

**MEANNINGS OF “THE NOT” IN DONDE NADA
LO NUNCA NI BY JUAN-EDUARDO CIRLOT:
ARCHAEOLOGY, EXISTENCIALISM, GNOSIS**

KAREN ANAHÍ BRIANO VELOZ

ORCID.ORG/0000-0003-2227-5921

Universidad Nacional Autónoma de México

bellatrix2015@hotmail.com

Abstract: *This article analyzes the multiple denials in the poem Donde nada lo nunca ni (1971 version) by the Barcelona writer, art critic and symbolist Juan-Eduardo Cirlot. Although this work has already been mentioned by Cirlotian critics, it does not examine the content in depth and tends to exalt only the formal experimentation. Instead, here we propose a systematic hermeneutic exploration that allows us to understand the complex signifying network in Cirlot's poem, where an authentic theory of “the not” is configured and both the technique and the modulations of meaning within the poem — “the not” as the destroyed of the archaeological remains and “the not” as the being for the death of the existential posture— are organized within an esoteric worldview, specifically gnostic and mystical-apophatic, that is, “the not” as the transcendent absolute.*

KEYWORDS: POETRY; 20TH CENTURY; NEGATION; ESOTERICISM; PHILOSOPHY

RECEPTION: 23/02/2021

ACCEPTANCE: 07/02/2022

SENTIDOS DE “LO NO” EN *DONDE NADA LO NUNCA NI* DE JUAN-EDUARDO CIRLOT: ARQUEOLOGÍA, EXISTENCIALISMO, GNOSIS

KAREN ANAHÍ BRIANO VELOZ

ORCID.ORG/0000-0003-2227-5921

Universidad Nacional Autónoma de México

bellatrix2015@hotmail.com

Resumen: En el presente artículo se analizan las múltiples negaciones en el poemario *Donde nada lo nunca ni* (versión de 1971) del escritor, crítico de arte y simbólogo barcelonés Juan-Eduardo Cirlot. Aunque esta obra ya ha sido mencionada por la crítica cirlotiana, no se ha profundizado en el contenido y se tiende a exaltar únicamente la experimentación formal. En cambio, aquí se propone una exploración hermenéutica sistemática que permita entender la compleja red significativa en el poema de Cirlot, en donde se configura una auténtica teoría de “lo no” y se organizan tanto la técnica como las modulaciones de sentido dentro del poemario —“lo no” como lo destruido de los restos arqueológicos y “lo no” como el ser para la muerte de la postura existencial— dentro de una visión de mundo esotérica, específicamente gnóstica y mística-apofática, es decir, “lo no” como lo absoluto trascendente.

PALABRAS CLAVE: POESÍA; SIGLO XX; NEGACIÓN; ESOTERISMO; FILOSOFÍA

RECEPCIÓN: 23/02/2021

ACEPTACIÓN: 07/02/2022

INTRODUCCIÓN

La obra del escritor barcelonés Juan-Eduardo Cirlot (1916-1973) ha conseguido dejar atrás el silencio crítico y la poca repercusión recibida en vida del autor; su dificultad ya no se evita, sino que se celebra y se estudia. Con todo, en las investigaciones sobre el escritor las páginas de introducción y antecedentes todavía son necesarias. No podemos evitar decir que fue conocido en vida como crítico del arte informalista —llamado expresionismo abstracto en Estados Unidos— y experimental en general, aunque ahora sea más famoso por su pionero *Diccionario de símbolos* (1969). Su faceta poética aparece a menudo en segundo término, si bien cada vez se conoce más gracias, sobre todo, a su “poema infinito”, el llamado Ciclo Bronwyn, construido sin un plan establecido desde 1967 hasta su muerte en 1973, y dedicado precisamente a Bronwyn, una doncella celta de la película *The War Lord (El señor de la guerra, 1965)*, de Franklin Schaffner. Esta presencia femenina va adquiriendo en la obra de Cirlot diferentes dimensiones, pues puede ser tanto una presencia angelical como una demoniaca o una divina.

Aunque se ha vuelto un lugar común decir que su poesía es hermética, simbólica y que bebe del esoterismo, del ocultismo y de las religiones, sólo en épocas recientes se comienza a estudiar de manera históricamente diferenciada cada uno de estos significados; se analizan los matices discursivos y su articulación con otros elementos filosóficos, literarios y psicológicos.¹ El

