

JUAN EDUARDO CIRLOT
"COMPLEXIO OPPOSITORUM"

Benjamín López Sánchez

A mis padres
por su gran
financiamiento
mi proceso evolutivo
sin superlatos
a fin mis metas
convincieron con los suyos.
con respeto y amor



Nov 97

JUAN EDUARDO CIRLOT
“COMPLEXIO OPPOSITORUM”

(Tesis doctoral)

Benjamín López Sánchez
1997

Directora de Tesis: Dra. Milagros Polo López
Departamento: Filología Española - III
Facultad: Ciencias de la Información
Universidad Complutense de Madrid

JUAN EDUARDO CIRLOT

"COMPLEXIO OPPOSITORUM"

**Agradezco a la Dra. Milagros Polo su continuo
apoyo durante la elaboración de este trabajo.**

Índice

Capítulo 1.

1.1. Introducción.	1
1.2. De la Generación del 27 a la Poesía de posguerra.	3
1.3. Poesía versus Unidad.....	7
1.3.1. Expresión y Representación.	8
1.4. Abstractismo y Esencia Medieval.....	11
1.5. De la Arqueología al Ismo	18
1.6. Simbolismo versus Unidad.....	29
1.7. De la Fuga Genética al Neosurrealismo.	35

Capítulo 2

2. Antepasados Espirituales de Cirlot.	39
2.1. William Blake	39
2.1.1. El Gólem como símbolo de unidad.	45
2.1.2. Exploración numerológica.	47
2.1.3. El Número de Oro.	52
2.1.4. El ritmo como fundamento de toda creación.	53
2.2. Edgar Allam Poe.	58
2.2.1. Estructuralismo en Poe y Cirlot	60
2.2.2. La Muerte.	62
2.3. Gérard de Nerval.	64

Capítulo 3.

3. Cirlot y el Surrealismo.....	70
3.1. Coincidentia Oppositorum.....	74
3.2. La Génesis de los Ismos (1890-1ª G.M.).	74

3.3. Duelo con el Materialismo.	79
3.4. Hacia la Tierra Prometida.	80
3.5. La Religión del Heroe.	85
3.6. Analogía: diálogos con el objeto.....	87
3.7. Estilo Gótico.....	94
3.7.1. Goticismo Neosurreal.....	97
3.8. La Involución de la Evolución.....	97
3.9. Sombología: Ciencia Oculta.....	99
3.9.1. Simbología Alquímica.....	100
3.10. La Metáfora.....	103
3.11. El Sueño Creador.....	104
3.12. Romanticismo versus Neosurrealismo.....	106

Capítulo 4.

4. Cirlot y la Arquitectura de Gaudí.....	108
4.1. Crítica Cultural.....	110
4.2. Antonio Gaudí.....	111
4.2.1. Primer Periodo de Creación (1878-1892).....	111
4.2.2. Época Central (1892-1909).....	113
4.2.3. Últimos Años (1909-1926).....	115
4.3. El Arte como Drama: La Sagrada Familia y Marco Antonio.....	116
4.4. Síntesis de Estabilidad.....	118
4.5. El Signo.....	119

Capítulo 5

5. Picasso y Cirlot: Analogía y Genialidad.....	121
5.1. Comunión con el germen artístico del Estilo del S. XX.....	123
5.2. El ciclo artístico como estrato vital.....	127

Capítulo 6

6. Cirlot y el Misticismo Hebreo.....	131
6.1. La Ciencia de los Números.....	132
6.1.1. Los Diez Primeros Números.....	132
6.1.2. La Psicología de los Números.....	134
6.2. Los Números y la Cábala.....	136
6.3. La Mística del Lenguaje.....	141
6.4. Fórmulas de Creación.....	142
6.5. Las Llaves de la Creación.....	143
6.5.1. El Nombre de Nuestro Poeta	
La prueba del 9.....	145
6.6. Los Rostros Positivos y Negativos	
de las Iluminaciones Sefiróticas.....	147
6.7. Fe y Ciencia.....	148
6.8. Toda Religión busca al UNO.....	149

Capítulo 7

7.1. Cirlot y La Obra.....	152
7.1.1. La Obra y la Inmortalidad.....	155
7.2. Cirlot y la Regeneración Mágica.....	163
7.2.1. El Sensorium.....	167
7.2.2. La Oración abole la distancia con Dios.....	168
7.2.3. Macrocosmos y Microcosmos.....	172
7.2.4. Magia y Ciencia.....	174

Capítulo 8.

8. Simbología: Ciencia Oculta.....	181
8.1. El razonamiento analógico.....	181
8.2. La Simbología como rito de implicación.....	183

8.3. El Simbolismo Cristiano.....	189
8.4. Magna Mater.....	196
8.5. El Amor como Gran Experiencia.....	200

Capítulo 9.

9. Cirlot y la traducción de fuentes.....	211
---	-----

Capítulo 1.

1.1. Introducción.

Juan Eduardo Cirlot cubrió con un velo los datos de su vida cotidiana, pero en prólogos, comentarios y citas a pie de página hemos ido rescatando los hechos fundamentales que, sin duda, influirían en su peculiar forma de crear poesía, ensayo y crítica de arte, los tres estilos que Cirlot trabajó.

Nació en Barcelona el 9 de Abril de 1916; estudió el bachillerato con los PP. Jesuitas; música, luego, con el maestro Ardévol¹. La guerra lo forzó a interrumpir estos últimos estudios. Fue iniciado al surrealismo por Alfonso Buñuel, hermano de Luis Buñuel, (1940-1943), en Simbología por Marius Schneider², cuya obra "El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas" (CSIC, 1946) marcó, como veremos más adelante, profundamente a Cirlot, al trasladar el origen de la expresión artística y puramente humana a un código de signos integrado por los sonidos-símbolos, que agrupándose en orden a una serie de ritmos, posibilitan su interpretación. Ese ritmo común a todo lo creado, del que se derivan todos los demás, será el que Cirlot busque como armazón para la estructura de sus poemas. En arte medieval fue introducido por José Gudiol³ (1953-1960) investigador de los restos de este arte en España y, especialmente, en Cataluña y formulador de una teoría compacta sobre sus estilos fundamentales: gótico y románico.

Perteneció al grupo Dau al Set ("dado a siete puntos-imposibles, valoración de lo

¹ Fernando Ardévol. Fundador de la Academia musical Ardévol. Dio a conocer su punto de vista acerca de la Música, a través de "Publicaciones del Instituto Ardévol" bajo el nombre genérico de "Técnica musical". En la edición y producción de estos trabajos fue decisiva la colaboración de Antonia Rossell. Escribió el maestro en el prefacio a su primer volumen (Barcelona, 1923.): "Para explicar lo que es el arte musical y penetrar en sus secretos, se deben hacer intervenir las ciencias: Acústica, Fisiología, Matemáticas, Psicología y Estética, en todo lo referente a producción y audición; para conocer la génesis de la música y su encadenamiento a través de todas las edades y civilizaciones, se ha de hacer intervenir a la Historia y sus ciencias anexas, tales como la Arqueología, la Filología y la Paleología. Por último, hay cuestiones reservadas a la Sociología, entre ellas, los elementos que constituyen el lenguaje de los sonidos, su significación y desarrollo y que forman la Gramática." Es fácil descubrir la misma inclinación unificadora, de saber y arte, entre maestro y alumno.

² Marius Schneider. Fue Director del Instituto de Etnografía Musical de Berlín y colaborador del Instituto Español de Musicología. La obra que más influyó en Cirlot fue "El origen musical de los animales-símbolos en la antigua 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." Consejo Superior de Investigaciones científicas. Instituto Español de Musicología. Barcelona, 1946.

³ José Gudiol Ricart. Obras: "Arte de España" con la colaboración de Juan Ainaud de Lasarte y Santiago Alcolea Gil. Introducción Histórica de Ramón Gunbern Doménech. Seix-Barral. Barcelona. 1955. "Pintura Medieval en Aragón" Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1921. "Goya" Labor. 1968. "Arquitectura y escultura románica"

irracional)¹, creado en 1948 por Joan Brossa, Arnold Puig, entonces estudiante de filosofía, y los artistas plásticos Juan José Tharrats, Joan Ponc, Antoni Tapies y Modest Cuixart. Cirlot se une a ellos algo después de la fundación del grupo y es él quien escribe su manifiesto. La incorporación de Cirlot a Dau al Set, uno de los primeros intentos de posguerra por rescatar el arte del estado regresivo en que se hallaba, es algo natural. Cirlot encuentra en el grupo terreno propicio para desarrollar todo su potencial creativo, ya que Dau al Set se mueve entre las mismas coordenadas que su espíritu: es seguidor del surrealismo estético, pero no del ideológico. Más tarde Cirlot proclamaría el triunfo del neosurrealismo sobre su antecesor; fundamentado éste en una contención de lo irracional dentro de un orden estructural; es decir, un orden dentro del caos, que haga posible su intelección y proyección en la realidad. Le interesa la música alemana de vanguardia, la magia y el esoterismo. En 1958 Dau al Set se deshace y sus artistas plásticos pasan a la abstracción informal. En estos momentos Cirlot comienza a ser conocido como crítico de arte; esto le llevará a obtener del mundo editorial su principal sustento, aunque su alimento espiritual se lo proporcionarán sus versos, que se intensifican en fuerza y luminosidad hasta el fin de sus días, como si al fin hubiera superado la última oposición de contrarios: vida/muerte, que le visita el 11 de mayo de 1973.

Cabe destacar, con mayor profundidad, datos acerca de su vida como ciudadano, debido a lo especial del momento en el que vive y crea; sus primeros versos los escribió en 1937 y no publica su primer libro hasta 1943; por tanto, su obra y vida se inserta en plena posguerra; siempre teniendo en cuenta que, si bien su vida no puede huir del momento histórico, sí lo hará su obra, ya que ésta conseguirá escapar del panorama artístico que, latente, sobrevive en la España postbélica.

Otro dato importante para captar la personalidad creadora de Cirlot lo encontramos en su árbol genealógico. Desciende por parte de padre de una familia que diera prestigiosos militares al país desde el siglo XVIII, entroncado con otro linaje de famosos soldados, los Butler ingleses; este hecho le llevará a incorporar ese sentir heroico a su poesía.

¹ De un texto escrito por Cirlot el 20 de diciembre de 1967, que se halla dentro de los papeles conservados por la familia.

1.2. De la Generación del 27 a la poesía de posguerra

La obra de Cirlot aunque imposible de enmarcar dentro de una corriente artística determinada, debido a su exclusividad, es un servicio constante a la búsqueda de la Unidad donde quedan superados todos los contrarios, aspiración que llega desde la Grecia presocrática. Ya Heráclito apuntó :

<< Los hombres tienen la costumbre de separar abstractamente las cosas: no entienden que una cosa pueda conciliar en sí, en perfecta unidad, determinaciones opuestas, y que en esta síntesis, justamente, halle el acuerdo consigo misma. No comprenden como una cosa, divergiendo en dos sentidos contrarios, está de acuerdo consigo misma: armonía de las tensiones opuestas, como la del arco o la de la lira>>¹

Y reactualizada hasta nuestros días por numerosos artistas y corrientes de pensamiento como el neoplatonismo, resucitado dentro de ese gran marco que define el neoculturalismo como denominación propia de la tendencia poética del siglo XX, que es, respecto del siglo XIX, lo que la del siglo XVII con relación a la del siglo anterior; esto es, la introducción fundamentalmente de lo culto dentro del lirismo al que no basta lo sentimental ni lo intuitivo para expresar sus latencias particulares. T.S. Eliot sería uno de sus mayores exponentes que, desde la sombra de la caverna, dejará notar su influencia en la mayor parte de las vanguardias de principio de siglo. Cirlot apunta sus características fundamentales:

<<Las fuentes principales del neoplatonismo se hallan en Siria, con Jámblico, con Eusebio y Máximo, que influyeron en Juliano el Apóstata y, primordialmente, en Alejandría. En esta ciudad, Plotino, su maestro Ammonio Sacas, y sus discípulos, crearon la forma más universalmente conocida del neoplatonismo; aquella por la cual las Ideas de Platón convergen hacia un foco universal del pensamiento y del Ser, el cual, denominado Uno, es el origen y finalidad de todas las cosas. Este platonismo místico es como la síntesis de las aspiraciones de la antigüedad, el poder, por fin, concretar en un monoteísmo lógico, los rayos dispersos del bien, de la verdad y de la belleza.>>²

¹ Charles Werner "La filosofía griega" Labor, vol. 20, pag. 22.

² Cirlot "Diccionario de Ismos" Editorial Argos. 1ª edición 1949; pag.276.

Pues bien, como decíamos, salvando esa individualidad, la obra de Cirlot fricciona necesariamente con el medio, que es lo que delimitaremos a continuación.

En torno al año 1927, año del centenario de Góngora, la poesía española va insertandose de lleno en las corrientes artísticas europeas, fiel reflejo del seísmo sufrido por la conciencia del hombre a principios del siglo XX. Por una parte, subsiste la fe en la ciencia, que enlaza el positivismo, corriente decimonónica, al futurismo, cubismo, constructivismo y arte abstracto; por otra, se pone de manifiesto la relatividad del avance científico y puramente experimental, volviendo los ojos hacia la otra gran corriente del siglo XIX, el romanticismo que dará lugar al postromanticismo, intimismo y expresionismo.

En cuanto a la obra que nos ocupa, la de Cirlot, falta para ella en el panorama nacional una tradición poética de carácter visionario y esotérico, como la llevada a cabo por William Blake, Poe o Gerard de Nerval. A esta carencia se añade el poder de dos ciudades europeas que focalizan la mayor parte de las concepciones vanguardistas del momento, a saber: Viena, cuna del antiacademicismo, que girará en torno a las figuras de Klimt y donde nace el dodecafonismo de Arnold Schönberg, que abre para la música una nueva dimensión al valorar por igual los doce sonidos de la escala cromática. Cirlot, en la creación de sus Permutaciones, que analizaremos posteriormente, utilizó un método intermedio entre el dodecafonismo y la Kábala hebraica.

Schönberg tras evadirse del sistema tonal, concediendo la misma dignidad armónica a los doce sonidos de la escala cromática, fundaba la música atonal, caracterizada no sólo por el abandono de la tonalidad, sino también, como escribiera el propio autor en su libro "El estilo y la idea":

<<del sentido formal subconscientemente operante, que daba al compositor un sentido de seguridad casi sonambulístico, para crear con suma precisión las más delicadas diferencias entre los elementos formales>>¹

Es decir, el autor de *Pierrot Lunaire*, rechazando los medios y principios de unidad y organización tradicionales, las apoyaturas de lo consciente, se aventuraba por los mundos prohibidos de lo inconsciente, esperando encontrar en ellos los fundamentos de un orden irracional, de un orden no impuesto desde fuera al caos, sino establecido a partir de los elementos constitutivos de éste y en función de sus determinaciones posibles. Pero Schönberg tuvo que aceptar que una subjetividad sin límite era igual a una arbitrariedad

¹ A. Schönberg "El Estilo y la Idea" Taurus, Madrid, 1962, p.12.

sin fronteras. Entonces ideo la forma de explorar una parcela acotada de ese "caos", de ese infinito inconsciente. Decidió reducir la enormidad de los elementos que lo integran a un número determinado de ellos, con los que elaboraría todas las combinaciones posibles sin repetición alguna. De esta manera obtendría un análisis exhaustivo, ya que no de la totalidad, al menos de una parte de ese "caos", procediendo a la estructuración de una de sus parcelas, y generando no un orden externo y arbitrario, sino interno y necesario; manifestación de las virtualidades absolutas de los elementos elegidos, y dió a este sistema el nombre de dodecafonismo, que es definido por su creador, en la obra ya mencionada, como:

<<Un método de componer empleando los doce sonidos de la escala cromática, sin que ninguno tenga preponderancia sobre los demás y estando todos ellos en un nivel de igualdad entre sí. Este método consiste en el uso incesante de una serie de doce sonidos diferentes; lo cual significa que ninguno de ellos se repite en el seno de la serie así formada, y que ésta utiliza los doce sonidos de la escala cromática, pero en un orden diferente al de esta gama, orden que depende de la voluntad del compositor.>>¹

Así tenemos, que cada serie puede adoptar cuatro formas: la original, su forma retrógrada, la inversión de la primera y la forma retrógrada de la inversión. Cada una de estas formas admite una trasposición sobre cada uno de los once grados restantes de la escala cromática, con lo que se consiguen cuarenta y ocho formas posibles de la serie original.

Estábamos hablando de las dos ciudades que focalizaron la mayor parte de las mutaciones artísticas de principio de siglo; una era Viena y la otra París, donde André Bretón publica, en 1924, el primer manifiesto del Surrealismo, movimiento cuya piedra angular será la superación de contrarios, conectando con la antigua corriente teosófica, esotérica y artística que busca, tras la superación, la fusión con el Uno primigenio.

En España, los grandes poetas de la Generación del 27 se habían agrupado en torno a la "pureza" significando esto, por una parte, la aceptación de la máxima juanramoniana "A la minoría siempre"² y por otra, la asimilación de la filosofía de Ortega y Gasset en la que se sugería un alejamiento de la vida, una necesaria deshumanización como vía de conocimiento y creación. Bajo esta concepción late un rechazo frontal a mostrar los

¹ Ibidem, p.17.

² Juan Cano Ballesta, "La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936), Madrid, Gredos, 1972, pag. 56.

sentimientos, buscan la desaparición del yo, colocándose en un plano antiromántico y poniendo en primer plano los valores estéticos. En torno a los años 30 esta generación experimentará una rehumanización e incluso una vuelta a Bécquer, que será rescatado por Alberti y Cernuda, en "Sobre los ángeles" e "Invocaciones" comienza ese difícil retorno al sentimiento. Las influencias del surrealismo francés también llegan a este colectivo, notándose ya en la revista de Neruda "Caballo verde para la poesía" (1935), pero esceptuando creaciones aisladas, el surrealismo no se proyecta con poder en España; si bien, es mencionable el intento realizado por Luis Cernuda y Vicente Aleixandre

<<de lanzar un manifiesto del surrealismo español>>¹

Ya en los años anteriores a la contienda nacional del 36 se hace evidente el fenómeno de la poesía social, que con "Auto de fe" o "Mapas de humedad" de Alberti y el lanzamiento de la revista revolucionaria "Octubre" capitaneada por él, dará a esta forma de expresión poética su asentamiento definitivo.

Posteriormente la guerra civil vendría a decapitar todas estas vías de creación artística, quedando tras ella un panorama reductivo. Serán las conciencias individuales de algunos poetas las que salven el arte, a la poesía, de esa amputación. En 1944 veían la luz "Sombra del paraíso" de Aleixandre, e "Hijos de la Ira" de Dámaso Alonso. En la línea de la rehumanización, neorromanticismo e incluso misticismo, encontramos a Blas de Otero, Celaya, Hierro, y en lo que se denominó vuelta a Dios tenemos el grupo de Rosales: Panero, Vivanco, Valverde, Ridruejo.

En Cataluña, lugar de residencia de Cirlot, la poesía va resucitando lentamente a partir de 1940, en gran medida ayudada por el empuje de J.R. Masoliver con su revista "Entregas de poesía". El propio Cirlot nos comenta el estado de la poesía de posguerra en este área territorial de la Península:

<<Cabría distinguir tres etapas en la evolución de la poesía de Cataluña: la primera de predominio del neorromanticismo (1940-44), la segunda del surrealismo (1944-47) y la tercera de retorno al neorromanticismo y lucha entre ambas tendencias. En este último apartado habría que situar el grupo de la revista Laye (Folch, Barral, Costafreda, Oliart, Ferrán, Gil de Biedma); en el

¹ Victor G. de la Concha "La poesía española de posguerra" Prensa Española, Madrid, 1973, pág. 55.

segundo, la obra de Cirlot, junto a la de Julio Garcés y Manuel Segalá.>>¹

Pero la guerra no consiguió barrer del todo las vanguardias, y así, nos encontramos con la revista "Postismo" movimiento postsurrealista, o con el Grupo Cántico de Córdoba, que en su primera época (1947-49) entregaría a las letras españolas su intimismo culturalista, refinamiento formal y riqueza léxica neobarroca.

Sin embargo, hemos de matizar la opinión que Cirlot guardaba del momento que vivía la cultura española en los primeros años del franquismo:

<<La misma indiferencia que dentro del ámbito peninsular se encuentra en lo que se refiere a modalidades extremas del arte, o las tendencias filosóficas, puede apreciarse en lo científico puro.>>²

1.3 Poesía versus Unidad

Cirlot ocupó su tiempo artístico en recorrer el camino que conduce a la Unidad; contemplada como una Itaca donde se supera el desgarró entre realidad y verdad, entre hombre y dios. Para su ejecución trabajó en crear una poesía que pudiera describir y sentirlo todo. Amasada por la polifonía como base de su expresión y el manejo perfecto de los estilos artísticos fundamentales de su tiempo. Analizó y vivió las esencias de la mayor parte de los ismos contemporáneos. Con máxima profundidad al introducir, en su poesía, ritmos de la evolución musical y formas de la pictórica. Así podemos encontrar en sus versos las crestas de color del orfismo de Delaunay³ o las fugas de luz geométricas de Kupka⁴, junto con la musicalidad del armonismo místico de Alexander Skrjabin ("Prometeo"). La fusión de estas tres artes han dado origen, siempre que han sido alquímicamente destiladas, a hombres de exquisita e inmensa voluntad creadora, como es el

¹ Clara Janés "Juan Eduardo Cirlot, Obra poética" Cátedra, 1981; pag. 21

² J.E. Cirlot "Morfología y Arte contemporáneo" Ed. Omega. Barcelona, 1955; pag. 23.

³ Delaunay Robert (París, 1885 - Montpellier, 1941). En 1911 penetra en la abstracción. Su estilo fue denominado "Orfismo" por Apollinaire. "Ritmos sin fin" (1930) son un claro ejemplo de orfismo.

⁴ Kupka Franz (Opocno, Bohemia, 1871 - Putcaux, 1957) pintor checo; en 1911 penetra en la abstracción geométrica, con su Fuga en rojo y azul (1911-1912), que expresa un sentimiento musical del color sometido a un criterio arquitectónico de la forma. La obra de Kupka es más fría, cerebral y constructiva que la de Delaunay.

caso del poeta que nos ocupa, quien nos comenta:

<< Mi poesía es un esfuerzo por encontrar el umbral de la ultrarrealidad. Busco un verso que, en su línea (a la fuerza simple y melódica), sea la síntesis de una polifonía, de modo que la estrofa sea una polifonía de polifonías, una compleja estructura de procesos análogos, densa y a la vez transparente. Y luego intento que esa poesía sustituya, para mí, lo que este mundo no es y no me da. >>¹

Cirlot, que transcribió a versos la transcendencia del ambiente, buscó a través del arte (¿espejo?) y de la vida (¿agujero negro?) el ángel, el hombre-dios, la verdad que no es más que una ínsula dentro de su enorme territorio. Dijo Cirlot:

<< El hombre es un ser erróneo, pero ¿es posible el ennoblecimiento? es decir ¿es posible el ángel?>>²

1.3.1. *Expresión y Representación*

Como ya adelanté la poesía de Cirlot, su concepto, evoluciona adherido al devenir artístico del siglo XX, como aglutinador de las fundamentales corrientes del siglo XIX, a saber: idealismo científico y romanticismo. Y como explorador de las Vanguardias, cronológicamente, incluídas en él. Así, contemplamos en la lírica cirlotiana formas impresionistas, neorrománticas, expresionistas, postexpresionistas o abstractas; siempre buscando la cohesión con su expresión que mutará, a su vez, del neobarroquismo al neosurrealismo, a la analogía simbólica o a la mística de rasgos neoplatónicos.

La estructura de sus poemas estará en esa misma línea de búsqueda de la integración total. En este caso fondo y forma se verán, en la mayoría de los casos, enfrentados como contrarios que deben superar su oposición; muy cercano, este proceder, al neosurrealismo, al intentar contener la dispersión de una voz analógica y hermética, irracional y mágica, en la estructura blindada del soneto, la más utilizada por Cirlot junto con la forma salmódica, o al abundar a la linealidad de la métrica libre, voces claras, transparentes, reales y cercanas.

¹ Entrevista que Cirlot mantuvo con José Cruset; publicada en la Vanguardia; Barcelona, 30 de marzo de 1967.

² Ibidem.

Un cuarteto cirlotiano aclarará lo dicho:

"El escorpión dorado de tu frente
como la doble araña de tus ojos
buscan en los colores los más rojos
y me tiñen de sangre de repente."¹

Contemplamos, en estos versos, la voz analógica alejada de lo discursivo dentro de la métrica racional del soneto. A la luz de la simbología "escorpión dorado" vendría a significar: por una parte, escorpión (en palabras de Cirlot):

<<Octavo signo zodiacal. Corresponde al período de la existencia amenazado por el peligro de la "caída" o de la muerte. Durante la Edad Media, el escorpión aparece en el arte cristiano como emblema de la traición y como símbolo de los judíos. En el simbolismo megalítico, antítesis de la abeja cuya miel socorre al hombre. Equivalente a verdugo.>>²

Y dorado, es decir, de oro, según el mismo autor:

<<El oro es la imagen de la luz solar y por consiguiente de la inteligencia divina. El corazón es la imagen del sol en el hombre, como el oro lo es en la tierra. Consecuentemente el oro simboliza todo lo superior, la glorificación o "cuarto grado", después del negro (culpa, penitencia), blanco (perdón, inocencia), rojo (sublimación, pasión). Todo lo que es de oro o se hace de oro pretende transmitir a su utilidad o función esa cualidad superior. El oro constituye también el elemento esencial del simbolismo del tesoro escondido o difícil de encontrar, imagen de los bienes espirituales y de la iluminación suprema.>>³

Así tenemos que la Amada (dios, unidad) esconde el máximo placer y el máximo horror ("escorpión dorado") y que la búsqueda de la fusión con ella ("buscan en los colores los más rojos") el anhelo de ese momento de máxima fusión, el encuentro místico, encierra el

¹ JE. Cirlot "44 Sonetos de amor" soneto XXXIV, Ediciones Península. 1993; pag.52.

² Cirlot "Diccionario de símbolos" Editorial Labor S.A. Barcelona, 1991; pag.188.

³ Ibídem; pag.344.

peligro del desgarro cuando esta fusión concluye y el hombre vuelve a quedarse sólo y perdido en la tierra ("y me tiñen de sangre de repente"). Unión-desgarro, muerte-resurrección. El cuarteto queda perfectamente explicado al penetrar en la simbología de "doble araña de tus ojos", que en opinión de Cirlot sería:

<<Dice Schneider que las arañas, destruyendo y construyendo sin cesar, simbolizan la inversión continua a través de la que se mantiene en equilibrio la vida del cosmos; así, pues, el simbolismo de la araña penetra en la vida humana para significar aquel sacrificio continuo, mediante el cual el hombre se transforma sin cesar durante su existencia; e incluso la misma muerte se limita a devanar una vida antigua para hilar otra nueva.>>¹

Concluyendo con la interpretación, "ojo" vendría a simbolizar esa penetración en todo de la deidad, del "escorpión dorado", la omnipresencia, la imposibilidad de estar fuera de su campo de acción y de visión.

Por otro lado apuntamos que Cirlot solía utilizar la indeterminación de la métrica libre para expresar sentimientos cercanos y de interpretación transparente, como es el caso del último poema de "44 sonetos de amor"; decimos poema, porque este soneto 44 carece de rima. Baste el primer cuarteto para observar lo dicho:

<<Y a sólo puedo ser lo que tú quieras:
piedra, fragmento inútil, desconsuelo,
obstinación azul de lo lejano,
aletazo del ave que se aleja.>>²

Comprobamos en estos versos lo cercano de su expresión, contrastando con la estructura deshecha del soneto, que sólo conservará de éste la apariencia formal de dos cuartetos y dos tercetos.

Cirlot se sentiría reconfortado al ser incluido dentro del tipo de artistas que Mircea Eliade define en su libro *Aspects du Mythe* (1963) como sismógrafos vivientes que se dan plena cuenta de que asisten a un cambio tan profundo de la historia que más se puede hablar de

¹ *Ibidem*: pag. 77.

² JE. Cirlot "44 sonetos de Amor" *Península* 1993, pag. 62.

mutación que de evolución. Reflejándose en sus obras la destrucción del mundo que es, reduciendolo a una masa confusa, símbolo del caos primordial, pero no para su aniquilación total y suprema, sino para poder partir de nuevo hacia horizontes distintos.

Este es el camino de Cirlot, el de la mutación hasta encontrar la perfecta adecuación entre expresión y representación, entre conocimiento y verdad. El mismo nos habla de como intenta superar ese desgarró entre lo que es y lo que parece:

<<Vivo en lo imposible. Y lo imposible me ha configurado como soy>>¹

1.4. Abstractismo y esencia medieval

Sería correcto sugerir que el estilo más filtrado en la representación cirlotiana fuera el abstractismo. En este encontró una vía por la que acometer la desarticulación del mundo de las cosas amadas por el ser humano. La no-figuración acaba con el paisaje, cosas, muebles, mujeres y hombres vestidos y desnudos, objetos; y en su lugar coloca símbolos y signos. Cirlot ejecutará así, un intento de aliviar su lastre material y presionar a la materia para que se complemente, de forma absoluta, con <<el soplo del pneuma>>² y así crear la nueva vida, materializada en sus versos; es decir, desarticulando el mundo, aprenderá a articularlo y, superado esto, creará una nueva estructura: un poema que complemente la realidad, que la amplíe hasta un intento de conexión con la verdad: área donde se unen lo visible y lo invisible; lugar donde quizá Dios revele el secreto de la "unidad".

El sistema de descomposición-recomposición en Cirlot se podría comparar al que Picasso ejecutaba al deformar las formas naturales, a modo de una tortura continuada, incesante, infinita en sus posibilidades: primitivismo, cubismo, abstractismo de Picasso. Como diría Worringer, hablando de su amado estilo gótico, hermanado con el abstractismo por ese no tener lugar donde comenzar la contemplación ni tampoco donde acabarla:

<<La repetición (abstracción) no tiene más que un sentido: elevar el motivo a una potencia infinita. El hombre nórdico, en su ornamentación, representa la melodía infinita de la línea, esa línea infinita que no agrada, sino que embriaga y

¹ Entrevista concedida por Cirlot a José Cruset. Vanguardia. Barcelona, 30 de marzo de 1967.

² C.G. Jung. "Símbolos de transformación" Paidós, Barcelona 1993; pag. 72.

nos fuerza a entregarnos sin voluntad. Dijérase que no tiene principio ni fin y sobre todo que carece de centro; faltan en ella todas esas posibilidades por medio de las cuales se orienta el sentimiento de lo orgánico. No encontramos un punto en donde iniciar la contemplación; no vemos tampoco un punto donde rematarla o detenerla. Todos los puntos son equivalentes dentro de esa infinita movilidad y todos en conjunto carecen de valor ante la movilidad reproducida en ellos.>>¹

En la poesía de Cirlot la abstracción surgirá de una expresión hilada con imágenes ideales y, por lo tanto, de morfología y substancia no-figurativa, no-orgánica, no-natural; esta voz, a la fuerza polifónica, objetos y sujetos, la unirá a una representación basada en la repetición de estructuras, por ejemplo la salmódica, rasgo que la acerca a esa esencia del estilo gótico señalada por Worringer. Este modo de versificar, acabará como empezó, sin principio ni fin, buscando las características de dios, de la amada, de la unidad; sin centro y sin periferia; el todo y la nada. Dijo Cirlot:

<<Venero la Edad Media, aborrezco el Renacimiento y su filosofía del goze y de la forma.>>²

Respecto al estilo abstracto, él mismo nos comenta en *Morfología y Arte Contemporáneo*³, como viene de la necesidad de encontrar "esencias" con las que construir materiales nuevos, metáforas nuevas; crear mundos y transmitirlos por el medio artístico, canal: la fé templada por la razón. Ese haz de tendencias, que en la primeras décadas del XX buscan lo expuesto, y en el que Cirlot encuentra maestros para su método lírico: la Unidad de esencias en una sola, en la Amada, en el Arte, en Dios, se le podría nominar como "elementalismo", ya que realmente se trató de investigar el valor de los elementos, para utilizarlos en nuevas construcciones. A partir de esa descomposición, las dos tendencias principales del arte, siempre en la actitud de crear nueva morfología, fueron la desarticulación progresiva de lo figurativo: expresionismo, expresionismo abstracto, arte abstracto en todas sus

¹ Guillermo Worringer "La esencia del estilo gótico" Revista de Occidente, 1925; pag. 52

² Entrevista concedida por Cirlot a José Cruset. La Vanguardia, Barcelona, 30 de marzo de 1967.

³ J.E. Cirlot "Morfología y Arte Contemporáneo" Omega 1955; pag.23.

modalidades: "rayonismo" de Larionov¹, "suprematismo" de Malevich², "no objetivismo" de Rodchenko³, "orfismo" de Delaunay⁴ y Kupka; abstractismo de Kandinsky⁵; derivaciones universales de esas posiciones y la de superarticulación de los elementos y formas, bien por intensidad oculta de la expresión, realismo mágico, postexpresionismo. Ejemplo en Cirlot:

<<Me postro ante tu piedra sin memoria
y te dejo mis manos como don,
sacramentaria rosa donde son
ya todos mis instantes sin memoria.>>⁶

, o por confabulación mítica de factores morfológicos (surrealismo) con la consiguiente carga de valores psicológicos y simbólicos. Un ejemplo de Cirlot:

<<Cuerpo de bosque blanco en un altar,
torre de nubes blancas en un bosque,
bosque de mares grises en la roca.>>⁷

Nuevas técnicas hicieron su aparición, entre ellas las fundamentalmente importantes del papier collé, el collage y el frottage, articulación de dos realidades, la artística y la extrartística; combinación y exploración de materias y símbolos, respectivamente. Ejemplo en Cirlot:

¹ Larionov, Michel (Tiraspol, cerca de Odesa, 1881- Foutenay-aux-Roses, 1964) Pintor francés de origen ruso. El "rayonismo" se acerca más a la abstracción por medio de rayos que anulan, prácticamente, toda figuración. Obra ejemplo "Rayonismo" 1910. (Antigua colección del Artista.)

² Malevitch, Casimir (Kiev, 1878- Leningrado, 1935. Como ejemplo de "suprematismo" más famoso está su "Cuadro negro sobre fondo blanco" en la frontera de la abstracción total. Otra obra en la línea "Composición suprematista" 1915. (Colección particular.)

³ Rodchenko, Alexander (S. Petesburgo, 1891.) Su abstracción y no objetivismo se basa en el dibujo rigurosamente geométrico, trazado a compás. Rodchenko quiso superar el suprematismo y fundó el No Objetivismo, que casi tenía iguales principios, pero se proponía llegar más lejos. Por eso, al famoso Cuadro blanco sobre fondo blanco de Malevich, Rodchenko opuso un Negro sobre Negro, hecho de sombríos círculos.

⁴ Delaunay, Robert (París, 1885 - Montpellier, 1941) En 1911 penetra en la abstracción. Su estilo fue denominado "orfismo" por Apollinaire. Obra ejemplo "Ritmos sin Fin" relieves de 1930.

⁵ Kandinsky, Wassily (Moscú, 1866 - Neuilly -sur-Seine, 1944) Uno de los mayores divulgadores del arte abstracto, y un teórico sólido de la misma corriente. Obra ejemplo: "Con el arco negro" 1912. Museo Nacional de París.

⁶ J.E. Cirlot "44 Poemas de Amor" Península, Barcelona, 1993. Cuarteto 1º, pag.33.

⁷ J.E. Cirlot "Bronwyn, VI" (Antología editada por Clara Janés" Cátedra, Madrid, 1981: pag. 264.

<<Encuentro rojas dagas con esvásticas¹
bajo las lanzas La Tene² y negras fíbulas
y espirales de plata funeraria.
Encuentro mis palabras en las ruinas.>>³

Por otro lado, el proceso descrito tan fugazmente significó un intenso movimiento de aproximación a lo real, es decir, un llegar al elemento y, acaso, a la nada, pero a través de la realidad. En efecto, el idealismo de principios del XIX era una contemplación de la realidad normal, a distancia. El realismo y el impresionismo significaron dos aproximaciones hasta llegar al mismo plano de lo real; en Van Gogh y Seurat asistimos a la descomposición de la continuidad que se puede observar al aumentar las dimensiones de lo continuo; en el expresionismo abstracto y el abstractismo ya nos hallamos en el mundo inferior, o en su superior transformación matemático-figurativa. Van Gogh representa los movimientos de las ondas y de las fuerzas cósmicas. En el cubismo vemos la génesis de los cristales; Modrian⁴ parece un arquitecto de estructuras secretas moleculares o atómicas. Se aprecia esta tendencia en la lírica de Cirlot:

<<El hielo de las flores está aquí
entre las rayas rotas de una losa>>⁵

muchas pinturas y dibujos de Klee⁶ organizan las líneas según el esquema de los movimientos brownianos⁷. En Max Ernest tenemos al pintor de las metamorfosis, mientras

¹ Símbolo gráfico que aparece en todas las culturas primitivas desde 2000 años a. C, relacionada con la rueda solar.

² Segunda etapa de la Edad de Hierro. Ésta se inicia en Europa alrededor del año 1000 a. C.

³ J.E. Cirlot "Los restos negros". La primera edición se hace en Barcelona, a cuenta del autor. Posteriormente es recogida por Azancot y, más tarde, por Clara Janés, en la antología ya citada: pag. 198.

⁴ Modrian, Pieter Cornelis, llamado Piet (Amersfoot, 1872-New York, 1944) Obras ejemplo: "Fachada azul" (composición, nº9) 1914. Museum of Modern Art, New York. "Arbols" 1911. Munson-williams-P. Institute. Utica. "Fachada" (Composición nº7) 1914. Colección Particular. La Haya. "Broodway Boogie Boogie", 1942-1943. Museum of Modern Arte. New York.

⁵ J.E. Cirlot "Bronwyn, VI" Antología editada por Clara Janés. Cátedra. Madrid. 1981. pag.256.

⁶ Klee, Paul (Münchebuchsee, cerca de Berna. 1879-Muralto, Locarno. 1940) Obras ejemplo: "La muerte y el fuego" 1940. Oleo. Klee-Stiftung, Berna "Marinero" 1940. Acuarela. Colección Victor Babín, Santa Fe.

⁷ Brown, Robert. Médico y botánico escocés (Montrose, 1773-Londres, 1858) Su nombre es conocido, sobre todo, por el movimiento browniano, agitación al azar de partículas minúsculas suspendidas en un medio líquido. Se le llamó el Príncipe de los botánicos.

Kandinsky¹ y Delaunay parecen mostrarnos el universo de los cristales líquidos y de las emulsiones. Las formas de interpretación, característicamente multivalentes y equívocas, con las que Rorschach² utilizó para sus Test, Klecksografías, las encontramos en muchísimas obras surrealistas, en Ernest, Dalí y Oscar Domínguez³. En cambio, el arte abstracto se ha aplicado a la asimilación del fondo y de las superposiciones expresivas, generando las dos tendencias fundamentales: abstractismo geométrico y biomórfico. En los siguientes versos de Cirlot, encontraremos el abstractismo tanto geométrico como biomórfico:

<<Mi cuerpo suplicante se deshace
Entre tus rayos blancos y dorados;
(...)
Entre tus rayas blancas y amarillas
buscan el resplandor y el infinito
(...)
Arrodillado y muerto en tu presencia,
cabellera de soles y sonidos
(...)
Inmensa y absoluta transparencia
mis labios enterrados y extinguidos>>⁴

El abstractismo geométrico lo encontramos en los cuatro primeros versos, mientras que el biomórfico lo hallamos en los cuatro últimos.

Concluyendo, de momento, con la abstracción respecto a su influencia en el sistema lírico cirlotiano, escribe:

<<Me interesa la abstracción porque niega el mundo exterior, el de la evidencia de los sentidos, el de la realidad odiosa y odiada.>>⁵

¹ Kandinsky, Wassily (Moscú, 1866 --Neully-sur-Seine, 1944) Sobradamente conocido; obra ejemplo: "Con el arco negro" 1912. Museo Nacional de Arte Moderno, París.

² Rorschach, Hermann). Psicólogo suizo (Zurich, 1884-Herisau, 1922) Sus investigaciones dieron origen a un test o diagnóstico (klecksografías), que basado en la interpretación dibujos blancos y negros, tiene por objeto la valoración de la personalidad. Su obra más universal "Psychodiagnostik" 1921.

³ Oscar Domínguez (1906-1958) Nacido en Tenerife: pintor surrealista.

⁴ "44 Sonetos de Amor" Península, 1993; soneto XXXV; pag. 53.

⁵ Ibidem.

En la forma de tratar el Amor se reconocerá, de nuevo, el medievalismo de Cirlot. Lo contemplará como dioscuro que encierra toda la gloria y todo el horror. Habrá una evolución de las delicias que produce la unión de los amantes en espacios idílicos hacia una mutación del paraíso espacial en infierno, y del amor en desgarramiento, aunque siempre se abra una puerta de esperanza para el posible triunfo del amor como lo hiciera Petrarca en su "Triunphete de amor" o el marqués de Santillana en el "Sueño"¹ donde el debate entre Seso y Corazón y el combate entre el ejército de Diana, diosa de la castidad, y el de Venus y Cupido concuye con victoria del amor, aunque deja bien claro, por esa evolución del locus amoemus en infernal destierro, que los que se aventuran a disfrutar del amor, lo hacen al mismo tiempo a vivir el abismo. En Cirlot esto se observa claramente en su "44 poemas de amor" donde el imagismo de la abstracción y del surrealismo, su arraigado neorromanticismo, neobarroquismo y simbolismo dará como resultado una obra inmersa en la gloria y la miseria del amor. Recordemos la imagen "escorpión dorado", sin hallar término medio que aproxime a la paz, a la amada, a Dios, como redentor de nuestras represiones y deseos insatisfechos. Jung los llama "Símbolos de transformación"², o por una necesidad de encontrar en él ese ritmo poético dotado de las virtudes esenciales del creador, sobre lo que Deleuze apunta en "Mil Mesetas":

<<Los ritmos remiten a esos movimientos interestráticos, que también son actos de estratificación. La estratificación es como la creación del mundo a partir del caos, una creación continuada, renovada. Y los estratos constituyen el Juicio de Dios. El artista es como Dios: al organizar las formas y las sustancias, los códigos y los medios, y los ritmos, crea el mundo.>>³

Dos acotaciones líricas de la obra del Marqués de Santillana y de Cirlot ilustrarán la analogía en desarrollo temático que las une: al tiempo que se contemplará ese uso cirlotiano de imágenes abstractas y dispersión semántica en el sentir.

Escribió Santillana en el Sueño:

<<En aquel sueño me vía
dentro en día claro, lumbroso,

¹ Deyermond A.D. "Historia de la literatura española" vol. 1. "La Edad Media" Ariel, Barcelona, 1971; pag. 325.

² Jung, C.G. "Símbolos de Transformación" Paidós, Barcelona, 1993.

³ Deleuze, Guilles y Félix Guattari "Mil Mesetas" Pre-textos, Valencia, 1988; pag.512.

en un vergel espacioso
 reposar con alegría;
 el qual jardín me cobría
 de solaz de olientes flores,
 do circundan rruyseñores
 la perfecta melodía [...]
 E los árboles sonbrosos
 del vergel ya recontados
 en punto fueron mudados
 en troncos fieros, ñudosos,
 e los cantos melodiosos
 en clamores redundaron,
 e las aves se tornaron
 en áspios poçoñosos.>> (estr. 8-12)¹

Comprobamos con claridad la transformación del locus amoemus de la primera estrofa, en el paisaje fantásmagórico de la segunda; indicando los peligros que esperan tras la primera apariencia gloriosa del amor. Cirlot, en sus versos, también ama experimentando las mutaciones del máximo placer al máximo dolor; caída repentina de la luz a las sombras. Si bien, siempre quedará sugerido el hecho de merecer la pena sufrir el infierno por saborear el cielo; en estos casos única forma de optar a la paz amorosa. El siguiente cuarteto de Cirlot pone en evidencia ese dualismo, quizá insuperable:

<<La plata de tu frente silenciosa
 es de color azul, de color rosa.
 La plata de tu frente tenebrosa
 gime bajo la noche de tu losa.>>²

Salta a la vista como el tercero y cuarto endecasílabos muestran esa misma transformación del locus amoemus en fastamogoría tenebrosa; las bondades de la amada vienen acompañadas de garras de fuego y sangre.

Quizá lo que Cirlot buscó, y cuya persecución le costó ser inútil para la "realidad evidente a los sentidos", y, a su vez, padecer los eternos desgarros que produce el tener que vivir en

¹ Deyermond A.D. Historia de la Literatura" Ariel. Barcelona.1971: pag. 325.

² Cirlot "44 sonetos de amor" Soneto XXXVIII Península. Barcelona 1993; p. 56.

ella, se acerca mucho a lo que Deleuze comenta acerca de los principales estratos que maniatan al hombre, que le dificultan su ascenso al “ángel”, al desterritorializado yo, a saber: el organismo, la significancia y la interpretación, la subjetivación y la sujeción. Deleuze da una clave para romper esas cadenas, clave que arroja un poco de luz, acerca de como Cirlot pudo vivir esa continua ansia de plenitud, de unidad totalizante, de saturación del átomo; escribió Deleuze:

<<Convertir la conciencia en una experimentación, y la pasión en un campo de intensidades continuas, una emisión de ritmos-partículas. Construir el cuerpo sin órganos de la conciencia y del amor. Utilizar el amor y la conciencia para abolir la subjetivación: para devenir el gran amante, el gran magnetizador, el gran catalizador, hay que tener sobre todo la sabiduría de no ser más que el último de los idiotas. Utilizar el **Yo pienso** para un devenir-animal, y el amor para un devenir-mujer del hombre. Desubjetivar la conciencia y la pasión. Ser tartamudo del lenguaje, extranjero en tu propia lengua.>>¹

1.5. de la arqueología al ismo

El modo de crear cirlotiano se adapta a la personalidad de un hombre que buscó, con la misma intensidad, en la arqueología como en el presente más hirviente. Fue un analista serio y un vividor entusiasta de toda vanguardia que se cruzara en su camino. Lo corrobora su obra poética, como ya hemos ido viendo, y sus numerosos trabajos especulativos sobre la ciencia del arte: en pintura, en música, en morfología, en literatura, en poesía; títulos como “El estilo del siglo XX”, “Morfología y arte contemporáneo”, “El diccionario de los Ismos”, “Introducción al surrealismo”, “Picasso, el nacimiento de un genio”, “El mundo del Objeto” y un largo etc, nos sitúan frente a un hombre que quiso sentir todo lo que en este mundo puede acercarnos al “otro”. Fué un adicto del conocimiento y esto, bien se sabe, trae consigo el desgarró de no poder abarcar físicamente lo que se pretende idealmente. De ahí que vanguardia tras vanguardia se haya intentado romper la esclavitud en que la naturaleza y sus categorías mantienen al hombre. Cirlot buscó en los orígenes, arte primitivo, y en los ismos, esa fórmula que le permitiera dar un filtro a su carcelero, cuerpo físico, sedarlo y así tener oportunidad de ascender o bajar, quizá las dos cosas, al corazón de

¹ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix “Mil Mesetas” (Capitalismo y esquizofrenia) Pre-textos, Valencia, 1988; pag. 137.

la verdad, donde ningún deseo se interpone a otro, a la zona antibudista, por perseguir la consecución inmediata entre deseo y satisfacción del mismo; es decir, el deseo de fundirse con la amada, ahora, no en el más allá, pero siempre surgen imposibles y es cuando se invoca a Dios, al poder de lo invisible, a las Ciencias Ocultas, a la Magia; Cirlot lo hizo y encontró algún alivio al leer, de maestros cabalistas, esa unión materializada entre los novios, entre lo terreno y lo ultraterreno. En el siguiente himno del cabalista Isaac Luria, encontramos lo que Cirlot persiguió:

<<Cantaré en alabanzas
para entrar por las puertas
del campo de manzanas
que son sagradas...>>¹

La significación, aquí, de la manzana es, por su forma casi esférica, la de totalidad. Es símbolo de los deseos terrestres, de su desencadenamiento. Por eso viene acompañada del calificativo "sagradas" que quiere decir, momento en el cual ya se está preparado para unir lo Uno y lo Otro; cuando ya se le permite al hombre comer la manzana, fundirse con su amada, ya todo es sagrado, es la unión del hombre circular platónico, se está con Dios. La simbología de "candelabro" reafirma lo expuesto: significa, como símbolo de luz espiritual, la salvación.

Esa novia, para Cirlot, es la mujer como ánima, alma del hombre, y como guía espiritual; es la intermediaria entre el alma del mundo, demiurgo, y las ideas, pleroma, o plenitud, conjunto de eones opuestos al mundo fenoménico. Según el místico Jacob Böhme², Sofía, la virgen

¹Preparémosle ahora

la nueva mesa
con un buen candelabro
que alumbra las cabezas.

Entre izquierda y derecha
hay una novia:
camina con adornos.
con joyas y con galas.

La abraza su marido
su fundamento.
satisfacción le causa
y aprieta fuertemente.

Lamentos y aflicciones
cesan, desaparecen:
ahora, nuevos semblantes
espíritus y almas.>> (Scholem. Gershom "La Cábala y su simbolismo" Siglo Veintiuno. 1976, p.157)

²JACOB BÖHEME (Alemania, 1575-1624) Su revolucionaria exégesis se basó en considerar que el fondo divino no tiene la claridad de los decretos, sino la oscuridad del deseo y el dolor del nacimiento, y que el deseo oscuro del nacimiento es la raíz del infierno. Del infierno sale el cielo; del no sale el sí, y ésta la elevó a ley general de la vida, que nace de la muerte y no puede nacer de otro sitio. "aurora" Clásicos Alfaguara, Madrid. 1979.

divina, se hallaba originariamente en el "hombre primordial"¹. Ella le abandonó y no puede existir salvación sin volver a encontrarla. Aquí tenemos definido el desgarró cirlotiano y, por ello, buscará su ánima por todos los caminos posibles; anhelando y persiguiendo esa unidad de la androgínea primordial. Esta idea se ralciona con la amada, Daena persa, que fue recogida por los cátaros, e informa el pensamiento romántico (Novalis, Hölderlín, Poe, Wagner). Una alegoría brutalmente figurativa de esta idea la facilita la mitología griega con Atenea saliendo de la testa de Zeus, virgen=pensamiento. De otro lado, Sofía, en el gnosticismo, corresponde a la Schkina de los cabalistas; es "el alma en el exilio"²

Observemos lo expuesto en un cuarteto cirlotiano:

<<Entre espinas y ortigas, entre cruces
y rosas se evidencia que traslucen
el centro del martirio; reproduces,
virgen, la eternidad en la que reluces.>>³

Caminando por las misma sendas, encontramos a Cirlot buscádo su "ánima" en la mística sufí. Jorge A. Ferreyra, en su introducción al poeta místico Hafiz, nacido en Shiraz, Persia, a comienzos del siglo XIV. Nos habla de la relación del místico sufí con el Maestro; de nuevo la relación con Dios, con la Amada; y así entendemos el motivo que llevó a Cirlot hacia el sufismo.

<<La relación con un Maestro es una aventura amorosa. Un romance. Comienza y termina como un enamoramiento. Y tiene en sí todos los riesgos inherentes a ello. Todas sus penas y alegrías, dolores y dichas, llantos y risas. Y todas las inseguridades implícitas en el compromiso de corazón.

Es sólo a través de esta relación amorosa que, al crearse la confianza del discípulo hacia su Maestro, pueden generarse la disciplina y la obediencia para seguir sus indicaciones aunque toda la lógica, todo el pensamiento racional, se oponga a ello. Pues el sumergirse en la vida, el amar con todo el ser, es un hecho loco, irracional, ilógico. Es un salto al vacío en el cual todos los esquemas mentales son destruídos por el vértigo de una caída sin fin en la belleza, en el misterio primero y último de la existencia.>>⁴

¹ Eliade, Méphistophélés et L'Androgyne. París.1962; pag.67.

² Scholem, Gershon "La Cábala y su simbolismo" Siglo XXI.1992; pag.34.

³ Cirlot, soneto XXXIX de "44 sonetos de amor" Península. 1993; pag.57.

⁴ Prólogo a "Hafiz" "Colección Maestros Sufis" Ediciones Dervish International. Argentina; pg.15.

Comprobamos en las líneas anteriores la analogía con el pensamiento cirlotiano, pero acerquemos nuestra máquina óptica a los versos de Hafiz y a los de Cirlot. Hallaremos esa voz polifónica que anhela morar con la Amada antes de morir o, en el más triste de los casos, una vez abandonada, para siempre, la realidad evidente a los sentidos. Unos versos de Hafiz: Oda 69:

<<1. Un ruiseñor un pétalo de rosa, de agradable tono en el pico tenía;
Y, sobre esa hoja y agradable comida, amargo lamento tenía.
2. A él, dije: En el momento mismo de la unión, ¿a qué se debe este lamento y llanto?
Dijo: En este trabajo de lamentar, la belleza de la amada, me tiene.
3. Si la verdadera Amada no se sienta con nosotros, mendigos, lugar no hay para quejas;
El Rey, próspero era El; vergüenza de los mendigos. El tenía.
4. Ese 'Arif que viajó al estadio de no-existencia, se embriagó
Pues, ebriedad del mundo de los misterios, él tenía.>>¹

El sufrimiento del amor al entregarse absolutamente a la Amada y comprobar que esa unión torna en esclavitud y dolor cuando se aleja misteriosa. Ya que después de la unión con Ella la realidad carece de sentido para el viajero santo, para el ruiseñor, para el amante.

Cirlot se lamenta de esta suerte:

<<Ya sólo puedo ser lo que tú quieras:
piedra, fragmento inútil, desconsuelo,
obstinación azul de lo lejano,
aletazo del ave que se aleja.

Ya sólo puedo ser lo que me dejes
ser ante tus estatuas invisibles:
roca llena de signos, sufrimiento,

¹ Comentario: 1. Bulbul (ruiseñor) significa: El perfecto viajero santo, que comprende las etapas de la Senda. El perfecto Murshid, por enigmas enredadores del corazón y por palabras de fuego, explicó las verdades de la unidad de Dios y raptó los corazones de los buscadores y, sin embargo, en el medio amargamente lloró.
2. Le dije a él:
- En lo alto de la unión (con Dios), ¿qué es todo este llanto?
El dijo:
- El esplendor de la Amada me arrojó dentro de este asunto y me sacó de aquello externo a Ella. Pues el amor de la cercanía a Dios es mayor que el amor de la lejanía de El, pero, de la cercanía a El, mi corazón es sangre.
4. Ese 'Arif que viajó al estadio de no existencia (y de desvanecimiento), se embriagó. Pues, (el tesoro de la) ebriedad del mundo de los misterios, él tenía. (pag.231.)

fíbula de cristal, reflejo, brasa.

[...]

Si sigo ante la puerta de tu ser,
princesa, rosa, diosa, lo que fueres
es que espero de ti que me condenes.>>¹

Como ya apuntamos, esa misma búsqueda le llevó a beber de los Ismos, como vías nuevas por las que intentar la fusión y, además, librarse del desgarró. En el surrealismo, como veremos detenidamente, buscó esa superación de contrarios que tanto anheló Bretón.

Recibió con agrado las leyes de Katz² sobre la disolución factible de las formas figurativas. Posibilidades de descomposición que ya intuyera Matisse³ al desdeñar los rasgos no esenciales y conservar tan solo los necesarios. La huella del cubismo también sirvió a Cirlot para reafirmar el buen rumbo en su caminar. Este movimiento destruyó la imagen literal, pues situándose en la substantividad de la obra de arte, buscando la superación del dualismo fondo/forma, descompuso los elementos de la realidad visible y, tras ello, encontró facetas utilizables y cristalinas para componer con ellas síntesis unitarias. En Cirlot estas síntesis se encuentran en sus versos, como es el caso:

<<El hielo de las flores está aquí
entre las rayas rotas de una losa
escrita en un idioma de crujidos
y luces divergentes.>>⁴

Encontramos en estas imágenes la ruptura de la imagen literal y ese intento de situarse en lo substancial del sentimiento, reducido a remolinos de energía y color, "El hielo de las

¹ Soneto desarticulado XLIV de "44 sonetos de amor" Península, Barcelona 1993; pag. 62.

² Katz inició el camino de las Leyes de la Forma, contemplándolas como aquellas que conducen la estructuración del campo visual. Indicó siete leyes: 1. ley de la proximidad (la unión de las partes formales, en igualdad de determinaciones, tiene lugar en el sentido de la mínima distancia visible. 2. Ley de igualdad (Si aparecen elementos de diversas clases, la tendencia inmediata es la agrupación de los que se presentan como iguales o semejantes.). 3. Ley del cerramiento (se conciben como unidad primariamente las figuras cerradas, o aquellas que casi lo son por la proximidad de sus partes significadas.) 4. Ley de la buena curva o del destino común (Mayor unidad de las formas que se hallan invertidas en un mismo ritmo de dirección e intensidad. La dirección es factor más importante que la continuidad.) 5. Ley del movimiento común (Integración de los elementos dinámicos que se mueven en un mismo sentido; esta ley completa la anterior.) 6. Ley de la experiencia (Fundada en el recuerdo y en las interpretaciones abstractas derivadas del reconocimiento. El efecto que tiene lugar es psicológicamente al de la connotación en el lenguaje.) y 7. Ley óptica. Toda forma, todo elemento formal posee siempre un valor relativo, en consonancia con el medio en que se encuentra, esto es, con las formas y elementos formales que son su fondo o lo circundan.

³ Matisse, Henri (Le Cateau, Nord, 1869-Cimiez, 1954) Obras ejemplo: "La lección de piano" 1915-1917. Museum of Modern Art. New York. "Tristeza del Rey" (papel tratado con souache y recortado) 1952. Museo Nacional de Arte Moderno, París.

⁴ J.E. Cirlot "Bonwyn VI" Edición a cargo de Clara Janés. Cátedra, 1981; pag. 257.

flores está aquí", a geometrías sensitivas: "entre las rayas rotas de una losa"; a un intento de enterder el lenguaje de las formas para así descifrar su fondo: "escrita en un idioma de crujidos y luces divergentes". Tras ese intento esencialista encuentra aquellas facetas utilizables y cristalinas:

<< Las rayas de los cielos me sepultan,
las alas de las aves de una voz
que lejos constituye otro universo
de sonrosadas páginas concéntricas.>>¹

Llegado a este punto de contemplación su versificar tiende a fundamentar su ritmo en esas síntesis unitarias que desarrollará el cubismo:

<<Vivo en la transparencia de la muerte>>²
<<Las ruinas de las runas nos circundan>>³
<<Lo no me comunica sus virtudes>>⁴
<<El horizonte está resquebrajándose>>⁵

El expresionismo fue uno de los ismos con el que más se identificará Cirlot, y su influencia grabó profundos signos en su poesía. En esta corriente encontró el arte producido por la insurrección desbordante del principio de expresión. Entendiendo por expresión la emergencia de lo patético, que crecía como un oscuro incendio, desde los abismos del ser hasta la superficie de sus actos y de sus manifestaciones. Ese proceso se realiza con un temblor palpitante, en medio de un clima geológico de cataclismo. En el expresionismo no es ya el artista quien expresa; todos los elementos de su obra se independizan y cobran repentino y autóctono poder expresivo. Son sus imágenes, sus colores tumultuosamente manchados; son sus líneas, fracturadas, contorsionadas, ondulantes, repartidas en torbellinos espirales, en rachas divergentes, en haces confusos, quienes expresan lo que

¹ Ibidem: pag. 259.

² Ibidem: pag. 256.

³ Ibidem: pag. 257.

⁴ Ibidem: pag. 259.

⁵ Ibidem: "Bronwyn IV"; pag. 252.

está sucediendo en el interior de la creación artística, verdadero microcosmos que reproduce y revive la intuición del mundo peculiar a los artistas de este estilo; inscribiéndola en la realidad de las materias objetivas.

Comenta Cirlot al respecto:

<<Los expresionistas sienten que el mundo se deshace bajo sus pies; en plena calma advierten los síntomas proféticos de la disgregación, proyectando sobre el universo exterior su tremenda y simbólica vivencia de angustia. Para ellos no hay espíritu y materia, ni dualismo alguno por el cual separar planos distintos de la realidad que permitan un descanso, una transición, una solución de continuidad entre estados diversos. Constituyendo lo contrario al clasicismo, el expresionismo llega al equilibrio inverso; al equilibrio de la fusión por desequilibrio, por la confusión total de todos los integrantes del universo. Para tales artistas no existen la luz ni la sombra, sino el color; no existen la forma y su significación, sino la expresión.>>¹

Cirlot en su "Diccionario de los ismos" apunta, obviando lo difícil y contraproducente de establecer clasificaciones prolijas², que aparte de las divergencias puramente personales, se observan en el expresionismo dos vertientes diferenciadas con claridad. Una de las vertientes aludidas es la germanocelta, occidental, cuya pasión actúa por el encajamiento de masas brutales de colores intensos y primarios y en cuyo estilo las formas son cuadradas o angulosas y los límites sacudidos, confundidos, pero no fracturados; la otra es la que Cirlot considera hebraico europea, oriental, dirigida con predilección hacia lo ondulante, hacia lo que entra en lo amorfo. Su poesía participará de ambas, pero será la influencia de esta última la que más aflore en sus versos. Escribe sobre ella:

<<La hebraico-europea, oriental, se dirige hacia la disgregación atonal de los contornos, esto es, hacia las más angustiosas proyecciones. En este "expresionismo esencial" se da inevitablemente la más profunda de sus condiciones; constantemente, algo, cuya naturaleza no es posible identificar sino negativamente, aflora a las superficies de las obras, y ese algo remueve la homogeneidad de su conjunto, realizando, por virtud de su fluctuante

¹ J.E. Cirlot "Diccionario de los Ismos" argos. 1949; pag. 135.

² Ibídem: pag.139; lin.34-35.

aparición, el más importante requisito del estilo.>>¹

Ese "algo", en la poética cirlotiana, será el mundo de lo "oculto" emergiendo de las sombras al ser iluminado por los símbolos que Cirlot colocará en sus versos a modo de bengalas. Pasados unos segundos, estas palabras-símbolo dejan de arder y así, el mundo de lo invisible vuelve a su hermetismo, y con él ese "algo" que intuido en negativo se desvanecerá tras cada combustión y extinción del símbolo.

