

Juan Eduardo Cirlot y los nombres

FELIPE MURIEL

1. PREÁMBULO

Juan Eduardo Cirlot siente fascinación por los nombres propios: “Otros necesitan ver una estatua, una imagen; a mí me basta un nombre” (Ory, 1996). Las sugerencias fónicas de Bronwyn, Inger Stevens y Helma desatan su imaginación poética y el resultado son el *Ciclo Bronwyn* (1967-72), *Inger*, *Permutaciones* (1971) y *Variaciones fonovisuales* (1972).

En el fondo, todo escritor cree que los signos están motivados y que los antropónimos reproducen propiedades del referente (Barthes, 1966 y 1967). Cuando Cirlot nombra a las tres protagonistas las reinventa. Sus nombres se transforman en signos plenos, redefinidos mediante el simbolismo fonético-gráfico, las formaciones paragramáticas y la intertextualidad cultural.

La obra cirlotiana nace con vocación de hermetismo. Los libros citados se engloban dentro de la *poesía criptogramática*. Se trata de mensajes enigmáticos que ponen a prueba la sagacidad de los lectores. Sólo los dotados de competencia en materias esotéricas, místicas o religiosas estarán en condiciones de elaborar hipótesis de sentido. Para la descodificación, el receptor cuenta con las claves que le suministran los artículos que sobre el <<Simbolismo fonético>> Cirlot publicó en *La Vanguardia* entre febrero y abril de 1971, las *Confidencias literarias* (1996), el *Diccionario de ismos* (2006) y el *Diccionario de símbolos* (2007). Ninguna interpretación puede considerarse definitiva, porque, al decir del autor, la poesía profunda y verdadera nos devuelve a ese inexpresable silencio que precede a la dicción (Cirlot, 1944).

El silencio se incorpora al discurso y se textualiza en forma de mensaje cifrado o de *hápax* (Blesa, 1998). El *texto-hápax* despliega secuencias de palabras sin sentido, que, a pesar de su ilegibilidad, se abren a la significación. Cirlot advierte en la introducción a *Bronwyn*, n: << Aunque la carencia de sentido aquí se da como inmediata y aparente..., la *voluntad* del poema es desvelar un metasentido a través de las resonancias que los fonemas determinen en el lector, al margen de las repentinas *aclaraciones* que se producen al construir sílabas con significado en español o en inglés: ny = ni, nor, own, oy = hoy>> (Cirlot, 2001: 543).

Antecedentes de esas prácticas logofágicas se registran en el constructivismo ruso (Kruchenij y Jlebnikov) y los dadaístas Hugo Ball y Kurt Schwitters (E. Fernández y E. García, 1999: 173-75). Comparten la creación de protolenguajes, mas con intenciones diversas. Los constructivistas pretenden reestablecer con la lengua *zaum* el primitivo nexo entre las palabras y las cosas, los dadaístas, provocar con sus bromas pseudolingüísticas; y Cirlot, explorar el territorio de lo sagrado.

Al bagaje surrealista de Cirlot — pasión por lo oculto, imágenes simbólicas, *amor fou* —, el musicólogo M. Schneider aportó a mediados de los cuarenta la concepción mística del sonido. La idea schneideriana de que el lenguaje místico explota todos los recursos vocales posibles está detrás de sus ritos verbales de carácter iniciático. Técnicamente, entroncan con el letrismo cabalístico de Abraham Abulafia y los modelos constructivos de la música contemporánea — variaciones, permutación, atonalismo — y el cine (Parra, 2001). Su investigación coincide en el tiempo con los aires de renovación que los novísimos y la neovanguardia trajeron, junto a poetas de épocas anteriores, a la poesía española de finales de los sesenta (Muriel, 2008).



Frente a la vieja estética del socialrealismo, se reclama una escritura, en la que el lenguaje recupere su raíz estética. El lenguaje, no obstante, es sometido a crítica. Se desconfía de su poder representativo y se subraya su carácter ficticio. El discurso poético deriva hacia posiciones metapoéticas y silenciarias (Nicolás, 1989; Pérez Parejo, 2002).

Cirlot aúna la poética del silencio con la reactivación de los significantes. Las sílabas y los fonemas son sometidos, según el patrón abulafiano (Eco, 1994: 37), a un permanente proceso de combinación, cuyo objeto es la indagación de los estratos sémicos de los nombres. El vértigo mutatorio origina el desarrollo de los poemas de *Variaciones*.

En el prólogo a la segunda edición de *El Palacio de Plata* (1968) explica cómo su producción experimental es consecuencia del rechazo al asunto y el deseo de superar el sentimiento. Su recelo hacia el contenido determina la esencialización de los temas y la máxima concentración y rendimiento de los planos *verbo-voco-visual*. El creciente desprestigio de la poesía confesional a mediados de los sesenta se traduce en un distanciamiento del exhibicionismo romántico. Los *novísimos* acuden a las máscaras para objetivar las experiencias personales, Cirlot depura sus sentimientos y los camufla con fórmulas crípticas.

Juan Eduardo confiesa a su antólogo, Leopoldo Azancot, que el gran descubrimiento de su vida fue la poesía permutatoria. Precedentes de este modelo compositivo se hallan en el período barroco (Caramuel) y, en la segunda mitad del siglo XX, Max Bense y el grupo francés OULIPO la practicaron. El mérito del escritor barcelonés reside en haber recuperado de la tradición cabalística (Llull, Abulafia) la combinatoria y el simbolismo alfabético, numérico y geométrico como medios para inscribir su alma y expresar lo inefable. La búsqueda de lo Absoluto recorre toda su obra y el amor es la escala que conduce a la Unidad.

2. LA SENDA ESCONDIDA

Cirlot aplicó el esquema permutativo a obras ajenas (*Homenaje a Bécquer*, 1954), a motivos propios (*El Palacio de Plata*, 1955; *Bronwyn permutaciones*, 1970) y a nombres: *Bronwyn, n* (1969), *Inger, permutaciones* (1971) y *Variaciones fonovisuales* (1972). En esta ocasión nos ocuparemos de las *Variaciones*, según edición del original mecanografiado realizada por Enrique Granell en 1996.