1 Giovanni Allegra (1977; 1988) y Clara Janés (1996) fueron los primeros y más agudos críticos de su obra poética en las décadas de 1970 y 1980, y asentaron las coordenadas de análisis en torno a la ruptura con el “surrealismo” vía el “hermetismo” y la exploración del mundo “imaginal” (terminología de Henry Corbin, 1989: vii); sin embargo, ahora estamos en proceso de revisión de esta interpretación junto con los sentidos derivados de ella. Esta crítica de ninguna manera se dirige contra las lecturas de maestros y colegas; tiene que ver con la dificultad que “lo esotérico” ha representado por razones históricas y epistemológicas dentro de la academia, pues sólo hasta fechas muy recientes se está estudiando con mayor precisión historiográfica en las universidades europeas, norteamericanas e iberoamericanas bajo la categoría de “western esotericism” (Véase Hanegraaff, 2013; Chaves, 2015). Quizá por esta razón, sin que necesariamente se adhieran a esta disciplina específica, y dado el efecto de especialización de todo el universo conceptual relacionado con lo esotérico en

tema amplio que este artículo pretende abordar —las múltiples negaciones que llegan a configurar una auténtica teoría de “lo no”— es un elemento que permite estudiar la compleja red signifiante en los poemas de Cirlot. La crítica no puede ignorar este aspecto de la obra cirlotiana porque corre como agua subterránea en toda su producción escrita, pero es cierto que brota como torrente en dos textos contundentes: una colección de aforismos titulada justamente *Del no mundo* (1969, incluida en la antología que lleva el mismo nombre, de 2008) y el poemario *Donde nada lo nunca ni I y II* (1971). En esta investigación me concentraré en el poema, aunque también acudiré a los aforismos o textos de naturaleza ensayística del propio autor.

Uno de los primeros esfuerzos monográficos para estudiar la obra de Cirlot lleva justamente el título de “Cirlot y el No-donde” (1997) porque los participantes en el *dossier* reconocían tanto la importancia del tema en la obra de Cirlot, como el lugar incómodo del autor en la historia literaria española. Clara Janés titula *Del no mundo* la última antología que reúne su obra poética publicada desde 1961 hasta 1973; retoma el título de los aforismos porque, según señala, allí se condensa el pensamiento de Cirlot. Por tanto, nos encontramos frente a un aspecto de la poética cirlotiana reconocido e interpretado con lucidez por algunos críticos, pero no de manera sistemática, sino apenas introducido (Granell, 2000) y que sólo toca parcialmente el poema (Janés, 1996: 25-40; Corazón, 2007: 260-264; Parra, 2001: 140-142). Lo que aquí propongo es una exploración hermenéutica detallada que profundice tanto en la técnica como en las posibilidades signifiantes o modulaciones de sentido dentro del poemario, para ver cómo todas adquieren un lugar dentro de una visión de mundo específicamente gnóstica y mística apofática.² Por tanto, la

épocas más recientes, no es de extrañar que las excepciones a esta limitante sean también de publicación más cercana: Martín Ortega, 2017; Fernández Castillo, 2021; Santiago Romero, 2021, en las que se nota una diferenciación conceptual e historiográfica entre corrientes y temáticas.

- 2 No me adhiero a ninguno de los paradigmas terminológicos de la hermenéutica contemporánea, pues exploraré los poemas a la luz de lo esotérico (en los que incluyo los sentidos gnósticos y místicos), que, justamente, se convierte en la herramienta de interpretación. Como es sabido, la hermenéutica contemporánea se da a partir de Hans-

metodología hermenéutica de este artículo procede en círculos de sentido, del externo al interno, del formal al metafísico.

Georg Gadamer (1900-2002) y Paul Ricoeur (1913-2005), herederos de Martin Heidegger (1889-1976), quienes estructuraron la hermenéutica como métodos sistemáticos de análisis de discursos (filosóficos o literarios). Hay dos planteamientos que encuentro útiles para casos como el de Cirlot, pero que aquí comparto más como motivación que como sistema aplicado. El alumno español de Gadamer, Andrés Ortiz-Osés (1943) teorizó una “hermenéutica simbólica” que entiende el imaginario mito-simbólico como “la gran mediación de la cultura” y propone convertir la reflexión sobre el ser como lenguaje, en una “ontologicidad del lenguaje imaginal, ya que la realidad se constituye como configuración energética, y se instituye como refiguración humana” (Ortiz-Osés, 1992: 157. Véase también Ortiz-Osés, 1989 y 2001). Para una aplicación de esta hermenéutica simbólica en la obra de Cirlot, véase la tesis de Castillo Peragón, 2019b. El segundo acercamiento es el de Amador Vega, quien señala que, en una estética de lo sagrado, el objetivo de las obras no es solamente suscitar una experiencia estética, o aprovechar un tema más en el abundante abanico de la selección creativa, sino que “una hermenéutica dirigida a desentrañar los elementos religiosos de las formas y lenguajes del arte carecería de todo sentido si no propusiera, a un tiempo, una vía de salvación que no se redujera a la experiencia estética liberadora sino que comportara, sobre todo, un contexto de significación absoluto, es decir, un modelo de santidad universal” (Vega, 2005: 37). En este sentido, Vega propone tres elementos indispensables en una exploración de este tipo: primero, que exista una “voluntad para contemplar los misterios”; segundo, un “testimonio de auto-sacrificio” (más que humildad cristiana o aniquilación del ego budista) y, por último, el carácter predicativo del artista, pues no basta con tener la experiencia de auto-negación, sino que es necesario transmitirla. “En qué medida el arte es un discurso de la verdad es algo que se debe a la desnudez de la que es capaz en su manifestación, es decir, que en el aparecer no sea el contenido lo que golpea al espectador, sea este figurado o abstracto, sino su voluntad de crear espacio en torno, cuando la obra de arte se muestra como la máxima apertura que atraviesa el mundo parte a parte. En este sentido el arte cumple un propósito santo, puesto que abre la brecha por la que todo el sufrimiento humano ha de hallar su sentido salvífico. Así es como el arte se sitúa en el mundo, pero también fuera del mundo: sacralizando la mirada que aún la exterioridad y la interioridad de lo real” (2005: 45). Lo que me interesa resaltar de estas teorías hermenéuticas es la relación con la noción de “verdad” que proviene del conocimiento que cada uno de estos dos estudiosos