Su creación nos lo ofrece:

<<Los bosques de los bosques, el cristal
donde lo negro crece ante el altar,
donde crece el cristal ante el altar.>>²

<<En la blancura de lo negro blanco,
en los mares más blancos de los grises,
de los grises más negros que lo blanco.>>³

<<Cuerpo de bosque blanco en un altar,
torre de nubes blancas en un bosque,
bosque de mares grises en la roca.
Junto a las rocas blancas de las nubes,
junto a las grises nubes de las rocas,
junto a los mares blancos del no ser.>>⁴

La simbología utilizada en estos versos nos descubre el reino del "cristal" que como las piedras preciosas, es un símbolo del espíritu y del intelecto a él asociado. El estado de transparencia se define como una de las más efectivas y bellas conjunciones de contrarios: la materia "existe", pero es como si no existiera, pues se puede ver a su través. En esta palabra símbolo vemos aquel "algo" que late en la esencia de la obra de arte, de este poema, ese mundo interno se presiente al sentir su vibración de igual modo que la sentimos

¹ Ibídem.

² J.E. Cirlot "Bronwyn VII" Edición a cargo de Clara Janés. Cátedra. 1981: pag.265.

³ Ibídem.

⁴ Ibídem "Bronwyn IV" pag.254.

al mirar a través del cristal.

El siguiente símbolo a analizar nos vuelve a remitir a ese intento expresionista de captar la estructura de aquello que carece de forma; en evidente comunión con la sentencia de Gautama¹ "Sólo comprendiendo lo que no ha sido formado, se puede comprender la disolución de las formaciones". La palabra símbolo sugerida es "mar" cuyo sentido simbólico corresponde al del "océano interior", al de las aguas en movimiento, agente transitivo y mediador entre lo no formal, aire, gases, y lo formal, tierra, sólido analógicamente, entre la vida y la muerte.

"Bosque" es utilizado aquí dentro de ese mismo intento de conquistar el inconsciente y descubrir en su caos el orden. Como lugar donde florece abundante la vida vegetal, no dominada ni cultivada, y que oculta la luz del sol, resulta potencia contrapuesta a la de éste y símbolo de la tierra. La selva fue dada como esposa al sol, por los druidas.² Dada la asimilación del principio femenino y el inconsciente, obvio es que el bosque tiene un sentido correlativo. Por ello, los terrores del bosque, tan frecuentes en los cuentos infantiles, simbolizan el aspecto peligroso del inconsciente, es decir, su naturaleza devoradora y ocultante de la razón, de la forma, de lo figurativo.

En cuanto a "torre" es un símbolo de elevación de "algo" o "alguien" sobre la norma vital o social. Por lo tanto, la torre, corresponde al simbolismo ascensional. De nuevo en el camino que conduce hacia la estructura de lo invisible. Encierra también una analogía ambivalente, ya que dependiendo de la altura de la torre, simbolizando la altura psíquica del hombre, dependerá también la profundidad de sus cimientos. Nueva fusión de contrarios buscando la superación de ese choque en su asimilación como elementos de una misma acción, la de comprender los entresijos de la creación. Cirlot nos comenta esa analogía entre torre-hombre:

<<Así como el árbol se acerca a la figura humana más que los animales, que avanzan con el cuerpo horizontal, así la torre es la única forma de construcción que toma la vertical como definición. Las ventanas del último piso, casi siempre grandes, corresponden a los ojos y al pensamiento. Su impulso ascensional irá acompañado de un ahondamiento; a mayor altura, más profundidad de cimientos. Nietzsche habló de que se desciende en la medida en que se asciende. Nerval, en Aurelia, se refiere al simbolismo de la torre y dice: "Me hallaba en una torre, tan honda en sus cimientos, hundidos en la tierra, y tan alta

¹ Buda

² M. Sauner "La leyenda de los símbolos" Edicomunicación. Madrid, 1989: p.22.

en su vértice, aguja del cielo, que ya toda mi existencia parecía obligada a consumirse en subir y bajar.>>¹

El simbolismo de "roca" es utilizado como opuesto a ese mundo de disolución y ambivalencia entre lo formado y lo amorfo. En todas las simbologías se atribuye a la roca el carácter de permanencia, solidez y solidaridad consigo misma. Algunas tradiciones la contemplan como la morada de un dios. Una tradición del Cáucaso dice:

<<Al comienzo, el mundo estaba cubierto de agua. El gran dios creador permanecía entonces en el interior de una roca.>>²

Comprobamos, en los versos que nos ocupan, esa unión de "roca" con "nubes" y "mar" que, en cerrada conjunción, conducen a ese mundo primigenio donde todo permanece unido. Lugar donde la "daena" de nuestro poeta espera hasta que él ejecute la heroicidad lírica de recrear un mundo, ni el natural ni el ultraterreno, sino la fusión de ambos, donde puedan vivir juntos, hasta la agonía de la saciedad, el amor integral. Área donde el desgarró es un fenómeno filtrado en una nueva estructura donde ya no existen categorías; es decir, afenomenica.

Cirlot inicia el viaje:

<<No quedan campamentos; aprended
momias que os levantaís por la mañana
con el deseo humano de vivir
un día más de podredumbre densa y de beber
acaso aéreo.>>³

Crea un cosmos, al superar la oposición entre <Lo que está abajo y lo que está arriba>⁴, en el que ser devorado por la unión mística con Ella:

<<Antes de la materia y del espacio

¹ Cirlot "Diccionario de símbolos" Labor. Barcelona 1991; pag.445.

² Jung, C.G. "El yo y el inconsciente" Barcelona. 1936. p.90.

³ Cirlot "Marco Antonio. (Comunicación literaria de autores. Bilbao. 1967); pag.24.

⁴ Hermes "La Tabla Esmeralda" Atlanta. Barcelona. 1993); pag.9.

antes del movimiento de los dioses
algo soñó la mezcla de lo muerto
 y lo vivo; lo puro en movimiento>>¹

Advertimos, de nuevo, ese *algo* que fluctua en el expresionismo hebraico-europeo, oriental; creando el lugar sagrado, con materiales líricos, Cirlot invoca a su "ánima":

<<Escucha cuando todo
 calla, amor.
 Oirás el movimiento de mis párpados,
 de estos ojos cansados de buscarte
 por los mundos de luto que tú misma
 esparces.>>²

Sofía acude a la llamada ¿para completar la fusión, la androginia, la divinidad en vida?:

<<Bajaba a los jardines con los pies
 desnudos y vestida
 del oro más pesado que la tierra
 profirió jamás, amargamente.
 Bajaba a los jardines con su voz
 entreabierta
 Con sus muslos de cera criminal
 {...}
 Bajaba a los jardines; pero un día
 solo bajó su luz>>³

Cirlot no logra consolidar la unión y deberá partir, de nuevo, en busca de su Amada eterna:

<<Reina del sacramento, despiadada
 rómpeme, desúneme;
 que yo no sea un lazo de misterios
 consentimientos y memoria. Que acontezca

¹ Cirlot "Marco Antonio": pag.30.

² Ibidem: pag.33.

³ Ibidem: pag.33..

Lo que ya sucedió.>>¹

Nuestro poeta inicia el viaje segundo que cierra un círculo:

<<Más aunque la nada es Nada
¡Dioses resucitad!
Una gota de sangre puede recrear
el universo tembloroso, y todo
puede retroceder acaso hasta el Principio
y convertirse en Ser como el Temblor
con que empuño estos rayos temblorosos.>>²

1.6. Simbololismo versus Unidad

Hemos comprobado como ese *algo* amorfo fluctua en la lírica cirlotiana iluminado por el símbolo, materia prima básica en la creación de Cirlot. En el simbolismo buscará, ante todo, hallar el sistema áureo de las relaciones de las cosas; para ello obedecerá al inmediato y automático seleccionar de la intuición que por medio de asociaciones de ideas facilita de continuo símbolos; que en él serán sobre todo del grupo de los objetos sensibles, o bien, aunque en menos ocasiones, organizará racionalmente la distribución de las "correspondencias". Sus versos, a modo de sistema paralelo e individual, al de todos los sistemas simbolistas, combinan ambas posibilidades. En sus principios, la simbología cirlotiana, se debe casi únicamente al modo intuitivo de simbolizar, y en sus estado avanzado no tendrá más recurso que establecer progresivamente nuevas relaciones. Esto es fácil de constatar, por ejemplo, en el simbolismo mitológico. Sus grandes creaciones son geniales maneras de intuir bruscamente el orden universal, personificando las cualidades divinas de las cosas y de su integración total. Con posterioridad, Cirlot beberá de las alegorías que vendrán a enriquecer y también a desvirtuar la belleza de esos símbolos primitivos que, casi siempre, serán de una impresionante sencillez y de una necesidad absoluta.

¹ Ibidem: pag.39.

² Ibidem: pag.41.

Lo vemos en "Seis sonetos y un poema de amor celeste" (1943)

<<La Doncella¹ de barro sonrosado
tiene un pájaro azul entre los senos,
o el temblor de los cantos panhelenos,
sobre cumbres perdidas en la sombra,
que el tiempo tenebroso ha derramado
a los pies de esta diosa que no nombra.>>²

Cirlot recrea el mito más antiguo, sencillo y necesario, el de aquel amor primordial que resucita su memoria arqueológica; cuando fue uno y por causas desconocidas se produjo la escisión entre lo femenino, inconsciente, y lo masculino, consciente. Desde entonces entre ellos se buscan, pero la epopeya es dura, ya que no sólo fueron separados sino misteriosamente colocados en el devenir del tiempo. ¿No será la conducta de Cirlot, la del místico, el resultado de haber sido inyectado en una acotación temporal diferente a la de su "daena"; por esto en su canto, en su poesía, irá madurando el lamento hasta convertirse en cristal entre el poeta y dios; ¿Cirlot versus Sofía?

La irrupción de la alegoría en el existir cirlotiano genera el enriquecimiento y la desvirtuación de la belleza, ya señalados: "Oraciones a Mithra y Marte" (1966-72)

<<mi lanza
mi esperanza
DIOS MIO, SALVADOR
SACRIFICIAL, metal
puro, dolor
duro
yo sólo me confundo
exáltame
TAUROCIDA, LEVANTAME
sobre el altar del mundo.>>³

¹ Esta figura, al correr de los años, va adquiriendo en la obra poética de Cirlot un simbolismo cada vez más profundo, identificándose primero con su complemento perfecto o ánima, la daena del mazdeísmo, y después con la Shekina, aspecto de Dios en el mundo, según la Cábala, en el ciclo de Bronwyn.

² Primera edición realizada en Barcelona, en 1943, a cuenta del autor. Incluida en "Cirlot Obra poética" editada por Clara Janés. Cátedra, 1981; pag.55.

³ Cirlot "Oraciones a Mithra y a Marte (1966). Antología poética prologada por Azancot. "Poesía 1966-77", Madrid, Editora Nacional, 1974, pag.33.

De la evolución experimentada por el simbolismo en Cirlot, se desprende que éste es una fase del conocimiento cirlotiano. Después del prodigio de la distinción de las diferentes realidades y del reflejo de sus nombres, viene la precisión de establecer uniones entre las cosas para salvarlas de su aislamiento, quiero decir, para utilizarlas en la expresión espiritual del mundo. Entonces es cuando comienzan a percibirse los valores procedentes de las asociaciones intuitivas que antes aludíamos. La relación, Doncella-barro, o la de Dios-metal, son las puertas por donde el hombre penetra en los dominios de lo abstracto y la coherencia final del universo. De ahí que todos los modos de organizar el mundo primitivos sean simbolistas. En las religiones de la India, en la de Persia, en la de la inmensa mayoría de los pueblos que, superada la primera etapa de terror primigenio, entran en la idea de armonía mística del mundo, el símbolo ocupa el lugar central del pensamiento, en Africa: la cosmología Bassari, Dogón, Bambara, Yoruba, Wolof, Fan, Senufo, Bidyogo, Ashanti, Dan, Gere¹... En el magicismo chino, en el etrusco, en el caldeo, etc, se establecen las relaciones, teniendo en cuenta el poder y la belleza de las correspondencias elegidas. Esa forma intuitiva del pensar, que precede al análisis lógico, y a la síntesis racionalista-científica, tienen su razón natural de ser en la facultad del pensamiento humano de pensar por imágenes; esto es, de integrar ilustraciones, aclaraciones súbitas, en el sistema discursivo de su procedimiento. Por esta causa, simbolismo no es privativo de un grupo étnico o tiempo determinado, sino que se halla en todas las fases culturales, pudiendo hablarse de simbolismo primitivo, mitológico, religioso-litúrgico, primigenio-ritual, estético, popular, cirlotiano...

Además, el simbolismo, es, como hemos venido sugiriendo, 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... Cirlot nos comenta un caso de simbolismo radical:

<<...en los pueblos primitivos se lleva a extremos tan graves como el narrado por exploradores africanos que cuentan como en ciertas regiones de Nigeria, el rey y la reina, asimilados a la Luna y a Venus, han de ser sacrificados en la época de su conjunción astral, integrando así el vivir terrestre en una ordenación cósmica que conduce hasta la muerte por el puro anhelo de reproducir los grandes dramas del cielo. A semejantes ritos pudieron deber su origen los nombres de las constelaciones; otra de las importantes realizaciones del simbolismo. Aquí, la relación cumple la función de humanizar lo astral no

¹ "Arte del Africa Negra" Colección Glendonwyn. Índice, pag. 439-441.

menos que las de dar volores celestes a las figuras y a los cuerpos que habitan la tierra.>>¹

A modo de sentencia, aplicamos una lente de aumento a la Simbología, y encontramos una zona especializada: el simbolismo artístico de Cirlot: mundo que gravita, en órbita imprevisible, entre la imagen de lo que es y lo que parece. Cirlot analizó las estructuras del siglo XIX, cuando la cultura europea ha recorrido ya diversas etapas de su formación y ha experimentado las decisivas decepciones de muchísimas posiciones estilísticas. Entonces, el simbolismo se le aparece como la solución de la confusión entre tantas divergentes tentativas y tan inútiles pretensiones de reducir el mundo a fórmulas científicas o estéticas. En su génesis encontramos huellas indudables de arqueologismo, ya visto, y de neoclasicismo, contemplado en la poesía cirlotiana como resurrección del pensamiento socrático en lo referido a la unidad de la ciencia y la acción; es decir, cuando el hombre, que vive la vida de la inteligencia, alcanza el bien al que está destinado, entonces vive la vida divina y es feliz. Todos los hombres buscan la felicidad; por lo tanto, todos los hombres buscan el bien. Si alguno, pues, cae en el mal, es porque se equivoca:

<no sabe donde está el bien que anhela>².

Según este avasallamiento al patrón clásico, idea "muerta" en la que se basa el neoclasicismo, el vicio es una ignorancia: nadie es malo voluntariamente. Máxima que nace del desgarró, y la consecuente tensión y rigidez de los primeros momentos, entre el ceñirse al patrón clásico y vivir una naturalidad diferente: la que separa la Grecia de Sócrates y el Diecinueve de John Keats.

Veamos esta influencia en la poesía de Cirlot:

<<Debo cantar las ansias de la roca extasiada,
las ansias de los peces que lloran su océano,
las ansias de los signos escritos con zafiros

¹ Cirlot "Diccionario de los Ismos" Argos. 1949: pag. 339.

² Charles Werner "La filosofía griega" Nueva colección Labor: pag.60.

en las llagas inmensas de las naciones secas.>>¹

Este dolor indudable se ve mitigado por la especial categoría de la fe neoclásica. Contrariamente a todo naturalismo, el artista neoclásico sabe que lo viviente es corruptible y que lo natural se deshace. Cirlot paga por ello con fervor a lo muerto, a lo arqueológico, y también a la abstracción intemporal de la belleza. Lo que precisamente busca en lo clásico es la helada serenidad, el estoicismo puro que alienta duramente en las estatuarias, en las arquitecturas, en los frisos que Cirlot imagina blancos, cuando, en realidad fueron polícromos. El neoclasicismo cirlotiano ignora, acaso voluntariamente, todo lo dionisiaco del mundo antiguo, se aparta por igual de los rigores arcaicos que de las turbulencias barrocas y alejandrinas; permanece estático ante el éxtasis del más nítido período. Así hace su ideal de la frialdad y del reposo augusto. Para lograr ese <estado> se impone la más rígida disciplina; por ello el neoclasicismo cirlotiano es hijo directo del doctrinarismo del siglo XVIII que proclama la necesidad de tener un sistema, aunque sea falso, ante la letalidad de carecer de sistema; pues, para su esteticismo, la verdad se halla en la conducta y no en la finalidad. Estrato poético de Cirlot donde vive lo sugerido: “ extracto de Exhumaciones” perteneciente al trabajo “Arbol agónico”

<<Lentamente yo busco entre las piedras
una llama de aquel incendio inerte.
Espadas de carbón, rosas de plata
aparecen, de pronto, entre los féretros.
Temblando como pájaros se ofrecen
esas flores tristísimas y sucias.
Las largas cabelleras de los héroes
emergen entre lirios y cerámicas.>>²

Es en virtud de la duplicidad antes citada que el neoclasicismo cirlotiano adquiere la más honda consciencia sobre el drama de la acción estética. Cirlot se da perfecta cuenta de que, en él, hay un ser de barro que sufre y una máscara; más aún, de que lo que verdaderamente vale es la máscara. De ahí la propensión al teatralismo. Concibe la grandeza como el valor para soportar ese dualismo fundamental entre su esencia que, o es la nada, o es algo

¹ Cirlot “Elegía sumeria” Primera edición en Madrid, Librería Clann. 1949. Los sumerios constituyen el pueblo más antiguo de la Baja Mesopotamia, región que, por su causa, recibe el nombre de Sumer. Este pueblo entró en Mesopotamia del 6000 al 5000 a. C. y se instaló en la zona donde se sitúa el paraíso terrenal.

² Publicado por primera vez en la revista Fantasía, num. 16, 24 de junio de 1945.

totalmente ignoto, y el "papel" que puede y debe representar ante sí mismo, ante la humanidad y ante el mundo. Los dos universos del neoclasicista encajan disidentemente; por eso proyecta hacia el exterior, que es el modelo adoptado, toda su capacidad de sentimiento de belleza. Lo "natural", lo "íntimo", lo "humano", le parecen escorias que debe esconder cuidadosamente tras la portentosa escenografía que su genio inventa.

<<MITHRA, SALVADOR

concede tu favor

a un insistente insomne del horror

convíérteme en antorcha aunque mi amor

habla desde la nada

por no poder hablar desde la espada

todos los acueductos están secos

en los yelmos reseco

el bronce es un gemido color verde

une lo que se pierde

SEÑOR DE LA ARMADURA FULGURANTE

une lo que anhelante

muerde.>>¹

Hablábamos de como el simbolismo artístico aparecía en el siglo XIX apadrinado por el arqueologismo y el neoclasicismo; junto a éstos, de lo parnasiano, como concomitancia con el arte del siglo XVIII, y del conocimiento de las grandes civilizaciones de la antigüedad, se origina la creencia en la posibilidad de reinstaurar ese sistema intuitivo, lírico, totalitario que es el simbolismo. André Beaunier dice:

<<Si el mundo de los fenómenos era para el parnasiano y para el positivista la suprema realidad, no es para el metafísico (simbolista) sino apariencia exterior de la realidad esencial, donde, si él quiere, constituye en su conjunto una especie de vasta alegoría cuyo significado es misterioso. (y añade) El papel de los poetas simbolistas consiste en restituir de una manera u otra, en el espíritu moderno, una facultad perdida: el sentido del misterio.>>²

¹ Cirlot "Horaciones a Mithra" Antología prologada por Leopoldo Aznacot. "Poesía 1966-77" Madrid, Editora Nacional, 1974; pag.36.

² Cirlot "Diccionario de los Ismos" Argos. 1949; psg. 402.

1.7. de la fuga genética al neosurrealismo

Cirlot llegó a la ínsula del pensamiento donde el “estructuralismo” es lo único que puede elevar una torre hasta la Amada. Del surrealismo, orgones anárquicos, pasó al neosurrealismo, es decir, de la locura ciega, a la locura controlada y liberada en su “momento”, acotación temporal ficticia sobre la que Cirlot levanta una estructura lírica en pos de lo UNO. Partiendo de las bases del surrealismo, ya clásico para él, -Cirlot nace en 1916-, puede el “neosurrealismo” actuar, todavía, hacia delante; para ello, Cirlot se impone una revisión de valores. Encuentra en el surrealismo, fantasmagoría estéril, mucho diletantismo y humor de mejor o peor índole, junto con una sobredosis de freudismo fanático inauténticamente aplicado. Esto no quita que el “neosurrealismo” cirlotiano siga por la vía del más hondo cauce surrealista; el odio contra la realidad, su destrucción sistematizada, su conversión en música, su transformación en ultrarrealidades superiores que justifiquen su nombre. El “neosurrealismo” integra los hallazgos y las dimensiones hirientes de su predecesor en el marco riguroso del metricismo y del orden; una locura fría substituye a la locura ardiente e indisciplinada; así, Cirlot, evita salidas ingenuas y algunas esperanzas inútiles. Para el “neosurrealismo” cirlotiano, el intento surrealista de apoyar una revolución política, como lo hizo con la comunista, entra dentro de su falta de estructura y caos a la hora de establecer qué medios y qué fines. Comenta Cirlot:

<<sencillamente tan espantósamente triste y estéril como el intento de cometer un crimen con una pistola de juguete. No se trata de elevar el nivel de una clase social ni de hacer su existencia más bella por la poesía; se trata de levantar el nivel de la potencia creadora del espíritu, en su acción en la tierra, para que el hombre pueda sentirse superior a sí mismo.>>¹

De todo lo dicho podríamos sugerir lo equivocado de toda teoría que pretenda generar un abismo entre lo científico y lo místico. Es señalable la obsesión de los místicos por apuntar que el sistema simbólico es acuñado a través de lo gradual y la clasificación. Dice Cirlot:

<<La tendencia mística es con toda probabilidad la que procura encorvar los

¹ Cirlot “Diccionario de los Ismos” Argos 1949: pag. 279.

sistemas ortogonales para que la fusión final se produzca.>>¹

Un sistema ortogonal es el basado en ángulos rectos, por ejemplo, el sistema de coordenadas, es decir, lo discursivo. La curvatura de aquel significa conducirlo hacia lo irracional sin que pierda empirismo; o sea, curvando el sistema de cuatro ángulos hacer una esfera. En ésta se pueden colocar cuatro puntos, cuadratura del círculo; así comprobamos lo cuaternario como base de esa estructuración mística hacia la divinidad. Como la realización de la idea; es decir, pasar de pensar en la Amada a fundirse con Ella. Y en esta misma línea de acercamiento entre idea y hecho, situamos el paso de Cirlot del surrealismo al neosurrealismo. Cirlot comenta sobre la importancia del cuatro:

<<El cuaternario corresponde a la tierra, a la organización material, mientras el tres expone el dinamismo moral y espiritual. La misma anatomía humana hubo de coadyuvar a fortalecer la idea del cuatro. El simbolismo espacial (plano) del cuatro es expuesto por el escritor del Renacimiento, Cartario, quien en *Les Images des Dieux des Anciens*, dice: "Las figuras cuadradas de Mercurio, que sólo tenían la cabeza y el falo, significan que él solo es el jefe del mundo, el sembrador de todas las cosas; incluso los cuatro costados de la figura cuadrada, designan lo que significa el sistro de cuatro cuerdas, dado a Mercurio, es decir, las cuatro partes del mundo o, de otro modo, las cuatro estaciones del año. En evidente conexión con dichos "hermes" están las figuras de Brahma de cuatro rostros, de la India, correspondientes a los cuatro kumaras, que entre los persas son cuatro ángeles, en relación con las cuatro estrellas denominadas "reales del firmamento": Aldebarán, Antares, Régulus y Fomalhaut, dispuestas en los cuatro signos fijos del zodiaco: Tauro, Escorpio, Leo y Acuario (en relación de nuevo con el tetramorfos).>>²

El símbolo de los cuatro ríos del paraíso, que nacen al pie del Arbol de la Vida, eje del mundo, está en evidente conexión con las ideas expuestas. Estas direcciones del plano son los puntos cardinales, que según el Zohar, corresponden a los cuatro elementos y a todas las formas que revisten el aspecto de la cuaternidad. Las correspondencias más interesantes del cuaternario son las siguientes: este (primavera, aire, infancia, amanecer, luna creciente); sur (verano, fuego, juventud, mediodía, luna llena; oeste (otoño, agua, madurez, atardecer,

¹ Cirlot "Morfología y arte contemporáneo" Omega, Barcelona 1955; pag. 16.

² Cirlot "Diccionario de los símbolos" Labor, Barcelona, 1991; pag. 157

luna menguante); norte (invierno, tierra, vejez, noche, luna nueva). Las analogías pueden extenderse, como sucede en la aplicación de un "modelo" basado en el siete (semana, esferas planetarias) o en el doce (zodiaco, año), a cualquier proceso vital.

La conexión de lo finito en el hombre, con su otra cara, la atemporalidad, es condición indispensable para sumergirse en el poder conductor del símbolo, la escala invisible que lanza entre lo lírico y lo sagrado; entre lo plural, hombre, y lo monista, Amada, Dios; entre lo natural y lo ultraterreno. Bachelard cree en la relación de los temperamentos con los elementos, que acaso pudiera establecerse así: aire (sanguíneos); fuego (nerviosos); agua (linfáticos); tierra (biliosos). En sus obras sobre psicoanálisis de los elementos, Bachelard estudia las imágenes de los poetas, en su aspecto plástico y dinámico, significativo, en relación con su aspecto dominante, como el fuego en Hoffman, el agua en Poe, el aire en Nietzsche; en Cirlot será el fuego. Volviendo a los puntos cardinales, no hay acuerdo absoluto entre cuál de los dos es más negativo, oeste o norte, pero sí hay unanimidad en la identificación del este con la fuente luminosa del espíritu. En China, el emperador efectuaba un curioso ritual, por el que se identificaba con el sol en el transcurso anual, integrando también los puntos cardinales. En cada estación habitaba la parte de su palacio cuadrado que estaba orientado hacia el punto correspondiente; en el orden citado arriba. Los animales místicos de ese orden son: este (dragón azul); sur (pájaro rojo); oeste (tigre blanco); norte (tortuga negra). En Occidente, según Schneider, los animales son: este o mañana (leon); sur o mediodía (águila); oeste o tarde (pavo real); norte o noche (buey). La importancia del cuatro tiene además un fundamento estadístico; el cuadrado es la forma más utilizada por el hombre o, en su defecto el rectángulo.

Para concluir con esta disertación acerca de la importancia de lo cuaternario (sistema ortogonal curvado hasta la fusión) como superación de lo ternario (sistema ortogonal no curvado; no se materializa la idea, no se llega a la fusión con Dios), unas palabras de Cirlot:

<<Según la concepción hindú, la idea de totalidad está ligada íntimamente al número cuatro, en coincidencia con Platón. Lo completo posee cuatro ángulos, se apoya en cuatro pies. Ya William Blake, en sus cuatro Zoas, habló de los "Cuatro sentidos eternos del hombre", y Georges Bataille, en la *Litterature et le Mal* (París, 1957), los considera como potencias, mejor que como sentidos propiamente dichos. Jung se ha interesado profundamente por el simbolismo de la cuaternidad y a su imagen a constituido la organización de la psique humana, dotándola de cuatro funciones; percibir, intuir, sentir y reflexionar.

Situa estas en los cuatro extremos de una cruz y supone que las tres colocadas a izquierda, derecha y arriba son conscientes, mientras la cuarta es inconsciente

(reprimida). Varían las situaciones de las funciones y con ello el tipo de individuo. Estas cuatro funciones aparecen en torno al Pantocrator.>>¹

1. Ibídem; pag. 158.

Capítulo 2.

2. Antepasados espirituales de Cirlot

Nos centraremos en tres: William Blake, Edgard A. Poe y Gerard de Nerval. El primero por ser un poeta visionario y simbolista, al igual que los otros dos, que añadieron además su profunda y personal penetración en los abismos de la locura y lo irracional, desgarrados al no poder fundirse con la Amada, "Daena", "Anima"; tema, como ya hemos visto, clave en la poesía de Cirlot.

2.1. William Blake

Este poeta y pintor místico nació el 28 de noviembre de 1757 en Londres. Sus biógrafos nos comentan su talante visionario desde los primeros años de su infancia. Es de señalar, anecdóticamente, cuando Blake a los 9 años caminaba por Dulwich Hill, se paró súbitamente mirando hacia el cielo, y vio un árbol colmado de angélicas alas fulgentes que, adornadas con lentejuelas, brillaban en cada rama como estrellas. Al volver a casa, William contó la visión a su padre, que incrédulo le propinó una buena paliza, para que no fuera por ahí contando locuras.

Cristobal Serra, uno de sus biógrafos, nos habla sobre estas alucinaciones:

<<Los relatos que nos han llegado de tales visiones hacen suponer que Blake era víctima de alucinaciones, pero él se ha cuidado de explicarnos que sus visiones eran hijas de la "imaginación", y que poseía una facultad común a cualquiera que se esfuerce en ejercitarla. Un fantasma, solía repetir, se ve con el ojo corporal arrebolado, pero una visión se ve con el ojo mental. Mona Wilson, que ha dedicado una biografía exhaustiva al poeta, observa que Blake concebía sus retratos visionarios antes del anochecer, y que frecuentemente esbozaba de noche. Esto hace sospechar que tenía la experiencia normal de las imágenes hipnagógicas, cosas vistas en el dintel del sueño, figuras proyectadas como por

una linterna mágica.>>¹

Este caracter visionario y el dar a la imaginación y a lo onírico la máxima importancia, nos pone en la primera pista de porque Cirlot eligió los poemas de Blake como una de sus lecturas más satisfactorias. Blake escribe desde lo esotérico, desde lo anagógico, desde lo hermético. No es de extrañar, cuando nos enteramos, por Cristobal Serra, de lo siguiente:

<<A la edad de catorce años, Blake, entró de aprendiz en el taller del grabador Basire, abrazando la profesión que nunca abandonaría a lo largo de su vida. Por esta época empezó a escribir poesía y nacen los "Esbozos poéticos". Lee en este periodo a Burke, a Locke (Ensayo sobre el Entendimiento Humano), A Bacon y las Reflexiones sobre el arte de los griegos de Winkelmann. Se sabe que Basire, noticioso de sus rencillas con los compañeros de taller, lo empleó para dibujar las tumbas de la abadía de Westminster, con lo cual pudo familiarizarse con el gótico, y de paso descubrir que el color cubría las esculturas monumentales de las iglesias de Londres; y quizá fuera éste el punto de partida para aquella "síntesis de las artes" que buscó afanosamente en Illuminated Printing, mezclando la pintura con la escritura poética.>>²

Se aprecian nuevas conexiones entre Cirlot y Blake: el goticismo y la fusión e integración de todo en busca del Uno. Este camino conduce a lo hermético, se descubre para ocultar; el lenguaje del poeta o pintor esotérico se vela a sí mismo. Escribe Blake:

<<¡Márchate! ¡No respondas! porque la tempestad debe desatarse, como en años pasados ha ocurrido.>>³

Cirlot habla en ese mismo lenguaje:

<<El mundo en el que vivo no es el mío
MATADOR DE LA FIERA, en tí confío.>>⁴

¹ Cristobal Serra "William Blake" Barral Editores, S.A. Barcelona 1971; pag.8.

² Ibídem; pag.9.

³ W. Blake "Cantos de inocencia" Antología prologada por Cristobal Serra, Barral ediciones, Barcelona, 1971; pag.90.

⁴ Cirlot "Horaciones a Mithra" Antología prologada por Azancot.; pag.34.

Para comprender a Blake, su gran poesía y su anarquismo poético desde las primeras voces hasta los últimos gritos, hay que imaginar al "niño" hipersensible, limitado por las estructuras de las escuelas y de las iglesias, que leyó, ya mayor, a los profetas del Antiguo Testamento, y que descubrió en Jesús el modelo de su concepción del amor. Es, por otra parte, un hecho básico para comprender a:

<<este mago blasfemo por ansias de lo santo.>>¹

que no persiguió jamás la gracia a través de la disciplina y el dogma. Si le atraieron los Profetas fue porque expresaron el espíritu, no la letra de la ley. Escribe Blake en ese lenguaje hermético que hemos mencionado, en este caso utilizando como velo la simbología de los cabalistas. Se refiere aquí a Albion, Gólem, hombre eterno:

<<Luchando para remontarse sobre los Montes; con una mano ardiente
Empuña su arco, luego sus flechas de oro centelleante;
la cuerda murmura y vibra, ardiente! La nubes se anudan alrededor de los
extremos
Del Arco inmenso, los vientos tumultuosos asaltan la frente de los montes,
Llevando por la fuerza a Urizen a su surco, Tharmas a su redil,
Y Luvah a su oficio. Él vió a Urthona fatigándose en extremo en su yunque.
Bajo la forma del Gran Espectro, Los, afligiéndose y llorando sin desmayo,
También los hijos del Edén alaban con sus cantos al Espectro de Urthona
Porque supo guardar la Visión de Dios en tiempos oscuros.>>²

Blake y Cirlot practican el sistema de lo hermético; denominación que procede de la dada por los griegos al dios egipcio Thot, que asimilaron a su Hermes, por cuidar, como éste, de la conducción de las almas de los muertos. 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.

Hermético y esotérico se hallan, estrictamente relacionados, aun cuando no son términos sinónimos; en la acepción presente, esoterismo es el contenido y hermetismo la forma que

¹ "W. Blake" Cristobal Serra. Barral, Barcelona, 1971; pag. 15.

² Blake "Jerusalem" (Cap. IV, 94,99) Antología prologada por Cristobal Serra, Barral, Barcelona, 1971; pag. 249.

reviste ese conocimiento para hacerse inaccesible. En estos dos poetas se podría aplicar la denominación de "hermética" a la poesía que no presenta la claridad del lenguaje cotidiano. No es preciso decir los excesos que se cometen frecuentemente con el uso de tal calificativo, porque hay quienes consideran hermético todo lo que para ellos, personalmente, no es directamente inteligible, sin preocuparse de la objetividad del término. Comenta Cirlot:

<<Desde luego existe un lírica hermética, que traspasa las fronteras del simbolismo para sumirse en unos mundos intuitivos que, casi siempre, son puro psiquismo. En los casos más puros, el hermetismo aparece como resultado de una educación dirigida secretamente hacia el ocultismo, o también por el uso reiterado de metáforas directas, cuya sucesión destruye el orden lógico del contenido y reduce lo lírico al fuego de las imágenes.>>¹

A través de este tipo de poesía, Blake y Cirlot, retroceden hasta el originario concepto de lo hermético, reconociéndose bajo la tutela de Hermes Trimegisto, pues su acción se sitúa, por esa voluntaria y total ruptura con la realidad, en un imperio nocturno, mortuorio, verdadero desdenciente de los formalismos primitivos mágicos.

Unos versos de Cirlot habitados por el imperio señalado:

<<La noche no es aquí de claridad.
Es una noche sorda de ceniza.

Una costumbre oscura de estar muerto
bajo las capas blandas de la música.

Un muro sin ventanas me circunda,
pero la piedra a veces es un vidrio.

Contemplo el oro rojo de la vida,
la caudalosa aurora que he perdido.

Y me adhiero a lo roto y lo vencido,
a lo maldito y sueño con las llamas.

Con antorchas y gritos y gemidos.

¹ Cirlot "Diccionario de los Ismos" Argos, 1949; pag. 178.

(Acaricio cadáveres de espadas)>>¹

Este hermetismo apocalíptico, envuelto en las brumas de la invocación al Uno, practicada de continuo por Blake y Cirlot, navega por los ríos de la magia, donde lo esotérico abunda, y en cuyos versos se pueden leer palabras atribuidas al propio Trimegisto, bajo cuya advocación se amparan muchísimos de los dogmas de esas doctrinas "malditas" que a veces se expresan en un idioma inteligible; como por ejemplo este poema de Cirlot:

<<Maresmer
maresmel vad
valma resdar
mares delmer

Deser verdal
vernal damer
adler es mar
verden larvad

Maresmer ver
demeral dar
dar
ver
verd
verd smerald.>>²

El mismo Cirlot nos pone en conocimiento de un aforismo evolucionista, dice así:

<<Las plantas -ha dicho Hermes, simbólicamente- tienen el destino de conducir las partículas más groseras a una condición más perfecta; toman las sales, el aceite, el azufre, se lo asimilan y lo purifican, porque todo su mecanismo consiste en elevar las sustancias inferiores a un estado superior.

A continuación, en un libro de Jonás Sufirino, se aclara el simbolismo de la frase precedente, planteando la cuestión: ¿Puede el hombre retroceder?.>>³

¹Cirlot "Lamento" Antología de L. Azancot; p.120.

²Cirlot describe su sentir de la "Visio Smaragdina", última fase de los estados espirituales cromáticos que se perciben en el estado místico, según el sufismo iraní. "Obra poética" editada por Clara Janés, Cátedra, 1981; pag.227.

³Cirlot "Diccionario de los Ismos" Argos, Barcelona, 1949; pag.179.

Estilísticamente, lo “esotéricohermético” se relaciona también con lo anagógico, (recordemos el comentario de Cristobal Serra acerca del anagogismo en Blake, y evidenciado en párrafos anteriores, el de Cirlot) , en lo que esta forma lingüística tiene de oculta y de simbólica, pero importa retener que el anagogismo, como modo religioso y transcendente del pensar, procede en su obscuridad forzosamente, por carecer de idioma propio para tratar de lo que entendemos por “mundo superior”, mientras que el hermetismo, al que acuden irremediabilmente Cirlot y Blake, se complace en su propia impenetrabilidad. Parece como si estos dos escritores herméticos desearan reproducir en el estilo la angustia que les origina su secreto creer que “no hay verdad” y el dolor de su desesperanza cristalizase en una concepción incomprensible del universo, inspiradora directa de las frases no comprensibles.

Ilustramos lo dicho con unos versos de Cirlot:

<<aunque me martirices
dora con cicatrices
mi cuerpo desprendido
para que estando herido
me convierta en sonido

si mi estatua es de plata
tíntala de escarlata.>>¹

W. Blake, en esta misma línea, escribe:

<<Así olvidaron los hombres que todas las deidades residen
en el corazón humano.>>²

Cirlot y Blake, como pensadores y poetas esotéricos no dudan de que exista el espíritu; precisamente sufren en la medida que son agitados por ese poder cuya misión no pueden aclarar en su interior. Es fundamental, por lo tanto, distinguirlos de otros escritores que adoptan la forma hermética por puro materialismo.

Raimundo Lulio, en su Libre de les Meravelles, dió la explicación del hermetismo al sentenciar:

¹ Cirlot “Horaciones a Mithra” Antología de Azncot; pag.34.

² Blake “Proverbios Infernales” Antología prologada por Cristobal Serra, Barral, Barcelona, 1971; pag.103.

<<A conciencia os pongo tales imágenes para que exalteis vuestro conocimiento a entender, pues cuanto más oscura es la semejanza, más altamente entiende el entendimiento que aquella imagen entiende.>>¹

A parte de esta razón, que pudiéramos llamar “mística de la comunicación”, ya que lo que dijo Lulio se propone elevar a los demás a su altura, en lo posible, por medio del trabajo espiritual, hay otras muchas razones que abonan el nacimiento y cultivo del hermetismo en la poesía de Blake y Cirlot. Principalmente, la necesidad práctica de ocultar ideas, hechos o doctrinas que no se pueden vulgarizar; o el anhelo de llevar la poesía a los confines de la música, arte que expresa pero no dice, ni menos explica nada.

2.1.1. El Gólem como símbolo de unidad

En su navegar por el mundo del conocimiento, utilizando los caminos “ocultos”, Blake y Cirlot, vuelven a encontrarse en el de la Cábala; doctrina que busca descifrar, por diferentes medios, numerología, simbología,..., el mensaje primeginio, aquel que Dios entregó al hombre antes de su caída, y tras la cual, desordenó su contenido para que así el nuevo hombre “pecador” no supiera el cómo ni el porqué de esta creación y de su destino. Al igual que en alquimia con la obtención del oro o piedra filosofal, en la Cábala, el mensaje aludido, se puede interpretar como el grado máximo de perfeccionamiento del hombre, el retorno al ángel.

Albion, en Blake, guarda analogía directa con el hombre Eterno, el gigante original caído de la prístina armonía; el Adam Kadmon, el Gólem de la Cábala. Según señala Cristobal Serra:

<<Blake conoció la Cábala hebraica; quizás a través de la obra latina Kabbal Denudata, publicada entre 1677 y 1684, muy difundida en Inglaterra. El indicio más cierto lo constituye la llamada “A los judíos” inserta entre el capítulo I y II de Jerusalem, en la cual hay alusiones evidentes al Adam Kadmon, al Primer Hombre de los Cabalistas. Blake y la Cábala coinciden sobre todo en la unidad originaria del Hombre y del Universo, en la Cábala representada por Adam Kadmon, en Blake por Albion y por Jesús, que es, en

¹ Cirlot “Diccionario de los Ismos” Argos, Barcelona, 1941; pag.180.

este sentido, símbolo equivalente.>>¹

En Cirlot, que como ya hemos visto comparte la idea de esa unidad primigenia, los símbolos utilizados serán desde Jesús hasta Bronwyn, uno de los nombres utilizados para designar a la Amada en la mitología celta. En la figura de Cristo, Cirlot reconoce ese anhelo de globalidad de androginia, hombre-Ángel; hombre-Dios; lo vemos en los siguientes versos:

<<El Cristo

Con el Sol y la Luna en los dos hombros²
entre un temblor de trigos desgraciados:

El Cristo

Floresta fulgurante de amatistas,
celeste resplandor azul y blanco:

El Cristo.

Sobre un mar ciego de palomas rojas,
y el corazón sembrado de violetas>>³

El Cristo de Blake es como el de Cirlot, diferente al de la mayoría de los cristianos; es un Jesús que arrasa la hipocresía de la Realidad materialista y alza el fuego espiritual de la Verdad; es un hombre tan perfecto, que sólo se puede llegar a "comprender", o a "ser", aventurándose en los caminos velados, por los que vagan los científicos de lo Oculto.

Blake escribe sobre Cristo:

<<Envío sus 70 discípulos a
Luchar contra la Religión y el Gobierno;
Cayeron, alcanzados por la Espada de la Justicia,
Descubriéndolo como su cruel Destructor.

¹ Cristobal Serra "Símbolos y Fuentes en W. Blake", Barral. Barcelona. 1971; pag.287.

² El Sol y la Luna unidos representan el supremo bien indefinible.

³ Cirlot, extracto de "Cordero del Abismo" 1946, Antología de Clara Janés. Cátedra. Madrid, 1981; pag.113.

Abandonó el oficio de su Padre
 Para vagabundear, errante, sin hogar;
 y abusó así del trabajo ajeno
 A fin de vivir más allá de las leyes.
 De Publicanos y Prostitutas
 Hizo su Compañía preferida,
 Y de la mujer adúltera apartó
 la justa Ley Divina, que perdió su Presa.>>¹

2.1.2. *Exploración numerológica*

Cirlot anduvo por la Cábala buscando la combinación que abriera la caja de Pandora, estudió numerología para comunicarse, místicamente, con Tales, con la faz lírica del número y su significación en la tradición hebrea, ejecutó permutaciones, con palabras, para convertirse en sonido, subir, sin intermediarios, hasta atravesar a su Amada y, flash Back, gran retroceso, de nuevo a la arqueología, a la ciencia ficción, oculta, del pasado, a inventar pretéritos, con lisonjas sobre el origen. Pero llegan Cirlot o Blake y ponen las cosas oscuras, como deben estar cuando lo claro ciega. Le cuenta Cirlot a un amigo:

<<Mi descubrimiento de la poesía permutatoria en esta primavera de 1954, se efectuó de un modo espontáneo y tumultuoso, en parte como resultado de una lectura de "las golondrinas" de Bécquer. Hice entonces un poema, que no eran sino permutaciones de ese poema becqueriano. Como esa obra me pareció más bien caótica, realicé fríamente "El Palacio de Plata", a finales de ese año, y lo publiqué en 1955. En el intervalo entre los dos poemas, me di cuenta de que había llegado a la misma conclusión que Arnold Shoenberg en su música dodecafónica (1923), sustituyendo el desarrollo temático por la variación y la permutación. Mas tarde relacioné la música de Shoenberg, que como sabes era judío, con la técnica permutatoria de la cábala; por tanto, como ves, no ha sido un procedimiento inspirado en ella, sino paralelo>>²

¹ W. Blake "El Evangelio Eterno" edición de Cristóbal Serra, Barcelona, 1971; pag. 265.

² Fragmento de una carta fechada el 11 de octubre de 1972. Antología poética de Cirlot editada por Azancot (prólogo)

Azancot nos aclara este método cirlotiano, al hablarnos de ese otro padre espiritual de Cirlot, Schönberg. Este músico, científico de lo oculto, revolucionó la música moderna al evadirse del sistema tonal, concediendo la misma dignidad a los doce sonidos de la escala cromática. Lo mismo hará Cirlot con fonemas, integrantes de una palabra, con ellos juega a generar sonido, evadiéndose del sistema fonético, ejecutado en su poema "Inger. Permutaciones"¹ con especial brillantez. Un pequeño ejemplo:

<<INGER
 REGIN INGER
 IGNI
 INRI
 INGER REGIN>>²

Así creaba Schönberg la música atonal, que se caracterizaba por el abandono no solo de la tonalidad, sino también, como escribiera él mismo en *El estilo y la idea*³:

<<del sentido formal subcientientemente operante, que daba al compositor un sentido de seguridad casi sonambulístico, para crear con suma precisión las diferencias entre los elementos formales>>

De lo que se deduce que al compositor, y paralelamente, al poeta, a Cirlot, sólo le queda su inconsciente como fuente potencial de los medios y principios de unidad y organización. Y con lo que radicalizaba Adorno⁴:

<<Schönberg liberaba lo instintivo y amenazador que la música común se limitaba a filtrar y falsear, y ponía la energía espiritual en máxima tensión.>>

Es decir, el autor de *Pierrot lunaire*, Schönberg, rechazando los medios y principios de

¹ J.E. Cirlot "Inger. Permutaciones". Autoedición, Barcelona, 1971

² Cirlot "Inger. Permutaciones" Autoedición, Barcelona, 1971 Edición de Clara Janés. Cátedra, 1981; pag. 221.

³ Schönberg "El estilo y la idea" Taurus, Madrid 1962; pag. 72.

⁴ Antología poética de Cirlot editada por Leopoldo Azancot. Madrid. Editora Nacional, 1974; pag. 11.

unidad y organización tradicionales, recuérdese la semejanza con el expresionismo, las apoyaturas de lo consciente, se aventura, inerme, por los mundos prohibidos de lo inconsciente, esperando encontrar en ellos los fundamentos de un orden no contaminado por lo racional, de un orden no impuesto desde fuera del caos, sino establecido a partir de los elementos constitutivos de éste y en función de sus determinaciones posibles. Cirlot, en esta línea, acotando cinco fonemas, creará con su combinación cabalística, una unidad al margen de las unidades fonéticas, léxicas, pragmáticas y semánticas al uso. El resultado es una unidad mística, el sonido transparente que penetra y es penetrado por la Amada. Nuevo ejemplo:

<<Ni gi
ri
gerrininiri geneni nn
gr
Grneig in gnein nn
gr
Ni.>>¹

Schönberg y Cirlot, acotaron los elementos a analizar del caos, debido al hecho comprobado de experimentar como el ámbito de la subjetividad absoluta es también el ámbito de la absoluta arbitrariedad, y que para descubrir el orden que subyace al caos de lo inconsciente, hay que explorar exhaustivamente la totalidad del campo de lo inconsciente, tarea imposible por cuanto la intromisión en el mismo de la historicidad que arrastra consigo el yo, convierte a dicho campo en un universo en expansión. Para solucionar el problema de la objetivación de la subjetividad, ambos creadores, recurrieron a la acotación de elementos señalada; estableciendo un sistema en el cual, mediante la reducción de los elementos caóticos a un número reducido que hiciera factible el establecimiento de todas las combinaciones posibles entre los mismos, se conseguiría la exploración total de un sector del campo de lo inconsciente, y el alumbramiento de un orden no externo y arbitrario, sino interno y necesario, manifestación de las virtualidades absolutas de los elementos acotados; doce en el sistema "dodecafónico" de Schönberg; cinco en "Inger" de Cirlot. Nuevo ejemplo:

¹ Cirlot "Inger. Permutaciones" Autoedición, Barcelona, 1972. Edición de Clara Janés, Cádiz, 1981; pag. 221.

<<In rin erregner inergi
gerein
gerein inenireg

inerrignir
genir
Inger Inger ignir.>>¹

Schönberg dio a su sistema el nombre de “dodecafonismo”, caracterizándolo como:

<<un método para componer empleando los doce sonidos de la gama cromática, sin que ninguno de ellos tenga preponderancia sobre los demás y estando todos ellos en un nivel de igualdad entre sí. Este método consiste en el uso incesante de una serie de doce sonidos diferentes; lo cual significa que ninguno de ellos se repite en el seno de la serie así formada, y que ésta utiliza los doce sonidos de la escala cromática, pero en un orden diferente al de esta gama, orden que depende de la voluntad del compositor.>>²

Cada serie podrá adoptar cuatro formas: la original, su forma retrógada, la inversión de la primera, la forma retrógada de la inversión. Y cada una de estas formas admite una transposición sobre cada uno de los once grados restantes de la escala cromática, con lo que se consiguen cuarenta y ocho formas posibles de la serie original. Podemos comprobar, de nuevo, el paralelismo del sistema cirlotiano, de exploración del inconsciente, en sus Permutaciones:

<<Rgeni
Rgein
Rgnei
Rgnie
Rgien
Rgine.>>³

¹ Cirlot “Inger. Permutaciones” Autoedición, Barcelona, 1972; pag. 219.

² Antología de Cirlot editada por Leopoldo Azancot. Editora Nacional, 1974, Madrid; pag. 20.

³ Cirlot “Inger. Permutaciones” Autoedición, Barcelona, 1972; pag. 216.

Volviendo al tema central de este epígrafe, el Hombre Eterno de la Cábala, buscado por Cirlot y Blake como paradigma de unidad; como gran Unitario que genera y congela el movimiento; el que provoca que las partículas moleculares se superpongan en capas de velocidad inversa para formar materia; que al tiempo disgrega esa misma materia por medio de una presión energética que rompe la membrana que la contiene; el que une lo matemático a lo místico; el que concita a Pitágoras y a Heráclito; el que crea el orgón (unidad de energía cósmica) y el ovoide (una de las formas básicas de agrupación molecular); el que modela una flor producto de una crisis tóxica de la planta, pues las plantas carecen de órganos definidos para la defecación y algunas expulsan sus residuos químicos a través de la floración; en definitiva, el que te entrega la paz, el porque de todo. Este ser está unido, por diversas tradiciones, entre ellas la Cábala, con el Gólem, hombre creado por artes mágicas, y Adam, hombre primigenio crado por Dios. Aquí el poder crador del hombre se perfila como una mimesis de la creación divina, ejecutada según una metódica investigación de los procedimientos oportunos con el alfabeto hebreo, para ir componiendo todos los nombres de Dios hasta llegar a aquel que aglutina a todos y a todo; momento en el que se está capacitado para crear el Gólem; quizá el poema perfecto en Cirlot y Blake.

Sobre este Hombre, tan importante para los poetas citados, nos ilustra el maestro Gershom Scholem¹, con una narración al respecto; relata como en el Midrás, Texto sagrado hebreo, está escrito que Jeremías y Ben Sira crearon un hombre valiéndose del libro Sefer Yetzirah, o Libro Kabalístico de la Creación, y sobre su frente estaba escrito "emet", verdad, como el nombre que Él pronució sobre lo creado al concluir su obra. Continúa Sholem:

<<Pero aquél hombre borró el signo "álef", para dar a entender que sólo dios es verdad, de esta forma tuvo que morir. En este pasaje queda, pues, bien claro, que el Gólem es una repetición de la creación de Adan, del cual se nos dice aquí por primera vez que en el momento de su cración fue pronunciada también la palabra "verdad". Pero "verdad" significa, según una conocida expresión talmúdica (Sabbat, 55a), el sello de Dios, con el que queda marcada su criatura más noble.>> ²

Entendemos ahora el interés de Blake y Cirlot por la Cábala y esos métodos científico-místicos con los que acceder al enigma de la cración más elevada, consistente en recrearse a uno mismo, de acuerdo a la ley divina, y esto plasmarlo en versos, o, en el caso de Blake, también en grabados mágicos.

¹ G. Scholem "La Cábala y su simbolismo" Siglo XXI 8ª edición 1992.

² Scholem. Gershom "La Cábala y su simbolismo" Siglo XXI.1992; pag.195.

2.1.3. El número de Oro

Para la comprensión de este capítulo, nos parece oportuno aclarar ese concepto de lo "místico matemático" que tan estrechamente une a Blake y a Cirlot. Para iluminar el camino, las conclusiones de Ghyka¹, iniciado en morfología, sobre las leyes de la forma y el orden, son muy interesantes, aunque, como veremos, disten bastante de satisfacer nuestra curiosidad. Ghyka se inclinó por una interpretación místico-matemática; en vez de atender primordialmente a las fuerzas morfogénas y estudiarlas en su acción, o de considerar concretamente los fenómenos de la vida, Ghyka se dirige a las formas ya realizadas para preguntarles por el qué de su existencia; con monotonía obsesiva, que en ocasiones aparece como altamente lírica, no advierte sino relaciones numéricas, distribución en el espacio; volumen y no masa; juegos de cifras y no impulsos irracionales. Sus libros integran las formas de la Naturaleza, las de las artes espaciales, en particular la arquitectura, y también la música y la poesía. La Sección dorada es la norma que busca y encuentra bajo los más diferentes ropajes morfológicos; su realización no constituye la clave de su aceptación o rechazo de las formas correspondientes. Interesante por encima de todo es su visión de conjunto, situada en la trayectoria del pensamiento pitagórico, pero la aplicación concreta de los principios del número de oro le conduce a excesos, como valorar el desdeñable autorretrato de Louis Livet sólo por que, en la preparación del mismo, el autor estableció una armadura a base de rectángulos subdivididos armónicamente según la ley de Fibonacci². Comenta Cirlot al respecto:

<<Recordamos a este propósito cuánto más importantes son las búsquedas a la inversa; las progresivas abstracciones y derivaciones genéticas obtenidas por el grupo De Stijl, transformando en estadios sucesivos un ser natural hasta reducirlo a un esquema de figuras rectangulares.>>³

Se apoya Ghyka muy especialmente en los artistas del Renacimiento que desterraron las

¹ Cirlot "Morfología y arte contemporáneo" Ediciones Omega, 1955; pag.39.

² Cirlot "Morfología y arte contemporáneo" Omega, 1955; pag. 59.

³ Ibidem.

inquietudes griegas y egipcias respecto al cánon. Señala que Leonardo y Durero¹ aportaron estudios muy valiosos sobre la cuestión, que permaneció olvidada durante el período barroco y neoclásico para ser puesta, de nuevo, en la primera fila del interés en los siglos XIX y XX. La preponderancia del factor numérico- simbólico, cada número posee su analogía simbólica como ya vimos con el tres y el cuatro, confiere una gran espiritualidad a la creación artística, a la vez que expone un concepto maravillado de la Naturaleza; la fidelidad a ciertos ritmos de crecimiento armónico, completando la ley de la simetría, reintroduce en lo geométrico el aparente caos natural, ratifica la idea griega del cosmos y tiende un puente entre el espíritu y la materia. Si la relación entre las cifras: 1 2 3 5 8 13 21 34 55 89... sirve para explicar unas formas naturales o artísticas, no vale para explicarlas todas, ni siquiera, y en esto disintimos de Ghyka, la mayor excelencia de algunas. A primera vista se aprecia que la serie 1 2 3 5 8 coincide, por ejemplo, con las bases de la música tonal. Ghyka dedica un largo capítulo de su obra, *Essai sur le Rythme*², a glosar y anilazar matemáticamente las relaciones entre la sección dorada, la gama tonal, diatónica y cromática, el tetracorde y la situación de los planetas en sus órbitas. Pero, ¿y el sistema modal?, ¿y el dodecafónico...?

2.1.4. *El ritmo como fundamento de toda creación.*

En el mencionado libro destacan los estudios sobre cánones humanos, cuya perfección se reduce así mismo, al cumplimiento de la ley, simetría dinámica, tomados de J. Hambidge, *Dynamic Symmetry*, redes y particiones uniformes del espacio y las definiciones del concepto de ritmo, en atención a cuyo interés las reproducimos seguidamente; Aristófanes de Tarento: "El ritmo es una ordenación determinada de los tiempos" E. de Echtal: "El ritmo es en el tiempo lo que la simetría en el espacio"; Sonnenschein: "El ritmo es la

¹ Leonardo de Vinci (Vinci, 1452-Le Clos-Lucé, cerca de Amboise, 1519) Leonardo se presentó a sí mismo como técnico, no como filósofo o humanista. Ordenó su actividad de dibujante en el doble dominio en que le dió curso: el del ingeniero que realiza maravillas de mecánica, y el pintor que alcanza la más alta posibilidad del espíritu.
Durero, Alberto (Nuremberg. 1471-1528) En la primera década del siglo XVI, se hace iniciar en la construcción matemática de figuras, que pasa por ser el secreto de los italianos, por el extraño artista Jakob Walch, llamado Jacopo de Barbari, al que se llamó para que decorase el palacio de Wittemberg y que constituye el nexo de unión entre Venecia y Alemania. Con estos estudios se relaciona el retrato más popular, pero no el mejor, que hizo de sí mismo, en el que tiene el aire de un Cristo (Munich) Lleva la fecha de 1500, pero es hecho admitido que esta fecha es falsa, habiéndose propuesto la de 1504 o 1505.

² M.G. Ghyka "Essai sur le rythme" París, 1931.

propiedad de una serie de acaecimientos que produce en el espíritu del observador la impresión de una proporción entre las duraciones de los diversos hechos o grupo de hechos de los que la serie se compone.”; Pius Servien: “El ritmo es periodicidad percibida; actúa en la medida en la que semejante periodicidad deforma en nosotros el transcurso habitual del tiempo. De este modo, todo fenómeno periódico perceptible a nuestros sentidos se destaca del conjunto de los fenómenos irregulares... para actuar sólo sobre nuestros sentidos e impresionarlos de una manera por entero desproporcionada con la debilidad de cada elemento actuante.” Ghyka comenta la última de las definiciones transcritas agregando que:

<<Lo mismo que el cuerpo humano había provisto a los arquitectos de modelos para los trazados eurítmicos, e incluso de la escala de lo “grande” o de lo “pequeño”... hubo de facilitar las duraciones psicofisiológicas esenciales: latidos del corazón y respiración (medida fundamental para los primeros: 80 pulsaciones por minuto), del orden y las nociones relativas de lo “rápido” y de lo “lento”, mientras la segunda (función rítmica por excelencia, con tensión, distensión y reposo) facilitaba el reflejo y acompañamiento de las ondas afectivas, de las cuales los ritmos prosódicos o musicales constituyen la expresión sonora.>>¹

La antigua relación macrocosmos-microcosmos sigue, como puede verse, vigente en este concepto de las predeterminaciones formales. El valor espacial de distancia o dimensión y el de organización de direcciones fundamenta toda morfología así considerada; de ahí las fecundas e interesantes distinciones entre relación, proximidad o sistema, proporción, orden interno de las relaciones, conmodulación, raíz o medida común para distintas formas, lo que establece su proporción unificadora y eurítmia, sentimiento de armonía resultante de la conmodulación y de la ley del crecimiento constante. A lo que viene a agregarse el principio de analogía, que, para Thiersch², consiste en:

<<la repetición de una forma fundamental (como resultado de una periodicidad de tiempo y dirección análoga) en las diversas partes de un conjunto, lo cual

¹ Cirlot “Morfología y arte contemporáneo” Omega, 1955; pag.62.

2. Ibídem.

origina figuras semejantes. La armonía resulta de la repetición de la figura fundamental de la obra en sus subdivisiones.>>

Habiendo mencionado el principio de analogía, no queremos dejar de indicar que, para las ciencias esotéricas, en las cuales se licenciaron Cirlot y Blake, esta noción es diferente de la especificada y más amplia, ya que abarca ésta, que entonces es denominada ley de semejanza, más las similitudes no formales, es decir, producidas por análogas modalidades de organización y desarrollo. La diferencia que existe entre la analogía de Thiersch y la del ocultismo es la misma que hay entre la geometría y el simbolismo de las formas.

En *Le Nombre d'or* (*Les Rythmes*)¹, Matila Ghyka estudia las formas considerando que su punto de partida no es la partícula material, ni la energía, posiciones fisiobiológicas y orgóticas, respectivamente, sino el número de acuerdo con la afirmación de Pitágoras, citada por Jámbico "todo está ordenado según el número" o la citada por Werner "El alma es un número que se mueve a sí mismo"; de ahí se deriva una concepción arquitectónica del universo, racionalista y mística, para la cual constituyen notabilísimos puntos de apoyo pasajes de Platón:

<<Lo que existe no es ni la unidad pura ni la pura multiplicidad: es la unión indisoluble de lo uno y de lo múltiple.>>²

de Aristóteles:

<<en todo devenir hay tres principios: la materia y los dos términos contrarios, el uno corresponde al ser, el otro al no ser; uno es la forma que se realiza en la materia, mientras que el otro es la privación de la forma. Si contamos, pues, por un solo término la materia y la privación de forma, quedan dos principios: la materia y la forma.>>³

de Plotino:

¹ Ghyka, M.C. "Le nombre d'or" París, 1931. Citado en "Morfología y arte contemporáneo"; pag. 62.

² Charles Werner "La filosofía griega" (Platón, diálogo "Parménides") Labor, vol. 20; pag. 27.

³ Charles Werner "La filosofía griega"; pag. 86.

<<El arte no es solamente, como creyera Platón, una imitación de las cosas sensibles: se remonta hasta las razones ideales de que procede la naturaleza de las cosas; añade lo que le falta a la perfección del objeto. La inteligencia contiene en sí obras de arte perfectas, que son modelos del arte humano, los modelos eternos de las cosas: obras de arte a la vez soberanamente bellas y soberanamente reales. Pues el ser y la belleza, en el mundo inteligible, están indisolublemente unidos. Por esto la realidad engañosa de las cosas sensibles tiene necesidad de participar en la belleza de la inteligencia, a fin de devenir bella y de existir realmente; y ella existe tanto más cuanto más bella es y más participa en la belleza de la forma suprasensible.>>¹

En esta concepción arquitectónica y mística del universo, la divina proporción, es analizada según las leyes del principio de enconomía, por las que la partición desigual, asimétrica, más simple de una magnitud en dos partes es la que establece entre la magnitud inicial y sus dos partes, la proporción llamada media y extrema razón o sección dorada; si a y b son esas dos partes, segmentos lineales si se trata de una longitud, se tiene $a+b/a = a/b$, de donde $a/b = \sqrt{5} + 1/2 = 1.618$, relación que sir. Th. Cook convierte en símbolo (macro; ej: Ω) para simplificar las notaciones y cálculos. A continuación, Ghyka estudia las subdivisiones armónicas de distintas figuras geométricas; los cinco poliedros regulares (tetraedro, octaedro, cubo, dodecaedro, icosaedro); las simetrías pentagonales (flores pentámenas, figura humana inscrita en una estrella de cinco puntas: el Hombre-Microcosmos de Agripa de Nettesheim); la realización de las leyes de la Sección Dorada en un rostro humano. en dibujos de Leonardo y en las plantas y alzados de edificios de la cultura mediterranea (griegos, romanos, románicos y góticos); el ritmo en la poesía y el sentimiento del universo.