El libro está fechado en Barcelona en 1972. Consta de una dedicatoria "A Bronwyn Daena", tres secciones de ocho, ocho y nueve poemas a Inger Stevens, Helma y Bronwyn, respectivamente; y un colofón coral, en el que se entrelazan las letras de las tres.

La influencia del séptimo arte en *Variaciones* se aprecia en la elección del nombre de dos actrices Inger Stevens y Rosemary Forsyth en el papel de Bronwyn; y el montaje poemático. Los textos en su mayoría obedecen al esquema de una secuencia cinematográfica, en la que varios planos se yuxtaponen sin nexos de transición. Esa escritura elíptica y fragmentaria exige un esfuerzo interpretativo del lector. Es necesario reconstruir el hilo conductor de imágenes y planos para que se comprenda el relato (Ansón, 1994). Son composiciones visuales extremadamente sintéticas, en los que la materia poética está sometida a un movimiento permanente— de arriba a abajo y el inverso—, que refleja el cíclico ritmo de la muerte y el renacer.

Antes de entrar en materia, conviene aclarar la alusión a la *Daena*, advocación oriental asociada a su última creación, Bronwyn.

Para Cirlot como para los surrealistas, el amor es el vehículo de reconciliación con la totalidad cósmica. Difiere de ellos en que a través del amor se intuye lo absoluto y la amada se define como una criatura celeste, que adopta, primero, la forma de *Daena* o alma en plenitud en el momento definitivo de la muerte y, luego, de *Schekina*, aspecto femenino del Ser Supremo (Janés, 1996).

2. 1. Inger Stevens

En octubre de 1970, Cirlot inició el “Ciclo Inger”: *Inger Stevens, in memoriam* (1970), *Inger, permutaciones* (1971) y *Ocho variaciones fonovisuales sobre el nombre de Inger Stevens* (1935-70). La causa fue la impresión que le produjo “volver a ver” en la pantalla a Inger Stevens, actriz sueca muerta por suicidio hacía pocas semanas. Aunque de diferentes estilos, todas comparten el tono de elegía. La muerte es el motivo principal y en *Ocho variaciones* se acude a diagramas simbólicos para representarla: en la primera las **Taus**, la cruz egipcia en la segunda, en la tercera la escala y la cruz gemelar en la última.

Los conceptos de Eros y Thanatos se funden en la obra cirlotiana. Sólo tras la muerte y mediante la unión mística, es posible vencer el dualismo platónico, reconstruir el ángel (*Daena*) y alcanzar la Unidad (Janés, 1966: 55).

El texto inicial (Fig. 1) se asienta sobre la identificación metafórica del nombre con la persona. Nos ofrece tres cruces en *gradatio*. La primera posee un valor icónico. La disposición horizontal del nombre evoca el cuerpo yacente de la actriz. En el extremo derecho, se alza una cruz coronando la sepultura.

La segunda representa el signo matemático de la suma. Tras la cruz como signo gráfico de la muerte, en la siguiente línea el nombre/persona se descompone y sus constituyentes básicos, vocales y consonantes, se separan. El efecto disgregador de la muerte se palia con la combinatoria y la recreación del nombre. La rotación de las partículas fónicas transmite resonancias ocultas, que redefinen la “esencia” de Inger a lo largo de las variaciones: *Gerin Vensste, Regin Snevets*.

La tercera resume y amplía los significados anteriores. El nombre ocupa el eje vertical de la página. Describe un descenso, que una línea horizontal de *eses* corta. La serie de *eses* alude, por aliteración, al respetuoso silencio que se guarda ante los muertos y aporta el simbolismo de comunicación entre mundos. Se relacionarían el mundo de los vivos con el secreto y enigmático, donde la **S**, emblema de la serpiente mercurial, designa la Sabiduría. Fruto de la unión de las dos trayectorias, vertical y horizontal, surge otro signo, la **Tau** invertida. Las nociones apuntadas de muerte y nexo intermundos se refuerzan y se introduce otra, la esperanza en la resurrección (Cirlot, 2007).

La variación segunda (Fig. 2) constituye como la sexta un canto ritual. La repetición monocorde del apelativo “REGIN” está al servicio de la introspección y la memoria. La relación homonímica entre “REGIN” y el término latino “regina” y el reverso en palíndromo “NIGER” desvelan a quién va dirigida la invocación y su naturaleza esotérica: a la reina negra.

La letanía se detiene y el lector contempla cómo se despliega un sello enigmático a la derecha. Se trata de la cruz ansada en posición invertida. En Egipto, atributo de Isis, diosa proteica que guarda los secretos de la vida, la muerte y la resurrección.

La distribución del nombre como emblema egipcio y su posición nos proporcionan sendas pistas para el descifrado: la homologación de la actriz con la diosa y la lógica simbólica de la inversión, por la que un fenómeno se transforma en su contrario.

Para confirmar o desmentir esas hipótesis hemos de recurrir a procedimientos diseminados en la urdimbre lingüística de la imagen. La interpretación de los textos herméticos exige combinar el análisis de los planos aparente y oculto.

Inger Stevens, al igual que sus congéneres, Bronwyn y Helma, constituye una figura dinámica, sometida a transformaciones: de mujer pasa a reina y luego a diosa. Asistimos aquí a su deificación. Con el nombre de Inger se traza una cruz, cuyo centro está ocupado por el grafema **G**, metonimia de *God* (Dios). La identidad espiritual de esa criatura nos la sugiere el contexto hermético creado por la cruz. Uniendo la **I** con las *eses* que flanquean el apellido surge en filigrana el nombre de Isis con los intertextos “ven, ten”.

