los contenidos míticos y simbólicos, permite ver desde distintas perspectivas, es como si realmente se vivieran otras vidas, otras miradas, otras películas, escenas, historias, pinturas, abstracciones de las que se explorarán algunas a continuación.

### 3.3. Pesimismo gnóstico-la dimensión temporal

En este apartado dejo fuera un conjunto de poemarios que ya he estudiado claramente dentro de esta significación gnóstica: el ciclo de los cinco *Cantos de la vida muerta* (1945, 1953, 1954, 1956 y 1970), el *Hamlet* (1969), el *Orfeo* (1970) y *Perséfone* (1973). En síntesis, lo desarrollado en mi tesis de maestría exploraba cómo los cinco cantos manifiestan un proceso en la visión existencialista de Cirlot que va de una noción más filosófica hasta la adecuación a la mitología del gnosticismo que culmina en su *Hamlet*, una recreación gnóstica de la obra de Shakespeare en la que el protagonista se vuelve un héroe gnóstico que va en contra de la materia (rechaza a Ofelia y mata a su madre) vence al demiurgo o falso dios (su tío) y recupera así su naturaleza angélica, completamente espiritual como el fantasma de su verdadero padre. Su *Orfeo* se reconcilia con la pérdida de Eurídice, pues se da cuenta de que debía renunciar a su existencia física para tenerla en lo espiritual. En *Perséfone* de nueva cuenta aparece Orfeo, pero en una actitud distinta, pues entiende que Eurídice sólo era un aspecto de Perséfone quien, más sabia, lo incita a quedarse con ella en el infierno, como un ritual iniciático que nos permite ver a Orfeo, al final, elevarse por mundos superiores.

---

<sup>517</sup> *Ibidem*: 383.

En el análisis que se ofrece a continuación se verán dos aspectos que cobra el pesimismo gnóstico de Cirlot: la primera fase de la alquimia, *nigredo*, y la disolución de la materia que se asume como un paso necesario para acceder al mundo imaginal, el siguiente nivel de experimentación de la realidad trascendente.

### a) Alquimia I-Nigredo

*Los restos negros* (1971) consta de diez poemas sin numerar, los siete primeros compuestos de cuartetos endecasílabos sin rima (cinco estrofas el primero y seis el resto) y los tres últimos de tercetos endecasílabos también sin rima (el 8 y el 9 de cinco estrofas, el último de seis). Como bien señalaba Clara Janés, el poemario se puede ubicar dentro de la primera etapa del proceso alquímico, conocida como *nigredo*.<sup>518</sup> La dedicatoria “A Eurídice-Perséfone”, dos mujeres de la mitología griega (una mortal, la otra diosa) que se quedan en el inframundo (una por destino, otra por voluntad) ya nos advierte la asimilación de sus características compartidas, pero también las diferencias clave: en los primeros cinco poemas se opera una purificación de la materia, de lo mortal como Eurídice, pero en los últimos cinco el sujeto lírico decide quedarse voluntariamente, como Perséfone, en la etapa de *putrefactio*, al menos por una temporada. Es que la muerte para él no es una caída más, sino el ingreso a otro ámbito, igualmente intermedio. Eurídice y Perséfone pueden estar juntas en ese reino subterráneo. El vocabulario y los símbolos evocan la calcinación, la separación y muerte de los elementos que componen la materia a transmutar. El primer poema inicia así:

Mis cabezas cortadas me circundan  
y los cangrejos rondan junto a mi  
figura de basalto transparente  
rayada por arterias de rubíes.<sup>519</sup>

Es la entrada a un terreno de transmutación. Esta primera estrofa corresponde al microcosmos humano: se nos presenta un ser con muchas cabezas cercenadas a su alrededor; siendo la cabeza símbolo del espíritu, vemos que varios espíritus se han separado ya del cuerpo o la materia; ese cuerpo está hecho de piedra volcánica, de basalto (aparece el elemento mineral), pero que ya lleva dentro de sí arterias de rubíes, las piedras preciosas de

---

<sup>518</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 31.

<sup>519</sup> *Ibidem*: 551.

color rojo como anticipo de la *rubedo* (o tercera etapa de la transmutación alquímica). El cangrejo “tiene la función de devorar lo transitorio (el elemento volátil de la alquimia), contribuyendo a la regeneración moral y física”.<sup>520</sup> Las cabezas cercenadas y los cangrejos forman una circunferencia, que se distingue del simbolismo del círculo; este último es representación de lo eterno, mientras que la primera es “símbolo de la limitación adecuada, del mundo manifestado, de lo preciso y regular, también de la unidad interna de la materia y de la armonía universal, según los alquimistas”.<sup>521</sup> La segunda estrofa describe el macrocosmos:

Una esfera blanquísima de plomo  
divide el horizonte en dos mitades  
sobre la gasa pálida del humo  
y afilada rueda de cuchillos.<sup>522</sup>

La esfera de plomo blanca podría aludir a la imagen alquímica de la paloma blanca encerrada en el plomo que Cirlot recuerda en tanto símbolo de “la materia como receptáculo del espíritu”.<sup>523</sup> El humo, “según Geber, es el alma separada del cuerpo”. La rueda de cuchillos podría referirse al artefacto con el que torturaron a la mártir Santa Catalina de Alejandría (s. IV), una filósofa que se convirtió al cristianismo, con lo cual se equipararía la *nigredo* con una tortura de la materia. Esta imagen tiene una tradición en la alquimia entendida como “tortura de los metales” e incluso en la Edad Media se comparó con la crucifixión de Cristo,<sup>524</sup> debido a los procesos calóricos y corrosivos a los que eran sometidos en la experimentación para transmutarlos en oro. Pero también se relaciona justamente con la palabra “penitencia” que aparece en la definición de *nigredo*.<sup>525</sup> Las estrofas tres y cuatro describen a una figura femenina colosal:

Los senos son los ojos y las torres  
simétricas se elevan hasta el cielo  
como unas blancas piernas de gigante  
teñidas del azul que vierte el odio.

Murciélagos inmensos a lo lejos  
esperan los despojos. Y la reina

---

<sup>520</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 293.

<sup>521</sup> *Ibidem*: 137.

<sup>522</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 551.

<sup>523</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 373.

<sup>524</sup> Principe, *The Secrets of Alchemy*: 69.

<sup>525</sup> *Vid supra*: 122.

del musgo se deshace junto al lago  
donde el mercurio sueña con el azufre.<sup>526</sup>

La reina del musgo como imagen de lo salvaje, representa lo que necesita ser civilizado, y el que ésta se deshaga en un lago donde el mercurio sueña con azufre, es decir, la parte terrenal sueña con lo etéreo o donde los opuestos se buscan, es una señal de lo que debe hacer el alquimista: abandonarse a la disolución. Es significativo que Cirlot solo mencione estos dos elementos alquímicos (mercurio y azufre) pues son prácticamente los únicos términos que a simple vista se pueden relacionar con esta corriente esotérica; esto nos habla de su fascinación por la alquimia medieval europea, fuertemente influida por la traducción de los tratados árabes, ya que no se encuentra mención a un tercer elemento, la sal, que cobrará relevancia en la alquimia medicinal de Paracelso (1493-1541);<sup>527</sup> también se refuerza la idea de que Cirlot no quería hablar de las tradiciones que impulsaron más directamente la separación de la alquimia en química, o lo que es igual el momento en que Occidente perdió el rumbo, siguiendo en esto a los alquimistas franceses de principios del siglo XX como René Alleau (citado justamente en las definiciones de ambos elementos en el *Diccionario de símbolos*). Los murciélagos son ambiguos, pues mientras se relacionan con el demonio porque son aves nocturnas y negras, las alas indican “posibilidad de superación”. La última estrofa refuerza la idea del mercurio-azufre con la mención a unas “manos crucificadas” pues son “el binario, como el Rey y la Reina de la Alquimia”;<sup>528</sup> al hallarse crucificadas indicaría de nuevo un martirio, un refuerzo de la necesidad de morir vía la penitencia.

---

<sup>526</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 551.

<sup>527</sup> Bernard D. Haage señala que “en la alquimia árabe, de hecho, ya en el *Liber misericordiae* dentro del *Corpus Jabirianum* (siglos VIII-X), la composición de todos los materiales, incluso de los metales, se rastreaba en dos principios de Azufre y Mercurio, que a su vez se componen de cuatro elementos. El Azufre, el principio de la combustibilidad, se compone de Fuego y Aire; el Mercurio, el principio de la fusibilidad (o fundición), de Agua y Tierra. Estos términos no denotan a los naturales azufre y mercurio. A partir de esta época en adelante, la teoría Azufre-Mercurio domina la alquimia, sólo rivalizó brevemente en el siglo XIV con la teoría del Mercurio puro. Sin embargo, la última es en realidad una variante de la teoría Azufre-Mercurio, en tanto asume que el principio de Azufre ya está contenido en el del Mercurio. [...] A través de la alquimia árabe, basada en su predecesora griega, esta concepción dualista de la materia que se rastreaba en fuentes prehistóricas y mitológicas se extendió a una triada de cuerpo, alma y espíritu, que fue a su vez relacionada con toda la creación y se aplicó en la idea de la Piedra Filosofal. En el siglo XVI la triada aparece como Sal, Azufre y Mercurio, denotando los principios de la materia, en la obra de Paracelso” (en Hanegraaff, *Dictionary of Gnosis*: 19-20).

<sup>528</sup> Cirlot: *Diccionario de símbolos*: 109. La estrofa completa donde aparece la mención va así: “Manos crucificadas se reparten / por plazas o por calles y jardines. / Aves descabezadas se han posado / en las negras barandas del abismo” (Cirlot, *Del no mundo*: 552).

Si el primer poema presenta los elementos que se habrán de purificar, el segundo correspondería a la etapa alquímica de *calcinatio*: hay rosas que arden, “calcinadas dispersiones”, “llamas azules acarician / el lugar destrozado que yo fui” y un “dragón sin alas ni reflejos”<sup>529</sup> que el autor define en el *Diccionario* así: “el elemento fijo [...] un dragón que debe ser vencido y muerto: es aquello que se devora eternamente a sí mismo, el Mercurio como ser ardiente, como hambre e impulso de ciego goce”.<sup>530</sup> Tras el incendio, el sujeto lírico cuenta los vestigios en el tercer poema que correspondería a la *putrefactio*:

Voy por los campos blancos o grisáceos  
buscando enterramientos o batallas;  
la triste arqueología que milenios  
o tan sólo unos años desentierra.<sup>531</sup>

El tiempo se trastoca, las huellas no son de esta vida, sino quizá de muchas vidas pasadas, de ahí que el sujeto descrito en el primer poema tenga varias cabezas-espíritus. En el cuarto poema aparece un andrógino femenino, “La mujer de los dos cuerpos”, una mitad negra y otra “anaranjada como el sol” que sólo produce música discordante: “Sólo sombríos / sonidos estridentes encendieron / los ámbitos insomnes del silencio”,<sup>532</sup> pero una vez “La mujer de dos cuerpos separó / sus dos mitades” el sonido se volvió armónico: “Cantaban coros ciegos por los cielos”. La separación del andrógino sigue indicando la etapa de putrefacción. El último verso de este poema: “Yo era la Gran Esfinge para siempre” señala que el enigma quizá no se resuelva nunca y parece que esta consciencia de que no hay un verdadero conocimiento de su Yo explicaría la petición que realiza en el quinto poema — que, por representar un giro fundamental, transcribo completo—:

Si la palabra puede ser poder  
anhelo y oración siendo lo mismo,  
que la aniquilación me espere cuando  
termine con mi pulso mi ceniza.

No quiero ni perderme en el Urano  
ni llegar a la paz pero existiendo.  
Que no transmigre nada de mi error,  
que no queden partículas de mí.

Rechazo la belleza del abismo  
superior como rechazo la hermosura

---

<sup>529</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 553.

<sup>530</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 180.

<sup>531</sup> *Ibidem*: 555.

<sup>532</sup> Cirlot: *Del no mundo*: 557.

de una tierra que fuera el paraíso  
o de un cielo infinito y absoluto.

Niego mi condición con mis dos ojos,  
como niego mi luz y mi recuerdo,  
como niego las obras de mis días  
y mi propia existencia en este mundo.

Niego con mi presencia mi razón  
y pido solamente la tiniebla  
total de nada ser para lo eterno  
y de nada fingir con inscripciones.

Ello, yo te suplico que me escuches:  
fuente de la energía y la materia.  
Te suplico que quieras apartarme  
del insomne torrente que suscitás,

DE TU AVALANCHA BLANCA DE  
GALAXIAS.<sup>533</sup>

Se comunica con “Ello”, una estrategia para no otorgarle un sexo definido a algo trascendente, “la fuente de la energía y la materia”, y lo que está pidiendo es no continuar la evolución hacia el *albedo* (avalancha blanca de galaxias); para lograrlo, renuncia a la “hermosura de una tierra que fuera el paraíso” pues no quiere que “transmigre nada de su error”. Anula su yo corpóreo en la cuarta estrofa (como ya había hecho en los poemas anteriores), pero también aniquila la “razón”, la mente diferenciada que no lo deja comprender la totalidad y pide “solamente la tiniebla / total de nada ser para lo eterno”. Es decir, continuar purificándose, el no saber. Se queda voluntariamente, como Perséfone, en el infierno. El error de discernimiento se explica en parte en el poema sexto cuando dice que unas bellas doncellas, símbolo de la inocencia, se bañaban “en la sangre creyendo que era el agua / en la muerte creyendo que era el alma”. En el poema siete se entabla un diálogo interno en el que notamos que el alma sufre porque no entiende la decisión del sujeto lírico

En su dolor, el alma debatiéndose  
me preguntó por qué la torturaba.  
Mis llamas son yo mismo, respondí.  
[...]  
Pero entre los tormentos comprendió:  
yo era el martirio mismo y resistía.  
[...]

---

<sup>533</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 559-560.

Y una hoguera peor me consistía  
mezclándome con hielo y con metales  
líquidos como el aullido del mercurio  
cuando busca el azufre y no lo encuentra.<sup>534</sup>

De nuevo aparecen los elementos alquímicos y un grito más rompe con la armonía lograda en el cuarto poema. El mercurio puede ser identificado con el inconsciente y con el “anhelo esencial del alquimista, de transmutar la materia (y el espíritu), llevándolo de lo inferior a lo superior, de lo transitorio a lo estable”,<sup>535</sup> un anhelo que no se concreta porque no se ha unido al azufre, o sea a “una purificación profunda, razón e intuición”. En el poema ocho ve anclado su espíritu al abismo: “mi cabeza / aparece clavada en la muralla / de la ciudad negrísima del no”.<sup>536</sup> Como había señalado, “lo no” es un concepto complejo,<sup>537</sup> pero en este caso, puede entenderse como el mundo terrenal en el que vivía cotidianamente: es un mundo en donde es imposible realizar los anhelos, por lo tanto, el infierno al que se somete en cuerpo y espíritu es la vida misma: “Si la vida es nada es porque en ella no lo somos todo. Y ser un ‘trozo’ (de espacio, de tiempo, de vida, de materia) *no basta*. La vida es carencia”.<sup>538</sup>

En el poema noveno sigue encontrando más vestigios de la *putrefactio*, “fragmentos hallstáticos” (Hallstat es el nombre de otra edad de hierro germánica), pero si en el poema tres había una vacilación entre unos días o milenios, aquí afirma una sinfonía de las eras: “aquél es sólo un tiempo / irguiéndose entre tiempos polifónicos”,<sup>539</sup> es decir, enfocarse en un periodo de la historia no es desdeñar el presente, sino simplemente realzar una melodía entre otras posibles que siguen funcionando como acompañamiento o a veces ruido. En el último poema vuelve a aparecer esa presencia femenina colosal (“su boca tan alta como el humo”) y al preguntarse qué quiere, el mismo sujeto lírico responde:

No quiere mi cabeza ni mi cuerpo  
perforado, clavado, desmembrado.

QUIERE LOS RESTOS NEGROS DE MI  
ESPÍRITU.<sup>540</sup>

---

<sup>534</sup> *Ibidem*: 563-564.

<sup>535</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 311.

<sup>536</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 565.

<sup>537</sup> Más adelante profundizo en “lo no” a partir del poemario *Donde nada lo nunca ni, vid infra*: 243 y ss.

<sup>538</sup> *Ibidem*: 422.

<sup>539</sup> *Ibidem*: 566.

<sup>540</sup> *Ibidem*: 568.



Con el verso final del poemario en mayúsculas el sujeto lírico termina por aclarar que el proceso alquímico no se trata para él de purificar solamente la materia y sus atributos negativos (como la transitoriedad o el placer) sino que se ha de purificar el espíritu, o más bien los restos negativos de los espíritus de las vidas pasadas. Es un proceso mucho más complejo y lento del que cada poema probablemente sea un avance más hacia una purificación y sublimación superior.

Si bien el poemario sólo contaba con dos términos clave de la alquimia, mercurio y azufre, el sentido alquímico se revela en su totalidad al acercarnos a las definiciones del *Diccionario de símbolos*. Es significativo constatar que prácticamente todos los términos del poema que se buscan en el diccionario tienen al menos una lectura alquímica, aun cuando no fuera la acepción central, lo cual nos indica que Cirlot encontró en esta corriente esotérica algo fundamental para darle sentido a su sufrimiento existencial, pues el padecimiento tiene una razón de ser en la alquimia, es parte ineludible de la evolución psíquica.

## **b) Disolución de la materia poética**

Cuando explicaba su poesía permutatoria, era clave el señalamiento de que no se debe cambiar nada,<sup>541</sup> y que la variación tenía que limitarse de alguna forma, porque parece emular las coordenadas mundanales. Es decir, al igual que en el mundo, lo que se puede cambiar de las condiciones del existente yendo inevitablemente hacia su muerte, es muy poco, pero hace la diferencia. *El Palacio de Plata* es el primer poemario de su ciclo permutatorio, cuya primera versión se publicó en 1955. La edición que voy a analizar es la segunda versión, de 1968, que se editó junto a *Cristo cristal*, poemas breves de técnica letrista o fonetista. Como la mayoría de sus poemas experimentales, Cirlot acompaña a este texto de un prólogo que explica básicamente la técnica empleada en la composición y el objetivo al que aspira: “Este poema representa la consecuencia extrema de la analogía y el paralelismo. Aparte de los primeros diez versos, que dan lugar al prototipo, al ‘acorde germinal’, o serie simbólica, todos los demás constituyen variaciones expresivas del anhelo de cada cosa en su tendencia de unirse a las otras. Metamorfosis continuadas originan el desarrollo poemático y así el tema queda reducido a su mínima expresión, mientras la sustancia poética crece de sí misma y se

---

<sup>541</sup> *Vid supra*: 156, nota 462.

desenvuelve de manera autónoma”.<sup>542</sup> Las metamorfosis no se dan al azar, ni provienen de un ingenioso juego del autor, sino que los propios elementos del poema son autónomos, están vivos, y responden a un “anhelo” o un deseo de unión; la mención a la sustancia poética nos indica que no se refiere a la palabra en su materialidad sonora o visual lo que dicta la variación, sino a algo esencial, algo que no es el tema, ¿serán los símbolos? ¿el ritmo? Aunque el autor queda reducido, aún está presente en el origen del prototipo, pues a partir de esas coordenadas de arranque, se pone en movimiento el poemario.

El “poema germinal” sobre el que se generarán las variaciones se compone de los siguientes diez versos endecasílabos:

[1] En medio de las aguas del abismo  
[2] el árbol infinito de la sangre  
[3] atraviesa la roca transparente  
[4] y la dorada rueda de las rosas.

[5] La noche abre sus ojos de fulgor  
[6] sus letras de cristales que respiran.

[7] El palacio de plata resplandece;  
[8] levanta su cabeza de aire blanco.  
[9] De la calma del centro nacen llamas  
[10] y las coronas arden con dulzura.<sup>543</sup>

Las once variaciones son poemas de igual metro, aunque las estrofas sí cambian. Puede agregar preposiciones y conectores, así como adecuar la sintaxis que deriva del reacomodo de sustantivos y verbos: por ejemplo, el séptimo verso dice “El palacio de plata *resplandece*”, mientras que en la segunda variación, el verbo “resplandecer” se hace plural para concordar con su nuevo sujeto: “Las rosas de cristales *resplandecen*”.<sup>544</sup> Sólo en tres “poemas-variaciones” se pierde el verbo “arder”<sup>545</sup> y el único segmento que no varía en ningún poema es “de aire blanco”.

Para que podamos seguir el efecto esotérico de estas transmutaciones, y no sólo tener una sensación general de lectura cinética, haremos el seguimiento de uno de los elementos para tratar de comprender sentidos derivados de ese tránsito. Vamos a seguir la sección que

---

<sup>542</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 289. “Acorde germinal” es un término que Cirlot retoma del compositor ruso Scriabin, se trata del “acorde místico” (*vid supra*: 118-119) de seis notas que tomó como base para construir varias obras.

<sup>543</sup> *Ibidem*: 292.

<sup>544</sup> *Ibidem*: 294.

<sup>545</sup> *Ibidem*: 297, 301, 302.

vínculo con este estadio del sistema emanativo, el primer verso del poema germinal: “En medio de las aguas del abismo”, que propongo leer como equivalente de “en medio de la existencia” y las aguas del abismo como imagen de la *nigredo* —misma que se repite en otros poemas de Cirlot—. <sup>546</sup> Antes de ello, doy una posible lectura del poema base, que nos coloca justamente en medio de la existencia, con el objetivo de representar en los siguientes versos un momento de transición. En la primera estrofa (versos 1 a 4), el sujeto es “el árbol infinito de la sangre”; quizá una metáfora del cuerpo humano de Cristo (árbol-cruz, sangre que emana durante la crucifixión) no se debe olvidar que justamente este poema está conectado con *Cristo cristal* (fragmentos que no analizaré aquí en su totalidad). Este sujeto “atraviesa la roca transparente / y la dorada rueda de las rosas”; el primer verso puede aludir al momento en que resucita y sale del sepulcro atravesando la roca que lo cubría; el segundo verso tal vez se refiera a que entró en el paraíso, atravesó una forma circular (símbolo de eternidad) de rosas (imagen del paraíso para Dante) doradas (color relacionado con la última etapa alquímica). <sup>547</sup> Entonces, nos dice que es a través de la existencia humana que tenemos la posibilidad de hacernos eternos, siguiendo el ejemplo de Cristo.

En la segunda estrofa (versos 5 y 6) el sujeto es la noche haciéndose luz: “abre sus ojos de fulgor”, metáfora de las estrellas, que a su vez son “sus letras de cristales que respiran”, imagen de las estrellas titilando y la posibilidad de leerlas como signos.

En la tercera estrofa (versos 7 a 10) el sujeto es “el palacio de plata”, el que da título al poemario. Me parece que ese palacio es el alma del hombre común que debe seguir el ejemplo de Cristo, pues es plateado, no dorado, así que todavía debe perfeccionarse. El alma “resplandece” y, al igual que la noche, también despierta, pues “levanta su cabeza de aire blanco”. Del centro de ese palacio plateado, no dorado, en su centro más calmado, en su esencia, “nacen llamas / y las coronas arden con dulzura”, es decir, un fuego se enciende, quizá el amor, pues a pesar de que incendia, no se percibe violencia, es un fuego controlado. Las coronas que adornan esa cabeza del palacio indican, “en el sentido más amplio y profundo, la propia idea de superación. Por esto se dice de todo cumplimiento perfecto y definitivo ‘coronar una empresa’. Así, la corona es el signo visible de un logro, de un

---

<sup>546</sup> La aparición más clara es este fragmento de prosa poética: “No sé darte otro nombre que exprese mejor el mundo desde el cual te contemplo y te adoro, sumido en la profundidad de un mar negrísimo cuyos abismos son yo mismo convertido en mar” (“Las oraciones oscuras”, *Del no mundo*: 109).

<sup>547</sup> *Vid infra*: 226-230.

coronamiento, que pasa del acto al sujeto creador de la acción”.<sup>548</sup> Quemarlas significaría el sacrificio de ese logro, como ofrenda necesaria para la última y definitiva transmutación.

Ahora bien, veamos qué sentidos se agregan o combinan durante las variaciones de los componentes de ese primer verso: “En medio de las aguas del abismo”. La primera permutación mantiene todos los elementos, pero se ubica en el séptimo verso.<sup>549</sup> La segunda variación descompone los elementos del verso en tres: el locativo “en medio”, y los sustantivos “las aguas” y “el abismo”. Aparece primero “La noche de la roca del *abismo*”; “*en medio* de las letras de aire blanco”; “el árbol de *las aguas*”.<sup>550</sup> Lo que ocurre es muy interesante: el abismo del que partimos, como el fondo de las aguas, que nos obligaba a mirar hacia abajo, y que en la primera variación contemplábamos casi igual, aunque en un lugar distinto, en esta segunda variación se convierte en el cielo de la noche, lo cual nos hace mirar hacia arriba. Resulta tan gráfico y drástico el movimiento que es casi obvio que lo que sigue ya no ocurre en ese abismo contemplado afuera, sino en el interior. Dentro de esta nueva geografía, nos ubica en medio de las letras, justamente en medio del poema porque aparece en el verso 6, pero también esas letras pueden ser otra forma de llamarle a las estrellas en el cielo, por eso tienen aire blanco; ahora no se pone la atención en el fondo de las aguas, sino a lo que alimentan, a un árbol.

Tercera variación: “La noche abre el palacio *de las aguas*”; “El árbol del *abismo* resplandece”; “*En medio* de la calma que respira”.<sup>551</sup> El árbol ahora es del abismo ¿se ve el árbol dentro del abismo de las aguas, dentro del mar, es su reflejo, por eso resplandece? En esta ocasión, a diferencia de los otros dos cambios que sólo señalaban un lugar o una imagen, hay movimiento; pero ese movimiento no altera la calma, pues todas las acciones del poema son casi naturales y de comienzo, como un nacimiento: abrir, respirar, resplandecer.

---

<sup>548</sup> *Diccionario de símbolos*: 151.

<sup>549</sup> [2-1] El árbol infinito de la sangre  
[8-2] levanta su cabeza de aire blanco;  
[9-3] de la calma del centro nacen llamas.  
[4-4] Y la dorada rueda de las rosas  
[3-5] atraviesa la roca transparente.  
[5-6] La noche abre sus ojos de fulgor  
[1-7] *en medio de las aguas del abismo*;  
[6-8] sus letras de cristales que respiran.  
[7-9] El palacio de plata resplandece.  
[10-10] Y las coronas arden con dulzura (*Del no mundo*: 293).

<sup>550</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 294.

<sup>551</sup> *Ibidem*: 295.

Cuarta variación: “*en medio de las aguas que respiran*”; “De las rosas del centro del *abismo*”.<sup>552</sup> Se reitera en los dos versos un lugar céntrico, y el objeto que se enfoca no es el abismo en sí, sino las rosas dentro de él, como si la vista se fuera acostumbrando a la oscuridad y se comenzaran a distinguir cosas. Las aguas están vivas, respiran.

Quinta variación: “sus letras del *abismo* de cristales / y las coronas nacen de *las aguas*”; “*en medio de la calma del fulgor*”.<sup>553</sup> El abismo ya no es absoluto, el agua comienza a reflejar, es de cristales que contiene letras, signos que se pueden leer. No sólo las aguas alimentan el árbol, sino que de allí también nacen las coronas. El centro no es sólo el lugar, también una cualidad, la calma de un brillo, el mismo que provoca el palacio de plata reflejado en las aguas del abismo.

Sexta variación: “Y el centro de la roca del *abismo*”; “*en medio de la calma transparente*”; “abren plata que nace de *las aguas*”.<sup>554</sup> El abismo vuelve a ganar protagonismo, es en el centro donde está una roca y en ese lugar de en medio, la calma se hace transparente, lo que le permite ver lo plateado naciendo de las aguas.

Séptima variación: “atraviesa *las aguas* de aire blanco”; “*en medio de la rueda de las llamas*”; “Las rosas infinitas del *abismo*”.<sup>555</sup> Este poema da unos giros importantes, no sólo se posan los ojos en determinadas imágenes y se advierte el movimiento casi imperceptible que poseen (respirar o resplandecer), ahora, se realiza una actividad más determinante, directamente se atraviesan las aguas de aire blanco (plateadas quizá) y el centro es de una rueda de llamas, en lugar de las aguas o rocas o rosas, todos elementos naturales, se halla un objeto artificial, una rueda, junto al producto de una acción usualmente humana, las llamas. El abismo ya no sólo contiene una roca (como en la variación siete) sino rosas infinitas, perennes; esto es significativo porque ya hemos dicho que la rosa es una imagen dantesca del paraíso, entonces aquí se refuerza el carácter eterno de ese elemento.

Octava variación: “De las rosas del centro del *abismo*”; “*en medio de las aguas que respiran*”.<sup>556</sup> Ambos elementos subrayan el espacio medular, se repite la imagen del abismo con rosas, no en un rincón, sino en el centro y esto nos indica que, si el abismo era imagen

---

<sup>552</sup> *Ibidem*: 296.

<sup>553</sup> *Ibidem*: 297.

<sup>554</sup> *Ibidem*: 298.

<sup>555</sup> *Ibidem*: 299.

<sup>556</sup> *Ibidem*: 300.

del mundo existencial, gracias a las variaciones hemos cambiado esa realidad en otra: las rosas que no mueren indican que el abismo era un lugar propicio.

Novena variación: “de las letras de plata *de las aguas*”; “*en medio* de la calma que respira”; “el árbol del *abismo* resplandece”.<sup>557</sup> Justamente por todo lo que ha transmutado, el abismo es un lugar en donde pueden resplandecer los objetos, en este caso, el árbol. Las aguas han dejado de relacionarse con el abismo oscuro y ahora responden más al color plateado y a las letras; se respira de nuevo la calma.

Décima variación: “y la dorada rueda *de las aguas*”; “*en medio* de la calma que respira”; “*del abismo* de plata que abre letras”.<sup>558</sup> Ahora ya no sólo el árbol dentro del abismo resplandece, sino que el abismo es de plata y tiene la capacidad de “abrir”, descubrir, letras, significados. Las aguas ya no sólo están relacionadas con el plateado sino con una rueda dorada, un nivel de color superior. De nuevo estamos en la calma que se respira.

Aquí es donde se intercalan poemas de *Cristo cristal*, variaciones letristas. Si los ubicamos en la interpretación que hemos desarrollado en las líneas anteriores, estas variaciones fueron posibles gracias a esa calma producida por las transmutaciones del abismo. Se generaron las condiciones para que Cristo, imagen del salvador en el cristianismo y también en algunos mitos gnósticos,<sup>559</sup> apareciera:

Cristo, cristal.  
Cristalizado,  
cristal izado.

Izado en cruz  
crucificado  
cristificado  
cristal de luz  
lucificado.<sup>560</sup>

Cristo, crisol,  
Sol.<sup>561</sup>

Además de la evidente sonoridad de los poemas, Cristo es identificado con el cristal: es transparente pero también es una superficie que todavía marca límites si lo que se busca

---

<sup>557</sup> *Ibidem*: 301.

<sup>558</sup> *Ibidem*: 302.

<sup>559</sup> Ver el apartado del “Salvador” en Francisco García Bazán, *Gnosis. La esencia del dualismo gnóstico*. Buenos Aires: Castañeda, 1978: 52-53.

<sup>560</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 308.

<sup>561</sup> *Ibidem*: 309.

es una observación directa. La idea de que está cristalizado es también concordante con la forma en que se aparece, algo concreto, adquiere una cualidad específica. Sin embargo, ese cristal mantiene una postura de levantar, elevado o izado, entonces, aunque se ha materializado (incluso en esta imagen del poema) le indica al observador que debe ir más arriba. Y esto se logra mediante el sacrificio y la penitencia (como en la alquimia de *Los restos negros*); después del martirio el cristal se vuelve luz. Es decir, que justamente el ejemplo de Cristo crucificado es el crisol, recipiente en donde se transmuta la materia en la alquimia, que después nos llevará al Sol, al oro natural.

Más adelante, encontramos la undécima variación de *El palacio de plata*: “en medio de las aguas del abismo”.<sup>562</sup> Aparece el mismo verso, reconstituido, pero, en segundo lugar, ya no es el verso que abre el poema, sino el segundo verso; ahora la atención se fija en “el palacio de plata resplandece”, aún “en medio de las aguas del abismo”. Esto quiere decir, que no es un movimiento circular, sino espiral; después de las transmutaciones, el sujeto poético ve el fulgor del palacio antes que la oscuridad del abismo, aunque siga siendo su condición existencial. Esto da pie a pensar que justamente el sentido de las variaciones y de los poemas es cambiar, no sólo palabras, sino transmutar la perspectiva. El abismo, la *nigredo* y la condición existencial tienen la potencialidad de transgredirse a través de los mecanismos del lenguaje. La materialidad de la poesía se desvanece, se disuelve, y el sentido o significado en su acepción de dirección o de objetivo prevalece, o, como dice el autor: “crece de sí misma”. Es como si después de las permutaciones el sujeto lírico abriera los ojos y lo que viera alrededor ya hubiera sido resignificado.

### 3.4. La potencia de lo imaginal

#### a) El ángel femenino

En los poemarios anteriores, las presencias angélicas no han dejado de tener un sentido fundamental, sin embargo, en toda su obra el ángel femenino tiene una potencia constante que adquiere distintos nombres y rostros. Los más conocidos e identificados por la crítica son, por supuesto, los relacionados con la eterna Bronwyn. Ya había señalado que no voy a analizar el Ciclo dedicado a ella en su totalidad porque son los poemarios más trabajados por

---

<sup>562</sup> *Ibidem*: 315.

la crítica y, también, porque lo angélico, según hemos visto, no se agota en Bronwyn. Pero, dado que ocupa un lugar central sí daré algunas líneas generales de cómo entiendo el ciclo desde lo esotérico para hacer más accesible la exégesis posterior.

En el primer *Bronwyn* (1967) aparece ya la función del ángel: “Tú vienes, Bronwyn, a llevarme lejos, / más allá de la niebla y la espiral / o de las negras olas del mar gris. // Rubia desamparada, tú te acercas / desnuda como el alma. Voy contigo / hacia la mansedumbre de la muerte”.<sup>563</sup> Es decir, ella se acerca a la vida del sujeto lírico para alejarlo de la niebla (mundo corporal), de la espiral (incluso del camino ascensional) o de la *nigredo* (olas negras del mar gris). También se describe la imagen de Bronwyn como una mujer rubia y desamparada porque va desnuda; estas características no aluden sólo a la imagen de Bronwyn en la película *El señor de la guerra*, sino que ya están asimiladas a atributos angélicos: la blancura y la desnudez de la pureza del alma. Y esta presencia consigue que el sujeto lírico decida ir con ella, sin importar que deba morir, es decir, instaura en él la actitud heroica. En *Bronwyn II* (1968) se experimenta con el lenguaje, no se presentan versos como enunciados, sino sólo palabras, se pierden conectores y con ello se consigue densidad semántica:

Sé  
hoy

Soy  
voy.<sup>564</sup>

Cielo  
ciego  
cieno  
cierro  
cielo  
ciego.<sup>565</sup>

Gráficamente y sin necesidad de explicar en extenso, los versos parecen palabras clave que indican todo un proceso gnóstico vertical: el sujeto poético, contenido en la forma verbal, ha adquirido la sabiduría (sé) en el presente (hoy) para entender que ser (soy) es ir (voy), es andar. Esta adquisición de consciencia se escenifica en el siguiente poema: primero ve el cielo y se da cuenta de su ceguera porque al bajar la vista otra vez está en el cieno-fango mundanal, entonces cierra los ojos, quizá horrorizado; pero se sobrepone y vuelve a ver el

---

<sup>563</sup> Cirlot, *Bronwyn*: 84.

<sup>564</sup> *Ibidem*: 104.