ASPECTOS FORMALES DEL POEMARIO

Existe una versión anterior de 1968 que Cirlot considera como “el cuerpo originario del poema” y que en esta segunda edición se quedó como la primera parte; en 1971 añade la segunda parte, un Prólogo y un Final (Cirlot, 2008: 459-496). Estos dos últimos están conformados por 6 cuartetos endecasílabos cada uno, y son los únicos poemas con una coherencia lógica reconocible. La primera parte, de 1968, está conformada por 20 poemas breves, de uno a cinco versos, cuya métrica es variada, desde una sílaba hasta endecasílabos, aunque predominan los eneasílabos y heptasílabos, incluso combinados en una estrofa o poema. La segunda parte la constituyen 16 poemas igualmente breves, de uno a seis versos, y sólo un poema de siete versos. La métrica es similar, heptasílabos y eneasílabos. Los signos de puntuación están ausentes, las pausas sólo se hacen con el cambio de verso y página.

La mayoría de las lecturas sobre el poemario se centran en la técnica, basada en la aliteración y en la ruptura de la sintaxis. Esto no es extraño, pues lo primero que resalta al empezar a leer es que no se respeta la concordancia de número y género de las palabras: “desconocido cisnes hablo” (Cirlot, 2008: 461); “roto rosa” (469); “en su las amarillas ruina” (479); “adhesiones remoto” (483); “guantes rojo” (496). También hay abundantes versos que terminan en preposiciones o conectores, como los de este poema completo:

tiene de la visión trascendente: simbólica o imaginal en Ortiz-Osés, apofática en Vega. El punto de partida para ambos es entender que “la crítica textual no es simplemente un trabajo mecánico, sino que tiene que mirar el significado de las palabras con tal de constituir lo más adecuadamente posible un texto; y a menudo solo el reconocimiento de la *verdad* de una aseveración puede convencernos de que hemos realmente entendido su significado” (*Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 2012: 618). Subrayo la palabra “verdad” porque en el contexto de una estética esotérica, los autores tienen la certeza de lo trascendente y, en consecuencia, ordenan o desordenan el lenguaje con el fin de transmitir dicha “verdad”. Pero también mantengo el término entrecomillado porque no se trata de una verdad universal, sino de una anclada al referente que se alude en el texto. La “verdad” no es “verosimilitud” porque no es lo probable, sino la certeza de una visión de mundo; en este caso, la visión esotérica que vertebra los otros sentidos o posibilidades significantes.

brillante ruido que
de lo radiante rayo que
podría?
(Cirlot, 2008: 482)

Todo esto produce un discurso entrecortado y afásico, quizá ensimismado, que no tiene en cuenta al lector o que a lo sumo perfila un interlocutor que ya conoce lo que va a decir, por lo que no hace falta concluir la frase. Jaime D. Parra señala que esta técnica configura su “poética de la negación” misma que explica a través de las propias palabras de Cirlot:

[...] el secreto del estilo es suprimir, suprimir. [...] Se trata de ir rompiendo la conexión coherente o inmediata para introducir, mediante los cambios (yuxtaposición y no coordinación) una riqueza, una polivalencia de alusiones, que produce a la vez la sensación de muchos planos de la realidad unidos y ‘abiertos’ por el poema, y la oscuridad mayor que, como toda oscuridad, posee una fuerza mística. (Cirlot en Parra, 2001: 141)

Más adelante exploraremos a qué podría referirse esa “fuerza mística”; por ahora se puede decir que el poeta está plenamente consciente de la posibilidad de trascender el plano artístico o poemático a través de un uso particular del lenguaje.