Se reanuda la recitación y se intercalan dos series difónicas, correspondientes a la sílaba inicial del nombre (IN) y final del apellido (NS). Ambas condensan el misterio de la existencia. IN sugiere el descenso al “no-mundo” (lo ni), ya que la I y la N simbolizan la disolución y la preposición “in” significa “dentro de”. La S de NS contrarresta, en cambio, el movimiento disgregador y describe el ascenso del Espíritu, la regeneración. Como la Tau y la cruz ansada, la S potencia el carácter angélico de la amada.

Inger Stevens renace mágicamente en la pantalla cinematográfica y el yo lírico convierte su invocación en himno: *REGIN REGIN REGIN*.

La variación quinta (Fig. 3) presenta una estructura compositiva dual: dos planos – superior e inferior – con dos formas simbólicas cada uno: la escala y el rayo solar en la primera; en la siguiente, la escala y el espejo.

La escala inicial refleja en su descenso al subconsciente el retorno al Principio, la búsqueda de la verdad. La técnica permutatoria del nombre es la vía para lograr la comprensión. Los tramos de la escalera ofrecen desconocidas facetas de la amada.

Las alusiones a la Reina mercurial (*REGINE*) y al fuego negro – en *NIGNERNEN* se leen en calambur los intertextos *IGNER NIGER* – determinan la caracterización de Inger Stevens como modelo de sublimación alquímica.

Los alquimistas conservan de Heráclito la concepción del fuego como origen de la vida y fuerza transformadora. Su color negro lo homologa al “Sol Niger”, es decir, a la “primera materia” sin elaborar, que ha de ser sometida a un largo proceso hasta transmutarse en el oro filosófico. En el texto el fuego actúa como agente regenerador. Frente al descenso al abismo de la escala, la línea ascendente con el nombre de la actriz representa la vida. Por su morfología y su poder creador se asemeja al rayo. Escala y rayo confluyen en una R, grafema que simboliza el impulso, la acción, la renovación. El cruce de ambos vectores da lugar a una V polisémica. Es el signo de la victoria sobre la muerte y, metafóricamente, encarna el mito del Ave Fénix, la periódica destrucción y recreación de la vida universal; también el vaso de la abundancia, ya que Isis y Deméter son las diosas de la fecundidad.

En el plano inferior, las series de *ies* y *es* forman una progresión descendente. Reproducen el eco repetido del nombre, *Inger*. El yo lírico la llama y la busca enfrentando especularmente las consonantes del nombre artístico.

El espejo plantea varios motivos metapoéticos: el del espejo, soporte de meditación y el de la dualidad intrínseca del sentido.

El autor explota las posibilidades sémicas de las palabras, las deconstruye para luego reorganizarlas desde perspectivas insólitas. La inversión de los elementos lingüísticos, al trastocar la norma, cuestiona la literalidad del significado y abre la puerta a otros tácitos, que el lector ha de elaborar.

El penúltimo texto (Fig. 4) se articula en dos partes complementarias. Ambas se inician con el epíteto – *VIRGEN REGIN / VIRGEN NIGER* – que origina sendos desarrollos sobre la base de la repetición paralelística.

La primera recapitula la sublimación de la amada en tres grafemas – S, N, T –, cuyo significado se aclaró líneas atrás. El yo lírico aflora mediante la lectura lateral. La unión de las *eses* con “IN” da *sin*, preposición que denota la nostalgia amorosa agregando el grafema T: *sin T (i)*. La experiencia de la soledad se acrecienta con la separación que la muerte impone: él, en el mundo; ella, en el “no-mundo”: retrocando el último elemento de *VIRGEN REGIN IN* se lee *VIRGEN REGIN IN NI*.

El poema nace para salvar esa distancia y restaurar la unidad perdida. El yo poético, movido por el deseo, inicia la ascesis interior. Los grafemas S, N y T fijan las etapas del recorrido. Si la S equivale a adentrarse en uno mismo, la N apunta, por su valor disolutivo, al desnudamiento interior y la Tau se erige en escala para lograr la plenitud. El movimiento

progresivo-regresivo de la sección refuerza la noción de viaje añadiendo la de retorno al Principio.

Entre la primera y la segunda parte se produce un salto temporal. Del anhelo del encuentro con su yo celeste se pasa al conocimiento extático. El sujeto poético abandona las estrategias de enmascaramiento y elipsis para explicitar la vivencia mística. La confesión — *TE SÉ* — y el espacio escogido, el centro de la página, expresan el goce de la unidad. Colocadas a ambos lados del eje central se levantan sendas columnas de letras, que simbolizan la puerta de acceso a la eternidad.

Las columnas muestran una distribución estructural en forma de quiasmo. Si en la primera los grafemas iniciales permanecen fijos y los demás, móviles; en la segunda, el orden se trastorna: los dos primeros elementos se permutan en cruz, mientras que los restantes no cambian.

El tema de la unión amorosa planteado por el “*TE SÉ*” se modula de distinto modo en cada una de las cadenas de combinaciones.

En la primera el nombre se encabalga. Ligado a “*TE SÉ*”, produce la oración “*TE SÉ IN...*”. El enamorado contempla en las variaciones de las letras la multiplicidad de la amada, cuyo cuerpo/nombre se fragmenta para fundirse en el otro.

En la segunda el empeño de transfigurarse en el objeto de amor se traduce en la exhortación “*TV SE (TÚ SÉ)*” de la tercera línea. La siguiente introduce el reverso especular “*ES TV(ES TÚ)*”. Tras esta afirmación resuena el eco intertextual de la mística sufí (D’Ors, Corbin), en concreto, el diálogo del alma y *Daena* en el puente de Chinvat al tercer día de la muerte. A la pregunta del alma ¿Quién eres? Ella responde. “Yo soy tú mismo” (Parra, 2001: 173).

La secuencia se cierra con la repetición monocorde de *es* e *ies*. El motivo de la visión introducido por la permutación anterior — *TE VE* — se amplía con las vocales. La *E* es una letra solar, vinculada a Apolo, dios de la inspiración (Bayley, 1990: 364) y la *I* representa la luz, además de constituir el diagrama del Uno.