<sup>565</sup> *Ibidem*: 105.



cielo y lo que ve lo vuelve a dejar ciego, pero esta vez porque ve a Bronwyn, pues aparece justo en el siguiente poema: “Gris / lo nunca es nuestro sí / lo nada es nuestro lis // Bron- / wyn”.<sup>566</sup> Es importante que aparezca entrecortada Bronwyn porque genera la sensación de que esa primera visión no es completa, no es totalmente luminosa, aún así, lo negro sí se atenúa con la blancura de Bronwyn y se convierte precisamente en gris. Esto logra que el discurso se pueda armar un poco más y se anima a explicar la naturaleza de su relación con Bronwyn, aunque sea con paradojas: “lo nunca es nuestro sí” indica que el hecho de que no estén en el mismo tiempo afirma su conexión; “lo nada es nuestro lis”, por su parte, sugiere que la señal de su vínculo es un lis, no queda claro si se refiere al lirio o a su representación heráldica. En el *Diccionario*, el lirio blanco aparece asociado a la Virgen (entrada de “Urna”) y al *Cantar de los Cantares* (entrada de “Color positivo-negativo”). La flor de lis aparece como símbolo de poder o superación en la entrada de “escalera”, pues en la Edad Media aparecía representada en escaleras junto a ángeles, una cruz o una estrella. También reconoce su aparición en el Arcano IV del Tarot, en el cetro de “El Emperador”. Ambas ideas se conectan con la blancura y virginidad de Bronwyn, y con una posición elevada que estaría asimilada a la Nada; es decir, su poder, su reino verdadero, su lis, está en ese ámbito “inexperimentable” e inimaginable.

En *Bronwyn III* (1968) la forma elegida es en su mayoría prosa poética, algunos poemas en alejandrinos o endecasílabos. En general las imágenes tratan de la precariedad del conocimiento sobre Bronwyn e incluso del trastocamiento entre realidad e irrealidad. Utilizar la prosa poética le permite introducir explicaciones más filosóficas, específicamente epistemológicas, sobre en qué nos apoyamos para interpretar o hacer inteligible la realidad e incluso otros cuestionamientos sobre la imaginación. Recordemos que en este mismo año publica su artículo sobre los “sentimientos imaginarios” en *La Vanguardia Española*. En el propio poema estas inquietudes se ven claramente en las siguientes líneas:

Las casas, los países, como las constelaciones, son la pura imaginación de un orden que no existe. Todo son puntos en movimiento. Cada luz, cada ser, cada ángulo están habitados por el infinito con su disposición en dispersiones. Vemos una torre, una habitación, una sepultura. Vemos una constelación y vemos el mar. Pero no vemos nada. No hay nada, Bronwyn. No hay nada. *Y todo conspira para fingir que existe, hasta mi corazón apoyado en mi cerebro.*<sup>567</sup>

---

<sup>566</sup> *Ibidem*: 106.

<sup>567</sup> Cirlot, *Bronwyn*: 132.

No sólo los objetos (casas), sino los territorios (países) y la naturaleza cósmica (constelaciones) son producto de la imaginación de un orden que no existe, es tan sólo la representación de algo que está más allá de la existencia. Nada de lo que tenemos a nuestro alrededor tiene sustento, ni esencia, todo se adapta a la mirada, por lo tanto, no se puede confiar en lo que vemos. Pero no sólo eso, tampoco se puede confiar en ninguna de las percepciones con las que experimentamos la vida, ni los sentimientos (corazón), que también son imaginarios, ni los conceptos (cabeza). Ni las construcciones humanas (torres, sepulturas, habitaciones) ni siquiera las imágenes de inmensidad (constelaciones o el mar). Todo lo que se ve, se piensa y se siente “conspira para fingir que existe”. Esta certeza transmite una sensación de total descolocamiento y permite entender esa teoría cirlotiana de “irrealismo”, ¿tiene caso preguntar si algo *es* en realidad? Si todo alrededor es imaginario y todos los sentidos que usamos para entenderlo son engañados, ¿qué es lo real? ¿en qué sentidos puedo confiar? Creo que la propuesta de este poema es que al menos se puede confiar en la voz interior y, con ella, en la poesía:

Cuando digo *yo* oigo un grito terrible. El cielo negro se acerca a mí. Siento una espiga de hierro en mi interior. Las nebulosas se encienden y se apagan. Algo parece una mujer, pero el alma es otra cosa y no exige el dos. Cuando digo *yo*, pronuncio la sagrada palabra Uno que sólo Dios podría pronunciar en su vértice inaccesible.<sup>568</sup>

Desde esta perspectiva, hablar lo conecta más con su interior que con lo exterior y allí es donde aparece Bronwyn, no como otro, sino como Uno. Es decir, ese algo con apariencia de mujer no puede ser otra voz ni una estrategia para dialogar, ambos están contenidos en esa sílaba-concepto “yo”, como el andrógino. Ahora bien, él no pronuncia el Uno, esa palabra sagrada le pertenece a Dios. Si bien no hay conceptos convencionales, sí aparece una abstracción matemática y geométrica tanto en el fragmento anterior como en este: todos los seres son puntos dispersos en movimiento y Dios sería ese vértice en donde todos convergen. Con respecto a los sentidos, parece que lo único real, porque lo escucha, es el dolor que provoca sentir algo mínimo (espiga) pero duro (de hierro) en su interior. Conectarse con lo de dentro implica transfigurar lo que se ve y entonces no aparece un cielo azul o gris, sino negro, que refleja completamente esa sensación interna. Cuando eso pasa, las nebulosas

---

<sup>568</sup> *Ibidem*: 134.

internas, y no las constelaciones que se observan en el cielo, se encienden y apagan en un proceso de conocimiento intermitente.

En *Bronwyn IV* (1968) también utiliza la prosa poética, junto a poemas de distinta métrica: el primero de ellos se compone de siete tercetos (endecasílabos, pero con rima variada). Siguen ocho poemas en prosa de no más de cinco líneas (con explicaciones esclarecedoras como en el anterior) y luego 25 poemas, igual breves, con estrofas de un verso, dos versos, tercetos y cuartetos. En uno de los poemas en prosa vuelve a explorar cómo es esta conexión con Bronwyn:

Si la amada es el *anima*, y es alteridad absoluta, nada es más ajeno para el yo que su propia alma. Su alma muerta le suplica constantemente que piense en ella, que la ame, que la anime, a ella que es el “ánima”. Situación indescriptible, la del llamamiento de *la interioridad que quiere aparecer*.<sup>569</sup>

Es decir, el sujeto lírico parece más pasivo, la que se agita es su alma, es Bronwyn la que hace el primer movimiento, la que se presenta una y otra vez, como en todos los poemas del Ciclo Bronwyn, para que su contraparte y complemento vaya a ella. Con respecto a que su alma aparezca muerta tendrá una explicación en unos cuantos párrafos cuando mencionemos la doncella de las cicatrices. En este cuarto poemario sobre Bronwyn, comienza a aparecer en la dedicatoria la identificación de Bronwyn con la Daena, como ese complemento de su alma con el cual, de acuerdo con la mitología iraní, se reunirá al tercer día de su muerte. En el poema sí aparece esta idea: “Tú estás dentro de mí y estarás viva / cuando digan de mí que ya no existo”;<sup>570</sup> la condición justamente del encuentro es que el yo lírico debe morir. En este diálogo-monólogo con ella, le dice cómo la ve:

Tú sabes que eres fuego donde nada  
fue, Bronwyn.

Y la torre de llamas de tu cuerpo  
celeste.

Y tu mirada eterna me ilumina  
resucitándome.<sup>571</sup>

Aquí ya no sólo se ve a Bronwyn como blanca y desnuda, equiparada con su imagen cinematográfica en el primer *Bronwyn*, sino asimilada a un atributo más simbólico, el fuego,

---

<sup>569</sup> *Ibidem*: 147.

<sup>570</sup> *Ibidem*: 168.

<sup>571</sup> *Ibidem*: 162.

el gran transmutador. Ella es como el fuego, su cuerpo como una torre de llamas y su mirada, también encendida, alumbrando y resucitando la vida espiritual del sujeto poético. Esa cualidad de fuego, casi al final del poemario será compartida por ambos en una imagen muy gráfica: “Juntos los dos en una lanza ígnea / en una línea eternamente recta”<sup>572</sup> podemos verlos literalmente conectados, aunque en niveles distintos por una línea de fuego que nunca se apagará, resistente.

Hasta aquí me parece que es suficiente el vistazo al ciclo Bronwyn, pues se muestran una serie de ideas, imágenes y cuestionamientos que provocó este símbolo en la obra del poeta. Cada poemario de esta serie de Bronwyn, la nombrada serie ascendente, cuyos poemarios se identifican porque están numerados en romanos, del I al VIII, ofrece nuevos enfoques, pero es cierto que se operó una renovación significativa en la serie siguiente, compuesta por los “anti Bronwyn”, aquellos poemarios que llevan en el título letras y no números, a partir de 1969 y en ellos aparece otra faceta de Bronwyn que es un tanto distinta de la Daena iraní o el anima de Jung, me refiero a la cabalística Shejiná. Por ejemplo, en *Bronwyn, x* y en *Bronwyn, y*, ambos de 1970, la dedicatoria es “A la que renace de las aguas infinitas, Bronwyn-Shekina”. En el prólogo al segundo de ellos menciona: “Lejos, muy lejos de mi propensión vivida desde la adolescencia de confiarme a diosas, a desenterradas Isis de desiertos cuya simple presencia como tales ya confería sequedad a la momia divinizada. Se trata ahora, en *Bronwyn, y*, de dar plena realidad a la rectificación señalada por la dedicatoria aludida y de confesarme deudor de una visión teofánica que puede tomar primero —durante tres años— como mera aparición subyugante de belleza ambigua por transhumana”.<sup>573</sup> La dedicatoria se mantiene en *Con Bronwyn* (1970), *Bronwyn, permutaciones* (1970) y *Bronwyn, w* (1971).<sup>574</sup> Aunque cada poemario se propone distintas exploraciones, en general mantienen una idea clara de Bronwyn justamente como presencia teofánica, no como figuración de su alma, sino como la parte femenina de Dios. Esto significa que, si en otros textos la división entre Bronwyn y el sujeto lírico se tiende a borrar o al menos el lenguaje amoroso anhela el encuentro, en estos se mantiene la alteridad, la lejanía como imagen del

---

<sup>572</sup> *Ibidem*: 173.

<sup>573</sup> Cirlot, *Bronwyn*: 354.

<sup>574</sup> En mi artículo “Influencia de la teoría sobre cábala en Juan-Eduardo Cirlot y Angelina Muñiz-Huberman” analizo en parte cómo funciona la cábala de tipo *gnóstica* o extática según la terminología de Gershom Scholem, en el poemario *Bronwyn, permutaciones* (en *Los ríos sonoros de la palabra (Mística y Poesía)*). Ed. Margarita León Vega. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2018: 251-276).

infinito se impone por encima de la unión, porque la divinidad está totalmente en otro ámbito, que no es el humano. Así, en *Bronwyn*, x hallamos el siguiente poema: “Bronwyn, si el año mil fuera mi tiempo / o tú vinieras a este siglo / que parece ser mío o donde estoy, / todo sería estéril como un cielo / en el que las estrellas fueran piedras. // Bronwyn eres la norma de mi nada, / y la conciencia clara de mi nunca, / aparecidamente”.<sup>575</sup> Es decir, aquí, en lugar de buscar el encuentro, se da cuenta de que si cada uno permanece en su “momento” —ella en la Irlanda medieval, de la que no duda que exista y él en la España del siglo XX, en donde sí expresa una sensación de irrealidad— es mejor para comprender la Nada, ese ámbito totalmente trascendente. La esterilidad del encuentro se muestra en esa imagen poderosa de las estrellas como rocas, sin brillo. Esto ya presenta un alejamiento importante con respecto a la mística unitiva cristiana que usualmente desea abolir las distancias. Ya que estamos visualizando a Bronwyn como Shejiná, consecuente con la teorización de Scholem, Cirlot debe mantenerla distante, como una diosa contemplada, invocada, apelada constantemente, pero no experimentada en su interior.

En *Con Bronwyn* explica: “Me has llamado Daena, / Shekina me has llamado, / así me has consagrado: / La que Descadena. // Ten fe en tu pensamiento / de siquiera un momento. // Quiere lo que desees / para que siempre seas. / Es porque tú eres mi ángel / que me sabes tu arcángel”.<sup>576</sup> Este fragmento es interesante porque es Bronwyn quien toma la palabra y le explica, con cierto reproche, que tenga fe, pero no una fe ciega, sino en lo que conoce, aunque provenga quizá de un momento fugaz de lucidez o de *gnosis*. El epíteto “La que Descadena” es un atributo divino justamente, no es solamente angélico en el sentido de una ayudadora o un ejemplo a seguir, sino que verdaderamente tiene el poder de romper las cadenas mortales. Esto resulta significativo porque, aunque estemos en el mismo terreno imaginal, la Shejiná se encuentra en un nivel superior de la emanación.

Ahora bien, como señalaba antes, lo angélico no se agota en Bronwyn, su contraparte es *La doncella de las cicatrices* (1967), el poemario fue publicado el mismo año que el primer *Bronwyn*, y está dedicado a una imagen que se le aparece en sueños al poeta constantemente, mucho antes de ver a Bronwyn en el cine:

hacia 1945, en sus inicios, o a fines de 1944— soñé con una iglesia. A su interior, sin imágenes, lleno de gente extraña, llevaban un sarcófago. Al abrirlo salía de él una

---

<sup>575</sup> Cirlot, *Bronwyn*: 349

<sup>576</sup> *Ibidem*: 405.

muchacha viva vestida con un traje marrón (=tierra). Yo le pregunté: ¿Eres verdaderamente cartaginesa? (Cartago es la única civilización pasada de la que nada ha quedado: símbolo, pues, de la vida muerta). Si ella era cartaginesa y había salido del sarcófago es que la vida-muerta podía resucitar, la vida terrestre podía ser “salvada”.

Muchos años más tarde —hacia 1957-1959— soñé que, en una estrecha habitación como de pobre prostíbulo, había un lecho mísero. Junto a él, de pie, sonriéndome con dulzura infinita, había una doncella maravillosa, bellísima aunque su rostro estaba lleno de cicatrices, heridas, quemaduras, tiznones, etc. ¿Mi alma herida con mil heridas? No lo sé. Nunca sabré hasta qué punto Jung tuvo razón, o *razón absoluta*.

Podría ser mi amada eterna (la que Wagner llama “la mensajera del más allá”, la que los místicos persas llaman Daena y dicen esperará al justo en el puente Chinwat al tercer día después del de su muerte.<sup>577</sup>

Como ya señalábamos, lo que Cirlot encuentra en sus lecturas sobre religión, son posibles explicaciones para revelar aspectos de sus experiencias vitales anteriores. En sus poemas no hay contradicción entre esos dos registros (vivencia y conocimiento), como si verdaderamente la teoría o el concepto o la ideación estuvieran en el mismo nivel que la expresividad. Todo a final de cuentas se convierte en múltiples respuestas ante esa gran incógnita. El poemario que surge de esta doncella es pequeño, sólo quince poemas con métrica experimental, que puede corresponderse con las imágenes fragmentarias de los sueños, pues además sí se pueden encontrar constantes alusiones a esa circunstancia biográfica en la obra. Por ejemplo, justo el final dice:

en un sueño  
agonizaré junto al  
recuerdo<sup>578</sup>

Se mantiene no sólo la constatación de que la única dimensión en la que ha visto a la doncella de las cicatrices es el sueño, sino que su aparición se caracteriza por ser muda, por no darle respuestas a sus preguntas, sino que se limita a ser una imagen inolvidable y enigmática que no encontrará una respuesta clara en la vigilia. Esto es muy importante desde el punto de vista del gran complejo mundo imaginal, porque se puede distinguir perfectamente lo que percibe de cada caso: una cosa es el sueño, otra la experiencia analógica y simbólica de imágenes visuales, otra esa sensación de irrealidad en sus actividades cotidianas, y otra la manera en que recordamos todo eso: solo tres versos muy breves logran transmitir una nostalgia que lo lleva a un estado de agonía. Condensa la sensación que en la carta aparece como pregunta: “¿mi alma herida con mil heridas?”.

---

<sup>577</sup> Carta de Cirlot a Jean Aristeguieta del 5 de agosto de 1967, ya citada.

<sup>578</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 224.

Además de la doncella de las cicatrices, la cara gris y triste del alma, el ángel femenino adquiere otra dimensión que se despliega en tres nombres: *Regina Tenebrarum* (1966),<sup>579</sup> *Perséfone* (1973) y Eurídice (en *Los restos negros*, 1971), especie de demonesas que justo por el lugar infernal que habitan se sienten más cercanas a la dimensión negativa de lo existencial. Ya hemos visto la dupla Eurídice-Perséfone en el apartado de la nigredo, aquí sería interesante ver cómo la reina de las tinieblas es entendida, aunque demoniaca, como parte de la órbita imaginal, en la geografía visionaria pero no de lo elevado o de lo completamente otro, sino de la profundidad o lo infernal. Por ejemplo, en un poema de *Regina Tenebrarum*, le pregunta:

Tenebrosa, ¿de qué te sirve tanto oro  
confundido con plata?

No podré ver tu muerte, comprobar tu agonía;  
sólo tendré una escueta noticia inacabada,  
la certidumbre del lugar ocupado por tus “restos”  
y la seguridad mayor de que no he de nombrarte  
cuando me refiera a mis ángeles clarividentes, erguidos.<sup>580</sup>

La primera estrofa, con un lenguaje claramente alquímico, el oro de la última etapa, la perfección está en ella oculta bajo un metal de grado inferior. No podrá ser testigo de su muerte, de cómo va desapareciendo, sólo una certidumbre, la que todos tenemos frente a una tumba, un símbolo de que allí descansan sus “restos”. Vuelve a aparecer esta palabra, un vestigio, una huella. Además, como es una certidumbre a medias, no puede nombrarla frente a sus ángeles. No puede hablar de una presencia demoniaca. Sus ángeles clarividentes son las caras de Bronwyn, mientras que la reina de las tinieblas es quizá el ejemplo de lo que no debe hacer, no debe permanecer en el infierno sino hacer caso a su interior dorado.

Junto a ella se puede colocar a la diosa siria de la luz, Brat Nuhra (que aparece en *La doncella de las cicatrices*) o la deidad persa de las aguas Anahit e incluso a la actriz sueca Inger Stevens. Todas ellas adquieren dos significaciones, o bien son símbolos de su alma, esas posibilidades de eternidad en medio del mundo agonizante; o bien son realmente figuras teofánicas o divinas, al igual que la Shejiná.

---

<sup>579</sup> También los poemarios *Las oraciones oscuras* (1966) y *Las hojas del fuego* (1967) llevarán el subtítulo de *Regina Tenebrarum* 2 y 3, respectivamente.

<sup>580</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 92.

Desde mi punto de vista, no sólo hay pocas lecturas sobre estas obras, sino que la mayoría tienden a detenerse en un lugar liminar de la interpretación, que incluye tímidos comentarios sobre el sentido esotérico de los versos. No es que no se tenga en cuenta lo esotérico, sino que parece como algo elusivo, confuso, incluso vago.<sup>581</sup> Para romper un poco con dicho tipo de lectura, he elegido el poemario *La sola virgen la* (1969), que no sólo nos permite encontrar otros sentidos a lo angélico, sino que también nos deja continuar con el estudio de su poesía experimental.

Además de la dedicatoria, “Para Gloria, mi esposa”, se incluyen dos epígrafes: “Eternidad doncella / la pálida que frente / de corona vacila” del propio autor (proviene del mismo poemario) y “Acaso, el fin que persigue oscuramente el verso es, justamente, dislocar la sintaxis”<sup>582</sup> de Jean Cohen, el estudioso francés de la estructura del lenguaje poético. Justamente, en términos experimentales, el poema es una dislocación voluntaria de la sintaxis; a diferencia de *El palacio de plata* en donde se variaban sintagmas con el reto de mantener cierta coherencia a pesar de los cambios, en este poemario la intención es desordenar la lógica sintáctica del castellano, pero no oscura ni paulatinamente, sino de golpe. De tal suerte, la lectura se vuelve muy entrecortada:

A la que verde de  
modulación y no  
palpitar hojas entre  
boca desde la blanca

Ruidos entrelazados  
de donde lo que sólo  
las puertas ante puertas  
debajo de debajo

Absorto los incendios  
eterno se deshace  
para que como fue  
alejada consume.<sup>583</sup>

No elige metros cómodos en el castellano, como el octosílabo o endecasílabo, sino hexasílabos. Termina los versos con preposiciones (por lo que los hexasílabos son en su mayoría agudos y no los clásicos graves de la métrica española), como si se quedara a medias

---

<sup>581</sup> Ver todos los artículos secundarios y en particular el de Sergio Santiago Romero, “Anahit de Juan Eduardo Cirlot: reescritura simbólica de un mito persa”, en *Literatura: teoría, historia, crítica* 23-1 (2021): 33-61.

<sup>582</sup> *Del no mundo*: 430.

<sup>583</sup> *Ibidem*: 431.



el desarrollo de la idea. Tampoco se puede hacer una lectura “de corrido”, no hay comas que indiquen una forma de leer, en dónde hacer pausas, cómo conectar los enunciados. Ante tal panorama, una lectura hermenéutica parece un despropósito, sin embargo, la clave es que una sintaxis dislocada no quiere decir una sintaxis perdida o inexistente; por lo tanto, lo que propongo es desentrañar sentidos aislados y luego, a través de esos mismos núcleos de sentido, articular una posible sintaxis. En el caso de este primer poema de la obra se advierte que en la primera estrofa hay una relación entre lo verde del primer verso y las hojas del tercero. La construcción “A la que” puede referirse a la virgen del título, pues es una frase típica de Cirlot para referirse a Bronwyn en la mayoría de los epígrafes de Bronwyn: “A la que renace de las aguas”. Parece que esa virgen es verde, es natural, está entre las hojas que palpitan, están vivas. Otra conexión puede estar entre el segundo y cuarto versos: la boca, modular y no modular, y la blanca como el lugar desde donde se hace esa modulación. Me parece un apunte metapoético, desde la hoja blanca se puede tanto modular como no modular lo que sale de la boca; con lo cual explicaría dentro del mismo poema que ha seguido esos dos mecanismos: tanto puede ordenar o modular las ideas y las palabras, como se puede abandonar a una escritura de tipo automático.

En la segunda estrofa, en lugar de colores aparecen “ruidos” y más espacios, las puertas frente a otras puertas o quizá una imagen y su reflejo. Si seguimos con la lectura metapoética, esa duplicación de palabras del tercero y cuarto verso podría ser el mismo poema, es decir, como si se hiciera manifiesto que una cosa es el objeto y otra lo que se escribe de él: puertas reales frente a puertas escritas, un plano debajo de la realidad (quizá el reino imaginal) y éste a su vez debajo de la poesía. De donde sólo aparecen ruidos entrelazados, pero no confundidos ni mezclados.

En la tercera estrofa aparece el sujeto de primera persona señalado no con sustantivos sino con adjetivos: absorto de los incendios y eterno que se deshace; luego un conector importante, el “para que” (en las otras estrofas era el “entre” y el “donde”) que sirve para señalar su objetivo: advertir el pasado, “como fue”, y también entender que la virgen sola es el sujeto de la primera estrofa porque se corresponde con el femenino singular del último verso, y ella en un lugar distante (parecido quizá a la Shejiná) consuma (en el sentido de realizar o completar) lo eterno.

En éxtasis de bosque  
delirio sienes suave

hacia porque de allí  
infinita la ausencia

Luz de luz y de luz  
tallos de los caída  
de los crecida los  
inundación que del

Desde sombra la nube  
hablando se detiene  
nube detiene la  
imposible la sola<sup>584</sup>

De nuevo aparece en la primera estrofa el color verde del bosque, con lo cual ya no sólo ubicamos a la virgen entre las hojas palpitantes, sino en “éxtasis de bosque”. Los éxtasis sólo se pueden experimentar en la ausencia o la lejanía de la virgen del poema anterior, en su silencio o en su no presencia, porque justamente en esa ausencia se mide lo infinito. En la segunda estrofa ese infinito se describe como luz que contiene o engendra más luz, que cae de los tallos de ese bosque. En los siguientes versos el infinito se metaforiza como “inundación”, como una “crecida” que anega todo.

En la tercera estrofa aparece la sombra de la nube que hace contraste a la luz de los versos anteriores. La sombra detiene los movimientos de caída (de la luz en el bosque) y de crecida (del agua), pero el mecanismo para detenerlos no es algo propio de ella (por ejemplo, la lluvia o simplemente el oscurecimiento que su sombra provoca) sino que proviene del habla. ¿Se interrumpe la visión blanca que propicia la escritura cuando intercede el habla y por eso es oscuridad? Cualquiera sea la causa de la interrupción, el último verso nos dice que es imposible detener a la sola virgen.

Inaccesible cerca  
sangre son corazón  
tanto como por esparciendo  
interior exterior

Y los oro cabellos  
descendimiento ser  
en tanto que se eleva  
y que cerca lo de

De repentinamente  
lo cortado que espera  
inscultura estelar

---

<sup>584</sup> *Ibidem*: 432.

estallando del cielo<sup>585</sup>

En la primera estrofa hay un supuesto oxímoron: entre más cerca esté, paradójicamente se vuelve inaccesible; pero sólo es oxímoron en el mundo dual pues se tratan como antónimos, en el reino imaginal entre más lejana se encuentre la entenderá mejor como infinita ausencia. El corazón esparce tanto la sangre como lo interno, es decir, ese órgano que anatómicamente funciona bombeando la sangre, amplía su poder hacia ese mundo imaginal y conecta lo interior con lo exterior.

A partir de los cabellos de oro de la segunda estrofa se construye otra imagen del descendimiento emanativo del ser. Podemos ver una mujer de ideales petrarquistas, como lo es Bronwyn misma, en la que justamente se exalta el atributo de los cabellos rubios, pero aquí son interpretados en su cualidad de oro, porque a pesar de que el movimiento subrayado es la caída, se mantiene esa cualidad eterna. Entonces, así podemos entender los dos versos restantes: al mismo tiempo esos cabellos pueden elevarse y dejarnos cerca, al menos cerca, del otro lado.

En este contexto espiritual, la tercera estrofa, repentinamente el cuerpo, que puede identificarse con “lo cortado”, se limita a esperar, deja su forma de escultura (la envoltura del alma o el caparazón) y se hace “inscultura”, un neologismo para referirse a su forma interior. Pero esa “inscultura” ya no tiene forma humana, sino cósmica, una estrella que estalla en el cielo.

Flores llenas de ruina  
ojos entre los ojos  
labios entre las olas  
catarata feliz

Irse de donde no  
impalpable desnudo  
ido a lo desunido  
cuando tanto lo ya

En lo negro su fondo  
ceniza sola flor  
abismo nombres dedos  
donde lentos oscuros.<sup>586</sup>

---

<sup>585</sup> *Ibidem*: 433.

<sup>586</sup> *Ibidem*: 434.

Este poema me parece un regreso a la caída al mundo existencial, las flores del mundo están llenas de la ruina espiritual, una “catarata feliz” por ignorante. Se cae de lo no, de la nada, desnudo impalpable, es decir, sin ropas, sin materia tangible, se va a lo desunido, en una superabundancia del ser, cuando tanto lo ya. En la *nigredo*, en el fondo la flor se vuelve ceniza, un abismo donde todo es oscuro, donde hay nombres (delimitaciones) y señalamientos (“dedos”). El poemario continúa esta exploración de lo interno con lo externo, de la *nigredo* a lo elevado, de la caída a la posibilidad de elevarse, justamente señalando ese movimiento analógico del símbolo y del ángel. En el poema ocho, aparece tal cual el título del libro:

Confundido lo yerto  
la vibración metal  
circundando por ello  
arrebata blancura

Sobre los oro de ojos  
y los de boca flor  
y son de que ya no  
a lo lejos lo cerca

Lo celeste del cielo  
invierte su descenso  
entre tantos y tanto  
la sola virgen la<sup>587</sup>

El poder de *la sola virgen la* es invertir el descenso del cielo, es decir, como cualquier presencia angélica, entre tantos ángeles y entre tanto que ocurre en el mundo, la virgen ayuda a revertir la caída o a sublimar lo que ha caído. Aparece cuando lo que está yerto está confundido y ha pasado la albedo (“vibración metal” “arrebata blancura”). Cae sobre los ojos de oro, sobre la boca flor, y por tanto, lo alejado se acerca. En el poema once aparece una advertencia:

Pero ser persistencia  
contra la roca roca  
que despacio y refulge  
de pura elevación

Estar contra los clavos  
y las piedras que lloran  
como las auras nunca  
tocadas por su voz

---

<sup>587</sup> *Ibidem*: 438.

Estar lleno de llamas  
contando lo que reina  
deshaciéndose en ya  
tormentos y tormentas.<sup>588</sup>

Es decir, aunque *la sola virgen la* nos ayude, hay que ser persistentes, enfrentarnos a las rocas, con la lentitud de la pura elevación que “despacio refulge”. Hay que permanecer crucificado, clavado y junto a las rocas que nunca se perfeccionarán y nunca serán tocadas por la luz del ángel. El camino, es, como vimos en el apartado anterior, incendiarse, estar lleno de llamas, atormentado por dolor. El siguiente poema continúa con estos consejos:

No dejando que lo  
difunda su disuelto  
hacia dorados que  
emanan su belleza

La belleza de su  
inalcansable sí  
donde todo lo detiene  
lo tenebroso y da

Allí cuando lo donde  
asume del espacio  
la dimensión de rayo  
única todo en la.<sup>589</sup>

No hay que dejar que se difunda lo ya disuelto, la nigredo, que eso disuelto vaya hacia lo dorado que emana de la belleza de la virgen. Como se trata de un proceso en vida, no se puede permitir que las condiciones existenciales se interpongan en este espacio imaginal en donde aparece la virgen y su superior esencia emanativa dorada. Ese espacio imaginal en donde su belleza es inalcanzable y que es generoso, porque da y detiene todo lo tenebroso; eso que debemos luchar para mantener al margen de este momento, ese espacio-tiempo (allí cuando lo donde) que adquiere la dimensión del rayo: una luz instantánea y poderosa, celestial, que contiene el todo en el “la” extra de la virgen. En el poema 20 encontramos otras ideas del ángel: mensajera, presencia venida desde la nada, pero en este caso superadas:

Ya nunca mensajera  
elevando despacio  
los ojos y los senos  
del relámpago verde

---

<sup>588</sup> *Ibidem*: 441.

<sup>589</sup> *Ibidem*: 442.

Ya nunca silenciada  
en la hojarasca viva  
en la montaña abierta  
de lo morado luz

Ya nunca de presencia  
venida desde nada  
de lo que siempre ni  
semejara ser.<sup>590</sup>

Es decir, dentro del poema, parece que hasta los ángeles pueden elevarse más allá de su condición mediadora: ya nunca mensajera, porque ya no descenderá, sino que se elevará más allá de ese éxtasis verde del bosque, ese “relámpago verde”. Ya nunca será silenciada en esa hojarasca viva (recordemos que en los primeros poemas aparece como ausencia infinita, virgen sola y alejada, entre hojas verdes y en el bosque) en la montaña abierta de lo morado azul, es decir, ya no la encontraremos en el mundo, ni siquiera en su geografía elevada, las montañas de un morado azul, es decir, de lo celeste en la tierra: el morado es la unión del azul celeste y el rojo sacrificio. A partir de entonces ya no será esa presencia venida desde la nada, esa nada de la que ni siquiera ella era una semejanza. Este poema parece concluir una parte del poemario, pues el siguiente tiene el número romano “I”, de manera que los veinte poemas anteriores constituirían una parte “0” o un prólogo. Esta sección I contiene ocho poemas más de igual metro. Claramente estas imágenes de la virgen o el ángel alejándose para siempre marcan un punto de inflexión en el texto, porque a partir de aquí la voz lírica intentará retenerla para sí, no que ella regrese, pero sí que permanezca lo que ha aprendido de ella:

Tan mía como nada  
imagen de lo que  
aparece y desiste  
lo virginal que no

Tan nada como imagen  
profunda en lo varado  
de lo que si se mira  
resulta resplandor

Tan mía como imagen  
transparencias que ni  
se resumen en densa

---

<sup>590</sup> *Ibidem*: 450.

instantes sin instante.<sup>591</sup>

Aquí la virgen no tiene los sentidos simbólicos explorados antes, sino que se interpreta claramente como una “imagen” de lo virginal, de lo que aparece y desiste. Es una imagen en tanto es nada, es una imagen de profundidad en medio de lo que está detenido, varado, y si se mira con cuidado, “resulta resplandor”. Sólo puede pertenecerle como imagen, no como realidad duradera. No por eso es negativo, pero sí se hace hincapié en la transitoriedad, una vez que se comprende se ha salido del instante de la vivencia y lo que queda es una “imagen” residual de lo vivido. Pero es suya. Otro cambio notable en esta parte del poemario es que la sintaxis por momentos permite seguir una lectura seguida de los versos. En el poema 5 de esta parte I, por ejemplo, nos ubica en la perspectiva del existente otra vez:

Qué perdido entre bruma  
gimen las espirales  
y joyas que se mueven  
hacia de luz violeta

Lo ceniciento clama  
y tantas amatistas  
cuando cuajan lo que  
se reparte en destrozo

Llamando su abisales  
parecías tan eras  
y no son por el no  
tus eternas pureza.<sup>592</sup>

El existente perdido entre la bruma, en donde gimen las espirales; no gime el cuerpo que muere, sino lo que potencialmente puede subir y lo que recuerda lo perdido: el alma o espíritu. Las joyas, es decir, otra forma de llamar a las espirales o las almas encerradas en los cuerpos mortales, se mueven hacia la luz violeta. Como decía antes, el morado surge de la combinación de rojo y azul, Cirlot recupera un sentido del tarotista Wirth para señalar que el violeta indica “nostalgia, recuerdo, es decir, devoción (azul), más pasión (rojo)”.<sup>593</sup> Lo gris, lo indeterminado o lo triste del mundo clama y tantas amatistas, otra vez joyas violetas, cuando cuajan (o coagulan, otra imagen alquímica) lo que quedó repartido en el destrozo emanativo. La primera y segunda estrofas tratan el mismo tema, pero la tercera cambia la

---

<sup>591</sup> *Ibidem*: 451.

<sup>592</sup> *Ibidem*: 455.

<sup>593</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 141.

mirada hacia el ángel otra vez, le dice que, al llamar sus profundidades o su infinitud, “parecías tan eras”, es decir, casi creyó que realmente se le estaba presentado en su verdadera esencia, cuando en realidad era una apariencia, una imagen; pero que justamente no podían *ser* sus eternas pureza o sus abisales “por el no”, por la cualidad del mundo. El último poema del libro (8 de la parte I) dice:

Virgen de anonadada  
lucidez en la mansa  
perdición de las que  
alas se reconocen

Sola de nube virgen  
ida para lo cielo  
y lo resto que ciega  
empezando a nombrar

Sola de virgen la  
de que no se deshace  
el de luces alud  
virgen inmensidad.<sup>594</sup>

Hacia el final, la sintaxis parece intentar recomponerse, pues se encadenan algunos versos e incluso se puede intentar una prosificación. La primera estrofa se podría leer así: “Virgen de anonadada / lucidez [,] en la mansa / perdición de las [alas] que se reconocen”; y resume de nuevo el contraste entre la Virgen iluminada y la imagen que de ella se reconoce en el mundo, en este caso, sus alas. La segunda estrofa puede quedar prosificada como sigue: “[Virgen] sola de nube [,] ida para *lo* cielo [,] y lo resto que ciega empezando a nombrar”. Subrayo el artículo neutro que aparece en otros poemarios de Cirlot para nombrar lo divino sin hacerlo femenino o masculino, lo que narra es de nuevo la virgen yéndose a otra dimensión, lo cielo, mientras lo que queda atrás se vuelve ciego porque empieza a nombrar, a delimitar las cosas. La tercera estrofa se puede reconstruir así: “[De] [la] [virgen] [sola] que no se deshace [de] el [alud] de luces [,] virgen inmensidad”. Lo que se nombra es quizá ciego, pero es digno porque trata de ver cómo la virgen no puede deshacerse del alud (otro movimiento de caída) de luces, que deja quizá como estela tras su ida, y entonces la imagen no deja de ser una forma de “inmensidad”.