Enrique Granell, además de reconocer estos factores formales, establece una hipótesis sobre la disposición de los poemas, realmente breves (a veces de sólo un verso) en relación con la página en blanco; para él esto propicia “la inclusión del tiempo de quien está leyendo en su texto” debido al “tiempo en que demoramos entre la lectura de la última palabra de una página y la primera palabra de la página siguiente. Entre una y otra estamos nosotros, habrán transcurrido unos segundos, pocos seguramente, pero los suficientes para que entre una y otra palabra se nos haya colado algo nuestro. Hay que acostumbrarse a ser lector de textos discontinuos” (Granell, 2000: 22). Esto último es muy importante porque la lectura semántica que plantearé más adelante no será global, pues, aunque el poemario ofrece unidades de sentido susceptibles de ser analizadas, no se forma un tejido unitario porque se ha eclipsado la anécdota. No sólo esto; al abrir demasiado el texto para que el lector pueda introducirse, se consigue que un mismo verso sea susceptible

de recomponerse con cada elección o asociación de palabras. Granell llama a esta posibilidad “la poética de la bifurcación” (2000: 23), y significa que un texto ofrece caminos ambiguos constantes, y también muros infranqueables que obligan a cambiar el rumbo, lo cual conduce a experiencias de lectura múltiples.

Aparte de la disposición en la página, el hecho de que Cirlot uniera dos poemas escritos en distintos años, aunque con el mismo propósito, es explicado por el mismo autor a la luz de otra técnica artística: “Yo trabajo mucho por Collage. Es decir, los fragmentos que constituyen unidad (relativa) en cada página, son agrupados con trozos de otros fragmentos (estrofas o partes de estrofa), que descompongo y reconstruyo hasta lograr el resultado que me satisface (o casi)” (Cirlot en Granell, 2000: 23). Esto también explica que el sentido de los versos aparezca disperso, entrecortado y sin un orden fijo.

Estos modos de posicionarse ante el texto, como puede advertirse, toman el significado a partir de la forma de escribir y destacan particularmente cómo se ve afectada, e incluso imposibilitada, una lectura lógica tradicional. A pesar de lo útil que resulta una aproximación así, me parece que no es suficiente para explorar el poemario, pues si bien es cierto que en este se desafía una lectura racional y se desvía la lógica, no las anula por completo, e incluso veremos que hay una demarcación semántica clara. Como el mismo Cirlot duda en una carta a su amiga, la poeta venezolana Jean Aristeguieta:

No cabe decir: no somos. Pero sí: somos no. Tal vez por esta filosofía mejor que por capricho rítmico o sintáctico estoy alterando el orden de las palabras en mis versos [...]. Querría realizar lo que presintieron Poe y Baudelaire: la metáfora como fórmula matemática. Borrar de un verso toda voz no esencial y que las palabras que queden sean a la vez conjuros y unas integraciones exactas de situaciones-sentido.³

3 Carta de Juan-Eduardo Cirlot a Jean Aristeguieta, 30 de junio de 1967, carpeta 13-Árbol de Fuego I, caja FP1025-Correspondencia personal, diferentes entidades. Fondo Juan Eduardo Cirlot, Archivo del Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, España.

Vemos que, justamente, la búsqueda por el sentido dicta la técnica empleada. La ubicación de las palabras las convierte en conjuro o fórmulas matemáticas. Es decir, en el caso mágico son utilizadas para obtener algo, o para cambiar o acelerar la naturaleza; en el aspecto matemático sirven para representar con exactitud situaciones-sentido. Parece, entonces, que el acto de negar es resaltar, dejar que aflore una incógnita alrededor de la cual se articulan las técnicas, imágenes y símbolos en el poemario como hechizos, como formas de convocar eso que no se sabe nombrar en positivo. Esa incógnita está relacionada con el gran problema del Tiempo, como veremos a continuación, frente al cual Cirlot dará varias sugerencias.

