

## Canto ritual y simbolismo en el último Cirlot

Felipe Muriel

**Resumen.** En el contexto de renovación de la poesía española de finales de los sesenta, destaca la olvidada figura de Juan-Eduardo Cirlot. Su obra se define por el hermetismo. La desconfianza y crítica del lenguaje le conduce a escribir una poesía de naturaleza enigmática. Su mérito reside en haber recuperado de la tradición cabalística (Llull, Abulafia), la combinatoria, el simbolismo alfabético, numérico y geométrico y la técnica musical dodecafónica como medios para expresar lo inefable.

Los textos de *Variaciones* son cantos rituales, en los que el enunciador asume el papel de chamán, que, en trance, conjura la presencia de Inger, Helma y Bronwyn con la magia de sus nombres.

En este artículo se recupera buena parte del texto ya publicado en *Artifara* 8 (2008) para ampliarlo en un detallado análisis de los textos de Cirlot.

### 1. NOMBRES, HERMETISMO, ENUNCIADORES, PERMUTATORIA

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. El rastreo de las *Confidencias literarias* (1996), el *Diccionario de los ismos* (2006) y *de símbolos* (2007) permite comprobar que lo hermético es un ingrediente decisivo de su pensamiento poético (Cussen, 2007: 302-8). Distingue Cirlot entre la oscuridad como artificio y la oscuridad inspirada. Si la primera es una forma de escritura, la otra resulta un procedimiento creador necesario para expresar lo incomunicable. Escribir se desliga de la función comunicativa y se convierte en un verbo intransitivo. Como la poesía contemporánea, la escritura cirlotiana es de raíz órfica. Nace de un doble proceso de despojamiento y ruptura y se muestra como palabra paradójica de revelación y oscurecimiento (Nicolás, 1995).

Sus últimos poemarios se engloban dentro de la *poesía criptogramática*. Se trata de mensajes enigmáticos que ponen a prueba la competencia de los lectores. Para la descodificación, el receptor cuenta con las claves que le suministran los artículos sobre el “Simbolismo fonético” que Cirlot publicó en *La Vanguardia* entre febrero y abril de 1971, además de las obras anteriormente citadas; sin embargo, el sentido final queda aplazado, porque ninguna interpretación agota el caudal de lecturas que brota de las composiciones.



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 (Fernández y 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.

Los textos de *Variaciones* son cantos rituales y el enunciador asume el papel de chamán, que, en trance, invoca a Inger, Helma y Bronwyn y conjura su presencia con la magia de sus nombres. En realidad, el locutor cede su voz para que los nombres propios o sus componentes silábicos o fonemáticos, sometidos a un *Ars Combinatoria* permanente (Eco, 1994: 37), sean los auténticos generadores del poema.

Técnicamente, entroncan con las prácticas chamánicas (Eliade, 2008: III, 43), la glosalalia (Lipparini, 2010), el letrismo cabalístico de Abraham Abulafia, los modelos constructivos de la música contemporánea – variaciones, permutación, atonalismo – y el cine (Parra, 2001). Su investigación coincide 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.

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. Como se verá más adelante, el enunciador lírico insinúa sus experiencias de disgregación y carencia a través de los mitos universales de Osiris y Orfeo, o sea, se proyecta en los personajes míticos de Orfeo y Osiris.



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, el simbolismo alfabético, numérico y geométrico y la técnica musical dodecafónica 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 de Enrique Granell (1996) sobre original mecanografiado.

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, la sueca Inger Stevens y la americana Rosemary Forsyth, que encarnó el personaje de Bronwyn; y el montaje poemático. La mayor parte de los textos 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. Es necesario reconstruir el hilo conductor de imágenes y planos para que el relato se comprenda (Ansón, 1994). En concreto, nuestro objeto de estudio, las variaciones sobre Inger Stevens, desarrollan una anécdota. Tras la muerte de Inger (Figura 1), el enunciador, al igual que Orfeo, desciende al inframundo para recuperarla. Los motivos legendarios del descenso a los infiernos y la magia del sonido relacionan la figura de Orfeo con las prácticas chamánicas (Eliade, 2007, II: 219). Ambas facetas se sintetizan en el sujeto de la enunciación.

El descenso o catábasis es una prueba de iniciación, que contiene las experiencias de una muerte y resurrección simbólicas, y un viaje de retorno a la *Magna Mater*. Se descubre entre los grafemas la dimensión arquetípica de Inger: evoca a la diosa negra (Isis) y se prolonga en los rostros de Regin y Gerin.

El yo discursivo la conjura a los cuatro vientos y asume su destino sacrificial. Aspira a recuperar el equilibrio perdido y construye imágenes visionarias –la copa atravesada por el rayo, la doble cruz del final– que escenifican un deseo, que encierra una derrota, un irremediable exilio.