Fónicamente, la reiteración de la *E* y la *I* evoca el término arameo, *Eli*, con el que se designa al Supremo Hacedor. Invirtiendo el orden de lectura de la tercera hilera, se evoca de abajo a arriba el nombre latino *Iesus* (*IEVS*). En el reino del Espíritu, los amantes restituyen la unidad primigenia y el amor a Dios. También el dígito respalda la añoranza de la Unidad. Ocho son las veces que se pronuncian las vocales. El ocho simboliza el equilibrio de las fuerzas antagónicas y la eterna regeneración (CirLOT, 2007: 336).

La primera y última variación se emparejan. Mientras aquella ofrecía una **Tau** invertida, en esta la cruz se yergue derecha. Se trata de una cruz gemelar (Fig. 5), que visualiza los esponsales místicos entre el sujeto y objeto amoroso. La fusión de los contrarios permite el paso al opuesto: el descenso al abismo se transforma en ascenso a lo Absoluto.

En el inicio de la segunda parte hallamos una serie de *síes* que, combinando los trayectos de lectura — de izquierda a derecha y viceversa —, refleja la identificación con el Otro: *SÍ ISIS* (soy).

Tres preguntas enmarcan la cruz: una, arriba (*¿NI?*); las de abajo, *¿VENIR?* *¿IR?* La primera se responde afirmativamente, ya que la plenitud del ser se alcanza en el “No-Mundo” (lo *ni*). Las demás mencionan acciones, la de ir o venir, carentes de sentido, al haber sido abolidas por el amor las nociones de tiempo y espacio.

Volviendo a la cruz, ésta presenta dos lugares de especial densidad semántica, los extremos y el centro. Si aproximamos las parejas de *ies* y *eses* de los límites superior e inferior, izquierdo y derecho, se recompone el hipograma Isis, palabra-tema de esta sección. Las dobles *eses* del centro y el final sugieren las serpientes que forman el caduceo, símbolo alquímico de

la conciliación de fuerzas opuestas. También las **Taus** conjugan los contrarios y son el puente que conduce de la muerte a la salvación.

2. 2. Helma

La segunda parte está dedicada a Helma, alemana que conoció durante su etapa en la editorial Gustavo Gili. El nombre se ha incrementado con nuevas letras para potenciar sus virtualidades sémicas. Aclaremos que son seis y no cinco, como erróneamente figura en la portadilla inicial: I, Y, D, O, S, R.

Del conjunto de grafemas sobresalen dos, la **H** y la **L**. Veamos en la variación final cuáles son sus significados: Fig. 6.

La octava cuenta con dos planos complementarios: uno, superior, ocupado por un *tetraskelion* o *svástica*; y el inferior, por una hipergrafía, la **L**, delimitada por dos líneas paralelas, correspondientes al lema y el fragmento de un versículo bíblico.

La *svástica*, a pesar de su nefasto uso político de triste recuerdo, constituye uno de los símbolos más antiguos y extendidos de la Humanidad. Aparece en la cultura etrusca, griega, celta, cristiana... Por su valor de rotación alrededor del centro se identifica con la rueda solar y representa la acción generadora del Principio (Chevalier y Gheerbrant, 1991: 967-68); por eso, ha sido considerado emblema de Cristo (la cruz) y Buda (la rueda de la ley). La cruz formada con *haches* sugiere la energía cósmica, el torbellino de la creación.

En el plano inferior se disecciona el nombre. La **H**, que en la anterior imagen desplegaba su fuerza, ahora se recluye entre paréntesis. Aún así, conserva su papel de centro. Es el umbral que da acceso a "EL", término cabalístico con el que se designa a Dios, y de ella arranca con forma de **L** la leyenda *DIIOOSSSSSS*.

La **L** es un signo polisémico: metáfora del vuelo y símbolo de la androginia.

En la tercera variación (Fig. 7) Helma adopta la figura de una cruz griega con una *ele* en el centro. La **L** o *Lamed* hebrea se configura, por su semejanza con el brazo del hombre y el ala del pájaro, como un símbolo ascensional. Se eleva a la aguas primordiales representadas por la **M** y al origen, significado por la **A** y por el número de elementos, diez. El diez es considerado el número de la perfección, porque contiene el retorno a la Unidad.

El giro de la cruz produce el intertexto *mama*, voz infantil que recuerda a la *Magna Mater*. Ella alberga la imagen del ánima que el yo poético proyecta sobre la persona amada. Helma encarna al ángel y se revela en el ascenso o descenso de las alturas. Es la luz y vida espirituales en cuerpo de mujer.

La integración de lo vertical y horizontal, lo masculino y femenino convierte al grafema **L** en símbolo del andrógino o *ginandros*, como Cirlot prefería (Cirlot, 1966). En el interior de la exclamación *DIIOOOS* se escucha la advertencia *oíd soi ios, soi dios, soi sol*, que manifiesta el estado de perfección alcanzado por el ser doble en la Triunidad.

La última línea supone una ruptura de nivel y nos devuelve del cielo al suelo. A lo largo de esta sección la totalidad escindida se representa mediante la oposición cielo/ suelo, la introducción del interespaciado entre los componentes de la palabra HELIOS (*HEL IOS*) o su disposición en líneas paralelas.

La cita del versículo del Evangelio de San Mateo (27, 46) introduce un contrapunto dramático. A través de las palabras de Jesucristo "Eli, Eli Lama Sabachathani", que se traducen por "Señor, Señor ¿por qué me has abandonado?", el yo poético expresa su desarraigo y nostalgia de la Unidad: *ELI ELI ELI ELI LAMA...LAMA...LAMA*.