---

<sup>594</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 458.



El ángel que se muestra con muchos rostros se transmite en este poemario a través de la oscuridad sintáctica; las palabras, los conceptos y su ordenación, la fragmentariedad con la que nos obliga a leerlo es una forma de situarnos dentro de la dificultad que implica tratar de captar esa presencia superior, como si lo único que pudiéramos hacer es recolectar los trozos de esa extraña comunicación.

## b) Alquimia II-Albedo

Cirlot sale de un silencio poético de cuatro años con la publicación de *Blanco* en 1961. En 1957 apareció el poema en prosa “La dama de Vallcarca” que concluía su exploración surrealista y en el que introducía elementos ya declaradamente esotéricos, pues en el poema se advierte una mirada analógica. Como vimos, Vallcarca es un barrio barcelonés en donde había vivido Schönberg, lugar que forzosamente debía guardar un secreto, un misterio, pues “es en absoluto casual que Arnold Schönberg creara en nuestra ciudad lo mejor de su vida, el *Moisés y Aarón*, pues en Barcelona encontró asimismo el hebreo aragonés Abraham Abulafia la suprema inspiración en el siglo XIII del Zohar”. Victoria Cirlot visita el barrio años después de su padre y comprende, como también vimos, que “había sido además el escenario de una extraña constelación de signos que, al dibujar una figura, constituyó un hito en la vida interior de Juan Eduardo Cirlot”.<sup>595</sup>

Otro lugar, un viaje a Carcassonne en 1960 —ciudad amurallada del sur de Francia asediada en 1207 por los cristianos medievales para expulsar a los cátaros que allí vivían—, y otro hito, el silencio, la ausencia de la respuesta que esperaba recibir allí, es lo que paradójicamente, lo ayuda a romper su propio silencio. “Lugares de muerte anunciada en la ‘carcasa’, el esqueleto, la osamenta”.<sup>596</sup> El poemario *Blanco* está dedicado a André Jolivet (1905-1974), un compositor atonal parisino, y es breve, tan sólo 14 poemas de una a tres estrofas compuestas de uno a cinco versos y metro variado. Desde el primer poema se advierte un cambio en la escritura de Cirlot, una audacia que ya no establece una comparación amparada en la ensoñación surrealista, sino una seguridad en las imágenes que describe:

Mi cabeza no humana se asoma a la ventana  
con ojos de dragón veo pasar los hombres

---

<sup>595</sup> Victoria Cirlot, *Cirlot en Vallcarca*: 46, 55. *Vid supra*: 159.

<sup>596</sup> Victoria Cirlot, *Cirlot en Vallcarca*: 71-72.

asisto a un resplandor de crepúsculo  
estoy en una casa humana.<sup>597</sup>

Se establece una dualidad clara entre el cuerpo, ilustrado por la metáfora de “casa humana” (de nuevo la dimensión existencial), y “cabeza no humana”, metáfora del alma o al menos de una forma de conocimiento no racional. Este segundo elemento es eterno, posee “ojos de dragón”, y con esta mirada fantástica, imaginal, se asoma a la “ventana” o los ojos de ese cuerpo-casa que está ocupando, y ve el transcurrir de la vida humana, hombres que pasan mientras el día muere, un paisaje crepuscular. Aún así, hay un matiz importante que se desarrollará en el poema: el resplandor.

Esa luz que irradia apenas una claridad produce sombras: “El palpitante paso alterno / de sombras y granates”.<sup>598</sup> Contempla la nostalgia de ese mundo que está muriendo constantemente: “La rosa es una bruma que se aprende, // un lago que solloza / con sus ojos tan tristes”.<sup>599</sup> Pero en medio de ese estado triste de la materia, no puede olvidar el origen y evocar el momento de la emanación:

La huella de la bestia, la certeza del ángel,  
nada puede olvidarlas.  
De la ausencia  
baja una forma grave que se apoya temblando  
en el vértice lejano de la llama.<sup>600</sup>

No es un detalle menor que mencione al ángel y que lo caracterice como una “forma grave”. Debe ser forma, no materia, porque no es algo sólido sino una apariencia. Si imaginamos musicalmente este inicio del poema, la tristeza y los llantos del mundo serían sonidos agudos, quizá estridentes; el sonido grave del ángel sería un consuelo que desciende de la nada o “de la ausencia”, pues el verso incluso visualmente es apartado del inicio del renglón para acentuar su lejanía. El ángel se ve a lo lejos en el punto donde se une el horizonte de la tierra y el cielo, el crepúsculo-llama. Y esta presencia cambia justamente el tono del poemario, de allí me parece que proviene el título. “La claridad / de lo afilado baja hasta las flores. // Los relieves parecen pensamientos”.<sup>601</sup> Ahora la metáfora no es fonética, sino visual y quizá táctil, pues la claridad es afilada, hiere delgada, ha llegado hasta las mismas flores

---

<sup>597</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 53.

<sup>598</sup> *Ibidem*: 54.

<sup>599</sup> *Ídem*.

<sup>600</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 55.

<sup>601</sup> *Ibidem*: 56.

que antes eran sólo bruma; el paisaje no sólo se ha aclarado, sino que los relieves del horizonte reflejan a quien lo contempla, sus ideas. La mirada hacia dentro. Aunque hay luz, y se ha encendido en la mente, “Es menos todavía que mirar en tinieblas, / es menos que una mancha en la ceniza”.<sup>602</sup> La oscuridad es densa, pero al menos se comienzan a distinguir tonos de negro y gris. Se va saliendo de la *nigredo*. Sólo entonces se puede entablar un diálogo: “Dime: / ¿Has encontrado la pared? / ¿El niño apaleado en la agonía?”.<sup>603</sup> Me parece que el que pregunta es el yo, el dueño del cuerpo que le pregunta al dragón, a su alma, si ha visto sus dolores infantiles, esa pared como un obstáculo que impide que entre la luz. Los siguientes poemas quizá sean la respuesta del dragón, parecen enseñanzas:

Ofrecimientos rojos  
siembran dorados pedazos  
rayas alucinadas por un sol descubierto.

La puerta está parada en medio de la tempestad.  
Los muros transparentes separan las campanas.

Donde la hierba, siempre  
hay un círculo blanco que recuerda la luz,  
como una mano rota entre cuatro maderos.<sup>604</sup>

Le explica que el dolor, los sacrificios rojos, de sangre o de rubedo, propician el dorado, la última etapa alquímica; son como semillas, rayas, de un sol apenas descubierto. Además, dentro de esa pared, que parece un obstáculo insalvable, en realidad hay una puerta, una forma de salir de la tempestad; e incluso esos muros no son sólidos sino transparentes, permiten que pase la luz para que pueda ver que del otro lado hay campanas, cuyo “sonido es símbolo del poder creador. Por su posición suspendida participa del sentido místico de todos los objetos colgados entre el cielo y la tierra; por su forma tiene relación con la bóveda y, en consecuencia, con el cielo”.<sup>605</sup> Significados que concuerdan con la idea de que en la *nigredo* está ya la semilla de la transformación, la posibilidad de sublimación. En la hierba, o sea en el suelo, “siempre hay un círculo blanco”, símbolo de eternidad, “que recuerda la luz”. El último verso podría ser una imagen cristológica: la mano clavada en la cruz, recordando justamente ese gran sacrificio que trajo la salvación a la humanidad.

---

<sup>602</sup> *Ibidem*: 57.

<sup>603</sup> *Ídem*.

<sup>604</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 58.

<sup>605</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 124.

Después de esta comparación, aparecen otras pérdidas o sacrificios que no deberían angustiar: “Como un gigante muerto que pasara a lo lejos, / como los borbotones, / como dos rosas blancas cayendo de mis ojos, / como rayas de hierro; así”.<sup>606</sup> Es decir, el dolor es grande pero ya está muerto, e incluso es la amenaza de un monstruo, un gigante que no nos hace caso; es como el agua que brota inevitablemente, pero que no se estanca, sino que fluye; es como estar obsesionado con algo bello pero efímero, las rosas blancas que nada más obstruían la vista; y por último, aunque el negro parecía absoluto, eran sólo rayas, fragmentos de un mineral innoble, el hierro. En el siguiente poema, justo después de la mitad del libro, la comparación del cambio interior con el paisaje de Carcassonne (ese viaje que motivó la escritura del poemario) se hace más notoria, pues aparece una ciudad amurallada:

Detrás de las cortinas del cristal  
las paredes preciosas se reparten  
mientras sobre los restos incendiados  
crecen ¡oh! cómo crecen todavía...<sup>607</sup>

Una vez que el muro se hace (o sólo se percata de que siempre ha estado allí) transparente como el cristal, los vestigios de esa ciudad, sus murallas parecen estar vivas, creciendo. Los restos incendiados hacen alusión a los fuegos, las hogueras en las que usualmente se incendiaban a los cátaros. Sigue caminando y llega al templo:

Me acerco a la iglesia de piedra mientras el sol brilla a través  
de la lluvia. Otro campo, negro y nevado, se extiende detrás  
de mí, pero el infierno ensordecedor llamea sobre mi cabeza.<sup>608</sup>

El sol que brilla a través de las nubes de lluvia es una imagen dual, otra forma de ilustrar el albedo o la iluminación que se encuentra en medio de la *nigredo*, de manera que esa agua es purificadora. El campo negro y frío (quizá esa misma albedo descrita como una mancha en la ceniza) ha quedado atrás y ahora su atención se centra en el fuego (¿irá ya hacia la siguiente etapa alquímica, rubedo?), como si gracias al poder mediador, imaginal de la poesía, pudiera estar junto a los cátaros en el incendio. Esta capacidad imaginal también explica lo que pasa a continuación:

Luis IX me miró fijamente y me dijo:  
Empieza tú a mover la batalla.  
Todas las lises de plata de su manto

---

<sup>606</sup> *Ibidem*: 59.

<sup>607</sup> *Ibidem*: 60.

<sup>608</sup> *Ibidem*: 61.

avanzan por el campo.<sup>609</sup>

¿De qué otra forma entendemos que un rey medieval hable con él? No es exactamente un rey asociado al sitio de Carcassonne, sino Luis IX (Poissy, 25 de abril de 1214 - Túnez, 25 de agosto de 1270), modelo de rey católico porque lideró dos cruzadas. Aunque ambas fracasaron, aparece aquí para instar al sujeto lírico a pelear una batalla espiritual similar, porque al igual que el silencio del viaje, a pesar de no encontrar nada, a pesar de fracasar, debe seguir heroicamente. De nueva cuenta, aunque es una circunstancia personal la que origina el poemario, no la describe como tal, sino que explora internamente sus significados e incluso quizá avanza más de lo que pudo hacer en su vida. Además de este personaje, encuentra otros símbolos:

La virgen de la tristeza levantada en el humo,  
las palabras azules,  
los signos como flores cuya forma es de cruz.<sup>610</sup>

Alusiones a la derrota de los cátaros, los objetos vistos adquieren su significación simbólica: la ciudad transformada en la virgen pura de la tristeza, las palabras azules como signos celestes, y las flores son cruces, símbolo por excelencia de los cristianos, del sacrificio por amor. Sin embargo, a pesar de todo eso, el gran descubrimiento no ocurre:

Me agotaría en la sombra de las murallas absortas.

Pero nadie.<sup>611</sup>

Nótese el espacio vacío entre verso y verso, el primero una declaración de voluntad y anhelo mientras que el segundo hace explícita la ausencia; el blanco entre ellos es una pausa dramática que ilustra la espera de Cirlot o del sujeto lírico, aguardando lo que pensó encontraría allí. En el siguiente poema leemos:

Las llaves  
se deshacen cuando llegan las ruinas.

El cielo  
rompe las grandes frondas de los vientos inmóviles,  
roe los monasterios de las hierbas que sangran.<sup>612</sup>

---

<sup>609</sup> *Ibidem*: 62.

<sup>610</sup> *Ibidem*: 63.

<sup>611</sup> *Ídem*.

<sup>612</sup> *Ibidem*: 64.

Imágenes del paso del tiempo, como si después del silencio el viaje imaginal, el viaje interior, se detuviera abruptamente y el peso de la negativa lo regresara a su presente, a la Carcassonne de 1960: las llaves de las casas medievales se deshacen frente a las ahora ruinas. El cielo aparece donde antes había árboles y monasterios completos, ahora está lleno de hierbas que sangran. No obstante, reaparece el ejemplo de Luis IX:

Con los cabellos blancos entre la tierra blanca,  
levantando pedazos de plata con la boca grabada,  
removiendo un desierto con días de marfil,  
hablando con magnolias y corderos vendados,  
con los huesos del odio entre leche esparcida.

Aún.<sup>613</sup>

El último verso sintetiza la nueva disposición del poeta, “aún” hay algo que decir. Los cabellos blancos quizá aluden a que envejeció en unos instantes, pero las canas son blancas y le trajeron conocimiento, *albedo*; así como su cabeza se tornó blanca, la tierra también (otro paralelismo entre afuera y adentro). Este nuevo personaje usa la boca y no las manos, ¿canta antes de escribir? y con ella eleva “pedazos de plata” o rastros de trascendencia. Su boca, al parecer ha quedado grabada con los signos vistos en el poema, como si se hubiera quedado allí justamente una huella divina. A partir de entonces hará algo que parece infructuoso, remover el desierto, pero el marfil es otro elemento blanco y resistente, por lo que los días no pasarán en vano, traerán consigo más conocimiento. Se enfrentará con la muerte al hablar con las flores y con corderos vendados, ambos seres vivos condenados a vidas efímeras o a sacrificios (corderos) sin saberlo, con los ojos vendados. Dejará ir los huesos (más blanco) del odio junto con la leche derramada (más blanco). Es decir, declara su permanencia, su fe, aunque lo haya rechazado. No olvidemos que la poesía es ante todo “transmutación de lo que el mundo no es”, así que en este poema imaginó un final en el que, aunque a él no se le reveló claramente a qué iba, la tierra sí lo supo y lo sintió a él como alguien importante:

Pasaban dos zapatos por el valle,  
la tierra los oía temblando.<sup>614</sup>

Entonces, *Blanco* es un poema de transición, una nueva disposición en medio del fracaso, una iluminación que, a pesar de su precariedad, es leída como un gran presagio.

---

<sup>613</sup> *Ibidem*: 65.

<sup>614</sup> *Ibidem*: 66.

Aunque se retoma la escritura de la poesía a principios de la década de los sesenta, no será hasta 1967 que inicie otro ciclo claro de escritura que gira en torno al símbolo Bronwyn, alrededor de ese centro gravitan o salen expulsados producto del movimiento circular, otros símbolos, como los que encontramos en el tomo *Del no mundo*: visiones a Roma, Cartago, los espejos, la negrura y más presencias femeninas, contraparte y complemento de Bronwyn, ya vistas. Lo que queda claro es que para Cirlot, lo más importante es el llamado que motiva la búsqueda y no tanto la respuesta.

### c) Alquimia III-Rubedo

En la obra anterior aparece el fuego relacionado con las hogueras contra los cátaros; en el poema que analizaré aquí, *El incendio ha empezado* (1968) se convierte en una metáfora muy realista de la capacidad transmutativa en la *rubedo* cirlotiana, recordemos que para él esta etapa alquímica no es la final, sino que alude al rojo azufre, al “sufrimiento, sublimación y amor”.<sup>615</sup> El fuego será metáfora recurrente en su obra, pero particularmente importante para esta lectura esotérica es el sentido existencial desarrollado en un poemario anterior, *Las hojas de fuego* (1967), en el que las hojas son como las vidas humanas cayendo (emanando) del cielo: “En pétalos de cielos se difunden los pálidos / fragmentos” y en el que se pregunta por el alma, ese elemento inmortal: “Es vacío el incendio y el hueco de la rosa / es alma del espacio, / pero el alma, / ¿puede estar en lo inmóvil, si ella sólo / es impulso rugiente?”. La llama es el impulso rugiente, el alma que enciende las hojas.

*El incendio ha empezado* no tiene epígrafes, comienza con un poema entre paréntesis y en cursivas:

*(El ángel de Deerhurst me esperará una tarde,  
una sola tarde, como tú me esperaste en la tierra,  
antes de la aniquilación de las montañas.)*<sup>616</sup>

En el primer verso aparece otra presencia angélica, una escultura anglosajona en piedra en la iglesia St. Mary Priory de Deerhurst, cerca de Gloucester, Inglaterra, aproximadamente del siglo IX o X. Podemos entenderlo como otro lugar numinoso, a la manera de Vallcarca o Carcassonne. Las cursivas son una estrategia que Cirlot utiliza para diferenciar voces, aquí

---

<sup>615</sup> *Vid supra*: 122.

<sup>616</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 323.

puede indicar un prólogo, quizá el motivo visual que propició la escritura del poema, pero el sentido es importante pues aparece un yo y dos interlocutores: el ángel y otro ser, ambos comparten el rasgo de esperar al yo, que pareciera nunca estar en el momento exacto, sino antes o después; en este sentido, aparecen coordenadas temporales más que espaciales: una tarde en el futuro, la tierra en el pasado y antes de la aniquilación de las montañas. Este último elemento temporal puede leerse desde dos posibilidades: o bien la segunda espera sucederá en un tiempo límite, quizá apocalíptico, cuando se destruyan las montañas; o bien, si esa destrucción ocurrió en la primera espera, el tiempo sería circular.

En el siguiente poema aparece tanto el motivo pétreo, como el color rojo:

Roto por mis palabras, me disperso  
en el humo rojizo de mis siglos  
densos como semanas,  
vividlos como instantes.

Me deshago del hierro que recubre  
mi estructura de mármol y granito;  
debajo están las telas encaladas  
y las flores abiertas todavía.

EL INCENDIO HA EMPEZADO, VOLVEREMOS.<sup>617</sup>

El tiempo que ya era importante en el primer poema aquí se enlaza con lo metapoético, las palabras, la poesía le permite romperse en fragmentos y dispersarse, volverse un humo que ha conquistado el tiempo, pues no sólo se expande por el espacio, sino por el tiempo: siglos, semanas, instantes. No se puede obviar que el azufre es un elemento alquímico volátil (al contrario del mercurio que es acuoso y por eso fácilmente asimilable al mar de la nigredo), de allí que lo pinte como humo, rojizo porque estamos en la *rubedo*. En esta etapa también se “deshace de su hierro”, ese metal innoble relacionado con la *nigredo*, que aquí no recubre un metal superior, sino piedras naturales: mármol y granito. Además de la *nigredo*, también ha pasado el *albedo*, pues debajo está la ropa de yeso blanco: “telas encaladas”. Es interesante que justamente sean tipos de piedras lo que se relaciona con las etapas previas: de la *nigredo* quedó el granito en su estructura, del *albedo*, el mármol. El que las flores estén abiertas todavía, puede aludir a que sigue vivo, no tuvo que morir tras pasar por estos procesos. Y el último verso en mayúsculas es como una declaración de lo que viene: ha iniciado la *rubedo*,

---

<sup>617</sup> *Ibidem*: 324.



el incendio. Los sujetos de la última palabra ¿serán los tres personajes del primer poema, el ángel, el yo y el primer esperante?

Sintiendo que se mueran las estrellas  
cada día,  
sintiendo que se mueran los palacios  
cada noche.

Sintiendo que se muere el pensamiento  
hablo.<sup>618</sup>

A pesar de estar dispersándose como el humo y sentir la muerte tanto en el cosmos (estrellas), como en el reino humano (palacios) y en su interior (el pensamiento) decide seguir hablando, pues sigue existiendo a través de la palabra. Entonces, la razón de ser de sus poemas es comunicarse con otros seres que sufran como él:

Mis aullidos consuelan a las torres  
de una ciudad oscura como yo.

Su rubio lontananza cenicienta  
se parece a los álamos.

Y el horizonte en ruinas se deshace  
junto a la voz perenne que repite  
las palabras: rompiente, recipiente.<sup>619</sup>

Aunque todo se deshaga o se disperse la realidad, hay elementos perennes que están relacionados con la palabra o, en este caso, con la voz. No hay alusiones a la escritura, sino al habla, quizá sea una estrategia realista pues hablar o gritar o aullar sería lo único posible mientras están ocurriéndole los cambios a su conciencia y a su entorno. El binomio “rompiente-recipiente”, más allá de la aliteración establece una relación oximorónica, algo que rompe y algo que contiene, algo que no permite la dispersión. Mantener y romper, un vaivén de la materia como el de la alquimia.

Las olas sonrosadas del infierno  
me mecen dulcemente.

Las olas encendidas de los cielos  
me entrañan en accesos descompuestos.<sup>620</sup>

---

<sup>618</sup> *Ibidem*: 325.

<sup>619</sup> *Ibidem*: 326.

<sup>620</sup> *Ibidem*: 328.

El color rosa en el *Diccionario de símbolos* se asocia con el “color de la carne y de la sensualidad, o los afectos [...] los gnósticos, desarrollando la idea de que el rosa es el color de la carnación, lo consideraban símbolo de la resurrección”.<sup>621</sup> Pero aquí no es el rosa, sino un sonrosado, lo cual indicaría que se está alejando del mundo corporal y el mar de la *nigredo* se ha quietado, aunque sigue existiendo, el movimiento existencial sólo lo mece, e incluso dulcemente. Ahora la actividad violenta será la de los cielos, como si una vez dispersado por el fuego, el cielo, la cualidad eterna pudiera introducirse en él, aunque el término elegido, “entrañar”, es importante, porque da la idea de una inoculación desde dentro, no es algo que venga de afuera, sino que se despierta algo interno. Por eso el abismo ya no es el mar sino lo volátil.

Todo es una ciudad, desde un extremo  
al otro del abismo  
galáctico que sueña con abismos  
más amplios todavía, en crecimiento.

Una ciudad dorada, pero muerta.<sup>622</sup>

Esos dos extremos, el cielo inferior y el superior, todo es uno, todo es una ciudad, el centro del abismo galáctico, o el abismo de su vida, una imagen cósmica. A su vez, ese abismo suyo “sueña”, “imagina” otros abismos que crecen y se hacen más amplios, como si esos mundos intermedios se encontraran dentro de abismos todavía más grandes, un *mise en abyme* cósmico. El último verso es un apunte, si los dos extremos del abismo están dentro de él se entiende la ambigüedad, la parte celeste es dorada (un aviso de la etapa áurea) la parte mundana está muerta, disgregada en el poema.

Lloraba en la llanura de los ojos,  
vidriado y recortado por un águila  
interior.

Entonces me acordé de la belleza  
y la rompí despacio.<sup>623</sup>

Me parece que la imagen del primer verso nos confirma la geografía interna, los ojos son una llanura. El proceso de fuego al que se está sometiendo lo mantiene indefenso, y sólo puede llorar. El águila, un símbolo del movimiento ascensional, también confirma la etapa

---

<sup>621</sup> Cirlot: *Diccionario de símbolos*: 142-143.

<sup>622</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 328.

<sup>623</sup> *Ibidem*: 329.

del proceso alquímico, pues como menciona Cirlot, “En la alquimia no cambia el sentido esencial expuesto [del águila], sólo se reviste de los aspectos terminológicos de esa mística: es el símbolo de la volatilización [...] alas, espíritu; vuelo, imaginación, victoria de la actividad de espiritualización y sublimación sobre las tendencias materializantes e involutivas”.<sup>624</sup> Por lo tanto, el águila interior podría representar ese elemento eterno o alma que en el poema se reconoce su posibilidad sublimadora y por eso provoca llanto, porque algo debe morir o ser sacrificado. Cuando aparece el águila justamente en el poema se interrumpen las imágenes en que veíamos al sujeto lírico dejándose llevar, y aparece una acción voluntaria: “me acordé de la belleza”, seguramente la belleza mundana y efímera y por eso decide romperla, allí está el sacrificio: romperla despacio. El tiempo que se concede para hacer el sacrificio es significativo, no se va a desprender fácilmente de las “tendencias involutivas”.

Cristalina, perdida y nunca sida,  
atrás, vete.

Yo ya no puedo estar junto a la orilla  
con un ejército incansable de azulados  
arcángeles.

*¿No ves mis cicatrices?*<sup>625</sup>

Parece que le habla justamente a la belleza en un tono de lucha y rechazo. Le explica que ya no puede estar en la orilla de este extremo del mar existencial (recordemos la metáfora de los dos cielos en uno) cuando está rodeado, claramente, de arcángeles azulados o celestes. No puede ignorar esta posibilidad. Sin embargo, el último verso introduce un cambio, ¿quién pregunta? ¿Ese yo que acaba de reconocer que no puede hacer oídos sordos a la llamada espiritual? ¿O más bien su propio cuerpo, del que parece haberse desprendido en el proceso? ¿O incluso puede ser esa doncella de las cicatrices, una manifestación de su alma herida?

Tú tienes la cabeza de color  
azul celeste,  
azul de rubio azul.

Mi sentimiento exige tu cabeza  
que nunca cortaré con mi palabra  
ni con mi amor de mano mutilada,  
de sien marcada al fuego por un signo

---

<sup>624</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 71.

<sup>625</sup> *Ibidem*: 330.

celeste.<sup>626</sup>

Esa pregunta lo hace retractarse, sigue reconociendo esa parte angélica, azul celeste, tan pura que casi es blanca, tiene la sien marcada por una señal divina. Aunque sabe que para seguir adelante debe sacrificar a ese ente con cicatrices, declara que “nunca” lo hará ni con la palabra ni con su amor, es decir, no la dejará morir en ese mundo imaginal del lenguaje y del sentimiento amoroso. ¿Se va a quedar entonces soñando en la poesía, o podrá dar el salto al último escalón alquímico?

*Era.*  
Eres como la llama de la piedra.

(Las piedras de las llamas me destruyen.)<sup>627</sup>

Un poema enigmático, el o la de las cicatrices le contesta que “era” en el pasado. Y el sujeto lírico menciona que sigue siendo algo parecido a la llama de la piedra, como ese resplandor rojo que queda en el carbón cuando ya no está encendido, pero sigue ardiendo. Entre paréntesis, como un apunte deíctico, le recuerda al lector que está siendo destruido por las piedras en llamas.

Lleno de letras X estoy vivo  
entre seres humanos.

*¿Quién soy?*<sup>628</sup>

Lleno de símbolos, de incógnitas, lleno de arcángeles y águilas internas, sigue vivo entre los hombres. Entonces ese otro ser le pregunta ¿quién soy? Creo que en los siguientes poemas intentará responder. La primera opción es:

Al hacer un estudio de las sordas  
pasiones de un abismo de estatura  
humana,  
se dice que los tiempos son alternos,  
que el odio es un dolor que se levanta  
con los dedos azules como dagas  
micénicas.

*¿Qué anillo te daré, si sólo existes  
niebla?*<sup>629</sup>

---

<sup>626</sup> *Ibidem*: 331.

<sup>627</sup> *Ibidem*: 332.

<sup>628</sup> *Ibidem*: 333.

<sup>629</sup> *Ibidem*: 334.

Es decir, para contestar quién es puede hacer un análisis interior (un abismo de estatura humana) enfocado en las pasiones; de ese estudio concluye que el tiempo es relativo y que el odio que ha sentido es un dolor pasado que emerge como reliquia arqueológica en la tierra. Son azules porque el dolor puede recordarnos nuestra mortalidad y al mismo tiempo la eternidad. En la pregunta se sigue manteniendo un lenguaje con la otra entidad en código amoroso, hasta el momento la percibe como niebla y quiere tenerla presente para darle un anillo, para comprometerse con ella.

Oscura de las sienes y del látigo  
de piedra.

Siniestra de la torre en el recuerdo,  
baile de cementerios con antorchas  
abiertas a la herida de los mártires;  
¿por qué te reconozco?  
¿quién *eras*?

La segunda opción es rememorar cómo se le ha presentado otras veces y todas son imágenes tétricas que recuerdan a sus poemarios *Regina Tenebrarum*: oscura, un látigo de piedra, siniestra, en una torre, en un cementerio, mártires. Al final se vence y en lugar de intentar responder le regresa la pregunta, pero no le cuestiona quién es en el presente, sino que la cuestiona porqué la puede recordar y además recoge otra palabra que ella misma usó: *era*. Y esa palabra, como menciona claramente Cirlot en otro texto: “encierra todo el misterio del universo, mejor aún, de los universos (posibles, imposibles, existidos, existentes, existibles, imaginarios, reales, soñados, perdidos, muertos o vivos), pues lo-que-es, es-dejando-de-ser”.<sup>630</sup>

Oscura de las páginas, acude  
a la cita terrible de los vértices.

El acero y el bronce y el gemido  
gritan.<sup>631</sup>

Ahora le pide que cumpla con su cita en el lugar en el que deben converger, en el reino imaginal o justamente en la Nada, pues Dios ya ha sido abstraído como el punto en el que los vértices convergen. Los metales innobles gritan, pero también el gemido (¿será una forma de llamar a su propio cuerpo?). Ante el silencio, él suplica:

---

<sup>630</sup> Cirlot, *El Pensamiento de Edgar Allan Poe*, en *Del no mundo*: 425.

<sup>631</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 336.

Háblame, contigua,  
lejanísima rauda ya olvidada;  
abandonada luz, háblame.

Tus palabras son sangre por mi frente  
cayendo entre mis ojos abrasado  
por el surco de un mundo aborrecido.<sup>632</sup>

Parece que ahora tiene más atributos con que llamarla, otras construcciones oximorónicas, es una luz abandonada, olvidada, lejanísima, pero al mismo tiempo contigua. La segunda estrofa es un cumplido, las palabras de ella son el arma necesaria para ofrecerse en sacrificio, la sangre que cae entre sus ojos, mientras cae abrasado, quemado por el surco, por la grieta literaria del mundo corporal.

No llores lo que no tienes.

*¿Y qué es lo que no tengo?*<sup>633</sup>

El primer verso es ambiguo, tanto puede ser un consejo u orden para el otro, como un consuelo para él mismo. Pero entonces la otra voz interviene, siempre inesperada o al menos cuando no la interpela claramente. A partir de aquí, pueden confundirse los sujetos que han estado dialogando:

Deja,  
continua soledad, que me abandone  
a tus brazos de plata transitoria.

Oigo  
crecer las lanzas de los júbilos.

Soy una ciega esvástica de hielo.<sup>634</sup>

Al principio él tampoco responde, sólo le pide que le permita abandonarse a la soledad de la no presencia de ella, de su silencio que ahora entiende como unos brazos de plata transitoria, es decir, un metal sublime pero atribuido a una etapa alquímica anterior, al mercurio o lo acuoso; aunque sabe también que es transitoria, no quiere separarse de ella. En la segunda estrofa sabe que ya está lejos, que está más cerca de la otra orilla, del mar eterno o del azul celeste porque ya escucha las lanzas de los júbilos, ¿de ese ejército de arcángeles? Entonces en lugar de responderle a ella, se autodefine como una ciega esvástica de hielo;

---

<sup>632</sup> *Ibidem*: 337.

<sup>633</sup> *Ibidem*: 338.

<sup>634</sup> *Ibidem*: 339.

desde el punto de vista del mundo aborrecido, él es una esvástica, símbolo del eje del mundo y del movimiento, pero ciega y fría de hielo, es decir, que actúa por inercia, sin conocer su verdadera naturaleza.

Persigno maldiciones enterradas,  
hablo con los cadáveres que piensan,  
avanzo por praderas cuya nieve  
se eleva entre la bruma hacia mi luz.

¿Mi luz? Si soy  
un trozo de cadena, sólo un rostro  
más.

Malditos los rebaños, los pastores.<sup>635</sup>

La primera estrofa desarrolla la idea de que es una esvástica ciega, porque a pesar de que sigue el movimiento del mundo, es infructuoso: conjura maldiciones enterradas, habla con cadáveres que piensan, sus compañeros humanos, y avanza en ese espacio frío, de nieve que es más alta que la neblina, pero que aún así deja pasar su luz interna. Justamente la mención a la luz, atributo de *ella* ahora es de la voz principal y lo siente extraño porque en realidad la luz no le pertenece a nadie, es el posesivo lo que cuestiona, porque, mediante el emanacionismo, lo que brilla en él es sólo “un trozo” de la cadena, sólo un rostro más de la luz. Y así como todos los rostros son un trozo de luz también están malditos por la existencia, tanto los que siguen las órdenes sin protestar, como los que dictan el camino.

Quebrantando los cómplices se apaga  
la ruina que uno nace en sus semillas.

Es triste conocer de qué progenie

se suma biología a pensamiento,  
cuando *otra cosa* enorme como un monstruo  
ruge en el interior de la galaxia  
propia.<sup>636</sup>

Solo al transgredir ese movimiento ciego, al detenerse o cambiar el rumbo, al abrir los ojos, deshacer la belleza y las pasiones, aunque llore, se puede “apagar la ruina que uno nace en sus semillas”, un verso tanto bellísimo como complejo esotéricamente, ¿porqué uno hace crecer la ruina en sus semillas? Porque no hay creacionismo, no hay otra cosa decidiendo que

---

<sup>635</sup> *Ibidem*: 340.

<sup>636</sup> *Ibidem*: 341.

te pasen cosas, es el propio impulso de la vida. El Uno (o más bien ese *Algo* del aforismo cirlotiano) nace a su propia ruina, y así los hombres nacen la ruina a sus hijos. Por eso hace una pausa dramática al darse cuenta de que “es triste conocer” la progeñe de la que procedemos; la que al mismo tiempo que sigue las reglas de la biología, sigue las del pensamiento y por eso hay contradicción, la naturaleza mortal pelea con la “otra cosa” —la respuesta en negativo de quién es *ella*— que se siente como algo gigantesco, un monstruo que hace un ruido tremendo en la galaxia que es lo interior. Este es el drama.

Me levanto y me elevo:  
el mar es como el cielo y en los dos  
mi reino se realiza a pesar mío.

Un ser humano me contempla  
con mis ojos eternos.<sup>637</sup>

Las fronteras se borran, las dos cosas están sucediendo simultáneamente, tanto sigue en el mundo como lo celeste está en él. Es un ser humano y tiene ojos eternos. Y en ambos se consigue lo que busca, como si se dividiera, alcanza lo eterno y sigue con su vida mortal. Esta ambigüedad será como el matrimonio alquímico, todo puede y debe unirse en el crisol. ¿Qué hará con esa información?

Mis destrucciones forman mi prefacio;  
pero, ¿dónde está el fuego de la cima  
de la culminación, la cumbre y la pirámide  
del libro?

Escribir. Este proceso casi final de la alquimia es tan sólo el prefacio de su transmutación interior. Así que ahora de nuevo aparece el fuego de la cima, ¿qué pasó con él si con él empezamos este poema?

En esta conmoción llena de espacio  
de distancias y muertes,  
he de reconocerme en otros seres  
y mirar otros rostros vacilantes  
como si fuesen sólo el de mi luz.

*(Pero yo nunca sé quien es nadie ni qué me  
pueden decir los que están ahí, inmóviles  
como acantilados negros, en torno mío,  
recubiertos de escarcha petrificada.)<sup>638</sup>*

---

<sup>637</sup> *Ibidem*: 342.

<sup>638</sup> *Ibidem*: 344.



Conmoción emocional, fusión alquímica, llena de espacio, encontrar lo semejante incluso en lo que no lo parece tanto, los otros se vuelven como él. Entonces parece que regresa la otra voz, el ángel de Deerhurst, la doncella de las cicatrices y le dice que ella tampoco reconoce a los semejantes.