Interdisciplinar *avant la lettre*, su escritura experimental nace de la correspondencia de códigos artísticos: pintura, música, poesía (Prudon, 2004). Las *Variaciones fonovisuales* son un buen ejemplo de la porosidad de esos lenguajes. Sus textos se articulan como una secuencia, donde abundan los juegos fonosimbólicos, verbales y visuales.



### 3. INGER STEVENS

Tras ver *A time for killing*, 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). El detonante fue la impresión que le produjo "volver a contemplar" en la pantalla a Inger Stevens, actriz muerta por suicidio hacía pocas semanas. Aunque de diferentes estilos, todas comparten el tono de elegía. En la estética cirlotiana la muerte subyace tras la experiencia amorosa y la propia escritura (Corazón Ardura, 2004: 288-94). La *quête* de lo Absoluto contiene un desgarró: el amor es hallazgo y pérdida, revelación y fragmento (Casado, 2003: 43); y la escritura lucha, desde la imposibilidad, por expresar la nada mística.

El texto inicial (Fig. 1) se asienta sobre la identificación metafórica del nombre con la persona. Desde la más remota antigüedad el nombre propio se ha sentido como esencia o parte indisoluble del ser. Los latinos vinculaban *nomen* y *omen* por cuanto el nombre presagiaba el destino, incluso la posesión del nombre confería el dominio sobre lo nombrado (A. Rosenblat, 1997). El hablante, con dotes chamánicas, aspira convocar por el poder encantatorio de la palabra el espíritu de la amada muerta. Sus llamadas a Inger Stevens actúan a modo de conjuros. El nombre se convierte en el código secreto elegido para comunicarse con ella y los lectores.

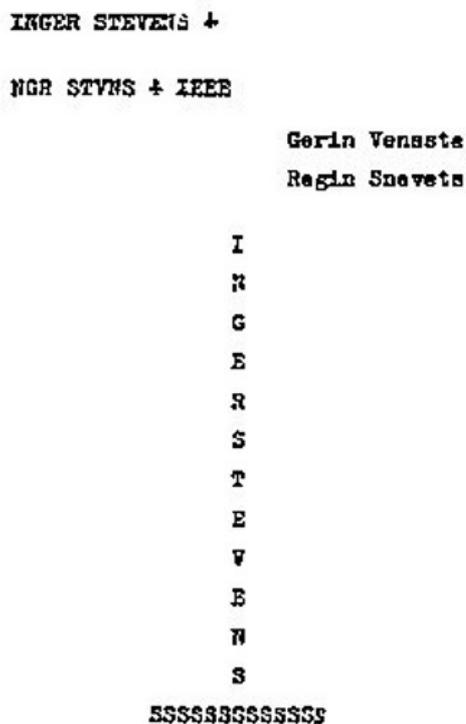


Figura 1

Nos ofrece tres cruces en progresión. 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 invertida coronando la sepultura o, por su semejanza, una espada. Ambos arquetipos, cruz y espada, son símbolos de conjunción, que en este contexto connotan herida y muerte.

La verticalidad de la espada aporta además los conceptos de elevación y virilidad (Durand, 2006: 166). La espada, por su condición fálica, se levanta al cielo como signo de fecundidad. Su fuerza generadora contrasta con la inmovilidad del cadáver. Por su correspondencia con el fuego, la energía que alberga se asocia tanto con la libido y la regeneración como se extiende al espíritu. Simboliza la acción purificadora, la sublimación mística (Cirlot, 2007: 216).

En la segunda línea, el nombre/persona se descompone y sus constituyentes básicos se separan. La imagen de la cruz/ espada/ fuego se intercala entre consonantes y vocales para evidenciar el poder disgregador de la muerte. Las consonantes *NGR* (*Niger*) se visten de luto y el llanto estalla onomatopéyicamente con las vocales *IEEE*.

Además, como arma cortante, la espada abre el nombre y lo disecciona. Consonantes y vocales se agrupan en conjuntos independientes para su examen y posteriormente emparejamiento. La energía transformadora del fuego o, lo que es lo mismo, del deseo impulsa los mecanismos de creación lingüística. Las partículas fónicas rotan para producir nuevas encarnaciones – *Gerin Vensste, Regin Snevets* –, que se imbrican unas dentro de otras como las *matrioskas* o muñecas rusas.

Si la primera cruz/ espada se yuxtapone al texto y la segunda se inserta en él, en la tercera el nombre y apellido ocupan el eje vertical de la página, que una serie horizontal de *eses* corta. El movimiento descendente del nombre da a entender que el enunciador lírico se aventura en la exploración de un mundo secreto y enigmático. Las letras mayúsculas se cargan de sentidos ocultos y sagrados (Meschonnic, 1982: 23). La *S* inicial y final del apellido dibujan una sierpe. Entre los múltiples significados de la serpiente, destacan dos, la fecundidad y la regeneración periódica, consustanciales con la mujer y la luna. Este hecho explica su presencia en la iconografía y en los ritos de las grandes diosas de la fertilidad universal y las ceremonias funerarias de iniciación (Eliade, 2000: 271-82). La atracción del abismo se feminiza y se transforma en un retorno a la *Magna Mater*.