2. 3. Bronwyn

El *Ciclo Bronwyn* también tiene un origen cinematográfico. Nace del asombro que la proyección de *El señor de la guerra* de Franklin Schaffner en Barcelona en 1966 causó a nuestro

autor. Se gestó en algo más de cuatro años y se compone de dieciséis libros, además de artículos, dibujos y esquemas (Cirlot, 2001). Al finalizar el octavo libro, Cirlot creyó que el ciclo estaba concluido. Pensó entonces que debía hablar a Bronwyn en su propio idioma. El resultado son las variaciones surgidas a partir de las cinco letras del nombre de la doncella céltica. Esa técnica la aplicará en *Bronwyn n, z, x, y* (1969-70), *Inger. Permutaciones* (1971) y las póstumas *Variaciones fonovisuales* (1972).

La variación tercera (Fig. 8) narra la historia de Bronwyn. Se trata de una secuencia de tres planos, que explica las transformaciones sufridas por el mito a lo largo del ciclo: de imagen de mujer a idea, a ángel, de ángel a visión de la Deidad (Cirlot, 2001: 27). El relato emplea los procedimientos visuales del caligrama, el ideograma y el diagrama (Murriel, 2004: 171-73).

Para entender el primero debemos tener presente la dedicatoria del ciclo "A la que renace de las aguas". La visión de Bronwyn saliendo de las aguas del pantano constituye el contrapunto invertido de la muerte de Ofelia. Sale de las mismas aguas y con las mismas flores para que Chrysagon de la Cruz, el señor de la guerra, se enamore de ella y pierda su feudo y la vida, en suma, para vengar el rechazo de Hamlet. Responde Bronwyn a los arquetipos de la amada muerta saliendo del sepulcro acuático y la doncella nacida del mar (Afrodita).

La letra central **N** nos sitúa en el contexto marino. Representa las aguas en su aspecto destructor. A ambos lados se despliegan dos formas que trazan la silueta de unas alas, eco del famoso caligrama "Alas", de Simmias (siglo IV a. C.), y que representan con el contraste entre sonidos graves (**BRON**) y agudos (**WIN**) el movimiento de emersión. El yo lírico se deslumbra al contemplar a Bronwyn saliendo de las aguas y se rinde a la llamada del *amor fou*, implícita en la adivinanza fonética **B...N** (*ven*).

En el segundo plano, las alas, que actúan como atributo de los seres espirituales, ascienden hacia lo alto y ocupan una posición central y preeminente. La **W** representa ideogramáticamente a la doncella céltica transformada en ángel. Se trata de un ángel poderoso que anuncia su muerte, la *Daena* de los sufíes, pero también la *donna angelicata* de los trovadores provenzales y poetas del *dolce stil nuovo*. En el espacio inferior se nos presenta al sujeto lírico, evocado en palíndromo (*h*)oy...yo, en un panorama plagado de negativas – *ni...no* se lee en palíndromo – que se debate entre la aceptación o el rechazo, como sugieren las partículas *o/y*.

Asistimos en la última escena a la sacralización de Bronwyn. El nombre propio adopta la forma de la cruz. Como ya señalamos en la variación final de *Inger*, el emblema cristiano expresa por su conjunción de contrarios (Cielo/ Tierra) el encuentro amoroso. En este texto, se aportan además los valores de sufrimiento y muerte sacrificial que acompañan a la pasión amorosa. Eros y Thanatos confluyen en el centro. En torno a la **N**, surge, una vez efectuada la equivalencia *w-u*, el intertexto verbal *uno*, que plasma la fusión con la *Shekina* o lado femenino de Dios, después de la muerte. Corroboran esta opinión los versos de *Bronwyn, z* (1969), en los que el yo poético explica a su *partenaire* qué entiende por amor: " El amor es mirar un centro puro/ y ser suyo,/ y ser de él,/ dejando que lo eterno se consuma/ en esos dos agentes del misterio " (Cirlot, 2001: 316).

En la siguiente pieza (Fig. 9), la cadena de *enes* sirve de frontera entre los dos espacios de que consta. El de arriba representa la vida; la muerte, el de abajo.

El yo poético aflora mediante el calambur, la paronomasia y el anagrama. Al comenzar, hace balance de su existencia y confiesa sin alardes sentimentales que su vida – *WY WY* da el calambur *vivi* – está incompleta y huye hacia la muerte en busca de la totalidad: *UI UI* equivale a *huí* : "Doliente me desligo de la lenta/ sombra que me reduce y me resume, / y muero contemplándote en lo yerto, / inerte contemplándote en la muerte". (Cirlot, 2001: 512)

Enfrentados al espejo del agua que dibujan las *enes*, hallamos las formas *WYN* y *UIN*. *WYN* se corresponde con el sustantivo inglés que significa *victoria* y su reverso *NIU* remite al

adjetivo *new*, nuevo. Es una victoria diferente a las demás, la victoria del amor, mas trae consigo la derrota de la vida.

Al otro lado, en el no mundo, el sueño de plenitud se realiza y la carencia se vuelve presencia y la existencia, esencia (Medina, 1997). El encuentro se plasma a través del anagrama *uní* y los elementos ideogramáticos que integran *WYN*: la **W** designa a la doncella transformada en ángel, la **Y**, al hombre renacido por el amor, tras la muerte (**N**).

El triunfo del amor provoca un estallido de formas. *WYN* se libera de la linealidad y rigidez del esquema especular e inicia un vuelo, que permite la permanente doble lectura (*WYN NYU/ NYU WYN*), reflejo del eterno resurgir.

La octava presenta una sola figura. Se sitúa, siguiendo el juego de planos (arriba/ abajo, cielo/suelo) al comienzo. Su ubicación sugiere el descenso de un objeto trascendente. La forma recuerda a una copa (Fig. 10), cuyo vértice es la **B**.

De la **B** parten sendas trayectorias de lectura — de derecha a izquierda y de izquierda a derecha — que desvelan por el intertexto francés *bon vin* la vinculación metafórica de Bronwyn con el Santo Grial. El *Graal* se compara al corazón y el centro, porque contiene sangre o su equivalente, el vino. Vaso de abundancia y regeneración, expresa una añoranza de la madre primordial por la similitud con el pecho, el vientre y la cuna (Durand, 1982: 242-48).