La ley de la Sección dorada tiene una interesante aplicación en el dominio de la metrología cósmica; en efecto, si, partiendo de un punto central, establecemos sobre una recta, a ambos lados del mismo, la progresión creciente, nos encontramos con que las distancias que señalen las dimensiones correspondientes se multiplican prodigiosamente en la medida que nos alejamos del centro. Situados en un lugar cualquiera de esa progresión, tenemos que la ley se invierte según la dirección que sigamos, es decir, si apuntamos hacia el centro las distancias son cada vez más pequeñas, mientras si, por el contrario, nos dirigimos inversamente, las distancias cada vez son más amplias, señalando intervalos

¹ Plotino "Enéadas" libro V, 1, 2.

crecientes. Esto coincide con los extremos señalados por Louis Jacob¹ en su libro **Attraction ou distraction universelle, Newton a donc menti?** Lo que en una dirección es atracción gravitatoria, en la contraria es la repulsión.

Para concluir, señalar la coincidencia entre Cirlot y Blake en buscar esa Divina Unidad en el ámbito absoluto del Arte; desean y trabajan por ese encuentro, resultando factible, en su caso, la analogía entre Dios y Arte Integral.

Afirmó William Blake:

<<Poeta, pintor, músico, arquitecto: el Hombre o la Mujer que a dicha serie no pertenecen no se digan cristianos.

Tendrás que abandonar a tus padres y a tu hacienda sin son óbice en el camino del Arte.

La Oración es el modelo del Arte. Los Elogios son el Ejercicio del Arte.

El Ayuno y demás disciplinas guardan relación con el Arte.

La Ceremonia externa es AntiCristo.

El Eterno Cuerpo del Hombre es la Imaginación, que es a su vez Dios y El Divino Cuerpo = Jesús: nosotros somos sus miembros. Se manifiesta en sus obras artísticas. (En la Eternidad todo es Visión)>>²

Cirlot, de acuerdo, con esa máxima de "la oración es el modelo del Arte" uniendo el anhelo de la Amada, que deviene lamento, suspiro u oración, a la creación lírica, genera una bellísima religiosidad expresiva. Lo comprobamos en un estrato de Cordero del Abismo³:

<<Alabad al Señor como los hielos.

Alabad al Señor como las nubes.

Alabad al Señor como las lanzas.

Alabad al Señor como los años.

Alabad al Señor como los siglos.

Alabad al Señor como los astros.

Alabad al Señor como los signos.>>

¹ Jacob, L. "La psicología de C.G.Jung" Madrid, 1947.

² Cirstobal Serra "W. Blake Símbolos y fuentes" (El Grupo de Laconte) Labor, 1971; pag.261.

³ Cirlot "Cordero del Abismo" poema "Ha sido dicho" 1949. Edición de Clara Janés. Cátedra, 1981. pag..111.

2.2. Edgar Allan Poe

Antepasado espiritual de J.E. Cirlot. Edgar Allan Poe nació en Boston el 19 de enero de 1809. Y su atormentada vida: joven y enamorado viudo (Amada anhelada, por siempre, como por otras causas, en Blake y Cirlot) , neurosis, genialidad, alcohol en abundancia y un sistema de expresión ocultista y representación de fantasmagórico ritmo, le convierten en un esotérico romántico, rizoma artístico con en el que, como ya se ha visto, Cirlot guarda analogías fundamentales. Poe fue un romántico, comprometido con la Verdad, hasta el punto de ser rechazado por la Realidad y tener a la Imaginación como la mejor prueba de la Divinidad.

Charles Baudelaire¹ comenta en un ensayo sobre Poe el ambiente literario que rodeó al escritor y que éste no pudo hacer otra cosas que pretender solucinar los errores artísticos que tal contexto generaba. Escribe Baudelaire:

<<No debe sorprendernos que los escritores americanos, reconociendo su singular capacidad como poeta y como cuentista, hayan pretendido siempre menoscabar su valer como crítico. En un país donde la idea de utilidad - la más adversa posible a la idea de belleza - sobresale y domina por encima de todo lo demás, será el crítico más perfecto, aquel que, confundiendo las facultades y los géneros, asigne a todos ellos un fin único y que busque en un libro de poesía el modo de perfeccionar la conciencia. Por supuesto, se preocupará menos de las bellezas reales y positivas y de la poesía; le incomodarán menos las imperfecciones e incluso los defectos de la ejecución... Por el contrario Edgar Poe dividía el mundo del espíritu en intelecto puro, gusto y sentido moral; y aplicaba la crítica según que el objeto de trabajo correspondiera a una u otra de dichas divisiones.>>²

Poe, ante todo, se mostró sensible a la perfección del plan y a la corrección en la ejecución;

¹ Charles Baudelaire . ensayo incorporado a la edición de "Poesía Completa. E.A. Poe" Ediciones 29, Madrid, 1974; pag.53.

² Ibídem.

desmontaba las obras literarias como se hace con unas piezas mecánicas defectuosas (para el fin propuesto) y anotaba escrupolosamente los fallos de fabricación; y cuando se ocupaba, en su momento, del detalle de la obra, su expresión plástica, en suma, de su estilo, no dejaba de señalar las faltas de prosodia, los errores gramaticales y todo el cúmulo de

<<escorias que, en los escritores que no son artistas, manchan las mejores intenciones y estropean las más nobles concepciones.>>¹

Para Poe, la Imaginación fue la reina de las facultades. Pero con esta palabra él entendió algo más importante que lo que entiende, por su parte, la mayoría de los lectores. La imaginación no es lo mismo que la fantasía; tampoco se identifica con la sensibilidad, aunque cueste concebir a un hombre imaginativo que no sea al propio tiempo sensible. Es la imaginación una dote casi divina que ante todo capta, al margen de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías.

Esta concepción de la Imaginación, conecta a Poe, Blake y Cirlot; y como iremos viendo y ya hemos visto, a Schoenberg, Schneider, Papus, Kandinsky, Picaso, d'Ors y un infinito etc. El realce y el papel que él otorga a semejante facultad le prestan tal valor que

<< un sabio falto de imaginación no resulta más que un falso sabio; por lo menos, un sabio incompleto.>>²

Blake³, en esta misma línea, mantuvo que no es un artista el hombre que con su mente y sus pensamientos nunca se trasladó hasta el Cielo. Afirma Blake:

<<Los Artistas que están más allá de lo que llaman "comprensión", son escarnecidos y destruidos por este regidor de necios:>>⁴

¹ Ibídem.

² Ibídem

³ Cristobal Serra "Símbolos y Fuentes en W. Blake" Labor, 1971; pag.280.

⁴ Ibídem; pag.301.

2.2.1. "Estructuralismo" en Poe y Cirlot.

Quedan unidos, estos poetas, por un afán común de crítica hacia aquellos que confían en la alocada inspiración y su orgullo no les deja reconocer, que, si bien las musas son necesarias, también lo es el incansable trabajo poético, erudito incluso. Cirlot apuntó la obligatoriedad de pasar del surrealismo al neosurrealismo, es decir, de una locura ciega a otra fría y contenida, perfeccionada por las formas, bellas, del ritmo, la rima y el ordenamiento del caos, tantas veces inservible y patético. También Cirlot dejó escrita la necesidad de ir más allá de la empalagosa inspiración. Poe lo hizo en tono similar; la elevación suma, la delicadeza exquisita y el acento de inmortalidad que Edgar Poe exige de la musa, lejos de distraerle de las prácticas de ejecución, le estimularon a perfeccionar continuamente su genial capacidad. Uno de los ejemplos más esclarecedores de esta característica en Poe, lo tenemos en el artículo que éste escribió sobre la elaboración de su famoso poema "El cuervo"¹, explicó minuciosamente su método de composición, la adaptación del ritmo, la elección de un estribillo:

<<Lo más breve posible y susceptible de diversas aplicaciones, pero al mismo tiempo representativo de la melancolía y la desesperación, adornado de una rima que era la más sonora de todas "nevermore".>>²

la elección de un pájaro que pudiese imitar la voz humana, pero un pájaro, el cuervo, marcado en la opinión del vulgo por un carácter funesto; la elección del tono más poético de todos, el melancólico, y del sentimiento más poético, el amor a una difunta; etc. Escribe Poe:

<<Creo poderme alabar de que ningún punto de mi composición ha sido dejado al azar y de que la obra entera ha avanzado, paso a paso, hacia su finalidad con la precisión y lógica rigurosas propias de un problema

¹ Edgar A. Poe. "Poesía completa" Eciciones 29, Barcelona. 1974, pag. 130.

² Ibídem

matemático.>>¹

Cirlot, en una carta dirigida a un amigo, le comenta su idea sobre la composición de un soneto, compartiendo la opinión de Poe:

<<Y es que tan fórmula es un soneto, como una permutación o una disposición visual.>>²

Baudelaire comentó que sólo los aficionados al azar, los fatalistas de la inspiración y los fanáticos del verso suelto podrían considerar extravagantes esas minucias. Poe puso todo su cuidado en ocultar la espontaneidad, simulando sangre fría y deliberación. Concedía una extraordinaria importancia a la rima. Escribe Baudelaire³:

<<En el análisis que Poe efectuó sobre el placer matemático y musical obtenido por el espíritu en la rima, depositó tanta meticulosidad y sutileza como en todas las demás cuestiones referentes al oficio poético.>>

Cirlot y Poe coincidieron en demostrar como el estribillo se presta a unas aplicaciones infinitamente variadas; ambos trataron de rejuvenecer y de potenciar el placer de la rima, añadiéndole un elemento inesperado, la extrañeza, que resulta ser algo así como el condimento indispensable de toda belleza. A menudo emplearán, de modo feliz, las repeticiones de frases que reflejan las obsesiones de la melancolía o de la idea fija; el estribillo evocando la indolencia o la distracción; las rimas redobladas o triplicadas y también un género de rima que introduce en la poesía moderna, pero con más cautela e intención, las sorpresas del verso latino.

Escribe, en esta misma veta, Victoria Cirlot ⁴sobre su padre:

¹ Ibidem

² Cirlot "44 Poemas de Amor." Ediciones Península. Barcelona. 1993. pag. 11

³ "Edgar A. Poe. Poesía completa" Ediciones 29. barcelona 1974. pag. 53.

⁴ Prólogo a "44 Sonetos de Amor" Península. 1993. Pag. 10.

<<La lectura de estos 44 Sonetos de amor revela ante todo una incesante búsqueda de la unidad y cohesión en el verso, en la estrofa, en el soneto y en todo el ciclo. Es ésta una exigencia que en Cirlot se deriva de su adhesión al estructuralismo, que a su vez encuentra la raíz en su formación musical muy cercana a los hallazgos de la escuela de Viena. Y Cirlot, que consideraba la rima interna y la aliteración procedimientos unificatorios superiores a la rima externa, experimenta aquí las posibilidades que le ofrecen las rimas abrazadas y alternas, generándose sentidos procedentes, no sólo de la horizontalidad del verso, sino de la verticalidad de la rima.>>

Apreciamos con facilidad la paridad de ideas respecto al ordenamiento del caos entre Cirlot y Poe. El torrente de lo invisible canalizado por la fuerza de dos compositores de tal categoría, incrementa el misterio y la extrañeza de la expresión. Concluye Victoria Cirlot:

<<el contenido deriva de la extraña y misteriosa cercanía de las rosas y las rocas, que sólo la alquimia poética ha logrado mezclar.>>¹

2.2.2. *La Muerte*

La muerte encierra el universo. Átomos libres para la nueva vida. Sí, es un "más allá", cierto "más allá". Pero no se trata de "más allá", sino del instante del no estar, la caída a pico en doble cese, "Yo es otro" escribió Rimbaud. Se oye morir al otro dentro de uno, ¿de uno?.

Morir en el yo y en el tú, y en otro tú, el primero amado, indiferente el segundo; cabe un tercer tú olvidado; que muere asesinado, emparedado; son nuevas formas de la muerte, o son pensamientos de la muerte. Poe no pensó demasiado en la muerte folklórica de los tormentos; si la narró fue por necesidad, ¿necesidad?, ¿para qué?. No lo dijo; quizá pretendiera resucitar a su amada. Poe, al igual que Cirlot, meditó la muerte en línea recta, como el que mira, estando vivo, a una persona viva que para él ya no es. Pero que en otro tiempo, era.

¹ Ibidem. Pag.14.

La muerte en sí, ofrece muchas posibilidades: cese total, apertura instantánea desde otra mente, ya que no se puede ser nada, ir deshaciéndose lentamente con sueños cada vez más deformes, informes, informales, deformales, mientras las células se descomponen; pasar a otros mundos, ¿ortodoxos?, ¿heterodoxos?, ¿fuego?, ¿luz?, ¿oscuridad?. Pero la muerte no es eso; la muerte es el cese. **Es donde nada lo nunca ni** ¹. Es lo que no, en no, por no, para no. Es la aniquilación del proyecto, desde el vuelo lento de la idea sublime a la pulsación del nervio mínimo.

<<Poe habló con hombres, pero no era un hombre (en el sentido estricto y total, al tiempo, del concepto) Podían parecerle fantasmas, aparecidos. Eran, pero ya casi no eran cuando el lanzaba su mirada. Poe sólo sentía en la muerte. La poesía la hacía por y en la muerte. Digo que la poesía se hace con lucidez y que debe elegirse un tema apasionante. Y que ninguno mayor que la belleza y la muerte de la belleza. Pero él sabía que no. El tema no es nada, ni una palabra. La técnica ya es más, porque es manifestación de síntesis inteligencia-espíritu-objeto. Poe fue un absoluto técnico de la muerte. Entendió la muerte como la entienden los muertos. Poe hizo que su corazón latiera al ritmo más leve. Posó la mayor lividez en su frente, hizo estremecerse sus manos delicadas. Poe hizo que su cerebro llegara (muchas veces) a los umbrales (con su dintel, etc) de la no vida. ¿Llegó en alguno de esos momentos a no ser?.>>²

Poe no tocó cuerpos humanos. Acarició, sin duda, los muslos juveniles de su mujer, que moriría tan pronto. Pensó en el ¿más denso? cuerpo de otra ¿de otras? ¿qué pudo imaginar, era todo eso? Poe lloró, comió, bebió. Sobre todo bebió alcohol, mostrando que saciaba así su sed alquímica del Andrógino, pues al alcohol, agua-fuego, es un símbolo de coincidentia oppositorum. Escribió Poe:

<<I heed no that my earthly lot
Hath little of Earth in it,
That years of love have been forgot
In the hatred of a minute:
I mourn not that the desolate

¹ Cirlot "El pensamiento de Edgar. A. Poe" Papeles de Son Armadans; num.CLVI.1969.

² Ibídem

Are happier, sweet, than I,
But that you sorrow for my fate
Who am a passer-by.>>¹

La muerte podría ser la tensa contemplación de la idea de morir, de haber sido o de estar muriendo, o de convivir con un muerto y sentirlo tanto, tu yo no sido, no estado, nonato, eterno, que ese muerto sea más importante que toda la realidad viviente del universo. Escribe Cirlot:

<<Oscura vencedora de las vidas,
dorada renacida en las heridas,
dueña de las visiones convertidas
en sombras, en bellezas ya no sidas.>>²

2.3. *Gerard de Nerval*

Una buena introducción al antepasado con el que nos efrentamos, es un pequeño vuelo por los planos transparentes que separan el arte de la locura; la alienación como herramienta para construir obras de arte, y de la alienación como gran dama esclavizadora de todo aquel que, seducido por sus encantos, pierda la oportunidad, generalmente única, para huir de su alucinante y patético palacio. Ahora bien, nadie que decide jugar con la locura, como aquel decide jugar con la ruleta rusa, es un espíritu normal. La autenticidad de un poeta depende de su valor para penetrar en las zonas donde pueden esperarle la muerte o la locura. No sólo puede sino que debe. La locura es una provincia, más, del desgarrro, del pensamiento, y se sugiere conquistarla. Meterse en sus selvas y atravesar, como se pueda, sus desiertos. En estos parajes se realiza la criba entre los que son, estan o parecen estar siendo, o siendo estar. Los que aguantan el viaje son recompensados con la aparición de

¹ poema "To..." Traducción: No me importa que mi suerte terrenal // tenga muy poco de Tierra en ella // que años de amor hayan sido olvidados // en el odio de un minuto // no me lamento de que aún los desolados // sean más felices que, cariño, que yo, // pero sí de que tú te apenes por mi destino // pues aquí esto de paso. "Edgar A. Poe Poesía completa" Ediciones 29. Barcelona, 1974. Pag. 240.

² Cirlot "44 Sonetos de amor" Península, 1993, soneto XXXVII; p.55.

un dios muy especial, un dios loco:

<<No puede haber un dios loco, más que si existe un universo loco que se manifiesta a su través. El misterio original es un universo loco que se manifiesta a su través. El misterio original es loco: el seno del desgarramiento y de la unidad desgarrada.>>¹

En los paisajes de la locura no sólo se desgarran las vestiduras sino que la piel, las vísceras, los sentidos pueden quedar hechos girones, pero hay que triunfar; de lo contrario en el alienado no existe nunca libertad; el estilo de sus creaciones no es elegido por él, sino que le es impuesto por su enfermedad. Ahora bien, una cosa es cierta, en los espacios infinitos de la locura, el espíritu comienza a sentir la posibilidad de adoptar su verdadera forma, la del "afuera", la alejada del metro y las coordenadas reales, la que no se ajusta a patrones fijos; el espíritu, el sentimiento, comienza un viaje sin principio ni fin; los valores cuantificables explotan en infinitas moléculas virtuales, que danzan en caos aparente, y ahí viene la voluntad: luchar por imponer un nuevo Orden que sea susceptible, de ser interpretado o estar interpretable; ese alucinante caos, sin centros ni periferias: millones de turbinas girando ante tus ojos, comienzan las interrogaciones suicidas: ¿qué es lo bello? ¿qué, lo feo? ¿qué es lo grande, fuerte, débil? No lo sé ¿quién soy yo? No lo sé, no lo sé.

El artista, que en estos mundos se aventura, será, quizá, adicto a ellos para siempre, y no dejará de entrar y salir por las puertas, a veces cerradas cuando estás aquí, a veces cerradas cuando estas allí, que unen los Hemisferios del caos consciente y del caos inconsciente. Escribe Cirlot en "Introducción al surrealismo":

<<Esta atracción de lo cambiante, de lo maravilloso, de lo inexplicable, es la manifestación de una inquietud hondamente arraigada; inquietud que nace precisamente de la contradicción interior, es decir, de sentir en un mismo instante todas las posibilidades positivas y negativas de la vida y el universo, en su aspecto abstracto y general, o en una de sus concreciones.

Trás todas las inmersiones en la poesía, en la doctrina esotérica, en las ciencias malditas (oficiales), en las disciplinas de la filosofía, en los descubrimientos y métodos psicológicos, torna a surgir la aparición original, pura y desconocida como el primer día de la Creación. Un olvido creciente va disgregando

¹ Walter Otto "Dyonisos" Ed. Obelisco; Barcelona. 1987; p. 9.

conocimientos y recuerdos., conduciendo a la orilla donde el sujeto y las cosas se interrogan mutuamente sin saber que decirse, o profiriendo frases en las que el sentido se diluye como avergonzado de su existencia mediata y por lo tanto estéril.>>¹

Pero el ser tiene miedo y se aferra, a través de los sentidos, a la realidad irreal, despojada de lo Invisible, donde, aunque insatisfecho, sabe como librarse de sus necesidades, deseos, inmediatos. Comenta Bergson en "La Risa":

<<Si el desapego a la vida fuera completo, si el alma no se adheriese por la acción a ninguna de sus percepciones, esta alma sería la de un artista como todavía no ha visto el mundo. Sobresaldría en todas las artes a la vez, o más bien las fundiría todas en una. Tal alma apercibiría todas las cosas en su pureza original; tanto las formas, los colores y los sonidos del mundo material, como los más sutiles movimientos de la vida interior.>>²

Leyendo algunos párrafos de Aurelia, parece que viajásemos por el universo interior de ese hombre que describe Bergson. La desconexión con la realidad homologada es absoluta. Brota la Verdad directa, que, una vez descifrada por el autor, pasa a ser texto de esa novela órfica.

Llegó un momento en el que Nerval, más que entrar y salir de la realidad cuantificable, lo que hizo fue, de vez en cuando, deslizarse desde las alturas hasta la Tierra, sin duda por un profundo sentimiento romántico de amor a lo que ya desapareció. Leemos en "Aurelia":

<<Parecía que el camino seguía elevándose y la estrella se volvía cada vez más grande. Después permanecí con los brazos extendidos, esperando el momento en que el alma se separaría del cuerpo, atraída magnéticamente por el rayo luminoso de la estrella. En aquel momento sentí un escalofrío; la nostalgia del mundo terrenal y de mis seres queridos me sobrecogió el corazón y puse tanto fervor para suplicar en mí mismo al Espíritu que me atraía, que creí que yo volvía a bajar entre los hombres. Me estaba observando una ronda nocturna;

¹ Cirlot "Introducción al Surrealismo" Revista de Occidente; Madrid. 1953, p.50.

² Ibídem: p.59.

entonces tuve la sensación de que me había vuelto muy alto, y que todo bañado por fuerzas eléctricas, podía derribar todo cuanto se me acercara. Resultaba algo cómino el cuidado con que velaba por las fuerzas y la vida de los soldados que me habían recogido.>>¹

Nerval, en *Aurelia*, afirmó estar convencido de la duplicidad del hombre, que tiende a manifestarse por una doble vertiente psicológica: la normal y la mítica. Cirlot amplía la certidumbre y se inclina por la multiplicidad del hombre; hecho bastante explicado por la psicología junguiana y su "yo" ánima, personalidad arquetípica, sombra, o sombras y, en lo más exterior, la "personalidad máscara".

Quedan unidos estos dos espíritus del abismo, Nerval y Cirlot, por su valoración de la amada como una mensajera del más allá. En ambos, su "daena" los pone en contacto con lo ultraterrenal y, al tiempo, cuando Ella se recoge en su éter, los abandona en las tinieblas del desgarro: Escribe Nerval:

<<-"¡Oh, no huyas -exclamé- pues la naturaleza muere contigo!"

Diciendo estas palabras, caminaba penosamente a través de los espinos, como para alcanzar la sombra crecida que se me escapaba, pero tropecé con un muro derruido, al pie del cual yacía un busto de mujer. Al levantarlo, tuve la convicción de que era el suyo... Reconocía las amadas facciones y, mirando en torno mío, vi que el jardín había adquirido el aspecto de un cementerio. Unas voces decían: "¡El universo está en tinieblas!>>²

Así retumba la voz de Nerval cuando se proyecta por las vías de la superconducción mística; es decir, a través del AMOR, romper la Espera, agente corrosivo de toda PAZ, y entregarse al ritmo de la VERDAD: Fusión-Explosión-Muerte- Resurrección.

Líneas paralelas a las de Nerval, siguen estos versos de Cirlot:

<<Detrás del universo estamos juntos.
Más allá de las llamas y los mares.

¹ Gerard de Nerval "Aurelia" Ed. Bosch, Barcelona, 1993, p.145.

² Ibídem: p. 167.

La superficie de la tierra hablaba.
 Tú estás dentro de mí y estarás viva
 cuando digan de mí que no existo.>>¹

Contemplamos los perfiles de un Amor sin centro ni periferia; con saturación máxima de anhelo de Fusión; Fuego con que otorgar unidad al Aire, al Agua y a la Tierra.

Susurró Cirlot:

<<Gérard ¡qué profundamente te comprendo, aunque no me hayan de acoger en un asilo mental ni hallen nunca mi cuerpo colgando de una verja!.>>²

El trabajo intelectual, sobre todo el introvertido, aleja de los seres humanos en tanto que tales. Pero no los pierde como estímulo, imagen, visión. El recuerdo, la sensación directa, el ensueño diurno, el sueño nocturno, la ideación conceptual, pierden en buena parte sus matices diferenciales. Todo lo interior adquiere un grado de realidad que no posee el que vive continua e intensamente una vida vertida al exterior, con sus realizaciones y satisfacciones. Lo exterior en cambio adquiere una evanescencia, una inconstancia, que dista de poseer para el atento a los valores "reales". A la vez, en compensación, se intensifican en el intelectual los sentimientos que Sartre denomina "imaginarios", y, mientras se produce una neutralización relativa de la sensación, se activa el pensamiento con su poder configurante de mitos. Los actos resultan vanos o poco menos. Todo se irrealiza para estos dos líricos. Si no fantasmagórico, se transmuta en bastante problemático, y desde luego lejano, a la vez fluído y opaco. La acción se va disolviendo y la imagen, que puede disociarse del tiempo, crece en fuerza. Todo lo exterior acaba siendo como una escenografía que perdura, se diría, por mera casualidad. Y de ella emergen, como en un teatro, sólo los factores aptos para relacionarse íntimamente con la vida interior dinámica del poeta. Así puede crearse cierta confusión, o fusión, de los reinos que podemos seguir llamando, provisionalmente, real e imaginario.

¹ Cirlot "Obra poética" (Ciclo Bronwyn, IV) Edición de Clara Janés. Madrid, 1981. p.254.

² Cirlot "El pensamiento de Gérard de Nerval" Papeles de Son Armadans, num. CXXXV, Palma de Mayorca, junio 1967.

Sentencia Cirlot¹

<<El escritor trabaja en un plano, en un espacio, estrictamente propios y no es una frase vacía el que Heidegger llame al habla "casa del Ser", pues, en el pensador, el habla (real, discursividad, ya en el pensamiento, es la verdad verdadera) 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 o 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, ya hasta cierto punto extraño, menos convincente. Toda literatura es un atestado, un testimonio, o pretende serlo. Continúa Cirlot:

<<Sin duda, el esfuerzo inaudito de comunicación que realiza el poeta se debe, menos a su deseo literal de relacionarse, que a la peculiaridad de su especial situación de aislamiento determinada por la condición en que se halla obligatoriamente. Su voluntad de abstracción y su esfuerzo mental, el foso, la sombra en que aparecen bañados "los otros" serían mayores en el caso de Gérard de Nerval. Por esto, tras dar en Aurelia cuanto de mejor en él había se suicidó.>>²

¹ Ibídem

² Ibídem

Capítulo 3.

3. Cirlot y el Surrealismo

Pensamos que a Cirlot se le podría considerar neosurrealista y no surrealista, ya que si bien compartió un gran número de pasiones con el movimiento, lo es también que analizó la decadencia surrealista y la de su líder, A. Bretón, comprobando como éste y sus seguidores no habían llegado ni a los umbrales de sus metas. Ahora bien, siguiendo su línea unificadora, Cirlot, elogió y defenestró el surrealismo con la misma intensidad, y así nos encontramos con afirmaciones como:

<<El surrealismo se nos aparece como una doctrina que viene a coronar las sucesivas etapas constituidas por el idealismo griego, el cristianismo y el movimiento romántico. En efecto, aglutina la esencia de las tres; de la primera, el conocimiento y veneración de las formas bellas, elemento originario de un paraíso terrestre; de la segunda, la afirmación de la eternidad de esa belleza, en el mítico dogma de la resurrección de la carne; de la tercera, el descubrimiento de la persona, de los valores individuales y del poder del espíritu como creador de realidad y de futuro>>¹

de marcado talante loatorio, junto a otras hiladas con venenosa semántica:

<<Creemos que no es la mezcla de expresiones poéticas y de juicios científicos lo que puede perjudicar a la crítica surrealista, sino la escasa calidad de las primeras o la falta de fundamento en los segundos>>²

La oposición que muestra afirmaciones tan distantes es sólo aparente, ya que no hacen más que construir la estructura global de un movimiento que tuvo tanto de heroico como de irrelevante y gratuito.

Cirlot se identificó, fundamentalmente, con el surrealismo por el deseo común de encontrar

¹ Cirlot "Introducción al surrealismo" Revista de Occidente, 1953; p.384.

² Ibidem, pag.111.

el punto donde todos los contrarios se unen; comparten el mismo anhelo de tornar a la unidad, y así pasar del cosmos en estado de mezcla, a otro en disolución y combinación. Es decir, coinciden en el método por el que acabar con el eterno dualismo; una primera fase sería la acción en función de la voluntad de desplazamiento de todo, por amar los elementos, los miembros del mundo, pero no sus condiciones actuales de existencia y aparición; la segunda y definitiva, sería la devoración de la Piedra Filosofal de todas las diferencias. Sin embargo, fuerza es reconocer que el surrealismo ortodoxo, en este método que busca el tránsito de la inmanencia a la transcendencia, quedó muy por debajo, en capacidad unificadora de Cirlot. Por el contrario, surrealismo y Cirlot, vuelven a coincidir en intensidad creadora, en una de las notas más profundas del surrealismo: el paso del misticismo inmanente a un misticismo del objeto, a la sensación de estar en perpetuo contacto con todo, o el deseo de que este contacto se posibilite. Ahonda Cirlot:

<<La diáspora del ser en cosas, imágenes, conocimientos, momentos, es el horizonte inesperado ante el cual se agitan todas las actividades surrealistas, por más que el componente místico venga dado por la imperiosa necesidad de relacionarlo todo con todo; tendiendo tal sistema de hilos conductores que el universo irracional se transforma en un inmenso telar donde se teje la gran alfombra del deseo.>>¹

En definitiva, la búsqueda común entre surrealismo y Cirlot, es la de explorar el área donde se funden realidad y surrealidad, donde la fantasía deja de ser ficción; es en esta zona donde se destila la operación poética por excelencia, consistente en la mezcla, reflexiva y prelógicamente dosificada, de forma global, de esas dos sustancias inoloras que son la existencia sometida a la conexión objetiva de los entes, ser, y la existencia escapando, concretamente, a esta conexión, devenir. Las sentencias de fuego que lanzó el surrealismo, como:

<<¡Al fin estoy en mí! lo que soy ya no está en mí.>>²

junto con la búsqueda de una estética integral bajo la consigna de contemplar en lo bello la metamorfosis de lo horrible, siendo lo insólito el punto de sutura que une los contrarios,

¹ Cirlot "Introducción al surrealismo" Revista de Occidente, 1953; p.367.

² Jean-Pierre Duprey "La eternidad en sábanas negras" ver José Pierre y Jean Schuster "Los arcanos mayores de la poesía surrealista" Argonauta/Alianza francesa; pag. 128.

J-P. Duprey (Rouen 1930-París 1959) Hace enviar por correo a André Bretón el manuscrito de su último libro de poemas "La fin et la manière", y el mismo día se suicida.

fueron asimiladas con alivio por Cirlot, quien, al igual que el surrealismo, contempla el instante en el que la transformación se realiza, superación, mezcla, en el que un cambio brota, cómo aquello que da lugar a lo insólito; lo que Bretón considera lo maravilloso, valor que a su vez juzga como la única modalidad de belleza que al surrealismo sugestiona. Belleza bajo el signo de la Medusa Gorgona¹, por ser característica dominante su fantasmagórica capacidad de transformación imprevisible. Dicha estética se manifiesta como experimental y vivencial, esto es como suma de valores y procedimientos dirigidos principalmente por el anhelo de vivir lo creado, descubriendo constantemente nuevas parcelas de territorio cósmico que injertar entre las conocidas. Se difencia de la ciencia en que ésta otorga predominio al hombre sobre el mundo, mientras que, para el surrealismo, el cosmos es, a lo más, el espejo donde el mensajero del ser puede leer su indefinida diversidad y riqueza. La comunicación con el mundo es para los artistas surrealistas un acto de orden místico, en el cual se mezclan y confunden las sustancias, espíritu y materia, sentidas como análogas² y contrárias simultaneamente. Cirlot ahonda en lo expuesto:

«Sin duda alguna, la estética del surrealismo se aparta fundamentalmente del "reino de las ideas" (Platón, Schelling) y más todavía del "arte como contemplación desinteresada" (Schopenhauer), ya que sólo es una diferencia de matiz y de objeto lo que separa la creación artística de la vida»³

Esa pretensión de vivir el más allá en esta vida trae como resultado la relación directa entre voluntad artística y voluntad de vivir: de llegar a integrar el mayor número de dispersiones; de hermanar en una sola creación, en un solo ser, determinación e indeterminación; fuga y esferas de significantes y significados tangentes a ésta. Continuando con el perfil de la tendencia expuesta; Cirlot reconoce, junto al surrealismo, la idea nietzschiana de sentir el

¹ Es un símbolo de la fusión de contrarios: león y águila, pájaro y serpiente, movilidad e inmovilidad (esvástica), belleza y horror.

² Según la Tábula samragdina, el triple principio de la analogía entre el mundo exterior y el interior consiste en: 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. Pero la analogía no sólo consiste en esa relación entre lo exterior y lo interior, sino también entre los diversos fenómenos del mundo físico. La semejanza material, formal, es sólo uno de los casos de analogía. Esta puede existir también en lo que respecta a la acción, al proceso. A veces, la elección denota el fundamento analógico, del origen interno del que se parte o la finalidad que se persigue. Algunos ejemplos aclararán lo dicho. En la literatura religiosa se lee que la Orden de San Bruno prefería para sus establecimientos los lugares abruptos y recónditos; la de san Benito, los montes elevados; la del Cister, los valles amenos; la de san Ignacio, las ciudades. Casi no es preciso añadir nada; quienes conozcan el carácter de estas fundaciones sabrán que la predilección establece un simbolismo del paisaje o que, inversamente, los lugares elegidos hablan elocuentemente del espíritu que animaba a cada una de esas comunidades. (Cirlot "Diccionario de Símbolos" Labor, 1991. Introducción, págs. 35-36)

³ Cirlot "Introducción al Surrealismo" p.332.

arte como una preparación para la vida; es decir, la creencia en una perfección primigenia: conseguir transmitir las ideas o los hechos en estado virginal; ser canal que no muestre rozamiento, confiando en un mecanismo que funciona, con perfección, si se le permite fluir; una vez conseguido, es la espiritualidad sensible la encargada de ejecutar el arte y de vivirlo. Los surrealistas, al igual que Cirlot, creyeron en este magmático flujo y reflujo y encontraron numerosos padres espirituales que abalan su forma de sentir el mundo, como Novalis y su "hombre" que vela y duerme al mismo tiempo; o Nietzsche, de nuevo, y su certeza en considerar imposible hacer algo perfecto mientras se haga conscientemente. Sin embargo, Cirlot no tolera imperfecciones del movimiento basadas en arengas utópicas para saborear lo ultrahumano, ni la falta de sensibilidad, que el surrealismo, mostró con alguno de sus antepasados espirituales, como el caso de E. A. Poe, sobre quien Bretón, sin duda en uno de sus peores momentos, escribió:

<<Sin detenernos, escupamos sobre E. A. Poe>>¹

Opuestamente, Cirlot consideró a Poe como aquel de quienes los surrealistas deberían haber aprendido a crear mundos más allá de la muerte.

¹ A. Bretón "Manifiestos del Surrealismo" Labor/Punto Omega. 1985; Segundo Manifiesto; p.167. Bretón consideró a uno de los poetas más brillantes del siglo XIX, como el padre del género policiaco y nada más.

3.1. *Coincidentia oppsitorum*

Al igual que Bretón y sus seguidores, Cirlot se dejará magnetizar por el abismo donde la Nada, fusión del antes, del ahora y el después, ejecuta su prepresentación con un desfile ininterrumpido de máscaras, donde lo que no se puede razonar es lo abundante, allí donde los cinco sentidos son los atributos del neófito. Saben que su plenitud, como seres y creadores, pasa por el espasmo donde cristalizan, unidos, ungidos, el desgarró y el placer, lo que dará lugar a una postrera recompensa de Paz, de Unidad. Escribe Cirlot:

<<Leones dulcemente, como de un vidrio rosa,
pasean por el aire de ese mundo dormido.
Palomos transparentes se paran en los huesos¹
de esta tristeza enorme que en mis riberas canta.>>

Comprobamos, en estos versos, el encuentro, sin conflicto, de sensaciones opuestas; tenemos al león, fuerza, dulce; el vidrio, dureza, rosa, delicadeza; un mundo dormido ante la mirada del poeta, que se siente como el único hombre despierto del planeta, sueño/vigilia y, por último, ribera, agradable, fresca, apacible, armónica, junto a tristeza enorme, y el tiempo verbal, canta, utilizado como elemento externo al dualismo, ribera/tristeza enorme, que posibilita la superación de ambos; la voz que canta ha templado su dolor.

3.2. *La génesis de los Ismos (1890 - 1ª Guerra Mundial)*

El surrealismo y Cirlot, cómo poeta, fueron afectados por los acontecimientos que sacudieron el universo artístico en los años que median entre 1890 y la 1ª Guerra Mundial. Este periodo les parece decisivo al reconocer en sus acontecimientos el germen que diera lugar a la mayoría de los "Ismos" que se abrirían paso en la primera mitad del siglo XX. La

¹ "Símbolo de la vida reducida a estado de germen. La palabra hebrea luz, significa mandorla, refiriéndose lo mismo al árbol que a su núcleo, como pulpa interior, escondida en inviolable. Pero se refiere también, según la tradición israelita, a una partícula corpórea indestructible, representada por un trozo de hueso durísimo, parangonable a la crisálida de la que surge la mariposa, por su relación con la creencia en la resurrección." (Cirlot "Diccionario de los símbolos" Labor, 1991; pag.244.

transición de estilos fue más allá de un cambio de gustos, ya que se ahondó en la génesis de las formas de sentir y representar el mundo. Comenta Cirlot sobre este momento:

<< Descensos de calidad, caídas en lo morboso y delicuescente, inadaptaciones a la función, advertían que la hora de abandonar una larga tradición había llegado, y no sin dolor ser rompía con las añoranzas del pasado para seguir las de los maestros geniales que se ponían al servicio de lo nuevo>>¹

En este periodo se realizará la transfusión de las dos arterias más poderosas del siglo XIX, la romántica y la positiva, a los que nacen en los primeros lustros del siglo XX. La romántica llegaba mutada en postromanticismo y la positiva bajo el aspecto del esteticismo intelectual que valora sobre todo la invención. Dentro del area de influencia del posromanticismo surge la tendencia simbolista, intimista, neorromántica y expresionista; mientras que las principales receptoras del positivismo fueron el cubismo, el futurismo, constructivismo y arte abstracto.

El surrealismo² será uno de los movimientos que mejor integre la pasión intelectual del momento con la carga emocional de las realidades románticas. Esta misma fusión de voluntades será lo que magnetice a Cirlot de estos primeros lustros de vanguardia. Las mutaciones, cambio genésico en la forma de sentir y representar el mundo, tuvieron sus dos caras, así nos encontramos con el hombre que huye hacia delante y atraviesa las cosas como si fueran desiertos o convirtiéndolas en desiertos, a modo de carga negativa y, junto a ella, lo que viene de lo desconocido con su traje más virgen. Cirlot comulgó con algunas de las ideas claves que ardía en el fondo de todos estos Ismos; nos referimos al afán de olvidar la masa enorme de lo aprendido hasta el momento y aprenderlo todo de nuevo; volver a las fuentes originales y recoger el mensaje primigenio en estado puro, sin las interpretaciones de los millones de intermediarios que durante siglos quisieron convencernos de lo acertado de su exégesis. Durante estos años se consumó la destrucción del espacio plástico, el

¹ Cirlot "del expresionismo a la abstracción" Seix Barral. Barcelona. 1955; Prólogo.

² A partir de 1930 tres tendencias serán las que mejor reflejan el periodo de mutación artística:

- **Tradicionalismo reaccionario** (Alemania URSS): - **Género abstracto**, cuyos dos focos principales son Rusia y Holanda, convergiendo en París, con la fundación del grupo Abstracción-Creation; y - **Surrealismo**; otros movimientos menores fueron el **esquematismo** y el **arte fantástico**.

El surrealismo encontró una de sus cotas más altas de integración con el soporte de su arte en el dominio tridimensional: Exposición en la Galería Charles Rotton, mayo 1936: objetos matemáticos, naturales, salvajes, irracionales, ready-made. Objetos móviles, serie que llega a su máxima con el tipo denominado <<Poema objeto>> o <<Sueño Objeto>> que Bretón deriva de las investigaciones de René Magritte (comunicaciones y asociaciones inéditas entre los objetos y las palabras.)

cubismo, el expresionismo, etc; rompieron la forma natural definitivamente. También el musical; que fue roto para descubrir un abismo incoloro: la atonalidad¹, o un multidimensionalismo: la politonalidad².

En línea con la idea de contemplar en este momento artístico, lo eficaz y lo gratuito, el futurismo resulta ser uno de los movimientos que mejor integra dicha ambivalencia. En primer lugar, la prepotencia de su nombre nació sentenciada a muerte; un siglo antes W. Blake ya había afirmado que la excelencia mecánica era el único vehículo del Genio. Este atrevimiento traería, sin duda, excesos de verdad retórica, que unido a su endeble armazón teórico, su falta de tradición espiritual, o ignorancia de la misma, y su desviación hacia el fascismo³ generarían la esencia de su ruina y desaparición. No obstante, el otro polo del dualismo, la aportación maravillosa del futurismo, hay que reconocerla en su definición de poesía como palabras en libertad, que abriría las puertas al automatismo, desarrollado, posteriormente, como técnica para profundizar en lo invisible, lo irracional, por el surrealismo. Comenta Cirlot tras reconocer dicha excelencia al futurismo:

<<El automatismo heredado de los medium, era el procedimiento perfecto para la inmersión en el mundo de lo anhelado, poniendo al espíritu en contacto con las zonas del mar psíquico, allá donde se mezclan y funden sustancias objetivas y subjetivas, donde las imágenes traducen los deseos y los sueños se levantan al menor signo. Este núcleo, corazón de la psique, manantial inagotable de transfiguración, esperaba que se le permitiera el acceso al exterior>>⁴

¹ Es el estilo procedente de la exasperación del cromatismo (absoluta libertad armónica) - Stecker : Cada acorde de cuatro sonidos puede ser encadenado con otro acorde de cuatro sonidos de cualquier tonalidad o su modulación preparatoria.

- Vitezclar Novak: No tan solo cada acorde de tres o de cuatro sonidos, sino también cada acorde de cinco o seis sonidos puede ser ligado directamente con cada acorde de tres, cuatro, cinco o seis sonidos de cualquier tonalidad, sin previa modulación.

- Aloys Haba: Más aún, cada sonido puede ser relacionado con cualquier sonido de cualquier sistema tonal (fusión). (Cirlot "Diccionario de los ismos" Argos, 1949; pag.

² El politonalismo es la práctica de la politonía, técnica especial de superposición de varias tonalidades musicales, que implica una especial estética, basada en el placer de las contraposiciones y de las disidencias. Los efectos que la música politonal produce son similares a lo que, especialmente, entendemos por simultaneísmo: en éste son representadas al mismo tiempo y en el mismo plano diversas posiciones incompatibles de un volumen (brasas de hielo) de lo cual resulta un extraño efecto de yuxtaposición espacial; de exacto modo sucede en el politonalismo. Dado que cada tonalidad constituye un ámbito sonoro dotado de límites rigurosos que sólo pueden franquearse por las puertas de las modulaciones, todo intento de hacer sonar simultáneamente varias tonalidades, evoca instantáneamente la disyunción aludida. Difiere del atonalismo en que, en éste, se pierde por completo el sentido de lo tonal, mientras que la finalidad más buscada por el politonalismo es la afirmación no ya de lo tonal como unidad, sino como una pluralidad, haciendo que cada tonalidad sea afirmada por las demás que suenan al tiempo, hasta el extremo que no es verdadera politonía aquella en la cual una de las tonalidades domina a las demás y las une a sus finalidades expresivas. (Cirlot "Diccionario de ismos" Aros 1949; pag.

³ Esto en el caso italiano, el futurismo ruso sería aniquilado por el totalitarismo soviético.

⁴ Cirlot "Introducción al Surrealismo" p.239.

Es decir, el automatismo vino a ser para Cirlot una profundización y aplicación del concepto de inspiración. El surrealismo delimitó el campo de acción del automatismo, para así salvarlo de la inaccesible arbitrariedad. Matizó Bretón, adelantándose a posibles críticas por falta de rigor:

<<La emoción subjetiva (automatismo), sea cual fuere su intensidad, no es directamente creadora de arte, y sólo alcanza valor en la medida que es resucitada e incorporada al fondo emocional en el cual el artista debe tomar su materia .>>¹

Es decir, transportada al lugar exacto que la corresponde dentro de la estructura de la obra de arte; alejándose así de la mera acumulación de metáforas deslumbrantes. Con esta voluntad, surrealista, de ordenar el caos, Cirlot se sintió identificado, ya que contemplaba el arte como una conciencia dirigida continuamente a retener lo suficiente de la vida, las esencias que nacen en cada transfiguración; por ejemplo: razonar lo irracional, y a anticiparse a sus condiciones donde lo insuficiente reine; buscar en todo lo visible su parte invisible, para así no sentir ausencias desgarradoras. La historia del pensamiento en occidente nos demuestra como se ha hecho caso omiso de la posibilidad de experimentar lo espiritual, se ha dividido, irremediablemente, el mundo evidente a los sentidos y el evidente al espíritu, condenando así, a la evolución de la humanidad, a creer sólo en lo discursivo e inmediatamente aplicable a su reducida "casa del ser"; el surrealismo y Cirlot, en una vía muy distante, pretenden hermanar lo colocado en oposición y así vivir en la esperanza de la globalidad; observan tanto la cordura como la locura; miran tanto al cielo como al infierno; saben que el Uno es superior a ambos, a Cristo y a Lucifer, al alimento y al veneno; nos ilustra Cirlot al respecto:

<<Así como se comenta de Mitrídates, rey del Ponto, que tomaba dosis progresivas de venenos para inmunizarse, los surrealistas han aspirado a dominar la locura envenenándose con sus efluvios lentamente. En última instancia el significado de su ideología no es otro que probar la ineficacia e ilicitud de las formas tradicionales del pensamiento, en especial occidental.>>²

¹ Ibídem.

² Introducción al surrealismo; pag. 228.

El periodo que nos ocupa, marcado por una densa ebullición en la que se pretendió destilar en busca de lo nuevo primigenio, estuvo surcado por el entusiasmo y la crisis como elementos de igual capacidad para levantar costras de epidermis social y artística. Encontramos la crisis consumada por el movimiento Dadá, en el que las voces aúllan semánticas de campo santo para el arte y sus horizontes. El fracaso del sistema occidental se lleva al paroxismo; en consecuencia, podemos leer en Tzara:

<<Toda obra pictórica o plástica es inútil, tanto si consiste en un monstruo capaz de asustar a los espíritus serviles, como si es dulzona para adornar los refectorios de esos animales vestidos con trajes humanos; ilustraciones siempre de la triste fábula de la humanidad.>>¹

O la famosa sentencia de Picabia "El arte es el culto del error", donde saboreamos la crisis radical, la caída absoluta en la falta de vitalidad y de voluntad de acción; esto encaja en las típicas fases de muerte y resurrección que requiere todo cambio profundo. En torno a 1920 la crisis comienza a disolverse y encontramos mentes que comienzan a surgir de las cenizas, hallamos la voz de Max Ernest:

<<Yo conservo los brazos y la cabeza que han tocado la tormenta>>²

Cirlot, cercano siempre a lo que muere y renace persiguiendo con cada muerte un poco más de control espiritual y con cada renacer un poco más de control sobre el organismo, se siente unido a estas luminarias que arden cuando ya se pretende abandonar el camino por su dureza y obscuridad, Cirlot sabe que lo excesivo, es el final de un proceso desarrollado de acuerdo a un sistema que no admite clausura mientras no se halla superado algún límite establecido como natural; es decir, integración de lo ultranatural a lo cotidiano, sea cual fuere su naturaleza, surge una nueva cualidad, pues cuando el clima de lo concebible es superado y se penetra en las regiones situadas más allá de nuestra vida interior o externa acostumbrada, nos sentimos sobrecogidos por el misterio. Podemos encontrarnos en un

¹ Cirlot " Introducción al surrealismo" p.99.

² Ibídem.

mundo como este:

<<Corazones de miel y de cemento
se buscan dulcemente como labios.
Un mar de azufre muerto se incorpora
y completa mi casa.>>¹

El "más allá" puede ser cielo o infierno, siendo buscado o evaluado, no porque conduzca al éxtasis o a la angustia, sino porque es otro mundo cuya presencia tal vez conforta la necesidad de fe que el ser humano experimenta no sólo cuando es confesadamente religioso, sino también, y acaso más, cuando se sabe o se cree al margen de todo problema transcendente.

3.3. *Duelo con el materialismo*

En la década de los treinta el surrealismo tendrá que liberarse del delirio mesiánico, y sostendrá una dura batalla por mantener su autonomía ideológica. Bretón y sus seguidores pasaron momentos de ingrata esclavitud a la política del partido comunista ruso; aunque sería Louis Aragon el único que renegara del surrealismo, ejecutando su decisión al escribir el artículo "Front Rouge"² donde abrazó definitivamente el comunismo soviético al glorificar la dialéctica materialista y su encarnación, la armada Roja. Apunta Cirlot:

<<En 1929 la entrada de Dalí y Buñuel pudo contribuir a acelerar la continua y dolorosa transición del surrealismo hacia una independencia ideológica absoluta, cada día más exigida por la evolución del comunismo ruso hacia una dictadura del espíritu, en el cual el arte y la literatura sólo podrían nacer bajo el signo de la propaganda.>>³

¹ Cirlot "Canto de la vida muerta" Autoedición, Barcelona, 1946; poema "Final"; pag. 27.

² Cirlot "Introducción al surrealismo". p.177.

³ Cirlot "Introducción al surrealismo" p.173.

Bretón reconocería a tiempo que tras la dialéctica soviética se escondía el otorgar a la eficacia soberanía sobre la verdad. En 1933 Bretón, Eluard y Crevel son excluidos del partido comunista. En 1938 Bretón visita a Trotski en México y fundan la FIARI, "Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant"; las palabras de Trotski, que siguen, matizan la situación:

<<Si la guerra no provoca la segunda revolución (la segunda subversión contra el gobierno), y si, en consecuencia, los marxistas han de reconocer que el colectivismo burocrático y no el socialismo, es el sucesor histórico del capitalismo, en ese caso, no restaría sino reconocer que el programa socialista, basado en las contradicciones de la sociedad capitalista, ha terminado en utopía.>>¹

3.4. *Hacia la Tierra Prometida*

El pensamiento que a Nietzsche le parecía una esfera intermedia entre el anhelo de vivir y la indiferencia hacia todo, a Cirlot le pareció una de las soluciones, para superar el desgarramiento de la dualidad, más eficiente; este modo de pensamiento también lo encontró dentro del surrealismo, por entender que coloca su filosofía en el ángulo creado por el idealismo dialéctico de Hegel² y el materialismo de Engels³; es decir, entre el camino hacia el Absoluto, el Uno, y el cambio radical, revolucionario, en la forma de sentir y devenir en el mundo. Cirlot entendió que el surrealismo como:

<<crítica de los medios humanos consagrados a resolver los problemas

¹ Cirlot "Introducción al surrealismo" p.182.

² La concepción hegeliana de la historia, plasmada en "lecciones sobre la filosofía de la historia" (G.W.F. Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, aparecidas postumamente, en el vol. IX de sus obras completas 1832-1845; trad. castellana de José Gaos, Madrid, 1928) se basa en concebir la marcha de la humanidad a través de los tiempos como el desarrollo de la conciencia común hacia lo Absoluto. Esa marcha es esencialmente racional. La historia se concibe, pues, como el gran despliegue de la razón en el tiempo, desde el momento en que el hombre era prácticamente un ser en estado animal hasta el momento cumbre de su conciencia del mundo y de sí, que es el de la consecución de la libertad plena. Piensa que los seres inteligentes sólo pueden comprender el mundo si son libres, de modo que la historia también se entendería como el progreso de la libertad.

³ para Engels la naturaleza dialéctica de la realidad, de la cual la sociedad humana es parte integrante, impone ciertas condiciones básicas a su marcha en el tiempo; la más importante es que los cambios históricos se producen dialécticamente. La evolución no es lineal, sino que cuando cierto número de elementos se acumulan en una sociedad dada a través del tiempo, llega un momento revolucionario en el que se produce un cambio brusco y se hunde el sistema social anterior y surge otro nuevo, superior al anterior en técnica y conocimiento.

cardinales de la existencia humana>>¹

no podía prescindir del espíritu filosófico y de la cultura especializada en tal sentido. Una doctrina que grabó en su interior, como lema fundamental de su actividad, la interrogación de Rimbaud:

<<Habrá, acaso, secretos para cambiar la vida>>²

no podía prescindir de ningún género de acontecimiento. Su línea fue más parecida a la de Pico della Mirandola³ que a la de un profesor de cátedra; en última instancia, tanto Cirlot como los surrealistas, no valorarán los conocimientos obtenidos por sí mismos, sino que los utilizarán para poder penetrar en la tierra prometida; en la tierra donde se es todo y se está en todo; a imagen y semejanza del Creador, del Uno.

Para el surrealismo cirlotiano la norma es sólo una defensa humana contra la indeterminación del todo. Se comprende, pues, que sea preciso procurar intervenir en las entrañas mismas del proceso, tanto cultural como natural, para superar las potencias grises del azar; un ejemplo:

<<Rosarios no giréis inútilmente,
losas no desplacéis
ni siquiera iniciales. Azadas
no excarvéis más.
Todo es la superficie que se ofrece de pronto
con la tranquilidad de lo que sabe arder.>>⁴

¹ J. Monnerot "La Poésie moderne et le Sacre" (citado por Cirlot en "Introducción al surrealismo", pag.353.

² Cirlot "introducción al surrealismo" p.60.

³ Pico della Mirandola (1463-1494) formó parte del brillante círculo de la corte de los Médicis en Florencia, a la que también pertenecía otro famoso filósofo, Marsilio Ficino. Ambos fundaron y propagaron el movimiento conocido de manera general con el nombre de neoplatonismo renacentista, el cual fue estimulado por la divulgación de las obras de Platón y los neoplatónicos recientemente conocidas en Occidente a través de los manuscritos griegos que después de la caída de Constantinopla fueron llevados de Bizancio a Florencia.

La Cábala cristiana tuvo su origen en Florencia, por obra de nuestro personaje, pocos años antes de la expulsión de España en 1492, aprendió de unos judíos españoles las técnicas relativas, pero las interpretó en sentido cristiano, convencido de que la Cábala era una confirmación de la verdad del cristianismo. Además, al asociarla con la filosofía hermética, introdujo la magia hermética al sistema.

⁴ Cirlot "Marco Antonio" Comunicación literaria de autores; Bilbao, 1967; p.12.

Verifica la intención expuesta el comprobar como, Cirlot, una vez advierte la realidad de una contradicción, de un dualismo cualquiera, se aferra frenéticamente a él, intentando hacer suyos los dos principios enemigos, siendo ahí donde radica su misticismo de origen germánico, que puede hacerse remontar al maestro Eckart o a Jacob Böhme¹. El surrealismo cirlotiano inmerso en la teoría simbolista² del universo, en la concepción esotérica de la Cábala³, encuentra su método por antonomasia, en una heremética, interrogación asediada contra el mundo de las formas visuales fundamentalmente. De este modo, su "conocimiento sensible" puede definirse como: predominio de la intención, sensualismo y afán por concebir cada cosa como portadora de un mensaje cifrado. Sirva como ejemplo uno de sus cuartetos; recordemos que Cirlot aplicó al surrealismo el estructuralismo y, de ahí, su neosurrealismo, veamos:

<<Quimera de cristal, rosa de trigo,
roca llena de luces y granates,
no quiero que me alejes y desates,

¹ J. Böhme (1575-1624) <<Böhme dice que el fondo divino no tiene la claridad de los decretos, sino la oscuridad del deseo y el dolor del nacimiento, y que el deseo oscuro del nacimiento es la raíz del infierno. Del infierno sale el cielo; del no, sale el sí, y ésta es una ley general de la vida, que nace de la muerte y no puede nacer de otro sitio. Más, así, la cercanía del infierno es la cercanía del cielo. Lo primero será pues hacerse el ánimo de meterse en el infierno y atravesarlo, y también en esto ve la cosas Böhme como el Dante que "encuentra el bien aprendiendo a conocer el mal" (L. Pietrobono). Se empieza por el infierno: "el fuego nos da el secreto de la Naturaleza eterna y también de la Divinidad" (XI, 47). Llega antes y se hace sentir antes, el infierno. Nos despierta. A quien no se hace el ánimo de lanzarse contra las furiosas y fogosas puertas del infernales, que cierran todos los caminos en especial donde no lo parece, para atravesarlas, a éste lo quemará el frío, lo matarán en su blanda cama (XXV, 56). Porque no es posible abrir la puerta de la luna sin que se abra la puerta de la tiniebla (Pról., 69) El infierno hace presentir el cielo. La tiniebla y la luz salen de Dios. [J Böhme "Aurora" Prólogo, traducción y notas: Agustín Andreu Rodrigo; introducción; pag. 34.)

² Los símbolos, en cualquiera de sus apariciones, no suelen presentarse aislados, sino que se unen entre sí dando lugar a composiciones simbólicas, bien desarrolladas en el tiempo (relatos), en el espacio (obras de arte, emblemas, símbolos gráficos) o en el espacio y el tiempo (sueños, formas dramáticas). Es preciso recordar que en simbolismo, cada detalle tiene invariablemente algún significado y que conviene estudiar la orientación del símbolo; por ejemplo, el fuego orientado hacia abajo, representa la vida erótica; orientado hacia el cielo expresa la purificación. (Cirlot "Diccionario de los símbolos" Labor, 1991; pag. 47.)

³ Para los judíos, la Cábala venía de los Caldeos, a través de Daniel y de Esdrás. Para los israelitas anteriores a la dispersión de la diez tribus no judías, la Cábala provenía de los Egipcios, a través de Moisés. Para los Caldeos, como para los Egipcios, la Cábala formaba parte de aquello que todas las Universidades metropolitanas llamaban Sabiduría, es decir, la síntesis de las ciencias y las artes reunidas en su común Principio. Ese Principio era la Palabra o el Verbo. Un testimonio precioso de la antigüedad patriarcal anterior a Moisés declara que esta sabiduría se perdió o se confundió 3.000 años antes de Cristo. El testigo es Job y la antigüedad de este libro se establece por la posición de las constelaciones que allí se mencionan; "¿Qué ha llegado a ser la Sabiduría, o qué se ha hecho de ella?" interroga ese santo patriarca. Para Moisés, la pérdida de la unidad primordial, el desmembramiento de la Sabiduría patriarcal, están indicadas bajo el nombre de división de las lenguas, y de la Era de Nemrod. Dicha época caldea corresponde a la de Job. Otro testimonio de la antigüedad patriarcal lo encontramos en el Brahmanismo. Este ha conservado todas las tradiciones del pasado en forma superpuesta, como ocurre con las diferentes capas geológicas de la tierra. Todos aquellos que han emprendido este estudio desde la perspectiva moderna han quedado sorprendidos por sus riquezas documentales y por la imposibilidad en se hallan sus poseedores de clasificarlas en forma satisfactoria, tanto desde el punto de vista cronológico, como del científico. Sus divisiones en sectas brahmánicas, vishnuísticas, sivaístas, para no hablar sino de estas tres, aumentan aún más dicha confusión. No es menos cierto que los Lamas del Nepal hacen remontar al comienzo del Kali-yuga la ruptura de la antigua universalidad y de la unidad primordial de las enseñanzas. Esta síntesis primitiva suponía, como anterior al nombre de Brahma, el de Ishva-Ra, Jesús rey; Jesús Rex Patriarcharum, como rezan nuestras letanías. Es a dicha síntesis primordial a la cual hace alusión San Juan al comienzo de su Evangelio; pero los lamas no se han percatado de que su Ishva-Ra es nuestro Jesús, Rey del Universo, como Verbo Creador y Principio de la humana Palabra. De lo contrario, serían todos ellos cristianos. El olvido de la Sabiduría Patriarcal de Ishva-Ra data de la época de Krishna, el fundador del Brahmanismo y de su Trimurti. En esta forma, encontramos una concordancia entre los Brahmanes, Job y Moisés en cuanto al hecho y en cuanto a la época.

sí la crucifixión de estar contigo.>>¹

Analizemos, brevemente, la simbología de estos versos: *Quimera*, es un monstruo nacido de Tifón y Equidna. Se le representa con cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de dragón. De su boca surgen llamas. Como otros seres teratológicos, es un símbolo de la perversión compleja. *Cristal*, es uno de los símbolos que más interesó al surrealismo, ya que su estado de transparencia se define como una de las más bellas y efectivas conjunciones de contrarios: la materia existe, pero es como si no existiera, puesto que se puede ver a su través. En su contemplación no hay dureza, no hay resistencia ni dolor. *Rosa de trigo*, es decir, *rosa de oro*, la rosa única es esencialmente un símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección. Por esto puede tener todas las identificaciones, que coinciden con dicho significado, como centro místico, corazón, jardín de Eros, paraíso de Dante, mujer amada y emblema de Venus, etc. En el caso que nos ocupa, rosa de oro, es un símbolo de la realización absoluta. De esta manera tenemos a la Amada en forma de monstruo de cristal y de rosa de oro; evidente aparece la bella fusión de contrarios que, en estos versos, ejecuta Cirlot.

Ahondando en este caminar hacia la tierra prometida, nos encontramos con lo escrito por Klages²:

<<Los medios más eficaces para la cura de almas son: el milagro, el amor y la imagen.>>³

Cirlot consideró los elementos de esta fórmula como:

<<Heroicos remedios que justamente son los que pone en práctica el surrealismo.>>⁴

¹ Cirlot "44 sonetos de Amor" Península, 1993; soneto XXV, pag. 43.

² Klages (Ludwig) Filósofo y psicólogo alemán. n. en Hannóver y m. en Klichberg (1872-1956). Se dedicó en principio a la grafología, y la amplió hasta convertirla en hermenéutica general de la expresión, fundamento de una caracterología y una metafísica. Influído por Nietzsche, fue un apologeta de lo vital y lo dionisiaco, en contra del espíritu, la razón o la ciencia mecanicista de la Naturaleza.