La *Tau* invertida describe un viaje de retorno al centro, en el que las Grandes Diosas sustituirán al Gran Soberano de la imaginación religiosa de la trascendencia. Se desciende para remontar el tiempo y reencontrar la quietud prenatal (Durand, 2006: 207-43). El descenso como la serpiente albergan las experiencias iniciáticas de muerte y resurrección simbólicas.

Las *eses* horizontales actúan de frontera entre el mundo de los vivos y el de ultratumba. Fónicamente, expresan el silencio expectante que se guarda ante lo desconocido. Como un nuevo Orfeo, el sujeto debe morir ritualmente para penetrar en el Más Allá en busca de su amada. Al igual que la Eurídice de Orfeo, Inger Stevens representa el *ánima* que guía al hablante hacia el encuentro de sí mismo, a la reunión de las dos conciencias escindidas, la apolínea y la dionisiaca (Díaz Sancho, 2007: 58). Nombra a Inger, la llama a voces y el silencio o el eco aliterado por las *eses* le responde.

El mito de Orfeo subyace en el conjunto de la obra cirlotiana. Su estructura imaginaria sirve de modelo para la elaboración de un mito personal, orientado a la restauración del equilibrio perdido tras la desaparición de Eurídice o, lo que es lo mismo,

de su propia alma (Díaz Sancho, 2007: 77-85). El deseo de plenitud se atisba en la pronunciación del último grafema, cuyo sonido se corresponde con el infinitivo latino *esse* (ser). El motivo del ser reaparecerá en la variación final.