El corazón se escribe con los dientes  
en pergaminos rojos aterrados.

ARDE, GIGANTESCA PROCESIÓN DE NADA.<sup>639</sup>

No se trata de ver alrededor, de seguir pensando en dualidades, sino de ya no distinguir, ya no analizar, utilizar el corazón, intuición, amor; escribir, sí, pero no con el intelecto, sino con los dientes, con las entrañas, en pergaminos rojos, en una superficie alquímica, en el fuego, entonces, sólo hacia el final del libro consigue abandonarse y dejar por fin que ese algo que viene al mundo, ese eslabón de la cadena de seres emanados, arda, se queme para después acceder a la etapa áurica y completa de la alquimia.

### 3.5. Experiencias gnósticas: apófasis y catafasis

Ya en el origen griego del esquema emanacionista, Plotino teoriza el Uno en términos de perfección moral, por medio de un lenguaje en negativo:

El Dios de Platón era un Artífice (*demiourgos*), mientras que el de Aristóteles era una Inteligencia (*nous*.) En cualquier caso, desde la postura de Plotino, había un problema, porque si algo debía haber causado que el Artífice o la Inteligencia hicieran lo que hicieron, entonces ninguno era en realidad la causa última, lo cual tendría poco sentido. Plotino, por tanto, argumentó la existencia de una causa verdaderamente final, que llamó “el Uno” (*to en*): una causa tan final, remota, y total que era imposible decir nada acerca de ella. En cambio, era fácil decir lo que el Uno no era. El Uno, por ejemplo, no fue producido por ninguna otra causa. Esta forma de describir el Uno fue conocida después como “teología negativa”, y es —junto con la identificación de Dios con el Uno— una marca del Neoplatonismo.<sup>640</sup>

La región incomunicable, o lo absolutamente trascendente, aquello que sólo podemos afirmar negándolo (apofáticamente) del esquema emanativo cirlotiano ni siquiera aparece en el aforismo que hemos utilizado de guía: “*Algo* viene al ser-dejando-de-ser-rodeado-de no ser”. Ese *algo* que aparece en cursivas es trascendental, puede ser el alma o el espíritu, ese componente sí proviene de ese ámbito otro, lo absolutamente trascendente. Ese *algo*,

---

<sup>639</sup> *Ibidem*: 345.

<sup>640</sup> Mark Sedgwick, *Western Sufism*: ebook s/p.

justamente por ya tener una forma de referirnos a él, aunque sea vaga, no es el Uno, sino sólo su aspecto visible. Cirlot hace explícito este rasgo en el resto de ese mismo aforismo:

*Algo viene al ser-dejando-de-ser-rodeado-de- no ser, que es el tiempo existencial (= la existencia corporal). Ignoramos si la fase negra, u oculta (no existir), de lo que llega a ser (desde su cese) tiene un secreto modo de hilarse con lo otro advenido o adveniente. La conciencia individual (en todos los casos) es discontinua. Por eso el existente es un ser condenado a saber que dejará de ser, paradoja y contradicción insultante, origen de toda sublevación contra lo que es.*<sup>641</sup>

Es decir, entramos ahora a indagar esa “fase negra”, “oculta”, el “no existir” que el propio Cirlot ignoraba. Esta idea se desarrolla en un texto breve de prosa poética que se llama “Momento”, fechado en 1971, donde se enuncia la posibilidad de una gnosis o una mística siempre truncada, nunca vivida:

Mi cuerpo se pasea por mi habitación llena de libros y de espadas y con dos cruces góticas;  
sobre mi mesa están *Art of the European Iron Age* y *The Age of Plantagenets and Valois*, aparte de un resumen de la *Ars Magna* de Lulio.

La fotografía de Bronwyn (las fotografías) están en sus carpetas, como tantas otras cosas que guardo (versos, ideas, citas, fotos).

Si ahora fuera a morir, en esta tarde (son las 6) de finales de mayo de 1971, y lo supiera de antemano  
no me conmovría mucho, ni siquiera a causa del poema *La Quête de Bronwyn* que está en la imprenta.

En rigor, no creo en la “otra vida”, ni en la reencarnación, ni tengo la dicha (menos aún) de creer  
que se puede renacer hacia atrás, por ejemplo, en el siglo XI.

Sé que me espera la nada, y como la nada es inexperimentable, me espera algo no sé dónde ni cómo,  
posiblemente ser en cualquier existente como soy ahora en Juan Eduardo Cirlot.

Mi cuerpo me estorbaría y desearía la muerte —¡ah, cómo la desearía! — si pudiera  
creer en que el alma es algo en sí que se puede alejar  
e ir hacia los bosques estelares donde el triángulo invertido de los ojos y la boca de Rosemary Forsyth  
me lanzaría de nuevo a la tierra de los hombres, porque en esta vida no he sabido o no he podido  
trascender la condición humana, y el amor ha sido mi elemento, aunque fuese un amor hecho de nada, para la nada y donde nunca.

---

<sup>641</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 419-420.

Estoy oyendo *Khamma* de Debussy, que, sin ser uno de mis músicos favoritos  
(éstos son Scriabin, Schönberg y otros)  
no deja de ayudarme cuando estoy triste, que es casi siempre.  
Mi tristeza proviene de que me acuerdo demasiado de Roma y de mis campañas  
con Lúculo, Pompeyo o Sila,  
y de que recuerdo también el brillo dorado de mis mallas doradas de los tiempos  
románicos,  
y proviene de que nunca pude encontrar a Bronwyn cuando, entonces, en el siglo  
XI  
regresé de la capital de Brabante y fui a Frisia en su busca.  
Pero, pensándolo bien, mi tristeza es anterior a todo esto, pues cuando era en  
Egipto vendedor de caballos,  
ya era un hombre conocido por “el triste”.

Y es que el ángel, en mí, siempre está a punto de rasgar el velo del cuerpo,  
y el ángel que no se rebeló y luchó contra Lucifer, pero más tarde  
cedió a las hijas de los hombres y devino hombre,  
el ángel es el peor de los dragones.<sup>642</sup>

Este texto ofrece un crisol de discursos. Por un lado, se nos presenta un nivel realista, el poeta en su estudio, con coordenadas claras: son las 6 de la tarde de finales de mayo de 1971, camina por la habitación, ve los libros, las espadas, las cruces góticas. También hay objetos que no están a la vista pero que él sabe que existen, como las fotografías de Bronwyn, junto con recortes varios guardados en carpetas, así como el hecho de que el que iba a ser el último de los poemarios sobre Bronwyn está en la imprenta. Para completar la atmósfera nos dice que está escuchando *Khamma* de Debussy. Junto a esta reelaboración escrita de un momento, nos lleva también a su mundo interior. Mientras camina por la habitación se plantea una posibilidad de morir y de esa idea surgen varias declaraciones tanto psicológicas como metafísicas. Es decir, habla de su indiferencia ante la muerte y su inclinación a la tristeza. Pero la mayor parte del texto lo dedica a hablar de su concepción espiritual. No cree en la escatología cristiana o en la existencia de la “otra vida” paradisiaca o infernal, ni, aparentemente, cree en la reencarnación, pero tampoco puede permitirse una escatología propia: el deseo de reencarnar en el pasado, épocas que le atraían. Sin embargo, sí se inclina a una posibilidad de renacimiento, a “ser en cualquier existente como soy ahora en Juan Eduardo Cirlot”. Su certeza es apofática: “me espera algo no sé dónde ni cómo” porque la “nada es inexperimentable” en vida. Esto es importante, su certeza proviene de una conceptualización y no de una experiencia.

---

<sup>642</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 597-598.

De nuevo aparece la creencia gnóstica dualista del cuerpo como un obstáculo, pero también la idea de que la muerte o el suicidio tampoco es la respuesta porque no cree en que con eso se libere el alma. Es decir, como es algo incognoscible, no puede saber si al morir podrá dirigir su alma hacia su ángel. En este caso, resulta interesante que no mencione a Bronwyn, que parece pertenecer al terreno estrictamente poético, sino que habla de Rosemary Forsyth, la actriz que la interpreta, como reconociendo su naturaleza de símbolo en el mundo real. Quizá Bronwyn personaje sólo puede encontrarse con Cirlot sujeto lírico; pero el Cirlot autor sólo podría encontrar a la actriz. Como no puede creer en esa posibilidad, declara algo importante, en lugar de quedarse en la Nada elegiría la reencarnación, para tratar de hacerlo diferente, pues “en esta vida no he sabido o no he podido / trascender la condición humana”. No obstante la impotencia, sí reconoce que ha elegido el amor como una estrategia para intentarlo, pero no un amor carnal, sino, como efectivamente veremos más adelante en los sonetos, “un amor hecho de nada, para la nada y donde nunca”.

Pareciera que esta cualidad de su proceder se relaciona con la ayuda, especie de consuelo, que le da la música de Debussy. Sin embargo, también es cierto que no puede evitar señalar, de paso, que no es uno de sus favoritos porque lo suyo es, no solamente los otros compositores, sino la tristeza. Alrededor de la tristeza construirá un relato imaginal sobre sus vidas pasadas: fue un soldado romano junto a algunos de los últimos grandes militares del Imperio, fue un noble en la Edad Media que no pudo reunirse con Bronwyn, fue un vendedor de caballos egipcio apodado “el triste”.

La última reflexión es una explicación de esa tristeza y también de la insistencia en el ángel en sus obras: “el ángel, en mí, siempre está a punto de rasgar el velo del cuerpo”. No olvidemos que el Ciclo Bronwyn, su escritura más ascensional, nos deja también en la antesala de la unión. El texto termina con una declaración de peligro: como ignoramos el mundo otro, no sabemos si ese ángel que responda será el que imaginamos y el que anhelamos, podría ser un ángel que no tiene clara su postura, que aparentemente permanece del lado trascendente, pero después es vencido por la carnalidad y se degrada en hombre. Es mejor ser Lucifer que ser hombre, como también hemos visto con las mujeres demoniacas, porque están en un nivel superior al del humano. El ángel degradado sería “el peor de los dragones” porque en lugar de un ayudador, se convertiría en un enemigo que deberá ser vencido por el héroe para llegar a un nivel superior: “si el dragón aparece de nuevo en el

centro de la ‘Ciudadela de los filósofos’, se trata todavía de un dragón que debe ser vencido y muerto: es aquello que se devora eternamente a sí mismo, el Mercurio como sed ardiente, como hambre e impulso de ciego goce (naturaleza fascinada y vencida por la naturaleza, secreto del mundo lunar de los cambios y del devenir, contrapuesto al uránico, o del ser inmutable)”.<sup>643</sup>

Aunque declare todo esto en un texto que conscientemente se quiere presentar como “realista”, en el resto de su obra sí podemos encontrar fragmentos que se acercan a la Nada o a los reinos más lejanos de su geografía visionaria, en un vaivén entre lo catafático y lo apofático.

#### **a) Alquimia IV-Lo áureo**

Como veíamos al final del apartado “Alquimia III. Rubedo”, pareciera que el rojo en la alquimia de Cirlot se obtiene al pasar la materia y la conciencia por el fuego, un fuego que tortura tanto el alma como el cuerpo por medio de un calor que funde cosas y permite justamente reunir los dos elementos hasta ese momento escindidos: el existente (mercurio) y su ángel Bronwyn (azufre). El oro aparece de dos formas: o bien es una cualidad de los seres imaginales o bien es un anhelo futuro del sujeto poético.

Es decir, no encontraremos lo áurico en pasado, como algo ya experimentado, sino como una realidad lejana. Por ejemplo, cuando aparece en pasado está asociado al término “dorado”, como sólo una apariencia: “Yo fui dorado como la nube al sol / o como la corona del monarca apresurado / a sentarse en su trono”,<sup>644</sup> en donde claramente Cirlot explica esta apariencia como un rey que sin estar listo toma el poder.

En otro poemario se desarrolla un poco más esta posibilidad áurica como resultado de un tormento anterior:

Las exigencias de lo horrendo enlazan  
un muérdago azulado  
con el oro aguzado del cuchillo.<sup>645</sup>

---

<sup>643</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 180.

<sup>644</sup> *Regina Tenebrarum*, en *Del no mundo*: 98.

<sup>645</sup> *Las hojas del fuego*, en *Del no mundo*: 126.

Lo horrendo, lo tenebroso, lo humano une un muérdago, arbusto maldito que es azulado, es decir una mezcla de verde (la tierra) con azul (cielo); esa naturaleza ambigua del humano se enlaza con el oro escondido en un cuchillo, un arma pequeña para asesinar; es decir, asesinando o sacrificándose es como se obtiene el oro, la última etapa de la alquimia, que viene escondida en ese tormento. El oro, entonces, aparece siempre como una potencia, no como un hecho desde el punto de vista del existente, que se asume como el punto de vista del sujeto lírico. El sujeto tiene que pasar por esas pruebas tormentosas de la existencia porque detrás de ellas se esconde el oro.

En cambio, el “oro” sí lo reconoce como atributo de los seres femeninos. Cuando trata a las entidades demoniacas adquiere un sentido todavía insuficiente, como en la pregunta que le hace a *Regina Tenebrarum*: “¿de qué te sirve tanto oro confundido con plata?”<sup>646</sup> y en uno de los atributos de ella misma: “Madre de las diademas de oro al rojo”.<sup>647</sup> Es decir, son diademas, como la corona de ese rey impaciente, esta vez sí de oro, pero escondido tras el rojo. Se enuncia como algo oculto en los otros seres superiores en trascendencia.

Esto es también consistente en el Ciclo Bronwyn. En un poema de *Bronwyn IV* dice claramente:

Muerta por la lejanía inmensa, viva en el interior de una tierra de verde luto, sola, eternamente de oro, viviente, difunta, como fuere, persiste Bronwyn. No te abandones nunca allá donde yo he tenido que abandonarte desde siempre, para encontrarte.<sup>648</sup>

Se menciona justamente que, al contrario de las doncellas tenebrosas, la eternamente oro es Bronwyn y aquí se ven dos aspectos de ella. Está muerta porque están separados, pero viva en el reino imaginal. En cualquiera de sus dos representaciones le pide que persista, que no se aleje más allá de donde él se ve forzado a abandonarla, debido a sus condiciones existenciales.

En *Bronwyn VI* (1969), lo áureo está codificado en los cabellos de la rubia Bronwyn:

En la sonrisa triste con que el bosque  
repite mi mirada moribunda,  
en su reflejo verde de cabellos  
áureos, Bronwyn,  
estoy [...].<sup>649</sup>

---

<sup>646</sup> *Regina Tenebrarum*, en *Del no mundo*: 92.

<sup>647</sup> *Las oraciones oscuras* o *Regina Tenebrarum 2*, en *Del no mundo*: 111.

<sup>648</sup> *Bronwyn*: 148.

<sup>649</sup> *Ibidem*: 203.

Halos de destrucción en movimiento,  
rojos, azules, blancos y morados.

El anillo es corona de los orbes  
sólo un círculo de oro resucita.<sup>650</sup>

En el primer poema se expone la teoría del reflejo a través de la mirada del sujeto lírico: él, agonizante, contempla un bosque verde y ese bosque le devuelve una sonrisa triste; el verde está asociado en una de sus acepciones con la muerte, por el color del cadáver, de tal suerte que se encuentra en un momento de transición hacia la muerte. Esa zona limítrofe es metaforizada también en los reflejos verdes que a veces emiten los cabellos de oro de Bronwyn, como si justamente detrás del morir-verde se hallara por fin el oro. El siguiente poema presenta una imagen cósmica en la que se suceden halos, quizá órbitas de planetas, movimientos circulares vertiginosos que emiten varios colores: rojos, azules, blancos y morados. Aunque el círculo es representación de lo eterno, de lo que no tiene principio ni fin, aquí esas órbitas son superadas por el anillo de oro de un planeta, pues sólo un círculo de ese color puede resucitar, vivir eternamente.

En el poemario anterior, *Bronwyn V*, ya había señalado justamente esta relación entre el oro y la muerte:

De la muerte se puede  
conversar con dulzura, Bronwyn  
cuando se está  
muerto.<sup>651</sup>

Son éstos  
mis huesos.  
Mis restos  
son éstos.<sup>652</sup>

*Nuestros cuerpos azules se encuentran en un campo rojo bajo un cielo amarillo,  
con árboles rosados de oro.*<sup>653</sup>

La primera condición para hablar de frente con Bronwyn es la muerte, en el poema se ven los restos del sujeto lírico como prueba, sólo entonces los “cuerpos azules” o celestiales, es decir, en realidad sus almas con forma todavía de cuerpos, por fin se encuentran “en un

---

<sup>650</sup> *Ibidem*: 204.

<sup>651</sup> *Ibidem*: 197.

<sup>652</sup> *Ídem*.

<sup>653</sup> Cirlot, *Bronwyn*: 198.

campo rojo bajo un cielo amarillo con árboles rosados de oro”: toda una concatenación de símbolos sobre el color que indican una geografía imaginal invertida del mundo. El cielo es amarillo, cuando antes, la tierra de lo corporal era lo amarillo y sólo en el celeste se hallaba el oro; el campo por donde andan juntos es rojo, un estado de sublimación y lo que encuentran alrededor son árboles rosados de oro, es decir, el rosa de la carne atenuado por el oro.

Es significativo que al calificar estas cualidades de Bronwyn o de él cuando ya están juntos use el término “oro” o “áureo” y no “dorado” porque este último está asociado, como veíamos anteriormente, con lo falso. En *Non serviam* (1972) vuelve a aparecer y con un desarrollo más amplio. En este poemario, uno de los últimos publicados por el autor, la actitud combativa que ya el título indica, “no serviré”, se usa para comparar al sujeto lírico con Lucifer y su postura de no servir a Dios, previa a su caída.<sup>654</sup> En la obra aparece claramente Lucifer como “Príncipe del reverso de los cielos, / lo oscuro me alimenta con sus fuegos / tan grises como yo”,<sup>655</sup> relacionado completamente con la situación de caída del sujeto lírico. En uno de sus poemas leemos:

Todo el poder del ser está en perderse,  
en deshacerse blanco entre lo blanco,  
dejando entre los filos de los ámbitos  
el halo de lo triste que resiste  
y que en la negación tiene su fuego  
de coral palpitante y general.

Morir con las entrañas en la altura,  
doradas y entregadas a las fieras  
que devoran los cercos del espacio,  
las escarpadas brasas de lo que  
se daba como eterno.<sup>656</sup>

La primera estrofa devela algunos secretos del proceso que hemos transitado hasta ahora: para adquirir poder hay que perderse; deshacerse blanco-mercurio, entre lo blanco-purificación; dejar y negar “el halo de lo triste” de la vida para que pueda emerger el “palpitante”, latente y vivo, coral, es decir lo rojo, la posible sublimación. Lo novedoso está en la segunda estrofa: hay que morir, sí, acepta esa condición, pero “con las entrañas en la

---

<sup>654</sup> Ver un ejemplo de esta tradición de lectura del gesto de Satanás de John Milton y James Joyce: Renata Del Rio Meints-Adail, *The Fallen Artist: The Influence of John Milton's Paradise Lost on James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man*. Tesis de maestría. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2009.

<sup>655</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 765.

<sup>656</sup> *Ibidem*: 762.



altura”, con la intuición y la mirada puestas hacia arriba, ya al menos “doradas” —no de oro— porque están sensibilizadas hacia ese fin, conscientes de que debe haber un último tormento, ser devorado por “las fieras”, los guardianes que “devoran los cercos del espacio”, que destruyen o anulan los límites del espacio y “las escarpadas brasas de lo que se daba como eterno”, o sea esos fuegos altos que sólo eran apariencias de lo eterno.

Entonces, lo áureo en Cirlot sucede siempre fuera del cuerpo, no puede darse en vida y por tanto su alquimia no es material, sino espiritual, sólo en ese terreno espiritual se puede conseguir el oro. La poesía, de nueva cuenta, ofrece ese medio para representar, convocar, conjurar, promover esa experimentación psíquica vía los colores-símbolos. No es una poesía alquímica materialista, sino imaginal. Sin embargo, no deja de tener una acción concreta en ese reino, puede parecer que no opera cambios en el cuerpo, pero sí en la conciencia y eso, para Jung, equivalía a una transmutación igual de valiosa que su posibilidad material.

## **b) Mística amorosa**

El último libro del Ciclo Bronwyn, *La Quête de Bronwyn* (1971), es una de las pocas obras de Cirlot en donde podemos encontrar un itinerario poético místico parecido al camino sanjuanista del *Cántico Espiritual*, que legó a la posteridad tres puntos fundamentales de la vía mística: purgatio, illuminatio, unio. Si bien en el título del poemario de Cirlot se hace referencia a la búsqueda del Grial (*quête*), la organización del poemario en cinco etapas recuerda más una vía de exploración interna que a una búsqueda de aventuras:

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 blancos fulgores” que no dejan de infundir cierto carácter lohengriniano al final.<sup>657</sup>

Aunque el relato de viaje de aventuras puede verse al mismo tiempo como un viaje interno, sobre todo los viajes codificados en la búsqueda del Santo Grial, el caso de Cirlot hace explícita esta posibilidad de lectura al presentar el paisaje como estados de ánimo:

Sigo tras la sombra que persigo  
a través de montañas y de extrañas  
llanuras cenagosas, procelosas,

---

<sup>657</sup> Cirlot, *Bronwyn*: 481.

donde el cielo y el cielo son el mismo  
abismo de mí mismo.<sup>658</sup>

El par de versos finales son lo suficientemente claros en términos de analogía entre el macrocosmos y microcosmos: tanto lo superior como lo inferior están contenidos en el hombre, visto como un abismo. El tono angustioso con el que se abre el poemario recuerda poderosamente el inicio del *Cántico Espiritual*; si el santo carmelita exclama “¿Adónde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido? / Como el ciervo huiste, / habiéndome herido; / salí tras ti clamando y eras ido”,<sup>659</sup> Cirlot dirá:

Un ruido me ha dejado entre las ruinas,  
entre las ruinas de los tiempos rotos,  
entre las ruinas de los ruidos lívidos,  
entre los reinos de los rotos ruidos.

Bronwyn de los brumosos de Brabante  
bosques donde la búsqueda no vuelve,  
ven a mi conmoción desolación.  
[...]  
Ausencia de una esencia transparencia,  
brillante de brillante, Bronwyn, Bronwyn,  
vaso del firmamento, tu vasallo  
soy  
y con mi beso sello este momento  
que nunca cesará ni cuando caiga  
luto en el resplandor de lo absoluto.<sup>660</sup>

En ambos casos se afirma la voluntad de seguir al objeto de amor como la única solución al dolor y como prueba de la veracidad del sentimiento. Cirlot alude reiteradamente a esta búsqueda infinita, que no cesa: “Busca, proseguiré siempre buscando”,<sup>661</sup> “Sigo y prosigo errante por las landas”<sup>662</sup> y san Juan dice “Buscando mis amores, / iré por esos montes y riberas; / ni cogeré las flores, / ni temeré las fieras, / y pasaré los fuertes y fronteras”.<sup>663</sup> A pesar de estos rasgos generales compartidos, es necesario señalar diferencias fundamentales. En primer lugar, la focalización de las voces: el Amado Dios y la amante alma de la mística sanjuanista, son intercambiados por el amante caballero y la Amada angélica, no le canta a

---

<sup>658</sup> *Ibidem*: 487.

<sup>659</sup> Juan de la Cruz, *Declaración de las canciones que tratan del ejercicio de amor entre el alma y el esposo Cristo*. Ed. Paola Elia. L’Aquila: Textus, 1999: 55.

<sup>660</sup> Cirlot, *Bronwyn*: 484-485.

<sup>661</sup> *Ibidem*: 489.

<sup>662</sup> *Ibidem*: 493.

<sup>663</sup> Cruz, *Declaración de las canciones*: 55.

la Nada, sino, por decirlo de alguna manera, a la parte visible de lo invisible.<sup>664</sup> En segundo lugar, los elementos del paisaje: mientras en el *Cántico Espiritual* aparece una geografía bucólica, y fauna desértica que recuerda a Israel, debido a la influencia del bíblico *Cantar de los cantares*,<sup>665</sup> en *La quête de Bronwyn* se generará un ambiente céltico insular: bosques brumosos, montañas verdes, llanuras cenagosas, rodeadas de las olas del mar; y también medieval (castillos, palacios, doncella y el caballero con su armadura y sus armas: lanzas y espadas); además aparecen seres y espacios fantásticos: ruinas, dragones, el hada (Bronwyn) y el mago negro o nigromante.<sup>666</sup>

En los diferentes versos que intentan definir a Bronwyn, solo aparece identificada con el Grial en una ocasión, justo en el centro del poemario (en el primer poema del apartado cuatro):

Bronwyn, tu corazón es el Graal.<sup>667</sup>

Como en círculos concéntricos, el centro de la anatomía simbólica de la doncella Bronwyn es el Grial. El resto de su cuerpo es blancura: “el brillo de tu frente, de tus brazos / tu blanco amanecer entre lo blanco”. Desde un punto de vista, Bronwyn es representada como un centro de luz, brillo, y blancura, coincidente con lo que vimos en el apartado del ángel.

La mayor parte del poemario sigue el camino ascensional que hemos tratado de armar a través de la lectura alquímica de los capítulos anteriores. Sólo en el poema final de la Quête, semántica, visual y fonéticamente nos evoca ese movimiento de la ascensión final, pero que sólo nos deja viendo esa posibilidad, no nos indica qué pasó del otro lado:

Humano por tu mano en el pantano,  
olvido de lo eterno, que perdido  
ángel caí del cielo hasta la guerra,

---

<sup>664</sup> Una posible explicación de este cambio lo expresa el poeta en una carta: “Respecto a lo que me dice que trato a Dios como si fuera una mujer. ¿Y si fuese al revés? ¿Si tratara a una mujer como a Dios? Esa mujer podría ser una, o la mujer, o la cristalización de x mujeres en mi vida. En todo caso, el misticismo de S. Juan de la Cruz siempre me produce una extraña náusea: me suena a homosexual. Puede que, en el fondo, yo tenga un complejo de ese tipo. Dios no es un hombre, sin duda. Pero parece más hombre que mujer. Y si es lo-dos (andrógino) ¿cómo hablarle? Da igual. Y entonces elijo hablarle como mujer” (Carta de Cirlot a Eduardo Valentí, del 11 de marzo de 1967, Carpeta 43, Caja FP10-6-Dossiers Alfabéticos. Fondo JEC. Archivo del MNAC).

<sup>665</sup> Ciervos, pastores, oteros, montes, riberas, sotos, palomicas, campañas, gamos saltadores; entre otros. Ver el estudio sobre el léxico de san Juan en Mancho Duque, *Palabras y símbolos en san Juan de la Cruz*. Madrid: Fundación Universitaria Española / Universidad Pontificia de Salamanca, 1993.

<sup>666</sup> Una comparación completa de esta lectura sanjuanista en este poema de Cirlot se publicó en “Mística, Grial y celtismo en *La Quête de Bronwyn* de Juan-Eduardo Cirlot”, en *Mística y Lenguaje poético: discursos sobre experiencias de lo Absoluto*. México: UNAM, 2020.

<sup>667</sup> Cirlot, *Bronwyn*: 594.

ángel de maldición por tus cabellos.

Las alas en las alas de las alas.<sup>668</sup>

Si bien esta es la constante de su obra —la posibilidad de unión queda sólo sugerida— me parece que hay una forma lírica privilegiada en donde encontramos más claramente experiencias totalizadoras, y no es casualidad que se trate del soneto. Más que el lenguaje amoroso de la tradición del *Cantar de los cantares* y san Juan de la Cruz, Cirlot elige continuar la tradición poética petrarquista para tratar este sentimiento más cercano a lo místico, por su potencialidad unitiva. *Ocho sonetos por un sueño* (1971) justamente proyecta esa posibilidad a partir de un sueño, una de las formas predilectas para entrar en contacto con lo imaginal y sus símbolos. Tiene un epígrafe del poeta español finisecular Salvador Rueda (1857-1933): “honda es el verso”,<sup>669</sup> el cual nos indica al menos dos asuntos: uno es que al sacarlo deliberadamente del contexto del poema origen, Cirlot expone una clara falta de concordancia en la frase, que así vista es cercana a sus propias experimentaciones (véase sobre todo *Donde nada lo nunca ni*: “rota reducto”; “cima fuego”) y otro es el reconocimiento a una tradición prosódica española, defendida visceralmente por Salvador Rueda,<sup>670</sup>

---

<sup>668</sup> Cirlot, *Bronwyn*: 521.

<sup>669</sup> Pertenece al soneto metapoético titulado “Honda”: “El verso es honda de lanzar la idea; / dejadla en los ramales sostenida, / y, al tirarla, tras rápida mecida, / rasgado el viento por su luz se vea. // Honda es el verso; fuerte balancea / del cerebro la piedra enrojecida, / y a los futuros siglos impelida, / caminando veloz relampaguea. // Honda es el verso que la idea lanza / donde otra forma de expresión no alcanza; / las tuyas vierte así, vate severo: // ¡Que aun zumban al pasar por nuestra frente, / las que arrojó con honda resistente / el brazo enorme del hercúleo Homero” (Salvador Rueda, *Poesías completas*. Barcelona: Maucci, 1925 [2ª edición]: 367).

<sup>670</sup> En la respuesta a una encuesta sobre el verso libre, Rueda afirmó: “Me pregunta V. en su carta lo que opino acerca de lo que V. llama el ‘verso blanco’ o ‘libre’ en español, y este metro es el endecasílabo sin aconsonantar y nace de la íntima complejidad del idioma castellano, de un modo natural, sin violencia, como nace el tallo de la rama. De este verso libre, o verso blanco, que de las dos maneras se llama en español, opino lo que siempre opiné, que es un hermoso troquel de la expresión sobre todo flexibilizado como ya lo tenemos y lleno de matices prosódicos en nuestra poesía moderna, pues expresa este metro con su nueva gracia y su nueva música, y su nueva maleabilidad (que yo principalmente le he dado) [...] Pero, después de decir a V. que el verso blanco o libre castellano sobre todo modernizado por mí, me parece un molde rítmico digno de dioses, me queda la duda (por la manera que tiene V. de preguntármelo) de que acaso el verso por que V. me pide parecer y que yo llamo blanco, sea quizás el verso cojo como yo le llamo, y que al inventarlo Mallarmé, poeta francés, sin vigor ni potencia rítmica y ya muerto para bien de la *poesía grande*, corrió como una extravagancia, como un producto clorótico por todas las naciones, solo entre los cuatro o seis extravagantes de inspiración tísica que hay en cada país civilizado. Si es por ese feto rítmico por el que V. me pregunta y por su prosodia, le diré que eso, ni en dentro de la misma lengua francesa tiene prosodia, porque es una majadería, una verdadera estupidez, sin lógica, que se cae ella misma, sin siquiera soplarle, como se caería la torre Eiffel si dejara de estar sometida a una cadencia justa, a un ritmo matemático. En España, que tiene sangre literaria propia, idioma amplísimo, prosodia polifónica y todas las músicas nuevas, dentro de su índole, que yo le he dado en los veinticinco años últimos en España, que yo he hecho más sinfónico que una orquesta y más pictórico que una paleta de pintor” (en “Salvador Rueda en el decurso de la lírica española: (con tres cartas de Rueda a Marinetti en torno al verso libre)”, Marta

verdaderamente escasa en la poesía de Cirlot, pero que en este poemario sí le rendirá un pequeño homenaje. El sueño que motivó los poemas fue publicado póstumamente, en el libro *88 sueños* de 1988:

No diferencio bien lo que veo de lo que conozco porque lo sé. Estoy en el espacio central del arco principal del monumento de la Cascada del Parque. Junto a mí está T. T. La abrazo intensamente, con ternura y afán de posesión espiritual. Sé que estamos rodeados de fósiles; no podría precisar si estamos en el interior (participando de él) de un gran fósil, o si hay muchos fósiles pequeños, que llenan todos los vacíos aunque son como transparentes, o si la totalidad del conjunto: Cascada del Parque, T. y yo somos un solo y único fósil. Noto al abrazarla lo delgada, lo infantil que es. 4 /5-VII-1971.<sup>671</sup>

Ya en el mismo “sueño” hay un trabajo de escritura que, aunque rompa la inmediatez de la experiencia, intenta mantenerla en las sensaciones de desconcierto y no saber exactamente lo que pasa; sin embargo, también se nota justamente el intento por explicarlo y no tanto de describirlo. La explicación que se ofrece, aunque sea dubitativa, se da en términos totalizadores, se van perdiendo los límites entre los participantes del sueño y el propio espacio. Como puede advertirse, el eje de la reflexión sobre el encuentro es el símbolo del fósil, cuyo universo de significación “corresponde en general al de la piedra, pero integra, por su carácter, ideas ambivalentes sobre el tiempo y la eternidad, sobre la vida y la muerte, sobre la evolución de las especies y su petrificación”.<sup>672</sup>

El primero de los sonetos dice así:

Bajo el arco de triunfo te abrazaba  
entre fósiles negros, transparentes.  
Y tocaba la tela con mis dientes:  
buscando el horizonte te besaba.

No alcanzaba a saber lo que alcanzaba  
teniéndote en mis brazos ascendentes  
entre estatuas y rejas disidentes.  
No era sólo tu cuerpo, tu alma estaba.

Los grifos, los dragones, las sirenas  
yacían en el ojo del abismo.  
Las flores eran sólo geología.

Piedras y piedras siempre, nunca arenas,

---

Palenque. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, < [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/salvador-rueda-en-el-decurso-de-la-lirica-espanola--con-tres-cartas-de-rueda-a-marinetti-en-torno-al-verso-libre/html/75e88e1f-c20a-47f8-8381-26098f01884e\\_6.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/salvador-rueda-en-el-decurso-de-la-lirica-espanola--con-tres-cartas-de-rueda-a-marinetti-en-torno-al-verso-libre/html/75e88e1f-c20a-47f8-8381-26098f01884e_6.html) >).

<sup>671</sup> Reproducido por Clara Janés en Cirlot, *Del no mundo*: 933.

<sup>672</sup> *Diccionario de símbolos*: 214.

en el oscuro fondo de mí mismo.  
Las flores eran sólo una agonía.<sup>673</sup>

Se notan de inmediato las rimas usuales del soneto castellano: ABBA, ABBA, CDE, CDE; así como el predominio de los endecasílabos melódicos (acentos en tercera y sexta sílabas) en los cuartetos, y endecasílabos heroicos (acentos en segunda y sexta) en los tercetos.<sup>674</sup> El manejo conceptual, apoyado en la métrica, también es consistente con el soneto aurisecular: desarrollo de la tesis en los cuartetos, una conclusión en los tercetos. En este primer soneto de Cirlot los cuartetos desarrollan el encuentro amoroso, erótico, con una mujer, en dos planos: el sensorial, pues la toca, muerde la tela, abraza y besa; pero también está el plano visual, en tanto aparecen elementos circunstanciales como un arco de triunfo, fósiles negros, el horizonte, estatuas, rejas, y la declaración explícita de que el contacto no era sólo con el cuerpo sino con su alma. También es importante la afirmación del primer verso del segundo cuarteto: “no alcanzaba a saber lo que alcanzaba”, que genera la atmósfera de extrañamiento y sobrecogimiento del sujeto lírico, pues, justamente en los tercetos esa sensación se trata en términos fantásticos, irrumpen animales míticos en una geografía ya identificada claramente con lo más profundo de su ser: el abismo y el oscuro fondo en donde habitan esos seres mitológicos y en donde las flores, como un trastrocamiento del tópico del *locus amoenus* donde ocurre el encuentro amoroso, son sólo la decoración de su paisaje interior angustiado. Tenía que ser en el fondo de él mismo, en lo más recóndito y hasta entonces inexplorado de su alma. Es decir, la conclusión contenida en los tercetos es que el encuentro referido en los cuartetos no es vivido como tierno y placentero, sino principalmente como algo agónico y quimérico, inverosímil. En este sentido, el primer soneto funciona como una síntesis de aspectos que se desarrollarán en los siete sonetos restantes. El segundo poema, por ejemplo, ofrece detalles eróticos del encuentro:

Destilabas sonidos inocentes  
entre rubios corales agresivos  
y mis dedos, mis ojos pensativos  
llegaban a tus pálidas pendientes.