³ Cirlot "Introducción al surrealismo" p. 384.

⁴ Ibidem.

Por esto en el surrealismo cirlotiano se hace evidente la noción de que lo sobrenatural y lo natural; podían muy bien ser una y la misma cosa. Esta fue su gran batalla; sus espasmódicos movimientos de avance, dependen de la oscilación entre una agresividad absoluta, dirigida contra la misma esencia de la condición humana, y otra agresividad relativa, con brechas abiertas a la esperanza e impulsos consecuentemente dirigidos a posibilitar la nueva Edad de Oro. Leemos en Cirlot estos espeluznantes versos:

<<La vida era aquel mármol corrompido,
aquel sistema intenso de cadenas,
aquel monte de sangre, aquellas dulces
columnas de luz dulce, ya reseca: (...)
La vida era como un pañuelo blanco
agitado entre cumbres y gemidos,
era como fragancia infranqueable,
como yerma doncella visitada.>>¹

Encontramos en los cuatro primeros versos esa agresividad contra la esencia de la humanidad, mientras que en los cuatro siguientes, la agresividad relativa con fugas hacia la esperanza.

La complejidad es, sin duda, otra de las leyes fundamentales del surrealismo cirlotiano que junto a la constante síntesis de contrarios, de todos, como norma secreta y constante en su trayectoria histórica e ideológica, le hacen aspirar a un tercer reino entre las imágenes corporales y las no corporales; la integración en una misma lucha contra lo posible y lo imposible. Escribe, desgarrado, Cirlot:

<<Las heladas imágenes vacías
entre los matorrales estelares;
algo de mi existencia persistía
convertido en hogueras discontinuas.>>²

¹ Cirlot "Canto de la vida muerta" Autoedición, Barcelona, 1945; pag.31.

² Cirlot "Los restos negros" Barcelona, 1970; Antología de Clara Janés, Cátedra, 1981; pag.201.

3.5. *La religión del héroe*

Trás sentencias inflamables como la lanzada por J. Rivière:

<<La institución es un compromiso con lo imperfecto.>>¹

y rebeldías gratuitas, en la otra cara de la moneda, fuerza es reconocer que el surrealismo fue y sigue siendo un movimiento que, aunque hiciera pública su esencia en el siglo XX, las cotas fundamentales que pretendió alcanzar, o rebasar, son comunes a las necesidades espirituales y materiales del hombre de todos los tiempos. Cirlot, así lo entiende, y en su neosurrealismo encontramos esa nueva ética autónoma, empírica y, en el fondo, materialista, luchando contra los enemigos de la libertad, que no aceptan el contemplarla como fuente de valores auténticos. Sin embargo, es fácil advertir en los surrealistas la fanática fé que les lleva a una religión de héroe, que hace de los poetas y artistas precursores los santos de esa iglesia, por asimilar sus sufrimientos y esfuerzo individual al género de lucha para el que se acepta el calificativo. La contradicción ética reside justamente en que los valores sean buscados contra el “deber”, y no siguiendo sus directrices, entendiendo por “deber” la tabla objetiva de imposiciones de la sociedad, formas de pensamiento e instituciones de todo tipo. Así la ética contradictoria se funda en una ontología desgarrada, en una suerte de negativa a rechazar la contradicción, por considerar inauténtico el resultado mientras no se produzca como milagro o alquimia espiritual.

Respecto al problema del “bien y del mal”, los surrealistas pueden colocarse en la misma situación que W. Blake, quien dejó claro en una de sus obras más iluminadas “The Marriage of Heaven and Hell”² que el mal es paralelo al bien y tan necesario uno como el otro. Y así afirma Bretón:

“El hombre no puede prescindir del buitre y de su sombra en la plena luz prometeica”³

¹ Cirlot “Introducción al surrealismo” p.328.

² W.Blake “The Marriage of Heaven and Hell” Seix Barral, Barcelona, 1971.

³ Cirlot “Introducción al surrealismo” p. 328.

confirmando la intención de los antiguos gnósticos, quienes, en el Evangelio de Judas, demostraban la necesidad del mal como complemento del bien. La zona en la que el bien y el mal pueden confundirse es la del deseo, proclamada por Bretón como fuente de la ética surrealista, citando a Helvétius, para justificarse, de la supremacía de los apasionados sobre los sensatos. Profundizamos con las siguientes palabras de Cirlot:

<<H. Rickert verbalizó importantes aclaraciones sobre estos dos modos de sentir y actuar en el mundo, indicando que el irracionalismo se funda en lo continuo y en lo heterogéneo; por el contrario, aparece como racional lo homogéneo y lo discontinuo.¹ Lo insólito, hasta su asimilación e intelección heterogéneo, ya que no surge del vacío, sino que se encadena dentro de una serie de la cual deside.>>²

Racionalismo e irracionalismo serán armas utilizadas por el surrealismo cirlotiano, con el propósito de configurar una ontología que se alimente de todos los oráculos, de libre y prohibida entrada. Y es que el vocablo mundo, antepuesto a la realidad, evidente a los sentidos, alude a un orden, a un sistema interior del cual los fenómenos serían manifestaciones, orden que se establece por una serie de condiciones fatales, las categorías, las que constituyen justamente la jaula de la que intenta huir Cirlot por la puesta en práctica de todos los procedimientos que halla a su alcance, racionales, irracionales o como fueren y que, en conjunto, podrían denominarse ontología actualista, aunque su fundamento sea más empírico que teórico. En consecuencia los principios ontológicos, como el de identidad y el de contradicción, son impugnados con violencia, removiéndose también lo concerniente al distingo entre objetos reales, relativamente irreales y absolutamente irreales³. Así, el surrealismo cirlotiano, se sitúa frente al mundo de las

¹ Por vía racional no se contempla, por ejemplo, la continuidad entre los cuatro reinos: mineral, vegetal, animal y espiritual; mientras que por la vía irracional (analogía simbolista y Ciencias ocultas en general) la continuidad de ese conjunto heterogéneo se intuye con toda claridad. Un ejemplo lo tenemos en el Animismo, en el cual el contacto con Dios es posible a través de un miembro de cualquiera de los cuatro reinos.

² Cirlot "Introducción al surrealismo" p.111.

³ "Los objetos son ilimitados, sin embargo, tal infinitud no impide su agrupación de acuerdo con sus notas más generales, es decir, según sus determinaciones. A tenor de ello, la totalidad de los objetos, que corresponde a la totalidad de la realidad, puede ser escindida en los siguientes grupos: 1. Objetos reales: poseen realidad en sentido estricto, subdivididos en la dualidad: físicos y psíquicos. Las notas de los primeros son la espacialidad y la temporalidad. Puede agregarse como nota común la de la causalidad entendida como interacción. 2. Objetos ideales: sus notas la inestabilidad, la intemporalidad y la ausencia de interacción. A este grupo pertenecen los objetos matemáticos y las relaciones ideales. 3. Objetos cuyo "ser" consiste en el valor. A este grupo pertenecen los valores que pueden ser considerados también como objetos en virtud de la definición personal. 4. Objetos metafísicos: cuya función consiste probablemente en una unificación de los demás grupos, pues el objeto metafísico en cuanto ser en sí y por sí o absoluto, contiene necesariamente como elementos immanentes todos los objetos tratados por la ontología regional. (Cirlot "El mundo del objeto a la luz del surrealismo" Publicaciones Editoriales del Nordeste, 1953; pags. 13-14.)

relaciones como cuando, en una acción militar se cortan los hilos telefónicos y las comunicaciones se interceptan. La segunda fase es introducir nuevas relaciones que sacudan simbólicamente todo el edificio de la realidad.

Degustemos, ahora, el irracionalismo pararracional de Cirlot; fruto de la purificada surrealidad de donde surge la neosurrealidad, arma mágica de Cirlot. La representación métrica facilita la penetración del más allá en el instante cotidiano, sin perder, la expresión, su virginal extranjería:

<<A veces se aproxima
un sonido difunto.
La casa, las paredes
vuelven a levantarse
entre el polvo confuso
y la ceniza suave.>>¹

3.6. Analogía: diálogos con el Objeto

Para avanzar en su camino, el surrealismo y Cirlot, volverán a coincidir en la elección de sus armas; el dragón es enorme, pero la voluntad todo lo puede. El arma al que nos referimos es la magia, el mundo de la analogía, la alquimia con la que conseguir transformar el alma en oro, la Filosofía Oculta. Escribe Jung sobre ésta Filosofía:

<<La filosofía es el conocimiento de la esfera inferior. Ella es, como la ciencia, ingénita a todas las criaturas; así el peral produce peras sólo por su ciencia. Esta es una influencia oculta de la naturaleza. También está oculta en el hombre y se necesita la magia para hacer patente este arcanum. "Todo lo demás es - como dice Paracelso - fantasía hueca y locura, en la cual crecen los fantaseadores.>>²

Ese "arcanum oculto" en el hombre es el mismo buscado por Bretón y por Cirlot;

¹ Cirlot "Un poema del siglo VIII" Antología editada por Clara Janés" Cátedra, Madrid, 1981, p.203.

² C.G. Jung "Paracélsica" Nilo-Mex. 1983; pag.29.

pretendiendo con la magia, retirar los velos entre Dios y hombre, al tiempo que los existentes entre Creación y hombre; dicho de otra forma, sería, franquear las murallas visibles e invisibles entre yo, super yo y ello, o las mismas que franquean las lindes entre sujeto y objeto. Nos ilumina Jung en este intento de comprender "qué y a través de qué" buscaban el surrealismo y Cirlot:

<<En la tradición alquímica las expresiones philosophia, sapientia y scientia son esencialmente idénticas. Si bien por un lado han sido tratadas como ideas abstractas, por otro han sido extrañamente representadas como materiales, o por lo menos como contenidas en la materia y denominadas según ésta; aparecen como Mercurius, Saturnus, aurum nom vulgi, sal sapientiae, aqua permanens, etc. Es decir, estas materias son arcana, y la Philosophia es también como ellas un arcanum.>>¹

En la práctica, surge de aquí que la filosofía está oculta en cierto modo en la materia y por eso se puede descubrirla de nuevo en ella. Se trata, como es evidente, de proyecciones psicológicas de un estado espiritual primitivo, primigenio, todavía presente en la época de Paracelso, en la de Bretón, en la de Cirlot y en la nuestra, y cuyo síntoma capital es la identidad inconsciente entre Dios y criatura humana y entre sujeto y objeto.

Esta identificación inconsciente, será completada con la estructura de la Analogía, ciencia oculta que se basa en la afirmación de la trinidad, especificada en tres principios: el activo, el pasivo, el neutro. En lo que al lenguaje se refiere, tales principios se identifican con el sujeto, verbo, complemento; sentencias análogas son las que muestran idéntica construcción y, según el ocultismo, las piezas son intercambiables. Así de las tres frases siguientes: el fuego ilumina el campanario, la niña se descalza, la lluvia se filtra entre las rocas, pueden resultar: el fuego se descalza o la niña se filtra entre las rocas; pueden resultar tantas como combinaciones posibles entre sus elementos ¿no descubrimos aquí, un tremendo eco al surrealismo cirlotiano? Es decir, en la esfera de la surrealidad se está lejos del mundo de las ideas claras y de los datos conocidos, pero la heterogeneidad de las imágenes y su incoherencia no son tales, en realidad, sino cuando son consideradas desde el punto de vista de nuestros hábitos de clasificación orientados hacia la realidad básica. Sobre este tema escribe Yves Duplessis:

¹ Ibidem: pag.29.

<<El poeta, por el contrario, en virtud de su sensibilidad aguzada, alcanza sus analogías profundas, la fuente misma de la que tales contradicciones surgieron y a la cual aspiran a retornar. Se puede incluso definir la imagen como "la unidad del espíritu reencontrada en la materia" y Pierre Gueguen la considera como "forma mágica del principio de identidad">>¹

El surrealismo cirlotiano separa símbolos y analogías inauténticos de los auténticos, de la misma manera en que diferencia el surrealismo de los movimientos anteriores (estilo conceptista, romántico, etc) producidos en Occidente, ya que este se acerca a las formas prelógicas del pensamiento, a base de objetivar imágenes y de traspasar con ello los umbrales del "lenguaje figurado" alcanzando así el corazón de la surrealidad, en la cual, como en el mundo microfísico, reina la discontinuidad, la indeterminación y la duplicidad irracional. Las búsquedas surrealistas, al querer revolucionar el sentido del objeto, promovieron ante todo el "desplazamiento" esto es, arrancar la cosa de su dirección racional, o utilitaria, para determinar así el surgimiento de la irracionalidad pura del objeto. La gran dificultad de una acción de semejante pureza se manifiesta por las recaídas en lo simbolista, debido a que es mucho más difícil prescindir del uso psicológico de algo que desviar su uso mecánico y externo. Por esta imperfección, el neosurrealismo de Cirlot muestra que utilizar un objeto es siempre negar su libertad e incorporarlo a la existencia humana, volviéndose de espaldas a la gélida objetividad aislada. Es decir, Cirlot intentará habitar y ser habitado por objetos, no utilizarlos para la comunicación; leer en ellos y que éstos lean en sus sentimientos. Lo aclara él mismo:

<<El surrealismo comprobó como para crear el clima de esas interrogaciones límite (entre sujeto y objeto) hay que destruir el sentido integrado en el concepto mundo o, cuando menos, volverlo al revés, arrancándole su acostumbrado sentido de sistema orgánico (pirámide que siempre alude a un vértice místico) para infundirle una nueva e irracional significación más fácil de intuir que de explicar.>>²

¹ Yves Duplessis "El surrealismo" Colección surrealista; pag. 32.

² Cirlot "El mundo del objeto" Publicaciones Editoriales del Nordeste, 1953; pag. 72.

Cirlot experimenta que el símbolo, independizado y no jerárquico, y la analogía, cuando proliferan, el estado psicológico del sujeto, inmerso en ese océano de voces y de formas desunidas o integradas por relaciones insólitas, se distingue por la ruptura del principio de identidad, y de no contradicción; se vislumbra entonces aquella destrucción de las oposiciones entre la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo. Matiza Cirlot:

<<A este estado se denomina participación porque en él todo está investido de la doble posibilidad de seguir siendo en sí, y mantener contacto con todo lo demás, en un intercambio de cualidades, que aniquilan el espacio y el tiempo. Sir James Frazer explica la participación por la coincidencia de dos principios: el de similitud: lo semejante produce lo semejante y el efecto a su causa; y el de contagio: las cosas que han estado en contacto (físico o psíquico) se siguen influyendo una vez perdida la relación; complementa la virtud de estos dos principios, la fe.>>¹

De esta pasión por la integración, surge otro puente de unión entre Cirlot y el surrealismo, la mística. Ya a finales de la década de los veinte, los surrealistas habían declarado que el hombre podía según cierto método llamado místico, alcanzar la percepción inmediata de otro universo inaccesible a sus sentidos e irreductible a su entendimiento. Para Cirlot el conocimiento de ese universo señala un grado intermedio entre la conciencia individual y la otra, Amada o Dios. Un estado, perteneciente, por lo común, a todos aquellos que, durante un periodo de su vida, han querido desesperadamente superar las posibilidades inherentes a su especie, posibilitando una partida moral.

La veneración mostrada hacia el cristal, como símbolo de la estructura divina, pureza, transparencia mística, por Cirlot y el surrealismo, es pieza fundamental en este remolino de acercamientos a la clave de cúpula, superación del patético dualismo. Bretón afirmó en "L'Amour fou":

<<No creo pueda recibirse una más alta enseñanza artística que la del cristal. La obra de arte, al igual, por otro lado, que cualquier fragmento de la humana, considerado en su significación más grave, me parece carente de valor si no

¹ Cirlot "Introducción al surrealismo" p. 353.

presenta la rigidez, la regularidad, el lustre, en todas sus facetas interiores y exteriores del cristal>>¹

Como ya hemos visto, el cristal es símbolo del espíritu y del intelecto a él asociado. El estado de transparencia, de leer el mensaje cifrado en la creación, se define como una de las más efectivas y bellas conjunciones de contrarios: su materia existe, pero es como si no existiera, ya que se puede ver a su través; no hay resistencia en la contemplación, no hay dureza ni dolor al penetrarlo.

Nos encontramos con que la determinación más honda del misticismo surrealista es la pasión por la integración. Si Hermes Trimegisto afirmó:

<<Lo que está abajo es como lo que está arriba y lo que está arriba es como lo que está abajo para hacer los milagros de una sola cosa.>>²

Bretón y el Cirlot surrealista coinciden en afirmar que la más alta labor para la poesía, sería la de ir relacionando objetos y sujetos tan distantes como sea posible unos de otros, o bien por cualquier otro método, ponerlos en mutua presencia de una manera brusca y sobrecogedora. De esta manera la poesía persigue su gran fin, el de hacer surgir la unidad concreta de los dos términos puestos en oposición, comunicando a cada uno de ellos, un rigor que le faltaba en su existencia aislada. Amplía Cirlot:

<<Lo que Bretón aspira a romper, es la oposición formal de los términos. Cuanto mayor parezca la semejanza inmediata, más deberá ser negada y superada. Toda la significación del sujeto entra en juego. Así, dos cuerpos distintos, frotados entre sí, alcanzan mediante la chispa su unidad suprema en el fuego; así el hierro y el agua consiguen su común resolución en la sangre.>>³

¹ Cirlot "Introducción al Surrealismo." p.367.

² Hermes Trimegisto "La Tabla Esmeralda" Atlanta, 1994; pag.9.

³ Cirlot "Introducción al surrealismo." p.332.

Ahondando en la veta mística, encontramos las notas básicas de William James¹:

<<las notas del misticismo son cuatro: inefabilidad, intención, inestabilidad, pasividad.>>²

Es decir, contacto con lo insólito, brusca penetración no preparada por el raciocinio, imposibilidad de dirigir racional y conscientemente tales revelaciones y actitud preferentemente receptora del sujeto. Todas estas características se dan en el surrealismo de Cirlot, que se diferencia del misticismo religioso, en su limitación al universo inmanente, y del panteísmo, en que se separa de la concepción unitaria del universo para gozar precisamente en la contradicción de lo roto y lo reunido. Cirlot, buscando la superación de este nuevo desgarró entre místicas conseguirá hacer poesía religiosa de enorme talla, pero en el surrealismo comprobamos, en aquella proposición de Bretón "reunión de dos objetos", que junto a la luz autenticamente amorosa de la vocación que religa lo disperso, aparece un fulgor negro que procede de la comprobación del escándalo de que cada objeto "sea". Cirlot en su neosurrealismo se inyecta de esta mística en blanco y negro, aunque como veremos más adelante, para salvar el desgarró, creará salmos de espectacular austeridad y belleza, es decir, fe. En los versos que siguen encontraremos ese desgarró, en blanco y negro, tan característico del surrealismo "gótico" de Cirlot:

<<Abierto al firmamento con diez alas
nacidas de mis ojos,
abierto a las entrañas de la tierra.
La luz de los sepulcros me ilumina
con su noche candente,
la luz de las miradas del infierno.>>³

Utilizo el término "gótico", por el abrumador acento siniestro que encierra el surrealismo de Cirlot; busca habitar el desgarró, residir en él para conocer, sin dudas, la sombra de la

¹ W. James "The varieties of religious experience", New York, 1902, p.26.

² Cit. por Cirlot "Introducción al surrealismo." p.367.

³ Azancot. L., "Prólogo a Cirlot, Poesía <1966-1977>" Madrid, Editorial Nacional, 1974; poema "Anahit"; pag. 53.

luz, el remanso de la corriente, el ala lunar del castillo, la verdad de la realidad, la sed de la plenitud, con el propósito de estar "aquí" viviendo el más allá, intentar dialogar, en vida, con Dios, la Amada, el Uno; esta actitud, conduce inevitablemente a lo siniestro, a lo no cívico, a lo ultraorgánico; a modo de referente, escuchemos las siguientes palabras de Artaud¹, siniestro surrealista:

<<Así es como escasas y bien intencionadas voluntades lúcidas que han tenido que debatirse en la Tierra, se ven a sí mismas en ciertas horas del día o de la noche, profundamente sumidas en auténticos estados de pesadilla en vela, rodeadas de la formidable succión, de la formidable opresión tentacular de una especie de magia cívica que no tardará en aparecer abiertamente en las costumbres>>²

Nos referimos a la magia de los que sólo aceptan un lado de la moneda, negándose a ellos mismos y a Dios; ya que no hay semejanza sin superar la humana contradicción: Bien-Mal; sólo sublimada por la aceptación de nunca entender a la Amada, pero saber que únicamente Ella habita por encima de esta mortal dualidad; imitándola, inconscientemente, quizá podamos, conscientemente, sentir la plenitud de Dios y sellar con miel la cicatriz del desgarró. Cirlot acepta esa cara oculta y escribe:

<<Dama de mi razón, dama de sombra,
ausencia de mi espacio y mi costado
me arrancaría el alma de los ojos
la música del fondo del latido.>>³

Lo siniestro aparece así, como el lado que lo cívico no se atreve a contemplar, montando una estructura de falsos andamiajes que les haga pensar en el final donde lo otro empieza,

¹(Marsella 1896 - París 1948) Poeta, actor, director y teórico del teatro. Desempeñó un papel decisivo en el movimiento surrealista entre 1924 y 1925, dirigiendo la Central de Investigaciones Surrealistas y la dirección del número 3 de la "La Revolution Surréliste". Pero la orientación política predominante en el movimiento por ese entonces entra en conflicto con sus ideas; Artaud pensaba que el surrealismo perdería sentido uniéndose a la estructura del Partido comunista francés. Al ser excluido del grupo liderado por Bretón, defiende su postura en "Au grand juor" (1927). Entre sus obras se destacan: "El teatro y su doble", "Los tarahumaras", "Heliogábalo o el anarquista coronado", "Van Gogh, el suicidado por la sociedad"

²José Pierre y Jean Schuster "Los Arcanos Mayores de la poesía surrealista", Argonauta, 1992; Artaud "Van Gogh, el suicidado por la sociedad" Arcano 9; pag. 86.

³Clara Janés "J.E. Cirlot Obra poética" Cátedra, 1981. "Tercer canto de la vida muerta" (1953) pag. 173.

aquello a lo que no se atreven a dar categoría de existente. El surrealismo y Cirlot, con una actitud opuesta, se lanzan a su análisis, atraviesan el andamiaje de espejos flotantes y nadan entre plomo, mercurio y azufre; reposando, tan solo, el tiempo que se mantiene inalterable una mezcla pura; el "aurum nom vulgi"; una isla microdecimal donde tomar aliento. Escribe, Eugenio Trías, en este sentido:

<<Lo siniestro es la instantánea realización de un deseo que el sujeto se prohíbe formular. Y es también esa compulsión a la repetición llamada Hado Aciago en la que el deseo prohibido se cumple de forma inexorable varias veces.>>¹

De esta manera, irrechazable, se les presenta al surrealismo y a Cirlot la necesidad de reunir lo disperso, unir la cara de la luz y la de la sombra. Así se descubren, en su afán de devenir Amada, recorriendo espacios donde la vida, es la muerte y ésta, lo siniestro de la vida. Escribe Cirlot:

<<Murciélagos inmensos a lo lejos
esperan los despojos. Y la reina
del musgo se deshace junto al lago
donde el mercurio sueña con azufre.>>²

3.7. *Estilo gótico*

Comparemos ahora el neosurrealismo de Cirlot con el estilo gótico, en el que descubrimos el origen de elevarse hasta Dios con estructuras sin principio ni fin; búsqueda paralela empleará el surrealismo para explorar el inconsciente. Pues bien, en la esencia de este estilo descubrimos el porqué de tal conexión. Al hombre nórdico, padre del estilo gótico, nórdico en sus comienzos, el mundo exterior no le ofrecía más que confusas impresiones de

¹ Eugenio Trías "Lo bello y lo siniestro" Ariel, 1992; pag. 105.

² Cirlot "Los restos negros" Ed. de Clara Janes Cátedra, 1981; pag. 197.

la realidad. Se dieron cuenta de la necesidad de imitar la naturaleza como primer paso para entenderla y pasar, luego, a entender a Dios y con este fin unieron esas impresiones de realidad con sus complejos de expresión espiritual sublimada. Así se explica, pues, ese doble efecto y, respectivamente, ese efecto de cosa híbrida que produce todo el arte gótico. Por una parte, la más rigurosa y exacta aprehensión inmediata de la realidad; por otra parte, un juego de líneas suprarreal, que no obedece a ningún modelo objetivo y vive sólo de la expresión propia. Al igual que en el neosurrealismo cirlotiano: una "expresión" de mística abstracción queda vestida por la "representación" clásica del soneto en "44 Sonetos de amor". Paulatinamente, en el transcurso de la evolución espiritual, se debilita el dualismo entre el hombre y la realidad, que al principio era estricto. Lo real aparece en el arte con fuerza e intensidad mayores, según se evoluciona del nórdico hacia el gótico, frente a los momentos de irrealidad que, sin embargo, siguen preponderando. Habiendo afirmado los valores de realidad esas pretensiones más elevadas, resulta ahora tanto más escandalosa su mezcla con aquellos otros elementos de expresión espiritual, ajena a la realidad; y en este periodo es cuando se presenta con más fuerza el carácter híbrido, monstruoso del goticismo. Recordemos la pretensión de Cirlot, de concederse la libertad de habitar un mundo en el que cada objeto sea, independiente de la función y la proyección psicológica arquetípica.

En la interpretación que Cirlot realiza sobre la concepción del universo de los surrealistas, se amplía el paralelismo que venimos comentando:

<<Significando primeramente la palabra surrealismo una intensificación del sentimiento de la realidad, esto es, del realismo, resulta claro que la proposición de Kant "Para que haya apariencias, es realmente necesario que haya algo que aparezca" ha sido en todo momento seguida por Bretón y sus seguidores. "La concepción del universo no es un pensamiento, sino una creencia" (J. Ortega y Gasset "Ideas y Creencias") un complejo en el que se vive inmerso, el cual integra las cuestiones relativas a la estructura, al sentimiento, al sentido y a la imagen del mundo, determinando el concepto de la realidad, la valoración de la vida y el establecimiento de los fines últimos.>>¹

De lo sugerido se desprende, que al igual que el estilo gótico habita en la fuga² tangente a

¹ Cirlot "Introducción al surrealismo" p. 371

² "En la fuga el más pequeño intervalo siempre es diabólico: el amo de las metamorfosis se opone al rey hierático invariante. Es como si de una materia intensa se liberase, un continuum de variación, aquí en los tensores internos de la lengua, allá en las tensiones internas de contenido. La idea del más pequeño intervalo no se establece entre figuras de la misma naturaleza, sino que implica al menos la curva y la recta, el círculo y la tangente. Asistimos a una transformación de las sustancias y a una disolución de las formas, **paso al**

las esferas de lo religioso y lo metafísico, también el surrealismo cirlotiano busca penetrar en esa fuga. El objetivo será verificar la transición entre ambas esferas, integrándolas en una sola; tras la cual, quizá, aparezca lo Otro, la Amada, Dios.

Ese mundo tangencial, habitado por el surrealismo cirlotiano, se diferenciaría de lo religioso y de lo metafísico por dos notas fundamentales: La pasión de vivir el mundo, antes que de definirlo, y el anhelo de conservar, a todo trance, una perpetua libertad, sin ceñirse a unilateralidad alguna. Así, se llega a la estimación cirlotiana del bien y del mal, de lo bello y de lo horrible, como metamorfosis de un mismo valor anterior, primigenio; su doctrina de las analogía de las sustancias, espíritu y materia, como nexo entre identidad y dualismo; analogía que se ratifica por la evolución discontinua de las mismas y su interpretación capilar, es decir, comprensión respecto a lo que significa habitar esa fuga, ese medio entre lo religioso y lo metafísico. Pues bien, de ese medio habla Deleuze al decir:

«El medio no es una media, sino, al contrario, el sitio por el que las cosas adquieren velocidad. Entre las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y reciprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio.»¹

En esta fuga, el surrealismo cirlotiano descubre que el mundo es el material sensibilizado, no del “cumplimiento del deber”, sino del “cumplimiento del deseo”; es decir de ese universo perseguido sin tregua por la actividad surrealista de Cirlot, mediante todas sus técnicas, para el logro perpetuamente renovado de una función única en dos tiempos: desear, poseer. Auténtico antibudismo: sabe el surrealismo que el deseo engendra dolor, pero no reacciona temiendo su sufrimiento y apartándose de la fuente de él; antes al contrario, llega a transformarlo, o a integrar su presencia como poder equivalente al de placer. No por ello debe ser considerado como una versión hedonista, ya que ni Bretón ni Cirlot buscaron en el amor la felicidad, sino el amor.

límite o fuga de contornos, en provecho de las fuerzas fluidas, de los flujos, del aire, de la luz, de la materia que hacen que un cuerpo o una palabra no se detengan en ningún punto preciso. Potencia incorporal de esa materia intensa, potencia material de esa lengua. Una materia más inmediata, más fluida y ardiente que los cuerpos y las palabras. En la variación continua, ni siquiera cabe distinguir una forma de expresión y una forma de contenido, sino dos planos incluso inseparables en presuposición recíproca.” Deleuze “Mil Mesetas” Pre-textos; 1988; pag.111.

¹ G. Deleuze y F. Guattari “Mil mestas; capitalismo y esquizofrenia” Pre-textos, 1988; pag.29.

3.7.1. *Goticismo neosurreal*

Una vez sensibilizados con la fusión gótico-surrealista, insistimos en recordar la neosurrealidad de Cirlot y no la surrealidad, al igual que no confundimos a los padres con los hijos; la diferencia es análoga a la existente entre lo nórdico, surrealismo, y lo gótico, neosurrealismo. Lo comprendemos al admirar como la movilidad infinita de la ornamentación nórdica es la misma que introduce más tarde la arquitectura gótica en las masas de piedra inánime. La diferencia que confirma y aclara esa identificación, no confusión, la encontramos en la línea ornamental nórdica que consigue dar la impresión de infinitud suprimiendo realmente todo término visible, esto es, enroscándose en sí misma sin sentido: peligro surrealista. En cambio, la arquitectura gótica consigue dar la impresión del movimiento infinito, acentuando uniformemente la verticalidad, neosurrealidad, es decir, aplicación del estructuralismo al surrealismo. Un cuarteto neosurreal de Cirlot:

<<Negra de salvación como dorada
roca de soledad entre la sola
sombra que me traspasa con su nada
océano del no en que cada ola....>>¹

3.8. *La involución de la evolución*

Para Hegel, al contrario que para los surrealistas, el hombre contiene en sí todo el proceso histórico, representa en un instante dado toda la suma de momentos que a él conducen; para el surrealismo, influenciado en esto por la arqueología, el "progreso" es el castigo divino; es decir, se halla el ser humano sometido a una ley de sustitución por la cual cada nueva aportación implica obligatoriamente una pérdida proporcional. En consecuencia, la etapa final del despliegue del Espíritu, no puede consistir en la mera autoposesión, sino en la conjunta integración de lo subjetivo y lo objetivo, de todo lo perdido y de todo lo adquirido. Por ende, podríamos denominar la surrealidad cirlotiana como aquella zona del

¹ Cirlot "44 Sonetos de amor" Península 1993; soneto XIV; pag.32.

pensamiento del mundo, de la vida en que tal coincidencia es posible, aun relativa y deleznablemente. Coinciden en esa neosurrealidad el mundo oculto de la doctrina esotérica, el "ello" del psicoanálisis, la fantasía como emanación imaginativa del deseo, siendo su nota característica la destrucción, siquiera temporal de la fricción entre las contradicciones. Matiza Cirlot:

<<Ahora bien, ante el peligro de que tal surrealidad fuera considerada como una evasión de la realidad, cuando, por el contrario, es una profundización psicológica, ontológica (y metafísica) el surrealismo ha acentuado frecuentemente el tono realista, terrestre, de ese paraíso; así dice Maurice Nadeau: "La vida de cada día es el verdadero dominio surrealista; o Claude Spaak "Lo maravillo nace de la relación entre dos objetos verdaderos" o André Bretón "Lo admirable en lo fantástico, es que no existe lo fantástico">>¹

Estas palabras de Cirlot, y su búsqueda de citas abalan su empeño por librar al surrealismo de ese "peligro" de enroscarse en sí mismo, de generar una espiral insatisfactoria tanto para el sujeto como para el objeto. Una vez eliminado ese muro, el iniciado comenzará a disfrutar de los tres valores, que para el surrealismo y para Cirlot, son supremos: el amor, la libertad y la poesía. Valores que no deben concebirse separadamente, sino constituyendo trinidad cerrada; así el amor, deberá ser libre y poético; la libertad, erótica y lírica; la poesía, libre y enamorada. Es decir, se pretende reducir el arte a su más simple expresión, que es el amor. No obstante, Cirlot sabe que el verdadero amor no puede ser más que desgarramiento, porque pone de manifiesto la radical insuficiencia de cada ser humano. Escribe Cirlot:

<< Errando por la bruma con mis hierros
luzco entre mis blasones el que lleva
tu cisne entre el amor y sus destierros.>>²

¹ Cirlot "Introducción al surrealismo" p. 376.

² Cirlot "44 sonetos de amor" Península, 1993; soneto II, pag.20.

3.9. Simbología: ciencia oculta.

El "yo" surrealista de Cirlot le condujo a aclarar las relaciones entre éste y la simbología; diferenciando, con claridad, simbolismo como movimiento de finales del siglo XIX, y simbología como una de las grandes ciencias de la Antigüedad. Es dentro de esta filosofía donde se encuentra el símbolo que interesó a Bretón y a Cirlot. El símbolo como forma y sustancia que traduce la similitud esencial que existe entre lo visible y lo invisible; viene a mediar entre dualismo e identidad, encontrando en lo análogo o similar la vía central que salva del peligro de una identificación forzosa (Spinoza¹) o de una diferenciación rigurosa (Descartes). Evidentemente, el simbolismo puro conduce por sí mismo a una concepción religiosa del universo, a una visión beatífica de la realidad. Por ello, el Cirlot surrealista, se guardó de establecer la identificación unilateral de mundo y orden simbólico. Advirtió que, desde un ángulo diferente, el simbolismo aniquilaba, al modo de la dialéctica, la realidad concreta de cada fenómeno en sí, y por ello, fiel a su método de preferir vulnerar la lógica clásica que cegar una parte de la realidad, contrapuso pluralismo a simbolismo.

En el surrealismo cirlotiano no hay, pues, orden simbólico del cosmos, sino sólo material simbólico, el cual, más que emanado por un orden superior, se siente como surgido de la interioridad inferior del ser, es decir, algo a la manera evolucionista y dentro de las teorías de Hartman² y Sohopenhauer sobre el "inconsciente universal".

Los símbolos surrealistas de Cirlot se multiplican y se independizan del magma original dando lugar a una esfera que es el reflejo del mundo oculto, y constituye la surrealidad. Los símbolos que, para el movimiento simbolista, eran cadenas de sustituciones, son para el surrealismo cirlotiano series de realidades cada una de las cuales, al desprenderse de su origen y finalidad, se erige en irracionalidad concreta. Hablando por analogía, el simbolismo adelgazó los fenómenos hasta transformarlos en conjuntos similares a los acordes

¹ Baruch de Spinoza (1632-1677) Comprobamos lo forzado de su método en lo tocante a unir espíritu y materia. Según Spinoza (Comentado por S. Giner "Historia del pensamiento social" Ariel, 1987, pag.259). Dios e Deus sive Natura, es decir, que la divinidad, por ser infinita y no estar sometida a limitación alguna, se confunde con la naturaleza. Dios, dice Spinoza "es un ser absolutamente infinito, es decir, una sustancia que comprende una infinidad de atributos cada cual de ellos expresa a su manera una esencia eterna e infinita" (citado por André Gresson, Spinoza, París, 1959, pag. 25.) Al ser los atributos de Dios de tal modo infinitos, no es posible decir que existan en el mundo dos sustancias de un mismo atributo, ya que sustancia "es lo que existe en sí" y "cuando dos cosas nada de común tienen entre sí, la una no puede ser causa de la otra" O sea, contra la opinión cartesiana, Spinoza no cree que una sustancia pueda causar otra, porque una cosa no puede producir otra que le es totalmente diferente. Si, por otra parte, cada sustancia es infinita, habrá que reconocer que en realidad no hay más que una sola sustancia última, infinita, Dios. In Deo vivimus movemur et sumus. Lo que equivale a negar el dualismo de Descartes entre res cogitans y res extensa.
Nosotros somos, según Baruch de Spinoza, simples modos finitos de la sustancia única; además, y en consecuencia, el hombre no es un ser Mixto de materia y espíritu, sino una sola cosa.

² Karl Robert Eduard von. Filósofo alemán (Berlín, 1842 - Grosslichterfelde, 1906) En el año 1867 terminó su obra fundamental "Filosofía del inconsciente", que publicó un año más tarde.

musicales, los que, si bien poseen cierta independencia, sólo adquieren valor por su concatenación y por su sumisión a un principio de totalidad orgánica; en cambio, Cirlot inyecta peso específico en cada fenómeno, en cada símbolo en este caso, hasta obtener una suerte de superior materialización, y, con ello, esa sensación de desnudez natural, de sorda emergencia, que nos retrotrae al mito de la Medusa Gorgona, la que con su mirada lo transformaba todo en piedra.

3.9.1. Simbología alquímica

El surrealismo de Cirlot se acerca a la alquimia por poseer un carácter psicológicamente concreto, basado no en una descripción de fenómenos objetivos, sino en una tentativa de inscribir el amor humano en el corazón de las cosas. Para Cirlot las operaciones alquímicas sólo tenían por función, como las de las antiguas técnicas adivinatorias, si bien con más transcendencia y continuidad, animar la vida profunda de la psique y facilitar proyecciones anímicas en los aspectos materiales; es decir, vivir éstos como símbolos y construir con ellos toda una teoría del universo y del destino del alma. Es decir, los metales utilizados para conseguir el oro, simbolizan estados espirituales, y las diferentes mezclas, esa evolución de estados que, como los peldaños de una escalera, nos acercan al ángel, al **aurum non vulgi**.¹ Es decir, el operante vive ciertas experiencias psíquicas, que se le aparecen como un comportamiento particular del proceso químico. Ejecuta una indagación química en la cual, por vía de proyección, se mezcla material psíquico inconsciente. Así tenemos, que el alquimista, ignora la verdadera naturaleza de la materia. La conoce sólo por alusiones. Tratando de indagarla, proyecta el inconsciente sobre la oscuridad de la materia para iluminarla, para explicar el misterio de la materia proyecta otro misterio; la suma de este

¹ Al plomo le corresponde como planeta Saturno; lugar septenario, primero; elemento compuesto, terroso; tipo de Ángel, Naturaleza; ángel, Orifiel; función cósmica, vigilar; etapa de vida, vejez. Al mercurio le corresponde como planeta, Mercurio; lugar septenario, segundo; elemento compuesto, acuoso; tipo de ángel, el progreso; ángel, Rafael; función cósmica, civilizar; etapa de vida, virilidad. Al oro le corresponde como planeta el Sol; lugar septenario, el tercero; elemento compuesto, ígneo; tipo de ángel, de la luz; ángel, Miguel; función cósmica, iluminar el mundo; etapa de vida, infancia. Al estaño le corresponde como planeta, Júpiter; lugar septenario, cuarto; elemento compuesto, aéreo; tipo de ángel, del poder; ángel, Zacariel; función cósmica, organizar; etapa de la vida, madurez. A la plata corresponde como planeta la Luna; lugar septenario, quinto; elemento compuesto, terroso; tipo de ángel, de aspiración; ángel, Gabriel; función cósmica, esperanza y sueños; etapa de vida, niñez. Al cobre corresponde el planeta Venus; lugar septenario, sexto; elemento compuesto, aéreo; tipo de ángel, del amor; ángel, Amael; función cósmica, Amar; etapa de vida, adolescencia. Al hierro corresponde como planeta, Marte; lugar septenario, séptimo; elemento compuesto, ígneo; tipo de ángel, exterminador; ángel, Samuel; función cósmica, destruir; etapa de vida, adolescencia. (José Felipe Alonso Fernandez-Checa "Diccionario de Simbología, Cábala y Alquimia" Edimaster, 1993, pag. 297.)

misterio, la aspiración más profunda, es la coincidentia oppositorum. La interpretación psicológica sería un proceso como una progresiva eliminación de los factores impuros del espíritu y un acercamiento a los inmutables valores eternos. Amplía Cirlot:

<<Esta visión de la Obra ya era clara en los alquimistas; Michael Majer, en *Symbola Aur. Mens* (1617), dice que "la química incita al artífice a la meditación de los bienes celestes". Dorneus, en *Physica* (1661), alude a la relación que debe existir entre el operante y lo operado al sentenciar: "De lo otro no harás nunca lo Uno, si antes no has devenido Uno tú mismo.>>¹

La unificación se logra por la extirpación del anhelo de lo diferente y lo transitorio, por la fijación del pensamiento en lo superior y eterno. Ya hemos utilizado esta máxima alquímica: "Aurum nostrum non est aurum vulgi"; esta afirmación parece indicar que el simbolismo excluye la realidad concreta y material del símbolo, en virtud de la potencia espiritual de lo simbolizado. La exigencia de la presencia física del oro pudiera ser interpretada aquí como el deseo del incrédulo santo Tomás. A los verdaderos privilegiados puede bastarles con el sueño del "Sol subterráneo²" apareciendo en la profundidad del atanor, como la luz de salvación en el fondo del alma, sea esta salvación producto de una fe religiosa o del hipotético proceso de individualización. Desde luego, bajo ese concepto se esconden nada menos que los tres anhelos supremos que parecen conducir a la felicidad: el **Rebis alquímico**, o **ser andrógino** que implica la conjunción de los opuestos y el cese del tormento de la separación de los sexos, desde que el hombre esférico de Platón fue escindido en dos; **la fijación del principio "volátil"**, esto es, la aniquilación de todo cambio o transición, una vez lograda la posesión de lo esencial; finalmente, **la asunción de un punto central**, que simboliza el centro místico del universo, el origen irradiante y la inmortalidad, unida a la juventud eterna.

Coincidentia oppositorum es el anhelo del surrealismo cirlotiano, la forma de hacer evolucionar el conocimiento del inconsciente hasta hermanarlo con las cotas alcanzadas por el desarrollo de lo consciente y, a partir de ahí, pasar a otro estado de conciencia

¹ Cirlot "Diccionario de los Símbolos" Labor, 1991; pag.26-27.

² La alquimia recogió esta imagen del Sol niger para simbolizar la "primera materia", el inconsciente en su estado inferior y no elaborado. Es decir, el Sol se halla entonces en el nadir, en la profundidad de la que debe, con esfuerzo y sufrimiento, ascender hasta el cenit. Este ascenso definitivo, pues no se trata del curso diario, sino que éste se toma como imagen, es simbolizado por la transmutación en oro de la primera materia, que pasa por los estadios blanco y rojo, como el Sol en su curso. (Cirlot "Diccionario de los Símbolos" Labor, 1994; pag. 418.)

superior a la dualidad, posterior a la fusión de contrarios; deseo de devenir Uno; posibilitar el paso a esa nueva realidad, iluminada por una luz oculta con la cual no es posible ver lo visible sino es acompañado de lo invisible, donde lo discursivo necesita de la intuición para leer los signos. El pensamiento sólo no es capaz de comprender la esencia de las cosas; por eso se necesita alcanzar un mundo en el que realidad e irrealidad sean algo más que toda razón. Escribe Cirlot, hablando a su Amada, a su yo escindido, buscando el reencuentro:

<<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.>>¹

En esta nueva realidad se espera que en el mundo de los fenómenos se puede suprimir el tiempo, por conducir inevitablemente a la síntesis de contrarios, pues, sin duda alguna, lo que es hoy y no es mañana, concebido fuera del proceso temporal es y no es, por difícil que resulte vivir esta contradicción. Para vivirla se ha de comprender que si del ilogismo se pasó a la lógica, de lo que se trata ahora, es que la lógica llegue a redescubrir el ilogismo. Quizá debido a que los límites de lo racional en Occidente llevan mucho tiempo siendo excesivos. Es decir, lo que aparece como irracionalismo es la renovación de las canteras del racionalismo. Escribe Cirlot, en esta línea:

<<Principio de lo nunca de lo hasta
y cruce como párpados perdido
en la calle profunda de otros calle
aparición eterno en el instante.>>²

¹ Clara Janés "J.E. Cirlot. Obra poética" Ciclo de Bronwyn; pag.248.

² Cirlot "El instante" Revista "Artesa" 1973; pag. 14.

3.10. La metáfora

La liberación de la metáfora practicada por Cirlot y el surrealismo, e iniciada por el romanticismo, supone la desobediencia a la orden aristotélica,

<<No hay que llevar demasiado lejos la metáfora para que se vea bien la semejanza y las relaciones de la expresión que inventa>>¹

pero cuáles son las zonas puestas en semejanza, de esto depende la lejanía que deba aplicarse a los conceptos puestos en relación; los límites los impone el instante, que, a su vez, ejecuta la desarticulación de esos límites, sustentados por ejes, tan pobres como el "fue-es-será" y los transmuta en el "quizá" del sufista o en la multiplicación por cero, que no anula la operación, sino que abre el campo de los números imaginarios. El hueco abierto por el romanticismo fue agrandado por el surrealismo y en palabras de Marcel Raymond:

<<A los ojos de los surrealistas absolutos, en el dominio de las imágenes todo es posible. A los primeros románticos convenía que la relación fuera motivada; poco a poco, la abertura del compás se ha ido agrandando, y los poetas han buscado sus equivalencias al final del mundo.>>²

Es decir, cada vez menos aplicada a su objeto, la luz ha dejado de iluminar el mundo sensible, en cualquiera de sus aspectos; cada vez menos racional y utilizable, y por ello, tanto más independiente y extranjera, ha terminado por aparecer como una creación intrínseca, como una revelación. Por estas veredas puede aparecer alguien que tache tal luz de locura. Cirlot le respondería que es peligroso confundir a un alienado con un iluminado y le preguntaría por la ley que postula la obligatoriedad de que la Naturaleza realice su obra a través de espíritus normales.

En definitiva, se trata de contemplar, no sólo las dos caras de lo creado, sino todas las que tenga. Así como se cuenta de Mitridates, rey del Ponto, que tomaba dosis progresivas de

¹ Aristóteles "Retórica" Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1990, (III,2), p.182.

² Cirlot "Introducción al surrealismo." p.257.

venenos para inmunizarse, el surrealismo cirlotiano aspira a dominar la locura envenenándose con sus efluvios lentamente. En última instancia el significado de su ideología no es otro que probar la ineficacia e ilicitud de las formas tradicionales del pensamiento, en especial occidental. Comenta Cirlot:

<<En torno nuestro bullen gentes de todos los espacios que han conquistado el derecho a disfrutar de horas de descanso, pero que han perdido el secreto de los placeres más simples y no tienen capacidad de inventar (a falta de tales satisfacciones) las delicias de las que el hombre es despojado por la vida moderna. El movimiento surrealista es el único que puede indicar una salida y emprender la labor de tornar de nuevo apasionante la vida.>>¹

3.11. *El sueño creador*

En el mundo onírico, Cirlot y los surrealistas vuelven a coincidir en la valoración y en la manera en que los sueños afectan a la estructura psíquica del soñador y su medio. Antes de comenzar con este campo, es necesario insistir en el hecho de no poder hablar de psicología surrealista, si por esa materia entendemos la sistematización de experiencias destinadas a constituir una rama del conocimiento científico; más adecuado sería referirnos a un pampsiquismo surrealista, conectado con la tradición esotérica universal².

Alejándose del trato primitivo del sueño, surrealismo y Cirlot, no lo contemplan como la expresión del deseo sino como el paisaje de otra realidad. Esgrimen esta opinión al comprobar como la relación sueño-deseo, no ha sido ratificada por la casuística, pues la censura que separa el cosmos consciente del inconsciente sigue actuando en sueños, no sólo motivando los simbólicos disfraces de los impulsos, sino cerrándolos el paso e impidiendo que el soñador alcance sus objetivos profundos.

¹ Cirlot "Introducción al surrealismo" p.225.

² Los griegos colonizaron Egipto, cuando éste saboreaba el inicio de su decadencia. Este fenómeno originó la fusión de diversas tradiciones, que obtuvieron en Alejandría su más eminente expresión; de allí nos han llegado las formulaciones tradicionales (léase herméticas), tal como las conocemos hoy, esto es, como una colección de secretos sacerdotales que al dejar de serlo se hicieron más o menos públicos. Por ello, cuando se dice que el hermetismo es la filosofía del Hermes Trimegisto griego se incurre, en cierto modo, en un error; precisamente si algún valor tiene el hermetismo como filosofía es que aglutina bajo la tutela mítica de un dios hombre, conocimientos anónimos de muy diversas fuentes que de otro modo quedarían deslabazados y condenados a la extinción, saberes "herméticos", crípticos, en recuerdo de una época en que tales conocimientos estaban restringidos a una casta de hombres sabios.

En la poesía de Cirlot vemos como los sueños sirven, fundamentalmente, para ampliar la extensión de la vida interior, para suministrar nuevas sugerencias al hombre, para enseñarle la relatividad de la lógica al uso y para relacionarle con su esfera objetiva.

Así, tenemos que para atentar con éxito contra la organización del mundo hay que cortar las relaciones que unen entre sí la visión, la percepción, la apercepción y la interpretación. El universo, de este modo tratado, se convierte en una suma de objetos, cada uno de los cuales emite un mensaje misterioso, impregnado de belleza o de horror; de ese vasto organismo en que cada miembro se halla desensibilizado brota una vibración distinta, una música enteramente diferente a la que estábamos acostumbrados a oír, en todos los tipos de experiencia anteriores al surrealismo.

El sistema onírico de Cirlot se compone de simbolización, desplazamiento, concentración y sobredeterminación. En su poesía neosurreal, la más utilizada será la pura traslación del objeto a un ambiente inhabitual. La percepción la realizará especialmente por medio de la irracionalización de la cosa, fundada en dos operaciones: **el olvido voluntario**, la separación de las imágenes mnémicas asociadas, de lo que resulta que cada objeto, aún el más corriente, puede ser visto como algo insólito; y **la inestructuralización**, es decir la concentración del objeto en sí, cortando la idea de su función, de su utilidad, de sus partes incluso.

En la poesía neosurreal de Cirlot, las fases del contacto entre el sujeto y un objeto físico podrían establecerse del modo siguiente: visión, percepción, apercepción, interpretación y proyección. Cada una de las citadas es más compleja que la precedente y, a la vez, integra en mayor grado la voluntad de transformación aportada por Cirlot; groso modo, diríamos que toda contemplación es una devoración en la que la cosa acaba por ser digerida por el contemplador.

La búsqueda central es entonces relativa a los parajes de la surrealidad, ahora estructurada por Cirlot, que escribe:

<<Hay a toda costa que encontrar el "lugar y la fórmula" (Rimbaud), "el rostro definitivo del amor" (Gerard Legrand)¹ y profundizar en los sitios peligrosos donde la emoción sagrada aguarda al visitante. El surrealismo establece que existen acontecimientos, tiempos, lugares, instantes vividos y

¹ Legrand Gerard (París, 1927) En 1948, toma contacto con A. Bretón y durante más de quince años será uno de sus colaboradores más cercanos. Los libros de A. Bretón: "L'art magique" (1957), "Poésie et antres" (1960), son prologados por Legrand. Participa en todas las actividades del grupo entre los años 1950 y 1969. Fiel testimonio de este múltiple aporte lo constituye su "Preface au système de l'éternité" (1971), obra de perspectivas filosóficas, y su obra poética desde "Des pierres de mouvance" (1953) hasta "La redoute aux oiseaux" (1977). Tras la disolución del grupo, en 1949, dirige y participa en distintas publicaciones "Coupure", "Maintenant", "Bief")

seres, privilegiados" (J. Monnerot).>>¹

Uno de los hombres del surrealismo que, a nuestro parecer, encontró la fórmula y acompañó espiritualmente a Cirlot, fue el poeta francés Jean-Pierre Duprey. Su obra está plagada de seres fantásticos que le hablaron del vacío y de la muerte; escribe Duprey a los 21 años:

<<La muerte no tiene ninguna importancia, es una especie de genuflexión.>>²

En esta línea, Bretón aseguró una tarde, tras haber hablado del universo y haber hecho el amor, cinco veces, con una bella e inteligente dama:

<<Yo ví en seguida que los diferentes objetos sentimentales no estaban ya en su lugar.>>³

3.12. *Romanticismo versus neosurrealismo*

Lo dicho nos permite afirmar que, en el fondo, el neosurrealismo de Cirlot sería una tentativa de tipo romántico para romper con las cosas que son y sustituirlas por otras en plena actividad, en plena génesis, cuyos contornos movedizos se inscriben como filigrana en el fondo del ser. Con esto no busca hallazgos exquisitos, sino toda una nueva forma de sentir el mundo; que implica la valoración de lo maravilloso como aquello que puede hallarse lo mismo en lo terrible, que en lo bello, o en lo insólito; es decir un nuevo modo de sentir que oscila entre lo místico y lo satánico, siempre en busca de lo maravilloso, esto es, de la cosa como revelación y contraste.

Quizá Cirlot flotara en ese espacio donde el hombre desentierra afanosamente el horizonte, donde lo bello es lo que asombra, donde el tiempo se mide por unidades de fantasía.

¹ Cirlot "Introducción al surrealismo" p.206.

² José Pierre y Jean Schuster "Los arcanos mayores de la poesía surrealista" Argonauta-Alianza Francesa, Argentina, 1992; pag. 125.

³ Cirlot "Introducción al surrealismo" p.376.

Muchos surrealistas flotaron en el mismo espacio; caso de Gilbert¹ al intuir que la muerte quizá fuera una burla, que tras el telón de la pérdida de la conciencia acecha la unidad general del alma cósmica, la unión con la Amada; escribe Cirlot:

<<El anhelo de un lugar donde "este verano las rosas sean azules² y el bosque de vidrio. Donde la tierra, abrigada con su vegetación, te produzca tan poco efecto como un espectro. Donde vivir y dejar de vivir sean soluciones imaginarias y la existencia sea además" A. Bretón proclamará también "La ocultación verdadera y profunda del surrealismo".>>³

Esoterismo que asimila al del amor, concebido como lugar de ocultación ideal de todo pensamiento. Unos versos de Cirlot:

<<"Oh, extraño atardecer. Va mi dulzura
congregando agonías y conciertos.
Los sollozos del vidrio me reclaman.">>⁴

¹ Gilbert, Lély (París 1904-1985) Poeta: entra en contacto con los surrealistas en la década de los años treinta, participando en la puesta en escena de la obra de Alfred Jarry "Ubu encadenado" (1937), junto a otros miembros del grupo. Continuando la labor de su amigo Maurice Heine, exhumó la correspondencia del Marqués de Sade, reencontró numerosos manuscritos, editó y prologó sus textos esenciales, contribuyendo a establecer la excelencia filosófica, literaria y científica del "angélico marqués".

² Símbolo de lo imposible.

³ Cirlot "Introducción al surrealismo" p.341.

⁴ Cirlot "Canto de la vida muerta" Autoedición, Barcelona, 1946; "Prólogo"; pag. 0.

Capítulo 4.

4. *Cirlot y la arquitectura de Gaudí*

La obra de Cirlot como la de Gaudí parten de la heterogeneidad de elementos, integrados en un todo que no marginará a ninguno de ellos; así buscan superar la contradicción y alcanzar la Unidad. Por esto encontramos en sus creaciones que los elementos litúrgicos tienen tanta importancia como los matemáticos, y en las que estos no superan en valor y en interés a los estructurales, así como a los psicológicos y aun a los culturales.

Los dos maestros elevaron su imaginación hasta lo indecible, y el hecho de pretender expresarlo les condujo a vivir una existencia artística basada en el tránsito de lo ultrahumano a lo estructural. Así hallaron en la capacidad de relacionar una de sus mejores armas para abordar globalmente la existencia, y debido a que ésta se descompone en estructuras, dirigieron su metódica a la sistematización de los métodos de relacionar.

Comprendieron que en el fondo, hay en cada cosa, como en cada ser, un problema que no puede ser agotado, una porción humana que jamás podrían explorar. Pero, antes de llegar a ese punto terminal de nuestro juicio, supieron acceder al mundo de las relaciones. Comprender no es, la más de las veces, sino relacionar debidamente.

Hablamos de relacionar a Cirlot y a Gaudí desde un punto de vista puramente "artístico", y con esto nos referimos a que el horizonte de la finalidad crítica es siempre la hermenéutica, o sea el descubrimiento de la verdad substancial, del mensaje aportado por el creador que, en su figura ideal, queda transfundido en el mismo. El proceso mental general es bien claro. Así como la creación es una objetivación, una proyección sentimental, en la cual todos los factores emotivos y causales de la creación son lanzados hacia la materia bruta para transfigurarla, la intelección es una subjetivación, es una suma de procedimientos encaminados a hacer posible la asunción de la obra por el que la contempla. Se hace hermenéutica siempre que se trasciende de la simple narración de hechos a la ordenación de significados. Las vías que existen para la realización del plan indicado son varias, pero éstas no son sino diferentes modos de algo único; del Uno que buscaron Gaudí y Cirlot, que escribe:

<<quisiéramos llevar al ánimo de quienes nos leen la premisa esencial por la cual concebimos lo distinto como diversidad de lo único; esto es, como dualismo en el que fatalmente se integran las posibilidades de cultivo especificado de la cosa y, asimismo, su unidad original, en virtud de la cual tiende siempre a regresar hacia sí y hacia el infinito.>>¹

Nos limitaremos a una crítica artística, debido a que las creaciones de ambos artistas las consideramos fuera de la vía del tecnicismo; las constantes curvas no regulares en Gaudí y las estructuras dispersas de Cirlot, los sonetos desintegrados en "44 sonetos de amor", no corresponden a simples leyes de resistencia de materiales o a simples descomposiciones de la métrica clásica; nosotros preferimos no caer en semejante concepción mecanicista, uniéndonos al criterio del arquitecto, especialista en Gaudí, Francisco Folguera:

<<Pero no puede decirse que ni la construcción, ni la mecánica, ni la geometría, sean nunca el centro de su arquitectura, sino que siempre son en ella servidores de la intuición que de las formas y de los efectos plásticos tiene el arquitecto.>>²

En la intuición vemos una identificación, un acto sentimental, místico más que racional. Para su logro podemos preparar el terreno, pero no podemos, en modo alguno, provocarla en los contempladores. No hay teorías capaces de derretir el acero absoluto que separa una incomunicabilidad esencial. A quien Picasso o Beethoven no le gusten, jamás podrá entrar en su mismidad discursiva, en la cripta sagrada donde se fraguan los rayos de sus peculiares expresiones. Ahora bien, en muchos otros casos, entre la comprensión lógica, preparada, trabajada, y la intuición pura, existen pasadizos subterráneos de relación; pensando en ellos hemos procurado unir el arte de Gaudí y de Cirlot, que a su vez quedan hermanados por esa búsqueda común de lo Uno partiendo de lo heterogéneo; ese canto único, cuya disonancia substancial no desintegra su belleza, sino que es, sólo, expresión de su modalidad.

¹ Cirlot "El arte de Gaudí" Omega, 1950; pag.14.

² Francisco Folguera "La arquitectura gaudiniana" citado por Cirlot "El arte de Gaudí" Omega, 1950; pag.12.

En Gaudí como en Cirlot observamos el contraste entre la contorsión y la aparente dulzura. Una constante y esplendorosa policromía o polifonía recubriendo la angustia atormentada de las figuras o de las voces, talladas o escritas a golpes de dolor, de represión oprimida y opresora. Las creaciones de estos dos artistas son grutas mágicas inundadas de belleza hermética, cuya riqueza de sentidos y alusiones las perjudica para su pronta intelección, a pesar de su honda potencia, siempre asestada contra la sensibilidad del receptor.

4.1. Crítica cultural

Tanto Cirlot como Gaudí reconocen la unidad absoluta de la cultura humana, al tiempo que la imposibilidad de llegar a ningún conocer verdadero si se olvida o desdeña parte de las creaciones acontecidas.

Quizá con estos dos artistas se cumple la justicia de este aserto, pues gran parte de la incompreensión que vela sus obras se debe a la carencia de datos de relación cultural suficientes. Parece como si los críticos de arte se asustaran de remontar hondas corrientes históricas o de profundizar en lejanías geográficas. De ahí proceden errores tan crasos como el de referirse al “mediterraneísmo” de Gaudí o la “poesía de posguerra” de Cirlot. Comenta nuestro autor:

<<La crítica cultural se fundamenta en la estética comparada. Quien vea la obra de Jurgis Baltrusaitis, *Art Sumérien*, *Art Roman*, se convencerá de la necesidad de estas exploraciones comparativas. En el libro aludido se demuestra la ascendencia netamente sumeria del arte románico.>>¹

Para quienes la palabra “regresión” resulte dura, recordaremos el hecho de que el período considerado como histórico, por haber presenciado la “organización de la memoria”, es de una brevedad portentosa, en comparación con la ya larga historia del hombre sobre la Tierra. No es de extrañar, pues, que en hombres con vocación volcánica emerjan

¹ Cirlot “El Arte de Gaudí” Ediciones Omega, 1950; pag. 17.

procedimientos, formas, impulsos, violencias asombrosas, cuya explicación ambiental, aun aceptando como datos secundarios los de la circunstancia coetánea, requieran para su completa aclaración retrocesos considerables en todos los órdenes.

4.2. Antonio Gaudí

Los primeros ensayos artísticos de Gaudí consisten en su colaboración, como escenógrafo, en teatrillos infantiles. Más tarde, el dibujo le empezó a tentar y en la revista "El Arlequín", de su ciudad natal, publicó algunas cosas. En los años 1868-70 trabajó en un proyecto de restauración del Monasterio de Poblet y durante esa época ingresó en la Escuela Superior de Arquitectura de la Lonja.

Se conincide en afirmar que Gaudí era un mal estudiante; escribe Cirlot:

<<Cómo puede ser buen estudiante quien tiene dentro de su sangre un monumento salvaje que sólo espera el sonido de las trompetas del arcángel para surgir al exterior de la realidad realizada.>>¹

Se habla de cierto dandismo, que no le impedía dedicarse cada vez con mayor ardor al trabajo. Al igual que para Cirlot trabajar era para él caer en su mundo. Vivirse a sí mismo en las cosas. Repetir el milagro de la Creación.

4.2.1. Primer periodo de creación (1878-1892)

Su caracter precursor le une de nuevo a Cirlot; quince años antes que Victor Horta², en 1878, con su casa Vicens, creaba una verdadera realización del estilo que se iba fraguando

¹ Ibídem; pag.20.