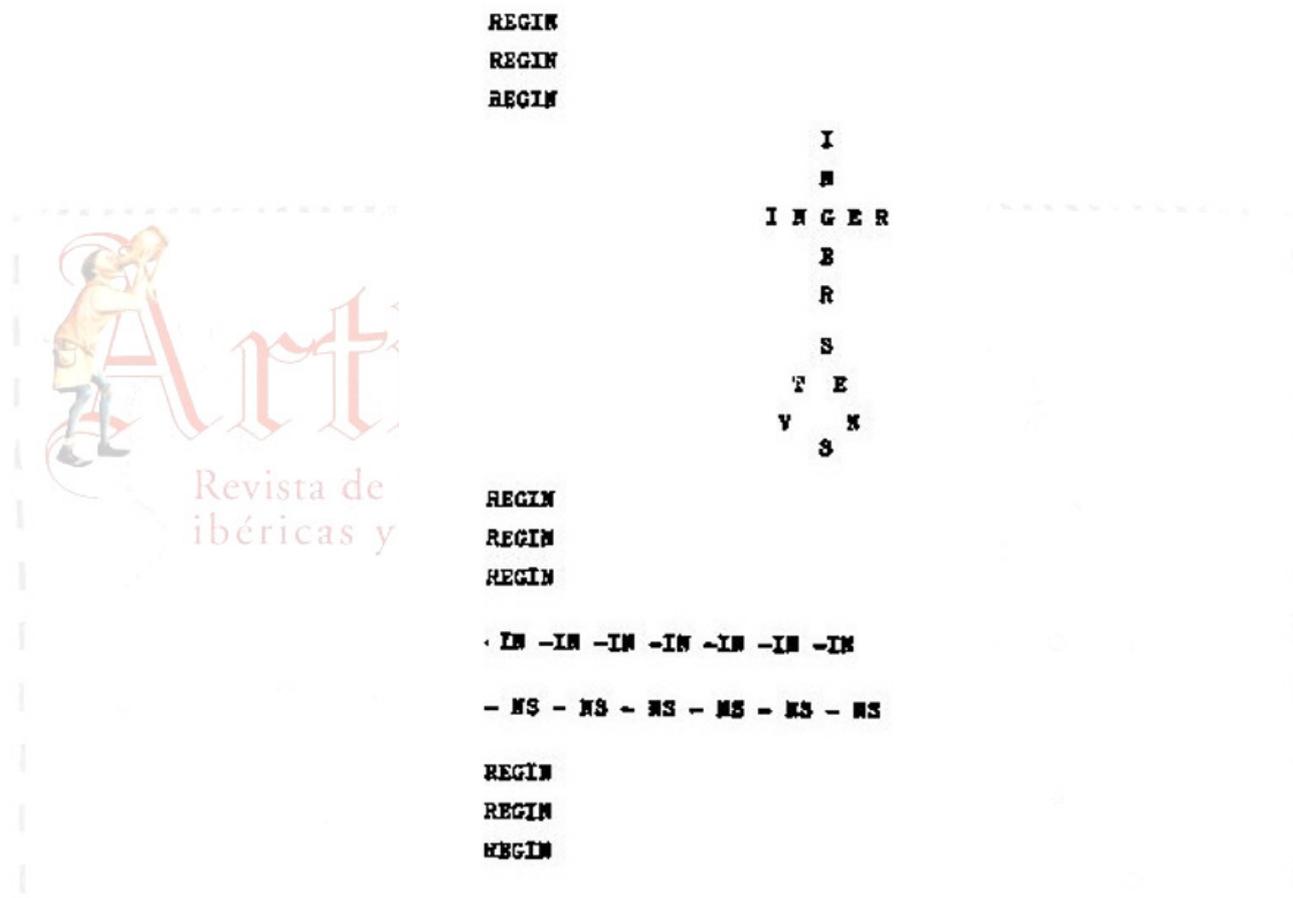


Figura 2

Ya en el escenario mítico de ultratumba, se reclama la presencia de *Regin Snevets* con la repetición monocorde de su nombre (Fig. 2). La relación paronímica que establece *REGIN* con el término latino *regina* y el reverso palindrómico también latino *NIGER* (negro) desvelan que, tras la figura de esa nueva mujer, se enmascara 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, y proyección del arquetipo de la *Magna Mater* como la Ishtar babilónica, la Astarté fenicia, la Gea y Deméter griegas o la Kali india.

La distribución del nombre como emblema egipcio supone la divinización de la actriz. Inger Stevens, al igual que sus congéneres, Bronwyn y Helma, constituye una figura dinámica, sometida a transformaciones y vuelta a lo divino: de mujer pasa a reina y luego a diosa. Con el nombre de Inger se traza una cruz. La cruz letreada es un lugar fronterizo que activa los mecanismos de producción de sentido. Debajo de la superficie textual laten significaciones mágicas, secretas, esotéricas (Lotman, 1996: 37-39).



Diez son las letras que componen el nombre. El 10 es el número de la totalidad del universo, pues eleva a la unidad a todas las cosas, además de considerarse número de la perfección por la tradición pitagórica (Cirlot, 2007: 337).

El centro de la cruz está ocupado por el grafema **G**, metonimia de *God* (Dios) o *Goddess* (diosa). La voz sueca *regn*, lluvia en español, aflora en palíndromo. La lluvia se concibe por su parentesco con la luz símbolo de las influencias celestes sobre la tierra (Chevalier y Gheerbrant, 1991: 671). Inger desciende como Isis (Bonnefoy, 2010: 929) disuelta en gotas de agua para fertilizar la tierra y el espíritu. Tres personajes femeninos se superponen en la trama verbal. En el envés de Inger Stevens subyace su metamorfosis, Regin Snevets, y mediante la diseminación anagramática se evoca a Isis: uniendo la **I** con las *eses* que flanquean el apellido surge en filigrana el nombre de la diosa egipcia. Junto a los intertextos "ven, ten", emerge anagramáticamente el sueño de transformarse por el amor: *Seré Inger*.

Se reanudan las llamadas a Regin. El sujeto discursivo grita su nombre a los cuatro vientos y le contesta el eco (*IN IN IN...*) y el murmullo silencioso del viento y el agua: *NS NS NS*. Fonosimbólicamente, las dos series difónicas condensan el principio y el final, ya que designan el comienzo del nombre (**IN**) y el término del apellido (**NS**). Además **IN**, morfológicamente, es una preposición, cuyo significado "dentro de" apunta a la pluralidad de presencias femeninas escondidas en el nombre propio como Isis, la diosa de los mil nombres. El reverso **NI** sugiere el descenso al "no-mundo" (lo ni). La **S** de **NS** contrarresta, en cambio, el movimiento disgregador de la **N** y describe, por su similitud con la escala, la serpiente y la llama, el ascenso a lo celeste y la regeneración (Chevalier y Gheerbrant, 1991: 460).

Inger Stevens renace mágicamente con la figura de Regin Snevets en el blanco de la página como en la pantalla cinematográfica y la invocación se convierte en himno: *REGIN REGIN REGIN*.

La variación quinta (Fig. 3) tiene algo de calidoscópica, porque amalgama las imágenes polisémicas de la escala, la copa, la tumba, el rayo y el espejo.

La escala inicial sugiere el descenso/ascenso ritual del iniciado a la morada de Regin. El ansia de penetrar en el interior del nombre/ persona se ve recompensada con la intuición de un calor íntimo. El fuego, suscitado por el anagrama latino *IGNIS*, late en el corazón de Regin.

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 Níger", es decir, a la "primera materia" sin elaborar, que ha de ser sometida a un largo proceso hasta trasmutarse en el oro filosófico. En el texto el fuego cumple una doble función: actúa de agente regenerador y símbolo sexual.

Frente al descenso de la escala al abismo, la línea ascendente con el nombre de la actriz representa la vida. Por su morfología y su poder creador (*ENERGIN* 'energía') 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 e, icónicamente, una copa o una sepultura.

La copa presenta un complejo simbolismo, ya que, gracias a su fisonomía femenina, ha sido comparada al vientre o al seno materno y convertida en vaso del que mana la leche primordial, y recipiente donde reposa el elixir de la inmortalidad. El hablante desciende en busca del reposo y el *calidum innatum* y sueña con la conquista del fuego sexualizado (Bachelard, 1966).