A ese significado se superponen el de símbolo cósmico y crisol alquímico.

Cósmicamente, la copa alude al *Huevo del Mundo*. Dividido en dos mitades, la del cielo se convierte en receptáculo de fuerzas espirituales y Bronwyn es denominada en *Bronwyn*, z (1969) “vaso de firmamento”, que difunde el “resplandor de lo absoluto” (Cirlot, 2001: 485).

Como la protagonista se representa con una copa y ésta es el recipiente donde se obtiene la piedra filosofal, Bronwyn es un modelo de sublimación alquímica. En *La Quête de Bronwyn* (1971) el yo poético expresa su voluntad de hacerse oro, es decir, de perfeccionarse y alcanzar el conocimiento hermético y la inmortalidad: “[...] de lo rojo me arranco; quiero el oro, / el oro de tu ser y fenecer, / cáliz azul en que la luz hallada / sella la lucidez de lo infinito” (Cirlot, 2001: 489)

Situada en el eje, la **B** rescata otro emblema mercurial, el caduceo. Los alquimistas lo consideran símbolo de equilibrio e integración de fuerzas opuestas. Aglutinaría las corrientes antagónicas de lo masculino y lo femenino.

El ruego intertextual *ven hoy* (*BN OY*) refleja un deseo de fusión, de recobrar la perdida esencia de las cosas y regresar a la *Magna Mater*. El yo poemático se lanza, como los caballeros de la Tabla Redonda, a la búsqueda. Lucha por superar las duras pruebas de la existencia (*NI NO*) y alcanzar la totalidad.

Bibliografía

- ANSÓN, Antonio (1994) *El istmo de las luces*, Madrid, Cátedra.
- BAYLEY, Harold (1990) *The lost Language of Symbolism*, London, A Citadel Press Book, 2 vols.
- BARTHES, Roland (1966) *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI, 1994, p. 52.
- (1967) “Proust y los nombres”, en *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- BLESA, Túa (1998) *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Dpto. de Lingüística General e Hispánica.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (1991) *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1969.
- CIRLOT, Eduardo (1944) “Confidencia literaria”, en *Confidencias literarias*, Madrid, Huerga y Fierro editores, 1996.
- (1966) “La *Séraphita* de Balzac. El simbolismo del andrógino”, en *Confidencias literarias*, Madrid, Huerga y Fierro editores, 1996.
- (1969) “Contra Mallarmé”, en *Confidencias literarias*, Madrid, Huerga & Fierro editores, 1996.
- (2001) *Bronwyn*, edición de Victoria CirLOT, Madrid, Siruela.
- (2006) *Diccionario de ismos*, edición de Lourdes y Victoria CirLOT, Madrid, Siruela.
- (2007) *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- DURAND, Gilbert (1982) *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.
- ECO, Umberto (1994) *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Crítica.
- FERNÁNDEZ, Emiliano y Enrique GARCÍA (1999) “CirLOT: poesía permutatoria y abstracción”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 589-90, pp. 165-78.
- JANÉS, Clara (1996) *CirLOT, el no mundo y la poesía imaginal*, Madrid, Huerga & Fierro editores.
- MEDINA, Raquel (1997) *El Surrealismo en la poesía española de la posguerra (1939-1950)*, Madrid, Visor.
- MURIEL, Felipe (2004) *Hermetismo y visualidad*, Madrid, Visor.
- (2007) “¿Abandonar la escritura? (La metapoesía en la experimentación española de los años 70)”, *Ínsula*, 726.
- (2008) “La Neovanguardia poética en España”, en José María Díez Borque [ed.], *Imagen en el verso. Del Siglo de Oro al siglo XX*, Madrid, Biblioteca Nacional.
- NICOLÁS, César (1989) “*Novísimos* (1966-1988): Notas para una poética”, *Ínsula*, 505.
- ORY, Carlos Edmundo de (1996) “La amistad celeste”, en Enrique Granell Trías y Emmanuel Guigon (eds.), *Mundo de Juan Eduardo CirLOT*, Valencia, IVAM, p. 18.
- PARRA, Jaime D. (2001) *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo CirLOT*, Barcelona, Ediciones del Bronce.
- PÉREZ PAREJO, Ramón (2002) *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los cincuenta a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.