Montaña de cristal y de doncella  
rota entre los silencios y las cruces,  
no busco tu recuerdo ni tus luces,  
busco lo misterioso de tu huella.

---

<sup>673</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 721.

<sup>674</sup> En la terminología de Antonio Quilis, *Manual de métrica española*. Madrid: Alcalá, 1975: 20.

Contemplo tu figura casi blanda  
conjugación de líneas y de nube  
sobre las soledades de la landa.

Y toco tus sonidos exteriores,  
el alma que te sabe y que te sube.  
Y toco tus tristezas y mis temores.<sup>675</sup>

Al igual que en el soneto anterior, el tiempo verbal está en copretérito, algo que pasó en el sueño, no olvidemos el título del libro. Lo primero que destaca son las alusiones al sonido, no solamente al tacto. Se habla de una doncella (verso 5) y sonidos inocentes que hacen pensar en una virgen; también aparecen metáforas del cuerpo como las “pálidas pendientes”, las curvas del cuerpo desnudo de alguien blanco, y la “montaña de cristal y de doncella” quizá aluda al monte de venus, y el cristal al himen de la virgen que será roto. La mujer aparece contemplada mientras que el sujeto lírico lleva la acción: sus dedos y sus ojos (o sus dedos como ojos) se acercan a esas “pendientes”. En la mitad del segundo cuarteto se rompe con esta descripción y se cambia el tiempo verbal, hacia el presente, una declaración que nos saca del recuerdo para expresar que el ejercicio de escritura no persigue sólo recordar o evocar las sensaciones, sino la “huella” que misteriosamente permanece tras el encuentro. Es capaz de contemplar (en presente) y sentir su cuerpo como algo blando, como si viera pasar una nube sobre un paisaje desértico y aislado. Además, de nuevo en el presente, es capaz de tocar el sonido (sinestesia del visionario), es decir una imagen del alma de ella, ese elemento que la hace saber y también elevarse, subir, sublimarse. El tropezón rítmico del último verso, el agregar una sílaba más, rompe con la melodía de la descripción de todo el soneto y con ello también introduce ese elemento disonante del encuentro: su temor ante lo que está experimentando y añade otro más: la tristeza de ella. El tercer soneto dice:

Tu corazón deshecho entre las rosas  
iba perdiendo lejos sus sonidos,  
sus inciertos latidos convertidos  
en rosas de cenizas tenebrosas.

Estabas en la sombra de las cosas  
como un sollozo escrito con gemidos  
como una guerra extraña de perdidos  
perdiéndose en la sangre de las losas.

---

<sup>675</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 722.

Tu corazón de fósil se atrevía  
a decretar el pálido temblor  
que todo convertía en nada apenas.

Tu corazón de sombra se entreabría  
en medio de una hoguera en que el amor  
era tierra perdiéndose en las venas.<sup>676</sup>

Tras el encuentro erótico, el corazón de la doncella se descompone, los sonidos tan cercanos y vívidos se van alejando y los latidos se vuelven inciertos; de la imagen del corazón entre las rosas del primer verso, ya en el último verso del primer cuarteto ni siquiera quedan las rosas, sino sólo sus cenizas. Como ha desaparecido la doncella, lo que queda es su presencia desde las sombras, y sólo puede nombrar esas sensaciones por medio de símiles que no están fundamentados en imágenes realistas, sino en simbólicas: por ejemplo, le dice que está “como un sollozo escrito con gemidos”, no es el llanto poderoso, sino una concatenación de gradaciones, parece un sollozo pero se expresa o se escribe con gemidos, es decir, en el último término, ya no se distingue el llanto, pues los gemidos pueden ser tanto quejas como lamentos. La segunda comparación es que ella está en la sombra “como una guerra extraña de perdidos / perdiéndose en la sangre de las losas”, es decir, si los que participan en la guerra están perdidos, no puede haber un enfrentamiento real y concentrado, entregado a sus últimas consecuencias, sino un conflicto a medias, extraño, que por tanto va perdiéndose en la sangre, en muertes sin sentido, que invade las losas del piso. Dada la explicación del cambio de la doncella, en los tercetos nos dice qué es capaz de hacer con esa nueva constitución. En una palabra, el corazón vivo de la doncella se transforma en uno de *fósil*, un vestigio de un ser vivo a siglos de distancia. Aún así, ese resto del corazón se atrevía a conjurar un temblor pálido (un movimiento sutil) que era capaz, desde ese ser precario, de convertir todo lo que tocaba en casi nada; no podía dejarlo reducido a la nada, pero sí podía descomponerlo como ella, hasta casi hacerlo desaparecer. Ese corazón de sombra podía todavía mostrar aspectos más vívidos, permitía el paso de la luz intermitente sólo cuando se encendía una hoguera de amor, y sería tan grande que se convertiría en tierra fértil en las venas del sujeto lírico. La explicación emanativa es que la doncella —no sé si Bronwyn, porque en el sueño la llama T. T.— pueda encontrarse con él en vida, ella tiene que perder su constitución luminosa y abrazar su parte de sombra, tiene que perder forzosamente su alma

---

<sup>676</sup> *Ibidem*: 723.



para entrar en contacto con el otro. No puede volver a su condición previa al encuentro, algo de ella se queda en el mundo material, como un fósil, pero que mantiene las potestades del otro reino, el pálido temblor puede ser su esencia eterna que hace relativa la realidad de lo existente. Aparece también una definición del amor, la de la tierra fundiéndose en las venas, una imagen que junta dos componentes completamente materiales. ¿El amor sólo puede existir en el reino terrenal, en el otro reino no necesitamos dar un nombre diferenciado a este sentimiento o estado porque allá es lo normal? El cuarto soneto relaciona también la sombra de la doncella:

Eras tú sin ser nadie ni siquiera  
la sombra por tí misma abandonada.  
Toqué con mis anhelos la dorada  
nada llena de luz de tu primera

ida hasta la locura de la cera,  
ida hasta la carencia alucinada,  
ida hasta la desnuda luz amada  
amada por ser sólo prisionera.

Eras la prisionera de la torre,  
los fósiles oscuros te cercaban  
y mis brazos también con tu terror.

Mírame y mira el viento cuando corre:  
empujando mis llamas te llamaban  
tus miembros aceptaron mi clamor.<sup>677</sup>

El sujeto lírico tiene la certeza de que a pesar de que su presencia se ha escapado, puede reconocerla aún en su sombra, e incluso su deseo le permite tocarla, ya no un tacto en términos realistas, pero quizá uno psicológico en que siente su “dorada nada”. Por tanto, este poema vuelve a rememorar el encuentro. Ya hemos visto que lo dorado es sólo el aspecto visible (y con connotación de apariencia o engaño) del oro invisible, y en este caso es consistente el uso del color pues sólo puede tocar el vacío de la luz que dejó la doncella en su primer viaje hacia él. Ella va “hasta la locura de la cera”, un material que da apariencia de realidad, pero con el que se hacen artefactos que no funcionan, como las alas de Ícaro (citadas en el *Diccionario de símbolos* como un ejemplo de “radical insuficiencia de una función”); la siguiente imagen del destino, “hasta la carencia alucinada”, un lugar donde se alucina la carencia; son descripciones de un reino de la apariencia. La última forma de decirlo: “ida

---

<sup>677</sup> *Ibidem*: 724.

hasta la desnuda luz amada / amada por ser sólo prisionera” es más ambigua, puede continuar con la idea de que ella viaja hasta él, que es visto como una “desnuda luz amada” y que ella lo ama con una mezcla de compasión por verlo prisionero de la carencia. O bien, podría leerse como un viaje que también él emprende hacia ella, que sería esa “amada” también prisionera, pues eso se sostiene en el primer terceto, ayudado del motivo literario de la doncella encerrada en una torre, rodeada de peligros para no ser penetrada. En este caso los que la cercan son “fósiles oscuros”, ¿demonios, si ella es ángel-fósil de luz? y los brazos de él. En este momento esa sensación de prisión la aterroriza, entonces él le habla con dulzura y le pide que abra los ojos, con amor, llamas, logró que ella lo aceptara y se produjera el contacto amoroso: “tus miembros aceptaron mi clamor”. El quinto soneto dice:

En la niebla lejana de tu frente  
mis manos profundizan hacia dentro  
buscando las raíces del encuentro.  
Y un espejo te finge de repente.

En la rosa dormida de tu boca,  
el árbol mineral de la belleza  
mezcla con el infierno la pureza.  
tu beso es como el fósil en la roca.

Oscura procedente de las sombras,  
tus piernas encendidas aparecen  
entre góticas letras y sagrarios.

Yo nombraré las cosas que no nombras:  
amor, horror, azufre que padeces,  
mientras —negros— padezco tus milagros.<sup>678</sup>

En la primera estrofa el sujeto lírico dice abiertamente que quiere encontrar las raíces del encuentro, el origen, lo que lo hizo posible; empieza por profundizar en la frente de ella, en su intelecto. Después de una pausa (un punto), lo que encuentra es un espejo que la finge, no puede verla directamente. Sólo puede acercarse a ella por medio de símbolos: su boca como una rosa dormida, el paraíso latente; su belleza como un árbol mineral, la posibilidad de transmutarla alquímicamente; una mezcla de infierno y cielo o pureza porque su beso no es una realidad sino, de nuevo, un fósil en la roca, eso que estuvo vivo y se encuentra dormido-muerto y que se puede estudiar para reconstruir un pasado, una historia, una realidad imaginal. Los tercetos pueden ser ese intento de reconstrucción arqueológica de ella. Hasta

---

<sup>678</sup> *Ibidem*: 725.

ahora la doncella se muestra aterrada, desconcertada como él, sin un discurso, sólo sintiente; en este caso, sigue siendo su cuerpo la forma de conocerla, sus piernas encendidas se muestran como letras góticas y sagrarios, y esto es relevante porque él intentó buscar una explicación en su frente, pero sólo encontró un espejo y engaños, en cambio, en sus piernas encendidas, muy probablemente por el amor erótico, sí encuentra signos que pueden leerse y que él traducirá a nuestro idioma: “amor, horror, azufre que padeces”. Es decir, las raíces del encuentro y lo que motivó el viaje de ella hacia él fue una mezcla de amor, horror, y, sobre todo, el padecimiento del azufre, ella es el elemento volátil de la alquimia y en ese elevarse continuamente padecía no poder unirse a su contraparte, necesitaba celebrar unas bodas alquímicas. Y, mientras ella sufre todo eso, él también padece sus milagros negros, su presencia sólo posible como sombra, sólo como sueño. El sexto soneto dice:

Tu delgadez de blanca adolescente  
tiembla entre las presiones de lo gris  
y tu color de nieve sobre el lis  
deshace esta locura descendente.

Los fósiles se aprietan en el cielo  
transparentes y negros como restos  
de un pensamiento muerto cuyos gestos  
se dibujan con llamas en el hielo.

Mientras tu corazón se va perdiendo  
a las lejanas fiestas de las flores,  
sirenas, unicornios y quimeras.

Yo sueño que en tu ser estoy ardiendo  
entre terribles trozos, entre horrores.  
Alcanzo a comprender por fin quién eras.<sup>679</sup>

Es una doncella adolescente, blanca y delgada, que no va valiente, sino que tiembla al encontrarse en el mundo gris. Se remarca que ella no debería estar allí por medio de un contraste entre su blancura y el gris de la piedra, pero es justamente esa blancura la que “deshace esta locura descendente”. El encuentro es una transgresión, pues lo ideal es que él vaya hacia ella, que él se sublime, no que ella descienda, es como un atrevimiento-locura de amantes; pero, el poder de ella es tal que puede sostenerse sin caer totalmente en el mundo. Entonces, los fósiles que no se sabe si los rodean o forman parte de ellos se unen para no dejarlos pasar, como si obstaculizaran el regreso de ella hacia una esfera superior. Mientras

---

<sup>679</sup> *Ibidem*: 726.

eso pasa en el cielo, el corazón de ella (como el núcleo, como símbolo de su alma) se va alejando, se va perdiendo y regresa al reino fantástico e imaginal a donde pertenece, como decía ya en el tercer soneto; y él se da cuenta de que está soñando, que arde en su cuerpo, pero en realidad son trozos, son restos, quizá esos mismos restos fósiles negros del cielo. En ese momento ocurre la gnosis o el conocimiento de lo secreto: “alcanzo a comprender por fin quién eras”. Lo que no podía hacer mientras tenía la experiencia, como en el primer soneto, después de la escritura y ejercicio de comprensión en el poema puede hacerlo. El contenido de esa comprensión lo encontraremos en los dos últimos sonetos:

Los mitos de los tiempos se rompieron  
en el fugaz momento del encuentro,  
cuando sólo fue fuera lo de dentro.  
Las eras lejanísimas vinieron.

Vinieron con sus fósiles vivientes,  
con sus cálidas aguas en los cielos,  
con sus noches moradas y sus velos;  
vinieron con sus ojos y sus dientes.

En medio del desastre de lo todo  
viniste tú también llena de miedo  
y acudí yo asimismo con terror.

La luna era de rosas y de lodo.  
Quiero recomenzar por donde cedo  
y me quiero morir si es por amor.<sup>680</sup>

Justamente se da cuenta de la fugacidad del encuentro, pero también entiende que en ese instante se rompieron los mitos de los tiempos, la distancia temporal y las lejanas eras vinieron, se reunieron en ese momento, porque parece que antes todo ocurría en un proceso interno, pero en ese sueño se hizo de alguna manera externo, tuvo un contacto con ella, no sólo anhelado y conjurado en la poesía, sino que se realizó, de una manera extraña para ambos. Las eras se vuelven el sujeto del segundo cuarteto, es decir, lo que supuestamente pertenecía a otra era, los fósiles, se reunieron en el presente y entre todo ese cúmulo de tiempos, ella se atrevió a ir. En medio del “desastre” espacio temporal (porque el orden lo da la separación y la dualidad) se encontraron los dos aterrados (aquí se confirma que el viaje no sólo lo hizo ella sino ambos). En la luna “se disuelven las formas, determinando la escisión entre los estados superiores y los inferiores; de ahí el doble papel de la luna como Diana y

---

<sup>680</sup> *Ibidem*: 727.

Hécate, celestial e infernal”,<sup>681</sup> por tanto, no es extraño que aquí reúna tanto flores como lodo, algo limpio y vivo (flor-ella) y algo sucio y muerto (lodo-él). El último par de versos se vuelven una declaración heroica: volvería a pasar por la experiencia a pesar de ser aterradora ya que, si es por amor, morir no lo asusta. En el octavo y último soneto aclara lo que entiende ahora por amor, como otro rasgo del conocimiento adquirido:

Amor no es lo que saben los mortales,  
ni es lo que piensan ser los tristes dioses,  
amor no es lo que coses y descoses,  
amor no es nunca bienes, nunca males.

Amor es atracción hacia lo nada  
hacia lo transparente que oscilante  
llena de palidez al que anhelante  
llega hasta los confines de la amada.

La amada es una roca con escritos,  
es una sepultura adolescente,  
es un ramo de rosas pero muertas.

Hay que llorar, gemir y lanzar gritos,  
junto a esa suavidad de lo demente.  
Hay que extender las manos pero yertas.<sup>682</sup>

Primero niega las posibles explicaciones del amor: no es lo vivido entre personas, ni los dioses del amor quizá griegos, pienso en Afrodita, Eros y Cupido. Tampoco es una relación que se termina y vuelve a empezar, ni es una cuestión moral. El Amor con mayúscula es “la atracción hacia lo nada”, hacia lo ignoto, que a veces se muestra (oscilante) al que ya está en camino, al anhelante, al deseante de ese amor, no al mortal entretenido con las otras acepciones del amor. El deseo de la nada es lo único que puede llevarte hacia la amada, y ese encuentro no es una experiencia placentera, sino aterradora como hemos visto y como se sintetiza con el “llena de palidez al anhelante”. ¿Y qué es la amada, por qué es el destino al que quiere llegar? Es un símbolo, es la unión de los contrarios: “una roca con escritos”, algo que se puede leer; es una “sepultura adolescente”, alguien en plenitud de crecimiento, pero muerto; o “un ramo de rosas pero muertas”, es decir, algo que puede ser bello y lleno de vida, pero del que se presenta su otra cara, la de la vida llevando a la muerte. En una palabra, la amada es el fósil. De nuevo, el poemario termina con una declaración heroica: hay que seguir

---

<sup>681</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 291.

<sup>682</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 728.

en el camino, desesperarse, estar activos; pero al mismo tiempo mostrar una actitud devocional y no forzarlo, también dejarse llevar y esperar: “hay que extender las manos pero yertas”.

Al final, de nueva cuenta, el encuentro místico está lejos de codificarse ortodoxamente. Aunque sin duda tiene en mente el modelo carmelita, es fiel a sus experiencias visionarias. De tal suerte, más que unión disolutiva, nos encontramos ante el desarrollo de su propia gnosis en medio de los poemas; es decir, no sólo se describe la experiencia, sino que se ensayan interpretaciones. El símbolo que puede resumir este estadio de su viaje imaginal es el *fósil*. Es un elemento degradado porque cristaliza una opción, se interrumpe la posibilidad de destrucción y con ello de ir hacia la Nada, pero también es positivo porque interrumpe la descomposición biológica existencial y con ello otorga un sentido de vida eterna. En los sonetos hemos visto estas dos posibilidades: por un lado, el fósil es como la huella del sueño de un encuentro, por otro, es la amada, la Nada, la atracción e impulso de lo eterno.

### **c) Gnosis o experiencias visionarias de la dimensión N**

En este apartado sí se cumple una vuelta de la espiral, pero en ningún caso se siente como el final del ascenso. La otra orilla, “el cielo apartado”, no se toca, congruente con la intuición aforística de que “la Nada en sí es inexperimentable”. Pero sí se encuentran vistazos que se sienten más alejados del común terreno imaginal que Cirlot exploró por años, primero como intuición (en las primeras etapas de su quehacer poético) y después con plena consciencia (en la temporalidad en que nos centramos en esta tesis).

La palabra N de mi subtítulo no es elegida al azar, el simbolismo fonético de esta letra fue explicado por el propio Cirlot a través del análisis del nombre Bronwyn:

La estructura del nombre —con número impar de letras— Bronwin es muy clara: BRO/N/WIN = grupo afirmativo (cuerpo, acción, vocal afirmativa [BRO]) que, mediante una transición disolutiva (N), pasa a la negación (WIN o UIN). Incluso en la modalidad gráfica Branwen, por la pronunciación, fonéticamente tenemos Bronwin. Por tanto, el sentido de este nombre es claro y, en la misma medida, ingenuamente puro, no engaña, no hay crueldad en él, explica que lo que se constituye como real (afirmativo y corpóreo), por medio de la negación (la nada como “constituyente del ser”, de Heidegger) —N—, pasa a la disolución y a la renovación.<sup>683</sup>

---

<sup>683</sup> Cirlot, “Bronwyn-Bhowani. Simbolismo fonético”, en *La Vanguardia española*, 16 de abril de 1971: 39.

Es decir, la N sería tanto el mecanismo por el cual regresamos por la escala emanativa, como una forma que encuentra Cirlot de nombrar esa otra realidad, la verdadera; una letra que encontramos en la palabra Nada y Negación. Es un entendimiento deconstructivo de la existencia de la vida. El proceso de caída es la pérdida de N que resultó en la construcción del mundo aparentemente real; por lo tanto, para ascender, en lugar de “ganar” o conquistar ese componente se necesita forzosamente de la destrucción, de la negación de todo lo que se construyó en el proceso de caída, es decir, negar el cuerpo, las circunstancias anecdóticas, la lógica del lenguaje. Debido a su consciencia dualista gnóstica, Cirlot no intenta que su mundo alrededor cambie, entonces lo que niega primero es que exista alguna posibilidad de salvación en vida. Pero al final, la vida es sólo una apariencia, por lo tanto, negarla no implica nihilismo y *horror vacui*, sino destapar la verdadera salvación, psicológica, anímica, espiritual. Todo lo que puede hacer es imaginar (con el sentido imaginal, cognitivamente autoconsciente) diferentes posibilidades de realización en su poesía, como hemos analizado. Otra de las estrategias vitales de Cirlot es desarrollar la visión interna, ver lo de alrededor vinculado directamente con lo interior, es decir mirar simbólicamente o aceptar la vía del visionario. Estar atento a esos momentos que le podían comunicar algo más allá de lo percibido. El más importante de ellos fue la visión de las películas *El Señor de la Guerra* y el *Hamlet*, cuya vivencia relacional originó una y otra vez la necesidad de comunicarla, expresarla. Otros, también importantísimos, son los sueños, como vimos en el apartado previo.

Como la *gnosis* para Cirlot está muy relacionada con su teoría pesimista de la vida, es decir, el gnosticismo, no aparece tanto en el Ciclo Bronwyn, un ciclo enfocado en “desgarrar el velo del cuerpo”. En cambio, el poemario *Donde nada lo nunca ni I y II* se acerca más a la apófasis mística y al gnosticismo y en estos elementos se da cabida a una especie de gnosis más absoluta. Es decir, pareciera que regresamos al punto de partida, el que desarrollé a partir de *Cosmogonía*, pero en realidad, subimos un nivel de la espiral, como intentaré mostrar a continuación.

Existe una versión anterior de 1968 que Cirlot considera como “el cuerpo originario del poema” que en esta segunda edición se quedó como la primera parte; en 1971 añade la segunda parte, un Prólogo y un Final.<sup>684</sup> Estos dos últimos están conformados por 6 cuartetos

---

<sup>684</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 459-496.

endecasílabos cada uno, y son los únicos poemas con una coherencia lógica reconocible. La primera parte, de 1968, está conformada por 20 poemas breves, de uno a cinco versos, cuya métrica es variada, desde una sílaba hasta endecasílabos, aunque predominan los eneasílabos y heptasílabos, incluso combinados en una estrofa o poema. La segunda parte la constituyen 16 poemas igualmente breves, de uno a seis versos, y sólo un poema de siete versos. La métrica es similar, heptasílabos y eneasílabos. Los signos de puntuación están ausentes, las pausas sólo se hacen con el cambio de verso y página.

La mayoría de las lecturas sobre el poemario se centran en la técnica, basada en la aliteración y en la ruptura de la sintaxis. Esto no es extraño, pues lo primero que resalta al empezar a leer es que no se respeta la concordancia de número y género de las palabras: “desconocido cisnes hablo”,<sup>685</sup> “roto rosa”,<sup>686</sup> “en su las amarillas ruina”,<sup>687</sup> “adhesiones remoto”,<sup>688</sup> “guantes rojo”.<sup>689</sup> También hay abundantes versos que terminan en preposiciones o conectores, como los de este poema completo:

brillante ruido que  
de lo radiante rayo que  
podría?<sup>690</sup>

Todo esto produce un discurso entrecortado y afásico, quizá ensimismado, que no tiene en cuenta al lector o que a lo sumo perfila un interlocutor que ya conoce lo que va a decir, por lo que no hace falta concluir la frase. Cirlot decía que “el secreto del estilo es suprimir, suprimir [...] ir rompiendo la conexión coherente o inmediata para introducir, mediante los cambios (yuxtaposición y no coordinación) una riqueza, una polivalencia de alusiones, que produce a la vez la sensación de muchos planos de la realidad unidos y ‘abiertos’ por el poema, y la oscuridad mayor que, como toda oscuridad, posee una fuerza mística”.<sup>691</sup>

Aparte de la disposición en la página, el hecho de que uniera dos poemas escritos en distintos años, aunque con el mismo propósito, es explicado por Cirlot a la luz de otra técnica artística: “Yo trabajo mucho por Collage. Es decir, los fragmentos que constituyen unidad (relativa) en cada página, son agrupados con trozos de otros fragmentos (estrofas o partes de

---

<sup>685</sup> *Ibidem*: 461.

<sup>686</sup> *Ibidem*: 469.

<sup>687</sup> *Ibidem*: 479.

<sup>688</sup> *Ibidem*: 483.

<sup>689</sup> *Ibidem*: 496.

<sup>690</sup> *Ibidem*: 482.

<sup>691</sup> Cirlot en Parra, *El poeta y sus símbolos*: 141.



estrofa), que descompongo y reconstruyo hasta lograr el resultado que me satisface (o casi)”. Esto también explica que el sentido de los versos aparezca disperso, entrecortado y sin un orden fijo.

Tomar el significado a partir de la forma de escribir no es suficiente para explorar el poemario, pues si bien es cierto que en éste se desafía una lectura racional y se desvía la lógica, no las anula por completo, e incluso veremos que hay una demarcación semántica clara. Como el mismo Cirlot duda en una carta a Jean Aristeguieta: “No cabe decir: no somos. Pero sí: somos no. Tal vez por esta filosofía mejor que por capricho rítmico o sintáctico estoy alterando el orden de las palabras en mis versos [...]. Querría realizar lo que presintieron Poe y Baudelaire: la metáfora como fórmula matemática. Borrar de un verso toda voz no esencial y que las palabras que queden sean a la vez conjuros y unas integraciones exactas de situaciones-sentido”.<sup>692</sup>

Como ya señalé, en su poética la búsqueda por el sentido dicta la técnica empleada. La ubicación de las palabras las convierte en conjuro o fórmulas matemáticas. Es decir, en el caso mágico son utilizadas para obtener algo, o para cambiar o acelerar la naturaleza; en el aspecto matemático sirven para representar con exactitud situaciones-sentido. Parece, entonces, que el acto de negar es resaltar, dejar que aflore una incógnita alrededor de la cual se articulan las técnicas, imágenes y símbolos en el poemario como hechizos, como formas de convocar eso que no se sabe nombrar en positivo. Esa incógnita está relacionada con el gran problema del Tiempo, frente al cual Cirlot dará varias sugerencias. Por un lado, la posibilidad de ver el mundo y representar en la poesía un sentido arqueológico, cuyo enfoque está puesto en el hecho de que se ha perdido algo y de cómo esta certeza afecta al hombre finito. En otra carta a Aristeguieta, Cirlot menciona: “Recibí tu árbol de ciudades y me gustó mucho tu poema a Pompeya (con asociaciones de palabras en sintaxis rota algo similar a la de *Donde Nada lo nunca ni*) que van muy bien con el tema arqueológico —de lo roto, descompuesto”.<sup>693</sup>

En el poemario de Cirlot lo descompuesto no sólo se representa por medio de la sintaxis rota, como si se tratara de los vestigios encontrados en un paisaje ruinoso, sino que, además,

---

<sup>692</sup> Carta de Cirlot a Jean Aristeguieta, 30 de junio de 1967, carpeta 13-Árbol de Fuego I, caja FP1025-Correspondencia personal, diferentes entidades. Fondo JEC. Archivo del MNAC.

<sup>693</sup> Carta de Cirlot a Jean Aristeguieta del 15 de enero de 1969, carpeta 13-Árbol de Fuego I, caja FP1025-Correspondencia personal, diferentes entidades. Fondo JEC. Archivo del MNAC.

debido a esa sintaxis constantemente interrumpida, se generan imágenes aisladas o “imágenes-vestigio” que remarcan la idea de lo roto o descompuesto. Por ejemplo, “losas temblorosas” incluye un elemento sepulcral, de muerte; el “sueño de unas materias desunidas”<sup>694</sup> da vida a esas materias desunidas, como sinónimo de restos arqueológicos que son capaces de soñar, porque están dormidos debajo de la tierra. Otro verso dice “útil de tan inútil”,<sup>695</sup> lo que nos hace pensar en la utilidad que representa para la reconstrucción del pasado a través de la arqueología encontrar los trozos de un objeto, un arma o una vasija, que ya no cumplirá la función práctica que tuvo en otra época.

Por otro lado, si desde el punto de vista arqueológico Cirlot consideraba el tiempo histórico en relación con la finitud y la pérdida, en un terreno más filosófico notamos la influencia del existencialismo heideggeriano, porque también reflexiona sobre el tiempo claramente a partir de la muerte humana, sobre la conciencia de dejar de ser. Como veíamos, la actitud del poeta frente a la insultante condición existencial es la de lucha y en el poemario aparece como la interpretación del tormento existencial en tanto proceso de purificación, a partir de la metáfora del fuego:

que respirar es llamas y no ser<sup>696</sup>

Es decir, vivir, respirar, es quemarse y por ende consumirse; pasar algo por fuego vuelve gráfico el hecho de que estar vivo al mismo tiempo es estar muriendo. Este verso, además, ofrece un contenido más abstracto: el concepto de no ser, que hemos visto aparecer constantemente en toda su poesía. Justamente, con la otra posibilidad de lo poético, en tanto modo de trascender lo mundano y acercarnos a la muerte, recurre a fragmentos más abstractos e incluso a preguntas específicas sin que ello implique una pérdida de las metáforas o imágenes poéticas:

porque ¿cómo la esencia?  
impermanencia de fulgor  
brillante ruido que  
de lo radiante rayo que  
podría?<sup>697</sup>

---

<sup>694</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 461.

<sup>695</sup> *Ibidem*: 484.

<sup>696</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 496.

<sup>697</sup> *Ibidem*: 482.

Esta es justamente la pregunta existencial: ¿cómo es o cómo se da la esencia desde el punto de vista de un existente? Cirlot ensaya respuestas que no dejan de ser preguntas. ¿La esencia podría ser la impermanencia de fulgor o fulgor de impermanencia: lo que brilla dentro de lo perecedero? O, también, ¿podría ser un ruido brillante, una sinestesia, algo que se escucha, aunque no se entienda, que parece ruido, pero es luminoso? ¿O un rayo de lo radiante, una luz súbita, demoledora y fugaz? Lo que une estos intentos de respuesta es justamente el elemento luminoso y efímero, como cualquier momento de lucidez.

El segundo epígrafe dice “La vida es una enfermedad del espíritu. / Novalis”.<sup>698</sup> La pregunta que parece estar detrás del poemario es justamente ¿cuál es el sentido de este movimiento angustiante? La intuición del sujeto lírico es que no basta sólo con pensar la vida desde el existente, hay que probar los límites del pensamiento mismo y dar una teoría trascendental. Como señalamos, el discurso apofático también parte de la idea metafórica de la creación del cosmos por emanación y de que el avance en esta especulación sobre la trascendencia se convierte en realidad en un retorno que conduce a los místicos a un espacio-tiempo en donde se comprende que dios y él son uno solo.

Por su parte, como vimos en el primer capítulo, ciertos mitos de algunos grupos gnósticos también veían el universo como una emanación. Sin embargo, la idea que prevaleció gracias a sus detractores cristianos y griegos es que su sistema era dualista, ajeno al cristianismo y al neoplatonismo. En uno de los textos rescatados de Nag Hammadi hay un relato mítico que ilustra como el eón Sabiduría cae en la ignorancia y comete un “error”, tiene un aborto conocido como Demiurgo y este Demiurgo es el que crea el mundo corporal.<sup>699</sup> Por tanto, en este tipo de mitos se transgrede el movimiento emanacionista únicamente en el mundo de los hombres. Aunque en Cirlot no aparece este mito, secunda una idea similar, origen de su visión negativa del cuerpo.

Por tanto, si bien hemos tratado de vincular *gnosis* (como conocimiento salvífico experiencial) y la *mística* (experiencial y especulativa) lo que los distancia es más importante en este caso. La apófasis mística interpreta esta explicación cosmológica como una forma de autoconocimiento que descubre la constitución fundamentalmente divina del hombre, este

---

<sup>698</sup> *Ibidem*: 461.

<sup>699</sup> Antonio Piñero y Montserrat Torrents, “Introducción general”, en *Textos gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi I. Tratados filosóficos y cosmológicos*. Eds. Francisco García Bazán, Fernando Bermejo y Alberto Quevedo. Madrid: Trotta, 2000: 71.

descubrimiento es la experiencia mística, una sensación de no distanciamiento, de unión, de conexión con todo o, como el propio Cirlot la define: “la solución de todas las problemáticas, por la reunión íntima y sagrada, por el concierto de todos los elementos que constituyen el vivir humano”.<sup>700</sup>

En cambio, el gnóstico, al experimentar la gnosis, sólo reconoce una parte de sí mismo como divina y, por lo tanto, juzga el cuerpo y el mundo como una degradación o una cárcel que debe ser combatida. Es decir, en un caso negar tiene un propósito afirmativo (las negaciones confirman la trascendencia del yo) mientras que, en el otro, el enfoque de la negación está en la caída, en haber perdido algo; por eso esta última es más cercana a la postura existencialista que aparece en el poemario. Tal como vimos en su libro *Cosmogonía*, emanación es igual a caída y aquí aparece de nuevo esta imagen:

celeste catarata  
anillo desencadenado mi<sup>701</sup>

El agua que se desborda y fluye es una metáfora emanativa que se repite en varias tradiciones,<sup>702</sup> pero el uso apofático está siempre en relación con el yo. Precisamente, lo que intenta el discurso de negaciones es romper con la jerarquía de Dios o lo trascendente como opuesto al ser humano o lo inmanente. En este verso Cirlot sí está implicando al sujeto dentro de esta imagen emanativa, pues dice que esa celeste catarata es “su (mi) anillo desencadenado”; no obstante, como ese anillo desencadenado forma una espiral, esta otra imagen ilustra el camino espiritual en una jerarquía vertical porque dibuja un camino tanto de descenso como de ascenso. En el poema que sigue a este, la emanación se trata claramente en términos de caída:

tan grises caímos no volver  
y lo nada es posible  
sin vidrio ni la niebla  
¿no?<sup>703</sup>

En un intento por prosificar el poema, podríamos leer lo siguiente: caímos de esa catarata tan grises, degradados, no hemos vuelto; pero “lo nada” es posible, siempre y cuando no haya vidrio ni niebla, factores que dificultan una mirada directa de “ello”. Sin embargo,

---

<sup>700</sup> Cirlot, *Diccionario de los Ismos*: 392. *Vid supra*: 113.

<sup>701</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 493.

<sup>702</sup> Sells, *Mystical Languages of Unsayings*: 7.

<sup>703</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 494.

esa pregunta final ya establece, con genialidad, una duda sobre la negatividad, quizá débil pero suficiente para descolocar lo que ha dicho antes, tanto la caída, como la posibilidad de “lo nada”.

Por otra parte, el sentido gnóstico pesimista está trabajado en el poemario a través de la simbología del color rosa, color de la carne según los gnósticos. A partir de este indicio, podemos interpretar el siguiente poema:

contra las últimas en ruta  
enloquecidamente no  
hacia lo eterno roto rosa  
que solamente emigra su  
las alas que no lloran abren<sup>704</sup>

El único término que concuerda con “últimas” es “alas”, si juntamos el segundo verso sería justamente la negación de que va en contra de las últimas alas, porque ya van en ruta, en camino hacia lo eterno. Precisamente como es eterno es un rosa roto, una mundanidad o encarnación interrumpida, rota, fragmentada. Parece que el cuarto verso es el único incompleto, empieza una explicación de lo anterior: en la ruta hacia lo eterno, “solamente emigra su” podría concluirse con “espíritu”, solamente eso puede emigrar, el cuerpo no. A ese elemento, alma o espíritu, pertenecen esas alas, que precisamente no lloran (como el cuerpo que gime incendiándose) sino que se abren, alistándose para elevarse.