La imagen del rayo-falo atravesando la copa-vulva reproduce la cópula simbólica de los amantes. Se funden y resuenan gritos de placer y dolor: **IIIIIIIIII IIIIIIIIIII**, que nos devuelve al llanto de la variación primera y anuncian la reverberación polifónica de la penúltima.

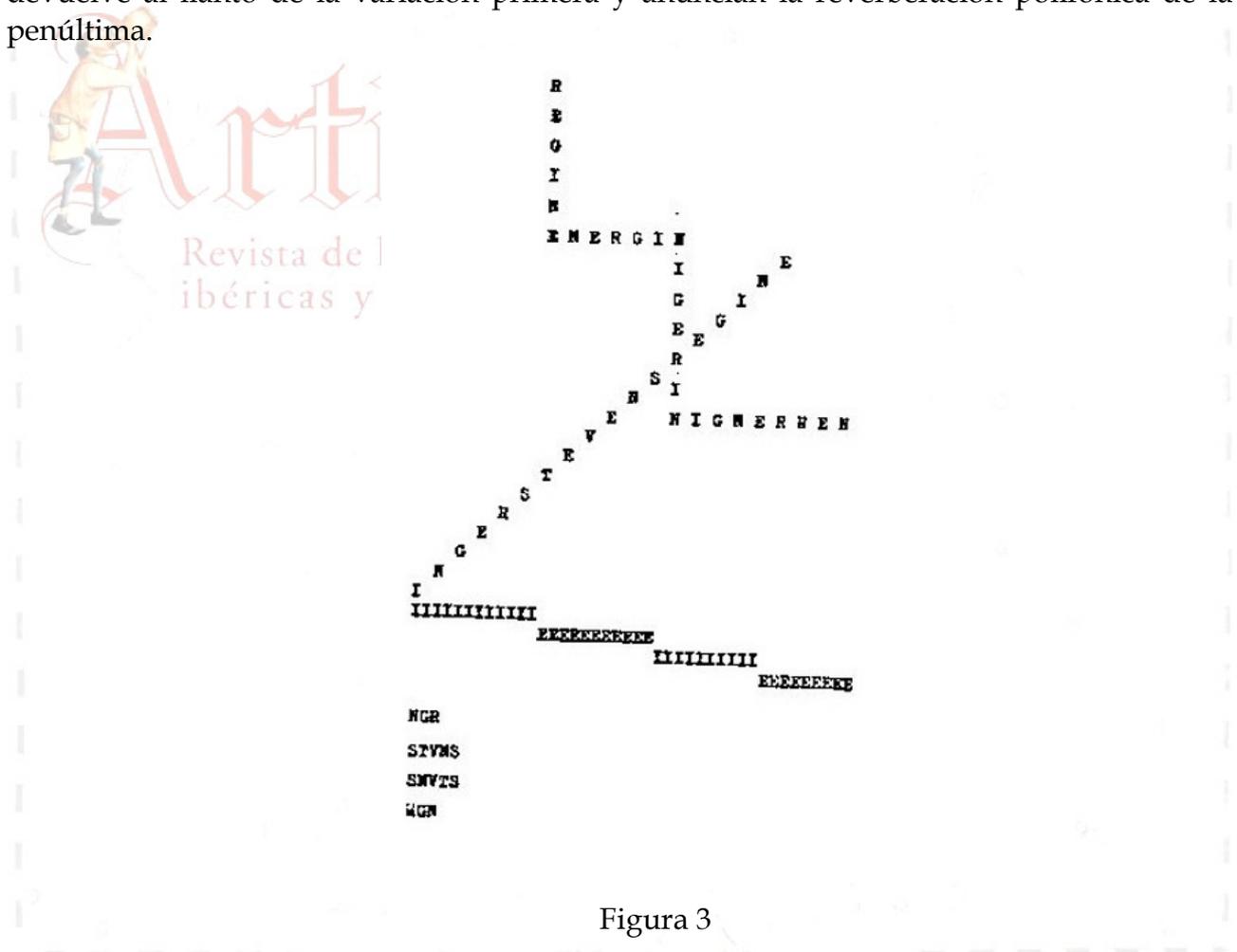


Figura 3

El complejo del retorno a la madre invierte el sentido de la muerte y establece el isomorfismo sepultura- cuna. La tumba se convierte en lugar de reposo y en promesa de regeneración. En el recipiente sagrado de la copa/ cuna /tumba es donde tiene lugar la metempsychosis. Inger Stevens se transfigura y los nombres de Regin y Gerin aparecen en el vértice del vaso. Metafóricamente, encarna el mito del Ave Fénix, la periódica destrucción y recreación de la vida universal.

También es posible otro enfoque: el *NIGER* de la escala evoca la noche y el color de la tierra primitiva que, cruzadas al amanecer por el rayo solar —el anagrama latino *IGNIS*



aparece diseminado—, provocan la resurrección de INGER en sus complementarias REGIN y GERIN. La aurora aparece como un nuevo y cíclico comienzo.