ARQUEOLOGÍA: LO QUE SE TUVO EN EL TIEMPO

En uno de los dos epígrafes que abren el poemario se lee “Hay dos modos de no ser y no tener / lo que nunca existió o no se tuvo; / y lo que existió y se tuvo en el tiempo, ¿tiempo?” (Cirlot, 2008: 460).⁴ Esa pregunta final, como decía, es la clave del poemario. La duda sobre el tiempo se enuncia desde el título, “lo nunca”, aunque preguntar sobre el tiempo es también preguntar sobre el espacio, por eso el título empieza con el “donde”. ¿Cuál es ese lugar *donde nada lo nunca ni*? Granell menciona que este poemario es “una cartografía de la nada” y que ese lugar definido por su negatividad tiene nombre:

Si hemos dicho que *Donde nada lo nunca ni* es el mundo, si hemos dicho que *Donde nada lo nunca ni* era la muerte, también podremos decir que *Donde nada lo nunca ni* es el retrato de un lugar concreto del mundo. Este lugar no es otro que la ciudad de Barcelona. La lucha de Cirlot con su ciudad fue su más dolorosa guerra. (Granell, 2000: 23)

Es verdad que Cirlot se sentía aislado e incomprendido en su ciudad natal, decía que era “la ciudad del humo y de la inquisición” (Rivero, 2016). Ade-

4 El epígrafe es del mismo Cirlot y proviene de un ensayo breve titulado “El pensamiento de Edgar Poe” publicado en 1969 (véase Cirlot, 2008: 425). La relación entre el poemario y este texto fue advertida ya por Enrique Granell (2000: 23).

más, en términos muy generales puede afirmarse que en vida su obra gravitó alrededor de dos prejuicios que justificaban la poca repercusión o el abierto rechazo. Por un lado, su poesía de raigambre romántica y neosurrealista evadía los problemas acuciantes que la poesía española de su época se sintió llamada a atender e intentar resolver; y, por otro, los aspectos simbólicos y religiosos quizá les recordaban una mirada de la poesía lírica tradicionalista, anquilosada y muy vinculada en ese entonces con el régimen. No escribe poesía social ni catalana (poesía comprometida o entendida como comunicación) y no se adhiere a las problemáticas de la poesía como conocimiento en sí mismo, o el rescate de la cultura catalana de la llamada Escuela de Barcelona. Sobre la única de la que Cirlot escribió, muy poco y para rechazarla, fue de la poesía social (2005: 682-685), y nunca hubo un diálogo directo ni con los “sociales” o “comprometidos” ni con los “cognoscitivos” o “realistas” (Benítez, 2019; Aguilar, 2013; Lanz, 2011; Balsameda, 1988; Larraz y Santos, 2021).

No obstante, es cierto que desde la historiografía barcelonesa Cirlot tiene un lugar privilegiado que en realidad sirvió para petrificarlo dentro de esa primera promoción de poetas barceloneses que reconectaron con las vanguardias de anteguerra, en especial con el surrealismo (Manjón-Cabeza, 2008; Medina, 1977). Como ha estudiado Clara Janés, el surrealismo fue la entrada a la poesía para Cirlot, pues lo sentía cercano a su “vivencia lírica” (1996: 13-66), pero muy pronto advierte que su visión y práctica poéticas se alejaban de las surrealistas; divergencias y coincidencias que ya se hacen manifiestas en el libro de 1953 *Introducción al surrealismo*, año que se puede considerar como la toma de consciencia de sus diferencias radicales (como la fe cirlotiana contra el ateísmo de André Bretón; su preocupación por el sentido y no por el automatismo) y, por tanto, es visible en su poesía un abandono de esta corriente vanguardista y un retorno a sus propios conceptos poéticos, como el de la “vida-muerta”.⁵

5 A partir de 1953 el autor publica 4 *Cantos de la vida muerta* (se pueden consultar en las antologías *En la llama* (2005) y *Del no mundo* (2008)). Con el subtítulo de “Con los surrealistas” se pueden leer tres documentos en los que Cirlot da cuenta de su relación con el surrealismo (2005: 539-554).

El alejamiento de cualquier grupo, por pura coherencia interior, quizá provocó la omisión de Cirlot en la primera antología polémica, *Veinte años de poesía española* (1960), de Josep María Castellet de tendencia realista. Con todo, es importante matizar que Cirlot no estuvo completamente solo, algunos contados interlocutores infaltables en su red poética fueron, en su primera etapa, Juan Ramón Masoliver, director de *Entregas de poesía* (1944-1947), el postista Carlos Edmundo de Ory, con el que entabló una correspondencia lúcida, y Joan Joseph Tharrats que lo acercó al grupo vanguardista Dau al set (*Dado al siete o La séptima cara del dado*, 1949-1953). A partir de los sesentas fueron Antonio Fernández Molina, redactor de la revista *Papeles de Son Armadans* (1956-1979, dirigida por Camilo José Cela), y, fundamentalmente, la poeta venezolana Jean Aristeguieta (1921-2016), en su correspondencia y la revista que ella editaba, *Árbol de fuego* (1967-actualidad), en donde aparecieron constantemente poemas de la última etapa de Cirlot, así como algunos ensayos.