² Se le considera el iniciador en Europa de la arquitectura modernista de fin de siglo. Extrañas ornamentaciones metálicas del Metropolitano parisiense, pusieron su talento al servicio de ese "Art Nouveau" que se tendía como puente auténtico entre el romanticismo y las más vanguardistas de las maneras del Novecientos. Se hacía constar, con razón, que, desde el Rococó todo eran "retornos". Se aconsejaba el uso de los materiales modernos: cemento, hierro, acero, vidrio, etc. Se preconizaba la necesidad de convertir en belleza todo cuanto estuviese al alcance de la vista, y el mismo Oscar Wilde colaboró en este movimiento, entre cuyas raíces, sin embargo, ya estaba naciendo su negador que, por medio de Adolf loos, iba a denominar "crímenes" a las ornamentaciones, dando lugar al funcionalismo de Gropius, Le Corbusier, etc.

y que había de aparecer en toda Europa; "L'Art Nouveau" en Francia, "Modern Style" en Inglaterra o "Jugendstil" en Alemania.

Los biógrafos afirman que una cuchillada en el corazón, en estos años, llenó su vida, como la de Beethoven o Dante, de un instinto trágico que le facilitó aquellas circunstancias lamentables que él, sin desearlas, necesitó para la mejor eclosión de sus posibilidades latentes.

Comenta Cirlot en esta línea:

<<Si alguna cosa pudiera inclinarnos a abandonar nuestro instrumental estético para explicar humana, sólo humanamente una creación, sería ésta. Una imagen despedazada sobre el camino de la existencia es capaz de levantar cien Sagradas Familias, de crear montañas de sinfonías, de poemas, de cuadros, de lamentaciones.>>¹

Su amistad con Güell² le permitió realizar obras entre las que destacan el proyecto para el Pabellón de Caza en Garraf (1882). Construiría, poco después, la casa denominada "El Capricho" en Comillas, y en todos sus diseños se iba especificando la modalidad que había de caracterizar a las creaciones de la época.

El año 1884 es uno de los más importantes en la vida de Gaudí; se le nombra director de las obras del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, idea iniciada por D. José M^a Bocabella. En 1885 empieza la Casa Güell, en la calle del Conde del Asalto de Barcelona, obra en la que su garra poderosa ya parece inconfundible, y en la que el modernismo adquiere ese matiz no decadente, sino inquietante, de primitivismo insospechado y agresor.

En todas las construcciones del periodo abunda la diversidad de los materiales empleados, equivalente a la heterogeneidad metafórica en Cirlot, que genera polifonía en la expresión y mutación estilística en la representación, la riqueza de las decoraciones del tipo de las aludidas al hablar de "Art Nouveau". Artesonados de madera y hierro, azulejos, piedras diversas, ladrillos, en Cirlot: salmos, oraciones, cantos, sonetos y diversas estructuras métricas clásicas, surrealismo, neosurrealismo, hermetismo mutante, etc. Se combinan de mil modos para iluminar la solidez abstracta de las estructuras, idéntico modelo al empleado por Cirlot en los últimos sonetos desestructurados de "44 Sonetos de Amor" comentados en

¹ Cirlot "El arte de Gaudí" Omega, 1950; pag. 22.

² Datos

apartados anteriores, que cada vez asumen formas más caprichosas, contornos más irracionales, figuras más dependientes de la íntima necesidad expresiva de su creador, acercándose a los dominios del inconsciente y alejándose de los de la ingeniería.

Para Gaudí y para Cirlot, cada nueva creación es un dolor desalojado; cada forma encontrada es algo inexpresable, dicho en un dominio que escapa a la explicación textual, que tanto repugna a los espíritus alejados; escribe nuestro poeta:

<< ...la división de las artes en expresivas y explicativas. Pocos han observado que un músico o un arquitecto pueden objetivar sus más tremendas vivencias sin poner en peligro lo que se llama condenación de su alma. Son artes de transferencia forzosa; no sucede así en la pintura, escultura o literatura, capaces de decir claramente lo más terrible, lo más impuro, lo más insondablemente peligroso.>>¹

4.2.2. *Epoca Central (1892-1909)*

Cirlot elige el año 1892 como significativo del tránsito, por Gaudí, a un estadio más profundo e importante de su plasticismo arquitectónico, recordamos que es a sus 34 años, a causa de ser esa fecha cuando elabora su proyecto de edificio para las Misiones Franciscanas de Tánger², lo cual fue preparado por un viaje a aquella zona marroquí. El proyecto aludido presenta un conjunto estructural claramente precursor de la Sagrada Familia, a la que, incluso, para Cirlot y para nosotros, es superior en pureza estilística.

Poco después, Gaudí realiza la llamada Casa de los Botines, en Leon. En 1895 da cima a un proyecto de sepultura para la familia Güell, en Montserrat, abriéndose un paréntesis que se cierra, en 1898, con la creación de la iglesia de la Colonia Güell, en Santa Coloma de Cervelló. Durante esos años puede hablarse de evolución en la vida y en la obra gaudiniana. El hombre cuyas convicciones religiosas no estaban muy arraigadas, al ser encargado de la dirección de las obras de la Sagrada Familia, va entrando lenta y seguramente en la ortodoxia más cerrada.

¹ Cirlot "El Arte de Gaudí" Omega. 1950; pag. 23.

² Sobre un gran edificio que recuerda el estilo preislámico, se eleva bruscamente una serie de conos, suaves y afilados, llenos de hambre cenital, como columnas de humo cristalizado, lustroso, repentino.

Contrariamente, a medida que su vida se va sumiendo en la cisterna mística, negándose posiblemente a una serie de solicitudes, su arte se va haciendo cada vez más duro, menos recargado, en lo que respecta a elementos ambientales; más tétrico y huraño, más personal en el sentido de más desconocido.

Hacen su aparición las columnas inclinadas, en los ángulos más variados, en las contorsiones más inverosímiles. Se busca una explicación técnica a tales creaciones, sugiere Cirlot:

<<él mismo, acaso, creyó en algún momento que elegía tales formas por ser las que respondían a un esquema de fuerzas más puro e interesante. Hacia esos años, las obras de Gaudí empiezan a justificar su aforismo de que "originalidad es volver al origen". Al lado del primitivismo de selva inexplorada que exhiben, cualquier otra posición regresiva parece ridícula.>>¹

Todo ello acaba de concentrarse en el laberinto que construye como parque Güell. En el año 1900 es encargado de realizarlo². La Consejería es un edificio que parece salido de los cuentos germánicos; encandila a los niños y a quienes desgraciadamente no lo son. Su cubierta forma también continuidad con el vasto movimiento de ondulación constante.

Entre los años 1905 y 1910, Gaudí realiza dos edificios urbanos en el Paseo de Gracia de Barcelona. La primera de estas obras consiste en la restauración y decoración de la casa Batlló, que ejecuta entre 1905 y 1907. La segunda es la edificación de la Casa Milá. La relativa contención que preside la primera de estas creaciones desaparece totalmente con motivo de la segunda, La Casa Milá es la realización absoluta del **principio rítmico ondulante** que hemos comentado; en Cirlot lo encontramos a lo largo de todo su Ciclo Bronwyn, y en concreto en estos versos:

<<las alas de los álamos,
las alas de las almas de los álamos,
las almas de los álamos del alma,

¹ Cirlot "El Arte de Gaudí" Omega 1950; pag.24.

² Sobre una superficie de 15 hectáreas, de planta heptagonal, sobre la montaña pelada, extramuros de Barcelona. Los desmontes y los rellenos de tierra fueron convertidos en extraños pórticos de columnas inclinadas, a veces en arcada con la bóveda, otras con capiteles primarios, solas aglomeraciones de piedras agudas, de una coloración rosacea, quedando todo ello sumido en una vegetación de bosque y no de parque. Una cerca remonta las curvas de la montaña, siguiendo todos sus accidentes. La entrada al conjunto se verifica por unas escalinatas de formas curvas y ondulantes, que suben hasta un intercolumnio falsamente griego, cuyas columnas centrales son verticales, e inclinadas las exteriores. Un ritmo de elasticidad salvaje unifica todas las construcciones del Parque, suavizadas, no obstante, por la abundancia de azulejos claros, típicos del "Art Nouveau".

las almas de las almas,
las alas en las alas de las alas.>>>¹

el principio mencionado, en Gaudí, deja de estar relegado a las cubiertas, a los detalles, a lo secundario, llega a integrar fundamentalmente las estructuras principales, los muros del edificio; en Cirlot la melodía del poema. Aquellas masas pétreas, aquellos balcones erizados de hierro retorcido, aquella superficie rugosa, como carbonizada, con atmósfera de surgir de las profundidades de un volcán encendido, puesto todo ello al servicio de una pura monumentalidad no causaría tal impresión; al igual que en los versos de Cirlot, la sencillez de sus elementos combinados de forma mística, personal, nos dan la impresión de volar en las almas aladas de los álamos, de flotar sobre un mundo vuelto al interior y, por ende, inmenso, hermético, en el que su profundidad nos obliga a fundirnos, en la superficie, con el poeta, con el arquitecto.

Lo que nos golpea es su carácter de **objeto desplazado**, precursor de lo surrealista, su irreal aparición en medio de bloques urbanos; así como la irreal aparición de los versos de Cirlot en medio de la espesa poesía de posguerra.

Como construcciones modernistas, ambas casas son modélicas, pero la segunda ofrece un interés netamente gaudiniano; su honda expresividad entronca con el primitivismo del Parque Güell, con aquella atmósfera tremenda y precursora de la calle del Conde del Asalto, se relaciona estrechamente con los valores culturales del proyecto para las Misiones de Tánger y, por consiguiente, con el Templo de la Sagrada Familia. Precisamente es hecho característico de la casa Milá, y causa de buena parte del asombro que suscita, la típica interferencia modernista de lo cotidiano y lo transcendental; al igual que en los versos transcritos de Cirlot en los que la física de alas y álamos se mezcla con la metafísica de almas.

4.2.3. *Ultimos años (1909-1926)*

Desde la terminación de la casa Milá, Gaudí se entregó casi exclusivamente a las obras del Templo de la Sagrada Familia. En 1910 se celebró en París una exposición de modelos,

¹ Cirlot "La Quete de Bronwyn" edición de Clara Janés, Cátedra 1981; pag. 308

fotografías y proyectos de sus obras, en la sala de la Société Nationale des Beaux Arts. Sin embargo, ello no significó el principio de una época de triunfo y exhibición para Gaudí, sino todo lo contrario. El cauce de su vida, situado entre la serenidad y el tormento del que nos hablan muchas de sus obras, se hacía más oscuro y remansado. En el Templo veía la concreción de una suma de posibilidades como muchos arquitectos no habían encontrado en los últimos siglos. Dedicaba a esta obra la integridad de su vida y de su tiempo. Dice Ciriot en el libro, ya mencionado, "El Arte de Gaudí" que es posible seguir en el Templo Expiatorio la evolución completa de su obra¹.

Finalizando con esta aproximación biográfica, transcribimos las palabras que Ciriot emplea para describir la desaparición, en la Tierra, de Gaudí:

<<Vestido pobremente, tan lastimosamente como un Van Gogh hubiera querido para sí y para sus amores, iba el arquitecto por la calle un día cualquiera; se dirigía a la iglesia de San Felipe Neri, nos dicen. Prescindía del mundo ciertamente ¿qué tenía él que ver con todo ello? Nada, en el fondo. Nada, diremos siempre. Pues el hombre es un extranjero sobre la Tierra, aun cuando ella sea tal vez, su única residencia. (...) Fue un accidente como tantos. Nada extraordinario. Un tranvía atropelló a un anciano.>>²

4.3. *El Arte como drama: La Sagrada Familia y Marco Antonio*

Gaudí, al igual que Ciriot, fue un artista dramático. La integración de factores contradictorios no se verifica sin dolor en sus vidas y en su arte. Mirando la fachada del Nacimiento de la Sagrada Familia, contemplando la grieta estilística que separa la zona inferior, ornada con figuras naturalistas y corroída de formas chorreantes, lobuladas, frenéticas y, comparándola con los cuatro conos purísimos que se elevan sobre ella, se advierte que algo, con ese brote tremendo, de los cuatro campanarios, se ha resuelto. Los

¹ Las fechas importantes de la construcción del Templo son las siguientes: la colocación de la primera piedra se efectuó el día 19 de marzo de 1882. Desde 1884 a 1887 se trabajó en la cripta, siguiendo el plan establecido por el antecesor de Gaudí, D. Francisco de Paula del Villar; desde 1891 a 1893 se procedió a la construcción del ábside, y simultáneamente a la creación de la fachada del Nacimiento, que se terminó hasta 1900. En 1926 se acabó el campanario dedicado a san Bernabé y el 1927, después de la muerte de Gaudí, se dio fin al campanario de San Matías. Nos creemos en el deber de dar una sucinta idea de lo que será la obra más importante de Gaudí, si alguna época que entre en concomitancia con su espíritu se decide a dar cima a su creación. El Templo Expiatorio de la Sagrada Familia es una basílica cuyas medidas totales han de ser: nave y ábside, 95 metros; crucero, 60; ancho de la nave central, 15; laterales, 7'50, en total, 45 metros; ancho del crucero, 30 metros; altura máxima, en el cimborio central, 170 metros.

² Ciriot "El Arte de Gaudí" Omega 1950; pag.27

siguientes versos de Cirlot, de su obra "Marco Antonio" describen análogo proceso:

<<Recorriendo lo turbio y lo perfecto, la tristeza
lo iguala. La amenaza
de un perecer continuo no descansa
y su rueda de gritos acallados osila en ocasos.>>¹

En el Templo, un clima de epifanía se entrelaza con una sorda gravitación de elementos disconformes, rotos, divergentes; versos análogos de Cirlot en la obra citada:

<<Paredes deshaciéndose reposan
y el ritmo de los años se ejercita en la piedra
escribiendo la suave clausura de esa luz
que tuvo alguien abrazado.>>²

En el Templo, en muchas ocasiones, los arcos ovalados, las columnas inclinadas, creando ángulos ásperos y perspectivas extrañas, nos conducen a un clima semejante al de las obras de los más frenéticos expresionistas. La yuxtaposición de lo geométrico, contraído, y lo naturalista, blando, mejor aun fofo, nos conduce a una atmósfera de "collage". Las imágenes aparecen sobre la materia gris, exasperada, que se vierte como en las "Decalomalías sin objeto" de Oscar Domínguez³, o en las grutas que la Naturaleza ha creado cuando se ha sentido, obscuramente, atraída por esas expresiones cuya aclaración ha confiado al hombre

Unos versos de Cirlot, paralelos a la esencia vital, o ultravital, de Gaudí, anteriormente expuesta.

<<Debajo de los campos florecían los techos de las casas
aquéllas, idas; ido
lo que las sostenía sobre la flor y la virgen hierba,
lo que la virgen comentaba desatando

¹ Cirlot "Marco Antonio" Comunicación Literaria de Autores de Bilbao. 1967; pag.15.

² Ibidem; pag.17.

³ Diccionario de los pintores

cinturones de luz, láminas rosa.>>¹

Así nos encontramos con la imposibilidad de situar a Gaudí en uno de los dos polos; se trata de serlos todos o intentarlo; mismo perfil al de Cirlot, en la misma línea mística, telúrica y neoplatónica. Ambos buscan reunirlo todo e integrarlo, pidiendo a los elementos que colaboren; al dolor y la resignación, a la belleza y al amor; que sean el mismo rasgeo de arco y cuerda en viola.

En ambos creadores, el factor preponderante será la protesta lírica. Haciendo abstracción de los caracteres precisos que esa protesta toma; podríamos situar su arte como en la primera fila de los que han sido llevados por corrientes subterráneas hacia la expresión de una angustia esencial, de un desasosiego desgarrador y fecundo.

Susurró Cirlot:

<<Toco también mi corozón;
es una roca blanda y arrasada
donde crece el delirio con su música negra.>>²

4.4. *Síntesis de estabilidad*

Estos dos creadores oponen al misticismo de la higiene que es la superstición de la arquitectura funcional en Gaudí y, el estructuralismo aséptico en Cirlot, las realidades de una arquitectura mágica en Gaudí, poesía mágica en Cirlot, que enraiza en la totalidad de lo humano y no en las partes benditas o malditas de ese ser.

Puede afirmarse, en conjunto, que en las obras de Gaudí y Cirlot, cuanto pudiera contribuir a dar sensación estática y su equivalente significativo de serenidad y racionalismo, ha sido hecho desaparecer.

El carnavalismo exasperado de Gaudí y Cirlot, al operar sobre materiales sólidos e hirsutos,

¹ Cirlot "Marco Antonio" Autoren de Bilbao, 1967; pag. 15.

² Cirlot "Marco Antonio" Autores de Bilbao, 1967; pag.35.

que no son tratados con dulzura, sino con agresividad, da como evidente resultado esa modalidad ósea que se halla en la casa Batlló y en estos versos:

<<Porque todo son trozos que se miran temblando,
problemas olvidados con gestos anhelantes,
ansias de un sufrimiento que redime de lo bello,
cuando sus pensamientos
descubren el abismo de un sueño vegetal.>>¹

Tanto Gaudí como Cirlot, practican el sentido del atentado; las formas chorreantes, las metáforas delirantes y esenciales, hipetrofiadas; las columnas inclinadas, aquellarre de ritmos; atentados, sin duda, contra la parcialidad de la realidad evidente a los sentidos.

Compuso Cirlot:

<<Y en mis entrañas blancas
la espada sostenía mi cerebro.>>²

4.5. *El Signo*

Ya que, tradicionalmente, la significación es la revelación de secretos que son mostrados con el signo; tenemos una fusión entre significación semántica, esto es, pura y, por otro lado; al ser mostrados, los secretos, con el signo, tenemos la inmanencia de las formas ¿intuímos ya, en este encuentro de opuestos, la esencia del arte de Gaudí y Cirlot? .

Un paso más en este acercamiento lo damos al comprobar que las “formas artísticas” son “formas del ánimo”, o sea explicaciones del temperamento. Vía por la que llevamos unas cuantas páginas intentando fusionar a Gaudí y a Cirlot.

Escribió Dalí, en esa línea:

¹ Ibídem: pag.18.

² Ibídem: pag.29.

<<Ningún esfuerzo colectivo ha llegado a crear un mundo de sueños tan puro y tan impresionante como esos edificios "Modern style", los cuales, al margen de la arquitectura, constituyen por si solos verdaderas realizaciones de deseos solidificados, en los que el más violento y cruel automatismo traduce dolorosamente el odio a la realidad y la necesidad de refugio en un mundo ideal.>>¹

Para entender el misticismo de Gaudí y de Cirlot, hay que pensar que su arte encuentra, el origen, en lo místico y no en lo funcional o estructural; al igual que la rueda surgió del mito solar y el arado de los ritos fálicos de fecundación; sus esquemas básicos, arquitectónicos y líricos respectivamente, obedecen a puros principios de plasticidad irracional cósmica, a expresiones del alma en tensión universal.

En Gaudí, su utilización del cono; una función criptoide que emite bruscamente su mensaje hacia la altura. Sus conos son algo trófico, parecidos en todo a lo que el hambre desata; es un apetito de luz y de elevación, que repentinamente quiebra los techos espaciales y los taladra en busca del alimento cenital (Ej: Edificio de las Misiones de Tanger, Templo Expiatorio de la Sagrada Familia) En Cirlot, estos versos:

<<Detrás del horizonte está la sangre
traspasada de lluvias y zafiros.
De las ruinas solemnes de esa orquesta
se eleva un humo verde y lejanísimo
que los cielos olvidan.>>²

¹ Cirlot "El Arte de Gaudí" Omega, 1950; paag.38.

² Cirlot "Canto de la Vida Muerta" Poema "Final" Autoedición; Barcelona, 1946. Ejemplar 70 de 75

Capítulo 5.

5. Picasso y Cirlot: analogía y genialidad

A continuación pretendemos demostrar la análoga evolución artística, en los primeros periodos creativos, de Picasso y de Cirlot; con ello queremos sugerir la genialidad de Cirlot, al ser ya evidente la de Picasso, al tiempo que seguir esclareciendo la manera de vivir el arte que, a nuestro sentir, nos legó Cirlot.

Los encontramos unidos, en primer lugar, por sus posibilidades excepcionales de creación, de captación y de asimilación. Los dos son "quemadores de etapas", ambos parten del clasicismo del siglo XIX y se precipitan en el borbotón de vanguardias y tendencias del siglo XX.¹ La variedad generada por esta dinámica, rabiosa, concierne también, aparte de las maneras y las técnicas, a los temas y a los conceptos. O sea, ambos siguen varias líneas paralelas -o divergentes- mejor que una sola trayectoria.

Sintieron la necesidad de arrojarse a la vida, a luchar con ese enemigo invisible que puede estar dentro o fuera de nosotros. Un ejemplo de fusión en esta línea, podría ser la utilización del toro como tema recurrente desde sus primeras obras; en Picasso lo taurino aparecerá desde sus primeros bocetos, al igual que en Cirlot; en sus cuadros y en sus poemas la aparición del toro se percibe como la parábola del enfrentamiento entre el ángel y la bestia. Comprobamos lo sugerido en estos versos de Cirlot, pertenecientes al periodo creativo (1937-42):

<<El Toro no ha podido acercarse a sus praderas,
... El Toro no ha podido ser el Mar.
...El Toro no ha podido saciar su sed en la
corriente,
no ha podido abreviar su oscura sed...>>²

Decidieron emprender la profesión del arte como lucha total a vida o muerte; todos

¹ Aunque Cirlot naciera 28 años más tarde que Picasso, su vida artística parte de iguales fuentes.

² Cirlot "Coral" de "La muerte de Gerion" (1937-1942) Revista Artesa, n° "Antología-Homenaje a J.E. Cirlot" pag.23.

sabemos el resultado de esa decisión. A temprana edad, Picasso somete los temas a sus trazos y Cirlot a sus metáforas.

En los primeros años de creación se acercan al simbolismo. Picasso prefería utilizar líneas y tonos para construir la forma y expresar el espacio por medio del color, dando a este un valor de creación ambiental, no declaradamente simbolista, pero con indudable relación con los puntos de vista de esta tendencia(Lam.95)¹. Cirlot hara lo mismo, representando con la palabra; lo comprobamos en estos versos de 1942:

<<Al rumor del incendio, las rojas, degradadas,
las azules y negras bestias, mansas acuden;
...y, en el desnudo espacio, cristales y palomas,
ambos gimen, prendidos en el pulso severo.>>²

Se aprecia como fluctuan, en estos primeros años, de la marcada disciplina a una libertad total frente a la Naturaleza. Junto a la relativa moderación que se advierte en las obras de juventud, se insinua un hervoroso caos, signo de la inquietud y de las capacidades fuera de lo común de estos autores. El academicismo neoclásico aparece como resorte necesario en todo despegue hacia la galaxia donde el creador se funde con lo creado; en Picasso tenemos las "academias" al óleo, perfectos en las anatomías, en la sensación de fuerza o debilidad que emana de los modelos vivos, jóvenes o viejos (Lam.51. Lam.357) En Cirlot tenemos estos versos:

<<Sobre el bárbaro hervor del mar lejano
turbio de oscuras voces sin regreso,
la atmósfera se exalta en un poseso
fulgor donde el metal se vuelve mano.>>³

Aflora en nuestros autores una gradación de términos perfecta, en la que el elemento representativo, y la sensación de realidad, coinciden a pesar de que el primero a veces es arbitrario, como hemos podido observar. Y no son estrictamente representativos, porque

¹ Relación de láminas al final del texto.

² Cirlot "Orfeo" de "Arbol agónico" 1942-1945. Antología editada por Clara Janés, Cátedra. Madrid, 1981; pag.64.

³ Cirlot "Seis sonetos y un poema de amor celeste" (1943) Antología editada por Clara Janés; Cátedra; Madrid. 1981; pag.55.

saben como dar un efecto y también saben que pueden hacerlo de muy distintos modos, dibujando directamente la cosa o evocándola por trozos, sombras y marañas lineales (Lam.124. 1899-1900) y en Cirlot sirvan estos versos:

<<Su larga cabellera negra se ha convertido en
espuma,
en oscura espuma se han convertido sus manos
blancas,
las manos blancas de la doncella nacida en el
mar,>>¹

5.1. Comunión con el germen artístico del estilo del S.XX

La fase modernista, que Picasso pinta y vive, y Cirlot recrea en su poesía, en sus admiraciones ideológicas, literarias y artísticas pretendía una fusión del simbolismo con un elemento nuevo, futuro modernismo, germen del estilo del siglo XX. Nietzsche, Wagner, Maeterlinck, Ibsen eran profundamente admirados por los modernistas. En pintura, no solamente se interesaban por franceses como Toulouse Lautrec (1864-1901), sino por Whistler (1834-1903), Steinlen (1859-23), así como por el movimiento prerafaelista inglés con su principal exponente Dante G. Rosseti (1828-1882). También conocían y admiraban la obra del noruego Edvard Munch (1863-1944) con lo que el expresionismo también penetraba sesgadamente en su doctrina, quizá tras haber contemplado el conjunto titulado "El friso de la Vida" que en 1897 expuso en París.

Pictóricamente el modernismo llegó a Barcelona mezclado con el impresionismo, más el de Whistler que el de Monet, más el de Degás que el de Renoir. Grises, blancos, malvas, azules delicados, ocre violáceos, mayor o menor sfumato, líneas ondulantes. Lo admiramos en unos versos de Cirlot:

<<Árbol, desnudo, de magnolias rojas,
árbol de espadas. Fuente que chorrea
verdes miembros de lívidos donceles.

¹ Cirlot "Coral" (1943) de "La muerte de Gerion" Revista Artesa, n° Antología-Homenaje a J.E. Cirlot.; pag.23.

Paloma con los senos de pantera¹
 ...Llanuras arrasadas, vidrios, nubes,
 pisa el cobre demente de tus plantas.>>²

La línea o el verso latigazo, característica del "Art Nouveau" corresponde al impulso lírico y a la vez liberador del temperamento de ambos cradores; esta dualidad integrada en su arte: suavidad y relajación frente a tensión y desgarró; permanece dentro de la gran corriente de la unidad, de la clave: síntesis de contrarios. En cuanto a las formas ondulantes y las metáforas acampanadas, las veían en la realidad. Veían la rectas curvas, es decir, contemplan lo que hay donde todo se configura para ocultar lo que hay. La Naturaleza emplea el mismo método que estos dos iniciados ocultistas, poner frente al hombre la claridad máxima, cosa esta, que el común de los mortales se resiste, bajo toda chanza, a contemplar. Se suele confiar más en la prueba del "carbono 14" que en el rostro del gran Hammurabi, pretrificado en la roca milenaria.

Tras lo dicho, no podemos olvidar, que a nuestro entender sería erróneo intentar explicar los dibujos o versos de este período modernista de Picasso y Cirlot, desde las bases que acuñaron dicho movimiento, o por ver en aquellos influencias manieristas de autores que la mencionada corriente estilística ensalzó. Sin duda se pueden apreciar contagios estilísticos, pero siempre serán superficiales. La creación modernista de Picasso y Cirlot, es otra vía de la gran obra artística del modernismo, coetáneo y anacrónico respectivamente, europeo, perfectamente independiente, ligada a la evolución interna de su arte; en Picasso precursora del período azul, a partir de 1901 y en Cirlot de su neosurrealismo, a partir de 1942. Este fenómeno de la "independencia" picassiana y cirlotiana es el que siempre se encuentra cuando se analiza a fondo la obra de un gran artista de la época que fuere, más aún cuando se relaciona a dos "iniciados" en la gran corriente de la Unidad. Apunta Cirlot:

<<¿Qué hay de Caravaggio en Velázquez? Nada. Sin embargo, a grandes rasgos, que es como hay que trazar la historia general, el autor de las Meninas se halla dentro de la amplísima y multiforme corriente del barroco iniciado por el tan

¹ Verso latigazo

² Cirlot "Medea" de "Árbol agónico" (1942-45) Antología de Clara Janés. Cátedra, 1981; pag.65.

tremendista como tenebrista pintor italiano>>¹

Sucede que el mecanismo de la "influencia" facilita las cosas a la crítica, pues consiste en explicar lo desconocido por lo conocido, frecuentemente a costa de graves desviaciones y de producir un confusionismo verdadero.

Entre los veinte y veinticinco años de edad, ambos autores comienza un periodo de aclaración, simplificación, de la figuración. Las estructuras de las cosas que pinta y versifica son asimiladas a simples pinceladas perceptibles sólo como tales y es la forma general, la luz y la metáfora, la sensación de profundidad, de origen, lo que aflora en sus creaciones. Esta manera de representar se puede traducir a través de la ley de la pregnancia, reconocida por la Teoría de la Forma; esto es, que la mente reconstruya el sistema del que se le dan referencias escasas, pero suficientes y significativas. En este período Picasso ejecutará con grises, negro, azul oscuro y ocre casi negros, en contraste con las carnaciones (Lam.150.157.) Cirlot recreará un espacio análogo:

<<Voy vestido de negro, rosas negras
ofrezco a tus sublimes manos puras.
Las nubes lentamente me traspasan,
me muevo en un silencio desolado.
¡Incéndiame de espadas y de gritos
y mira como sufro entre tus labios!>>²

Las influencias que podríamos destacar en este período, en Picasso encontramos esencias del Greco y en Cirlot de la mítica, ya sea caldea con el héroe Gilgamesh³, padre de Ulises y Hércules, o directamente de la Grecia clásica.

El modernismo de nuestros autores, toma concepto por un sistema de sinuosidades y sintetismo. En Picasso los cuadros de este período presentan plástica abocetada, insinuante, los rostros no aparecen definidos en absoluto (lam.187. Patio Andaluz 1900). Todo se

¹ Cirlot "Introducción al Surrealismo" p. 133.

² Cirlot "A Apolo Musageta" de "Árbol agónico" (1942-45) de la edición de Clara Janés "Cirlot, Obra poética" Cátedra, 1981, pag.63. Apolo Musageta "Guía de las Musas", sobrenombre que se daba a Apolo y a Hércules. Al primero, por este motivo, se le representa coronado de laurel y vestido con larga túnica y capa, tocando la cítara; al segundo, con lira, apoyado en su maza y con una máscara a sus pies.

³ Gilgamesh, 3000 a. de J.C. III dinastía de de Ur, ciudad donde se gestó el Clan de Abraham.

somete al efecto general. Todo se organiza con maravilloso equilibrio debido a la justeza de los acordes tonales y a la manera como la forma principal impone una jerarquía a todos los elementos.

Cirlot, de manera análoga, sugiere personajes o espectros, nos hace llegar aromas de flores cenitales, hazes de colores encerrados en piedras preciosas y en rocas opacas, nos envuelve en una naturaleza tenebrosa y resquebrajada por borbotones de luz, despiadada y salvadora; pero todo baila en la indeterminación aparente, hasta que el lector penetra en la danza cirlotiana de la unidad: las metáforas dispersas, de proyecciones sinuosas, ceden evidencia ocultista y lejanía para unirse en un centro móvil, que lleva al lector de espasmo en espasmo y donde, como en Picasso, el conjunto ocupa jerarquía superior, en cuanto a la comprensión y degustación de lo lírico. Detalles, moléculas del organismo poético, partes del poema, se someten al grupo, a la unidad y, sin perder belleza, aparecen a pinceladas tonales, a martillazos atonales y, sobrevolando el caos preciosista, impactan, de lleno, en lo racional y lo irracional del arrojado lector o rebe cósmico. En los versos que siguen comprobaremos como todos los elementos girarán en torno al tema central "el rito sagrado en el bosque":

<<La tarde que rugiendo me combate,
en mis brazos maduros se abandona
y, un rumor de plumajes encendidos
brusco surge con frente deslumbrada.
Los árboles reparten las entrañas,
senos blancos florecen en los prados.
Yo soy la única víctima despierta
y un dios inevitable me visita.>>¹

Queremos decir, que en Picasso el tema, la forma, la luz y el color se unifican con la pintura como tal (Lam.189). Se deja que la calidad de la materia pictórica vibre por sí misma y sirva de elemento de interés tanto como el color o la línea. En Cirlot pasará lo mismo, las imágenes, conceptos, regresiones y proyecciones que generan sus metáforas, temas, verbos, sustantivos y atributos, son en sí mismos el poema, siendo tan importante un pronombre como el ritmo, o un atributo, tanto, como la rima. Lo paladeamos en estos versos, en los que la magnitud del espacio ultrarreal que generan, es en sí la estructura del poema; son el poema; a modo, diríamos, de aporama:

¹ Cirlot "Pitonisa" de "Árbol agónico" (1942-45) de la edición de Clara Janés "Cirlot, Obra poética" Cátedra, 1981; pag.62.

<<Quiso
 abrir de par en par las grandes puertas
 del parque donde, en jaulas,
 esperan los leones miserables.
 Una montaña negra
 meditaba en el fondo de su gesto
 erizado de piedras refulgentes.>>¹

5.2. *El ciclo artístico como estrato vital*

Los dos recorren en poco tiempo una larga evolución artística. Picasso, del naturalismo academicista, en cinco años se sitúa en los umbrales de lo "fauve" y de lo expresionista. Al igual que Cirlot, quien a los 20 años ha pasado, artísticamente, por esa misma evolución desde lo decimonónico hasta los ismos de principio de siglo, más todas las tendencias que vivió con su tiempo biográfico: surrealismo, abstractismo y derivados, estructuralismo, neosurrealismo, etc.

Ambos, con su movimiento de frenética lanzadera, avanzando a la vez que retroceden, basados en lo contradictorio de su obra, reflejo de su inmanente necesidad totalizante, consiguen una obra tan atraída por el porvenir como por el pasado, tan dotada de las cualidades más subversivas como de los dones y disciplinas tradicionales.

Así tenemos a Picasso y a Cirlot avanzando hacia su madurez artística, que no implica lo mesetario en su evolución, sino la capacidad redoblada en el dominio de los temas, para con la técnica y la intuición, conducirlos hacia la representación deseada. Picasso la alcanzará a principio de siglo, al penetrar en lo que se ha denominado "período azul" (1901-1904) y Cirlot a una consolidación de su "neosurrealismo" (surrealismo estructuralista).

En la evolución picassiana y cirlotiana se aprecian los ciclos. En Picasso el "azul" o el "rosa" en Cirlot "Bronwyn" o "44 sonetos de Amor". En ellos, la noción de ciclo, más que corresponder a la idea tecnicista de "serie", lo hace a la de "sentimiento del mundo". Picasso al bañar con un color dominante muchos cuadros, Cirlot al escribir decenas de versos ideados en un mundo celta; anuncian el querer vivir en un universo perennemente

¹ Cirlot "Montserrat" (1945) Inédito publicado en la revista "Artesa" Número especial dedicado a Cirlot; pag.25.

azul o celta, y decimos vivir porque para ellos la pintura y la escritura fue la verdadera vida. Para ellos los diversos ciclos de su evolución artística, marcan el camino hacia la victoria de un arte de la visión y de la metamorfosis de la materia contemplada sobre la impregnación sentimental de los asuntos.

Volvemos a encontrar análoga producción artística en nuestros autores, al contemplarlos ya iniciando su madurez. En torno a 1915-16 cuando Picasso tiene 36 años, hallamos una combinación de contrarios basada en la fusión de cubismo, la imagen aparece como en un espejo roto, y naturalismo directo; así surgen los retratos a Max Jacob, a Cocteau y Apollinaire. En Cirlot observamos análoga combinación, en su uso de la metáfora abstracta y hemética con el naturalismo directo; de la misma manera encontramos retratos, como el extracto del poema que sigue "Te conozco":

<<Eres aquella niña
que jugaba con vidrios y violetas,
mientras el horizonte enloquecido
se ponía muy pálido.
Eres aquella niña
que miraba conmigo en un estanque
la lenta aparición de los inviernos
celestemente blancos.>>¹ (1946)

Recordando que el neosurrealismo se basaba en aplicar estructura al magmático inconsciente surrealista; y al tiempo aceptando que Cirlot evolucionó hacia esta tendencia como ya demostramos en su momento. Fijémonos ahora como Picasso en torno a 1916 y 1917 geometriza las sombras; es decir, hace rectas de curvas. En "la mujer del abanico" de este período (Lam.280) se advierte esa clara voluntad de substituir la tercera dimensión modelada por un sistema de proyección de sombras geometrizadas. Las formas del personaje están sometidas a una esquematización curvicular. El color es saturado; al igual que Cirlot satura la capacidad de luminaria que posee la metáfora, tratado con tinta plana y generada con semántica espectorante de milenios, plana por su peso arqueológico, esto es, las imágenes que nos ofrece pueden tener un segundo de existencia o cinco mil años; sirva como ejemplo un relámpago de "Bajo el Humo":

¹ Cirlot "Te conozco" de "donde las lilas crecen" recogido en la edición de Clara Janés "J.E. Cirlot, Obra poética" Cátedra, 1981; pag.121.

<<Oh, mi felicidad,
oh, mi desastre en signos.
Santa sombra, dejadme >>¹ (1951)

En cuanto a la forma en que Cirlot geometriza el magma de su brote lírico no discursivo, no racional, veamos un cuarteto de estructura clásica conteniendo las metáforas más arriesgadas y alejadas del clasicismo:

<<De este fuego solar, de esta furiosa
llama celeste que mi frente excita,
quiero la luz ardiente que palpita
en el abismo azul como una rosa>>² (1943)

A modo de colofón podríamos decir que en la evolución artística de Picasso y Cirlot hallamos un proceso cuyo significado, sin duda, corresponde al de una creciente libertad y fuerza interior, con el conocimiento de una victoria sobre los diferentes modelos estilísticos superados. Queremos decir, que unos artistas como Picasso y Cirlot, que han trabajado tan seria, continua y densamente en el sistema tradicional, pueden - y así lo han hecho - bordar todas las metamorfosis que se quiera sobre la forma real, el sentimiento espontáneo del espacio y la relaciones de color, o metafóricas.

Sus obras son lo más revolucionarias posibles siguiendo la tradición, no partiendo de cero lo que sin duda es más fácil.

Cuanto decimos no va en contra de quienes, por haberse nutrido de otras savias, o por pertenecer a otras especies mentales, han hecho una obra diferente. Sólo se trata de comprender que Picasso y Cirlot siempre han sido Picasso y Cirlot, y que lo eran tanto cuando pintaba una marina o escribía un soneto de amor clásico como cuando dibujaba cabras en Horta de Ebro o escribía oraciones a Júpiter. Porque en cada creación iban fortificando su espíritu de artistas. Y ahí sí que ha podido actuar el transfondo de

¹ Cirlot "Bajo el Humo" publicado, por primera vez, en el "Pájaro de Paja", n.º 2, 1951. De "Revista Artesa", n.º monográfico antología-homenaje a J.E.Cirlot, 1973, pag.32.

² Cirlot de "Seis sonetos y un poema de amor celeste" (1943) 1ª edición a cuenta del autor. Recogido en edición de Clara Janés "Cirlot, obra poética" Cátedra, Madrid, 1981, pag.56.

ambivalencia que siempre rige las relaciones hijo-padre¹. Hay un Picasso que mantiene la figuración por fidelidad a las grandes sombras del pasado. Al igual que Cirlot mantendrá un diálogo constante con la herencia militar, clásica, de su padre (como veremos posteriormente en unos versos). Pero hay también un Picasso y un Cirlot que retuercen y distorsionan esa figuración por rebeldía contra esas sombras y también, posiblemente, por rebeldía total contra el universo dado y la existencia que nos da la vida y nos la quita, y que nunca se olvida de dar el dolor junto al placer y el odio junto al amor.

Pero la transubstanciación artística hace que ese mismo impulso subversivo, deformante y negativo adquiera calidades que lo hacen aparecer, a fin de cuentas, como la suprema afirmación de lo que se combate precisamente por ciego afán de dominarlo, y que se quiere dominar porque se necesita tanto como el aire que se respira y los alimentos que se toman.

Versos de Cirlot del poema "A mi padre"²:

<<Antes que tú murieras, yo ya estaba
enterrado debajo de una losa
más gris de lo que nunca conociste.
Sin hijo, nuestro nombre ha terminado
Quise que fuera así: sombra vengando
tu ruptura de espada por nosotros.
Padre, no me recuerdes como soy;
sino como aquel hijo que quisiste.
Nací con mucha niebla en mi interior>>

Versos de Cirlot del poema "A mi madre"³

<<Tarde te lo agradezco, madre mía.
Cuando ya mis cadenas tienen óxidos
y empieza a vivir sombra en derredor
de mi figura demasiado escrita.>>

¹ El padre de Picasso también fue pintor, pero reconociendo la superioridad del hijo le entregó a éste sus pinceles y su capacidad de pintar y amar.

² Cirlot "Poemas familiares" "A mi padre" de la obra "Prólogo a Cirlot. Poesía 1966-1977" Madrid, Editora Nacional, 1974; pag.49.

³ Ibidem: pag.50.

Capítulo 6

6. Cirlot y el misticismo hebreo

La religión de los judíos considera a Dios la gran unidad de la que todo parte. La mística del lenguaje o Cábala, junto con la ciencia de los Números son las armas que utilizaron y utilizan para acercarse a esa Verdad única, tan sencilla y tan difícil de entender. Dios se lo explicó todo al hombre primigenio, pero tras la caída el mensaje fue codificado, resultando un criptograma que hoy en día aún se intenta descifrar combinando y permutando las 22 Letras del Alfabeto Hebreo¹. Todo parte del Uno y todo regresa al Uno, y en El quedan unidos todos los contrarios ¿no encontramos aquí el eco de Blake, de Nerval, de Poe, de Bretón, de Cirlot? evidentemente sí y en este capítulo intentaremos demostrar como Cirlot busca en la Tradición semita la solución a su desgarró entre el hombre y el ángel; escribió:

<<El gran descubrimiento de mi vida poética es la poesía permutatoria, que realicé en 1954-1955.>>²

La permutación es una técnica utilizada por los cabalistas consistente en la combinación de las letras para escribir mensajes ocultos y para descubrir el mensaje en textos ocultos. Lo iremos explicando.

La Cábala combina la numerología, las veintidós letras del alfabeto hebreo y los Diez Sefirot o Emanaciones Divinas. Cada letra, cada número da información acerca de lo que se está intentando desvelar, al indicarnos sus correspondencias con los tres planos fundamentales: el divino, el astral y el material. Antes de relacionar directamente Cábala y Cirlot nos resulta obligado, por la compleja sencillez del tema, hacer unas aclaraciones introductorias.

¹ O sus equivalencias en latín para la Cábala Cristiana

² L. Azancot "Prólogo a Cirlot. Poesía 1966-1977" pag.18.

6.1. La Ciencia de los Números

Para la Tradición el número es un ser del plano espiritual. Tiene sus leyes particulares de construcción y de evolución y su estudio es uno de los más importantes que el ocultista puede llevar adelante.

Se debe distinguir entre los Números, que son seres, y las Cifras, que son sus vestiduras. Una persona vestida de verde o de amarillo es siempre la misma. Los Números son Ideas-Fuerza, intermediarios entre el Plano visible y el Plano invisible, y las Cifras son sólo las Vestiduras. Recordamos la obsesiva pretensión de Cirlot, así como la de sus antepasados espirituales, de unir lo consciente y lo inconsciente, lo visible y lo invisible, lo terreno y lo ultraterreno.

Cirlot investiga la Cábala con la idea de ayudarse con ésta para descubrir la clave de la unidad global, conseguida al fundirse con la Amada, con Dios.

<<Todos los números emanan del número Uno. Cuanto más un número se aleja del número Uno, más se hunde en la materia; cuanto más se acerca al número Uno, más remonta hacia el Espíritu y la Luz.>>¹

6.1.1. Los Diez primeros números

Pertenecen al plano Espiritual, este plano posee tres centros, estratos o progresiones: Espiritual Puro (comprende el nº 12); Espiritual en Espiritual (6,2,3,5,7,); Astral del Espiritual (cuadrados: 4 y 9); Material en Espiritual (cubos: 8); Nueva serie: 10. El espiritual puro comprende un sólo número, la Unidad. Es la directa vía de unión con el poder divino; vía que busca Cirlot. Este decanario tiene su correspondencia con los diez Sefiroth³ de la Cábala; veamos: 1 (Poder supremo); 2 (Sabiduría absoluta); 3 (Inteligencia infinita); 4

¹ Papus (Dr. Encausse) "La Ciencia de los Números" Editorial Humanitas.Barcelona,1991; pag.11.

² La Unidad: Sexo: impar, activo, auto-creador. Origen: escondido al ser humano. Divisible o Indivisible: Indivisible. Su cuadrado: El mismo. Su raíz esencial: El mismo. Su nombre: La Unidad. Sentido Sefirótico: Poder supremo. Significación numeral esotérica: Fuente de todos los números. Correspondencia geométrica: el punto conocido espiritualmente. Tarot: Primera lámina: El Loco, síntesis del fuego. Astrología: El Principio Creador, el Sol. Cábala: La letra Madre: Alef.

³ Como una llama eterna cada Sefiroth no tiene ni principio ni fin, dibujados, tallados, combinados, intercambiados por el Creador. Representan las diez emanaciones de los atributos latentes en el Ensof (el infinito).

(Bondad); 5 (Justicia o rigor); 6 (Belleza); 7 (Victoria); 8 (Eternidad); 9 (Fecundidad); 10 (Realidad).

J. Trabis lo entiende de esta manera:

<<Se dan, en la iniciación, nueve grados, que son, por así decirlo, los nueve descansillos en los que se para el hombre para considerar el camino recorrido y prepararse para alcanzar un piso superior.>>¹

Cirlot navega en estos abismos de la razón, valles floridos de la mística, en busca de su ángel; en la Cábala encuentra una iniciación verificada en una generación espiritual, o regeneración. Y avanza en el misterio porque toda generación, material o espiritual, se realiza en el misterio; es decir, la Cábala ofrece a Cirlot la posibilidad de la iniciación: penetración consciente de lo que está velado a los profanos.

Con los nueve primeros números y el cero se forman todos los demás; es decir, ellos y sus analogías nos dan la razón de toda la Creación. A cada letra en la Cábala le corresponde un número y un significado; de ahí que el 22 sea un número símbolo de las veintidós herramientas que Dios da al hombre para que busque el mensaje primigenio, el Verbo. Letra para los cabalistas significa Gloria; lo que motiva en Cirlot la construcción del poema Gloria², en el que se observa una cruz integrada por las seis letras de Gloria bajo la cual aparecen 22 "a" mayúsculas, representando las veintidós letras de alfabeto sagrado, vía para comunicar con Dios.

Veamos el paralelismo entre esa ley básica de la ciencia de los Números, acerca de la sola existencia del Decanario, siendo el resto de los números una combinación de aquellos, y las siguientes palabras de Cirlot al hablar de su poema "El Palacio de Plata"³ resultado de su lírica permutatoria:

<< los diez primeros 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 a unirse a las otras. Metamorfosis continuadas originan el desarrollo poemático y así el tema queda reducido a su mínima

¹J. Trabis "La Cábala iniciática" La Iniciación.nº10, París, Julio de 1897; pag.46.

²Cirlot "Gloria" edición de Clara Janés "Cirlot, obra poética" Cátedra, Madrid, 1981; pag.225.

³Recogido en la edición de Leopoldo Azancot "Poesía 1966-1977" pag.337-338.

expresión, mientras la sustancia poética crece de sí misma y se desenvuelve de manera autónoma. Tuve la idea de inventar este procedimiento partiendo de las técnicas de Abraham Abulafia (letrismo cabalístico).>>¹

Antes de ver esa técnica cabalista de Abulafia debemos aclarar algunos conceptos más sobre los Números, herramienta indispensable para el cabalista y por lo tanto para la permutación.

6.1.2. La psicología de los Números²

En las anteriores palabras de Cirlot "del anhelo de cada cosa en su tendencia a unirse a las otras..." extraemos la melancolía del ser, su extranjería en el mundo, su diáspora en busca de la Unidad, de Dios; respecto a este punto es importante señalar básicamente lo que opina la ciencia de los Números sobre su "ser".

Para esta ciencia el Número es un lenguaje; es aquel adecuado a lo que la filosofía denomina la Ontología, o Ciencia del Ser.

Su alfabeto es la serie de los nueve primeros Números completada con el cero. Para comprender esta definición y este mismo alfabeto, hay que remontar hasta la noción del Ser que el Número debe referir.

El Ser, en sí, no tiene ni forma ni límite, es el Infinito. Para la concepción de nuestro real, el Infinito es doble: infinitamente grande como el Espacio celeste que se extiende a nuestro alrededor e infinitamente pequeño como el punto matemático que se realiza con los puntos perfectos, es decir, por la intersección de tres planos concurrentes.

Podemos pues representarlo material y realmente, en su doble concepción, como un punto matemático en el espacio infinito; es la imagen que del mismo daba Pitágoras y que Pascal repitió en su célebre principio.

Hay que añadir que ese punto matemático, para Barlet, no es la Nada; debemos figurárnoslo como la condensación extrema de todo el Universo, reunido en sí, por consiguiente, toda la energía que en él está unida, cualquiera que sea su naturaleza. Aquí

¹ Recogido en la edición de Clara Janés; pag.40.

² F. Ch. Barlet: revista "Mysteria", nº12, diciembre de 1913; pag.215-229.

contemplamos, de nuevo, la deseada superación de contrarios en unidad perfecta; máxima aspiración de Cirlot. Es la Potencialidad total, el Todo-Poder de actuar.

Del mismo modo, el espacio no es la Nada, es más bien una realidad y, quizá, la más cierta y la más innegable para nosotros: es la Toda-Impotencia de hacer; es el vacío, es el Ser reducido a la sola facultad de contener, de recibir; es el Poder de ser.

El punto y el espacio son inseparables: muy necesario es que el punto esté en alguna parte, so pena de no ser. Suena, de nuevo, en esta afirmación, el eco de las palabras de Cirlot: "del anhelo de cada cosa en su tendencia a unirse a las otras".

A la inversa se puede concebir también como realidad tangible; es decir, el Todo-Poder expansionado en el Espacio infinito y por consiguiente anulado en provecho de este último; los papeles resultan entonces invertidos: el Todo-Poder se ha convertido en Toda-Impotencia con la sola facultad de ser condensado, y el Espacio se ha convertido en el Todo-Poder de condensar, de reducir, de anular el Todo que contiene para Volver al vacío, de aniquilar la manifestación de Poder, en una palabra, la Toda Resistencia.

Pero cualquiera que sea entre ambas concepciones aquélla que se adopte, nos define siempre el Ser Absoluto como la dualidad del Infinitamente pequeño inmerso en el Infinitamente grande. Dualidad que produce el desgarró en nuestro poeta, pero esta es la única concepción para nosotros, debido a que estamos encerrados en el mundo real donde todo es dual; y porque cada uno de los dos infinitos se nos aparece doble: infinito en Poder si es nulo su espacio, y recíprocamente o, a la inversa, si el Poder rellena el espacio.

<<Tampoco el Absoluto es aquello que denominamos el Ser; el Absoluto sólo puede sernos concebible mediante sus dos polos, y sobre esto no sabemos nada más; lo que ordinariamente llamamos Un Ser, es la combinación de esos dos polos: cero y el Infinito.>>¹

En estas palabras de Papus volvemos a encontrar el eterno desgarró y su no menos doloroso intento de superación de los contrarios: cero-infinito; hombre-ángel. Cirlot, sin duda, conoció la demostración matemática que resume la fórmula: $0 \times \infty = 1$. Y entendió que un número cualquiera, una realidad cualquiera, individualmente, es el producto de cero por el Infinito. Y extendiendo esta noción hasta sus límites más extremos, al Ser por excelencia podríamos llamarlo el máximo de este individuo, y al No-Ser el mínimo; es

¹ Dr. Encausse "La Ciencia de los Números" Humanitas. Barcelona, 1991; pag.72.

decir, los dos valores de la cantidad real que llegan a conectar con los Polos del Absoluto; de Dios, de la Amada.

A modo de conclusión podríamos decir que somos la Nada que recibe el Todo Absoluto para formar el Uno individual; el que busca Cirlot; ya que la Locución No-Ser no significa la Nada, o el imposible, sino que, por el contrario. lo que, no siendo todavía, está en potencia de Ser. Recordemos la, ya citada, interrogación de nuestro poeta: "¿Será posible el Angel?" y una posible respuesta:

<< Todo es su negación. Y la montaña
se acerca, se apoya sobre mí.
(...) Toda su perfección era otro error.>>¹

6.2. Los números y la Cábala

A modo de puente entre Ciencia de los Números y Cábala, indicaremos unas líneas generales para poder entender las interpretaciones que realizaremos, más adelante, sobre el valor cabalístico del "nombre" de nuestro poeta o los mensajes ocultos en algunos de sus versos.

Debido a la estrecha relación existente, en esa tradición, entre los números y las letras, se podría incluso decir que la Ciencia de los Números es, en realidad, el fundamento mismo de la Cábala literal y de la Cábala práctica. Como ya hemos señalado, cada una de las letras del alfabeto hebreo corresponde a una fuerza espiritual o cosmogónica que, ella misma, viene expresada por un número y está en relación con un nombre divino. Ahí reside la base de toda la teurgia y de toda la magia de los hebreos². La formación del alfabeto y la producción de los números están asimiladas a la Creación del mundo. En virtud de la ley de analogía y

¹ Cirlot "Marco Antonio" Comunicación literaria de autores-Bilbao: 1967; pag.6.

² Existen dos series de correspondencias numerales del alfabeto hebreo. En la primera, cada una de las 22 letras (El número 22 que es de la belleza, en su multiplicación por su número simple 6, nos da el número 132, indicanco la Tradición QaBbaLa) corresponde al número que indica su rango en el alfabeto. En la segunda, las letras corresponden al número que marca su rango, hasta la décima inclusive. (Ejemplo: hé es la 5ª y su valor numérico es el 5) A partir de la 10ª letra y hasta la decimonona inclusive, para formar el valor numeral de la letra, se adicionan las dos cifras del número que representa el rango de las letras en el alfabeto y se considera al producto de la adición como representante de las decenas (Ejemplo: lamed es la 12ª; su valor numérico es pues: 1 + 2 = 3 decenas o 30.) Desde ka 19ª hasta la 22ª y última letra, se adicionan las dos cifras del número que representa el rango de la letra en el alfabeto, y se considera al producto de la adición como representante de las centenas. (Ejemplo: schin en la 21ª letra; su valor numérico es pues: 2+1=3 centenas o 300.) Para terminar, cinco son las letras que al final de palabra cambian de forma y valor numérico: caph, 500; men, 600; noum, 700; phé, 800; tsadé, 900.

correspondencia existente entre los diferentes planos del Universo, los Cabalistas han llegado a considerar la forma, el número y el valor de las letras, no ya como alegorías, sino como fuerzas reales.

<<Todo cuanto existe, todo cuanto está hecho subsiste a raíz de ciertos números y saca de ahí su poder. El tiempo tiene como base el número, y así es para todo movimiento, para toda acción y para todas las cosas sometidas al cambio de los lugares, a la sucesión de los instantes. La armonía de los instrumentos y la de las voces se completa mediante relaciones numéricas que miden sus proporciones y su fuerza. Además las proporciones que nacen de la comparación de los números se traducen en líneas y en puntos que ofrecen caracteres y figuras. En fin, todas las formas que existen en el mundo natural o sobrenatural están astringidas a ciertos números.>>¹

Como hemos ido demostrando, Cirlot produce o reproduce la unidad en sus versos; ajustandonos al principio cabalístico referido de que nada produce aquéllo que no tiene, podemos deducir que la causa posee aquello que se manifiesta en sus efectos. Queremos decir que el hecho de encontrarnos ante un poeta que busca la Unidad es igual a decir que la tiene dentro, que ha sido agasajado por el Creador con el hecho de sentirla. Afirmamos esto, por hallar en la Cábala la base substancial del anhelo de Cirlot y de todos sus antepasados espirituales: unirse a la Amada en vida, superar la contradicción entre el deseo y la consecución del mismo. Para la Cábala, la Amada, Dios, es el único postulatum absoluto de toda ciencia, es la hipótesis totalmente necesaria que sirve de base a toda certeza, y por ello mismo sus maestros han establecido por encima de toda ciencia esta hipótesis propia de la fe: el Ser es. Escribe Papus:

<<En el Ser está la vida. La vida se demuestra a través del movimiento. El movimiento se perpetúa a través del equilibrio de las fuerzas. La armonía resulta del equilibrio de los contrarios. En la naturaleza existe una ley inmutable y un progreso indefinido, un cambio perpetuo de las formas al lado de una indestructibilidad de la sustancia.>>²

¹ Edme Thomas "Historia en la antigua ciudad de Autun. Autun-París. 1846. Extraído de la Introducción por el abate Devoucoux: pp.XIII-XVI. Citado por Papus "La Ciencia de los Números" Barcelona. 1991; pag.106.

² Papus "La Cábala" Humanitas. Barcelona. 1990; pag. 74.

La poesía de Cirlot está jalonada por el anhelo de reunión entre *lo de arriba y lo de abajo*. Su versos se elevan y caen descuartizados. Como las naves espaciales, por mucho que se alejen tienen que volver o desintegrarse. Su plegaria se eleva buscando la faz de Dios, de la Amada que no muere porque no nació, de la que nunca llegará porque nunca salió, de la que nunca dejará de amarle ni permitirá que su amor por Ella termine porque nunca empezó.

<<Os hablo del final y del principio.

Os hablo del dolor de no ser todo.>>¹

En la Cábala Cirlot encuentra antorchas y senderos; llaves y puertas que prometen la reunión esperada. Navega por la escalera cuya corriente se dirige de lo material, pasando por lo metafísico, hacia lo divino. Atraviesa planos con la letra, con la *Gloria*.

<<Para que lo disperso se reúna,
para que lo celeste se haga tierra,
para que se venere lo que encierra
cada cosa del mundo, cada una.>>²

Cirlot sabe que la tradición secreta o Cábala le conducirá hacia la enseñanza esotérica de la UNIDAD, la ley del Ternario³ y sus relaciones. Le permitirá la iniciación mediante el conocimiento de las leyes del equilibrio⁴, acceso al término común que reúne a todos los

¹ Cirlot "En su nombre" de "Cordero del Abismo" edición de Clara Janés. Cátedra. 1981. pag.110.

² Ibidem, pag. 111.

³ Es el número perteneciente a la tierra y al hombre. El número indica las tres esencias espirituosas que constituyen todas las formas; incluso llega a indicar, gracias al origen de esas mismas esencias, la acción directa de esos espíritus inferiores y ternarios, puesto que han emanado de ellos: mercurio, azufre y sal para la estructura del universo. Dividimos el caparazón entero de una forma humana en tres partes, a saber: el tronco, la cabeza y los huesos de las Islas (es decir, los huesos ilíacos o coxales). No podemos desconvenir que esas tres partes no sean diferentes en sus formas y en sus proporciones: son muy distintas unas de otras y muy bien se las puede distinguir sin hacer fractura alguna, como no sea rompiendo los ligamentos cartilaginosos que unen las tres en un conjunto; de manera que estas tres cosas, por esta íntima ligazón, no son más que una sola. Sin embargo, cada una de ellas tiene propiedades y facultades diferentes, y estas diferentes facultades constituyen una perfecta alusión a los tres reinos que conocemos en la naturaleza: el animal, el vegetal, el mineral. Estos tres reinos están contenidos en la envoltura que rodea a toda la forma... La forma corporal del hombre es susceptible de contener tres clases de vidas diferentes, cosa que voy a hacer entender. La primera es la vida de la materia a la que llamamos instinto o vida pasiva, que está innata tanto en la forma del animal racional como en la del irracional. La segunda es la vida espiritual demoníaca que puede incorporarse en la vida pasiva. La tercera es la vida espiritual divina que preside a las dos primeras. [Papus "La Ciencia de los Números" pags.122-123.]

⁴ El número de la fuerza 4, o el número del cuaternarios es el más necesario para el conocimiento de los números; muestra la progresión de la fuerza en el mundo corporal. Esto quiere decir: cada fuerza es 1; esta fuerza tiene un efecto, fuerza y efecto, 2; cada efecto tiene una consecuencia; fuerza, efecto y consecuencia es 3; la consecuencia tiene una realización: fuerza, efecto y consecuencia en su realización 4. Al estar todo realizado en el universo, 4 es denominado el número de la fuerza, el cual constituye el gran cuaternario de todas las cosas. De ese número nace 10; o el número del universo, porque 10 está contenido en 4. Voy a explicarlo con un ejemplo:

opuestos.

Las leyes del equilibrio se basan en la fuerza. Por la extensión de la fuerza y por el reingreso en ella misma, proviene el movimiento de todas las cosas. La fuerza de la extensión es la primera de la naturaleza: ésta, reingresando en ella misma, es denominada fuerza de atracción; si se extiende de nuevo, fuerza de repulsión. Así pues, y conectamos de nuevo con Cirlot, no hay más que una sola fuerza, de la cual todas las demás son modificaciones. Escribe:

<<Amar *lo otro* es no poder amar suficientemente lo uno, lo Uno (...)

Este vacío esencial, en torno al cual se pueden admitir toda suerte de relaciones, objetos, sentimientos, ha de poseer bastante *fuerza* como para que una pérdida o renuncia sean disueltas en su espiral, sin grave padecimiento. El padecer *significa* la insuficiencia aniquilante del vacío interior, la diferencia entre *herida* y *fuerza*.>>¹

Concluyendo con la ciencia de los números y la influencia que tuvo en Cirlot, hacemos notar que su poema "Inger. Permutaciones"² está basado en la permutación de cinco letras: I-n-g-e-r, según esta ciencia la combinación de cinco letras da como resultado 120 palabras diferentes; si contamos la variaciones en el poema, advertimos que hasta que Cirlot comienza su variación libre y paralela, no exacta a la ciencia, 120 es el número conseguido.

Por reducción teosófica³ 120 es igual a 3 y este número indica las relaciones esenciales del Ternario:

<<El Tres es la línea de Unión que restablece la Unidad entre el Uno y el Dos complementarios, reuniéndolos en sí y penetrándolos al uno y al otro con su Esencia, que es la individualidad invencible.>>⁴

fuerza =1; efecto y fuerza=2; consecuencia, efecto y fuerza=3; realización de la consecuencia, efecto y fuerza= 4; 1+2+3+4=10. 10 considerado como imagen es la proporción de la fuerza en la periferia 1 a 0 - del punto a la línea circular y es denominado 10 o Números universalis, porque todo cuanto existe consiste en la proporción de la energía a la extensión. No hay que dejarse engañar por el círculo ordinario; el círculo mecánico o geométrico se distingue mucho del círculo de la naturaleza. El círculo de la naturaleza se forma por el movimiento de una fuerza hacia la extensión. Allí donde la energía de la fuerza cesa, empieza la circunferencia; Si echo una piedra al agua, se forma un círculo; éste es proporcional a la fuerza del golpe y al tamaño de la piedra, reunidos nos dan el punto de caída, la energía de la extensión. Líneas rectas surgen sin interrupción del punto según la proporción de la energía; donde ésta termina, allí se encuentra el inicio de la línea circular. El círculo de la naturaleza nos da la imagen de la manifestación de las primeras fuerzas: la acción y el nacimiento de la reacción.[Ibidem, pags.218-219]

¹ Cirlot del "No Mundo" edición de Clara Janés, Cátedra, 1981; pags.320-322.