En el plano inferior, la aparición refleja de sendos nombres sin vocales subraya la acción disgregadora de la muerte, señalada ya en la Figura 1. El nombre de Inger se disuelve en ceniza y de la ceniza nace Regin.

El espejo plantea los motivos del doble físico y verbal y el de la ambigüedad intrínseca del sentido.

El sujeto gráfico en su continua búsqueda de la amada se halla frente a un mágico espejo, que alberga el encuentro de una presencia y una ausencia. La ausencia se corresponde con Inger, ya muerta; y la presencia, su reflejo, Regin. Ese enfrentamiento revela la multiplicidad del yo: ella es la alteridad.

El sujeto gráfico-poético 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 un epíteto —VIRGEN REGIN / VIRGEN NIGER— que atribuye a REGIN la condición de Virgen Negra.

```

VIRGEN REGIN
IN
SSSSSSSSSSSS

                IN
                NNNNNNNNNN

IN
TTTTTTTTTTTT

VIRGEN NIGER
                TE SE

IN          V S T E
GER        S V T E
          T V S E
IN        Y T S E
REG       S T V E
          T E V E
IN        E E E E
GRE       E E E E

IN        I I I I
RGE      I I I I

```

Figura 4

El culto a las Vírgenes Negras se descubre en la mayor parte de las religiones y mitologías de Asia, Oriente Medio, América, África y Europa. Sus diferentes



denominaciones y representaciones –Isis, Cibeles, Deméter, Ceres... – responden al arquetipo de la Diosa- Tierra (*Magna Mater*), donadora de vida y fertilidad. El origen de esta adoración seguramente haya que situarlo en el Neolítico, en las pequeñas esculturas de mujeres embarazadas con grandes pechos (Venus de Willendorf). La Diosa-Tierra simbolizaba en las cosmogonías primitivas el principio femenino de todas las cosas, que el Sol, lo masculino, fecunda para dar origen a la Naturaleza (Huynen, 1976).

Los epítetos crean sendos desarrollos sobre la base de la repetición paralelística. En el primero la amada se proyecta sobre tres grafemas, **S**, **N** y **T**. El yo discursivo descubre mediante el calambur *VI VIRGEN REGIN* cómo *REGIN* se encarna en la llama y la sierpe (**S**). La llama significa el fuego amoroso, a la vez que remite, como en el caso de la serpiente, a la renovación cíclica, al tránsito de la muerte a la resurrección. Esta última dualidad se representa, respectivamente, con la **N** y la **T**. Ahora bien, la revelación (*VI VIRGEN REGIN*) se tiñe de dramatismo. La lectura lateral permite unir las *eses* con *IN* y los grafemas **T** e **I**. El resultado, un intertexto *SIN TI*, que evidencia el desgarramiento existencial y plantea un tema de reminiscencias trovadorescas, la nostalgia amorosa. La idealización de la mujer, al amor entendido como una pasión insatisfecha, la experiencia de la soledad acrecentada con la separación que la muerte impone nos recuerda el *Cancionero* de Petrarca y las *Églogas* de Garcilaso y los ejemplos más cercanos de Nerval y Poe.

El poema nace para salvar esa distancia y restaurar la unidad perdida. El yo, 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** erguida 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 cómo el cuerpo/nombre de Inger se fragmenta para dar lugar, como en la primera variación a las reencarnaciones, *GERIN Y REGIN*.

En la segunda se esboza de modo elíptico el relato del encuentro amoroso. Arranca con el eco de Venus, diosa romana del amor pasional "*V (E) N (U) STE*" y con la sugerencia de la llegada de la amada "*VINISTE*". La adivinanza fonética "*T V S E (TE BESÉ)*" da paso a una intimidad, que estimula el empeño del amante de transfigurarse en el objeto amoroso. La exhortación "*TV SE (TÚ SÉ)*" de la tercera línea hay que proyectarla



sobre la serie de nombres de la columna de la izquierda: *TÚ SÉ INGER, GERIN, REGIN*. En la siguiente, resuena con el reverso especular "ES TV(ES TÚ)" el eco 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 adivinanza fonética "S T V E (SE TE VE)" y su reduplicación "SE VE" retoman el motivo de la visión con el que se abre el texto. De la revelación inicial "VI VIRGEN" se pasa, gracias a un proceso de metaforización, a la identificación de la amada con un cuerpo luminoso. La referencia al planeta Venus como estrella matutina y vespertina y la alusión en calambur a la bíblica madre de la especie humana, EVE (Eva en castellano) traslada a *INGER, GERIN, REGIN* la condición de alma del mundo, por cuyo poder despiertan las fuerzas creadoras de la naturaleza (Grimal, 2000). Su posición elevada respecto al sujeto marca el inicio del anticlímax. El enunciador lírico, vuelto a la soledad, la reclama con un larguísimo grito de es e íes finales.