Por lo tanto, la *nada* no sólo fue vivida en su andar cotidiano, sino experimentada en muchos niveles. Otro de ellos es su fascinación por la historia de civilizaciones antiguas, perdidas casi en la nada como Cartago, ciudad a la que dedicó varios versos (véase “Poemas de Cartago” en Cirlot, 2008: 196-205). En uno de sus aforismos dice:

La “duración” de ciertos objetos arqueológicos (sílex con 200.000 años de antigüedad) nos afecta por nuestra limitación temporal, en la medida en que ésta actúa sobre la capacidad de ideación. El pensamiento humano soportará probablemente las mismas torturas que hoy, bajo x envoltura, dentro de 2.000.000 de años $x n$. (422)

La temporalidad comparada entre objetos antiguos reencontrados y la vida humana es abrumadora y provoca una sensación de absurdo frente al dolor. Es nuestra incapacidad humana para durar lo que propicia las ideas, lo que permite reconstruir, a partir del pensamiento, el pasado, y unirnos, al menos mentalmente, en su duración. Por esa impresión de la materia duradera, en otro aforismo equipara la arqueología con la sexualidad: “La sexualidad y la arqueología son lo mismo, o, mejor dicho, surgen de lo mismo. De la noción de que en la materia está *ello* (el secreto de la vida eterna)” (2008: 422). En la capacidad reproductiva de la práctica sexual, ésta se vuelve una forma de

permanecer más allá de la muerte, de dejar en otro cuerpo un vestigio del cuerpo que está condenado a morir.

Sin embargo, esta posibilidad beneficiosa queda sólo reconocida como un impulso, no es una certeza. Alfonso Castillo, al buscar la voz “arqueologismo” en el *Diccionario de los Ismos* de Cirlot reconoce que esta disciplina se vincula “con el no ser, con lo ausente, [...] es ‘la atención hacia lo destruido por el tiempo’” (Castillo, 2019a: 241). Esto es relevante porque es cierto que el acento de lo arqueológico está puesto en la destrucción, no tanto lo que se puede reconstruir a partir de lo encontrado o en la constatación de la durabilidad, sino en el hecho de que se ha perdido algo y de cómo esta certeza afecta al hombre finito. Raúl Hernández Garrido identifica el significado arqueológico en la figura de la diosa con sus múltiples caras en la obra de Cirlot: “Las apariciones de la Diosa no cesan de prodigarse. Y su lenguaje va incidiendo aún más en la arqueología, en la edificación de universos olvidados, de restos, de un presente conjugado en pasado. Amenazador, inaccesible, magnífico, sobrehumano y en cuanto a eso, destructor. Un universo tan potente como lejano de aquél que rodea a Cirlot, habitante de un presente gris” (2016: 48). En otra carta a Aristeguieta, Cirlot menciona: “Recibí tu árbol de ciudades y me gustó mucho tu poema a Pompeya (con asociaciones de palabras en sintaxis rota algo similar a la de *Donde Nada lo nunca ni*) que van muy bien con el tema arqueológico —de lo roto, descompuesto”.⁶

En el poemario de Cirlot lo descompuesto no sólo se representa por medio de la sintaxis rota, como si se tratara de los vestigios encontrados en un paisaje ruinoso, sino que, además, debido a esa sintaxis constantemente interrumpida, se generan imágenes aisladas o imágenes-vestigio que remarcan la idea de lo roto o descompuesto. Por ejemplo, “losas temblorosas” (461) incluye un elemento sepulcral, de muerte; el “sueño de unas materias desunidas” (461) da vida a esas materias desunidas como sinónimo de restos arqueológicos que son capaces de soñar, porque están dormidos debajo de la tierra. Otro verso dice “útil de tan inútil” (484), lo que nos hace pensar en la utilidad

6 Carta de Cirlot a Jean Aristeguieta del 15 de enero de 1969, carpeta 13-Árbol de Fuego I, caja FP1025-Correspondencia personal, diferentes entidades. Fondo Juan Eduardo Cirlot. Archivo del Museo Nacional de Arte de Cataluña.

que representa para la reconstrucción del pasado a través de la arqueología encontrar los trozos de un objeto, un arma o una vasija, que ya no cumplirá la función práctica que tuvo en otra época.