² Cirlot "Inger, Permutaciones" edición de Clara Janés, Cátedra, 1981; pag.209.

³ Sumar por separado las diferentes cifras de un número.

⁴ Papus "La Ciencia de los Números" Humanitas, 1991; pag.78.

El Uno y el Dos solamente han sido separados en el pensamiento divino, así como los dos polos del Absoluto, a fin de dar lugar al Amor, consentido y asentido que les reúne en una Unidad nueva donde cada uno se convierte en la vida del otro. Vemos aquí, de nuevo, el anhelo de Blake, Poe, Nerval, Bretón... y Cirlot. Difiere, el Tres, del uno y del otro en el hecho de que no posee ningún complementario, ningún opuesto posible; escapa a toda medida, a toda variación, a toda exteriorización formal: es puro Espíritu; es la esencia misma del Ser. Solamente el individuo, el Uno finito, puede aceptar o rehusarlo en proporciones diversas: para la criatura, su percepción es una subjetividad variable, de otro modo el amor se convertiría en una tiranía. Escribe Cirlot:

<<El *modelo* del deseo está ahí (en el no mundo) Su estar no es signo de esperanza (posibilidad), pues la distancia (espacio, tiempo), desuniendo, impide. La intuición de amor es absoluta. Todo lo de despues (ser o no ser) es relativo, contingente, deteriorado. Está amenazado desde dos interioridades y toda la exterioridad.>>¹

Ahí reside la fuente del mal, junto a la de la Libertad; la revuelta o rebelión contra el Espíritu santo, que es el tres, es la única que, por definición, Dios no puede perdonar, puesto que representa el libre rechazo de su amor. Al penetrar el Uno y el Dos a fin de unirlos, se identifica en cierto modo con cada uno de ellos para reunirlos en sí.

<<Pitágoras lo llama Unidad hermafrodita.>>²

Para el Uno y el Dos absolutos, la unión así formada es una Trinidad, Tal es la cristiana: Padre, Hijo y Espíritu Santo, que expresa como el Verbo en su descenso creador y multiplicador es inseparable del Padre.

Como sea que el Uno y el Dos son susceptibles de cantidad, su unión tri-unitaria lo es también, aunque, dentro de su cualidad absoluta, esta unión parcial es siempre una; se corresponde con el estado actual de la Unión eterna y progresiva de los dos polos extremos; esa unión es siempre armónica: tales son las generación de los poderes celestes

¹ Cirlot "Del no mundo" edición de Clara Janés, Cátedra, 1981; pag319.

² Papus, obra citada; pag.79.

teogonía, generación de los dioses, de los ángeles, etc, y la formaciones de la Naturaleza.

Pero, cuando se trata de criaturas provistas de voluntad y de iniciativa o de seres primordiales, que son sólo parcialmente accesibles al Espíritu de Unidad, estos seres no pueden producir nada de completo sin acudir a la Unidad, a la Naturaleza descomponiendo individualidades anteriores, o las propiamente suyas, u otras ajenas a ellas mismas, y sus formaciones más o menos discordantes están sujetas a la Muerte. Escribe Cirlot:

<<La persistencia, con todo, le constriñe (al ser humano) a manifestarse, actuar, relacionarse. Pero todo es *comportamiento en exterioridades*, pluralidad de divergencias disonantes, con ocasionales simultaneidades. El que rechaza está aparte, como un alma en medio de un inmenso solar lleno de restos y deshechos.>>¹

6.3. La mística del lenguaje

Después de haber intentado dejar clara la relación de Cirlot con la Cábala y la Ciencia de los Números, nos sentimos obligados a realizar una breve introducción en la que pretendemos explicar lo que la Tradición entiende por lenguaje místico.

Para los cabalistas la letra es un palacio y una fortaleza de la espiritualidad a la que apunta, y cuando un hombre menciona o mueve una de las letras, necesariamente se suscita esa espiritualidad. Asimismo, suscítanse formas santas por obra del aliento de la boca, las que se elevan y unen entre sí por sus raíces dentro del dominio de la Emanación. Y no sólo esto, sino que también cobran existencia física; esto es, al escribirlas, sobre las letras se posa la espiritualidad.

<<Dícese que las inteligencias superiores son luces preciosas, de suprema pureza, modeladas en forma de letras.>>²

¹Cirlot "Del no mundo" pag.319.

²Marcos Ricardo Barnatan "La Cábala. Una mística del lenguaje" Barral Editores,1974; pag.20.

La palabra sagrada escrita, la ley venerada, no será más que una materialización terrestre de su doble espiritual. La letra sagrada, da permanencia a una realidad superior y eterna. Hay una presencia generadora y vital que hace verdad el trazo sinuoso en el pergamino. La letra está respaldada por una fuerza cósmica, el mundo terreno y el reino espiritual comunicado por las diez vías divinas y no divinas, espaciales y no espaciales, temporales y eternas, las diez ambiguas esencias sefiróticas. Las veremos más adelante.

<<Por cuanto el hombre es un microcosmos, nada más justo y apropiado que se le tome como una analogía y arquetipo de todos los mundos.>>¹

He aquí una reducción a la Unidad; conociendo al hombre se conocen todos los mundos; de ahí la necesidad de conquistar todas las provincias que el ser humano representa; esto es, el Camino de la Unidad, el camino de Cirlot.

6.4. Fórmulas de creación

Sefar / Sippur / Sefer es la fórmula esencial utilizada por el Creador. Sefar significa la cantidad medida, el número, la base de la armonía y el orden superior de las cosas. Sippur significa la Palabra, la voz, el Verbo del Creador, por el cual las cosas son. Sefer, por fin, es la Letra escrita, el Libro, y representa a lo vivo, las criaturas de Dios.

Treinta y dos son los caminos por los que la suprema unidad divina actuará en la tierra: las diez sefirot² o emanaciones divinas y las veintidós letras sagradas del alfabeto hebraico. Los primeros distinguen los matices de la cantidad y los segundos los matices de la calidad divididas en tres letras madres (alef, men, shin), siete duplicadas y doce simples. Como una llama eterna cada Sefirot no tiene ni principio ni fin, dibujados, tallados, combinados,

¹ Ibidem; pag. 21.

² Tabla de los diez Sefirot: 1. Keter, la Corona reside en la cabeza. Es poder moderador y original; 2. Hokmá, La Sabiduría reside en la cabeza. Es poder equilibrado e inmutable; 3. Biná, La Inteligencia se acerca al corazón. Es poder equilibrado y activo; 4. Guedulá, El Amor se acerca a la derecha. Es poder grandioso y universal; 5. Geburá, La Fuerza reside en el hombre. Es poder severo y concentrado; 6. Tiferet, La Belleza reside en el centro. Es poderoso corazón de cielo; 7. Nessah, El Triunfo se acerca a la derecha. Es poder luminoso y eterno; 8. Hod, El Esplendor se acerca a la izquierda. Es poder del espíritu y de la vida; 9. Yesod, La Fundación reside en la base. Es poder absoluto y generador; 10. Malkut, El Reino reside en los pies. Es el Poder, la Gran Obra de Dios. [Tabla redactada por Morduai bar Haim y se supone responde a una enumeración hermética a la manera de los poemas cabalísticos tradicionales. Marcos Ricardo Barnatan "La Kábala. Una mística del Lenguaje" Barral Editores, 1974, pag. 187.)]

intercambiados por el Creador.

Los Sefirot nos revelan el origen esencial de las cosas anteriores a la creación. Son arquetípicos y a la manera de las emanaciones neoplatónicas son también exteriores a la Unidad. En el primer sefirá (Kéter) es aún parte del En-Sof (infinito) y es llamado el No-Ser pero no la Nada, es quizá como Punto Supremo el "Yo soy", comienzo de todos los misterios. Precisamente del primer sefirá surgen las veintidós letras sagradas del alfabeto cabalístico que forman el Verbo. Y a partir de los contactos entre los principios masculinos y femeninos incorporados a los sefirot es como estos se anudan y se engendran creando el Palacio, el Cuerpo Cerrado, con sus analogías en el cielo, la tierra y el hombre. Los sefirot aparecen así por Tríadas: Kéter, Hojmá y Biná (Corona, Sabiduría e Inteligencia); Hessed, Din y Tiferet (Amor, Justicia y Belleza) y Nesah, Hod y Yesod (Triunfo, Esplendor y Fundación) ¹

Los cuatro bloques en los que quedan divididos las permutaciones de las cinco letras, Kéter, recordemos el evidente paralelismo de las Permutaciones con "Inger" de Cirlot, corresponden a las cuatro etapas en las que los cabalistas dividen el universo o cuatro mundos: Olam ha atsiluth (Mundo de la Emanación) - Olam ha beríá (Mundo de la Creación) - Olam ha Yetsirá (Mundo de la Formación) - Olam ha Asiyá (Mundo de la Acción). Forman una jerarquía celestial no sucesiva sino existentes a un mismo tiempo constituyendo la materialización activa de la potencia de Dios. El mundo más elevado es el de la Emanación (atsiluth), el segundo y el tercero son los mundos intermedios, formativos, y el Asiyá es el mundo de lo real visible.

6.5. La llaves de la Cábala Práctica

Debido a que Cirlot utiliza un método paralelo a la Temurá (tercera llave) en "Inger.

¹ Las parejas de Sefirot indican la unión sagrada de las formas masculina y femenina (anhelo de unión cirlotiana) Hojmá es principio masculino o activo (Sabiduría) y Biná (Inteligencia) es el principio femenino o pasivo. La Kábala llama a la Sabiduría el Padre, o sea el origen primordial sin el cual no habría comienzo. Biná es llamada la Madre: la Sabiduría y la Inteligencia son los dos platillos de una misma balanza y forman con la Corona (Kéter) una Trinidad inseparable, llamada Gran Rostro (Arik Anpin).

Los dos últimos sefirot Yesod y Malkut son asimismo asimilables a la potencia masculina el primero y a la femenina el segundo. Idéntica clasificación para Guedulá (Amor, Gracia, Clemencia) y Gueburá (Justicia), llamados también los brazos de Dios. Guedulá otorga, y el rigor de la justicia Gueburá quita o atempera. Son las dos lámparas que adornan el Trono Real. De este segundo gran equilibrio nace Tiferet (Belleza), la expresión más sublime de los atributos morales.

Las dos tríadas menores son llamadas el Pequeño Rostro (Zeir Anpin), y la Unidad resulta de la unión del Gran Rostro con el Pequeño Rostro. Dualidad que confirma la Unidad, ya que se trata de dos rostros, de dos imágenes de una realidad. El Gran Rostro es masculino y el Pequeño Rostro es femenino.

Permutaciones” ofrecemos unas nociones básicas respecto a las *Tres llaves cabalísticas de la interpretación*. La primera de ellas es la **Gematría** o cábala matemática, geométrica o aritmética, que consiste en cosiderar el valor numérico de las palabras como índice indicativo del sentido que se busca. Ofrecemos la siguiente tabla con la que se podría experimentar; Letra del alfabeto sagrado--correspondiente en el alfabeto español--número equivalente:¹

La segunda llave es el **Notarikón** o llave de las siglas; consiste en juntar las iniciales o finales de una frase que revelarán el sentido oculto de la primera. La primera palabra del Génesis es Beresit, de la cual los cabalistas obtuvieron una frase compuesta de las iniciales: Bará ruheres samayim, yam, tohm, que significa “Creó el Espíritu, la Tierra, los Cielos, el Mar y el Abismo”.

Por último la tercera llave: **Temurá**, llamada también de la conmutación (permutación) o sustitución, que consiste en separar las letras de una palabra y formar con ellas anagramas, seudónimos, alteraciones expresivas de sentidos o cosas ocultas mediante el trastueque del orden natural de las palabras o de las letras dentro del mismo vocablo. Esto es esactamente lo que hace Cirlot en sus Permutaciones:

<<Inger
Ingre
Inerg
Inegr
Inreg
Inrge>>²

¹ Aleph-Alef	Letra: A	Número: 1
Beth	Letra: B y V	Número: 2
Ghimel	Letra: C	Número: 3
Daleth	Letra: D	Número: 4
He	Letra: E y H	Número: 5
Vau	Letra: F, V y U	Número: 6
Zain	Letra: G y Z	Número: 7
Heth	Letra: H y J	Número: 8
Teth	Letra: I y T	Número: 9
Yod	Letra: J, Y, I	Número: 10
Kahf	Letra: K y J	Número: 20
Lamed	Letra: L	Número: 30
Mem	Letra: M	Número: 40
Nun	Letra: N	Número: 50
Samekh	Letra: S	Número: 60
Ain	Letra: E muda y O	Número: 70
Pe	Letra: P, F	Número: 80
Tzde	Letra: Z	Número: 90
Cuf	Letra: C y K	Número: 100
Resh	Letra: R	Número: 200
Shin	Letra: S, X, CH	Número: 300
Tav	Letra: T	Número: 400

²Cirlot “Inger. Permutaciones” edición de Clara Janés. Cátedra.1981; pag.213.

Dentro de esta tercera llave, es célebre el alfabeto críptico de **atbás**, el más utilizado por los cabalistas; consiste en sustituir las letras de esta manera: la primera por la última y así sucesivamente.

Las letras en español de la palabra AMOR, pueden combinarse de 24 formas diferentes, algunas de las cuales son totalmente lógicas en nuestro idioma, como: Roma, Omar, Mora, Ramo, etc. La palabra ADAN se transforma en Nada, (de la nada nació el primer hombre). Los cabalistas consideran que casi todos los nombres sagrados son en realidad fórmulas herméticas que hay que descomponer para revelar su verdadero sentido.

El término hebreo que designa la tercera llave puede ser indicio de su gran antigüedad, frente al de la primera y al de la segunda, griego y latín respectivamente.

Modernamente Edgar Allan Poe¹, antepasado espiritual de Cirlot, recogió en un volumen de ensayos diferentes fórmulas criptográficas en las que la Temurá es su más claro origen.

Escribió Poe en "El poder de las palabras"²:

<< - ¡Ah, la felicidad no está en el conocimiento, sino en su adquisición! La beatitud eterna consiste en saber eternamente; pero saberlo todo sería la condenación.>>

6.5.1. El Nombre de nuestro poeta. La prueba del Nueve.

De acuerdo a la tabla antes expuesta tenemos:

$$\text{JUAN} = 20 + 8 + 6 + 1 + 50 = 85$$

$$\text{EDUARDO} = 5 + 4 + 6 + 1 + 200 + 4 + 70 = 290$$

$$\text{CIRLOT} = 3 + 100 + 9 + 10 + 200 + 30 + 70 + 9 + 400 = 831$$

Es decir, $85 + 290 + 831 = 1206$; reducción teosófica = $1 + 2 + 0 + 6 = 9$. Así tenemos

¹ E.A.P. "Obras en Prosa" II tomos. Traducción y notas de Julio Cortazar. Ediciones de Puerto Rico, Revista de Occidente, Madrid, 1956. "Criptografía"; pag. 567.

² Ibidem. tomo I; pag.275.

que el nombre de nuestro poeta es reducible a 9 y este número significa: Poder de la Virtud, la Bendición de las formas armónicas.

Es un hecho a mencionar, que hallando el valor numérico de INGER, tenemos:

$I = 9 + 10$; $N = 50$; $G = 7$; $E = 70 + 5$; $G = 200$; es decir, igual a 351; reducción teosófica = $3 + 5 + 1 = 9$; o sea, el mismo valor numérico que su nombre; con lo cual: JUAN EDUARDO CIRLOT = INGER.

Escribió Barnatan sobre el número:

<<Diez números cerrados: cierra tu boca para no hablar demasiado, y cierra tu corazón para no reflexionar sobre ello, y si tu espíritu se expande vuelve hacia el Lugar, porque así está dicho: Corren y regresan (como se dice de los ángeles) Si decimos que los números corresponden a diez objetos infinitos para nosotros, eso significa que su fin está fijo en su comienzo y que su comienzo está fijo en su fin, como la llama del fuego adherida al carbón. El Creador es uno y no hay nada fuera de él, pues ante el Uno no puedes contar nada>>¹

Respecto a la letra que corresponde analógicamente al nueve, podemos decir que es Teth, novena letra del alfabeto sagrado; en el alfabeto corresponde a la I y T (Inger comienza por I y Juan Eduardo Cirlot, finaliza en T). Significa: serpiente y sabiduría, indica también misterio, lo insondable, ocultación, conservación y renovación. Es identificable al bien, al horror del mal, a la moralidad y a la luz de la razón.

Es la imagen más completa de los tres mundos (surge del resultado de la multiplicación del guimel por el guimel) y es además el número del Iniciado (el vau más el guimel). La teth expresa la razón de ser de todas las formas, porque contiene en sí a todos los números simples. Es la síntesis del bien y del mal, la resta y la suma de todo lo que ha sucedido. Teth es espíritu y es materia. Es asimilable a la energía, a la actividad y a la comprensión en su fase positiva y a la agresividad, la violencia y el rencor en su fase negativa.

Indica resistencia y protección porque aparece como abrigo y refugio. Representa la culminación y regeneración de la existencia.

El resto de sus correspondientes son como planeta Marte; la nota musical sol; el color rojo y los del fuego; el principio alquímico de la propia infusión; y en la mente de identificarse

¹Extraído, del Capítulo tercero del libro de la Creación o SEFER YETSIRA, piedra angular del cabalismo, por BARNATAN
Obra citada: pag.164-165.

con la cosa pensada. Su arcano mayor en la cosmogonía del Tarot es el Ermitaño, y sus signos del zodiaco son Aries (Cirlot) y Escorpión. En el hombre despierta aptitud para ser circunspecto.

En predicción indica ciencia para hacer descubrimientos, orden al realizarlos y cautela al servirse del ellos, luz de razón y luz de intuición también; la primera para lo inmediato, la segunda para lo transcendente.

Su interpretación jeroglífica es la siguiente: significa un asilo, un refugio que el hombre se proporciona para protegerse de los peligros exteriores e interiores que lo acechan. Como signo gramatical denota resistencia y abrigo. Su significado esotérico es el de una muralla escondida y erigida para salvaguardar un anhelado tesoro o custodiar un objeto apreciado rodeado de peligros. Su representación geométrica está dada por tres triángulos.

Para la Kábala es una de las doce letras simples, y corresponde al noveno sefirá: Yesod (Fundación).

Si hemos conseguido, en las páginas que preceden, acecarles a Cirlot, consentirán en aceptar con nosotros, que, en la anterior descripción analógica abundan rasgos de la personalidad de nuestro Poeta.

6.6. Los rostros Positivos y Negativos de las iluminaciones sefiróticas

Otro punto que une a Cirlot con la Kábala es comprobar que en el corazón de ésta, los diez sefirot, reside el anhelado deseo de superación de contrarios cirlotiano y que, como hemos ido viendo, los cabalistas buscaron en el Uno, en Dios; así nos encontramos con los rostros Positivos y Negativos que guardan las iluminaciones sefiróticas: 1.Keter: Positivo, La Corona o el poder supremo; Negativo, El Despotismo o el Absolutismo del poder. 2.Hokma: Positivo, La Sabiduría eterna; Negativo, La fe ciega. 3.Biná: Positivo, La Inteligencia; Negativo, El dogma que se pretende inmutable y que es fatalmente progresivo. 4. Guedulá: Positivo, El amor y la misericordia infinita; Negativo, El sufrimiento y el sacrificio voluntario. 5.Geburá: Positivo, La justicia eterna que reposa en su fuerza; Negativo, la venganza divina. 6.Tiferet: Positivo, La belleza espiritual; Negativo, la necedad humana. 7.Nessah: Positivo, La Victoria eterna del bien; Negativo, Abnegación y despojo voluntario. 8.Hod: Positivo, Eternidad luminosa del bien; Negativo, Eternidad infernal.

9. Yesod: Positivo, Fecundidad del bien; Negativo, Celibato y esterilidad. 10. Malkut: Sólo tiene rostro positivo porque es el Reino de la Creación y el Sefirá Yesod en su rostro negativo sólo indica celibato y esterilidad que nada producen.

6.7. Fe y Ciencia

La Kábala también encuentra respuesta a esta aparente reunión de eternos contrarios. Como hemos visto Cirlot bebió de ambas fuentes, interesándose con el mismo entusiasmo por la mística que por la morfología; pues bien, a este respecto la Tradición apunta que al estudiar la Kábala debemos proponernos lograr una inmensa paz, mediante la tranquilidad de la mente y la paz del corazón. La tranquilidad de la mente es una consecuencia de la certeza; la paz del corazón nace de la paciencia y de la fe. Sin la fe, la ciencia desemboca en la duda; sin la ciencia, la fe puede llevarnos a la superstición. La reunión de ambas produce la certeza, pero para conseguir esta unión es preciso evitar confundirlas. El objeto de la fe es la hipótesis, y ésta llegará a convertirse en certeza cuando dicha hipótesis llegue a ser probada por la evidencia o por las demostraciones de la ciencia. El Dr. Encausse escribe:

<<La ciencia se encarga de constatar los hechos. Por la repetición de los hechos ella prejuzga las leyes. La generalidad de los hechos, en presencia de tal o cual fuerza, demuestra la existencia de dichas leyes. Las leyes inteligentes son así deseadas y gobernadas en forma necesaria por la inteligencia. La unidad de las leyes nos lleva a suponer la unidad de la inteligencia legislativa. Esta inteligencia es aquella que creemos ver, más allá de sus obras manifiestas, pero a la cual no podemos definir. ¡Es así como la denominamos Dios!>>¹

Si alguien recibe una carta mía, lo cual resultaría ser un hecho evidente; ya que reconocería mi letra y mi pensamiento, la suposición inmediata sería pensar que he sido yo quien la ha escrito. Esta es una hipótesis razonable, pero la hipótesis necesaria plantearía que alguien ha escrito esa carta. Esta podría contradecirse, pero no existe razón alguna para ello. Si lo suponéis gratuitamente, habréis planteado una hipótesis muy dudosa. Si pretendéis que la

¹ Papus (Dr. G. Encausse) "La Kábala. Tradición Secreta de Occidente" Editorial Humanitas, Barcelona, 1994; pags. 68-69.

carta ha caído del cielo, habréis planteado una hipótesis absurda. He aquí entonces, de acuerdo al método kabalístico, como se obtiene la certeza: utilizamos la Evidencia, la Demostración científica y la Hipótesis necesaria para llegar a la Certeza. Si el cabalista, caso de Cirlot, sabe mantenerse dentro de este método, cosa que hizo como ya hemos demostrado, la mente adquiere cierta infalibilidad, puesto que afirma lo que sabe y cree aquello que necesariamente debe suponer, admite las hipótesis razonables, examina las hipótesis dudosas y rechaza las hipótesis absurdas.

<<No te ruego que deshagas la oscuridad de mi corazón ni de mi conciencia, sino en la medida en que esto sea justo para que pueda alabarte, y ver en lo Tenebroso la forma de lo que debe ser exaltado y en lo alucinante de mi propio espíritu que ya tengo el fuego que sólo Tú has de encender.>>¹

En estos versos de Cirlot comprobamos como une "corazón y conciencia" lanza una hipótesis de fe y espera que la Divinidad encienda su Fuego para así poder ver su rostro con Certeza.

6.8. Toda religión busca al UNO

Respecto a la Unidad que proclama la kábala y que fascina a Cirlot, incluso en sus planteamientos históricos comparativos entre las grandes religiones proclama esa misma unidad, al igual que nuestro poeta escribiendo versos sobre la divinidad egipcia, caldea, cántara, babilónica, católica, hebréa o persa; para la kabala la religión no es una servidumbre impuesta al hombre sino una ayuda que se le brinda. Las castas sacerdotales han querido siempre explotar, vender y transformar esta ayuda en un yugo insostenible y la obra evangélica de Jesús tuvo por objetivo separar la religión del sacerdote o, por lo menos, remitir a éste a su papel de ministro y servidor de la religión, devolviendo a la conciencia humana toda su libertad y su razón.

¹ Cirlot "Las Oraciones oscuras" Antología de Leopoldo Azancot "Poesía 1966-1977" Editora Nacional, Madrid, 1974, pag.39.

La kábala, si bien reconoce que el dogma cristiano-católico es por completo cabalístico, le parece preciso reconocer que esto también se da en los grandes dogmas del mundo antiguo. La leyenda de Krishna, tal como la relata el Baghavad-Gita, es un verdadero evangelio, semejante al Nuevo y al Viejo nuestro, aunque más primitivo y brillante. Las encarnaciones de Vishnú son diez, como los Sefirot de la Kábala. Por su parte, Osiris, el dios egipcio muerto por Tifón y luego resucitado por Isis, viene a ser el Cristo repudiado por los Judíos y luego honrado en la persona de su madre. La Tebaida es también otra gran epopeya religiosa, que debe colocarse al lado del gran símbolo de Prometeo. Antígona, lo mismo que María, es un prototipo de la "mujer divina". Por doquier vemos el triunfo del bien, logrado bien, logrado mediante el sacrificio voluntario, luego de haber sufrido por cierto tiempo los ataques desordenados de las fuerzas fatales.

Escribe Eliphas Levi respecto al criterio de unidad religiosa de la Kábala:

<<Los ritos son simbólicos y se transmiten de una religión a otra. Las tiaras, mitras y vestimentas religiosas, son patrimonio de todas las grandes religiones. Si concluyéramos de todo esto que todas las religiones son falsas, sería más bien nuestra conclusión una falsedad, pues en verdad la religión es Una, como la humanidad, es progresiva como ella y permanece siempre la misma, dentro de una constante transformación.>>¹

Para Cirlot la mujer divina tiene las dos caras de la eterna dualidad que el poeta pretende reconciliar. La mujer que hace vivir y la mujer que mata:

<<Topacios engastados, frutos, floras,
zarzales de cristal por tu estatura
yacente plata clara, plata pura,
enciendes las cavernas donde moras.>>²

Aquí tenemos la mujer divina y preciosista que reluce en el alma del poeta; ahora la otra cara del amor cirlotiano:

¹ Citado por Papus "La Kábala. Tradición Secreta de Occidente" Editorial Humanitas, Barcelona, 1994; pags.85-86

² Cirlot "Eva Pandora" Antología de Leopoldo Azancot; pag.324.

<<Ya no recuerdo el orbe de tus montañas ávidas
irguiéndose tan cerca que aplastabas mi espíritu.

Ya no recuerdo nada, Perséfone, y me alejo
hacia el helado filo de una espada desnuda.

**Mi máscara es la lira: yo mato cuando canto
aunque esa muerte sea también mi propia muerte.>>¹**

He aquí el hielo junto al fuego; el azufre y el mercurio del amor; todo lo que hace morir y resucitar a un poeta.

¹ Cirlot "Orfeo" Antología de L. Azancot; pag.99.

Capítulo 7.

7.Cirlot y La Obra¹

Hermana de la Cábala, la Ciencia de los Números y la Simbología, la Alquimia o la Gran Obra se encuentra en el camino de Cirlot debido a su meta: volver a la Unidad divina, encontrar al Gran Uno y su búsqueda pasa inexorablemente por la superación de contrarios. Para la Alquimia hay en un solo cuerpo dos tinturas principales que hay que separar de su lutosidad (del latín lutum: barro, fango); este cuerpo es su materia, de la cual se forma la piedra. Se llama Rebis o Bina Res, porque está compuesta de dos sustancias mercuriales distintas. Es, sin embargo, una única cosa individual, que de sí misma, y sin adición de cosa alguna, se altera, se pudre, se disuelve y se congela; la diversidad de esta doble sustancia procede de una misma raíz, que engendra estos efectos en sí por la contrariedad de estas dos sustancias, pues donde no hay contrariedad de cualidades, no puede haber alteración. No obstante, estas dos sustancias distintas aunque individualmente encerradas en un único objeto, no dejan de ser diferentes entre sí, y, a causa de esto, actúan y se alteran, pues una es un cuerpo y la otra un espíritu, la una fija y la otra volátil, la una álcali y la otra ácida, la una seca y la otra húmeda, la una ligera y la otra pesada, una fría y la otra caliente, una roja y la otra blanca, una espesa y la otra clara, una gruesa y la otra sutil, una dura y la otra blanda.

<<¡Feliz aquel que pueda conciliar estas dos sustancias contrarias, aunque nacidas de una misma raíz y corporificadas en un mismo y único objeto, y hacer de tal modo que se conviertan la una en la otra por medio de una decocción física! Todo el secreto de este arte consiste, pues, en cocer estas dos materias hasta que se vuelvan amigas y se convergan mutuamente. De ello resulta una materia mucho más noble y perfecta de lo que era antes de esta conjunción física, de la que resulta una verdadera paz entre los Elementos.>>²

¹Arte operativo del alquimista. La meditación, que interioriza las transmutaciones efectuadas durante la operación real, engendra el "cuerpo espiritual", que es una coincidentia oppositorum. Esta meditación penetra en el reino intermedio, en el reino psíquico de los cuerpos sutiles, a través de la actividad de la Imaginación meditadora que, al transmutar en símbolos los procesos o acontecimientos sensibles, pone en acción energías psíquicas que transforman radicalmente la relación del alma con el cuerpo. Se trata de llegar al estado en el que los cuerpos perciben mediante su propia esencia los pensamientos que realizan en el mundo celeste, así como las Formas angélicas. Recíprocamente, los espíritus instalados en estos cuerpos, perciben a través de su propia esencia los cuerpos y las realidades corporales, ya que se convierten en cuerpos cuando lo desean. La obra alquímica meditadora, o la meditación que opera alquímicamente, llegan pues al resultado cuya fórmula define el "mundus imaginalis", como mundo gracias al cual se espiritualizan los cuerpos, y gracias al cual se corporalizan los espíritus. (H. Corbin "Cuerpo Espiritual y Tierra Celeste" Ed. Siruela, Madrid, 1996, p.124.

²Anónimo "Refutación del Anónimo Pantaleón. Presunto discípulo de Hermes" publicado por Laurent d'Houry, París 1689; Trad: J. Peradejordi; pag.22. Este texto consta de 84 páginas y se encuentra al final de un pequeño volumen in-12º. Contiene otros dos tratados: El primero, del Sieur Malthurin Eyquem du Partineau, titulado "El Piloto de Onda Viva" y el segundo, "La Tumba de Semiramis", cuyo autor es anónimo al igual que el de "La Refutación"

Respecto a la relación íntima de Cirlot con la Obra, ahora pasaremos a dar fe, aunque no es trabajo difícil ya que el mercurio, el azufre, el fuego y otros elementos básicos de la Obra se encuentran por todas partes en los versos cirlotianos. Por ejemplo, para los trabajadores del Magisterio, el Oro en su primer comienzo fue hecho de Tierra y de Agua, llamados Azufre y Mercurio, los cuales estando unidos uno a otro por la mezcla de la ingeniosa Naturaleza; fueron a lo largo de los tiempos cocidos y endurecidos en la montaña en la que estas materias se encontraron. Pero en esta cocción la Tierra se separó poco a poco, a medida que la disposición y la digestión progresaban, sin embargo, después de que hubieron empezado la corporificación y congelación de este Cuerpo. Lo que lo hace ser más perfecto que los otros metales es que el Azufre ha permanecido en estos, y no han sido purgados como el Oro; a causa, o de la matriz que no tenía fuego suficientemente poderoso, o de la impureza del Azufre, que no ha podido ser dispuesto a esta separación. Dicho esto, encontramos en la poesía cirlotiana:

<<El mercurio soy yo, todo el azufre
del fondo del infierno
no puede desistir de perseguirme
en mi parada plata insomne>>¹

Resulta evidente que Cirlot se lamenta de no alcanzar la pureza suficiente, de no poderse purgar de todo el Azufre que le sobra para ser el Uno, la Piedra; en su último verso "plata insomne" es una referencia directa a la falta de Oro, de Sol, ya que la Piedra también se define como el matrimonio de la Plata y el Oro o la Luna y el Sol o el Cielo y la Tierra. Cirlot vuelve a anhelar profundamente el no reunirse con su Amada, en ese Agua Virgen. Escribió el alquimista Nicolás Valois:

<<Es esta Agua prisionera la que chilla sin cesar: "Ayúdame y te ayudaré". Es decir, libérame de mi prisión y si alguna vez logras sacarme de ella, te convertiré en el Dueño de la fortaleza en la que estoy. Así pues, el Agua que está encerrada en este cuerpo es de la misma naturaleza que aquella de la que damos de beber, que es llamada Mercurio Trismegisto, de la que habla

¹ Cirlot "Hamlet" Antología de L. Azancot; pag. 68.

Parménides, cuando dice: "Natura se regocija en Natura, Natura supera Natura, y Natura contiene Natura". Pues este Agua encerrada se regocija en su Compañera que viene a liberarla de sus cadenas, se mezcla en ella, y finalmente, convirtiendo esta prisión en ellas, expulsando lo que les es contrario, lo que es la preparación, son convertidas en Agua mercurial y permanente.>>¹

Cirlot invoca a su Compañera para que le libere, "chilla" y busca el eco de la Amada para alcanzar la permanencia, el equilibrio, la superación entre los contrarios que otorga la paz entre los Elementos:

<<Ardes sobre mi sombra desmembrada,
y mi sangre solloza cuando lento
abro mis ojos sacros y contemplo
tu mercurial belleza que me arrastra
de nuevo hacia existir cuando soy sombra>>²

Cirlot sabe que mientras tenga carne y sangre será difícil la permanencia con la Amada: "cuando soy sombra" pero sabe que el fuego lento y no rápido y destructor por excesivo calor: "ardes sobre mi sombra", le hará alcanzarla en vida, y así beber el agua mercurial libre y amada; es decir, unir en vida lo celeste y lo terrestre. Escribe nuestro poeta:

<<Murciélagos inmensos a lo lejos
esperan los despojos. Y la reina
del musgo se deshace junto al lago
donde el mercurio sueña con el azufre³.>>⁴

¹ Nicolás Valois "Los Cinco Libros o La Llave Del Secreto De Los Secretos" Editado por Retz, París, 1975; Libro II, Biblioteca Hermética; pag. 126. En la primera mitad del siglo XV, verdadero apogeo en Europa de la ciencia Hermética, tres compañeros alquimistas, Nicolás Grosparmy, conde de Flers, Nicolás Valois y Pierre Vicot, trabajaban en Flers (Normandía). Según el mismo Nicolás Valois parece que, después de haber buscado durante mucho tiempo, los dos primeros recibieron "el Don de Dios", y realizaron la Gran Obra en 1420. El tercer compañero, el sacerdote Pierre Vicot, escribe nuestro autor al principio de sus Cinco Libros, no quiso abandonar los sofismas particulares a los que tan entregado estaba, pues quería ver cada día nuevas cosas que lo deslumbrasen (no quiso abandonar sus errores) El secreto quedó bien guardado entre Valois y Grosparmy, y no se sabe si Nicolás Valois pudo transmitirlo a su hijo, al que dirige sus Cinco Libros y cuyo preceptor era Pierre Vicot. Nada se sabe pues, del hijo de nuestro Adepto, salvo que su nieto, llamado también Nicolás, hizo construir en Caén, entre 1530 y 1540, el magnífico Hotel de Escoville, en el cual Fulcanelli ha reconocido una "morada filosófica", a causa de los símbolos alquímicos que adornan el portal de entrada.

² Cirlot "Anhat" Antología de L. Azancot; pag.58.

³ "Moisés nos dice que en el principio Dios creó los cielos y la tierra, esto es, la Virgen mercurio y la Virgen azufre" [Fray José de Sigüenza "Historia del Rey de los Reyes y Señor de los Señores"; Ed. La Ciudad de Dios, Real Monasterio del Escorial, 1916; vol.I; p.149.]

⁴ Cirlot "Los restos negros" Antología de L. Azancot; pag.92.

7.1.1. La Obra y la Inmortalidad

Como ya hemos visto a lo largo de este trabajo Cirlot buscó el Ángel y, según nuestro modesto e irrelevante criterio, lo encontró. El ángel significa lo incorruptible, descifrar el mensaje divino y recordar todo nuestro pasado para reedificarlo sin la lacra de la peste y la corrupción de los Elementos por malos hábitos o por simple carencia de iniciación, de iluminación; nadie nace con la Obra hecha, aunque sí en el espíritu, o no, porque Dios no elige a todos. Pues bien, La Obra y así vemos una nueva conexión con nuestro poeta, cree en la inmortalidad y explicaremos como resuelve, para pasar, después, a unos versos de Cirlot en los que este sentir se hace evidente. Para la Gran Obra es muy cierto, y nadie lo duda, que todo compuesto está sujeto a corrupción y que puede separarse; esta separación, en el reino animal, se llama muerte, pero hacer comprender cómo el Hombre, aunque compuesto de cuatro Elementos, puede naturalmente ser inmortal. Es algo muy difícil de ver y parece incluso superar las fuerzas de la Naturaleza. No obstante, Dios ha inspirado desde hace mucho tiempo a los hombres de bien y filósofos verdaderos de cómo esta inmortalidad podía estar naturalmente en el Hombre.

El hombre había sido creado con estos Elementos incorruptibles reunidos en una justa igualdad, de modo que no podía ser corrompido, por ello había sido destinado para la inmortalidad. Pero después de que el Hombre, debido a su pecado de desobediencia, hubo transgredido los mandamientos de Dios, fue expulsado del Paraíso terrestre y Dios lo envió a este mundo corruptible que sólo había creado para las bestias, en el que, no pudiendo vivir sin alimento, estuvo obligado a alimentarse de los Elementos corruptibles que infectaron los Elementos puros de los que había sido creado; y así poco a poco cayó en la corrupción, hasta que una calidad predominando sobre otra, todo el compuesto fue corrompido, fue atacado por diversas enfermedades y finalmente la separación y la muerte se produjeron.

Esta inmortalidad del hombre ha sido la causa principal por la que los filósofos han buscado la Piedra, caso de Cirlot y su búsqueda del Ángel, de la Amada, pues han sabido que había sido creada de Elementos más puros y perfectos; y, meditando sobre esta creación que han reconocido como natural, han empezado a buscar cuidadosamente, para saber si era posible el tener estos Elementos incorruptibles, o si se podía encontrar algún sujeto en el que estuvieran unidos e infusos: a ellos Dios inspiró que la composición de

tales Elementos estaba en el oro. Escribió el Cosmopolita, anónimo alquimista:

<<Los metales del vulgo están muertos. El Oro y la Plata vulgares se venden muy caros, y están muertos, y permanecerán siempre muertos. La cuestión es volver al oro vivo, espiritual y aplicable a la naturaleza humana, lo que no es en su naturaleza simple y compacta para alcanzar esta perfección, debe ser reducido en su hembra a su primera naturaleza, y rehacer por su tetrogradación el camino de la regeneración. El oro muerto en sí mismo no sirve para nada y es estéril. Pero revivificado tiene con qué germinar y multiplicarse.>>¹

Directamente, respecto al oro muerto del vulgo, escribió Cirlot:

<<Una ciudad dorada pero muerta>>²

Y respecto al Angel y la eternidad:

<<Los ángeles te viven, no desdigas
tu origen superior, mi príncipe.
¿Superior? Soy del tiempo
y acabo de ceder en mi locura
de imaginarme el hijo de aquel ser
eterno.>>³

La lucha entre sentirse eterno y no alcanzar la pureza de la fusión, de la piedra; debido a esto, en momentos desesperados escribe:

<<como el aullido del mercurio
cuando busca el azufre y no lo encuentra>>⁴

¹El Cosmopolita "Nueva Luz Alquímica" Revista "La Puerta" Ediciones Obelisco, Barcelona, 1993; n° "La Alquimia" monográfico; pag.40.

²Cirlot "El incendio ha empezado" Antología de L. Azancot; pag.60.

³Cirlot "Hamlet" Antología de L. Azancot; pag.71.

⁴Cirlot "Los Restos Negros" Antología de L. Azancot; pag.96.

Pero no desiste y busca el oro vivo:

<<Verterme en la caverna como líquido,
morir entre las algas de oro pálido
y deshacerme al fin entre los trozos
de mi conciencia abierta a su fulgor.>>¹

La Alquimia reconoce tres clases de Oro: el primero es un oro astral cuyo centro se encuentra en el sol que, por sus rayos, lo comunica, al mismo tiempo que su luz, a todos los astros que le son inferiores. Es una sustancia ígnea y una continua emanación de corpúsculos solares que, por el movimiento del sol y de los astros, que están en un perpetuo flujo y reflujo, llenan todo el Universo; todo está penetrado por él en la extensión de los cielos, sobre la tierra y dentro de sus entrañas. Respiramos continuamente este oro astral y sus partículas solares penetran nuestros cuerpos que las exhalan sin cesar.

El segundo es un oro elemental, vale decir la más pura y más fija porción de los elementos y de todas las sustancias que éstos componen, de modo que todos los seres sublunares de los tres reinos continen en su centro un precioso grano de este oro elemental. Aquí vemos afirmada la unidad radical, no sólo de los metales, sino también de todas las cosas. Si el grano de oro que está en todos los seres fuera puesto de nuevo en estado de vegetar, la creación entera volvería a encontrar la incorruptibilidad y la inmortalidad perdidas, dicen los alquimistas. Es por ello que dicho oro es el secreto de su Física.

El tercero es el hermoso metal, su brillo y su perfección inalterables hacen que todos los hombres lo valoren como el soberano remedio de todos los metales y de todas las necesidades de la vida y como el único fundamento para la independencia, la grandeza y el poder humanos. Escribió Valois:

<<La avaricia fue quien heló aquí abajo todas las riquezas del oro; el oro vulgar, es el oro de aquel Dite (Satán) situado por Dante en el fondo del infierno, y atrapado en un mar de hielo. No se nos ocurra, pues, emprender esta búsqueda química sin estar, como Dante y Virgilio, animados por el deseo de volver al "claro mundo". La concupiscencia y las riquezas de Dite significaron la pérdida del oro vivo: y no es más que un cadáver lo que buscan neciamente

¹ Cirlot "Orfeo" Antología de L. Azancot; pag. 105.

los avaros.>>¹

Como podemos ver Dante y Virgilio son considerados por los Filósofos de la Obra como maestros alquimistas, y de esta relación surge otra nueva con nuestro poeta; ya que Virgilio en su Eneida trata al hierro como un metal maldito, y así lo es para la Obra, comprobando al tiempo como Cirlot emplea este metal de igual forma negativa, ya que aparecerá en sus versos para resaltar situaciones desesperadas. Escribió Virgilio:

<<Estoy fijado aquí, el hierro me ha recubierto con una cosecha de flechas, que han crecido en venablos agudos.>>²

Escribió Cirlot:

<<Heredera de hierros que no ignoras,
estela de cristales como heridas.>>³

<<Me deshago del hierro que recubre
mi estructura de mármol y granito>>⁴

Y en un intento, digamos ya inmenso, por parte de Cirlot de salir de ese infierno de la imperfección y de lo corruptible del que hablaba Dante y Virgilio, buscando en la Obra una escala con la que alzarse hasta la pureza del oro divino, encontramos estos versos definitivos:

<<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.>>⁵

¹ Nicolas Valois "Los cinco libros o la llave del secreto de los secretos" Libro II, Biblioteca Hermética, Ed. Retz, París, 1975; pag.192.

² Virgilio "IV Bucólica" Ed. Alianza, Madrid, 1981, p.37.

³ Cirlot "Hamlet" Antología de L. Azancot; pag.56.

⁴ Cirlot "El incendio ha comenzado" Antología de L. Azancot; pag.60.

⁵ Cirlot "Los restos negros" Antología de L. Azancot; pag.96.

En Cirlot, el desgarró entre su inmortalidad y su estado presente, caído, mutó en tristeza, una profunda melancolía, un continuo combate, a muerte, entre el ángel y el hombre; entre su memoria de epopeya y su presente doméstico. El tiempo demostró que ni una losa de cien kilos puede acallar la voz del alma. Nos contaba Cirlot sobre esta memoria, sobre este recuerdo del ángel:

<<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 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.>>¹

Y sentenciando sin concesiones:

<<No se puede existir sin ser eterno>>²

Respecto a los colores que va tomando la Piedra según se va acercando a su perfección, Cirlot nos vuelve a demostrar su conocimiento alquímico. Para los filósofos de la Obra, cuando encuentran la preciosa materia, hija del Sol y de la Luna, también llamada "Floscoeli", flor de cielo, o "Nostoch", es colocada en el vaso filosófico, bien sellado, tomando un color muy negro, que los Artistas llaman Cabeza de Cuervo. Es la putrefacción alquímica en el curso de la cual se hace la unión del macho y de la hembra.³ Así pues, el color negro es el primer color de la obra.

A continuación, la materia se blanquea poco a poco. Toma al principio el color gris: es Júpiter (el estaño) que sucede a Saturno (el plomo). Finalmente es el color blanco, Artemisa,

¹ Cirlot "Momento" Antología de L. Azancot; pag.128.

² Cirlot "Non Serviam" Antología de L. Azancot; pag.153.

³ Hablando de los misterios de Latona y de Artemisa, Plutarco escribe: "La finalidad del matrimonio es la generación, es decir, una marcha progresiva de las tinieblas hacia la luz"; Fragn.IX (ed. Didot; pag.18.)

Diana más blanca que la nieve y que sólo se muestra desnuda a los cándidos amantes de la Ciencia. Los antiguos daban a Perséfone¹, raptada y llevada a los infiernos por Plutón, el nombre de Perefata: que alimenta a las tórtolas. Es, en efecto, madre y nodriza, pues el color negro alimenta al color blanco. El color blanco es, pues, el segundo color principal de la Obra. Es la piedra al blanco: tiñe los metales en plata. Se saca de ella el elixir al blanco que es un remedio excelente para los espíritus.

Finalmente, después de haber pasado por diversos colores intermedios, la materia pasa al rojo. Es la piedra al rojo, con la que se hace el elixir al rojo, excelente medicina de los espíritus y de los cuerpos. Tiene la propiedad de teñir en oro todos los metales.

Cirlot consciente de este proceso, escribe en su poema, "Non Serviam", en el mismo orden expuesto, del negro al rojo, pasando por el blanco, los siguientes versos que hablan por sí solos:

<<Lo múltiple es **lo negro** virginal
 propagando su vaso centelleante...
 Las olas se deshacen repentinas
 y de **lo blanco** y rubio resta sólo
 un algo movimiento
 un derivar que ciega...
 Mientras graves avances se producen
 en **la roja** espiral,
 en el crisol que estalla
 para que pueda haber un universo.>>²

Coinciden, de nuevo, Alquimia y Cirlot en considerar a Cristo como el restaurador de la raza humana y posibilitador, siguiendo sus enseñanzas, de salir de la condición miserable tras la caída. Cirlot busca vivir el más allá en vida, unirse aquí con la Amada; al igual que el Arte Hermético tiene por objeto la metamorfosis completa del ser entero: alma, espíritu y cuerpo, en una indisoluble fusión que hace el milagro de una sola cosa. la Piedra de los Sabios. Provisto desde aquí abajo del cuerpo glorioso de la Resurrección, el Adepto que ha acabado la Gran Obra puede salir de este mundo cuando le place sin pasar por ninguna muerte, o, si muere, resucita al tercer día. ¿Cómo hacen esto? Con la Medicina Hermética,

¹ Porfirio, De Abstinencia, IV-16. Ed. Nauck, 254,22.

² Cirlot "Non serviam" Antología de L. Azancot; p.156.

que no es otra cosa sino Cristo eterno, único capaz de salvar al hombre de la maldición que pesa sobre él desde la Caída de Adán. Esta medicina no cura solamente los espíritus sino también los cuerpos y toda esta parte de la naturaleza que el hombre había arrastrado con él. Es el buen Pelicano, Cristo, realizando plenamente, al derramar su sangre por aquellos que ama, la promesa de redención total que nos libera incluso de las consecuencias físicas de la Caída. Los versos de Cirlot que siguen, vuelven a hablar por sí solos:

<<Cristo, cristal
to, tal
total...
Izado en cruz
crucificado
cristificado
cristal de luz
lucificado...
Cristo, crisol,
Sol...
Tumba, retumba.
Mina, ilumina...>>¹

Respecto a lo que motivó que Cirlot pasara inadvertido para la mayoría de sus contemporáneos y que manifestara en múltiples ocasiones: "la odiosa y odiada realidad"; en definitiva, que no le gustara la turba humana entre la que vivió, lo encontramos en sus versos y lo encontramos, también, en lo que la Alquimia considera causas por las que la humanidad se comporta de forma, en su mayoría, tan deprimente. Los alquimistas piensan que engañado por la apariencia del barro con el que Adán había sido hecho, Satán rehusó el misterio de la Encarnación. Por esta razón, después de la Caída, se esfuerza por todos los medios en desviar a los hombres de la Medicina de la Salvación. Los desvía mediante los prodigios en verdad muy sorprendentes que éstos realizan bajo su inspiración y que en realidad no son más que divertimento.

. El Hombre ha perdido el camino que conduce al palacio de su padre. Ya no sabe que había sido creado para reinar en la alegría, las fiestas y los juegos.

Ya no lo sabe, pero le queda una oscura nostalgia. Por ello se esfuerza tan apasionadamente en reencontrar con sus propias luces, la felicidad perdida por causa de la

¹ Cirlot "Cristo, Cristal" Antología de L. Azancot; pags.301-302-303.

Caída. Pero sus luces son las de un esclavo rebelde. El veneno está en él, y toda su ciencia no conseguirá jamás separar la vida de la muerte. Sus trabajos son tan ilusorios como los castillos de arena de los niños en la playa: cada marea los disuelve y sin embargo se esfuerzan vanamente en mantenerlos; después de cada desastre, un maestro presuntuoso les induce a reanudar el mismo trabajo según un plan perfeccionado. ¿No es ya tiempo, para aquellos que han comprendido, de abandonar este pequeño juego? Desde luego para Cirlot fue tiempo de abandonarlo, de alejarse de la sociedad entregada a tareas para él muertas e inútiles; recordemos sus terribles versos en Marco Antonio:

<<No quedan campamentos; aprended
momias que os levantaís por la mañana
con el deseo humano de vivir
un día más de podredumbre densa y de beber
acaso aéreo.>>¹

O los no menos incendiarios:

<<Un conjunto apagado de signos y promesas
transcurre sobre el peso de ese horror asistido
por rebaños de nubes y de tristezas que arden
sobre las cicatrices de largas avenidas.>>²

Consideramos que estos versos son prueba más que suficiente para observar la falta de interés, por parte de nuestro poeta, por figurar dentro de ese aquelarre cotidiano que envuelve las urbes del mundo en un remolino de exhibición y hedores múltiples por conseguir oro y plata muertos; otra prueba la obtenemos al comprobar como J.E. Cirlot casi no aparece en las antologías de poesía española.

¹ Cirlot "Marco Antonio" Comunicación Literaria de Autores, Bilbao, 1967; p.10.

² Cirlot "Elegía Sumeria" Antología de Clara Janés; p. 148

7.2. Cirlot y la *Regeneración mágica*

La Magia, tradición tan ultrajada y violada por el interés y la ignorancia humana, quedará unida a Cirlot en su dimensión de protectora y consoladora del hombre tras su Caída postadámica. La Magia que nos interesa es aquella que Dios entregó al hombre tras expulsarlo del Paraíso; como Padre se entristeció al ver a su criatura vagando por una Tierra hostil para la que no estaba preparado; su pecado le había hecho perder su “cuerpo de Luz” y corrompido por la torpeza de querer conocer también el mal, y así ser tan “completo” como Dios, que conoce Bien y Mal, había perdido la infinita penetrabilidad de la Luz; así Dios no volvió a admitir al hombre en el Paraíso, pero le entregó unas leyes, Magia, con la que poder distinguir entre lo venenoso y lo curativo, entre lo comestible y lo letal, etc... La ley Mosaica, Los Evangelios no son otra cosa que la palabra de Dios materializada para ayudar a su criatura caída y posibilitar su Restauración a la Pureza y Unidad Divina. Aquí ya encontramos el motivo que llevó a Cirlot a buscar en esta Magia Verdadera: el retorno a la Unidad; La Magia de Dios posibilita al hombre el volver a unirse a Él y así recuperar su cuerpo inmortal; Cristo y su Magia, devolvió la vista, aplicando polvo sobre los ojos, al ciego; resucitó a Lázaro; convirtió el agua en vino, curó la lepra; etc. Volvieron a recordar al hombre su posibilidad de ser regenerados por el Padre y ser Uno con El, en alma y cuerpo.

La Magia basada en las Sagradas Escrituras opina que la posibilidad de recuperar nuestro cuerpo luminoso reside siempre en nosotros como un grano listo para germinar. Recordemos a Cirlot buscando volver al Ángel. Para la Magia existe, en la Naturaleza física, una substancia pura que puede ayudarnos a liberar la chispa divina encerrada en nosotros; esta substancia es la esencia paradisiaca que la caída del hombre encerró en la materia grosera y que desde entonces languidece bajo sus cadenas.

El secreto de la Regeneración consiste en hacer desaparecer la corteza que mantiene prisionero al corazón divino: esta es la construcción del Templo en el cual Dios, la naturaleza y el hombre estarán unidos para siempre.

<<La verdadera ciencia real y sacerdotal es la ciencia de la Regeneración, es decir la reunión de Dios con el hombre caído>>¹

¹Karl von Eckartshausen “La Nube sobre el Santuario, Cartas Metafísicas” Ed. Obelisco, Barcelona, 1992; p.99.

<<Construir el verdadero templo es destruir la miserable cabaña adámica y sustituirla por el Templo de la Verdad; es desarrollar en nosotros el sentido interior a fin de que el principio metafísico incorruptible supere al principio terrestre>>¹

Así tenemos, que la Magia enseña a hacer llegar al entendimiento las partes más sensibles de la materia, es decir, a elevar la representación de un sujeto determinado a la comprensión general del entendimiento puro, con lo cual sucede que la superposición y dispersión de las propiedades que pueden hallarse en una cosa determinada se asumen en conjunto y lo más íntimo del alma se reconoce y se transmuta en esa cosa. ¿Reconocemos los ecos de surrealismo y neosurrealismo en su forma de relacionarse con los “objetos”?

Así pues, el verdadero mago inicia su obra con el entendimiento, en lugar de con las conjunciones supersticiosas, y conoce las razones por las cuales lo más fundamental está en armonía o en contradicción. Además, el mago sabe hacer comprensibles esas razones, sabe desarrollarlas e incluso sabe inscribirlas en un cálculo mental, a lo que se llama cálculo de la naturaleza.

El verdadero mago sabe desvelar las extensiones y ve las inteligencias y circunstancias de las fuerzas. A través de la fe sabemos que el mundo fue creado por la palabra de Dios:

<<Para que de las cosas invisibles se hicieran las cosas visibles>>²

El otro aspecto de la Magia consiste en conocer los “vehículo” por cuyo medio un espíritu comunica sus influencias a un cuerpo, y en la investigación de cómo un espíritu alejado comunica a otro su voluntad, e influye sobre los demás con su equilibrio, de la misma manera que un cuerpo mueve a otros cuerpos con su movimiento.

Sobre los “vehículo” las Escrituras dicen:

<<Y el Señor se le apareció entre un arbusto en llamas, y él vio cómo el arbusto ardía pero no se quemaba.>>³

¹ Ibídem; p. 30.

² Carta de Pablo a los hebreos (E.XI.)

³ Exodo.III.2.

<<Y cuando las llamas subieron desde el altar hacia los cielos, el ángel del Señor se elevó también entre las llamas.>>¹

<<Y sucedió que pasó tanto tiempo en oración ante el Señor, que el aliento se detuvo en su boca.>>²

<<Pero el Señor respondió a Job desde el interior de una tempestad.>>³

El último aspecto de la Magia Verdadera, la divina, sería, el más elevado, la oración mental de la fe con el amor fundamentado en la verdad, es decir, tener el conocimiento de Dios⁴.

Una vez demostrada la base de nuestro discurso en las Escrituras volvemos al tema de la caída en el que encontramos nuevas conexiones entre Cirlot y Magia; para Ésta, el hombre es semejante a un fuego concentrado y encerrado en una envoltura grosera, está separado del fuego primordial al cual aspira a unirse. Se ha de quemar la envoltura que nos recubre de modo que este fuego no se reduzca a una simple chispa. Escribe nuestro poeta:

<<Resurgen los volcanes más felices,
las armonías rotas de otra música,
los alaridos vírgenes del fuego,
los temblorosos dedos de lo dado>>⁵

Para la Magia verdadera el hombre actual, caído y exiliado, si bien ha perdido las prerrogativas adámicas, conserva sin embargo una cierta nostalgia del estado luminoso, nostalgia continua en Cirlot, de nuestro primer Padre. Eckartshausen⁶ sabe ver más allá de las apariencias e intuye el singular destino del hombre, su ignorada y anhelada grandeza:

¹ Jud.XIV.20.

² Reg.I.22.

³ XXVII.1.

⁴ Epístola de Pablo a los Corintios, III.2 y Juan XIV-23.

⁵ Cirlot "Oda a Montserrat Gudiol" Antología L. Azancot; p.123.

⁶ Karl von Eckartshausen, nació en el castillo de Haimhausen (Baviera) el 28 de junio de 1752, y murió en Munich el 13 de mayo de 1803. Hijo ilegítimo del conde Karl von Haimhausen y de María Anna Eckart, la hija de su intendente, llevaría el nombre del padre y un apellido inventado que reúne los apellidos paterno y materno: Eckartshausen. Tras una infancia bastante desgraciada y a causa de su nacimiento poco convencional, sería ennoblecido hasta acabar sus estudios universitarios pudiendo llamarse en lo sucesivo Karl von Eckartshausen. Recibió una educación muy esmerada y llegaría a ser uno de los escritores más fecundos de todo Alemania y una de las figuras más importantes, sino la más, de la teosofía cristiana.

<<El primer hombre era un gran mago que cayó y perdió su sabiduría>>¹

Así tenemos que la Magia es ante todo el medio de volver a unir religiosamente al hombre con su Creador.

Creado a imagen y semejanza de Dios, el hombre está destinado a una felicidad semejante a la de su Creador. En el paraíso, el Hombre tenía un Cuerpo de Luz, un cuerpo constituido por energía concentrada de la luz y de los elementos, antes de que estos fueran destrozados por la maldición. Este cuerpo estaba formado por tres partes de luz y una de materia. Además, este Hombre era libre: su libertad consistía en permanecer atado a la Unidad Divina o alejarse de ella. Al alejarse de ella a causa del deseo, el ser humano primordial, el hombre de Luz, cae en el mundo imperfecto de la materia.

<<La enfermedad de los hombres es un verdadero envenenamiento; el hombre ha comido del fruto del árbol en el que dominaba el principio corruptible y material y se envenenó al disfrutarlo.>>²

Su cuerpo, constituido, como hemos visto, por energía lumínica concentrada, no tenía que haberse alimentado más que de alimentos incorruptibles, de alimentos luminosos, pero probó el alimento perecedero, con lo que se volvió perecedero y mortal.

El hombre está en esta Tierra para alcanzar el más alto grado de felicidad, pero no en el tiempo, sino en la eternidad. Sin embargo, en este mundo, puede encontrar el punto a partir del cual se extravió. Escribe Cirlot:

<<Circundado de luces, el creyente
se eleva hacia la cruz como el cristal
y ve junto al diamante sin edad
sus propias agonías elevadas.

Contempla en un jardín ensangrentado
su espíritu que grita en el silencio,
su voz desenterrada que repite

¹ Eckartshausen "La Nube sobre el Santuario, Cartas Metafísicas" Ed. Obelisco, Barcelona, 1992; p.95.

² Ibídem; p.95.

la subceleste floración de espinas.>>¹

7.2.1. *El Sensorium*

Las Fuerzas Mágicas operan en un órgano concreto; quien conoce ese órgano y sabe la manera de apropiárselo o entrar en contacto con él, posee el poder mágico sobre la naturaleza entera. Dios expresa un sol espiritual que religa lo finito a lo infinito. Este sol es el órgano de la omnipotencia; los persas lo llamaban Ormuz, los judíos Jehová, los griegos Logos; este órgano es la naturaleza inmortal y pura, la substancia indestructible que lo vivifica todo y lo lleva a la más alta perfección y felicidad; el primer hombre fue creado a partir de esta substancia que es el elemento puro. Recordemos la forma solar, circular de la "Sagrada Forma". Eckartshausen nos habla también de:

<<Un aceite de unción que renueva al hombre. Este aceite, que reside en lo más profundo de la materia física, es llamado Electrum, el elemento divino, el órgano o vehiculum del espíritu de Dios, el vestido de oro de la hija del rey. Este Electrum charmal aetherum es el Verbo físico y glorioso, el cuerpo del Mesías.>>²

Aquel que es ungido con este aceite verdadero, luminoso e incombustible, después de una preparación suficiente, se convierte en un verdadero rey y en un sacerdote de Dios; el Espíritu Santo actuará a través de él y se lo enseñará todo. Este principio vivifica lo que está muerto y desarrolla la luz que está enterrada en nosotros, disolviendo el "gluten"³ de la sangre. Escribe Cirlot:

<<Pues sólo con el éxtasis termina

¹ Cirlot "Oda a Monserrat Güidol" Antología L. Azancot; p.125.

² Eckartshausen "Sobre los Misterios más importantes de la Religión" Munich, 1823; p.83

³ Más cercano a la animalidad que al espíritu, el gluten constituye la materia del pecado; sus efectos varían según el modo en que es modificado por las excitaciones sensibles. Esta substancia es también la causa de la ignorancia y produce la putrefacción.

lo que empieza en el centro de la luz
 y concentra los rayos y las ruinas
 de reinos obtenidos sin pensarlo.
 El éxtasis enciende sus antorchas
 en la cima celeste que perdura
 cuando la tierra criminal reclama
 la deuda del mortal con su materia.>>¹

7.2.2. *La oración abole la distancia con Dios*

La característica principal del estado caído del ser humano es la separación. En este mundo estamos separados de la Unidad, del Centro, de Dios. Para la Magia Verdadera un espacio intermedio se interpone entre nosotros y el objeto de nuestra búsqueda; la oración abole este espacio. La oración conduce a la Regeneración; la verdadera oración procede del corazón del hombre; una vez purificado este es el lugar donde se produce la fecundación. En una oración dirigida a la "Luz eterna", aquella que brilla en las tinieblas y que éstas no han recibido, lo que se pide es que la propia voluntad abdique a fin de que el corazón se convierta en un lugar santo y que la divinidad se exprese de nuevo en él, como en todos los demás hombres separados de Dios a raíz de la Caída.