Artifara

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinas

ANEXO DE FIGURAS

INGER STEVENS †

NGR STVNS † IEEE

Gerin Vensste

Regin Snevets



I
N
G
E
R
S
T
E
V
E
N
S

SSSSSSSSSSSSSS

Fig. 1

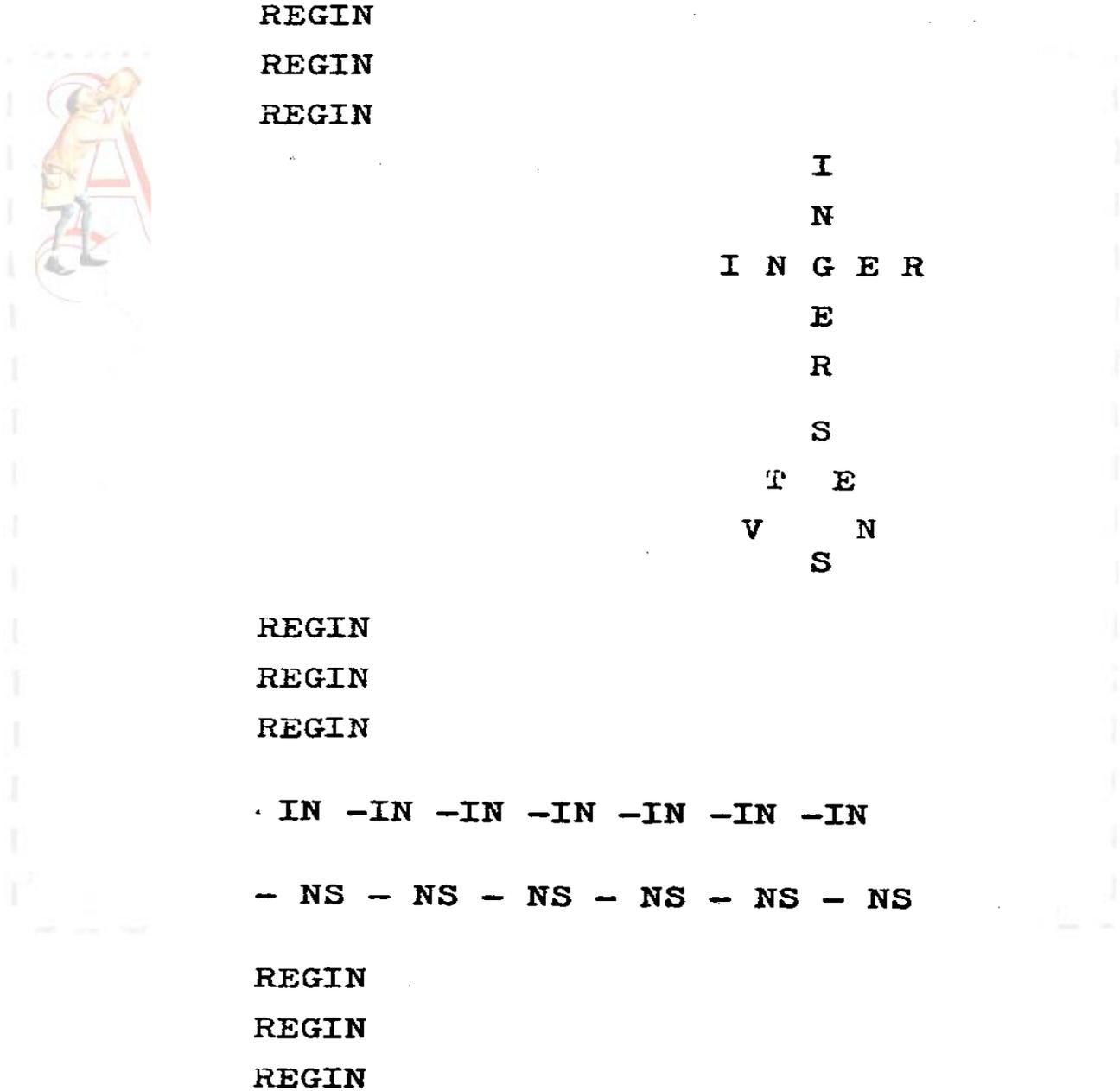


Fig. 2

VIRGEN REGIN

IN

SSSSSSSSSSSS

IN

NNNNNNNNNNN

IN

TTTTTTTTTTTT

VIRGEN NIGER

TE SÉ

IN

GER

IN

REG

IN

GRE

IN

RGE

V S T E

S V T E

T V S E

V T S E

S T V E

T E V E

E E E E

E E E E

I I I I

I I I I

Fig. 4

VENERIS

VENS

VENR

SER

SENT

SENS

SET

SĒ

RE RI RE RI RE RI RE RI RE RI RE RI RE RI

SI REGIN VENERIS STEVENS

SI SĒ

SI SI

¿NI?

SI

II

NN

GG

EE

RR

II NN GG EE RR SS SS TT EE VV EE NN SS

TT

EE

VV

EE

NN

SS

¿VENIR?

¿IR?

Fig. 5

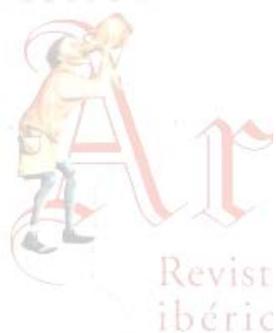


```
HHHHHHHHHH      H
                   H      H
                   H      H
                   H      H
                   H      H
                   H      H
HHHHHHHHHHHHHHHHHHHH
H                   H
H                   H
H                   H
H                   H
H                   H
H                   HHHHHHHHHH
```

```
LEMA      (H) EL HBL
           D
           I
           I
           I
           O
           O
           O
           SSSSS
```