Otra clave de esta consciencia material de lo perdido y desgastado está en el uso de la palabra “restos”. En el segundo poema de la primera parte leemos:

de dos mares contraria
en los restos su blanca
inacabablemente
(Ciriot, 2008: 463)

Al buscar alguna coordinación sintáctica, vemos que “blanca” y “contraria” irían juntas, así como “dos mares” y “los restos”, entonces, en una lógica casi tradicional, el poema podría quedar reconstruido así: “en los restos de dos mares su contraria blanca, inacabablemente”. Si unimos todo con el adverbio temporal, se trataría entonces de un proceso que nunca termina; si, además, recordamos la primera palabra del título del poemario, “donde”, aquí podríamos encontrar una propuesta de lugar con la preposición “en”: *donde nada lo nunca ni* está “en los restos de dos mares” cuya contraria es blanca, es decir, los restos serían negros, y el simbolismo del negro es “descomposición y muerte [...] tierra estercolada [...] estado de fermentación, putrefacción, ocultación y penitencia” (Ciriot, 2016, falta página). El simbolismo del “dos” también es negativo al representar la dualidad, lo separado de la unidad, evoca el conflicto y la contraposición (2016). Entonces, los restos negros de dos mares significarían lo descompuesto o muerto que proviene del conflicto, quizá los restos de una guerra.

En el noveno poema de la segunda parte aparece de nuevo esta palabra:
el restos contemplar
solamente son ello
(2008: 490)

El acto de contemplar restos le descubre una verdad: “solamente son ello”. Aparece aquí el neutro “ello” como en otras partes del poemario. En el título dice “*lo nunca*”; en el epígrafe transcrito al inicio de este apartado señala “*lo que existió y se tuvo en el tiempo*”; la última estrofa del prólogo dice “*lo nada*”

(2008: 461); en otro poema habla de “lo estar” (478). Entonces, ¿a qué se está refiriendo con la partícula “lo” o, en este caso, “ello”? Puede ser justamente una función que afecta la palabra que viene después, pues cuando lo usa parece estar más allá de las cosas que pueden ser femeninas o masculinas. Además, decir “lo estar” y no “el estar”, hace del verbo o acción un concepto: “lo estar”. Igualmente, el adverbio “nunca” es una medida de tiempo en negativo, pero “lo nunca” tiene cierto grado de realidad; no es una circunstancia caracterizada, sino una forma de nombrar la cualidad de algo desconocido. Por lo tanto, decir que los restos solamente “son *ello*”, es equipararlos (porque dice que “son”, no que se parecen) con ese “lo”, o “ello”, un algo, o una *x* que está más allá de las coordenadas humanas: más allá de la diferencia de género, más allá del tiempo, más allá de estar o existir.

Además de estos sentidos arqueológicos del poemario, es interesante tener en cuenta la faceta de Cirlot como coleccionista de espadas y monedas antiguas. A menudo se ilustra este aspecto como una muestra del rechazo y evasión de Cirlot por el mundo contemporáneo, pero parece, como nos lo deja ver este poemario, que ir hacia otros mundos, ya sea por medio de objetos, ya sea por la exploración poética de la antigüedad romana⁷ o cartaginesa, es lo contrario a la evasión, es estar tan abrumadoramente consciente del presente, de su presente, que la percepción del tiempo cotidiano se ve alterada; la irrealidad es lo más real para alguien que ha tomado consciencia de su existir yendo hacia la muerte.

EXISTENCIALISMO: SER-DEJANDO-DE-SER

La influencia de la filosofía de Martin Heidegger (1889-1976) es evidente y explícita en la obra de Cirlot, tanto en prosa (sobre todo en su *Diccionario de los Ismos* y en sus aforismos) como en poesía (véase el ciclo de los cinco *Cantos de la vida muerta*). Varios críticos de Cirlot ya lo han advertido (Janés, 1996: 27; Antón Pacheco, 2008: 38-39); José Luis Corazón Ardura señala que

7 Como en los poemarios *Once poemas romanos* (1967) o *Marco Antonio* (1967) (véase Cirlot, 2008: 151-193).

[... bajo la] influencia de Heidegger, en especial, la etapa que el filósofo había iniciado para pensar lo poético [...Cirlot] irá desgranando, junto a las aportaciones tomadas de distintas fuentes bibliográficas, sus ideas acerca de términos importantes para comprender su poética como metáfora directa, traducción o antimundo. (2007: 83)

No obstante, y hasta donde conozco, no se ha explicado cómo Cirlot llegó a conocer la obra del filósofo alemán y considero que esto es importante, ya que la vía de acceso a este pensador modifica el sentido de las ideas. En este caso, se debe recordar que España conoció varias etapas en la valoración de Heidegger y cada una de ellas lo ubicaba dentro de una crítica distinta.⁸ La primera traducción de *Ser y tiempo* al español la hizo José Gaos (1900-1969) en 1951 (Rivera, 1997: 17), también existe una versión española de *¿Qué es metafísica?* de Xavier Zubiri (1933) y de 1938 data una traducción francesa con el título de *Qu'est-ce que la métaphysique?* (París, Gallimard) realizada por Henry Corbin, pero no sólo incluye este texto de Heidegger, sino además *Vom Wesen des Grundes* y *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, así como dos extractos de *Sein und Zeit* y uno de *Kant und das Problem der Metaphysik* (Waelhens, 1938: 469-470; Nemo, 2014). Se sabe que Gaos conocía la versión de Corbin como se puede ver en la digitalización del Fondo Gaos.⁹ También es importante subrayar la labor de traducción de la revista *Sur* (1931-1992) y, dos años después, de la editorial del mismo nombre, ambas fundadas por la escritora Victoria Ocampo, en donde aparecieron varios textos de Heidegger. Con la versión de *Was ist die Metaphysik?* de Raimundo Lida en dicha revista