Por ello la oración, ese diálogo en la intimidad del corazón entre nuestra chispa divina y la divinidad libre, que se entabla con y durante el estudio de las Sagradas Escrituras, es el medio más eficaz para que pueda realizarse en nosotros, en la Tierra y en el Cielo unidos, la Voluntad de Dios, como sugiere la más famosa y acaso la más mágica de las oraciones.

Cirlot, a lo largo de toda su vida artística no dejó de intentar la abolición de esta distancia con la Amada, con Dios; su obra está empapada de oraciones, desde sus primeros años de creador hasta los últimos; centenares de versos a Dios, a Cristo, a la Virgen y al Espíritu Santo utilizando la diversidad de nombres con los que la Historia de la Humanidad los ha venido adorando, dependiendo del tiempo y del espacio de la invocación. A continuación ofrecemos una muestra de como nuestro poeta luchó por abolir esa distancia:

<<¡Jahvé, mi voz de sangre, mi voz desamparada
 mi voz hecha de fuego tomado de tu espacio

¹ Cirlot "Oda a Montserrat Güidol" Antología L. Azancot; p.124.

encrespa las higueras de mis quemados puños!
 ¡Jahvé, mi voz se yergue llamándote con cantos!>>¹
 <<Las plegarias del fondo regresan como el trigo
 Jahvé, mis hombros pobres, mis tímidos armarios
 bajo tus bendiciones se abren de par en par.
 Descarga en mis andamios el peso de tus llamas.>>²

El Fuego, la Magia, que Cirlot espera que Jahvé derrame sobre sus “andamios” es la misma que encontramos, por doquier, en las Sagradas Escrituras; es la forma en la que Dios ayuda a quien ha sabido verle en su Obra y oírle en su Verbo. Esta Magia la encontramos, por ejemplo, en el Génesis:

<<Y Jacob cogió varillas de álamo verde, de avellano y de castaño y peló en ellas tiras blancas, haciendo así aparecer el color blanco de las varillas. Luego colocó las varillas que había pelado delante del ganado en los canales, en los abrevaderos para cuando el ganado viniera a beber, concibieran. Y el ganado concibió delante de las varillas y nació ganado con rayas, moteado y manchado.>>³

O en Éxodo (VII, 11 a 22), cuando el propio Moisés nos cuenta como sus prodigios los realizaba por medio de encantamientos; o la construcción del Arca de Noé, en un tiempo en el que el hombre no tenía nociones técnicas para construir una embarcación capaz de soportar un Diluvio; o cuando Ezequías es informado por Dios de la receta hecha con un emplasto de higos⁴ para devolver la vista a Tobías; o cuando José en (Gén. XLIV, 15) pregunta a sus hermanos, tras el secuestro de Benjamín:

<<¿Qué acción habéis hecho? ¿acaso no sabéis que un hombre como yo puede adivinarla sin ninguna duda?>>

¹ Cirlot “El Salmo de mi Dios” Edición de Clara Janés: p. 77.

² Cirlot “Salmo de la Desolación” Edición de Clara Janés: p.79

³ Gén.XXX,37.

⁴ Reyes XX,7.

Creemos haber dejado claro a qué Magia nos referimos y qué buscó Cirlot en ella: la Unidad con la Divinidad, tema central de todo este trabajo y, al mismo tiempo, de la obra poética de Cirlot; unas veces el Uno será Dios, otras Cristo, otras la Amada o un dios mitológico, pero siempre bullirá en la esencia de sus versos el anhelo de la Regeneración, de la globalidad primigenia; en definitiva, volver a estar plenamente unido a la Eternidad de Dios. Y esto sólo se puede hacer volviendo a las fuentes originales, a su Palabra, a su Magia; en (Gén. I, 20) se dice lo siguiente:

<<Y Dios dijo: que las aguas traigan consigo abundantes criaturas animadas, que tengan vida y que los pájaros vuelen sobre la tierra en todo el firmamento.>>

Y más adelante, leemos, (Gén. II, 19):

<<Y el Señor Dios había formado de la tierra todos los animales del campo y todos los pájaros del aire.>>

En este último texto nos dicen que Dios creó todos los pájaros del aire a partir de la tierra, pero en el precedente está escrito que los creó del agua. Seguramente, Aristóteles y su "Organon" jamás serían capaces de conciliar estos dos pasajes, pero con un poco de habilidad en Magia harán las paces sin necesidad de ningún filtro. Esta substancia es a su vez Tierra y Agua, pero ninguna de ellas en sus aspectos vulgares, sino que es un agua espesa y una tierra sutil; nos ilustra al respecto Eugenio Filaleteo¹, discípulo de Cornelio Agrippa²:

¹ Thomas Vaughan, alias Eugenio Filaleteo. Poco conocido en España, puesto que sus tratados no han sido traducidos al castellano, exceptuando "El Cielo Terrestre o Caos Celeste de los Magos" y "Primera Materia de todas las cosas" ("La Puerta" n°28, otoño 1987.) Su vida, es en realidad, poco conocida. Thomas Vaughan y su hermano gemelo Henry, nacieron en Newton en 1622. A los diez años fueron puestos bajo la tutela de Matthew Herbert, un cura preceptor que les instruyó, gracias a quien se convirtieron en eminentes latinistas, y que, al parecer, supo transmitirles el interés por la filosofía hermética. Thomas Vaughan sabía también griego y varios idiomas orientales. Estudió en Oxford durante 10 o 12 años. Hacia 1645 fue ordenado sacerdote, ejerciendo como tal en Llansanffraid, pero combatió en las tropas monárquicas y fue capturado tras la batalla de Rowton en 1645. En 1650 partió hacia Londres donde se encontró de nuevo con su hermano gemelo; durante su estancia allí fue acusado de borracho, de proferir insultos, de no predicar, de ejercer actividades de proxeneta y de haber tomado las armas contra el parlamento. Thomas Vaughan se casó con Rebeca, que murió 7 años después de su matrimonio. Se dice que formaron una pareja de alquimistas muy feliz y se dedicaron a la elaboración de remedios espagíricos ya que veían en ello una obra caritativa para sus semejantes. Al final de su vida se vinculó a un tal Robert Moray, que fue considerado como su mejor amigo y a quien dejó, a su muerte, todos sus libros y manuscritos. Poco se sabe sobre su muerte, pero existe la hipótesis de que murió tras haber inhalado accidentalmente vapores de mercurio en el transcurso de una experiencia. Desaparece en 1666.

² E.C. Agrippa de Nettesheim: Médico y filósofo, contemporáneo de Erasmo. Nació en Colonia, en 1486 y murió, en casa del recaudador general de Grenoble, en 1535. Su obra cumbre: "Filosofía Oculta" publicada, completa, en 1533. Su tratado sobre la "Incertidumbre, vanidad y abusos de las ciencias y artes" (1530) le valió la cárcel, por ridiculizar, con su divinia agudeza, a más de una personalidad "intocable".

<<Es una masa viscosa, espermática y limosa, impregnada de todos los poderes celestes y terrestres. Los filósofos la llaman Agua y no Agua, Tierra y no Tierra: así pues, ¿cómo no podrá Moises hablar como ellos lo hacen? , o ¿por qué no podrían ellos escribir como lo hacía Moisés? Ésta es la verdadera Tierra de Damasco (Gén. II, 7)¹de la que Dios creó el hombre. Vosotros que queréis ser químicos, no parezcáis más sabios que Dios, al contrario, usad ese Sujeto en vuestro arte, aquel que Dios mismo utilizó en la naturaleza. Él es el mejor artesano y sabe qué materia es más adecuada para su obra, y aquel que quiera imitarlo en el efecto, deberá primero imitarlo en el sujeto. Así pues, no habléis de piedras de sílex y de antimonio, son la limalla y las cáscaras de huevo del poeta; buscad esta Tierra, este Agua.>>²

Cirlot, consciente de esta mezcla mágica de Agua y Tierra, invoca a su Amada, Daena, mensajera del más allá o metáfora del mismo Dios, en su "Ciclo Bronwyn", nombre que utiliza para resumir su esencia de amor sobrehumano, místico y mágico, estructurándolo con simbología mágica celta, en la confluencia de la tierra y el agua: en el lago donde busca la resurrección de su amor muerto por la caída, busca la ascensión al ángel, única forma de entrar, de nuevo, en contacto con su divina Amada:

<<Tu figura establece una certeza
donde nada es verdad.

Bronwyn, qué claridad sobre los **prados**
húmedos.

La tierra es de terror, pero yo busco
una flor de cristal inaccesible.

Dámela con tus ojos desde el **lago**
donde blanca apareces.

Cuerpo resucitado no abandones
esta mano de herida.>>³

¹Afar min adamah "polvo de la tierra"

²Eugenio Filaleteo "Magia Adámica o La Antigüedad de la Magia" Revista "La Puerta" Ed.Obelisco, Barcelona 1993; monográfico "La Magia"; p.28.

³Cirlot " Bonwyn; I" Ed. de Clara Janés; p.240

Encontramos un tratamiento más sutil, aún, del Agua y la Tierra de Dios, en su "La Sola Virgen La" donde une Luz, Iluminación/Amada/Dios, con Agua, para pasar a hablar de la "tierra soñada" que entrega Aquello que tiene sus "hombros encima de las nubes" lo "Enorme tan inerme" alusión directa al Demiurgo, a Dios, leemos:

<<Luz que centra lo Luz

agua que nace el agua

(...)

Enorme tan inerme

hombros sobre las nubes

que dejaría el gris

a la soñada tierra.>>¹

A modo de broche circular, unos versos en los que aparece la "mezcla" alquímico- mágica, Agua-Tierra en el pantano², lago, y otros, en los que la magia ya no se esconde:

<<palidez **pantanosa**

de mezcla.>>³

<<magia del corazón en que la magia

mezcla los alfabetos y cabellos

los desiertos cabellos y las letras

grabadas en losas temblorosas >>⁴

7.2.3. *Macrocosmos y Microcosmos*

Para la Magia verdadera todo lo visible está intimamente ligado con lo invisible. Afirmación que nos recuerda, inmediatamente, las pretensiones surrealistas y las neosurrealistas de Cirlot, al tiempo que las de algunos místicos, también tratados en este

¹ Ed. de Clara Janés; p. 271.

² Las tierras pantanosas son símbolo de la descomposición del espíritu, es decir, son el lugar donde ella acontece, por la falta de los dos principios activos (aire y fuego) y la fusión de los dos pasivos (agua y Tierra) [Cirlot "Diccionario de Símbolos" p.355.]

³ Cirlot "Bronwyn. Y" Ed. Clara Janés; p. 281.

⁴ Cirlot "Donde Nada Lo Nunca Ni. I y II" Ed. L. Azancot; p. 314.

trabajo, como el alemán Boehme, por leyes eternas, pues ambos constituyen una cadena única, por la cual, en la pura inteligencia suprema no hay ni "arriba" ni "abajo", ni "dentro" ni "fuera". Para esta Magia como para muchos teósofos cristianos, caso del citado, y también para nuestro poeta, los seres vivos imitan en su estructura al mundo astral en su totalidad: lo que está arriba es como lo que está abajo. Recordemos las interpretaciones místico-morfológicas que Cirlot realizó al respecto de las estructuras de Gaudí y en sus ensayos sobre morfología. Esto nos lleva a concluir que todas las cosas están ligadas entre sí por lazos invisibles e inevidentes. Incluso la más pequeña tiene su importancia, ya que está en relación con el todo, Unidad cirlotiana. El cambio más pequeño puede producir los mayores trastornos: en esto radican la efectividad y el peligro de la Magia. Para ella, el mundo visible, con todas sus criaturas, no es más que la figura del mundo invisible; lo exterior es la signatura de lo interior; lo interior trabaja constantemente para manifestarse en el exterior. No hallamos aquí los ecos de Bretón y sus seguidores, así como los de Cirlot, en sus relaciones con los "objetos". Todo lo que está en el interior, así como la manera en que actúa, se manifiesta en el exterior, porque macrocosmos y microcosmos están unidos.

En esta línea escribe nuestro poeta, con su habitual neosurrealismo mágico:

<<Abierto al firmamento con diez¹ alas
nacidas de mis ojos,

abierto a las entrañas de la tierra.

... Ropaje transparente, cielo, ser:
reflejo de un reflejo de aquel mundo>>²

<<el mar es como el cielo y en los dos
mi reino se realiza a pesar mío.>>³

¹ Como ya vimos, número de la totalidad (La Ciencia de los Números)

² Cirlot "Anahit" Antología de L. Azancot; p. 58.

³ Cirlot "El Incendio ha comenzado" Antología de L. Azancot; p. 64.

7.2.4. Ciencia y Magia

Dentro de la globalidad en la que nos estamos moviendo, vuelve a surgir, como ya surgió con ciencia y fe, la unión entre ciencia y Magia. Para ésta la ordenación de las fuerzas de la naturaleza corresponde a la ciencia, a la cual enseña la Magia.

Las fuerzas operan en ámbitos dentro de los cuales se hallan encerradas; el círculo mágico es la representación más exactamente simbólica de esto. Estos ámbitos son límites de las fuerzas, como una especie de fronteras de la capacidad de su acción. A través de esta partición cada fuerza se encierra en un ámbito. Sin partición, todas las fuerzas operan hasta el infinito, ya que por principio la fuerza tiene tendencia al infinito. Cada fuerza puede aislarse y encerrarse sólo en la medida en que esté partida y separada.

La capacidad de acción de una fuerza se ampliará dependiendo de su intensidad. La Magia se encuentra en la capacidad de unir fuerzas separadas y en la de separar fuerzas unidas.

<<Pero sólo existe un órgano en el que operan todas las fuerzas. Quien conoce ese órgano y sabe la manera de apropiárselo o entrar en contacto con él, posee el poder mágico sobre la naturaleza entera.>>¹

Según Eckartshausen, en el ensayo citado, todas las fuerzas tienen su órgano de unión con su fuerza de atracción. Todas las fuerzas tienen su órgano de separación, de expansión. Todas las fuerzas del mundo corporal se comportan con arreglo al grado de su extensión en el espacio; de la misma manera, todas las fuerzas del mundo espiritual se comportan con arreglo a su grado de intensidad en el tiempo. Por consiguiente, a cada operación mágica le corresponde un previo despertar del espíritu; una espiritualización para poner en movimiento el alma, una animación para poder incidir sobre las fuerzas. La divinidad limita sus fuerzas infinitas en el mejor de los seres finitos: Así se forma la naturaleza, por finita autolimitación de una fuerza infinita. Ya que la magia limita y conecta fuerzas, tendrá que hacerlo de una manera triple, puesto que existen fuerzas divinas, espirituales y físicas; es decir, un círculo mágico divino, espiritual y físico, un círculo de acción finito.

<<El mago debe hallarse en el centro de ese círculo, es decir, en la unidad, la

¹ Eckartshausen "De Las Fuerzas Mágicas De La Naturaleza" Ensayo publicado en la revista "La Puerta" Ed. Obelisco; n° monográfico "La Magia"; p.128.

fuerza de toda fuerza. En ese caso el mago opera por sí mismo como fuerza sobre todo cuanto sea exterior a él. Su poder transcurrirá entonces desde la mañana a la noche y se extenderá desde el mediodía hasta la medianoche; todas las fuerzas le obedecerán suavemente con la sola presión del deseo que hace que todas las cosas sean una, porque sólo ese deseo tiene fuerza mágica.>>¹

Comprobamos en estas palabras de Eckertshausen la importancia de La Unidad, qué decir de cómo la considera nuestro poeta: meta de sus anhelos; escribe Cirlot a su eterna Amada, a Dios:

<<Llena de conmoción, eres la ausencia
convertida en metal anaranjado.²
La distancia mayor del universo,
el radio del abismo es tu consigna,
inmemorial doncella de otra muerte.>>³

Resulta evidente la alusión directa al centro del círculo "radio del abismo" ya que el radio se traza desde el centro del círculo hasta cualquier punto de aquél.

Cirlot, en plegarias asistidas por el aliento de Orfeo, invoca a Dios y pone su Fuerza por encima de todas las fuerzas. Nos habla de ese "centro" que debe ocupar el mago, advirtiéndolo, que ni la Magia ni el mago en su centro, pueden compararse a la omnipotencia divina y, por lo tanto, nunca se dejará de anhelar esa perfección del Uno, hasta que no estemos en su Presencia, o Él se brinde mostrarse al hombre regenerado en vida. Escribe nuestro poeta:

<<Irse detrás del muro del anhelo,
al inoíble cántico silente:
centro de la espiral de lo radiante.
Irse a la soledad **del todo junto**
en una sola llama de alavanza>>⁴

¹ Ibidem; p. 129.

² Piedra filosofal

³ Cirlot "Anahit" Antología de L. Azancot; p. 54.

⁴ Cirlot "Orfeo" Antología de L. Azancot; p. 102.

Y perfilando lo dicho, nos avisa ante posibles prepotencias de aquellos que en su afán de parecerse a Dios, olvidan que fueron creados por Él y llegan a vender su alma por un poder ilusorio sobre la naturaleza, al margen del Uno, perdiéndolo así todo, ya que nada es nada si Dios no lo concede su razón de ser o no ser. Así nos encontramos con versos definitivos:

<<Ni un cerco de diamante, ni el azul
celeste se aproximan a quien arde
donde el espacio ignora dimensiones.>>¹

Volviendo al origen de este apartado “ciencia y Magia” existen, según Eckertshausen, en el ensayo citado, cinco clases de magia, y todas ellas operan por la fuerza de la atracción.

La primera es la fuerza de atracción de la palabra divina, que atrae todo lo que es puro y puede unirse con ello. La fuerza de esa magia se comporta en proporción a la fe y su acción acaece por medio del Espíritu Santo.

La segunda clase de Magia es la analógica. Esta se manifiesta según la semejanza de espíritu de las personas con las fuerzas más elevadas. Se adquiere por la fuerza de atracción de la asimilación, con arreglo a la cual se dan luego las fuerzas y los poderes que da esa clase de Magia.

La acción de esta Magia sucede por la fuerza y el poder de la luz y se comporta según el grado de pureza de la persona. Pero advierte Eckertshausen:

<<Hay que entrar prudentemente en esa Magia por que existen ángeles de las tinieblas que a veces pueden presentarse como el Ángel de la Luz.>>²

La tercera es la magia natural, que también opera según la fuerza de atracción.

<<Newton calculó la proporción según la que se atraen estas fuerzas y Descartes describió la influencia del torbellino que forman los círculos y

¹ Ibidem, p. 104.

² Eckertshausen “De Las Fuerzas Mágicas De La Naturaleza” Revista “La Puerta”; p.129.

frecuencias de estas fuerzas.>>¹

La cuarta magia es la mental. Su fuerza de atracción es el deseo y opera con arreglo a la capacidad de atracción y rechazo presente en el ser humano.

Finalmente, la quinta magia es la magia demoníaca.

Cada magia tiene sus fuerzas, que operan en su órgano, a través del cual se manifiesta, y de una forma, en la cual se manifiesta.

Cada magia se verifica por la fuerza de atracción, y la fuerza de un mago reside en su capacidad de unir su voluntad con esa fuerza de atracción, con lo cual el resultado se hace necesario.

Nos habla Cirlot de cómo es dirigido por esa Fuerza de Atracción:

<<entrar en el castillo no visible
de aquellos "más allá" que me dirigen
sonambúlicamente>>²

Y nos habla, de nuevo, de la anhelada Amada, de Dios:

<< Igual que tu belleza es **una sola**
conjunción instantanea de **poderes**
secretos.>>³

Para Eckertshausen, en la Magia divina se trata de la prudencia y de la voluntad que se unen con la Voluntad, la Luz y el Amor divinos y sacan a la superficie todo lo maravilloso de la divinidad

<<Un axioma fundamental de toda magia es: **Ex lumine ignis, cum igne ventus, ex vento potestas**. Es decir, "de la luz, el fuego; del fuego, el aire; del aire, la atracción, la potestad." Dicho de otro modo: "del entendimiento, el amor; del amor, la voluntad; de la voluntad el deseo; del deseo, la acción, o el

¹Ibidem.

²Cirlot "Bronwyn, z" Antología de L. Azancot; p. 211.

³Ibidem; p. 212.

poder.>>¹

Es decir, la Magia divina consiste en que el mago mira directamente en el Espíritu divino, ya habla y actúa a través de Él. No puede formarse ninguna imagen fuera de Dios, sino que todo lo que desee lo ha de desear en Dios de acuerdo con el orden eterno. El egoísmo es obra de Lucifer y la causa de la caída de Adán. Lucifer se separó del centro, de la unidad de todas las cosas, y así se convirtió a sí mismo en el centro del principio de la maldad, del principio del mundo de las tinieblas.

Adán, por su parte, se separó de la bondad, representada por Dios, y así se convirtió en el principio de un mundo en el que se interponen la bondad y la maldad.

Un verdadero mago tiene que conocer las figuras celestiales y la figura del cielo interior. Tiene que conocer los tres principios (activo, pasivo, neutro) y sus figuras. Escribe Eckertshausen:

<<Esta Magia la conocen muy pocas personas, porque Dios hizo que se perdiera hasta que el mundo en general sea mejor: entretanto, esa Magia sólo la poseen algunas almas puras que viven en la quietud.>>²

Escribe Cirlot sobre el conocimiento de ese "centro" de ese cielo interior:

<<Lo que llamo Bronwyn, en poesía, es el centro del "lugar" que, dentro de la muerte se prepara para resucitar; es lo que renace eternamente.>>³

Llegados a este punto podríamos convenir que el arte de la Magia no debe confundirse con ciertas prácticas supersticiosas que no tienen ni tendrán el menor sentido.

La Magia, de la que se deriva el arte de la Magia, tiene un origen mucho más elevado, y se fundamenta en el conocimiento de Dios y de la naturaleza, y corresponde al más alto entendimiento y prudencia, ya que es la práctica de la más elevada ciencia o conocimiento que una persona puede alcanzar.

¹Eckertshausen ; Ensayo citado; p. 129.

²Eckertshausen; Ensayo citado; p. 130.

³Cirlot "Del no mundo" Ed. de Clara Janés; p. 324.

En Magia, el carácter significa entendimiento y acción simultáneamente. Los antiguos dieron formas a las verdades más ocultas de la naturaleza, y esas formas mostraban, a través de las líneas, las leyes sobre las que actúan las fuerzas ocultas. Aquí reside el verdadero sentido y la auténtica ciencia de la escritura mágica. Así, la verdad más pura es observable a través del conocimiento de los caracteres gracias al más elevado poder mágico del ser humano, que es la suma razón.

<<Los instrumentos mágicos, como la vara, la escuadra y el compás tienen por lo tanto un significado simbólico.

Todo el mundo visible con todos sus seres es una representación o imagen del mundo interior. Lo exterior es la signatura, el trazo de lo interior. No existe cosa en la naturaleza que no manifieste su interior en su exterior, pues lo interior trabaja constantemente para manifestarse en lo exterior.>>¹

Aquí volvemos a encontrar el eco surrealista de ver el mundo como un inmenso lenguaje cifrado, como un fascinante criptograma. Cirlot en su obra "El espíritu abstracto" utiliza como cita de apartura unas palabras de Henry Moore en relación directa con ese lenguaje mágico-formal en el que podemos traducir lo acontecido en la Creación y cómo aconteció:

<<Las mismas formas y las mismas relaciones formales sirven para expresar unas mismas ideas, sean cuales fueren el lugar y el periodo en que aparezcan, de tal suerte que una escritura africana o vikinga, un ídolo cicládico de piedra o una estatuilla Nukuro de madera proceden de la misma visión formal.>>²

De lo dicho podemos concluir que la mayor sabiduría reside en el conocimiento de las "signaturas" de las cosas, ya que en ellas el ser humano puede reconocer a Dios, a las fuerzas de la naturaleza y a sí mismo. Estas "signaturas" se forman en su figura exterior, en su impulso y movimiento. Se manifiestan, en la voz, en el habla. Cada cosa tiene una boca o un canal para manifestarse y en esto reside el lenguaje de la naturaleza; a través de él, cada cosa "habla" según su esencia. Cirlot expresa como se ocultó en la naturaleza el mensaje

¹ Eckartshausen, ensayo citado; p. 131.

² Cirlot "El espíritu abstracto" Ed. Labor; Barcelona, 1993; p. 5.

Divino con exquisita prudencia:

<<Sus labios se ocultaron en las hojas
y en las raíces secas sus silencios
traspasados de pálidas orquestas.>>¹

¹ Ciriot "V Canto de la Vida Muerta" Antología de L. Azancot; p. 90.

Capítulo 8

8. Simbología, ciencia oculta.

8.1 El razonamiento analógico

En la poesía cirlotiana el material simbólico es elemento básico para la comprensión de su palabra. Cirlot investigó y vivió la Simbología; estudió sus orígenes y concepciones estructurales, para pasar a utilizar su regla elemental, el razonamiento analógico, en su interpretación diaria de lo visible y lo invisible. Nuestro concepto de analogía lo podríamos explicar de la siguiente manera: la relación entre choque y caída se concibe claramente como un orden causal; pero las relaciones más complejas que no se pueden comprender de manera tan elemental como la influencia de ciertos sonidos u objetos, símbolos, en determinados animales, se explican mediante el razonamiento analógico. Este género de razonamiento forma la base del pensar místico. Cada vez que dos fenómenos ofrecen un rasgo común y que este rasgo parece ser esencial en la estructuración de ambos fenómenos, se establece tal relación de analogía. Marius Schneider, experto en la materia y uno de los autores más leídos por Cirlot, escribe:

<<Un fenómeno a b c S se emparenta esencialmente con el fenómeno d e f S por el elemento S, a condición de que este factor S constituya o parezca constituir el elemento fundamental en la estructuración de ambos fenómenos. Pero este elemento S no es factor aislable, antes al contrario, todos los elementos de cada fenómeno constituyen un conjunto rítmico indisoluble. A los factores S que relacionan los diferentes fenómenos, denominaremos el "ritmo común".>>¹

Para Schneider 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

¹ Marius Schneider "El origen musical de los animales-símbolos en la Mitología y la Escultura Antiguas" Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Barcelona, 1946; pgs. 3-4.

capaz de conceder a este ritmo místico. Así, tenemos que los ritmos comunes, el factor S, que establecen el parentesco místico de los objetos repartidos sobre los planos morfológicos más diferentes forman la base de la noción del símbolo. Por ejemplo, para un primitivo, un león sentado es un triángulo ardiente, una llama cuya forma no tiene la menor rigidez y sólo esboza un triángulo. Este triángulo ardiente, cuyos lados varían con cada soplo de viento que los anima, es la imagen emocional del león y de la cualidad mística que este simboliza.

El "ritmo común" de Schneider, Cirlot lo entiende de esta manera:

<<La analogía entre dos planos de la realidad se fundamenta en la existencia, en ambos, de un "ritmo común". Ritmo denominamos aquí no al orden sensible en el tiempo, sino al factor coherente, determinado y dinámico, que posee un carácter y lo transmite al objeto sobre el cual se implanta o del que surge como emanación. Ese ritmo, originariamente, es un movimiento, el resultado de una tensión vital, de un número dado. Aparece como gesto o petrificado en una forma.>>¹

Insistiendo en el concepto de analogía, creemos necesario el contemplar el razonamiento analógico como un procedimiento de unificación y de ordenación. Es decir, su presencia delata siempre una fuerza mística en acción, la necesidad de reunir lo disperso. Como podemos comprobar nos encontramos de nuevo en "el camino de la Unidad".

En esta línea podríamos decir que el simbolismo es la fuerza que pudiéramos llamar magnética, y que liga entre sí los fenómenos correspondientes al mismo ritmo, permitiendo incluso su sustitución mutua. Así tenemos que el simbolismo aísla cada forma, ordenando, pero liga entre sí, por puentes magnéticos, cuanto posee "ritmo común", es decir, concomitancia natural. Escribe Cirlot:

<<En simbolismo todo posee significado, todo es manifiesta o secretamente intencional, todo deja una huella o signatura que puede ser objeto de comprensión e interpretación.>>²

Trás lo dicho podríamos acordar que el enriquecimiento del sentido de un símbolo dado

¹ Cirlot "Diccionario de los Símbolos" Ed. Labor; Barcelona, 1991; p.31.

² Cirlot "Diccionario de Símbolos" p.39.

puede provocarse por la aplicación de la ley de las correspondencias y sus implicaciones. Es decir, los objetos que poseen "ritmo común" se ceden cualidades mutuamente.

8.2. *La Simbología como rito de implicación*

Situados, básicamente en el tema que nos ocupa, adelantamos que la vía regente del capítulo será la de presentar junto a la cara científica e interpretativa de la simbología, la otra cara integrada por la vivencia del símbolo; es decir, vivir la realidad como una cantidad infinita de material simbólico que puede integrarse y asimilarse en gran Unidad. Apunta Cirlot:

<<Entre seguir conscientemente unas "tablas" simbólicas y trabajar en una ciega ornamentación -o geometrización del espacio- por mero sentido decorativo, hay una vía intermedia: la de la vivencia subconsciente, pero cierta, de los contenidos simbólicos.>>¹

Esta vía, sería, digamos, una filosofía simbólica cimentada en pensar que lo "real" es simbólico y su fundamento imaginal, arquetípico. Una filosofía simbólica remite a lo implicante, tiene que ver con lo que nos concierne primordialmente: el sentido. Por ello, una tal filosofía es más experiencia de vida que saber eidético, más expresión de existencia que impresión de realidad, más conciencia que ciencia.

Esto nos lleva a una visión de lo místico y religioso como un religarse al fondo implicante de lo real: sea el que sea, o siendo lo que es. Más cercanos al amor ontológico que al conocimiento gnoseológico. Es decir, el hombre restablecido a base de una remediación simbólica de la dura realidad: la conexión entre su naturaleza, mythos, y su cultura, logos. Así tenemos, que Cirlot, en esta línea, establece con el símbolo una implicación como principio y reintegración de todo, pregénesis. Cohesividad, aferencia y amor son los atributos o cualidades en que radica, en verdad, su fuerza de implicación. Lo real, en Cirlot, siempre querrá decirnos algo. Sus palabras son transportadoras de sentido, de más allá de la fisicalidad de las cosas. Escribe Cirlot:

¹ Cirlot "El espíritu abstracto" Ed. Labor: Barcelona. 1993; p.84.

<<La diosa de color sacramento,
de color de desnudo adolescente,
de color de topacios y de plata.>>¹

Veamos, Cirlot utiliza los símbolos de tal manera que desarrolla la implicación de opuestos en un intento de "pincipium implicationis", superación de la dualidad. Así, tenemos que el "sacramento" es la luz divina, pero al tiempo es el velo de lo eterno para el mortal; unirse a la diosa es la máxima aspiración, pero implica la muerte para ser, como ella, inmortal, es decir, recibir el "sacramento". El "color de desnudo adolescente" ofrece claramente la dualidad virginidad/sexualidad, espíritu/materia, superada por esa unión de ingenuidad y belleza que representa, simbólicamente, un desnudo adolescente. Por último, el "topacio" es una piedra negra. La más importante relación que establecen las piedras negras es con Luz o núcleo de inmortalidad que queda de todo resto humano. Frente a la fusión de muerte y luz que deriva de este símbolo, Cirlot nos coloca la "plata" que representa lo blanco, la Luna, el estado anterior a alcanzar la "piedra filosofal", simbolizado por el color blanco, el superior es el rojo.

Comprobamos en estos versos, que Cirlot enfoca y fundamenta la religación nuclear también como implicación ontológica. El fundamento como configuración imaginaria de la energía. La trascendencia inmanente como sostén de la cohesividad, de la aferencia y del amor, en definitiva, sostén de la coimplicidad de los opuestos, superación del dualismo penetrando en el mundo de las correspondencias analógicas.

Cirlot contempla el símbolo como forma cointuitiva o simultanea de apercepción de los opuestos. Y es que, en verdad, Cirlot no ve mejor manera de comprender que implicarse y coimplicarse en lo otro, lo diverso, su otredad; resultando una intimidad configurativa en el silencio. Y así escribe, hablando con Lo Otro, El Uno, La Amada:

<<Deshazme en tu color, mi tenebraria;
quéname con tu negro fuego lento
y niega mis raíces, mi existencia.>>²

¹ Cirlot "44 Sonetos de Amor" Ed. Península, Barcelona, 1993; soneto XVIII; p.36.

² Cirlot "44 Sonetos de Amor" Soneto XVI; p. 34.

Cirlot está pidiendo a lo Otro, que precipite su liberación de la materia como posibilidad de alcanzar la unidad espiritual en forma de luz, pero siempre aparece la muerte como prueba difícil de superar. El "negro" es el necesario color que debe tener la mezcla alquímica para que tras su putrefacción pueda regenerar hacia el blanco y, por último, llegar al rojo. El "fuego" corresponde al azufre, componente fundamental en esa fase de necesaria descomposición. En el último verso, pide a lo Otro, a la Amada, a Dios, que "niegue sus raíces", que sea liberado de la "existencia" sometida a la dualidad aparente de lo físico, elevándole a la reunión con su yo divino, el "hombre disco" platónico.

Escribe Cirlot:

<<Señora de los vivos, de los muertos,
Señora de los reinos, de las ruinas,
Señora de las brasas, de las brisas.>>¹

Cirlot proyecta un imaginario² simbólico en el que se condensan los contrarios como en una red transcendente; utilizando la imagen como un contenedor de opuestos y el símbolo, como un mediador. Cirlot utiliza los arquetipos, como lo hiziera el Círculo de Eranos³, a modo de coagulaciones nodales de los sentidos que configuran las experiencias-límite de Cirlot con su mundo, que no se atiene a la realidad dada animalescamente, sino que la interpreta o abre simbólicamente a la metafísica del sentido; autoconduciéndose hacia un sentir ontorreliigioso de la vida y la existencia.

Así nos encaminamos a contemplar el símbolo como estructura mediadora entre el *arquetipo* patrones de la psique, a modo de predisposiciones estructurales que se troquelan en la evolución filogenética o de la especie humana, configurando las pautas del inconsciente cultural de la psique colectiva, y su *imagen*, imagen primordial donde el arquetipo encuentra su precipitado, es decir, el símbolo como puente entre lo arquetípico y

¹ Ibidem; soneto XVII; p. 35

² Lo imaginal propone el abandono del arquetipo (lo arquetípico) por la imagen (lo imaginal). Lo Imaginal se usa como la mediación entre lo Imaginario (confusor o regresivo) y lo puramente simbólico (lo formal y suprasensible). Las viejas imágenes arquetípicas se sustituyen por imágenes transparentes, celestes (desiconizadas o espiritualizadas). Paralelas a los prototipos *eidéticos* de Platón.

³ El Círculo de Eranos fue fundado por Olga Fröbe-Kaptein en 1933 en Ascona (Suiza) como una agrupación cultural filosófico-científico cuyo objetivo era mediar entre Oriente y Occidente, lo mítico e irracional y lo lógico y racional, la religión y la ciencia. La fundadora, nacida en Londres de padres holandeses, buscó inspiración para su *Opus homini* en el mitólogo alemán Rudolf Otto, el autor de *Lo santo* (*Das heilige*), el cual bautizó al grupo virtual con el sobrenombre de Eranos, que en griego significa "comida de fraternidad", aludiendo así al carácter interdisciplinar del grupo. Ahora bien, el auténtico inspirador de Eranos sería el gran psicólogo suizo C.G. Jung que, desde su residencia en la cercana Zurich, otorgaría a la organización su inconfundible sello arquetipal.

lo típico; estructura que media entre lo inconsciente y lo consciente. Aquí volvemos a encontrarnos con el dios Hermes, el conductor de almas, el gran dios de lo Hermético, de lo velado, dios del símbolo, numen que coliga el reino de las madres y el del padre, lo existencial con lo esencial, lo arquetípico con lo típico, efímero e histórico, lo ontogónico, evolución individual al margen de la especie, con lo ontológico, lo real con lo surreal. De nuevo estamos ante los ecos de Bretón y sus seguidores, de nuevo frente al anhelo de superar la dualidad, de nuevo bajo los auspicios del divino Hermes.

Cirlot, bajo la luz de la divinidad, busca esa coimplicación de contrarios, o sea, de unirse con sí mismo, religar su yo mortal con el inmortal; busca el "Sí-mismo" de Jung, el Selbst, Self, Ipse, virtual unidad trascendente de la psique consciente e inconsciente, lo que será su proyecto vital. Centro descentrado y totalidad diferida, territorialidad desterritorializada; el Sí-mismo es el arquetipo del arquetipo, cuya imago primordial es Dios, a la vez consciencia e inconsciente, ángel y demonio, amor y muerte. Escribe Cirlot:

<<mi amor está en mi centro
dentro
de la furia rojiza que concentro
sólo mano de fuego
ruego
llego
llago
lago
luego
seré en lo me adentro
ley
rey.>>¹

Cirlot sabe que sólo religándose con su "otro" podrá alcanzar la "furia rojiza que concentra", la gloria de Dios, simbolizada por el color rojo; esto junto al "fuego" purificador de la Gran Obra, de la coimplicación con la Realidad y con Dios: seguido de "lago", símbolo de la unión entre agua y tierra, que junto con el otro elemento del mercurio, el aire, y el fuego del azufre, que en estas zonas es abundante, se produce la Regeneración del hombre, de Cirlot, que persigue así su "ley" ser a imagen y semejanza de Dios, su propio "rey".

¹ Cirlot "Oraciones a Mithra y a Marte" Antología de L. Azancot: p.35.

Cirlot nos muestra también el "12" doce versos, al igual que el cerebro se conecta al organismo por los doce pares craneales¹, como hay 12 signos del Zodiaco y doce meses en el año. El 12 también es la justa mitad de los veinticuatro tronos del Cielo y de los veinticuatro ancianos del Apocalipsis.

Con el símbolo, Cirlot, consigue representar a los contrarios reunidos. Mantiene un diálogo, con su Otro, de acercamiento y separación, presencia y ausencia, amor y muerte; así logra una religación desligada, una re-presentación simbólica, una enculturación humana definible como encarnación o encarnadura de Dios, o sea, simbólicamente del Sí-mismo.

Por esto, frente al simbolismo cirlotiano, nos hallamos en pleno conflicto entre la trascendencia y la inmanencia, que será vivido por Cirlot como una ex-posición personal intrasferible; la coimplicatio oppositorum resultará de sí por medio del Otro.

Escribe Cirlot:

<<En tus áureas, eternas, intenciones
mezclas todo lo puro con lo impuro.
Todo cuanto suscitas lo terminas.>>²

Estos versos hablan por sí solos, se busca la coimplicación para cerrar el Círculo, aspirando a la Paz Divina; es decir, el maestro enfoca desde la óptica unitaria de una Filosofía simbólica fundamental, donde subyace la elaboración vivencial de una Ontología o Metafísica simbólica, así pues de una vasta y profunda cosmovisión arquetipológica de lo real. Siempre que Hermes, dios del lenguaje y de la comunicación, le asista con su caduceo en ese viaje hermético-hermenéutico por medio del Corpus Mundi.

Cirlot contemplaría el mundo desde una óptica comparable a la del indólogo alemán Zimmer³, quien nos conduce a la comparación de nuestro mundo con una telaraña o ilusión que hay que retrotraer al fondo divino de la Araña primordial, que proyecta el mundo a través nuestro. Se trata entonces de entrever todas las realidades con una luz oblicua,

¹ Doce pares de nervios que salen de la cavidad craneal a través de diferentes agujeros del cráneo. Se denominan mediante números romanos empezando por el más anterior y son el I. olfatorio. II. óptico. III. oculomotor. IV. ocular interno o patético. V. trigémino. VI. ocular externo. VII. facial. VIII. acústico. IX. glossofaríngeo. X. vago. XI. accesorio o espinal y XII. hipogloso. Los pares craneales se originan en el tronco del encéfalo y transmiten los impulsos para funciones como el olfato, vista, movimientos oculares, contracción pupilar, sensibilidad muscular, sensibilidad general, masticación, expresión facial, secreción glandular, gusto, sensibilidad cutánea, audición, equilibrio, deglución, fonación, movilidad de la lengua, de la cabeza y del hombro. ["Diccionario Mosby de Medicina y Ciencias de la Salud" Ed. Mosby-Doyma Libros, Madrid, 1995: p. 816.

² Cirlot "44 sonetos de Amor" soneto X; p. 28.

³ H. Zimmer "El tantra-yoga indio" Tomo I del Anuario Eranos (1933); Traducción de Andrés Ortiz-Osés; p.50.

vaciándolas de sus figuraciones ilusas. Realizando el vaciado trascendental de los grandes motivos universales, el precipitado específico de nuestra evolución filogenética.

Coinciden Cirlot y Zimmer, de nuevo, en contemplar la gran matriz creadora tanto de la tierra y lo terráqueo, como del cielo y lo celeste en el símbolo de una diosa; en Zimmer "Kali", y en Cirlot su ya conocida "Amada". Para Zimmer¹, Kali, es la gran madre india que teje y desteje la realidad como seno y sepulcro de todo; tras experimentarla la muerte será la madre y la vida, un sueño. Así aparecerán las realidades como espectros o fantasmas de esqueletos, arquetipos y esquemas, que nunca serán irreales sino transreales, surreales, metafísicos. Escribe Cirlot:

<<Oscura vencedora de las vidas,
dorada renacida en las heridas,
dueña de las visiones convertidas
en sombras, en bellezas ya no sidas.>>²

Aquí nos hallamos ante la imponente "Regina Tenebrarum" cirlotiana, la Amada que le muestra sus divinos encantos, pero para acceder a ellos se encuentra con el abismo de la muerte, y debe utilizar la potencia del Ternario: la Razón en el medio y a cada lado la Necesidad y la Libertad, para dar ese paso sobre el vacío, que sin duda será recompensado por el abrazo inmortal de su Regina, pero aprender a caminar sobre la realidad vaciada de lo típico, no es una labor fácil. Escribe Cirlot:

<<No te invoco con palabras de alegría ni te proclamo con tus nombres de exasperación o de serenidad, porque no tengo el tesoro del que se extraen esas antorchas. Levanto hacia ti mis manos de ceniza ensangrentada y mis dones son solamente, Potencia Obscura, los que Tú te das a ti misma, el reflejo que mi opacidad puede dar de tu oscura luminosidad. Pues, para mí, hasta la luz es tinieblas en tanto no sea llamado y vea que me envías tu Ángel en el puente llameante, en el tercer día que sucede al de mi muerte.>>³

¹ H. Zimmer "Mitos y símbolos indios" Tomo II del Anuario Eranos (1933); p. 172.

² Cirlot "44 sonetos de amor" soneto XXXVII; p. 55.

³ Cirlot "Las Oraciones Oscuras" Antología de L. Azancot; p. 39.

Cirlot y Zimmer destacan su orientación hacia la visión de un trasfondo matriarcal-femenino por debajo del patriarcal-masculino clásico. El símbolo de la Araña y su telaraña es el símbolo de una dialéctica originaria entre la divinidad, femenina, y ellos, como su mundo.

Describe Cirlot a su Diosa:

<<El escorpión dorado de tu frente
como la doble **araña** de tus ojos>>¹

Basicamente, en lo que Cirlot y Zimmer coinciden es en su visión de la Magna Mater como símbolo de la energía mística y el alma de todo. Según Zimmer² sólo la Diosa conoce la "energía mística" de lo real, shakti, brahman, capaz de ayudar a los dioses a vencer. Por ello:

<<el que comprende a la Madre no pregunta como librarse de ella sino de sí,
liberando su yo especular por la entrega al poder eterno de la Diosa>>³

8.3. Simbolismo cristiano

Debido a la profunda filiación cirlotiana con la figura mesiánica de Cristo como símbolo de resurrección o regeneración, realizamos un breve análisis de la simbología principal del rito católico basado en las iniciaciones de Cristo. Cirlot investiga en su proceso de iniciación trágico, ya que se lleva a cabo por medio de la muerte asumida, tema masivo en Cirlot. Este proceso tiene como fin la transustanciación o transmutación, es decir, la vivificación de la vida por mediación del sacrificio. Canta Cirlot a Cristo en la línea de restauración mencionada:

<<La tierra estará verde como el cielo

¹ Cirlot "44 sonetos de amor" soneto, XXXIV, p. 52.

² H. Zimmer "La madre india del mundo" Tomo 6, del Anuario Eranos (1938); p.198.

³ Ibíden.

y la resurrección en mis orillas
cantará largamente estremecida.>>¹

A Cirlot le interesa fundamentalmente del cristianismo, su fase del ritual católico denominada "Commixtio", reunión del pan y el vino, viendo en este símbolo la unión del cuerpo y el alma o espíritu, de lo matriarcal-femenino y lo patriarcal-masculino, Deméter y Dionisio; en definitiva, la resurrección del Cristo místico andrógino. Así, nos encontraríamos ante una "complexio oppositorum". Posibilitando que la inminente resurrección de los muertos, sea reinterpretada como la resurrección de la muerte en vida, del pecado en gracia, de la increencia en fe. De alcanzar el "hombre restaurado" en vida. Pasando a ser la muerte, la vida y ésta, un sueño. Escribe Cirlot:

<<el hombre, **en realidad, sueña su alma.**>>²

Y con mayor precisión simbólica:

<< El Cristo
Con el Sol y la Luna en los dos hombros,>>³

Viendo en el Sol simbolizado lo patriarcal-masculino, fuego, y en la Luna, lo matriarcal-femenino, agua; aquí tenemos la complexio oppositorum cirlotiana; el hombre elevado a Dios, el Cristo donde se ha superado la dualidad, tras la muerte, en la resurrección. Dos en Uno, símbolo del Ternario que remite a la Unidad, así llegando al Cuaternario, símbolo numérico de Dios, El Uno por encima de todos los contrarios. Unión expresada en la poesía cirlotiana:

<<Cristo
esposo del espacio y de sus almas.>>⁴

¹ Cirlot "Cordero del Abismo" Edición de Clara Janés; p. 112.

² Cirlot "Cordero del Abismo" Edición de Clara Janés; p. 107.

³ Cirlot "Cordero del Abismo" Edición de Clara Janés; p. 113.

⁴ Ibídem; p. 113.

Digamos que Cirlot observa en la "gnosis cristiana" una posible redención antropológica, en vida. Cirlot encarna en sus versos la esencia de esta vía, un saber de salvación a raíz de un encuentro místico. Y de igual manera que este encuentro puede llevar, o bien a una armonía con el mundo, o a un distanciamiento del mismo, en los versos cirlotianos dedicados a Cristo vemos estas dos tendencias, en un nuevo intento de superar su aparente oposición, siendo realmente partes inevitables de una misma esencia, el Sí-mismo, el Uno.

En la salvación cirlotiana el tiempo antropológico se hace evidente al resucitar su mundo junto con él, la tierra también resucitará ya que él la verá con los ojos del restaurado, morir al mal ¡cuesta tanto!; escribe el poeta:

<<En medio del azur enloquecido,
inmóvil, cristalina, transparente,
la tierra estará verde como el cielo.>>¹

Para Cirlot, Cristo sería el mediador simbólico del sentido. La mediación sólida-insólida, metal líquido, mediación simbólica que es y no es; su Verbo, lenguaje imaginal que relata la dialéctica del sentido, configuración simbólica de contrarios que arriba al sentido como coalescencia, equilibrio inestable, fulguración. Cristo como el lugar donde el sentido comparece como efecto lingüístico, configurador o constelador; así pues como relación que está, pero que no es, coágulo frágil, juntor disyuntivo, cristal vidriado. Y ello porque expresa una mediación de lo irremediable: de donde su flotación o evanescencia, como ajuste desajustado y versátil. Podríamos decir que Cirlot en su poesía cristiana propone la "belleza" como símbolo de un tal sentido vidriado: pues toda belleza vidria la realidad dada. Escribe Cirlot:

<<El Cristo.
Almendra de cristal, red de rubíes.>>²

Podríamos deducir que Cirlot contempla en Cristo el símbolo del "Anthropos" el Hombre

¹ Ibídem: p. 114.

² Ibídem: p. 113.

totalizado. Cirlot prueba a alcanzar la coimplicación total, con ese símbolo, por medio de las mediaciones angélicas. El ángel significará el emblema o símbolo de Cirlot como género de su individualidad, el arquetipo de su tipo; el ángel será la complección de su ser; pero la especificidad que le otorga lo angélico es espiritual no material, y aquí estamos frente a la superación de contrarios. Escribe el poeta:

<<Ángeles de la calma absoluta.
 Ángeles de la furia amorosa.
 Ángeles de color amarillo.
 Ángeles abrasando mis párpados,
 Dulcemente.>>¹

Comprobamos la coimplicación, superación de contrarios, en todos los versos: “calma absoluta”, coimplicada con “furia amorosa”; “amarillo” como color que simboliza la comprensión general, global, totalizadora, del mismo color que el Sol, simboliza la llegada de su luz ejecutando una fascinante superación de contrarios: los rayos del Sol abarcan la esencia de la luz natural, pero al tiempo parten de lo tenebroso, de un funcionamiento desconocido, no sabemos “hacer” un Sol. Esta “haceidad” desbordante para la razón humana, no para su “imaginación”, lo imaginal es la “razón divina” insertada por Esta en el hombre, es lo tenebroso, lo desconocido; así el color amarillo simbolizará ese momento de comprensión intuitiva, mística, que se realiza en un “fogonazo atemporal”; escribe Cirlot:

<<El color amarillo es el color de la intuición, es decir, de aquella función que, por decirlo así, ilumina instantáneamente los orígenes y tendencias de los acontecimientos>>²

Y por último la, más evidente, coimplicación de “abrasando” y “dulcemente”. Así avanzamos hacia otorgar al simbolismo del ángel, un sentido que, trascendiendo lo literal o real, y lo típico o figurativo, alegórico, se llega a lo arquetípico o anagógico, que quiere decir, como ya indicamos, reconducción hacia arriba, retorno al Uno originario, tras la decadencia. Así pues, ascensión a los cielos. En definitiva, lo que Cirlot busca, mediante la

¹Cirlot “Ángeles” Edición de Clara Janés, p.115.

²Cirlot “Diccionario de los Símbolos” Labor, Barcelona.1991: p. 136.

anagogía angélica, es posibilitar la vía por la que reconducir la letra al espíritu puro, la reconducción de su "ser" desde el sentido caído, exotérico, al sentido profundo, esotérico. Cirlot se reconocerá en este "sentido", porque es el que le da "sentido", le ofrece la posibilidad de un presente anticipativo de la "verdad". Para terminar de explicarlo, sería el método contrario a la concepción clásica del "logos" como profanador de lo oculto, es decir la encarnación de lo divino en lo humano; la contracción de lo "esotérico" en lo "exotérico".

Dentro de esa vía ascensional, lo que Cirlot busca es la contactación con el Uno, la religación de su "ser" con el Ser; persiguiendo la transfiguración de la realidad "caída" y para ello Cirlot necesita una "angelomorfosis", consistente en "resucitar" la persona espiritual angélica interior: el arquetipo individual o individualidad celeste primordial.

Escribe Cirlot:

<<No me identifico con mi ser; mucho menos con la inteligencia de que dispongo. Yo soy mucho más que yo. Mejor dicho, soy "otra cosa".>>¹

"Yo soy mucho más que yo" en clara alusión a su "ángel" que, como hemos ido viendo, no deja de aparecer en la obra cirlotiana. Veremos ahora unos versos en los que Cirlot se encuentra rendido ante lo inmenso de la búsqueda de esa luz primordial, de su "ángel":

<<Si nunca he de encontrar la luz que lloro y el reflejo que me pertenece sólo por mi desear y mi busca; y si nada en mi preparación es digno de ser conservado, o transmutado, o recibido; si voy de negación a negación, y acabo...>>²

Cirlot, aquí, "siente a su ángel" como aquél quien se mira en un espejo y, de pronto, ya no se refleja; ha desaparecido un "yo" que se quedó perdido en lo primigenio; que no soportó la "decadente caída"; ese "yo" es el ángel que en esos momentos Cirlot dejó de sentir, y que gracias a Dios, volvería a sentir, como reflejan algunos de sus mejor enjogados versos.

¹ Cirlot "Del no mundo" Edición de Clara Janés, p.324.

² Cirlot "Las Oraciones Oscuras" Segunda Oración; Antología de L. Azancot; p.42.

<<Ángeles como un éxtasis rojo.
 Ángeles de mi sangre infinita.>>¹

Consideramos que estos versos no requieren de nuestras aclaraciones, pero aún así, recordamos que el color "rojo", en simbolismo alquímico, establece analogía con el estado de perfección alcanzado por el hombre; es decir, fusión en su "ángel" superación de todos los contrarios, reascensión al Uno.

Y es en Cristo donde Cirlot encuentra vías de solución para el desgarró de la distancia entre su "yo" y su "Sí-mismo", porque el cristianismo le retrotrae de los rituales del pasado a los del presente; a modo de ámbito de reunión de lo místico, ascensional, y lo mítico, descensional, ya que en el cristianismo la ascensión pasa por la descensión, encarnación, y cruz. La cruz vendrá a representar la situación-límite que recrea todo rito, mito o símbolo; situación que pone a Cirlot en contacto con lo transconsciente, antropocósmico, religioso; con lo religioso, por ser el ámbito de lo sagrado. Así Cirlot busca acercarse al Centro, al Uno: al ombligo del ser y corazón de lo real, ámbito de concentración.

Escribe el mitólogo M. Eliade, sobre la mentalidad que nosotros, por lo expuesto, consideramos posee Cirlot:

<<En la mentalidad mítico-mística (religiosa) el hombre comparece como Cópula mundi, ya que se establece una solidaridad íntima entre la vida universal y la esencia del hombre (microcosmos). Por ello la cuestión central de toda hierofanía (manifestación de lo sagrado) es la formulada por Parsifal al rey enfermo e infirmante: "¿Dónde está el Graal?". Al plantear así lo central o esencial de la existencia, tanto el rey como su reino y el cosmos recobran la salud (= salvación). Pues la respuesta a semejante cuestión no es, añadimos nosotros, explicativa sino **implicacional**.>>²

Así nos encontramos ante un Cirlot al que podríamos considerar un sacerdote en su proceso de individuación, y como tal requiere del rito, manifestado en sus versos, obviamente, si olvidar el elemento fundamental: velar ese mismo ritual a través de él. Como vamos viendo, se relaciona con instancias transpersonales, es decir, con la relación del

¹ Cirlot "Ángeles" Edición de Clara Janés; p.117.

² M.Eliade "Psicología e historia de las religiones: el simbolismo del centro" Escuela Eranos, vol.19, 1950, p.181.

individuo con la especie y el grupo y, finalmente, con su Sí-mismo. Entonces vemos, que su proceso de individuación es un proceso de *transindividualización*, que le posibilita acceder a lo primigenio, arquetípico, por medio de lo simbólico o ritual, asumidos, por Cirlot, como un camino o método místico de acceso al interior de la psique, donde se revela el ámbito de lo numinoso o sagrado; generándose un proceso de filiación entre el poeta y su transpersonalidad; camino impregnado de néctar y zicuta. Hay que experimentar con las dosis y vencer. Escribe Cirlot sobre la llegada a esas profundidades de la psique donde mora su "ángel":

<<Lo nunca concebible ha sucedido,
sucede mientras llego a los confines
donde los pensamientos son ya flores.>>¹

Vuelven a hablar por sí solos los versos de Cirlot, pero, matizando, recordamos que las "flores", cuando no se especifica su tipo, simbolizan la fugacidad de la belleza material frente a la belleza inmortal; vemos nuevamente como Cirlot articula su lenguaje simbólico en un continuo engranaje de coimplicación de opuestos, en este caso, y en la línea que nos ocupa: lo material y lo espiritual junto a lo temporal y lo atemporal.

Estaríamos así rozando el motivo de la necesidad creadora de Cirlot; escribiendo poesía, creando mundos con la imaginación, posibilita la conjunción antes expuesta. En sus versos queda reflejada la capacidad de apertura de su consciencia a su inconsciencia, de lo típico a lo arquetípico; contacta lo personal con lo transpersonal, logrando de esta manera una transfiguración de lo humano.

¹ Cirlot "V Canto de la vida muerta" Antología de L. Azancot, p.87.

8.4. *Magna Mater*

El simbolismo de la "Magna Mater", ya mencionado en este trabajo, es inagotable y central en Cirlot. La analogía creada entre Magna Mater-Tierra-interior, frente a Padre-Absoluto-Cielo-exterior, es conducida por Cirlot a la vía del hundimiento, "humillación" en sí mismo. La manera es introducirse por las grutas, "vaginas", de la psique hasta llegar a lo profundo, esotérico, numinoso, al igual que durante siglos el ser humano buscó la iniciación o la protección introduciéndose en las grutas de la tierra. Recordemos la Resurrección de Cristo, acontecida en una cueva, o los ascetas que buscan las cuevas para morir a la materia y resucitar al espíritu, y reencontrarse con Aquella "Magna Mater" que se tuvo que matar para alcanzar la plena libertad psíquica. En Cirlot, frente a la pasiva omnipotencia del Dios masculino, aparece el dinamismo omnipotente de la Diosa, como creadora y destructora de mundos; llegando a la coimplicación de contrarios: pasividad de la divinidad masculina-dinamismo de la divinidad femenina.

Así comprobamos en Cirlot una evolución energética desde la Regina Tenebrarum, como símbolo de lo femenino devorador de lo masculino, hacia una integración de lo pasivo y lo dinámico, pasando por el "hundimiento" en sí mismo, en el reencuentro con la Magna Mater, coimplicándose los contrarios y surgiendo el Dios andrógino, el Uno.

En los versos que siguen, Cirlot y su gran capacidad para, en pocos versos, recrear un mundo y su contramundo o transmundo, comprobamos esa evolución que funde Sombra y Luz:

<<...La plata de tu frente tenebrosa
gime bajo la noche de tu losa.
Y sin embargo es plata viva...
llama de plata viva y fervorosa.>>¹

Como vemos, en lugar de una racionalidad egoica, el poeta se relaciona con su Sí-mismo transpersonal, asumiendo al mismo tiempo un especial contacto con la figura materna, bajo el signo del "ánima" o "amada del más allá", su Bronwyn", y la ambivalencia cuasi andrógina. Esta ligazón del creador con su madre ha de ser entendida como la, ya expuesta, religación arquetípica con la Magna Mater, como canal de apertura creadora, salvadora.

¹ Cirlot "44 Sonetos de Amor" Soneto XXXVIII. Ed. Península, Barcelona, 1993, p.56.

Esta, digamos, iniciación arquetípica de la creación artística, es regeneradora y recreadora, por cuanto se mueve desde la existencia profana, ignorancia y esclavitud, para resucitar en la libertad y la salvación. Se trata de una regeneración espiritual, posibilitada por medio de una muerte, mística, que conduce a otra vida; el camino en Cirlot se muestra claro, coincidiendo con la generalidad de las iniciaciones: sufrir, morir y resucitar a "lo nuevo"; la nueva consciencia fruto de la coimplicación de consciente e inconsciente, de lo humano y lo numinoso o sagrado, arribando así, y recordándonos los ecos del surrealismo, a una consciencia inconsciente y a una inconsciencia consciente.

Cirlot trata de elevar su consciencia a la transconsciencia divina. Por ello Cirlot se siente un "extranjero" en este mundo o Tierra y desea regresar a su "patria" de origen por medio de una hermenéutica del espiritual que le descubra el sentido interior, que le ponga en camino de acceder a su Ángel, Daena, Amada, Sí-mismo, Uno, es decir, Dios. Oigamos, ahora, a Cirlot cuando conecta con el "otro" mundo:

<<Entonces me acordé de la belleza
y la rompí despacio.>>¹

Cirlot se funde con su Ángel, posee una belleza superior y, melancólicamente, con profundo romanticismo se deshace, con delicadeza, de algo que dejó de ser. De una "belleza dual" que ahora se muestra en su espléndida unidad. Pero el encuentro es tan fugaz como una delicada "flor", y Cirlot solloza, acto seguido, sufriendo ya, por el alejamiento que se avecina:

<<Cristalina, perdida y nunca sida,
atrás vete.
Yo ya no puedo estar junto a la orilla
con un ejército incansable de azulados
arcángeles.>>²

¹ Cirlot "El incendio ha empezado" Antología de L. Azancot. p.61.

² Ibidem.

Cirlot, en sus versos, relata acontecimientos intemporales del mundo primigenio, manifestando así lo eterno, es decir, la verdad que implica al hombre entero, configurándolo como debía ser al principio; una imagen de la divinidad; de esta manera consigue generar Cirlot, en su poesía, un diálogo con Dios/a. Así coimplica "lo uno" y "lo otro", lo que no es "uno", "yo" y "no-yo", hombre y universo, uno y muchos; buscando saborear la plenitud cuantas veces sea posible; ser abrazado por el Uno sin opuestos, el Gran Infinito sin espacio ni tiempo, ámbito de lo "no-ente", lugar de mezcla de los contrarios, fuerza universal relacionante.

Cuando Cirlot conecta con ese espacio, el afuera del dentro, la distancia entre él y lo que él sabe desaparece; sujeto de conocimiento y objeto de conocimiento se hacen idénticos en un fogonazo de iluminación mística que, en Cirlot, aparece transcrito en versos. En su poesía se contempla una personalidad abierta e "impresionable", capaz de coligar su ego o yo consciente-racional a lo transpersonal, inconsciente y arquetípico. Cirlot recoge y proyecta lo proveniente de las profundidades, sin servirlo ciegamente, ni dominarlo, sino mediándolo. Esta proyección consiste en la amplificación de lo complejo originario por medio de la visión arquetípica y su transcripción en versos. Por esto, Cirlot no reprime los arquetipos, ni matriarcal, ni patriarcal en su Sí-mismo, sino que proyecta en su poesía la reunión de los contrarios: matriarcal-patriarcal, interior-exterior; así podemos entender versos como:

<<mi lanza
mi esperanza
DIOS MIO, SALVADOR
SACRIFICIAL, metal
puro, dolor
duro
yo solo me confundo
exáltame
TAURICIDA, LEVÁNTAME
sobre el altar del mundo.>>¹

Donde nos encontramos con el Dios y el Toro, símbolo de lo patriarcal, de lo masculino. Comprobando también la fusión entre salvación-sacrificio, esperanza-dolor, rescatados de las profundidades y expuestos en equilibrio coimplicativo de contrarios. Junto a versos patriarcales como los vistos, Cirlot recrea con igual intensidad el arquetipo matriarcal:

¹ Cirlot "Oraciones a Mithra y a Marte" Antología de L. Azancot.