De igual forma, cobra sentido el uso reiterado del binomio “roca rosa” que incluso aparece en dos poemas, dispuesto de la misma manera, en un verso aliterante: “rosa roca de rosa rosa”;<sup>705</sup> pero no sólo se trata de un ejercicio técnico en donde “el orden racional sale mal parado”,<sup>706</sup> sino de un recurso para exponer una idea clara. Lo importante aquí es la función de la preposición “de”, porque hace depender los dos primeros términos de los dos últimos: la roca rosa pertenece o proviene “de” la rosa rosa. En este último binomio, rosa rosa, Cirlot recurre a un procedimiento de la poesía celta en el que un mismo término es usado en su valor de sustantivo y de adjetivo.<sup>707</sup> La rosa como flor es imagen del Paraíso en *La Divina Comedia* de Dante, pero en este caso es de color rosa, por lo que podría ser un falso paraíso o a lo sumo un paraíso terrenal. Por lo tanto, lo que se puede entender de este

---

<sup>704</sup> *Ibidem*: 469.

<sup>705</sup> *Ibidem*: 464 y 481.

<sup>706</sup> Parra, *El poeta y sus símbolos*: 141.

<sup>707</sup> Cirlot, *Bronwyn*: 481.

verso es que un elemento inanimado, la roca (que podría ser un reflejo del propio yo lírico),<sup>708</sup> proviene o ha derivado del falso paraíso. Esto recuerda a ciertos mitos gnósticos que pensaban el mundo corporal como una creación del “Demiurgo” o falso dios ya que el Dios verdadero debía ser solamente espiritual. En otro poema dice:

roca de rosa que  
blanca de blanca para  
de tránsito transido  
estando  
traspasado de fin<sup>709</sup>

Roca de carne, ahora blanca, purificada, de tránsito angustiado, el paso angustioso es la ruta del que está muriendo. El gerundio eterno aparece solo; estar es una actividad que ocurre todo el tiempo; si se está, si se existe, se halla traspasado de muerte, de fin; de nuevo la idea de la vida muerta, pero explicada desde el rosa gnóstico.

Ahora bien, la gnosis como ese momento de revelación se hace presente de una manera contundente, por ejemplo, cuando se alude al despertar, a abrir los ojos: “ávidos los abiertos / pupilas en lo eterno”;<sup>710</sup> el centro de su mirada, las pupilas, está puesto en “lo eterno”, como otra definición de “lo nunca”. Clara Janés explicaba que lo “no” constituye la posibilidad de que se produzca la experiencia motivadora de la poesía, a saber, tratar de obtener por medio del poema lo que el mundo no da, pues como vimos esto es un rasgo de la poética de Cirlot. Esto es importante, porque me parece que dependiendo de en dónde situemos el “no” junto a la palabra mundo, querrá decir una u otra cosa: *mundo no* (o mundo del no) será el cotidiano frustrante; mientras que *no-mundo*, al ser negación del mundo será su contrario, o sea, el lugar donde sí se obtienen los anhelos. Por tanto, el no-mundo es el vislumbrado por la poesía y el anhelado, pero in-experimentado en vida, es decir, el trascendente. Además, Janés dice que lo “no” “es la consecuencia última del tema del hombre ‘interior como ser ahumano’ que aparece envuelto en imágenes simbólicas”,<sup>711</sup> por eso lo “no” también puede ser “lo que renace eternamente”, lo que no muere. Esto también se enlaza con otro valor del neutro “lo”:

---

<sup>708</sup> En un poemario titulado justamente “Los espejos” de 1962, aparece una mención a la piedra como elemento reflejo que puede seguir el mismo camino que el sujeto lírico: “Encontré una gran piedra gris / y le dije: // Tenemos que resucitar” (Cirlot, *Del no mundo*: 87).

<sup>709</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 487.

<sup>710</sup> *Ibidem*: 490.

<sup>711</sup> Janés, *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*: 31.

“Me interesaría Dios, si existiera. Sólo Lo (no Él)”.<sup>712</sup>

En otro aforismo menciona justamente esta idea de negar como una estrategia para imaginar lo que no podemos experimentar como entes vivientes, “lo no pudiera ser una apariencia —ya que la nada, en sí, es inexperimentable—. Sería la apariencia fundamental del individuo, como asignación de espacio y tiempo en que ‘él’ (o ello) no está (no es). Apariencia desde el sentido general del ser, no desde el ángulo del ente discontinuo”.<sup>713</sup> Así funciona la apófasis en la mística, sólo es posible si nos colocamos en otra perspectiva, una que salga de la experiencia cotidiana. Como es de esperarse a partir del título del poemario, las negaciones son constantes, aunque hay fragmentos en donde son más evidentes, como en el siguiente poema:

errante reino ruido  
inmaculadamente no  
destellada corona no  
rotación iras sido su<sup>714</sup>

Estos versos siguen a las preguntas realizadas en el poema anterior (¿dónde? ¿lo ella? ¿era?). Quizá como un parpadeo, parece haber visto el reino de Bronwyn (lo ella), pero no está seguro, por eso es errante. Lo que percibió es ruido, no inmaculado o sea una mancha; no es una corona destellada, es decir, “lo ella” ha sido destronada, se ha quedado sin corona resplandeciente, está en la oscuridad.

Preferir las negaciones a las afirmaciones está relacionado con la apófasis, pero en Cirlot no sólo aparece así, sino que versa sobre la negación, dialoga con la nada, con lo no, y esto es más notorio cuando utiliza el “ni”. En el título, sin ir más lejos, a pesar de que todo es una concatenación de negaciones “donde nada lo nunca”, cuando aparece el “ni” menciona que sí hay algo: sólo eso, una partícula copulativa de negaciones. Lo repite en la última estrofa del “Prólogo”: “Bronwyn desconocido cisnes hablo / armadura candente no ya lucho / mío temblor de todo contención / nunca donde lo nada sólo ni”.<sup>715</sup> Altera un poco el orden para enfatizar el tiempo, nunca, pero esa fórmula, “sólo ni”, permanece, ¿ese “sólo ni” será Bronwyn? En un movimiento circular, esta estrofa se repite con una ligera variación, pero

---

<sup>712</sup> Carta de Cirlot a Jean Aristeguieta del 30 de junio de 1967, carpeta 13-Árbol de Fuego I, caja FP1025-Correspondencia personal, diferentes entidades. Fondo JEC. Archivo del MNAC.

<sup>713</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 418.

<sup>714</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 470.

<sup>715</sup> *Ibidem*: 461.

ahora en el poema “Final”, en la última estrofa, “ni” es la última palabra del poemario: “Bronwyn desconocido cisnes hablo / armadura candente guantes rojo / mío temblor de todo contención / nunca donde lo nada *sólo ni*”.<sup>716</sup> El elemento positivo es solo el espacio, el lugar, el dónde, pero lo usa como punto de apoyo desde el que niega todo lo demás: niega el tiempo, lo existente, lo eterno, lo cosa, y sólo acepta un ni, sólo hay un ni, una conjunción, una ilación de inexistencias, de puras apariencias.

En otro poema dice: “cristal inagotable ven / más no nada ni nunca si”.<sup>717</sup> Convoca (no olvidemos la función mágica del poemario) un elemento transparente que no se agota, una imagen de la eternidad, pero, luego todo parece fútil, nada pasa, y aquí el “ni” se refiere al temporal “nunca”; sin embargo, termina con un condicional, de nuevo se desdice de lo anterior y nos hace preguntar ¿habrá algo que rompa la negativa? Más adelante enuncia “en instantes distantes / inmensamente nada / ni no”,<sup>718</sup> en donde el “ni” antecede al “no”, todo queda lejos, porque nada permanece, ni siquiera la negación. En un poema de un solo verso también aparece “y Bronwyn ni”<sup>719</sup> dando a entender que ni siquiera puede estar Bronwyn, sólo puede entreverse.

No obstante, me parece que sí existe un momento de fusión, o enlazamiento de miradas, como si por fin dos partes escindidas (Bronwyn y el yo existente) se encontraran a través de la contemplación: “de nada se anudando // mis tus sus ojos ojos”,<sup>720</sup> o en todo caso notara que son lo mismo pues no se distingue qué pertenece a cada uno: “oculto sacramento mis tus ojos”<sup>721</sup>. Y también encontramos en el verso “inoíbles las cimas simas”<sup>722</sup> esa tergiversación de planos como en la apófasis mística: el avance es un retorno, arriba es abajo y viceversa.

Además de este poemario, solamente en algunos poemas sueltos noto que se transmite la misma afasia de algunas visiones de la Nada, son textos que podemos relacionar casi en su totalidad con el concepto de *gnosis*, en tanto estados de conocimiento salvíficos. Como hemos visto, casi en todos sus poemarios hay momentos de *gnosis*, pero un rasgo importante de los pocos que identifiqué como absolutos es que Cirlot elige la brevedad del poema suelto.

---

<sup>716</sup> *Ibidem*: 496, subrayado mío.

<sup>717</sup> *Ibidem*: 466.

<sup>718</sup> *Ibidem*: 468.

<sup>719</sup> *Ibidem*: 488.

<sup>720</sup> *Ibidem*: 486.

<sup>721</sup> *Ibidem*: 461.

<sup>722</sup> *Ibidem*: 480.



Esto nos indica que Cirlot en su escritura se resiste a perder el mundo, a perder la consciencia existencial, por mucho que la aborrezca. A pesar de su teoría de la irrealidad del mundo, parece que el dolor experimentado hace más pesada su existencia y quizá en ese sentido se vuelve más real, por lo que no puede soltarse.

En uno de ellos, justamente la Nada aparece en la escritura como vacío, sólo sugerida, es decir, apofáticamente, en un poema fechado en 1969:

Más allá eternamente en el espacio  
y el tiempo; más allá  
del espacio y el tiempo  
y de la eternidad,  
Bronwyn,  
On, in ( sobre, en )  
u, i, n...<sup>723</sup>

Repite la lejanía del reino otro, “más allá del tiempo y del espacio”, sí, pero también más allá de las nociones de eternidad: amorosa, terrenal, alquímica. Regresa a la demostración fonética por medio del nombre Bronwyn y también acudiendo a otro idioma, en este caso el inglés. Las dos estructuras: afirmación o vida (on-sobre) y negación o muerte (in-en). Lo que remarca es la segunda tendencia, negar, morir, disolverse para así llegar a ese más allá que no podrá aparecer en la escritura, la vía sólo puede acabar en puntos suspensivos.

Otro poema que cruza apófasis con catafasis se titula “del instante”, apareció en la revista *Artesa*, en el número homenaje por su muerte, en noviembre de 1973:

iba donde que tú quien no sabía  
eras en el azules como un surco  
cayendo de ceniza mis indicio  
desnuda oscuridad en rosa

tu delicadas cuerpo que del humo  
hablaba con silencio y lontananza  
era la blanca noche de una virgen  
astros en el final sólo comienzo

principio de lo nunca de lo nada  
y cruce como párpados perdido  
en la calle profunda de otras calle  
aparición eterna del instante<sup>724</sup>

---

<sup>723</sup> Cirlot, *Bronwyn*: 528.

<sup>724</sup> *Ibidem*: 871.

El poema, como otros de Cirlot, empieza con minúscula y esto da la idea de continuación de un discurso anterior, pero aquí también puede relacionarse con la noción de instante: entramos al discurso *in medias res*. El sujeto lírico iba por un lugar (otro donde) y en un tiempo en que no sabía quién era el tú que lo acompañaba. El segundo verso explica qué fue lo que en ese momento supo y se lo comunica a ese tú: “eras como un surco en el azules”, es decir, una hendedura en los cielos, pero no una ruptura, sino algo que dobla hacia abajo ese nivel superior. Después, le sigue diciendo que por ese surco dejaba caer cenizas y esas cenizas eran el indicio de su ser, que además era una “desnuda oscuridad en rosa”, la nada dentro del mundo corporal, o rosa gnóstico. Al inicio de la segunda estrofa desarrolla la imagen de su cuerpo, sugerida por la “desnuda oscuridad”, pero presentado como un humo delicado, ve un cuerpo en el gas, algo etéreo que si toma forma es sólo justamente por un breve instante. Al tratarse de un vistazo tan sutil, lo que oye es igual, una voz silenciosa (oxímoron, por supuesto, desde el punto de vista de la lógica cotidiana, pero “realista” en el reino simbólico sinestésico). Él sabe que la escucha, aunque sea con el silencio. En el tercer verso de la segunda estrofa, justo en medio del poema, ya no le habla a ella, sino que parece explicarle a una tercera persona (quizá al lector o a sí mismo en la distancia) simbólicamente: “era la blanca noche de una virgen”, era como estar en un paisaje nocturno pero iluminado por la luna, que en este caso estaría asimilada a la Virgen. Cirlot reconoce en el diccionario, vía Eliade, que el sol se relaciona con lo masculino y lo femenino con la luna. Además, el simbolismo de la virgen también se vincula con la pureza del blanco y la luna también se conecta con los astros del octavo verso, tanto la luna, como el resto de los astros y su forma circular le indican que lo que parece un final es en realidad “sólo comienzo”. La eternidad que le recuerda el símbolo de lo circular es otro contenido de la “gnosis” en este poema, que se amplifica en el último cuarteto. Ese comienzo es el “principio de lo nunca de lo nada”, es decir, de lo que no ha nacido, de lo que no existe y por lo tanto no muere, está fuera del tiempo (lo nunca) y del espacio (lo nada). Entonces, después de la gnosis, en los últimos tres versos del poema vemos al sujeto lírico saliendo del instante: “y cruce como párpados perdido / en la calle profunda de otras calle”: en un cruce de caminos, estaba perdido, como aturdido, están los párpados, pero no los ojos; porque los ojos están mirando hacia dentro, hacia la geografía visionaria, hacia la “calle profunda”, mientras los párpados están en “las

otras calle”. En ese entrecruce de niveles (el existente y el ser interno) es posible la “aparición eterna del instante”.

El último poema es “Visio smaragdina”, uno de los últimos entregados a Leopoldo Azancot para la antología publicada en 1974:

Maresmer  
maresmel  
vad  
valma resdar  
mares delmer

Deser verdal  
vernal damer  
adler es mar  
verden lervad

Maresmer ver  
desmeral dar  
dar  
ver  
verd  
verd smerald.<sup>725</sup>

Desde el punto de vista experimental, no es un poema fonético o letrista, como el que utiliza el nombre Bronwyn (*Bronwyn, n*) o Inger Stevens (*Inger, permutaciones*), en este no se deconstruyen las letras del título: visio smaragdina. En todo caso, establece variaciones con las letras del último verso “verd smerald”, pero con bastantes libertades, contrario a su poesía permutatoria en que uno de los requisitos era “no agregar nada al modelo”.

Clara Janés explicaba la confluencia entre este poema y la “visión esmeralda de la última etapa de los estados espirituales cromáticos que percibe el místico sufi”.<sup>726</sup> Para ella, el título responde directamente a Henry Corbin en donde relata esa última visión “del Trono irisado en órbitas de luz”,<sup>727</sup> por lo que concluye que en este poema se consuma la Unión, “haciendo girar la rueda de la Tri-unidad, las correspondencias de la *Tabula smaragdina*”.<sup>728</sup> Como habíamos visto, la Tri-unidad a la que Janés se refiere, carencia-anhelo de otra cosa-

---

<sup>725</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 874.

<sup>726</sup> Janés, “Visión esmeralda”, *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*: 83.

<sup>727</sup> *Ibidem*: 81.

<sup>728</sup> *Ibidem*: 90.

misticismo,<sup>729</sup> en esta tesis la hemos trabajado como gnosticismo-esoterismo-gnosis o experiencia mística.

Sigue Janés la comparativa entre el lugar del poema y “el espacio de la visión, de las correspondencias definidas ya en la *Tabula smaragdina* y tan bien conocidas por Baudelaire, que constituye para los místicos sufíes un intermundo situado entre lo real y lo celeste, punto de conexión entre lo visible y lo invisible, donde se producen las ‘transmutaciones de lo efímero en símbolos espirituales’ y lugar del ángel”.<sup>730</sup>

El hermetismo de la Tabla esmeralda también explica cómo se podían conectar el macrocosmos y microcosmos y, dado el origen árabe, podría referirse al mismo cromatismo sufí que puso de relieve Henry Corbin, pues la influencia de sus estudios sobre los “místicos” o sufistas iraníes también se advierte en el estudio de Luce López-Baralt sobre la posibilidad de encontrar implícita esta misma *visio smaragdina* en una lira hacia el final del *Cántico Espiritual* de Juan de la Cruz, en la que aparece una esmeralda.<sup>731</sup> Tal parece que el color de esta piedra preciosa, de origen árabe, estaba codificado desde la tradición sufí y que llegó a Cirlot tanto por las lecturas de Corbin, como de la *Tabula Smaragdina*.

Ahora bien, la *visio smaragdina* del sufismo según Corbin era la visión de una montaña (Qaf) o la Tierra de las ciudades esmeraldas (Hurqalya) en obras de autores del siglo IX al XII<sup>732</sup> y no con la tabla de conocimiento, a pesar de que la versión más antigua de la *Tabula smaragdina* en árabe data del mismo siglo IX o un poco antes. Me parece que hay un detalle importante entre estas dos manifestaciones del verde esmeralda. La tierra de la resurrección o Hurqalya es el intermundo imaginal, la Unión mística se da en ese reino, no puede ocurrir con los sentidos físicos y en el cuerpo material, y tampoco es un contacto directo con lo celeste o el *Deus absconditus*, o La Nada en Cirlot. No por eso es menos real, pero es importante el carácter medial y por tanto simbólico. Las correspondencias de la Tabla esmeralda, en cambio, fueron leídas en su aplicación práctica desde la alquimia porque

---

<sup>729</sup> *Ibidem*: 32. *Vid supra*: 160-161.

<sup>730</sup> *Ibidem*: 85.

<sup>731</sup> Luce López-Baralt, “La *visio smaragdina* de San Juan de la Cruz: acerca de las esmeraldas trascendidas que encontró en el jardín de su alma iluminada”, en *Varia lingüística y literaria. 50 años del CELL: II. Literatura de la edad media al siglo XVIII*. Ed. Martha Elena Venier. México: El Colegio de México, 1997: 152.

<sup>732</sup> Corbin, *Spiritual Body*: 74, 84.

efectivamente otorgan una interpretación del mundo terreno vinculado con el celeste, como si se pudiera saltar ese nivel intermedio dentro de la materia misma.<sup>733</sup>

¿Qué es lo que nos puede decir el poema? Desde el punto de vista de contenido, aunque es evidente la transgresión de la lógica, es uno de los pocos textos del autor en donde se pueden reconocer palabras en catalán, quizá, como en otro de sus poemarios experimentales señala, “ni buscadas especialmente, ni evitadas”<sup>734</sup> como si fuera ese idioma “ajeno” a su escritura voluntariamente castellana, el que calce mejor para una visión de la alteridad. O posiblemente es al revés, el catalán como el idioma cotidiano, y el español como el idioma elegido para el encantamiento en toda su obra poética, con lo cual esas palabras en catalán aparecerían al principio como las calles del poema “del instante” para después transmutarse: “maresmer” o marismas y “verd” o verde. También algunas se pueden leer en castellano: “ver”, “es mar”, “mares”, “dar”. Aún con estos pocos sentidos podemos imaginar que la *visio smaragdina* de Cirlot puede ser un mar y marismas (terreno pantanoso con hierbas usualmente cercano al mar) de esa tonalidad. En todo caso son espacios de agua. Como hemos visto a lo largo de este tercer capítulo, los poemas de Cirlot constantemente aluden al mar; un mar negro y profundo podía ser la *nigredo*,<sup>735</sup> “las olas sonrosadas del infierno” podían ser el reino corporal.<sup>736</sup> Entonces, un mar verde esmeralda sí puede aludir a un punto de ese mar, más cercano al azul, pero que no necesariamente tiene que aludir a una experiencia directa de la alteridad absoluta en su caso. Esto también resuena con el otro cuerpo de agua: las marismas, en donde sí hay vegetación, con lo cual se acercaría más al reino existencial.

---

<sup>733</sup> El primero de sus trece enunciados dice “Yo hablo de cosas no ficticias [imaginarias, falsas], sino de lo que es cierto y muy verdadero”. La versión latina medieval traduce del árabe este primer principio como “Verum, sine mendacio, certum et verissimum”. El término más importante es “mendacio”, que puede traducirse como “error”, “mentira” o “invención”, que es “declinación de la voz “mendacium, [de mendax; muy clás.] Cic. Mentira, falsedad, embuste. —Mendacia vatum, Ov., las invenciones de los poetas. Mendacium vitri, Plin., gemmae, Plin., imitación de una piedra preciosa, hecha de vidrio” (de Miguel, *Diccionario Latino-Español Etimológico*, 1867: 567). Esto es, lo primero que debe saber el que lo lea es que, a pesar de lo “inverosímil” que encuentre, todo es real. El segundo de los principios es el más citado y el único que aparece en el *Diccionario de símbolos* de Cirlot: “Lo que está abajo es como lo que está arriba y lo que está arriba es como lo que está abajo, para que los milagros del uno sean logrados” (Quod est inferius, est sicut (id) quod est superius, et quod est superius est sicut (id) quod est inferius, ad perpetranda miracula rei unius). Es decir, no se pone el acento en lo intermedio, sino en una distinción dual, que al final se borra para decir que son una sola. Sin embargo, también aparece la idea de semejanza y no de identidad entre los niveles superior e inferior.

<sup>734</sup> Cirlot, *Bronwyn*: 481.

<sup>735</sup> *Vid supra*: 184.

<sup>736</sup> *Vid supra*: 214-215.

Cirlot reconoce en el color verde una doble interpretación. Desde el punto de vista descendente, el verde es el color de la naturaleza, y, por tanto, del mundo corporal.<sup>737</sup> Sí, desde el punto de vista ascendente, es la esmeralda, más que su color, lo que indica un sentido positivo. La esmeralda sí aparece relacionada en su *Diccionario* con la montaña (Qaf) de los sufís (entrada para “montaña”) y reconoce un poder transmutador en “una leyenda [que] dice que el Graal fue tallado por los ángeles de una esmeralda caída de la frente de Luzbel, en el momento de ser precipitado en el abismo. Así, de igual modo que la Virgen María redime del pecado de Eva, la sangre del Redentor, a través del Graal, redime del pecado luciferiano [sic]. Esta esmeralda, señala Guénon, recuerda la urna, perla frontal que, en el simbolismo hindú, tiene el puesto del tercer ojo de Shiva y que representa el ‘sentido de la eternidad’” (entrada de “Graal”). También afirma que todas las joyas “significan verdades espirituales” (entrada “joyas”).

Ya veíamos en la evolución de Bronwyn, cómo Cirlot fue encontrando matices importantes que desvelaban aspectos de su propia geografía visionaria: “Bronwyn pasó de imagen de mujer a idea, a ángel, de ángel a visión de la Deidad. Su hipóstasis es tan inmensa que ‘me contiene’”.<sup>738</sup> La imagen de Bronwyn, dado el paisaje celta, siempre estuvo vinculada con el verde de los bosques y llanuras, y también con el pantano, de cuyas aguas verdosas emerge la doncella, y que aquí podríamos relacionar con las marismas.

Entonces, el poema sí nos habla de un paisaje imaginal, interno y vinculado con lo superior, pero no necesariamente con la otra orilla, del cielo apartado. En *Bronwyn VI* (1969), dice: “Nunca ha habido un encuentro. // Hay *resplandores verdes* y temor, / ceniza y humedad, desesperados / dedos que ahondan el vacío”.<sup>739</sup> La esmeralda aparece en *La Quête de Bronwyn* (1971) pero no en la etapa final del itinerario, sino en la presentación de “estados de ánimo” de la segunda parte: “azules esmeraldas y verdosas / aguas del mar del bosque verdecido / entre azuladas luces de los cielos”,<sup>740</sup> y también es asociada con la Regina Tenebrarum.<sup>741</sup>

---

<sup>737</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*: 142.

<sup>738</sup> En una carta a Aristeguieta de 1970, citada en Cirlot, *Bronwyn*: 408.

<sup>739</sup> Cirlot, *Bronwyn*: 209.

<sup>740</sup> *Ibidem*: 494.

<sup>741</sup> Cirlot, *Del no mundo*: 111

Puede ser que hacia el final de su vida estos sentidos del verde se trascendieran y se le revelara, como en esas experiencias visionarias,<sup>742</sup> la transparencia del símbolo “verde esmeralda”. Sin embargo, lo que me parece que sucede en el poema es una conjunción entre apófasis y catafasis-visión. Primero ve las marismas, terreno pantanoso codificado en todo Bronwyn como las aguas del renacimiento, parece que tras esa imagen ocurre la *gnosis*, un momento en que comprende que el verde siempre fue de un tipo especial o que quizá sí se transforma en ese momento el pantano en mar esmeralda. Entonces, a partir del segundo verso, el lenguaje oscila entre la consciencia y la inconsciencia, entre el intelecto y la superación de la lógica, por eso hay palabras reconocibles y otras no. Nos muestra, en un performance, la afasia y la lucha por encontrar las palabras para comunicar su visión. El final del poema termina con la imagen de la joya, es decir se reconstruye el lenguaje de manera muy gráfica en los últimos tres versos: “ver / verd / verd smerald”. Casi lo podemos ver abrir los ojos y salir de la experiencia gnóstica. La poesía, al mismo tiempo que le da libertad para plasmar su espíritu, lo regresa al discurso, lo regresa al idioma y con ello al mundo, al cielo que existe. Algo que, incluso en un poema titulado *Con Bronwyn* (1970), ya intuía:

Algo me está buscando por el campo,  
o por el bosque negro que fue verde.

Algo de claridad pero sin forma,  
como un sonido inmenso que bajara  
desde un cielo apartado  
por el cielo que existe”.<sup>743</sup>

\*\*\*\*

El proceso interior de Cirlot fue vivido en la poesía misma. La escritura no es el registro de su experiencia sino su manifestación. Es decir, Cirlot vivió conectado con su mundo interior y a partir de allí interpretaba lo que lo rodeaba; en una segunda experiencia, la poética, Cirlot continuaba la exploración de ese mundo interior afectado por otras experiencias vitales. Tuvo sueños sobre una doncella, vio una película, leyó sobre el símbolo, el ángel, la Daena, la Shejiná, la alquimia, y todo se vinculaba para él. La materia poética era el gran crisol donde mercurio (todo el universo de lo acuoso) y azufre (todo lo volátil) dejaban sus contradicciones

---

<sup>742</sup> Y la *gnosis* es “visión interior” de acuerdo con Faivre, *Access to Western Esotericism*: 21.

<sup>743</sup> Cirlot, *Bronwyn*: 388.

e intentaban unirse, en donde el cromatismo del proceso alquímico aparecía en metáforas cósmicas. La poesía era el mecanismo para reconocer y transitar su mundo imaginal, por lo que las imágenes adquirían el estatuto de verdad. Un soneto era el código para hablar del encuentro amoroso. La Quête era el modelo de vía hacia el misterio. Todo lo que era intuición podía producir una especie de sistema en la poesía: del oxímoron a la pregunta y hacia posibles respuestas. El lenguaje se destruyó y reconstruyó para transmutar su geografía visionaria. Su experimentación con el lenguaje es experiencia gnóstica *en* el lenguaje.



## CONCLUSIONES

Para finalizar, quiero reflexionar sobre tres aspectos que se desprenden de la investigación y análisis anteriores: a) acerca del autor y de su crítica, b) de la poesía española de posguerra, c) del esoterismo y la esoterología.

Como señalaba en el primer capítulo, la obra de Cirlot ha despertado desde siempre la curiosidad de lectores universitarios y poetas, aunque hayan sido pocos. No es extraño ya que su poesía involucra una doble oscuridad. En primer lugar, es insondable porque alude a procesos internos complejos, intransferibles, y esto representa un obstáculo para aquellos que no estén familiarizados con sus propios mundos interiores; una segunda oscuridad está implícita en los temas que quiere explorar y comunicar, todo el universo esotérico que analizamos en esta tesis. La invitación está hecha para que lector y autor se encuentren en ese reino intermedio de lo imaginado por el poeta y lo que pueda imaginar a su vez quien lo lea, a través de conocimientos compartidos.

Cirlot decía que había varios tipos de hermetismo en poesía: el personal y el simbólico. Hemos visto que su voluntad de no hacer poemas sentimentales románticos permanece y avanza hacia el hermetismo simbólico que en realidad mantiene una dialéctica entre ocultar y revelar. Parecido a una técnica de la escritura alquímica conocida como “Decknamen”, término alemán que significa literalmente “nombres encubiertos” que funcionan como un código,

en lugar de usar un nombre común para una sustancia, el escritor alquímico la sustituye con otra palabra —usualmente una que tenga algún vínculo, literal o metafórico, con la sustancia a considerar. [...] Los Decknamen sirven a un propósito dual: mantienen el secreto, pero también permiten una comunicación discreta entre aquellos que tienen el conocimiento o la inteligencia para descifrar el sistema. Simultáneamente ocultan y revelan. Por tanto, los Decknamen tienen que ser lógicos, no arbitrarios para que puedan ser descifrados. Si los Decknamen no pudieran ser descifrados por los lectores, entonces el resultado sería el secreto total; y si la intención fuera ocultar la información completamente, sería mucho más simple para los alquimistas no haber escrito nada en absoluto.<sup>744</sup>

Es decir, por más que una experiencia gnóstica se refiera a una experiencia individual su codificación tiene un resquicio universal por el que es posible acceder.

---

<sup>744</sup> Principe, *The Secrets of Alchemy*: 18.

En su forma de hacer crítica artística y literaria, hay mucho de esta mirada poética, subjetiva y experiencial, porque en todos sus escritos intentaba conocer y comunicar al mismo tiempo. Este compromiso con él mismo pudo hacer difíciles de digerir sus obras, pero gracias a ello, mantuvo también una ecuanimidad ideológica. Nunca se volvió fanático de nada: ni del “dogma” surrealista, ni del cristiano, ni del falangista, ni del tradicionalismo o perennialismo, ni del sufismo. Por eso no se adhirió a la actitud vital guénoniana de ruptura con la modernidad occidental, ni sus herederas, la veta fascista de Julius Evola o la islámica de Titus Burckhardt.

Un escritor comprometido con su propia especulación sobre la vida y el arte exige atención en cualquier interpretación, pero creo que aún más si se quiere estudiar la dimensión esotérica. El mundo antiguo no había pasado por los procesos de secularización que ocurrieron en la cultura occidental desde el siglo XVIII, por lo que hablar de metafísica era hablar de la realidad a secas. En el caso de Cirlot, aunque probablemente lo viviera así, él sí estaba consciente de los debates sobre la desacralización, por tanto, en su caso debemos hablar de una realidad “ampliada” o quizá sólo reencontrada con su suprimida, ridiculizada o simplemente olvidada, amplitud.

Por eso no es extraño que los poetas sociales y comprometidos, más volcados hacia la historia y el mundo exterior (completamente entendible dadas sus circunstancias) lo vieran como un evasionista. Pero esto no es del todo cierto. Al parecer únicamente había dos opciones para estar en el mundo, dando sólo peso a lo de afuera o a lo de adentro. Comunicar o conocer. Una lectura apresurada nos diría que Cirlot opta por el conocer(se), pero tras la exégesis que hemos hecho, su poesía se nos muestra como otra forma de comunicación, más sutil, pero quizá más duradera. Por eso sus lectores vamos apareciendo con el tiempo.

No se trata de reivindicar lo difícil, únicamente por serlo, sino porque negarlo implicó una visión corta de los procesos literarios de su época. Aunque la Guerra Civil, el clima de Posguerra y los efectos del exilio intelectual no estén “narrados” explícitamente en sus obras, me parece que sí aparecen sus efectos. ¿De qué otra manera nos explicamos esa sensibilidad extrema hacia la muerte y la destrucción? Si hemos convenido en que Cirlot es un poeta que escribe vivencialmente, ¿de dónde viene su profunda consciencia de saberse un ser que va hacia la muerte? Desde este punto de vista, su aparente evasionismo se redimensiona, Cirlot estaba tan abrumadoramente consciente de su existencia finita que necesitaba encontrar

formas de trascenderla, quizá dio en su obra fórmulas para cambiar la realidad de sus lectores sin que hiciera falta moralizarlos o adoctrinarlos. Confió en la inteligencia y sensibilidad de sus contemporáneos para leer entre líneas.

Ahora bien, como esoteróloga —es decir, como estudiosa de lo esotérico—, debo decir que después de la lectura de los poemas, se me desdibujaron dos cosas: la metodología agnóstica y la idea del esoterismo como conocimiento rechazado.

Como expliqué en el primer capítulo, la metodología agnóstica de Hanegraaff para estudiar lo esotérico estipula que el investigador debe suspender el juicio acerca de la veracidad o falsedad de lo que defienden sus sujetos estudiados, en este caso, esoteristas; y que sólo podemos estudiarlos en su devenir histórico a través de sus discursos. Esto se enfrenta con la metodología internalista de Versluis que estipula a su vez la necesidad de “habitar, al menos provisionalmente, la perspectiva” del esoterista.<sup>745</sup> Bien, sigo considerando que no perder de vista los parámetros históricos y documentales es básico no sólo para ubicar a un autor dentro del esoterismo, sino para saber qué tipo de ideas estaba leyendo y con las que estaba formando conceptos propios. Pero adentrarse al mundo interno de Cirlot, me exigió un esfuerzo de comprensión igualmente interno. No quiere decir que me “convirtiera” en esoterista, pero sí tuve que ponerme de su lado. Me preguntaba constantemente ¿qué quiere decir?, y para responderme tenía que *imaginarme creativamente* lo que él mostraba en los poemas. Probablemente para un crítico literario actual no necesariamente sea importante lo que quiso decir su autor, pues a veces autor y texto pueden ir en direcciones contrarias, pero en este caso no me parecía así. Ideas, texto, experiencia apuntaban hacia el mismo lugar. Parece que si lo lees desde afuera, es decir, si el enfoque está únicamente en su discurso, lo que lees está muy limitado y creo que eso es lo que pasa cuando se le sigue catalogando como surrealista sin más explicaciones, el surrealismo es ese cajón de sastre en donde colocamos todo lo que no encaja en un molde “realista”. Si mantienes una actitud agnóstica, en la que suspendes el juicio de decidir si el ángel es una realidad puramente discursiva o una realidad psicológica, leerás distinto. Tuve que optar por leerlo como una realidad psicológica, una visión de Cirlot, para ver al ángel en los ojos del poeta. A pesar de que su obra es un hecho literario, verlo sólo así no alcanzaba para interpretarlo esotéricamente. Es necesario que lo diga para los estudiosos de esoterismo

---

<sup>745</sup> Versluis, *Platonic Mysticism*: 87. Sobre la discusión entre ambos estudiosos, *vid supra*: 25-26.

futuros, al menos en el campo literario, porque al principio de mi ejercicio hermenéutico evité conscientemente ese enfoque internalista y traté sólo de reconocer motivos discursivos o temas; más adelante me di cuenta de que no era suficiente, justamente porque ese no es el tratamiento en la obra de Cirlot. Hemos visto que no recurría a imágenes clásicas de la alquimia, como el rey y la reina, por ejemplo, sino que descubría un paisaje imaginal individual, que sólo dejaba algunas pistas claramente esotéricas.