La octava variación (Fig. 5) consta de dos partes. La primera se inicia con dos series de palabras, en las que se repiten, respectivamente, las anáforas *VEN* y *SE*. Con *VENERIS*, genitivo de Venus, se plantea el tema del amor, que el intertexto en retrocado *SIREN* ('sirena') precisa. Al igual que las criaturas fabulosas, mitad pez o pájaro, seducen a los navegantes por la belleza de su cara y la armonía de su canto, el yo textual sucumbe a la tentación mortal y reclama reiteradamente: *VEN... VEN... VEN*.

```

VENERIS
VEVS
VENR
SER
SENT
SENS
SET
SE

RE RI RE RI RE RI RE RI RE RI RE RI RE RI
SI REGIN VENERIS STEVENS
SI SE

SI SI

¿NI?
SI
LI
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?

```

Figura 5



La segunda palabra *VEN**S*, eco del sobrenombre de GERIN, *VEN**S**S**T**E*, explicita la conexión con la diosa del amor y la muerte. Para Cirlot, la Mujer es un símbolo siempre doble, que reúne las facetas de *genitrix* y *castradora* (Prudon, 2004: 118). La tercera muestra mediante la adivinanza fonética "*VENR VENERÉ*" la devoción del enunciador por la *donna angelicata*. A Ella dirige su súplica en el deseo de alcanzar con la destrucción la plenitud amorosa.

Si descomponemos el primer término surge en calambur disémico, además de *VEN*, *ERIS*, segunda persona del singular del futuro imperfecto de indicativo del verbo *sum*, traducible por *SERÁS*. Pronunciando las consonantes finales de *VEN**S* y *VENR* se forma la adivinanza fonética *SERÉ*. El *SERÁS* y *SERÉ* introducen el motivo que va a dar unidad a la segunda hilera, el ser.

El espacio en blanco que media entre las dos series se semantiza. Sugiere el vacío, la carencia existencial. La búsqueda ontológica apuntada por el infinitivo *SER* se amplía a la sensualidad (*SENT*), el sentido poético y el conocimiento (*SENS*).

El enunciador lírico sublima a la actriz muerta. Cifra en ella y en sus homólogas REGIN, GERIN la restauración por el amor del equilibrio perdido entre el cuerpo y el espíritu. Ellas aúnan la condición de amadas y madres del ser, el sentido y la sensualidad.

La alusión a Set, dios egipcio que designa el demonio de las tinieblas, confirma la vocación hermética de las *Variaciones* y del último Cirlot. La correspondencia de la adivinanza fonética *VENR* (*VENERÉ*) con *SENS* y *SET* constituye toda una declaración de principios estéticos y una apuesta por la *oscuridad inspirada*.

El imperativo de cierre *SÉ* se prolonga con el primer dífono de la retahíla siguiente y produce *SERÉ* y el palíndromo *ERES*. El enunciador cobra una nueva identidad, la de Osiris, rey egipcio de los muertos. Nos lo confirma el eco diseminado del nombre y categoría *SIRI REI*. Se precisa así el propósito del verbo anterior, *SERÉ/ERES OSIRIS*.

La alusión a Set, hermano y enemigo de Osiris, y la presencia de Isis completan la recreación el mito. El personaje orisiaco asume su destino sacrificial (*SÍ, SÉ*), paso previo al renacimiento. La letánica recitación *RE RI* esconde el retrocado *IRÉ* y sugiere mediante la aliteración de vibrantes y el intertexto (*H*) *ERÍ* las dificultades que entraña el camino de iniciación al ser. El *leitmotiv* de la composición *VENIR/ IR* reaparece en los nombres de los tres personajes REGIN *VENERIS STEVENS*, vías para alcanzar la individuación.

La aceptación del sino transfigura los síes del anverso, en una invocación oracional a la gran maga: *SÍ SÍ SÍ ISIS ISIS ISIS...* Al igual que Isis reunió los miembros dispersos de su esposo y su hijo Horus les dio vida, el nuevo Osiris ansía superar su escisión interior y vencer la muerte transfigurándose en alma (Eliade, 1999, I: 143).

Tres preguntas enmarcan la cruz gemelar: 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). El "No-Mundo" designa la nada y un lugar de ensoñación habitado por sentimientos y personajes imaginarios (Díaz Sancho, 2007: 94).

Las preguntas finales mencionan acciones, la de ir o venir, carentes de sentido. El amor trascendente ha abolido las nociones de tiempo y espacio.

La duplicación del nombre de la actriz en la cruz visualiza los esponsales místicos entre el sujeto y objeto amoroso. El yo se transforma en la otredad y el nombre se redobla. Signos de esa fusión hallamos en dos lugares de especial densidad semántica, los extremos



y el centro. Las dobles *eses* del centro y final sugieren las serpientes del caduceo, símbolo alquímico de la conciliación de fuerzas opuestas. Las **Taus** también conjugan los contrarios y son el puente que conduce de la muerte a la salvación.