<<Madre de las praderas sollozantes,
 Madre de los cristales que se hieren
 Madre de las diademas de oro al rojo,
 Madre de los que lloran por la noche,
 Madre de los que lloran con su noche.>>¹

Aquí estamos frente a la Diosa, rescatada del fondo de la psique y proyectada como Gran Madre, "Mater Magna", Madre de la perfección, "diadema de oro al rojo"; utilizada, la diadema, como símbolo de circularidad, de curva frente a la geometría de la abstracción patriarcal; junto con "oro" metal que simboliza lo perfecto, el último grado de la Obra, la fusión de todos los contrarios, y el color "rojo" símbolo del mismo grado de perfección total.

Pero Cirlot, como buen coimplicador primordial, funde junto a esa imagen de "madre omniengendradora", la otra cara, la proyección de la Madre como símbolo de la desolación, de los "cristales, pureza, heridos", de los que lloran de noche, negro, no-luz; color que simboliza la putrefacción o primer paso necesario en la Obra, es decir, el sacrificio necesario para alcanzar la salvación. Cirlot nos ofrece "el muchos", los que no son Uno, "los que lloran por la noche" y la individualidad, el Uno, el Sí-mismo, "los que lloran con su noche", es decir con su visión arquetípica concreta; con su propia impresión del "paraíso perdido".

Con esto, nos hallamos ante el poeta que ejecuta la superación de su masculinidad, reafirmandola hacia la plenitud espiritual andrógina, por medio del Dios-Toro, lo vertical, fuerza, exterior, falo, y la Diosa-Madre, lo circular, canalizador, interior, vagina, como matriz, como fuerza creadora de todo.

Lo que Cirlot pretende es abarcar el "eterno retorno" de lo real con su repetición cíclica como mito primordial; nos referimos a aquel en el que Cirlot abraza los orígenes del mundo en el "tiempo sagrado" y fuerte, "real" de la Creación Divina. Solamente imitando esa Creación divina y repitiéndola ritualmente, habilita Cirlot una vía a través de la que regenerar su propio tiempo, al contactarlo con su tiempo mítico-mágico de un modo simbólico o místico.

Canta Cirlot a esa misma Gran Madre que simboliza la parte femenina del tiempo primigenio:

¹ Ibídem: p.40.

<<Reina del sentimiento...
 tu oscuridad es el diamante del que nacieron
 las claras constelaciones,
 Reina del pensamiento que las entrañas encienden,
 tu voz es de luna,
 tu estatura es del sol.>>¹

Aquí volvemos a comprobar la superación de algunos de los contrarios básicos, posibilitada al vivir, en lo imaginal, ese tiempo primigenio de la Creación. Tenemos “oscuridad”, coimplicada con “diamante”, y “claras constelaciones”, junto a “entrañas”, “encienden” y “luna”, coimplicada con “sol”. Es decir, nos ofrece una “microesencia” del Uno original donde hombre y Dios se funden, tipo y arquetipo, mediada, esta vivencia primordial, numinosa, a través de la vía creacional poética, por medio del lenguaje articulado simbólicamente. En el caso de Cirlot, acuñado en una representación, rescate-proyección, versificada.

8.5. *El Amor como Gran Experiencia*

Esta capacidad para superar los contrarios no implica que Cirlot no sufra la tensión de aquellos, al revés, pero es capaz de coligarlos al modo como en el amor, la Gran Experiencia, genera la “unidad doble”.

La creatividad primordial de Cirlot surge como una toma de conciencia de la realidad en su ritmicidad, generando sus versos con un lenguaje “mitopoético”.

Cirlot, como creador, sufre un conflicto profundo entre su “día a día” y su pasión por las relaciones de amor con la “Amada”, ánima, Sí-mismo, en el plano imaginal; entonces lo que hace es proyectar una distensión o equilibrio imaginal; de esta forma, la dualización primera se sublima, pues en lugar del conflicto concreto se recrea otro simbólico, liberando el trans-yo. Diríamos que la materia “real” y la forma espiritual se reúnen en un proceso de cristalización, es decir, de unificación de la sensación o sentimiento y del significado o significación. En definitiva, de la imaginación cirlotiana relativa propia del yo-racional, humano, de la Imaginación Absoluta divina propia de su trans-yo, de su ángel, del Uno.

¹ Ibidem: p.41.

Admiremos lo expuesto en los versos de Cirlot:

<<Ya ves,
estoy hablándote
como si fueras cierta en la pared
fugaz del pensamiento...
Siempre supe que no era de este mundo,
con todo he sido fiel a su presencia
y me adhiero con fuerza lo que **real**
se dice, se figura.>>¹

El diálogo de Cirlot con la Amada, con Dios aparece proyectado en un "realísimo" presente anticipativo de la "verdad", de la coimplicación total con el Uno.

Se diría que la visión de la realidad cirlotiana se basa en la sublimación y depuración del amor hasta ver en el amado o amada una teofanía o manifestación cuasi divina. Escribe Cirlot:

<<Cuando contemplo el cáliz de tu rostro,
mi graal absoluto,>>²

El "Graal" como es sabido representa la piedra filosofal que se encuentra en el interior de cada ser humano, es decir, encontrar el Graal es encontrarnos a nosotros mismos, hallar ese trans-yo oculto en las capas magmáticas de la psique; llegar a cumplir la afirmación divina de haber hecho sus criaturas a su imagen y semejanza; poder llegar a decir místicamente: "Yo soy Dios". Al decirse esto, Cirlot, ha llegado hasta el Cielo y es esta ascensión que le hace tomar consciencia de su terrenalidad y castigo a la putrefacción somática. Esta tensión de contrarios es vivida por el poeta como el viaje hasta el ámbito donde espacio y tiempo se funden en "luz", y la regesión cíclica al estado opuesto de putrefacción material; vivido todo esto, en lo "imaginal", de forma simultánea: hombre y Dios al mismo tiempo; escribe H. Corbin:

<<Hay un orden simultáneo en el que las cosas están yuxtapuestas de la más

¹ Cirlot "Bronwyn, z" Antología de L. Azancot; ps. 210-211.

² Ibidem..

interior a la más exterior. Pero lo más profundo habita en el interior o intimidad de lo real, configurando un recóndito orden simultáneo en el que los sucesos en el tiempo se inscriben en un espacio celeste o arquetípico (sub specie aeternitatis).>>¹

Cirlot aprende sobre el "Amor" a través de una hermenéutica mística que parte de una materia visible para progresar hasta su origen; en ese Origen lo espiritual toma forma y figura, y lo corporal se espiritualiza en Formas e Imágenes autónomas. Así el arte, la poesía de Cirlot supera la utilidad inmediata para revertirse en ritual y ceremonial. Llegados a este grado de creación, estaríamos frente a una poética que ve en la forma simbólica la esencia del arte. La forma simbólica como configuradora del ser, al configurar una mediación universal de acuerdo a cánones matemáticos, como vimos en la Ciencia de los Números.

Escribe Cirlot:

<<Lo que llamo Brabante no es un sitio
ni el recuerdo de un ávido lugar
con muérdagos y encinas.
Lo que llamo Brabante es un instante
sin tiempo y sin espacio.
Igual que tu belleza es una sola
conjunción instantánea de poderes
secretos.>>²

Aquí tenemos "Brabante" como símbolo del lugar de encuentro entre el yo-terrenal de Cirlot y su yo-eterno; ahí mora el Uno, la Amada, su Daena; ámbito de lo sacro donde se goza de la coincidentia oppositorum. Pero hace falta más que el puro material simbólico para poder "fijar" ese momento o poder llegar a él de forma continuada, equilibrada, distendida. Hace falta saberlo todo del Amor, es decir, haber sido dotado de una fe absoluta, a imagen del absoluto Amor divino. Escribe Cirlot:

<<Hablábamos de amor; no es un deseo
ni una costumbre alada de entender
los cuerpos y las almas,

¹ Henry Corbin "Morfología de la espiritualidad chiíta" Anthropos, Escuela Eranos, 1960: volumen 29; p.57.

² Cirlot "Bronwyn.z" Antología de L. Azancot; p. 212.

sino una reducción con una fe
que funden la deidad y se arrodillan
bajo el sol de su imagen.>>¹

Nos hallamos frente al Amor como Gran Experiencia, unidad doble, que nos reconvierte en "dioses", estado primordial del hombre creado a imagen y semejanza de Dios, del Uno, fundidos con la Amada, "que funden la deidad".

Cirlot escucha a su Amada:

<< Me has llamado Daena,
Shekina me has llamado,
así me has consagrado:
La que Desencadena.
Quiere lo que deseas
para que siempre seas.
Es porque tú eres mi ángel
que me sabes tu arcángel.>>²

Ante la evidencia de los versos, sólo recordar que "Shekiná" es el décimo Sefirot, emanación divina, y simboliza la "potencia de la divinidad" proyectada en el cuerpo de sus criaturas, pueblo de Israel o, si se prefiere, Humanidad.

Podríamos deducir de lo expuesto que, Cirlot, con su lenguaje simbólico recrea o imita la Creación divina, ascendiendo al ámbito primordial. Esto significa que el lenguaje cirlotiano poético o rítmico, musical, ya que remite a sensaciones más que a realidades materiales, realiza primariamente la otra realidad, la escondida en la profundidad de la psique, ya que se enraiza en el pensamiento preconceptual de cuyos abismos emerge lo religioso, lo numinoso, con su lado de acogimiento y seguridad que emana de su Poder absoluto, Shekhiná, y la intranquilidad que esto mismo suscita a una criatura tan limitada por el desconocimiento conceptual de ese Poder divino. El poeta vive la tensión entre "La Bella y la Bestia"³ e intenta superarlo amando, a través del símbolo, del ritual, del culto a Dios.

¹ Ibidem: p.210.

² Cirlot "Con Bronwyn" Antología de L. Azancot; p. 233.

³ Novela de Madame Leprince de Beaumont (S.XVIII)

Así, volvemos a encontrarnos con el Sí-mismo cirlotiano, ya que partiendo de este lenguaje dialogante con lo numinoso, la inspiración en Cirlot sería como una potencia que procede de lo emergente, de la psique profunda, donde habita el Sí-mismo de todo ser humano.

El ánima, "daena", sería en Cirlot, la musa mediadora, mientras que la consciencia, pensamiento, resultaría de un proceso de concreción o visión de entidades a partir de la energética profunda o inconsciente. De esta manera consigue la correlación entre el abajo (ligazón) y el arriba (desligación o libertad), es decir, entre lo heredado de Dios y lo adquirido culturalmente.

Cirlot cuando crea, habita una "realidad unitaria" que, al tiempo que muestra realidades que conoce, le remite a algo incognoscible, que es precisamente lo que le conduce.

Escribe Cirlot:

<<Regreso a tu Brabante
imaginariamente.
Porque aquel año mil ya se perdió
entre las espirales oceánicas
y sería un error
buscarte por las calles de Lovaina
o de un pueblo en la costa
frente a unos frisios rubios que no existen.>>¹

El poeta es consciente de vivir dos realidades en una, acepta el compromiso, habita en la cicatriz del desgarró al mismo tiempo que en el desgarró de la cicatriz; en estos momentos se alza sobre lo evidente a los sentidos, sin prescindir de ellos, superando herida y curación; da, de esta manera, un paso hacia la resurrección tras la muerte mística, muerte a lo puramente material, y renace en un presente anticipativo de vida eterna, donde cuerpos y almas proyectan la luz del Uno, pero ¿por cuánto tiempo?; escribe Cirlot:

<<Rauda penetración en pérdida.>>²

Verso símbolo de lo instantaneo de tal estado o visión. Que si retomamos el tema inicial de este capítulo, podemos comprender con más claridad el porqué de lo rauda de estos estados y su difícil fijación en el ánimo; decimos esto porque realmente lo que se consigue en esos momentos es superar la diferencia existente entre un círculo y una recta; y en lo imaginal,

¹Cirlot "Bronwyn, z" Antología de L. Azancot: p. 208.

²Cirlot "Donde nada lo nunca ni. I y II" Antología de L. Azancot: p.314.

hacerlos idénticos, igualar movimiento y quietud, origen y destino. Así el poeta se sitúa entre la vida y la muerte, lo abierto y lo cerrado, la realidad y sus arquetipos; entre el eterno retorno del círculo a su origen para recomenzar, y la dirección lineal hacia un final último con un nuevo cielo y una nueva tierra, regenerados en un nuevo nivel espiritual. Estructurado simbólicamente o en el plano imaginal, lejos del "estructuralismo" formal y su irreconciliable dualismo entre lo sensible y lo racional. Se trataría pues de un "estructuralismo" que genera una dialéctica ternaria, al implicar en el concepto de estructura el espesor semántico de lo arquetípico por debajo de la pura sintaxis relacional abstracta. Por eso nos hallamos ante un poeta, Cirlot, que se aleja del "raciopositivismo" superilustrado para aliarse con el "romanticismo" y su visión de la dualidad superada. Observando en el dualismo el punto de partida y en el monismo místico el punto de llegada, de adaptación real y radical al medio humano, integrado por las dos realidades: visible-racional, invisible-sensorial. Por esto utiliza el lenguaje que responde a la realidad última, el simbólico o metafórico; apareciendo los símbolos cirlotianos como metaforicidad que se enraiza en el inconsciente y es condición fundamental para poder rescatar y vivificar las imágenes arquetípicas, numinosas, sagradas; buscando el descubrir la figuración simbólica, metafórica, del Centro, del Ángel, del Sí-mismo, de la Amada, Daena, del Uno, de Dios.

Por eso en la estructura simbólica del "idioma" cirlotiano aparece un mundo imaginario, ámbito de corporalidad espiritual donde los espíritus toman cuerpo y los cuerpos se espiritualizan. Escribe Cirlot:

<<Vivo entre su sepulcro y un jardín
lleno de letras grises y gemidos
como un humo de nombre solitario.>>¹

Aquí los vivos murieron y los muertos viven en la frontera intermedia entre Dios y el hombre

<<Su desnudez derrama un oro blanco
sobre la paz violeta del paisaje
escrito en unas voces transparentes
en un cristal rayado por los besos>>²

¹ Cirlot "V Canto de la Vida Muerta" Antología de L. Azancot; p.85.

² Ibidem: p.89.

En ese lugar "intermedio" Cirlot se reúne con el cuerpo espiritualizado de la Amada, pero el poeta vuelve a lamentarse de no poder fijar este momento, esa visión:

<<Y no se puede incorporar lo yerto
aunque los amarillos resplandezcan.>>¹

En estos mundos desgarrados en los que la creación de Cirlot habita, entre la plenitud y el anhelo de la misma; área simbólica en la que es devorado y salvado por la Amada; se diría que ésta le muestra la misma cara que él le muestra; podríamos concluir que el rostro que Dios muestra a Cirlot depende del que éste le muestre a Dios (Amada). Por esto Cirlot crea una junción lingüística verbal en la que supera encuentro y separación por medio de una relación coimplicativa, cohesividad por debajo de la coherencia, situada entre el sujeto y el predicado, entre creador y símbolo; regida esa relación por la ley de la coherencia antagonista. Queremos decir que la lógica simbolista en Cirlot presenta una tensión heterogénea entre sistemas de representación, separadamente homogéneos, o una pluralización antagonista y polarizante. Lo vemos en estos versos:

<<Bronwyn desconocido cisnes hablo
armadura candente guantes rojo
mío temblor de todo contención
nunca donde lo nada sólo ni>>²

Comprobamos esa cohesividad por debajo de la coherencia, la lógica de lo coimplicativo, "desconocido cisnes", "guantes rojo", que une antagonismos de "número" y "género"; esencia de ese Amor vivido como Gran Experiencia que genera la "unidad doble" y da acceso a un lugar donde las cosas constituyen una unidad nadificadora de su presunta esencia y, por tanto, conforman una igualdad ontológica en su inesencialidad; en este ámbito las distinciones y diferenciaciones aparecen como ilusiones. Escribe Cirlot:

<<perder cerca dejando
a reducida niebla
oscilantes niveles que si no

¹ Ibidem.

² Cirlot "Donde lo nunca ni, I y II" Antología de L. Azancot; p. 320.

antorchas entreabiertas ama
puertas como de tiempo que
despertar>>¹

Comprobamos como Cirlot en la búsqueda de Sí-mismo, es decir, de su alma (ánima) debe proseguir hasta que tope con El-mismo, con el sentido, que en la evolución de su obra irá abriéndose hacia el no-sentido: "Donde nada lo nunca ni"². Utiliza los contrarios para vivificar una realidad en la que lo temporal contiene en sí-mismo a lo a-temporal. Esta visión emerge a sus ojos imaginales como una armonía invisible más profunda que toda armonía visible. La fugacidad, sincronicidad, que se da en estos momentos de "iluminación". Es precisamente lo que posibilita la unión entre la psique y la materia.

Cirlot acoge la vida interior de su alma, su camino de interiorización por medio de una vía imaginal que se confronta con el límite, el Hades. Frente al que Cirlot escribe:

<<El verdadero mundo es esperanza
de sombras que se mueven o vacilan.
Extinciones azules se congregan:
signan el sacramento de mi no
ser.
Lo no me comunica sus virtudes.>>³

Cirlot encuentra en los límites de lo perfecto lo imperfecto como parte irrecusable de la condición humana; el sí junto al no, la sombra junto a la esperanza. Vuelve a resaltar que es lo irracional latente lo que funda la razón aparente; no resulta difícil entenderlo al imaginar los límites de la perfección en los que sin duda hallaremos los de la imperfección; al igual que la ribera marca, ineludiblemente, los de un río. Así tenemos las bodas entre Hermes y Afrodita, entre la consciencia y la inconsciencia, que nos recuerdan la iluminada obra "Matrimonio del Cielo y del Infierno" de W. Blake, el ánimus y el ánima; positivo y negativo. La profundidad que deviene de esta complección, coimplicación de contrarios, en Cirlot radicaría en conjurar lo místico y lo racional. Como dijo el musicólogo contemporáneo H. Streich:

¹Ibidem: p. 319.

²Cirlot "Donde nada lo nunca ni. I y II" Antología de L. Azancot, p.314.

³Cirlot "Bronwyn. VI" Edición de Clara Janés: p. 259.

<<En clave teológica se diría la conjunción de la Divinidad -Christus Sol- con la imperfección terrestre, realizándose así el devenir imperfecto de lo perfecto en aras de su evolución creadora.>>¹

Así Cirlot repesena versos en los que es "dios" junto a la Amada, al tiempo que reniega de su condición por la imposibilidad de coexistir con su "daena" eternamente, pues su atemporalidad divina limita con su temporalidad mortal, lo que le obliga a aceptar y superar tal oposición a través de un mundo simbólico imaginal en el que poder habitar indefinidamente con la Amada; y esto sólo podrá vivirse si lo imaginal del poeta permanece abierto i-limitadamente y, por tanto, i-imperfectamente. Su creación necesita, para ser unidad que supere los contrarios, una perfección equilibrada por lo imperfecto, un hombre y un Dios, un caos y un orden, como elementos indispensables para que se de la tensión entre opuestos, condición indispensable para la coimplicación y posterior regeneración o recuperación del tiempo perdido, no vivido desde la "sombra" de la "luz". Accediendo de esta guisa a un monismo psicofísico superador de los contrarios, naturaleza-espíritu.

Estas reflexiones nos reencuentran con el Cirlot romántico que acepta su imperfección, su inconsciente, su feminidad y no duda en llorar y suplicar a la Amada; alejándose, radicalmente, de la voluntad de poder patriarcal y machista o de la matriarcal y feminista; re-conduciéndose hasta el hermafroditismo psíquico en el que habitan ambas "caras" con cohesión co-implicativa.

Esta tragicidad que Cirlot experimenta entre la polarización de contrarios, está en la línea del héroe trágico que siempre ha de arribar a ese límite entre lo sagrado, destinal y lo profano, tomando consciencia de la inconsciencia. Así el drama cúltico le ofrece, bajo la máscara arquetípica y el símbolo, la posibilidad de una metamorfosis, regeneración, ante Dios, Amada. Aquí, su Daena, ánima, le presenta la cuestión de su culpa y la pena que le acompaña como precio a pagar por su hiperconsciencia, inconsciente, y junto a la culpa aparecerá la "gracia", regeneración. Con ello la realidad cirlótica se confronta, *por un momento*, a la eternidad en la que el poeta experimenta lo esencial y verdadero. Canta Cirlot a la Amada:

<<Eterna prisionera del momento,
rosa dorada y sola en el desierto,

¹ H. Streich "Música y psicología" Escuela Eranos: volumen 46 (1977) Ed. Anthropos; p. 247.

si todo cuanto brilla fuera cierto,
cierto fuera también mi pensamiento.>>¹

Comprobamos, en su vivencia de lo sacro, esa fugacidad inquebrantable “prisionera del momento”, “rosa dorada” y “desierto”, nos conduce a la perfección y a la ascesis, pago de la culpa por la hiperconsciencia; y la esperanza, en la correlativa “gracia”, acuñada en los dos versos finales; en la unión de “verdad” y “pensamiento”, Dios y hombre.

Cirlot se encontraría desgarrado entre la “visión” y la “no-visión”; el poeta cuando no consigue transcender está amarrado a un mundo material, demediado, donde cada cosa se le aparece “separada” en su sustancia de toda otra, debido a que su consciencia empírica está limitada por lo evidente, poderoso, no pasando a integrar lo no-evidente, sin-poder. Pero cuando Cirlot vive la visión capta tanto el poder como el impoder, pues ambos constituyen la totalidad del universo; y de ahí que emerja en sus versos el auténtico conocimiento: captar la interpenetración de todas las cosas, quedando trascendidos los límites entre los opuestos. Disfrutemos de una preciosa interpenetración de Cirlot con la Amada, con Dios:

<<No pienses que el terror que me acompaña
proviene de saberme como muerto.
Mi corazón te late estando yerto,
en mí te tiembla siempre cada entreña.>>²

Aquí el “yo terrenal” y el “yo divino”, Sí-mismo, de Cirlot aparecen unidos en una mística superación de contrarios, de unificación de mundos, complexio oppositorum. Cirlot muriendo a la realidad evidente, renace al global fundido con su Ángel: “mi corazón te late estando yerto”. En este plano, como ya señalamos, se está abierto, im-perfecto, y cerrado, perfecto. Entran en contacto lo “limitado” y lo “i-limitado”, tal y como lo de-muestra la célula viva, que no está cerrada sino en intercambios que superan sus límites, es decir, en lo limitado se encuentra la esencia de lo i-limitado, como el cuadrado circundado o el cinco como punto intermedio entre la unidad y el cuaternario.

A modo de conclusión, podríamos afirmar que el Ángel de Cirlot es un ángel femenino, un ángel que engloba una cerrada trinidad: Pensamiento, Palabra y Acción. Nos referimos a la sacrosanta trilogía del zoroastrismo, mística con la que Cirlot se encuentra con la encarnación angélica de su eterna “Daena”.

¹ Cirlot “44 Sonetos de Amor” Ed. Península; Barcelona, 1993; Soneto IV; p. 22.

² Ibídem; Soneto XXXI; p.49.

Leemos en "Cuerpo Espiritual y Tierra Celeste" de H. Corbin:

<<En la energía vital del ser humano hay un Pensamiento: allí mora Spenta Armaiti. En este Pensamiento, hay una Palabra: allí mora Ashi Vanuhi (el Ángel femenino, hermana de Daena). Y en este Pensamiento hay una Acción: allí mora Daena.>>¹

En definitiva, la base poética de Cirlot la encontramos en ese mundo en el que el alma liberada, bien sea en estado de éxtasis momentáneo, bien sea mediante el supremo éxtasis de la muerte, se encuentra con su Yo arquetipo, su Alter Ego o Imagen celeste, y se siente exultante de regocijo de este encuentro o desgarrada por su despedida. Escribe sobre este mundo:

<<Y, en el dolor del mundo, solo, puro;
allí,
desde tu atenta dulzura abandonada,
caías lentamente
como palabra santa,
como maduro fruto de un cristal celeste,
al indecible campo:
al elevado almendro de las eternas iluminaciones.>>²

Sin duda, Cirlot, acariciado por el aliento órfico, nunca olvidó a la Amada, a la Gran Madre, ante la que, tras su partida, presentara el corazón regenerado, pero con las cicatrices claras del que amó hasta la Muerte. Epigrama de Festo:

<<Gran maravilla a los hombres muestra la Madre de todos,
a los santos escancia vino, y ellos reivindicán su origen,
pero actúa contra los que ultrajan la estirpe de los dioses.
Vosotros todos, piadosos y elocuentes, presentaos puros
en el templo divino de la Gran Madre, y obras divinas
conoceréis dignas de la inmortal que habita en este templo.>>³

¹ Henry Corbin "Cuerpo Celeste y Tierra Espiritual" Ed. Siruela, Madrid, 1996, p.69.

² Cirlot "Canto de la Vida Muerta, Yan-Hui" Autoedición, Barcelona, 1946, p.15.

³ Giorgio Colli "La sabiduría griega, Orfeo" Ed. Trotta, Madrid, 1995, p.223.

Capítulo 9

9. Cirlot y la traducción de fuentes.

Investigando en el mundo velado de Juan Eduardo Cirlot, hemos encontrado 47 libros traducidos por el poeta que vuelven a destacar los temas centrales de su interés: Arte, Arquitectura, Filosofía e Historia. Esperando realizar en un futuro próximo un trabajo específico sobre estas traducciones, nos limitamos ahora a ofrecer un listado de las mismas, por encontrar en sus títulos un espejo, que aún cubierto de niebla, muestra el rostro de Juan Eduardo Cirlot

Traducciones:

Arte:

- _ * Bernard Teyssèdre "El arte del siglo de Luis XIV" Labor, Barcelona, 1973.
- _ * Boesiger, W. "H. Girsberger. Le Corbusier" Gustavo Gili, Barcelona, 1971.
- _ * Bruno Murari "El arte como oficio" Labor, Barcelona, 1968.
- _ * Guy Weelen "Miró (1924-1940)" G. Gili, Barcelona, 1960.
- _ * Guy Weelen "Miró (1940-1955)" G. Gili, Barcelona, 1960.
- _ * Georges Ramiè "Picasso, cerámicas" G. Gili, Barcelona, 1962.
- _ * Herta Wescher "Picasso <<Papier Colles>>" G. Gili, Barcelona, 1960.
- _ * Jean Guichard-Meli "Cómo mirar la pintura" Labor, Barcelona, sin fecha de edición.
- _ * Joseph-Émili Muller "Klee <<Figuras y máscaras>>" G. Gili, Barcelona, 1961.
- _ * J.P. Crespelle "Utrillo, Iglesias" G. Gili, Barcelona, 1960.
- _ * Frank Elgar "Gris <<Bodegones>>" G. Gili, Barcelona, 1961.
- _ * Gérard Bauer "Bernard Buffet <<París>>" G. Gili, Barcelona, 1961.
- _ * Claude Roger-Marx "Daumier <<Pinturas>>" G. Gili, Barcelona, 1962.
- _ * Jean-Louis Ferrier "Matisse (1911-1930)" G. Gili, Barcelona, 1962.
- _ * M.F. Briguet "Arte etrusco <<Pinturas de Tarquina>>" G. Gili, Barcelona, 1962.

- _ * Herbert Read "Ben Nicholson <<Pinturas>>" G. Gili, Barcelona, 1962.
- _ * Werner Helwig "Chirico <<Pintura Metafísica>>" G. Gili, Barcelona, 1962.
- _ * Dor de la Souchère "Picasso <<Antibes>>" G. Gili, Barcelona, 1962.
- _ * Maillard, Robert "Diccionario universal del Arte y de los Artistas" G. Gili, Barcelona, 1969-70.
- _ * Queneau, Raymond "Los escritores célebres" G. Gili, Barcelona, 1966-67.
- _ * M. Gauffreteau-Sévy "Hieronymus Bosch <<El Bosco>>" Labor, Barcelona, 1967.
- _ * Taillandier, Ivon "Joan Miró" G. Gili, Barcelona, 1972.
- _ * Malitskaya, K.M. "Museo Pushkin de Moscú" Labor, Barcelona, 1968.
- _ * Jaffe, Hans L.C. "Pablo Picasso" Labor, Barcelona, 1967.
- _ * Dorival, Bernard "Los Pintores célebres" Tomo II "¿Pintores barrocos o pintores clásicos?" G. Gili, Barcelona, 1971.
- _ * Müenz, Ludwig "Rembrant. Con nuevos comentarios de Bob Haak" Labor, Barcelona, 1970.
- _ * Aalto, Alvar "Obras (1963-1970)" colabora en la traducción Lourdes Cirlot, Ed. G. Gili, Barcelona, 1971.
- _ * Alpatov, M.W. "Tesoros del arte ruso" Traducción del texto por Mauriuccia Galfetti y traducción de la poesía por J.E. Cirlot. Ed. G. Gili, Barcelona, 1967.
- _ * Charles Chassé "Gaugín sin leyendas" Labor, Barcelona, 1968.
- _ * Paul Guinard "Pintura española de los mozárabes al Greco" Labor, Barcelona, 1972.
- _ * Paul Guinard "Pintura española del Siglo de Oro a Goya" Labor, Barcelona, 1972.
- _ * René Huyghe "Los poderes de la imagen" Labor, Barcelona, 1968.
- _ * "Historia Ilustrada de la Pintura" 2ª Edición, Ed. G. Gili, Barcelona, 1966.

Arquitectura:

- _ * Helmut Jacoby "El dibujo de los arquitectos" G. Gili, Barcelona, 1972.
- _ * Breuer, Marcel "Nuevas construcciones y proyectos" G. Gili, Barcelona, 1970.
- _ * Jacoby, Helmut "Nuevos dibujos de arquitectura" G. Gili, Barcelona, 1971.
- _ * Banham, Reyner "El brutalismo en Arquitectura" G. Gili, Barcelona, 1967.
- _ * Pillement, Georges "Las Catedrales de España" G. Gili, Barcelona, 1953.
- _ * Gatz, Konrad. Wilhelm O. Wallenfäng "El color en la Arquitectura actual <<Revoques y pinturas>>" G. Gili, Barcelona, 1961.
- _ * "Teoría de la proyección arquitectónica, Guido Canella, Mario Coppa, Vittorio

Gregotti..." Introducción de Giuseppe Samoná, Traducción de J.E. Cirlot, Ed. G. Gili, Barcelona, 1971.

_ * "The Architects Collaborative" Harvard (Mass) [T.A.C] 1945-1970, Ed. G. Gili, Barcelona, 1972.

Filosofía:

_ * René Bissières "La búsqueda de la verdad" Labor, Barcelona, 1968

_ * Baudouin, Charles "La fuerza en nosotros" Victoria (La Neotipia), Barcelona, 1946.

_ * Filloux, Jean-C. "El inconsciente" Salvat (Imp. Hispano-Americana), Barcelona, 1953.

Historia:

_ * Alsina Munne, H. "Historia de la fotografía" Producciones Editoriales del Nordeste, Barcelona, 1954.

_ * Paul Petit "Historia de la Antigüedad" Biblioteca Universitaria Labor, Barcelona, 1967.

_ * Mistler, Jean "Napoleon" Labor, Barcelona, 1970.

Bibliografía

I. La Obra de Juan Eduardo Cirlot

I. I. Poesía

- * Primeros poemas (inéditos), 1937-1942.
- * "La muerte de Gerión". Ballet. Editorial Berenguer, Barcelona, 1943.
- * "Seis sonetos y un Poema de amor celeste", Barcelona, 1943.
- * "Oda a Igor Strawinsky y otros versos" Entregas de Poesía, nº 4. 1944
- * "Caído en la cumbre (Elegía a la muerte de Elnik)", en huída de José-Miguel Velloso Coca. 1944.
- * "Me dicen que has muerto..." Entregas de poesía, nº especial ded. a Eugenio Nadal. 1944.
- * "Hacia la llama" Solidaridad Nacional, 12-XI. 1944.
- * "El Caballero" Solidaridad Nacional, 4-VI. 1944.
- * "Te amo" Solidaridad Nacional, 30-XI. 1944
- * "Poema navideño" Estilo, nº 8. 1944.
- * "Árbol agónico". Fantasía, nº 16. Madrid, 1945.
- * "En la Llama". Librería Argos-Editorial. Barcelona 1945.
- * "Al capitán Don Juan Cirlot" Solidaridad Nacional, 2-6-XII. 1945.
- * "Desde donde te miro" Mensaje, nº 7. 1945.
- * "Tres poemas a Numancia: La Tierra. El enemigo. La ciudad" Espadaña, °15. 1945.
- * "Intimidad remota" Espadaña, nº 11. 1945.
- * "El martirio de Santa Juana" Mensaje, nº 9. 1945.
- * "Tres sonetos a Homero" Maricel, nº 5.
- * "Las banderas" Solidaridad Nacional, 14-I. 1945.
- * "Legionario" Solidaridad Nacional, 11-XI. 1945.
- * "La raza de España" Solidaridad Nacional, 12-X.
- * "Paisajes" Espadaña, nº 13. 1945.
- * "Elegía a Miguel Hernández" Espadaña, nº. 16. 1945.
- * "A la plaza de Medinacenili" Solidaridad Nacional, 20-II.

- * "Canto de la vida muerta". Sociedad Anónima Horta de impresiones y ediciones, Barcelona 1946.
- * "Donde las lilas crecen". Helikon. Barcelona, 1946.
- * "Cordero del abismo" Argos. Barcelona, 1946.
- * "A Charlot" Espadaña, nº 21. 1946.
- * "Presente infinito" Espadaña, nº 23. 1946.
- * "Tres poemas de amor: Acaso, Un instante me asiste, Allí te veo siempre". Mensaje, nº 14. 1946.
- * "La hija de Jairo (Sueño)" Maricel, nº 12-13. 1946.
- * "Los del llanto" Solidaridad Nacional, 14-XI. 1946.
- * "Carta y el enigma infinito (A Salvador Dalí)". Maricel, nº 14-15. 1946.
- * "Cántico rojo". Mensaje, nº. 20. 1946.
- * "Primer homenaje a Gala Salvador Dalí" Julio-Eduardo Cirlot Garcés. Maricel, nº. 16-17 1946.
- * "Amor" Solidaridad Nacional, 8-IX. 1946.
- * "Café de la Rambla" Publicado por E. de Andrés Ruiz en Calle Mayor, nº. 6. 1946.
- * "Guerrero infinito" Mensaje, nº. 16. 1946.
- * "A Garcilaso de la Vega" Solidaridad Nacional, 17-I. 1946.
- * "A España" Solidaridad Nacional, 18-VII. 1946.
- * "A Tanit" Mensaje, nº 17. 1946.
- * "Azul de soledad" Solidaridad Nacional, 28-II. 1946.
- * "Sitges". Maricel, nº 10-11. 1946.
- * "Ritual de Akhenaten". Maricel, nº. 7. 1946.
- * "Susan Lenox" Helikón. Barcelona, 1947.
- * "El poeta conmemorativo. Doce Sonetos-Homenaje. El libro inconsútil" Editado por João Cabral de Melo. Barcelona, 1948.
- * "Diariamente" Juan Jové. Barcelona, 1949.
- * "Elegía sumeria" Clan. Madrid, 1949.
- * "Lilith" Barcelona, 1949.
- * "Eros" Cobalto. Barcelona, 1949.
- * "Montserrat" (Pliego suelto) fechado en 1949.
- * "Yo también canto la Nasvidad" Eds. La Sirena, Barcelona, 1949.
- * "Sueños" Dau al Set, junio 1949.
- * "A Javier Garriga" (Pliego suelto) fechado en 1949.
- * "Estar" Isla de los ratones, nº. 11. Santander, 1950.
- * "Poema escalonado" en catálogo J. J. Tharrats. Galería El Jardín, 4-17 noviembre, 1950.

- * "Ontología" Dau al Set, mayo, 1950.
- * "Muerte viviente" La Calandria, nº 4. 1951.
- * "Mi corazón es mío" y "Porque mis manos tocan la amargura" La Calandria, nº 7. 1950.
- * "80 sueños" Barcelona, 1950.
- * "Izé Kranile" Platero, nº. 3. Cádiz, 1951.
- * "Arnold Schönberg (1874-1951, in memoriam)". Dau al Set. Barcelona, septiembre, 1951.
- * "Ego". Deucalión, nº. 1. 1951.
- * "13 poemas de amor" Dau al Set. Barcelona, 1951.
- * "Libro de oraciones" Dau al Set. Juan Jové. Artes gráficas. Barcelona, 1951.
- * "Elegía rota". Revista de Literatura, tomo II, nº. 4. 1952.
- * "67 versos en recuerdo de dada". Dau al Set. Barcelona, abril 1952.
- * "Anuncio". Dau al Set. Barcelona, mayo 1952.
- * "Amor (Dibujos de Tapies y Cuixart)" Barcelona, 1953.
- * "Segundo canto de la vida muerta" Gráficas Miramar. Barcelona, 1953.
- * "Tercer canto de la vida muerta" Sociedad Alianza de Artes Gráficas. Barcelona, 1954.
- * "El palacio de plata" Alcor. Pliegos de poesía. Barcelona, 1955.
- * "Debajo". "Anatema". "Vocación". "Emigrar" . "Final". "Proverbios" y "El puente (una historia de amor)". Almanaque El Grifón, 1955.
- * "Oda a Antonio Gaudí". Templo, nº. 90. Barcelona, 1955.
- * "La Dama de Vallcarca". Correo de las Artes, nº. 4. Barcelona, 1957.
- * "Un poema de Montserrat". Correos de las Artes, nº. 6. Barcelona, 1957.
- * "Montserrat" Correo de las Artes, nº. 9. Barcelona, 1957.
- * "Canto a un deslumbrador" Correo de las Artes, nº. 15. Barcelona, 1959.
- * "Cuarto canto de la vida muerta" Santander, Arce, 1961.
- * "Blanco" Filograf. (frontis de Cuixart). Barcelona, 1961.
- * "Los Espejos" Filograf. (frontis de Cuixart). Barcelona, 1962.
- * "Regina tenebrarum" (frontis de Miró) Barcelona, 1966.
- * "Las oraciones oscuras" (frontis de Fontana). Barcelona, 1966.
- * "Las hojas del fuego" (frontis de Bru). Barcelona, 1967.
- * "Once poemas romanos" Papeles de Son Armadans. Palma de Mallorca, abril, 1967.
- * "Oraciones a Mitra y a Marte" Papeles de Son Armadans. Palma de Mallorca, diciembre, 1967.
- * "Marco Antonio" Comunicación Literaria de Autores. Bilbao, 1967.
- * "La doncella de las cicatrices" Barcelona, 1967.
- * "Bronwyn" Barcelona, 1967-1969.
- * "Dos poemas" Barcelona, 1967.

- * "Bronwyn II, 1, 2, 3, 4" Árbol de Fuego, nº. 2. 1967.
- * "Imagen de un momento continuado" Arbol de Fuego, nº. 4. 1967.
- * "A Venecia" Árbol de Fuego, nº. 7. 1967.
- * "Anahit" Dau al Set. Barcelona, 1968.
- * "Homenaje a Bécquer"
- * "El palacio de plata (2ª ed.) y Cristo Cristal" Barcelona, 1968.
- * "Homenaje a Bécquer"(escrito en 1954). Barcelona, 1968
- * "Donde nada lo nunca ni" Barcelona, 1968.
- * "Poemas familiares" Papeles de Son Armadans, nº. CXLVIII. Palma de Mallorca, julio de 1968.
- * "Oda a August Puig" Barcelona, 1969.
- * "Bronwyn, VI" Barcelona, 1969.
- * "Bronwyn, VII" Barcelona, 1969.
- * "Bronwyn, VIII" Barcelona, 1969.
- * "Bronwyn, n" Barcelona, 1969.
- * "Bronwyn, z" Barcelona, 1969.
- * "Hamlet" Barcelona, 1969.
- * "Cosmogonía"(4 linólios de S. Bru). Barcelona, 1969.
- * "El Incendio Ha Empezado" (número especial de Árbol de fuego, núm. 11). Caracas febrero, 1969.
- * "Poemas de Cartago" Papeles de Son Armadans, nº. CLXV. Palma de Mallorca, diciembre, 1969.
- * "La sola virgen la" Barcelona, 1969.
- * "Del no mundo" La Esquina, Barcelona, 1969.
- * "Amor" Árbol de Fuego, nº. 14. 1969.
- * "Desde el abismo" Barcelona, 1970.
- * "Bronwyn, x" Barcelona, 1970.
- * "Bronwyn, y" Barcelona, 1970.
- * "Con Bronwyn" Barcelona, 1970.
- * "Homenaje a Bécquer (!870-1970)". Árbol de Fuego, nº. 23. 1970.
- * "Un poema del Siglo VIII". (2ª versión). Árbol de Fuego, nº. 31, Caracas, 1970.
- * "Inger Stevens. In Memoriam." Barcelona, 1970.
- * "Bronwyn, Permutaciones" Barcelona, 1970.
- * "Los restos" Barcelona, 1970.
- * "Pintura" Catálogo Román Vallés. Publicaciones españolas, Ateneo de Madrid, 1970.
- * "Orfeo". Barcelona, 1970.

- * "Denuncio la tortura" Papeles de Son Armadans, nº. CLXXVI. Palma de Mallorca, 1970.
- * "Permutaciones para Bronwyn" Árbol de Fuego, nº. 27. 1970.
- * "Recuerdo a Carlos Edmundo de Ory" Litoral, nº. 19-20. Barcelona, septiembre, 1970.
- * "Amor Cátaro" Poliedros, nº. 10. 1971.
- * "Dame tu voz" Árbol de Fuego, nº. 38. 1971.
- * "44 Sonetos de Amor" Barcelona, 1971.
- * "La "Quête" de Bronwyn" Barcelona, 1971.
- * "Dos poemas inéditos". Artesa, nº. 20, diciembre, 1971.
- * "Oda a Montserrat Guidol" Barcelona, 1971.
- * "Ocho Poemas" Papeles de Son Armadans, nº. CLXXXI. Palma de Mallorca, 1971.
- * "Ocho Sonetos por un Sueño". Papeles de Son Armadans, nº. CLXXXVIII. Palma de Mallorca, 1971.
- * "En la tumba". Artesa nº. 12. 1971.
- * "Bronwyn, w" Barcelona, 1971.
- * "Gloria", en Obra poética (a cargo de Clara Janés). Cátedra. Madrid, 1981.
- * "A Inger Stevens" Fabras, nº. 22-23. 1971.
- * "Perséfone" Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid, 1972.
- * "Virgen sola". Artesa, enero-febrero, 1972.
- * "Mi Krimilde". Artesa, septiembre, 1972.
- * "Ocho Homenajes". Papeles de Son Armadans, nº. CXCIX y Poesía Hispánica, nº. 238. Palma de Mallorca, 1972.
- * "Non Serviam", en Poesía, 1966-1972 (a cargo de L. Azancot). Ed. Nacional, Madrid 1974.
- * "A Bronwyn" Artesa, enero-febrero, 1972.
- * "Autorretrato", "Escrita con los signos", "Apenas digo", "Y me verás". Poesía Hispánica, nº. 231. 1972.
- * "Helma" Árbol de Fuego, nº. 56. 1972.

I. II. Arte y Ciencia

- * "Diccionario de los Ismos" Argos. Barcelona, 1949 (2ª ed. 1956)
- * "Igor Strawinsky" G. Gili. Barcelona, 1949.
- * "Joan Miró" Cobalto. Barcelona, 1949.
- * "El arte de Gaudí" Omega. Barcelona, 1950 (2ª ed. y 3ª revisada, 1965)

- * "Ferias y atracciones" Argos. Barcelona, 1950.
- * "La Pintura abstracta" Omega. Barcelona, 1951.
- * "Manuel Capdevilla" Sagitario. Madrid-Barcelona, 1951
- * "El estilo del siglo XX" Omega. Barcelona, 1952.
- * "Introducción al surrealismo" Revista de Occidente. Madrid, 1953.
- * "El mundo del objeto a la luz del surrealismo" PEN. Barcelona, 1953.
- * "El ojo en la mitología. Su simbolismo" Laboratorios del Norte de España. Masnou, 1954
- * "La pintura surrealista" Seix Barral. Barcelona, 1955.
- * "Del expresionismo a la abstracción" Seix Barral. Barcelona, 1955.
- * "Morfología y arte contemporáneo" Omega. Barcelona, 1955.
- * "Arte románico en el museo de Cataluña. Electra A.G. Barcelona, 1955.
- * "Navarra" Aries. Barcelona, 1956.
- * "Salamanca y su provincia" Aries, Barcelona, 1956.
- * "La escultura del siglo XX" Omega. Barcelona, 1957.
- * "El arte otro. Informalismo en la escultura y pintura más recientes" Seix Barral. Barcelona, 1957.
- * "Cubismo y figuración" Seix Barral. Barcelona, 1957.
- * "Tarragona, Poblet y Santes Creus" Plus Ultra. Madrid, 1957.
- * "Arte contemporáneo. Origen universal de sus tendencias" E.D.H.A.S.A. Barcelona-Buenos Aires, 1958.
- * "La pintura de M. Cuixart" Drouin / Metras. Barcelona, 1958.
- * "Informalismo" Omega. Barcelona, 1959.
- * "Tapiés" Omega. Barcelona, 1960.
- * "Román Vallés" Xifré. Barcelona, 1960.
- * "Significación de la pintura de Tapiés" Seix Barral. Barcelona, 1962.
- * "La pintura de Gustavo Torner" Imprenta concuense. Cuenca, 1962.
- * "Pintura contemporánea" Seix Barral. Barcelona, 1963.
- * "Visión de Cuixart" Los libros del unicornio. PEN. Barcelona, 1963.
- * "Nuevas tendencias pictóricas (1955-1965)" Seix Barral. Barcelona, 1965.
- * "Introducción a la arquitectura de Gaudí" R.M. Barcelona, 1966.
- * "Lucio Fontana" Gustavo Gili. Barcelona, 1966.
- * "El espíritu abstracto desde la prehistoria a la edad media" Labor. Barcelona, 1966.
- * "Pintura gótica europea" Labor. Barcelona, 1969.
- * "Diccionario de símbolos" Labor, Barcelona, 1969.
- * "Arte del siglo XX. Tomo I: Introducción. Arquitectura y escultura. Tomo II: Pintura"

Labor. Barcelona, 1970.

-* "La pintura de Montserrat Guidol" Polígrafa. Barcelona, 1972.

-* "Picasso, el nacimiento de un genio" G. Gili. Barcelona, 1972.

-* "Román Vallés" Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1973.

II. Bibliografía sobre Cirlot

-* Dietz, Bernard "La necesaria presencia de JEC" Cuadernos Hispanoamericanos, n.º. 302, agosto, 1975.

-* Allegra, Giovanni "I simboli ermetici nella poesia permutatoria di JEC" Annali. Istituto Universitario Orientale, Nápoles 1977.

-* Janés, Clara "JEC y el surrealismo: el tema del amor". Cuadernos Hispanoamericanos, n.º. 363, septiembre, 1980.

-* Granel Trias, Enrique "Barcelona se acaba en el aire" en La arquitectura de los años cincuenta en Barcelona. E.A.V. 1987.

-* Allegra, Giovanni "JEC dal surrealismo alla svolta simbolica", en Trent'anni di avanguardia spagnola. Da Ramón Gómez de la Serna a Juan Eduardo Cirlot. Jaca Book, Milano, 1988.

-* Cirlot, Victoria "Arnold Schönberg i JEC" L'venç, n.º. 119, octubre 1988.

-* Granel Trias, Enrique "El mundo objetual de JEC" en El objeto surrealista en España. Museo de Teruel 1990.

-* Andrés Ruiz, Enrique "Pintura en la poesía de JEC" Cuadernos Hispanoamericanos, n.º. 503, mayo 1992.

-* Cirlot, Victoria "De Susan Lenox a Inger Stevens" El Bosque, n.º. 1. 1992.

-* Granel Trias, Enrique "Maranatha. *La Leona* en la Barcelona de los años cuarenta. Seguido de una pequeña antología de retrato", en Ciudad de ceniza. El surrealismo en la posguerra española. Museo de Teruel, 1992.

-* Fernández Molina, Antonio "JEC y Zaragoza" El Bosque, n.º. 1. 1992.

-* Cirlot, Victoria "Notas sobre M. Schneider y JEC" Rosa cúbica, n.º. 9-10-11, 1993.

-* Granel Trias, Enrique "El surrealismo de JEC" Turia, n.º. 24-25, junio 1993.

-* Janés, Clara "La forma, espejo de lo *imaginal*, en la poesía de JEC" Revista de Occidente, n.º. 142, marzo 1993.

-* Lizano, Antonio José "La poesía de JEC a la luz del informalismo" Revista de Filología, n.º. 12, La Laguna, 1993.

- * Cirlot, Victoria "JEC en Carcasona" Nexus, nº. 14, julio, 1995..
- * Parra, Jaime D. "JEC y Abraham Abulafia" El Bosque, nº. 12, marzo 1996.

III. Bibliografía para la sistematización de contenidos en el desarrollo de la Tesis.

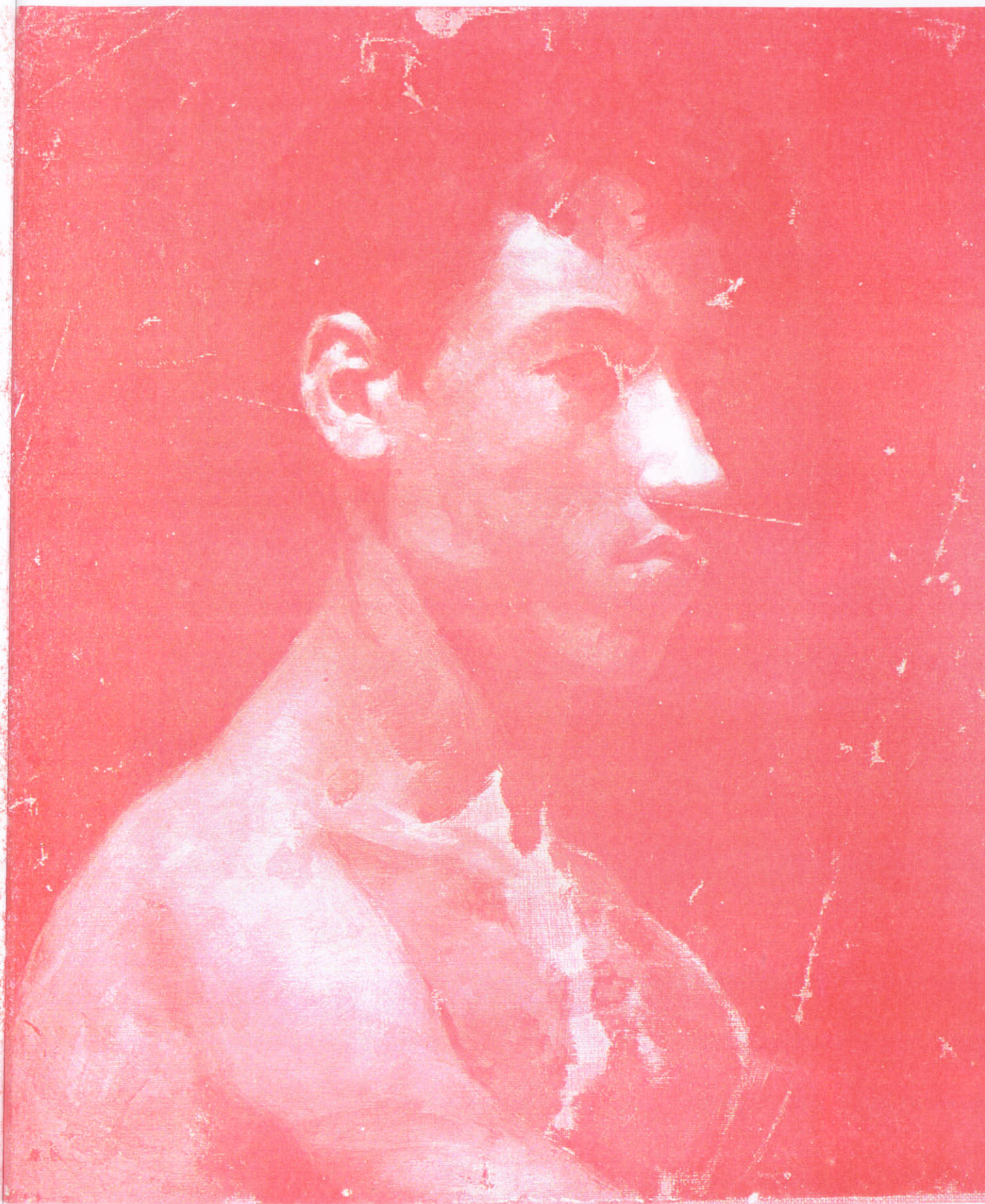
- _* Anónimo "Refutación del Anónimo Pantaleón. Presunto discípulo de Hermes" Ed. Lauren d'Houry, París, 1689.
- _* Ballesta, Juan C. "La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)" Ed. Gredos, Madrid, 1972.
- _* Barnatan, Marcos Ricardo "La Kábala, una mística del lenguaje" Ed. Barral, Barcelona 1974.
- _* Blake, William "The Marriage of Heaven and Hell" Ed. Seix Barral, Barcelona, 1971.
- _* Bretón, A. "Manifiestos del Surrealismo" Ed. Labor/Punto Omega, Barcelona, 1985.
- _* Corbin, Henry "Cuerpo espiritual y Tierra celeste" Siruela, Madrid, 1996.
- _* Colli, Giorgio "La sabiduría griega" Trotta, Madrid, 1995.
- _* De la Concha, Victor G. "La poesía española de posguerra" Ed. Prensa Española, Madrid, 1973.
- _* Deleuze, G y Guattari, F. "Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia" Ed. Pre-textos, Valencia, 1988.
- _* de Nerval, G. "Aurelia" Ed. Bosch, Barcelona, 1993.
- _* Deyermond, A. D. "Historia de la Literatura. La Edad Media" Ed. Ariel, vol. 1, Barcelona, 1971.
- _* Duplessis, Yves "El Surrealismo" Ed. Colección Surrealista, Barcelona, 1950.
- _* du Portal "Los símbolos de los egipcios" Obelisco, Barcelona, 1987.
- _* Eckartshausen, Karl von "La Nube sobre el Santuario, Cartas Metafísicas" Ed. Obelisco, Barcelona, 1992.
- _* Eliade, Mircea "Mephistopheles y la Androgeina" Ed. Anthropos, Barcelona, 1982.
- _* Eliade, Mircea "Mito y realidad" Labor/Punto Omega, Barcelona, 1968.
- _* Evola, Julius "Metafísica del sexo" Heliodoro, Madrid, 1981.
- _* Glendonwyn "Arte del Africa Negra" Ed. Fundación Glendonwyn, Madrid, 1995.

- _ * Hafiz "Hafiz" Ed. Dervish International, Colección Maestros Sufis, Argentina, 1993.
- _ * Hermes "La Tabla Esmeralda" Ed. Atlanta, Barcelona, 1993.
- _ * Jung, C.G. "Símbolos de Transformación" Ed. Paidós, Barcelona, 1993.
- _ * Jung, C.G. "El yo y el Inconsciente" Ed. Paidós, Barcelona, 1992.
- _ * Jung, C.G. "Paracélsica" Ed. Nilo-Mex, México, D.F., 1983.
- _ * Otto, Walter "Dyonisos" Ed. Obelisco, Barcelona, 1987.
- _ * Papus (Dr. Encause) "La Ciencia de los Números" Ed. Humánitas, Barcelona, 1991.
- _ * Papus (Dr. Encause) "La Cábalá" Humánitas, Barcelona, 1990.
- _ * Papus (Dr. Encause) "Embruajamiento" Humanitas, Barcelona, 1991.
- _ * Pierre, J. y Schuster, J "Los arcanos mayores de la poesía surrealista" Ed. Argonauta/Alianza francesa, Argentina, 1992
- _ * Poe, Edgar A. "Poesía Completa" Ed. Ediciones 29, Barcelona, 1994.
- _ * Poe, Edgar A. "Obra en Prosa" Trad. Julio Cortazar. Ed. Puerto Rico, Revista de Occidente, Madrid, 1956.
- _ * Rolleston, T.W. "Los Celtas" M.E. Editores, Madrid, 1995.
- _ * Sauner, M. "La Leyenda de los Simbolos" Ed. Edicomunicación, Madrid, 1989.
- _ * Scholem, Gershom "La Cábalá y su Simbolismo" Ed. S.XXI, Madrid, 1976.
- _ * Scholem, Gershom "Walter Benjamín / Gershom Scholem, Correspondencia 1933-1940" Taurus, Madrid, 1987.
- _ * Schneider, Marius "El origen musical de los animales-símbolos en la Mitología y la Escultura antiguas" Ed. CESIC, Madrid, 1946.
- _ * Schoenberg, A. "El Estilo y la Idea" Ed. Taurus, Madrid, 1962.
- _ * Serra, Cristobal "William Blake" Ed. Seix Barral, Barcelona, 1971.
- _ * Trías, Eugenio "Lo Bello y lo Siniestro" Ed. Ariel, Barcelona, 1992.
- _ * Valois, Nicolás "Los Cinco Libros o La Llave Del Secreto De Los Secretos" Ed. Retz, París, 1975.
- _ * Virgilio "Bucólicas Geórgicas" Ed. Alianza, Madrid, 1981.
- _ * Werner, Charles "La filosofía Griega" Ed. Labor, Barcelona, 1990
- _ * Worringer, Guillermo "La esencia del Estilo Gótico" Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1925.
- _ * Yates, Frances A. "La Filosofía Oculta en la Epoca Isabelina" Fondo de Cultura Económica, México, 1992.

III. I. Publicaciones Periódicas

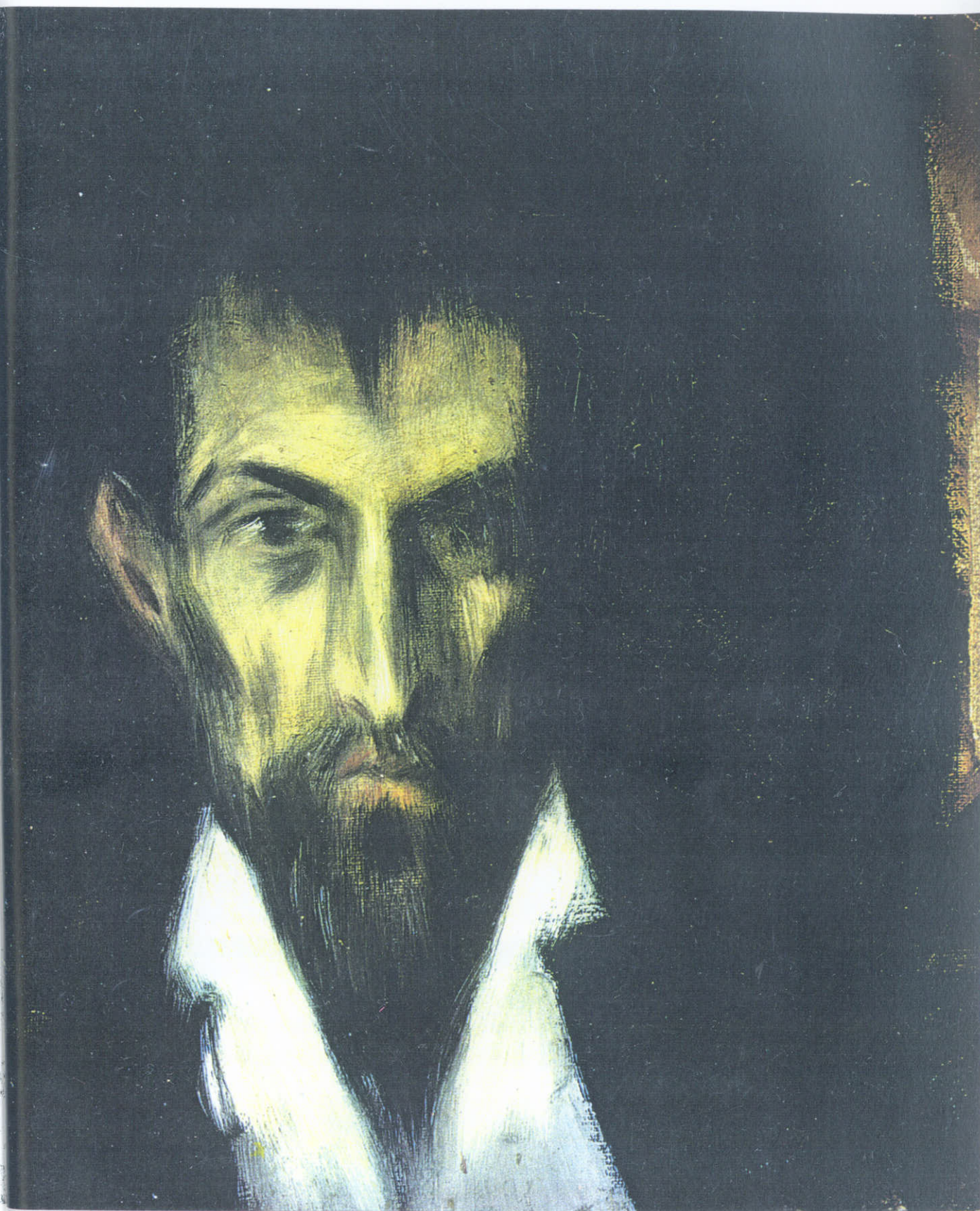
- _ * Cirlot, J.E. "El pensamiento de Gérard de Nerval" Papeles de Son Armadans, nº.CXXXV, Palma de Mallorca, Junio, 1967.
- _ *Cirlot, J.E. "El instante" Revista "Artesa" nº. Antología-homenaje a J.E. Cirlot, Diciembre, 1973.
- _ * Cirlot, J.E. "El pensamiento de E.A. Poe" Papeles de Son Armadans, nº.CLVI, Palma de Mallorca, 1969.
- _ * Barlet "Mysteria" nº12, Diciembre, 1913.
- _ *Cosmopolita, El "Nueva Luz Alquímica" Rev. "La Puerta" nº La Alquimia, Ed.Obelisco, Barcelona,1993.
- _ * Eckartshausen, Karl von "De las Fuerzas Mágicas de la Naturaleza" Rev. "La Puerta" nº "La Magia" Ed. Obelisco, Barcelona, 1993.
- _ * Eliade, Mircea "Psicología e historia de las religiones: el simbolismo del centro" Tomo XIX del "Anuario Eranos" 1950.
- _ *Filaleteo, Eugenio "Magia Adámica o la Antigüedad de la Magia" Rev. "La Puerta" nº La Magia, Barcelona, 1993.
- _ * Zimmer, H. "El Tantra-yoga indio" Tomo I. del "Anuario Eranos", 1933.
- _ * Zimmer, H. "Mitos y Símbolos indios" Tomo II, del "Anuario Eranos", 1933.
- _ * Zimmer, H. "La Madre india del mundo" Tomo VI, del "Anuario Eranos", 1938.











187