Este reencuentro con la consciencia de mi mirada para adentrarme en la de Cirlot fue paulatino. Investigué y redacté en el orden de los capítulos por lo que retomar las conclusiones de cada uno de ellos puede ser útil para explicar mejor este aspecto de la conclusión global. En el capítulo uno, centrado en las fuentes del autor con respecto a los saberes esotéricos, se confirmó una de mis primeras intuiciones del proyecto de tesis: el acceso se dio fundamentalmente a través de los ensayos junguianos, guénonianos, eranianos, schneideranos, orsianos, con excepción de las fuentes directas consultadas en la biblioteca de Gifreda y de la literatura misma. Reconocer esto me permitió entender porqué para él, a diferencia de las corrientes esotéricas más importantes de finales del siglo XIX y principios del XX, el espiritismo y la teosofía, lo esotérico no conecta con lo secularizado y científico necesariamente, sino con los mitos y símbolos de las religiones, y esto implica un énfasis en el análisis comparativo, en la búsqueda de puentes entre tradiciones más estructuralista que histórica. Es decir, no le interesaba tanto reconstruir históricamente las influencias de una cultura sobre otra a partir de estudios sociológicos, sino de hacer evidentes las reincidencias simbólicas aludiendo constantemente a su capacidad de vinculación con lo “otro” trascendente. Entonces, para ganar precisión, podría decirse que, aunque Cirlot defendiera la psicología junguiana o la obra de Schneider en términos “científicos”, en realidad la justificación se da más en lo que se me ocurre nombrar su “academicidad”, esto es, la capacidad de ser utilizadas como herramientas de investigación cultural y no como medios de intelección experimental. Es decir, a diferencia de lo que ocurrió en el caso del espiritismo, en donde se hicieron experimentos para tratar de explicar desde la física o la química decimonónicas el contacto con los espíritus; la alquimia en Jung se justifica porque nos permite entender procesos internos que podemos encontrar en el arte, en las actitudes de las personas e incluso en procesos de identidad nacionales.

En el segundo capítulo, a través del análisis de conceptos, se reveló que lo esotérico no es una excentricidad más que nutre la noción de símbolo en Cirlot, sino que fue su medio de intelección por excelencia, y que en el desarrollo de sus ensayos se convirtió incluso en una teoría que usaba para explicarse tanto intuiciones y dudas personales, como el mundo del arte y de la cultura. En el tercer capítulo se advirtió que recurrir a corrientes esotéricas como la cábala o la alquimia, o una figura como el ángel, no le ofrecían únicamente un repertorio más de temas o motivos, sino que le otorgaban modelos de pensamiento y experiencia con los que podía entender su propia ontología y poética.

Me parece que, como en círculos concéntricos, la metodología de Hanegraaff funciona de manera directa en el más externo, en el análisis de influencias o recepción de ideas (primer capítulo); en un segundo círculo, más interno, la lectura me recuerda más una tesis de filosofía en la que se rastrean conceptos y se reconstruye la estructura del pensamiento de un autor; en este punto seguimos anclados en los documentos, e incluso en una progresión histórica de ellos, pero damos un salto en el que importan aspectos más sutiles, como las discusiones ontológicas, metafísicas, estéticas, espirituales y existenciales (segundo capítulo). En el último círculo, al releer mi exégesis me di cuenta de que he reconstruido historias que en los poemas semejan más cuadros abstractos. ¿Cómo leer un cuadro? ¿Cómo leer lo fragmentario sin caer en la sobreinterpretación? Sin darme cuenta, creo que hice lo que Cirlot cuando comentaba obras no figurativas: superponer las imágenes, la sonoridad, las palabras o los silencios sobre esquemas, conceptos y modelos esotéricos, y, luego, observar los sentidos que emergían. Dependiendo de lo que interese investigar, es más funcional una metodología u otra, ninguna es una falacia ni implica una amenaza insalvable para “leer mal”. A la luz de esto, podría sorprender que lo exprese al final de todo y no en la introducción, sin embargo, lo hago así debido al descrédito histórico de estos estudios; Hanegraaff ha tenido éxito al posicionar la viabilidad académica de la esoterología y creo que es el mejor punto de partida para iniciar en este campo de investigación, siempre y cuando esta perspectiva se nutra de otras, con el objetivo de entender y transmitir mejor nuestros descubrimientos. Sigo en esto, por supuesto, la perspectiva que se puede advertir en los trabajos de José Ricardo Chaves: precisión histórica y sensibilidad literaria.

Esto se relaciona con otro asunto, ya en el terreno de los poemas. Lo expongo a manera de hipótesis que deberé desarrollar en un trabajo futuro: la necesidad de distinguir entre un

poema filosófico y uno que claramente se vincula con lo esotérico. Hemos visto las capas de sentido de los poemas de Cirlot y dada la especificidad de los dos ámbitos en la actualidad me parece que es algo que nos ayudará a conseguir rigor y claridad, sin que por ello perdamos de vista que el hecho literario no es puro. La idea de poema filosófico, al menos en la academia mexicana incluye los poemas de largo aliento como *El primero sueño* de Sor Juana, *Le Cimetière Marin* de Paul Valery, o *Piedra de Sol* de Octavio Paz; sin embargo, cabe preguntarnos qué tanto de lo “filosófico” en ellos no sería mejor nombrado “esotérico”. Como el caso de Cirlot me ha mostrado, podríamos sorprendernos ante el grado de vinculación con este ámbito.

Por último, en cuanto a la idea de definir fundamentalmente lo esotérico a partir del rechazo: se mantiene en el sentido de que Cirlot puso cuidado de no relacionarse directamente con lo esotérico y eligió la simbología como el término más “académico”, a pesar de todo lo esotérico que vimos aparecer en su obra. No es que lo simbólico deje de ser fundamental, pero ciertamente no tenía una connotación tan apresuradamente negativa como lo esotérico, ocultista o hermético. Se diría entonces que, dada la fuerza del cosmos esotérico (visto en todo el arte y en sus sueños), el simbolismo podía ser la herramienta preferida, pero en donde aprendió a ver simbólicamente fue en las “tradiciones” esotéricas como la alquimia, la cábala o la angelología sufi.

No obstante, sí matizaría el rechazo en lo siguiente. Cirlot fue un autor marginado por varios motivos, no solamente por su gusto por lo esotérico: no tenía “credenciales” o un título que le permitiera acceder a los ambientes universitarios en la “formulaica sociedad española” (según sus propias palabras), no se mantuvo en grupos para consolidar sus diferentes labores porque no podía concebir el sacrificio de su individualidad para “encajar” en la visión comunitaria. Con quienes podía compartir de manera más cercana fueron pocos y también algo marginados: Eugenio d’Ors, Marius Schneider, José Gifreda, Jean Aristeguieta.

Entonces, la postura antirracionalista como una reacción a la marginación de otras formas de saber, identificable en los miembros de Eranos, algo en Marius Schneider y sobre todo en Guénon, no la encontramos replicada en Cirlot. En esto, como ya se vio, es más cercano a D’Ors. Creo que al final Cirlot sólo quería que le permitieran existir como una voz difícil pero válida y escribió de aquellos que pensó estaban pasando por la misma incompreensión: informalistas, surrealistas, simbólogos y esoteristas. Y así como no fue

antirracionalista ni antimoderno, Cirlot se sobrepuso a su propio prejuicio ante el ocultismo decimonónico y para ser justos incluyó la visión simbólica de Blavatsky en su diccionario.

En autores como Cirlot, el trasfondo esotérico no agota las posibilidades de lectura, pero no tenerlo en cuenta las limita enormemente; así que me *imagino* un futuro cercano en el que las palabras asociadas al mundo esotérico no causen rechazo inmediato en la academia, sino que se pueda incluir como es: una dimensión compleja, vigente y constante de la cultura y de la literatura.

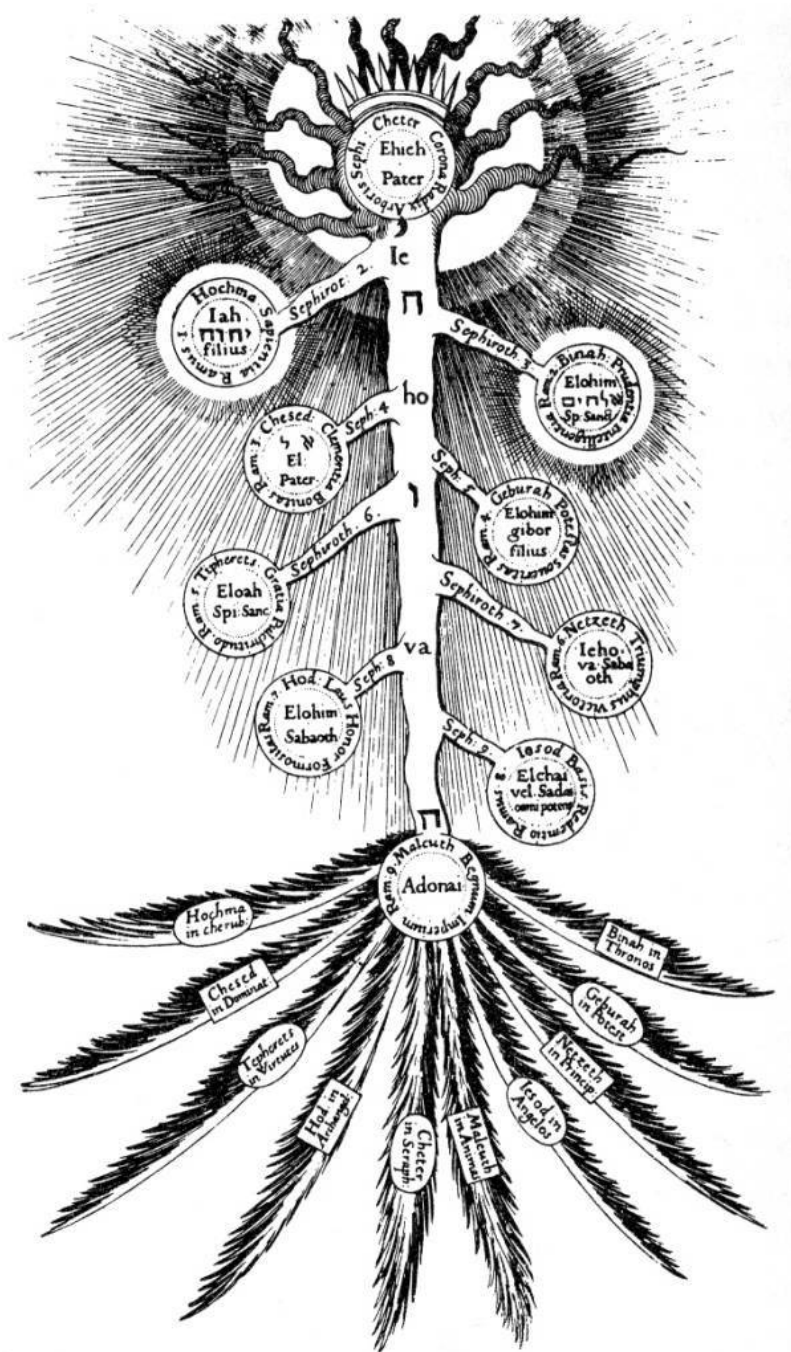


Figura 2. Árbol. Grabado del árbol del Sephirot cabalístico, en *Philosophia sacra* de Robert Fludd, 1626 (*Diccionario de símbolos*: 90).



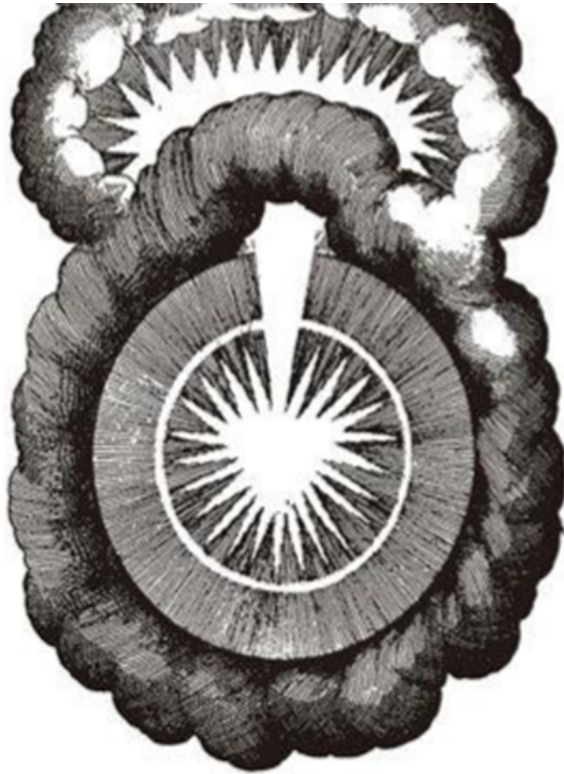


Figura 3. La creación del Primum Mobile. Robert Fludd, *Philosophia sacra et vere christiana seu meteorologia cosmica*, Francfort 1626 (*Diccionario de símbolos*: 154).

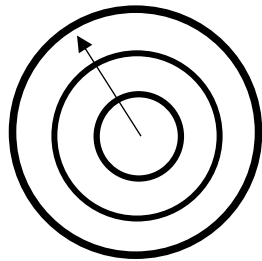


Figura 4. Emanación activa (*Diccionario de símbolos*: 231).

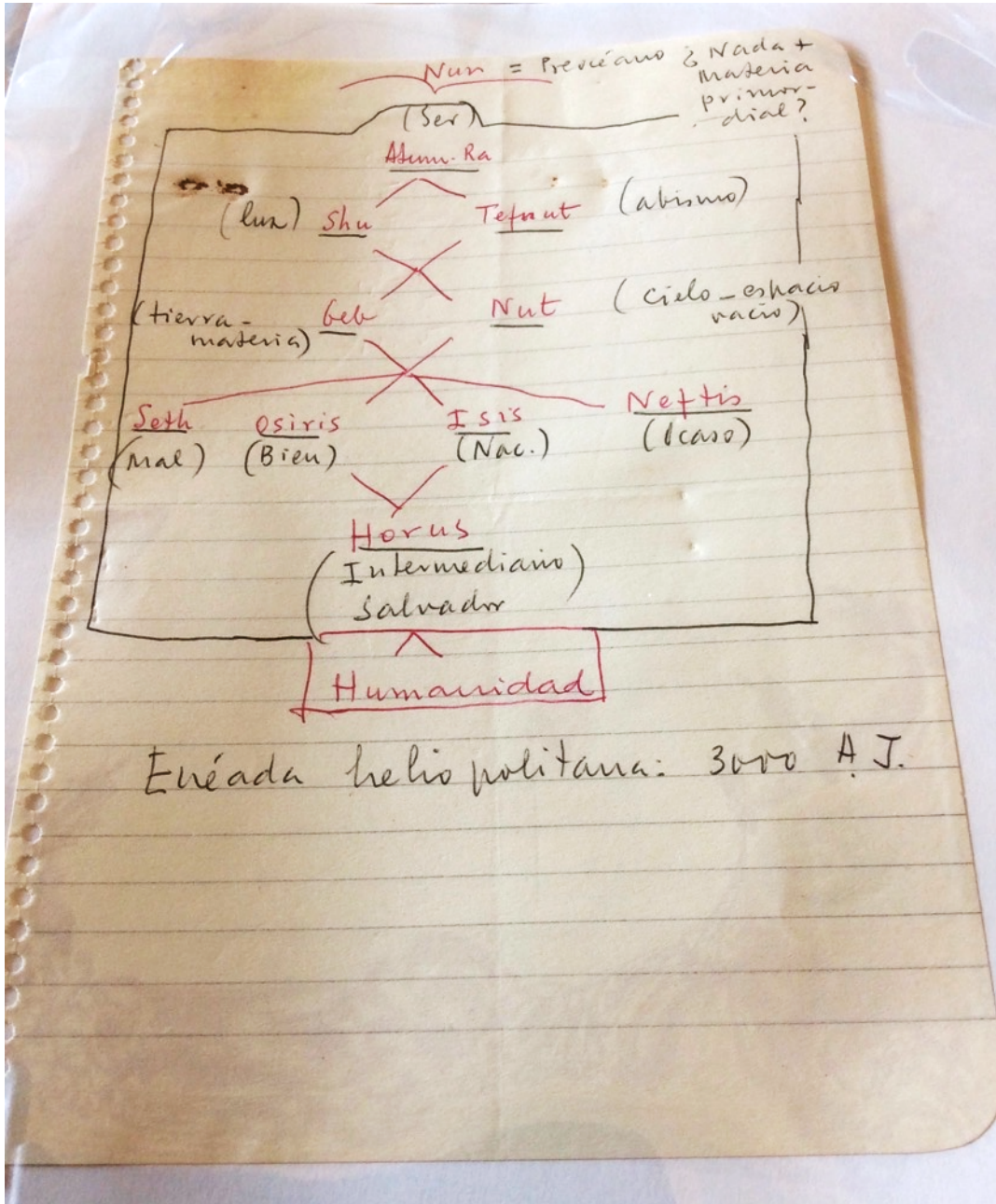


Figura 5. Esquema de la *Enéada heliopolitana*, siglo III a.e.c.

Caja FP10-40. Fondo JEC. Archivo del MNAC.

## BIBLIOHEMEROGRAFÍA

### Directa

#### Libros

- Cirlot, Juan-Eduardo, *Introducción al surrealismo*. Madrid: Revista de Occidente, 1953.
- \_\_\_\_\_, *A Dictionary of Symbols*. Pról. Herbert Read. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1962.
- \_\_\_\_\_, “Eugenio d’Ors y el arte de vanguardia”, en *Homenaje a Eugenio d’Ors*. Madrid: Editora Nacional, 1968.
- \_\_\_\_\_, *Poesía de J. E. Cirlot (1966-1972)*. Ed. Leopoldo Azancot. Madrid: Editora Nacional, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Juan Eduardo Cirlot. Obra poética*. Ed. Clara Janés. Madrid: Cátedra, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Confidencias literarias*. Ed. Victoria Cirlot. Madrid: Huerga y Fierro, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Bronwyn*. Madrid: Siruela, 2001.
- \_\_\_\_\_, *En la llama*, Ed. Enrique Granell. Madrid: Siruela, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Diccionario de los Ismos*. Prólogo de Ángel González García. Madrid: Siruela, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Del no mundo*. Madrid: Siruela, 2008.
- \_\_\_\_\_, “Cronología”, en *Del no mundo. (Poesía 1961-1973)*. Madrid: Siruela, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2016.
- \_\_\_\_\_, *Se parece el dolor a un gran espacio. Escritos sobre informalismo 1955-1969*. Eds. Lourdes Cirlot y Enrique Granell. Madrid: Siruela, 2020.

#### Artículos

- Cirlot, Juan-Eduardo, “Rothko y Scriabin. Paralelos entre colores y sonidos”, en *La Vanguardia*, 24 de agosto de 1963: 7.
- \_\_\_\_\_, “Teilhard de Chardin corrige a Herman Hesse. Reconocimiento a ‘Pistorius’”, en *La Vanguardia*, 10 de enero de 1964: 9.
- \_\_\_\_\_, “Numismática y moral antigua. Pietas, Fides, Providentia, Clementia”, en *La Vanguardia*, 20 de agosto de 1964: 7.
- \_\_\_\_\_, “La sombra iluminada”, en *La Vanguardia*, 25 de septiembre de 1964: 7.
- \_\_\_\_\_, “Las nuevas aventuras de los descubrimientos nuevos. Geografía y pintura informal”, en *La Vanguardia*, 5 de marzo de 1965: 11.
- \_\_\_\_\_, “El arte contemporáneo. Miró, pensador”, en *La Vanguardia*, 15 de mayo de 1965: 11.
- \_\_\_\_\_, “Historias de arte. Pintura románica y pintura gótica”, en *La Vanguardia*, 8 de junio de 1966: 15.
- \_\_\_\_\_, “Teatro, cine, pensamiento. El mito de Hamlet”, en *La Vanguardia*, 17 de junio de 1966: 15.
- \_\_\_\_\_, “Sobre las autoinmolaciones de los bonzos. El triunfo del fuego”, en *La Vanguardia*, 2 de septiembre de 1966: 7.
- \_\_\_\_\_, “Amor y negación II. La muerte de Glahn”, en *La Vanguardia*, 20 de septiembre de 1966: 11.

- \_\_\_\_\_, “Amor y negación. El corto verano”, en *La Vanguardia*, 23 de septiembre de 1966: 11.
- \_\_\_\_\_, “El simbolismo del andrógino. La ‘Seráphita’ de Balzac”, en *La Vanguardia*, 10 de diciembre de 1966: 56.
- \_\_\_\_\_, “Arte e historia. Luz en la edad de las tinieblas”, en *La Vanguardia*, 16 de diciembre de 1967: 15.
- \_\_\_\_\_, “De Sartre a Bronwyn (Rosemary Forsyth). Los sentimientos imaginarios”, en *La Vanguardia*, 5 de enero de 1968: 14.
- \_\_\_\_\_, “La humanidad de Dios. Cuatro glosas sobre Jesucristo”, en *La Vanguardia*, 11 de abril de 1968: 9.
- \_\_\_\_\_, “Estética del sentimiento. La violencia en la arquitectura”, en *La Vanguardia*, 17 de mayo de 1968: 11.
- \_\_\_\_\_, “El arte y el sentimiento. Millares y la ‘muerte del hombre’”, en *La Vanguardia*, 4 de julio de 1968: 44.
- \_\_\_\_\_, “Estructuralismo y permutación analógica”, en *La Vanguardia*, 12 de julio de 1968: 11.
- \_\_\_\_\_, “La pintura de August Puig. Disolución y antiuniverso”, en *La Vanguardia*, 21 de noviembre de 1968: 53.
- \_\_\_\_\_, “Inquietudes actuales de siempre. ¿Qué es la simbología?”, *La Vanguardia*, 23 de noviembre de 1968: 15.
- \_\_\_\_\_, “La pintura reciente de Roman Valles. La llegada a otros mundos pictóricos”, en *La Vanguardia*, 2 de enero de 1969: 43.
- \_\_\_\_\_, “Sobre los elementos de la poesía. Contra Mallarmé”, en *La Vanguardia*, 16 de enero de 1969: 43.
- \_\_\_\_\_, “Entes de ficción y de realidad. ¿Qué es de Rosemary Forsyth?”, en *La Vanguardia*, 19 de febrero de 1969: 11.
- \_\_\_\_\_, “Homenaje a un gran maestro. La simbología de Marius Schneider”, en *La Vanguardia*, 14 de marzo de 1969, 11.
- \_\_\_\_\_, “Vivencia y comunicación. Símbolo y signo”, en *La Vanguardia*, 28 de marzo de 1969: 13.
- \_\_\_\_\_, “La pintura reciente de Argimón. El arte como libertad lírica”, en *La Vanguardia*, 11 de abril de 1969: 40.
- \_\_\_\_\_, “No contradicción, prosecución. Simbología tradicional y científica”, en *La Vanguardia*, 12 de abril de 1969: 13.
- \_\_\_\_\_, “Arte y civilización. Siete mil años de Egipto”, en *La Vanguardia*, 25 de abril de 1969: 13.
- \_\_\_\_\_, “La evolución de Luis Boch. De la neoforma al manifiesto”, en *La Vanguardia*, 16 de mayo de 1969: 50.
- \_\_\_\_\_, “Las posibilidades existenciales. La muerte como respuesta”, en *La Vanguardia*, 4 de junio de 1969: 13.
- \_\_\_\_\_, “‘El Grito’, de Antonioni. Realismo y simbolismo”, en *La Vanguardia*, 25 de junio de 1969: 15.
- \_\_\_\_\_, “El testimonio numismático. Símbolos y monarcas”, en *La Vanguardia*, 7 de agosto de 1969: 10.
- \_\_\_\_\_, “Dionisos y el andrógino. Mitos y símbolos”, en *La Vanguardia*, 17 de septiembre de 1969: 11.

- \_\_\_\_\_, “Artículo subjetivo. Universalidad”, en *La Vanguardia*, 24 de septiembre de 1969: 11.
- \_\_\_\_\_, “Religión y poesía. Neferkheperure Akhenaten”, en *La Vanguardia*, 19 de octubre de 1969: 51.
- \_\_\_\_\_, “Dibujos de Antonio Molina. Amanecer de lo informe”, en *La Vanguardia*, 1 de noviembre de 1969: 37.
- \_\_\_\_\_, “La pintura de Xavier Calicó. Contrapunto de fuegos”, en *La Vanguardia*, 22 de noviembre de 1969: 32.
- \_\_\_\_\_, “La pintura de Montserrat Gudiol. La flor en el infierno”, en *La Vanguardia*, 25 de enero de 1970: 49.
- \_\_\_\_\_, “Cine y pensamiento. Contra los samuráis...”, en *La Vanguardia*, 16 de enero de 1970: 9.
- \_\_\_\_\_, “Sobre el lenguaje (y III). Simbolismo fonético”, en *La Vanguardia*, 18 de marzo de 1970: 47.
- \_\_\_\_\_, “El arte de Rafael Batolozzi. Deformación y neorrealidad”, en *La Vanguardia*, 8 de abril de 1970: 39.
- \_\_\_\_\_, “Más allá del eros. Las formas del amor”, en *La Vanguardia*, 28 de abril de 1970: 15.
- \_\_\_\_\_, “La obra de Tharrats. Técnica y significación”, en *La Vanguardia*, 3 de mayo de 1970: 48.
- \_\_\_\_\_, “La pintura de Javier Ciria. De la abstracción a la figuración”, en *La Vanguardia*, 7 de mayo de 1970: 45.
- \_\_\_\_\_, “Aspectos de nuestro tiempo. La aceleración cultural”, en *La Vanguardia*, 10 de mayo de 1970: 13.
- \_\_\_\_\_, “Resurrección de la música. Krzysztof Penderecki”, en *La Vanguardia*, 18 de septiembre de 1970: 11.
- \_\_\_\_\_, “La pintura de García Pibernat. Magia y transfiguración”, en *La Vanguardia*, 3 de junio de 1970: 51.
- \_\_\_\_\_, “Doctrinas y métodos. Sobre el concepto de estructura”, en *La Vanguardia*, 13 de junio de 1970: 13.
- \_\_\_\_\_, “Daena y Schekinah. Lo eterno femenino”, en *La Vanguardia*, 4 de agosto de 1970: 11.
- \_\_\_\_\_, “Temas de hoy. El fatalismo del progreso”, en *La Vanguardia*, 1 de octubre de 1970: 43.
- \_\_\_\_\_, “Inger Stevens, in memoriam. La esencia del cinematógrafo”, en *La Vanguardia*, 13 de noviembre de 1970: 49.
- \_\_\_\_\_, “Temas de hoy. Actualidad de la simbología”, en *La Vanguardia*, 30 de diciembre de 1970: 11.
- \_\_\_\_\_, “Música del siglo XX. El desconocido Alexander Scriabin”, en *La Vanguardia*, 11 de febrero de 1971: 39.
- \_\_\_\_\_, “Bronwyn-Bhowani. Simbolismo fonético”, en *La Vanguardia española*, 16 de abril de 1971: 39.
- \_\_\_\_\_, “En los antípodas de Goethe. La lucha contra la personalidad”, en *La Vanguardia*, 16 de julio de 1971: 39.
- \_\_\_\_\_, “Tradición e innovación. La espada y el trono”, en *La Vanguardia*, 18 de septiembre de 1971: 45.
- \_\_\_\_\_, “Un pintor olvidado. Dante Gabriel Rossetti”, en *La Vanguardia*, 29 de septiembre de 1971: 47.

\_\_\_\_\_, “El arte contemporáneo. El Tápies último”, en *La Vanguardia*, 13 de enero de 1973: 50.

### *Correspondencia y Entrevistas*

Carta del gerente de Argos a Cirlot del 30 de septiembre de 1951, carpeta 4-Argos, Caja FP10-7, Fondo Juan Eduardo Cirlot del Archivo del Museu Nacional de Arte de Cataluña.

Carta de Cirlot a Jean Aristeguieta del 5 de agosto de 1967, carpeta 13-Árbol de Fuego I, caja FP10-25-Correspondencia personal, diferentes entidades. Fondo JEC. Archivo del MNAC.

Carta de Cirlot a Jean Aristeguieta del 1 de septiembre de 1967, carpeta 13-Árbol de Fuego I, caja FP10-25-Correspondencia personal, diferentes entidades. Fondo JEC. Archivo del MNAC.

Carta de Cirlot a Jean Aristeguieta del 9 de febrero de 1968, carpeta 13-Árbol de Fuego I, caja FP1025-Correspondencia personal, diferentes entidades. Fondo JEC. Archivo del MNAC.

Carta de Cirlot a Juan García Font del 27 de agosto de 1969, carpeta 3-Marin Editorial, caja FP10-12-Correspondència Editorials. Fondo JEC. Archivo del MNAC.

Carta de Cirlot a Ana María Fagundo del 16 de septiembre de 1969, carpeta 1-A la luz, Caja FP10-25 Correspondencia personal. Diferentes entidades. Fondo JEC. Archivo del MNAC.

Carta de Cirlot a José María Sancho Fortich del 23 de noviembre de 1970, carpeta 30, caja FP10-5-Dossiers Afabéticos. Fondo JEC. Archivo del MNAC.

Carta de Cirlot a José A. Llorens Borrás del 16 de enero de 1971, Carpeta 1, Caja FP10-7 Correspondencia Editorials. Fondo JEC. Archivo del MNAC.

Carta de Cirlot a Jean Aristeguieta del 22 de febrero de 1971, Carpeta 13-Árbol de Fuego II, Caja FP10-25-Correspondencia personal. Diferentes entidades. Fondo JEC, Archivo del MNAC.

Carta de Cirlot a Francisco Ynduráin del 18 de mayo de 1971, carpeta 58, caja FP10-6. Fondo JEC. Archivo del MNAC.

Carta de Juan-Eduardo Cirlot a Jean Aristeguieta del 3 de julio de 1972, carpeta 14-Árbol de Fuego II, caj. FP1025-Correspondencia personal, diferentes entidades. Fondo JEC. Archivo del MNAC.

Carta de Cirlot a Alejandra Pizarnik del 8 de agosto de 1972, carpeta 14, caja FP10-5-Dossiers Afabéticos. Fondo JEC. Archivo del MNAC.

“Entrevista con J. E. Cirlot”, en *Revista Europa* 549, 20 de febrero de 1967.

Entrevista de Riera Clavillé a J-E. Cirlot: “¿Quién es Bronwyn?”, en *Revista Europa* 560, 25 de enero de 1968.

Horóscopo de José Gifreda a Juan-Eduardo Cirlot de enero de 1960, carpeta 8, caja FP10-52, Fondo JEC. Archivo del MNAC.

Nota, en Carpeta 2 -Hermetismo, caja FP42-10-Bronwyn. Fondo JEC. Archivo del MNAC.

“¿Qué es la poesía?”, Carpeta 13-Árbol de Fuego I, Caja FP10-25-Correspondencia personal. Diferentes entidades. Fondo JEC. Archivo del MNAC.

## Indirecta

- Allegra, Giovanni, “I simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan-Eduardo Cirlot”, en *Annali dell’Istituto Universitario Orientale*. Nápoles: Sezione Romanza, 1977.
- \_\_\_\_\_, “Juan-Eduardo Cirlot dal surrealismo alla svolta simbolica”, en *Trent’anni di Avanguardia Spagnola. Da Ramón Gómez de la Serna a Juan-Eduardo Cirlot*. Ed. Gabriele Morelli. Milano: Jaca Book (Edizione Universitaire Jaca 35), 1988.
- Antón Pacheco, Antonio, “Poesía metafísica. En torno a Juan Eduardo Cirlot”, en *Campo de Agramante*, 2008: 35-47.
- Briano Veloz, Karen Anahí, *Gnosis y gnosticismo en la poesía de Juan Eduardo Cirlot: simbolización y recepción*. Tesis de maestría de la UNAM. México, 2016.
- \_\_\_\_\_, “Mística, Grial y celtismo en *La Quête de Bronwyn* de Juan-Eduardo Cirlot”, en *Mística y Lenguaje poético: discursos sobre experiencias de lo Absoluto*. México: UNAM, 2020.
- Casals, Xavier, “Cirlot i el neonazisme: poemes esparsos”, en *Quaderns El País*, 24 de octubre de 1996.
- Castillo Peragón, Alfonso, “Hermenéutica simbólica: la poética simbólica de Juan Eduardo Cirlot”, en *RILCE* 35-1, 2019: 223-245.
- \_\_\_\_\_, *Hermenéutica simbólica. La poética simbólica de Juan Eduardo Cirlot. El ciclo de Bronwyn*. Tesis de doctorado. Universidad de Granada, 2019: 45.
- Cirlot, Victoria y Lourdes Cirlot, “Juan Eduardo Cirlot: un boceto biográfico”, en *Barcarola. Revista de creación literaria* 53, Albacete: junio 1997.
- Cirlot, Victoria, “Juan Eduardo Cirlot, entre el surrealismo y la simbología”, en *Agulha, revista de cultura* 21-22, 2002 <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag21cirlot.htm>>.
- Cirlot, Victoria, “Cirlot y el nazismo”, en *La Vanguardia*, 30 de abril de 2008: <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2008/04/30/pagina-20/70230329/pdf.html?search=victoria%20cirlot>>.
- Cómez Ramos, Rafael, “Cirlot, historiador de arte”, en *Laboratorio de Arte* 29, 2017: 743-754.
- Corazón Ardura, José Luis, *La escalera da a la nada: estética de Juan Eduardo Cirlot*. Palma de Mallorca: CEDEAC, 2007.
- Granel Trías, Enrique, “Donde nada lo nunca ni, de Juan-Eduardo Cirlot”, en *Ínsula* 638: 20-24.
- Janés, Clara, *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*. Madrid: Huerga y Fierro, 1996.
- Martín Ortega, Elisa, “Juan Eduardo Cirlot y las golondrinas de Bécquer”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 747, 2012: 39-48.
- Parra, Jaime D., *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*. Barcelona: Planeta, 2001.
- \_\_\_\_\_ (ed.), *La simbología: grandes figuras de la ciencia de los símbolos*. España: Montesinos, 2001.
- “Poesía experimental y permutatoria de Juan Eduardo Cirlot”, en *Ars Sonora (25 años)*, emitido el 15 de octubre de 1988. Disponible en <<http://www.rtve.es/alicarta/audios/ars-sonora-25-anos/ars-sonora-25-anos-poesia-experimental-permutatoria-juan-eduardo-cirlot-15-10-88/1532760/>> [consultado en septiembre de 2019].
- Rivero Taravillo, Antonio, *Cirlot, ser y no ser de un poeta único*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2016.

- Valbuena Prat, Ángel, “El grupo catalán de la posguerra”, en *Historia de la literatura española IV*. Barcelona: Gustavo Gili, 1968.
- \_\_\_\_\_, “Juan-Eduardo Cirlot: poeta y ensayista”, en *Historia de la literatura española IV*. Barcelona: Gustavo Gili, 1968.
- Vidal Oliveras, Jaume, “Cirlot, Juan Eduardo”, en *Diccionari d'historiadors de l'arte català, valencià i balear*. Obra dirigida por Fransesc Fontbona i Bonaventura Bassegoda, puede consultarse en línea <[https://dhac.iec.cat/dhac\\_p.asp?id\\_personal=802](https://dhac.iec.cat/dhac_p.asp?id_personal=802)>.
- VV. AA. *Monográfico Cirlot*, en *Artesa* 20, 1973.
- VV. AA. *Dossier Cirlot*, en *Barcarola* 53, 1997 [eds. Antonio Beneyto y Jaime D. Parra].
- VV. AA. *Juan Eduardo Cirlot: La constelación de los símbolos*, en *Ínsula* 638, 2000.
- VV. AA. *Monográfico Cirlot*, en *Rey Lagarto* 52-53, 2002.