Las cruces enfrentadas provocan por frotación el fuego físico e insinúan el acto sexual (Durand, 2006: 339-40). Los amantes se consumen en las llamas. Su muerte aspira, como los rituales estacionales del fuego, a la regeneración.

El sujeto poético resurge como en la Figura anterior a través de la ligazón de las *eses* y *taus* (*TE SÉ*) y comunica el júbilo de la unidad. La fusión de los contrarios permite el pasaje al opuesto: el descenso al abismo de la primera variación se transforma en la última en ascenso a lo Absoluto.

### Bibliografía

- ALLEGRA, Giovanni (1991) "Juan- Eduardo Cirlot. Del Surrealismo a lo simbólico" en Gabriele Morelli (ed.), *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, El Carro de la Nieve.
- ANSÓN, Antonio (1994) *El istmo de las luces*, Madrid, Cátedra.
- BACHELARD, Gaston (1966) *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza Editorial.
- BARELLA, Julia (2007) "El poder de las palabras en la poesía de Juan Eduardo Cirlot", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 684, pp. 23-36.
- BAYLEY, Harold (1990) *The lost Language of Symbolism*, London, A Citadel Press Book, II vols.
- BARTHES, Roland (1966) *Crítica y verdad* (1994), México, Siglo XXI.
- (1967) "Proust y los nombres", en *El grado cero de la escritura* (1973), Buenos Aires, Siglo XXI.
- BLESA, Túa (1998) *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Dpto. de Lingüística General e Hispánica.
- BONNEFOY, Yves (2010) *Diccionario de mitologías*, Barcelona, BackList.
- CARNERO, Guillermo (1989) *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Antrophos.
- CASADO, Miguel (2003) "Juan Eduardo Cirlot. No debes olvidarme", en *La poesía como pensamiento*, Madrid, Huerga & Fierro Editores.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (1991) *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1969.
- CIRLOT, Juan 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.
- (2008) *DEL NO MUNDO. Poesía (1961-73)*, edición de Clara Janés, Madrid, Siruela.
- CORAZÓN ARDURA, José Luis (2004) *La escalera da a la nada. Estética de Juan Eduardo Cirlot*. Universidad Autónoma de Madrid.
- CUSSEN, Felipe (2007) *Un puño abierto (discusiones en torno al hermetismo poético)*, Universitat Pompeu Fabra ([www.tesisexarxa.net](http://www.tesisexarxa.net))
- DÍAZ SANCHO, Iván (2007) *La estela de Orfeo: La poética de la trascendencia de Juan Eduardo Cirlot*, Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras.
- DURAND, Gilbert (2006) *Las estructuras antropológicas de lo imaginario (1992)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ECO, Umberto (1994) *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Crítica.
- ELIADE, Mircea (1999) *Historia de las creencias y las ideas religiosas (1983)*, Barcelona, Paidós, III tomos.
- (2000) *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado (1949)*, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- (2003) *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis (1951)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (2005) *El vuelo mágico*, Madrid, Siruela.
- FERNÁNDEZ, Emiliano y Enrique GARCÍA (1999) "Cirlot: poesía permutatoria y abstracción", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 589-90, pp. 165-78.
- GRIMAL, Pierre (2000) *El amor en la Roma antigua (1998)*, Barcelona, Paidós.
- HUYNEN, Jacques (1976) *El enigma de las vírgenes negras*, Barcelona, Plaza y Janés.
- JANÉS, Clara (1996) *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*, Madrid, Huerga & Fierro editores.
- LIPPARINI, Fiorenza (2010) "Poesía moderna y glosalalia", <http://www.revistalaboratorio.cl/2010/05/poesia-moderna-y-glosolalia/> (14 de junio de 2011).
- LOTMAN, Iuri (1996) *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, Madrid, Frónesis-Cátedra- Universitat de València.
- MESCHONNIC, Henri (1982) *Critique du rythme*, Paris, Verdier.



- MEDINA, Raquel (1997) *El Surrealismo en la poesía española de la posguerra (1939-1950)*, Madrid, Visor.
- MORALES, Gregorio (1998) "Cirlot cuántico", *Por ejemplo*, nº 9.
- MURIEL, Felipe (2004) *Hermetismo y visualidad*, Madrid, Visor.
- (2007) "¿Abandonar la escritura? (La metapoésía 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.
- (1995) "Componentes semióticos de la poesía: el ojo y la lámpara", *Correspondance*, 4.
- 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) *Metapoésía y crítica del lenguaje (De la generación de los cincuenta a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- PRUDON, Montserrat (2004) "Juan Eduardo Cirlot ou l'intuition traversière", en Danielle Corrado y Viviane Alary (eds), *Itinéraires. Mélanges offert à Évelyne Martin-Hernandez*, Presses Universitaires Blaise Pascal.
- RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, Raúl (1998) *La Semiótica del anagrama. La hipótesis anagramática de Ferdinand de Saussure*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- ROSENBLAT, Ángel (1997) "El sentido mágico de la palabra", en *Ensayos diversos*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.