ELI ELI ELI ELI LAMA..... LAMA..... LAMA

Fig. 6



H

E

H E L M A

M

A

Yelmo--Yermo

Fig. 7

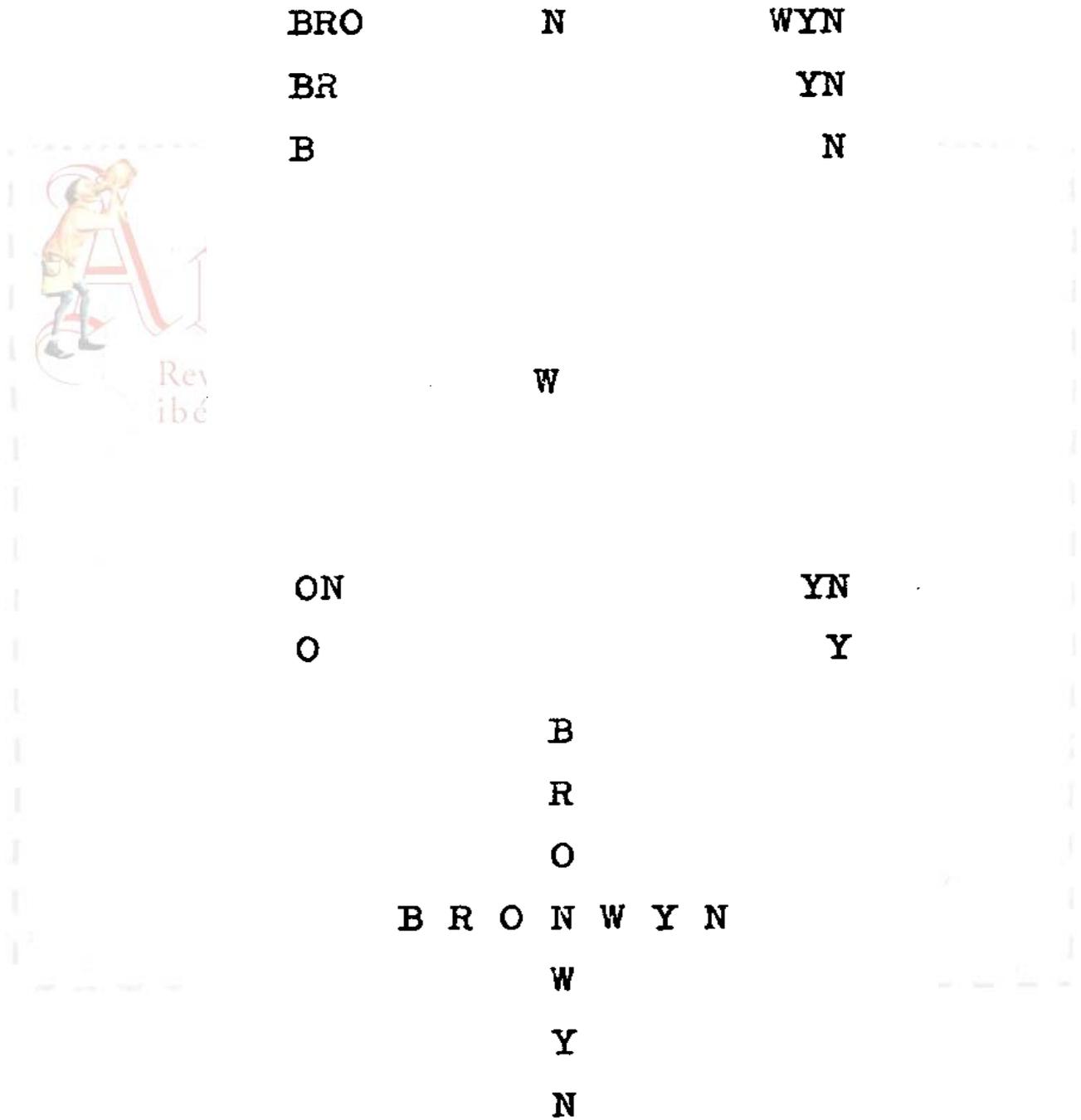


Fig. 8

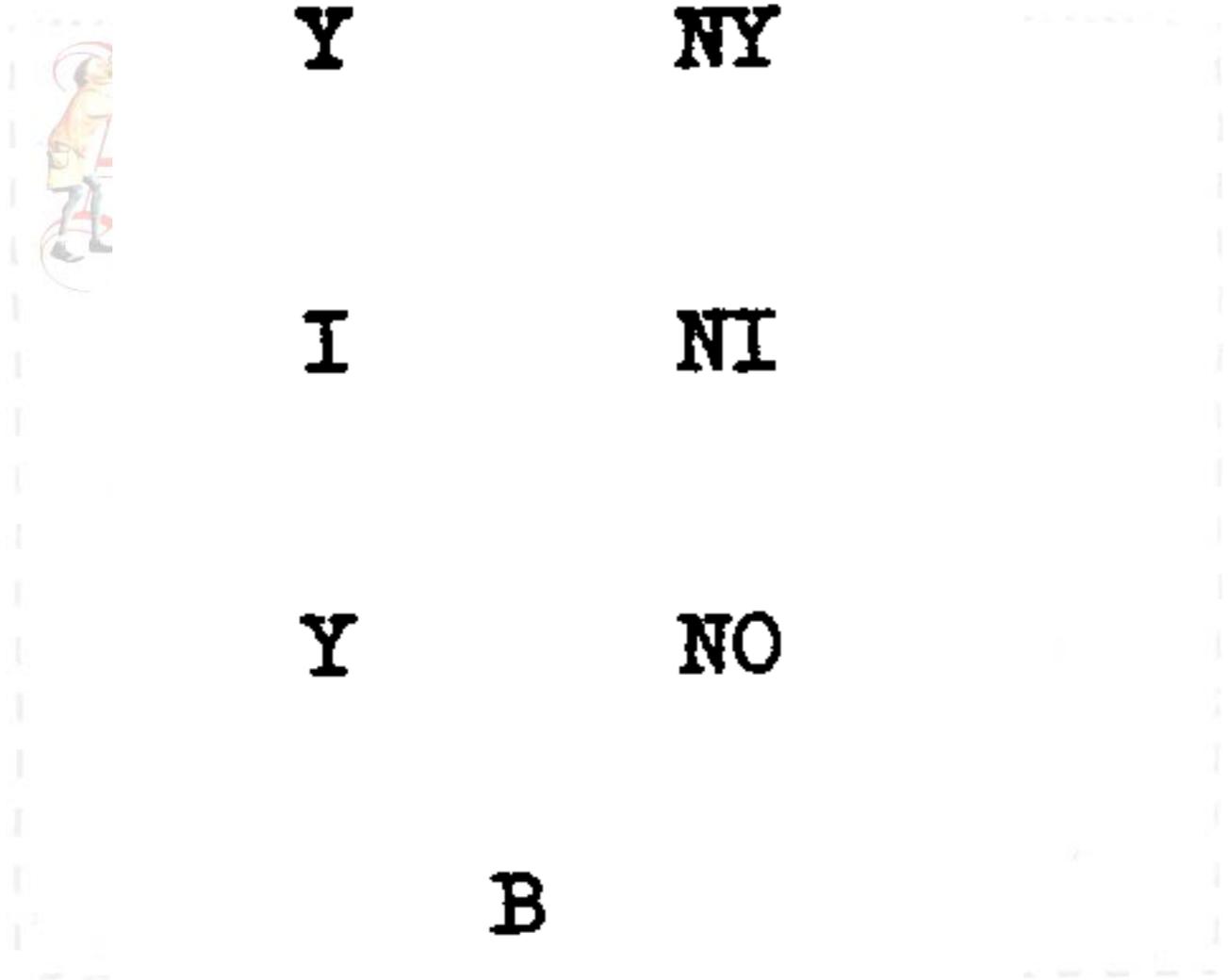


Fig. 10