## General

- Abrams, Meyer, *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. Nueva York: W.W Norton & Company, 1973.
- A Brief Guide to Conceptual Poetry*, en *Blog Poets.org*. Disponible en: <<https://poets.org/text/brief-guide-conceptual-poetry>> [consultado el 20 de julio de 2019].
- Aguilar-Álvarez Bay, Tatiana, *La verdad poética en José Ángel Valente (1955-1960)*. México: El Colegio de México: 2013. Epub
- Aláez Serrano, Florentino, *San Juan de la Cruz y el misticismo herético*. Madrid: Dionysianum, 2014.
- Ardam, Jacquelyn, “Respuesta”, en “What is the relationship between Conceptual art and Conceptual writing?” de Katie L. Price, *Blog Jacket* 2. Disponible en línea: <<https://jacket2.org/commentary/what-relationship-between-conceptual-art-and-conceptual-writing>> [consultada el 20 de julio de 2017].
- Ardévol Muñoz, María Isabel, “Los Ardévol: Fernando y José dos músicos olvidados”, en *d'art* 11, 1985: 285-300.
- Asín Vergara, R., “Relaciones e influencias entre la masonería y la Institución Libre de Enseñanza: El caso de Rafael Altamira”, en *La masonería en la España del siglo XX*. Coord. J. Ferrer Benimeli. España: Universidad de Castilla-La Mancha, Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española y Cortes de Castilla-La Mancha, 1996: 373-403.
- Asprem, Egil, “Explaining the Esoteric Imagination. Towards a Theory of Kataphatic Practice”, en *Aries. Journal for the Study of Western Esotericism* 17, 2017: 17-50.
- \_\_\_\_\_, “Rejected Knowledge Reconsidered: Some Methodological Notes on Esotericism and Marginality”, en *New Approaches for the Study of Western Esotericism*. Leiden-London: Brill, 2020: 127-146.
- Ayuso de Vicente, María Victoria, Consuelo García Gallarín y Sagrario Solano Santos (eds.), *Diccionario Akal de términos literarios*. Madrid: Akal, 1990.
- Balmaseda Maestu, Enrique, “La poesía española de postguerra a través de sus antologías”, en *C. I. F.* XIV, 1988: 41-55.
- Barragán Morales, A. y Á. Valle Calzado, “El semanario *Arriba*: La masonería en el discurso falangista, 1935-1936”, en *La masonería en la España del siglo XX*. Coord. J. A. Ferrer Benimeli. España: Universidad de Castilla-La Mancha, Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española y Cortes de Castilla-La Mancha, 1996: 671-684.



- Bauduin, Tessel M., *Surrealism and the Occult. Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.
- Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas y leyendas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005 (Publicación original: Madrid, Espasa-Calpe, 1941). Disponible en <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/gustavo\\_adolfo\\_becquer/obra-visor/rimas-y-leyendas--0/html/00053dfc-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_2\\_](http://www.cervantesvirtual.com/portales/gustavo_adolfo_becquer/obra-visor/rimas-y-leyendas--0/html/00053dfc-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_2_)>. [Consultado el 17 de mayo de 2018].
- Beguín, Albert, *El alma romántica y el sueño*. México: FCE, 1981.
- Benavides, Gustavo, “‘Afterreligion’ after Religion”, en *Journal of American Academy of Religion* 69-2, 2001: 449-457.
- Benítez Andrés, Rosa, “Poesía como conocimiento frente a poesía como comunicación: una querrela de largo recorrido”, en *RILCE* 35-2, 2019: 347-370.
- Beuchot, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México: UNAM-Itaca, 2000 (1ª. ed. 1997).
- Blake, William, *El matrimonio del cielo y el infierno (The Marriage of Heven and Hell)*. Estudio preliminar, traducción y notas de José Luis Palomares. Edición facsímil y bilingüe. Madrid: Hiperión, 2000.
- Boglione, Ricardo, “Uncertain (monoword series)”, en *Crux Desperationis* 3, 2012: 12.
- Booth, A., “‘You! hypocrite lecteur!—mon semblable,—mon frère’: Baudelaire’s Preface to *Fleurs du Mal*”, en *Reading The Waste Land from the Bottom Up*. New York: Palgrave Macmillan, 2015. [https://doi.org/10.1057/9781137482846\\_15](https://doi.org/10.1057/9781137482846_15)
- Borella, Jean, “René Guénon y la escuela tradicional” en *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*. Antoine Faivre y Jacob Needleman (eds). Barcelona: Paidós, 2000: 441-442.
- Bourdieu, Pierre, *Creencia artística y bienes simbólicos: elementos para una sociología de la cultura*. Trad. Alicia Gutiérrez. Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2003.
- Breton, André, *L’Art Magique*. París: Phébus, 1991.
- Burns, Dylan, “Receptions of Revelations: A Future for the Study of Esotericism and Antiquity”, en *New Approaches to the Study of Esotericism*. Eds. Egil Asprem y Julian Strube, Leiden-Boston: Brill, 2021: 20-44.
- Calvo Calvo, Luis, *Historia de la antropología en Cataluña*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Departamento de Antropología de España y América, 1997.
- Camacho, Carmen, *Fuegos de palabras: El aforismo poético español de los siglos XX y XXI (1900-2014)*. Barcelona: Fundación José Manuel Lara, 2018.
- Cano Ballesta, Juan, *Las estrategias de la imaginación: utopías literarias y retórica política bajo el franquismo*. Madrid: Siglo XXI, 1994.
- Carreras y Artau, Joaquín “Inautenticidad luliana del Audito kabbalístico (A propósito de un libro reciente)”, en *Estudios Lulianos* 28, 1966: 95-102.
- Certeau, Michel de, *The Mystic Fable. Vol. 1, The sixteenth and Seventeenth Centuries*. Trad. Michael B. Smith. Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 1992.
- Chaves, José Ricardo, *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*. México: UNAM, 2005.
- \_\_\_\_\_, *México heterodoxo: diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*. México: Bonilla Artigas, 2013.
- \_\_\_\_\_, “El estudio académico de lo esotérico”, en *REHMALC+*, 7-2, 2015: 120-127.

- \_\_\_\_\_, *Gótico imaginal. Ensayos sobre androginia y esoterismo en literatura*. México: Rialta-UNAM, 2018.
- \_\_\_\_\_, *Isis modernista. Escritos panhispánicos sobre teosofía, espiritismo y el primer Krishnamurti (1890-1930)*. México: Bonilla Artigas-UNAM, 2020.
- Cirlot, Lourdes, “El grupo Dau al Set”, en *Revista Literaria Taller Igitur* <<https://tallerigitur.com/ensayo/el-grupo-dau-al-set-por-lourdes-cirlot/5255/>>, recuperado del catálogo *El mundo de Dau al Set*. Ayuntamiento de Valladolid, 2009: 59-65.
- Cirlot, Victoria, “El oído interior. Acerca del encuentro de Cristina Campo, María Zambrano y Marius Schneider”, en *Acta Poetica* 35-2, 2014: 169-186.
- \_\_\_\_\_, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Madrid: Siruela, 2005. ebook.
- Combalía, “Arte conceptual español en el contexto internacional”, en *El Arte Sucede*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005, Pdf disponible en <[http://www.mav.org.es/documentos/NUEVOS%20ENSAYOS%2007%20SEPT%202011/V%20Combalia%20Arte\\_conceptual\\_espanol.pdf](http://www.mav.org.es/documentos/NUEVOS%20ENSAYOS%2007%20SEPT%202011/V%20Combalia%20Arte_conceptual_espanol.pdf)> [consultado en noviembre de 2014].
- Corbin, Henry, *En islam iranien. Aspects spirituels et philosophiques. Tome I. Le Shi'sme duodécimain*. París: Gallimard, 1971.
- \_\_\_\_\_, *Spiritual Body and Celestial Earth. From Mazdean Iran to Shi'te Iran*. Trad. Nancy Pearson. Nueva Jersey: Princeton University Press (Bollingen Series XCI), 1989.
- \_\_\_\_\_, *Templo y contemplación. Ensayos sobre el Islam iranio*. Madrid: Trotta, 2003.
- Corti, María, “Hipertexto”, en *Principios de la comunicación literaria*. México: Edicol, 1978.
- Cortijo, Esteban, “Mario Roso de Luna (1872-1931) un ocultista peculiar”, en *Ábaco*, segunda época, no. 63. “Dossier: entre ciencia y creencia: los saberes ocultos”, 2010.
- Cruz, Juan de la, *Declaración de las canciones que tratan del ejercicio de amor entre el alma y el esposo Cristo*. Ed. Paola Elia. L'Aquila: Textus, 1999.
- Dal Pozzo Montrucchio, Nataly, *La Polémica Tàpies y el Conceptualismo catalán 1973-1985*. Tesis Doctoral. Universitat de Vic, Universitat Central de Catalunya, 2017.
- Dan, Joseph, *The Heart of the Fountain: An Anthology of Jewish Mystical Experiences*. Nueva York: Oxford University Press, 2002.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, “Rizoma”, en *Revista de la Universidad de México*, 2 de octubre de 1977: s/p. Trad. Coral Bracho. Disponible en <[http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/article/view/10506](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/10506)> [consultado el 23 de octubre de 2019].
- Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*. Eds. Wouter J. Hanegraaff, Antoine Faivre, Roelof van den Broek y Jean-Pierre Brach. Leiden-Boston: Brill, 2006.
- Díez de Velasco, Francisco, “Mircea Eliade y Eugenio d'Ors: notas sobre su correspondencia”, en *Ilu. Revista de Ciencias de la Religiones* 13, 2008: 55-70.
- \_\_\_\_\_, “Mircea Eliade y Eugenio d'Ors (y el arquetipo)”, en *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones* 12, 2007: 81-112.
- Dijk, Teun A. van, “Macroestructuras”, en *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*. Madrid: Cátedra, 1980.
- Dolezel, Lubomír, *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Pról. Thomas Pavel. Trad. Joaquín Martínez Lorente. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999.

- D'Ors, Eugenio, *Introducción a la vida angélica. Cartas a una soledad*. Madrid: Tecnos, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Oceanografía del tedio. Historias de las espaguerras*. Madrid: Colección Contemporánea Calpe, 1921.
- D'Ors Führer, Pablo, “La angelología de Eugenio d'Ors. Hacia una teoría de lo biográfico”, en *Diálogo Filosófico* 52, 2002: 95-115.
- D'Ors, Pía, *Eugenio d'Ors*, página web asociada con la Universidad de Navarra; fecha de última actualización: 18 de enero de 2015: <<http://www.unav.es/gep/dors/indice.htm>> [consultado en octubre de 2018].
- Dubois, Geneviève, *Los alquimistas del siglo XX*. Barcelona: Obelisco, 2002.
- “Editorial Gustavo Gili. Una historia (1902-2012)”, en la página web de la editorial <<https://ggili.com.mx/nosotros>> [consultada el 20 de octubre de 2018].
- Escritura experimental en España, 1963-1983*. Exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 16 de octubre de 2014-11 de enero de 2015. Ed. José María Lafuente. Madrid: La Bahía, 2014. Catálogo disponible en <[https://www.accioncultural.es/es/e\\_book\\_escritura\\_experimental\\_espa\\_a\\_1963\\_1983](https://www.accioncultural.es/es/e_book_escritura_experimental_espa_a_1963_1983)> [Fecha de consulta: 26 de septiembre de 2019].
- Eliade, Mircea, *Tratado de Historia de las religiones*. Madrid: Cristiandad, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza, 1983.
- \_\_\_\_\_, “Observaciones metodológicas sobre el estudio del simbolismo religioso”, en *Metodología de la historia de las religiones*. Comps. Mircea Eliade y Joseph M. Kitagawa. Barcelona: Paidós, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Diario Portugués (1941-1945)*. Trad. Joaquín Garrigós. Barcelona: Kairós, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Oceanografía*. Ed. Roberto Scagno. Milán: Jaca Book, 2007.
- Elvira Sánchez, José Iván, “Introduction to the World and the Magic of our Memories”, en *Studia Hermetica Journal SHJ* 2, 2011: 4-8. Disponible en <<http://ojs.studiahermetica.com/index.php/SHJ/article/view/15/9>> [consultado el 20 de octubre de 2019].
- Evola, Julius, *La tradición hermética*. Barcelona: Martínez Roca, 1975.
- Faivre, Antoine, *Access to Western Esotericism*. Albany: State University of New York Press, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Western Esotericism. A Concise History*. Albany: State University of New York Press, 2001.
- \_\_\_\_\_, “Introducción I”. *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*. Eds. Antoine Faivre y Jacob Needleman. Barcelona: Paidós, 2000: 9-22.
- Feijoo, Benito Jerónimo, *Teatro crítico universal*. Tomo I. Alicante: biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Edición digital basada en Teatro crítico universal, I, Madrid, Imp. Lorenzo Francisco Mojados, 1726; II, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1728; III (1729); IV (1730); V (1733); VI (1734); VII (1736); VIII (1739); IX (1740) en la misma imprenta y cotejada con la selección y edición crítica de Ángel-Raimundo Fernández González (Madrid, Cátedra, 1983, 2ª edición). Disponible en <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-critico-universal--0/html/fedb1802-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_4\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-critico-universal--0/html/fedb1802-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_4_)> [Consultada el 10 de mayo de 2018].
- \_\_\_\_\_, *Teatro crítico universal*, tomo segundo (1728). Texto tomado de la edición de Madrid 1779 (por D. Joaquín Ibarra, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros),

- tomo segundo (nueva impresión, en la cual van puestas las adiciones del Suplemento en sus lugares), páginas 119-168. Disponible en <<http://www.filosofia.org/bjf/bjft205.htm>> [Consultada el 10 de mayo de 2018].
- \_\_\_\_\_, *Cartas eruditas y curiosas* (1742-1760), tomo primero (1742). Texto tomado de la edición de Madrid 1777 (en la Imprenta Real de la Gazeta, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros), tomo primero (nueva impresión), páginas 190-193. Disponible en <<http://www.filosofia.org/bjf/bjfc122.htm>> [Consultada el 10 de mayo de 2018].
- Fernández, María Eugenia, “Roberto Bolaño y Jaime Gil de Biedma: poesía y ficción”, en *Memoria Académica de las X Jornadas de Literatura Comparada*, 17 al 20 de agosto de 2011, La Plata, Argentina, memoria Académica. Disponible en: <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2414/ev.2414.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2414/ev.2414.pdf)> [consultada el 10 de septiembre de 2019].
- Fernández, María Francisca, “Una lectura de Heidegger en la España franquista. El caso de Manuel Sacristán”, en *Sociología histórica* 2, 2013: 73-110.
- Ferrer Benimeli, J.A. (coord.), *La masonería española. Represión y exilios I*. Zaragoza: Centro de Estudios Históricos de la Masonería española, Universidad de Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2010.
- Field, Arthur, “The Platonic Academy of Florence”, en *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*. Eds. Michael J. B. Allen, Valery Rees y Martin Davies. Leiden-Boston-Köln: Brill, 2002: 359-376.
- Filoramo, Giovanni, “Some Reflections on Wouter Hanegraaff’s Esotericism and the Academy”, en *Religion* 43-2, 2013: 213-218.
- Forshaw, Peter J., “Christian Kabbalah”, en *The Cambridge Handbook of Western Mysticism and Esotericism*. Nueva York: Cambridge University Press, 2016: 143-155.
- Franke, William, *On What Cannot Be Said. Apophatic Discourses in Philosophy, Religion, Literature, and the Arts. Vol. 1, Classic Formulations*, Indiana, University of Notre Dame Press, 2007.
- Fuentes Codera, Maximiliano, “La encrucijada de Posguerra y la primera estancia de Eugenio d’Ors en Argentina”, en *Historia y Política* 28, 2012: 245-272.
- Gadamer, Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme, 1997 (1ª. ed., alemana, 1975).
- \_\_\_\_\_, *Verdad y Método II*. Salamanca: Sígueme, 1998 (1ª. ed., alemana, 1986).
- García-Navarro, Alicia, “Relación cronológica de publicaciones: Obras inéditas / De existencia dudosa/ No localizadas”, en *Bibliografía de Eugenio d’Ors*. Pamplona: Cuadernos de Anuario Filosófico, 1994; ahora disponible en línea: <<http://www.unav.es/gep/dors/bibliografia.htm>>, consultado en noviembre de 2018.
- García Bazán, Francisco, *Gnosis. La esencia del dualismo gnóstico*. Buenos Aires: Castañeda, 1978.
- García Encinas, María Angélica y Elisabeth Siles Rodríguez, *Sinestesia y simbolismo fonético*. Tesis de Psicología teórica. Departamento de psicología experimental y fisiología del comportamiento de la Universidad de Granada, 2010. Disponible en <[https://www.ugr.es/~setchift/docs/cualia/sinestesia\\_simbolismo\\_fonético.pdf](https://www.ugr.es/~setchift/docs/cualia/sinestesia_simbolismo_fonético.pdf)> [consultada el 2 de octubre de 2019].
- González Alcantud, José Antonio, “Eliade y la antropología”, en *El genio maligno. Revista de Humanidades y Ciencias sociales* 2, 2008: 91-104.

- González Ochoa, César, “Ficino, lector de la República”, en *Acta Poetica* 29-1, 2008: 251-282.
- Goodrick-Clarke, Nicholas, *The Occult Roots of Nazism. Secret Aryan Cults and their Influence on Nazi Ideology*. New York: Tauris Parke, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Black Sun: Aryan Cults, Esoteric Nazism, and the Politics of Identity*. Nueva York: NYU Press, 2003.
- Granada, Miguel Ángel, “El desarrollo de las concepciones de la relación entre Antigüedad, Edad Media y presente en el Renacimiento: desde Petrarca a Giordano Bruno”, en *Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento Moderno y Metodología en Historia de la Ideas* 1, 2009: 13-29. Disponible en <<https://revistas.ucm.es/index.php/INGE/article/view/14664>> [consultada el 17 de octubre de 2019].
- Granada, Fray Luis de, *Traducción de la Escala Espiritual de S. Juan Clímaco (1562)*, en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. <<http://www.rae.es>> [fecha de consulta: enero de 2021].
- Guénon, René, *Símbolos fundamentales de una ciencia sagrada*. Trad. Juan Valmard. Buenos Aires: EUDEBA, 1988.
- Guerrero, Gustavo, *Teorías de la lírica*. México: FCE, 1998.
- Hakl, Hans Thomas, “‘Den Antaios kenne und missbillige ich. Was er plegt, ist nicht Religio, sondern Magie!’ Kurze \_Geschichte der Zeitschrift ANTAIOS”, en *Aries* 9-2, 2009: 195-232.
- \_\_\_\_\_, *Eranos: an Alternative Intellectual History of Twentieth Century*. Trad. Christopher McIntosh. Ontario: McGill Queens University Press, 2013.
- Hammersholt, Torben, “Steven T. Katz’s Philosophy of Mysticism Revisited”, en *Journal of the American Academy of Religion* 81-2, 2013: 467-490.
- Hames, Harvey, *The Art of Conversion: Christianity and Kabbalah in the Thirteenth Century*. Boston: Brill, 2000.
- Hanegraaff, Wouter J., *New Age Religion and Western Culture. Esotericism in the Mirror of Secular Thought*. Leiden-Nueva York-Köln: Brill, 1996.
- \_\_\_\_\_, “Romanticism and the Esoteric Connection”, en *Gnosis and Hermeticism from Antiquity to Modern Times*. Eds. Roelof van den Broek y Wouter J. Hanegraaff. Nueva York: State University of New York Press, 1998.
- \_\_\_\_\_, “New Age Religion and Secularization”, en *Numen. International Review for the History of Religions*. Vol. 47. Leiden, 2000: 288-312.
- \_\_\_\_\_, “Altered States of Knowledge: The Attainment of Gnosis in the Hermetica”, en *The International Journal of the Platonic Tradition*, 2, 2008: 128-163.
- \_\_\_\_\_, *Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- \_\_\_\_\_, “The Globalization of Esotericism”, en *Correspondences*, 3, 2015: 55-91.
- \_\_\_\_\_, “Gnosis”, en *Cambridge Handbook of Western Mysticism and Esotericism*. Ed. Glenn Alexander Magee. Nueva York: Cambridge University Press, 2016: 381-392.
- \_\_\_\_\_, “Esotericism and Criticism: A Platonic Response to Arthur Versluis”, en *Creative Reading*, blog personal de Hanegraaff, entrada del 16 de junio de 2018. Disponible en <<http://wouterjhanegraaff.blogspot.com>> [consultada en marzo de 2019].
- Hankins, James, “The Myth of the Platonic Academy of Florence”, en *Renaissance Quarterly*, Vol. 44, No. 3, 1991: 429-475.
- Horta, G., *De la mística a les barricades: introducció a l’esperitisme català del XIX dins el context ocultista europeu*. Barcelona: Proa, 2001.

- Hulin, Michel, *La mística salvaje: en los antípodas del espíritu*. Trad. María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Siruela, 2007.
- Idel, Moshé, *Cábala. Nuevas perspectivas*. México: FCE-Siruela, 2006.
- James, William, *The Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature*. South Australia: University of Adelaide, 2009, ebook.
- Jauss, Hans Robert, “Historia de la literatura como una provocación de la ciencia literaria”, en Dietrich Rall (comp.) *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 2008: 55-58.
- Jung, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*. Trad. Luis Escobar Bareño. Barcelona-México: Paidós, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Psicología y alquimia*. Trad. Alberto Luis Bixio. México: Tomo, 2007.
- Keller, Hildegard Elisabeth, “III. Abundancia. Una estética de lo líquido y su circulación en la Edad Media y en el siglo XX”, en *Mística y creación en el siglo XX. Tradición e innovación en la cultura europea*. Eds. Victoria Cirlot y Amador Vega. Barcelona: Herder, 2006: 87-137.
- Kisiel, Theodore, “Hermeneutics of facticity”, en *Martin Heidegger. Key Concepts*. Ed. Bret W. Davis. Durham: Acumen, 2010: 17-32.
- Laenen, J. H., “Literatura popular sobre ‘cábala’”, en *La mística judía. Una introducción*. Madrid: Trotta, 2006.
- “La literatura alternativa de Ramon Llull”, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/ramon\\_llull/literatura\\_alternativa/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/ramon_llull/literatura_alternativa/)> [consultada el 16 de octubre de 2018].
- Lanz, Juan José, “El compromiso poético en España hacia mediados del siglo XX”, en *Revista www.izquierdas.cl*, 2011: 47-66.
- \_\_\_\_\_, “La historiografía literaria española contemporánea”, en *YouTube*, video del 22 de marzo de 2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=IV6zmRIy0-Q>>.
- Lavaniegos, Manuel, “Mircea Eliade: Historia de las religiones y hermenéutica”, en *Horizontes contemporáneos de la hermenéutica de la religión (Eliade, Ricoeur, Durand, Trías, Ortíz-Osés, Duch y Beuchot)*. México: UNAM, 2016: 190-298.
- Lojo, María Rosa, *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos*. México: UNAM, 1997.
- López-Baralt, Luce, *Asedios a lo indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*. Madrid: Trotta, 2016.
- López Casimiro, F., “La Institución Libre de Enseñanza y la masonería: D. Hermenegildo Giner de los Ríos”, en *La masonería española. Represión y exilios I*. Coord., J. A. Ferrer Benimeli. Zaragoza: Centro de Estudios Históricos de la Masonería española, Universidad de Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2010: 703-729.
- Louzao Villar, J., “Los idealistas de la Fraternidad Universal. Una aproximación a la historia del movimiento teosófico español (c. 1890-1939)”, en *Historia Contemporánea* 37, 2011: 501-529.
- Lowrie, Joyce O., “René Guénon and the Esoteric Thought of André Pieyre de Mandiargues”, en *The French Review* 158, 1985: 391-402.
- Magee, Glenn Alexander (ed.), *The Cambridge Handbook of Western Mysticism and Esotericism*. Nueva York: Cambridge University Press, 2016.
- Mancho Duque, María Jesús, *Palabras y símbolos en san Juan de la Cruz*. Madrid: Fundación Universitaria Española / Universidad Pontificia de Salamanca, 1993.

- \_\_\_\_\_, “Modulaciones simbólicas en la poesía de San Juan de la Cruz”, en *Los ríos sonoros de la palabra (Mística y poesía)*. Ed. Margarita León Vega. México: UNAM, 2018: 49-84.
- 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”, en *Revista de Literatura*, LXX-139, 2008: 141-163.
- \_\_\_\_\_, “Un silencio olvidado: la poesía de Juan Perucho”, en *EPOS*, XX-XXI, 2004-2005: 285-290.
- \_\_\_\_\_, “La revista ‘Entregas de poesía’ (1944-1947)”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019. Edición digital a partir de *Quaderns de Vallençana*, núm. 3 (diciembre 2009): 56-63 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-revista-entregas-de-poesia-1944-1947-942884/>>.
- Marías, Julián, “Heidegger”, en *Conferencia del curso “Los estilos de la Filosofía”*, Madrid, 1999/2000. Ed. Jean Lauand. Disponible en <<http://www.hottopos.com>> [consultada el 20 de febrero de 2020].
- Marion, Marie-Odile, “Antropología de la religión”, en *Teoría e Historia de las religiones Volumen 1*. Coords. Mercedes de la Garza y María del Carmen Valverde Valdés. México: UNAM, 2010: 31-57.
- Martín Velasco, Juan, *El fenómeno místico. Estudio comparado*. Madrid: Trotta, 1999
- Masuzawa, Tomoko, “Reflections on the Charmed Circle”, en *Journal of American Academy of Religion* 69-2, 2001: 429-436.
- Medina Bañón, Raquel, *Surrealismo en la poesía española de posguerra (1939-1950): Ory, Cirlot, Labordeta y Cela*. Madrid: Visor, 1977.
- Meints-Adail, Renata Del Rio, *The Fallen Artist: The influence of John Milton’s Paradise Lost on James Joyce’s A Portrait of the Artist as a Young Man*. Tesis de maestría. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2009.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Edición digital basada en la de Madrid, La Editorial Católica, 1978. Disponible en <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-los-heterodoxos-espanoles/html/fee78e52-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_63.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-los-heterodoxos-espanoles/html/fee78e52-82b1-11df-acc7-002185ce6064_63.html)> [consultada el 15 de mayo de 2018].
- Mera Costas, Pilar, “Perseguidos en el limbo: la primera represión de la masonería gallega (1936-1939)”, en *Historia Actual Online* 33, 2014: 93-105.
- Mohammadi, Shekoufeh y Yasaman Dowlatshahí, “Reflexiones acerca de los orígenes del misticismo islámico en Irán”, en *Mística y lenguaje poético: discursos sobre experiencias de lo Absoluto*. México: UNAM, 2020: 145-178.
- Molinos, Miguel de, *Guía espiritual* (1675). REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. <<http://www.rae.es>> [Fecha de la consulta: enero de 2021].
- Moog-Grünwald, Maria. “Investigación de las influencias y de la recepción”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 2008: 245-270.
- Mora, Ferrater, *Diccionario de filosofía*. México: Atlante, 1941 (2ª. ed 1944).
- Morales Ruiz, J., *La publicación de la Ley de represión de la masonería en la prensa de la España de postguerra (1940)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1992.

- Muñiz-Huberman, Angelina, “Ramón Llull y el simbolismo de la cábala”, en *Acta Poetica* 9-10, 1989: 145-153.
- \_\_\_\_\_, *Las raíces y las ramas: fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebrea*. México: FCE, 1993.
- Navarro Cordón, Juan Manuel, “A [sic] recepción de Heidegger en España”, recuperada el 10 de febrero de 2012, Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=WKI9SdOBy3U&fbclid=IwAR2XgemSvW662DJ39LEkoEouhKix52JZ0CLDEfI4PUxL4d7lpyC8nRseXqM>> [consultada el 20 de febrero de 2020].
- Nemo, Phillippe, “De Heidegger a Sohrevardi. HENRY CORBIN. Conversación con Philippe Nemo”, en *Revista Cultural Biblioteca Islámica*, entrada del 21 de enero de 2014: Disponible en <<http://www.redislam.net/2014/01/de-heidegger-sohrevardi-entrevista-de.html#sthash.VBe04vOv.dpuf>> [consultada el 20 de febrero de 2020].
- Ortiz-Osés, Andrés, “La recepción de la hermenéutica en España”, en *Isegoría* 5, 1992: 154-160.
- \_\_\_\_\_, *Metafísica del sentido. Una filosofía de la implicación*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1989.
- \_\_\_\_\_, y Patxi Lanceros, *Diccionario interdisciplinar de Hermenéutica*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2001.
- Otto, Rudolph, *The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and its Relation to the Rational*. Londres: Oxford University Press, 1936.
- Palenque, Marta, “Salvador Rueda en el decurso de la lírica española: (con tres cartas de Rueda a Marinetti en torno al verso libre)”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, < [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/salvador-rueda-en-el-decurso-de-la-lirica-espanola--con-tres-cartas-de-rueda-a-marinetti-en-torno-al-verso-libre/html/75e88e1f-c20a-47f8-8381-26098f01884e\\_6.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/salvador-rueda-en-el-decurso-de-la-lirica-espanola--con-tres-cartas-de-rueda-a-marinetti-en-torno-al-verso-libre/html/75e88e1f-c20a-47f8-8381-26098f01884e_6.html) >.
- Parcerisas, Pilar, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Pról. Simón Marchán Fiz. Madrid: Akal, 2007.
- Parham, Karen, *Mysticism in Western Esotericism: The Compatibility of Mysticism with Western Esotericism within a Neo-Essentialist Perspective*. Disponible en CreateSpace Independent Publishing Platform, septiembre 16 de 2018.
- Pasi, Marco, “The Problems of Rejected Knowledge: Thoughts on Wouter Hanegraaff’s Esotericism and the Academy”, en *Religion* 43-2, 2013: 201-212.
- Pessoa de Lira, David, “O Corpus Hermeticum e o Problema Gnostico. A γνῶσις [gnōsis] Hermética como Sentido da Vida”, en *Melancolia* 6, 2021: 32-44.
- Pino, Miriam, “Redes intelectuales. Nuevas posibilidades de estudio para las literaturas del cono sur (1970-1990): el caso del uruguayo Carlos Martínez Moreno”, en *Literatura y Lingüística*, nº 12, Santiago, 2000. Disponible en línea: <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S071658112000001200010](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071658112000001200010)> [consultado en octubre de 2017].
- Piñero, Antonio y Montserrat Torrents, “Introducción general”, en *Textos gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi I. Tratados filosóficos y cosmológicos*. Eds. Francisco García Bazán, Fernando Bermejo y Alberto Quevedo. Madrid: Trotta, 2000.
- Pita González, Alexandra, “Revistas culturales y redes intelectuales: una aproximación metodológica” en *Nuestra América* 54, 2013: 177-194.
- Platón, *El banquete o del amor*. Ed. Patricio de Azcárate. Madrid: 1871. Disponible en Filosofía.org <<http://www.filosofia.org/cla/pla/azc05297.htm>> [consultado el 7 de noviembre de 2018].



- Plotino, “III-4 Sobre el demon en que hemos cabido en suerte”, en *Eneádas III-IV*. Introducción, traducción y notas de Jesus Igal. Madrid: Gredos, 1985.
- Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*. Eds. Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2021.
- Pomés Vives J., “Diálogo Oriente-Occidente en la España de finales del siglo XIX. El primer teosofismo español (1888-1906): un movimiento religioso heterodoxo bien integrado en los movimientos sociales de su época”, en *HMiC: història moderna i contemporània* 6, 2006: 55-74.
- Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Eds. Roland Greene, Stephen Cushman, Clare Cavanagh, Jahan Ramazani, Paul F. Rouzer, Harris Feinsod, David Marno, Alexandra Slessarev. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- Principe, Lawrence M., *The Secrets of Alchemy*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 2013.
- Quilis, Antonio, *Manual de métrica española*. Madrid: Alcalá, 1975.
- Rey Bueno, M., “Los Destiladores Reales de los Austrias Españoles (1564-1700)”, en *Azogue*. Revista Electrónica dedicada al Estudio Histórico-Crítico de la Alquimia 5, 2002-2007: 108-129.
- Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI, 2006 (1ª ed. 1995, español; 1ª ed. 1976, inglés).
- Rius, Mercè, *D’Ors, filósofo*. Valencia: Universidad de València, 2014.
- Rodríguez Guerrero, “La Literatura Alquímica Española entre dos siglos (1889-1946)”. Exposición Virtual Organizada por la Revista Electrónica *Azogue* el 1 de diciembre de 2006. Disponible en: <<http://www.revistaazogue.com/expo1.htm>> [consultada el 15 de mayo de 2019].
- \_\_\_\_\_, “La alquimia en España durante el periodo modernista”, en *Azogue* 5, 2002-2007: 181-222.
- Said, Edward, *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Orientalismo*. Presentación de Juan Goytisolo. Trad. María Luisa Fuentes. Barcelona: Mondadori, 2008.
- Saif, Liana, “¿What is Islamic Esotericism?”, en *Correspondences*, 7-1, 2019: 1-59.
- Schmidt, Leigh Eric. “The Making of Modern ‘Mysticism’”, en *Journal of American Academy of Religion, Princeton University*, 71-2, 2003: 273-302.
- Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*. Madrid: Siruela, 1998.
- Scholem, Gershom, *Las grandes tendencias de la mística judía*. Trad. Beatriz Oberländer. México: FCE, 1996.
- \_\_\_\_\_, *La cábala y su simbolismo*. México: Siglo XXI, 2008.
- Sedgwick, Mark, *Against the Modern World. Traditionalism and the Secret Intellectual History of the Twentieth Century*. Nueva York: Oxford University Press, 2004.
- \_\_\_\_\_, “René Guénon and Traditionalism”, en *The Cambridge Handbook of Western Mysticism and Esotericism*. Nueva York: Cambridge University Press, 2016: 308-321.
- \_\_\_\_\_, *Western Sufism: from the Abbasids to the New Age*. Nueva York: Oxford University Press, 2017.
- Sells, Michael, *Mystical Languages of Unsayings*. Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1994.

- Stuckrad, Kocku von, *Esotericism. A History of Secret Knowledge*. London: Equinox, 2005.
- Stueber, Karsten R., “Understanding Versus Explanation? How to Think about the Distinction between the Human and the Natural Sciences”, en *Inquiry* 55-1, 2012: 17-32.
- Stroumsa, Guy, *Hidden Wisdom. Esoteric Traditions and the Roots of Christian Mysticism*. Leiden-London: Brill, 2005.
- Strube, Julian, “Towards the Study of Esotericism without the ‘Western’: Esotericism from the Perspective of a Global Religious History”, en *New Approaches for the Study of Western Esotericism*. Leiden-London: Brill, 2020: 45-66.
- Taylor, George H. y Francis J. Mootz III, “Introduction”, en *Gadamer and Ricoeur. Critical Horizons for Contemporary Hermeneutics*. Nueva York: Continuum, 2011: 1-11.
- Torregrosa, Marta, “Bibliografía sobre Eugenio d’Ors”, en *Proyecto Ensayo Hispánico*: <<http://www.ensayistas.org/filo-sofos/spain/Ors/biblio-de.htm>>, consultado en noviembre de 2018.
- Underhill, Evelyn, *La mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual*. Madrid: Trotta, 2006.
- Urban, Hugh B., “Syndrome of the Secret: ‘Esocentrism’ and the Work of Setven M. Wasserstrom”, en *Journal of American Academy of Religion*, 69-2, 2001: 437-447.
- Vega, Amador, *Sacrificio y creación en la figura de Rothko*. Madrid: Siruela, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. Navarra: Cátedra Jorge Oteiza, 2005.
- Versluis, Arthur, *American Transcendentalism and Asian Religions* 1993.
- \_\_\_\_\_, *The Esoteric Origins of the American Renaissance*, 2001.
- \_\_\_\_\_, *American Gurus: From Transcendentalism to New Age Religion*, 2014.
- \_\_\_\_\_, *Platonic Mysticism: Contemplative, Science, Philosophy, Literature, and Art*. Albany: State University of New York Press, 2018.
- Viatte, Auguste, *Les sources ocultes du Romanticism*. París: Libraire Honoré Champion, 1979.
- Wasserstrom, Steven, *Religion After Religion: Gershom Scholem, Henri Corbin and Mircea Eliade at Eranos*. Princeton University Press, 1999.
- Weinberg, Liliana, *Situación del ensayo*. México: UNAM, 2006.
- Williams, Michael Allen, *Rethinking “Gnosticism”. An Argument for Dismantling a Dubious Category*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1996.