8 En el contexto filosófico e intelectual español, tuvo una primera acogida por la Escuela de Madrid (1914-1936), que María Fernández califica de “inmediata y tensa”, y en donde coloca la lectura de Ortega y Gasset; después, hubo una “recuperación tomista” en el desarrollo filosófico de Xavier Zubiri (década de los cuarentas); y, en la década de los cincuentas se señala la lectura gnoseológica de Manuel Sacristán (Fernández, 2013: 75). También se ha visto que María Zambrano toma en cuenta las consideraciones heideggerianas en torno al arte, en su noción de “razón poética” (Acevedo Guerra, 2008; Navarro Cerdón, 2012).

9 <http://www.filosoficas.unam.mx/~gaos/fondo/catalogo-resultados.php?Carpeta=44>

(*Sur* 11, 1932: 128-150) se confirma que éste fue el texto de Heidegger más difundido, antes incluso que su largo tratado *Sein und Zeit*. En la editorial *Sur* aparecerá, años después, la traducción de *Carta sobre el humanismo* (Buenos Aires, 1960), pero resulta curioso que la única cita literal de Heidegger en Cirlot en el *Diccionario de los Ismos*, de 1949, provenga de esta traducción (Cirlot, 2006: 305), lo que indica que, o bien se editó antes en la revista, o existió una publicación anterior.

Justamente en la primera versión del *Diccionario de los Ismos*, de 1949, Cirlot ya cita a Heidegger en repetidas ocasiones. No es posible tener el dato exacto de las ediciones que utiliza porque el *Diccionario de los Ismos* no consigna bibliografía y tampoco podemos recurrir a lo resguardado en su Archivo, pues está fechado a partir de 1958. Sin embargo, lo más importante es que Cirlot no sólo recurre a una obra de Heidegger, sino a cinco: *Ser y Tiempo* (*Sein und Zeit*, 1927), *Carta sobre el humanismo* (*Briefüber den Humanismus*, 1947), *Problemas fundamentales de la fenomenología* (*Grundprobleme der phänomenologie*, 1919-1920), *Esencia del fundamento* (*Wom Wesen des Grundes*, 1929) y *¿Qué es metafísica?* (*Was ist die Metaphysik?*, 1929) (en Cirlot, 2006: 112, 223, 305, 379, 457, 656). Estos dos últimos podemos conjeturar con cierta certeza que los consultó en la versión de Henry Corbin, el estudioso del sufismo iraní, a quien Cirlot conocía bien porque, justamente en la entrada de “existencialismo”, la única crítica a esta filosofía es la ausencia del mundo imaginal: “La falla y, a la vez, la característica, acaso máxima, del existencialismo, consiste en que éste, al integrar al hombre en el puro diálogo de su consciencia con el mundo, suprime lo que podríamos denominar ‘tercera morada’ del hombre; esto es, su imaginación, su capacidad para transfigurar, sublimar, y aun enmascarar, la doble realidad angustiante de su ser y del existir del mundo” (Cirlot, 2006: 225-226).

Lo anterior lleva a concluir que Cirlot hace una lectura en armonía con la de Corbin. Como puede notarse, el conocimiento de Heidegger no es circunstancial, sino fundamental en el pensamiento de Cirlot, pues pone el acento en el-ser-dejando-de-ser, pero al mismo tiempo es sólo un estadio en una línea de percepción del mundo más antigua, localizable en otras tradiciones y culturas, por las que Cirlot se sentirá más atraído. Podría decirse que los textos de Heidegger, sobre todo de lo que los críticos reconocen como la primera etapa del filósofo, le funcionan para expresar contenidos míticos en una forma filosófica, pero que su pensamiento no se reduce al heideggeriano,

justamente porque reconoce esa “tercera morada” en la figura del ángel que, en su caso, tiene nombre propio: Bronwyn. La falta de esta opción intermedia se hará más evidente en el siguiente apartado.

Por ahora quiero llamar la atención sobre el hecho de que, dado el lugar dualista que Cirlot atribuye a Heidegger, no es extraño que sea este filósofo el que aparece con más frecuencia en los ensayos cirlotianos acerca de sus escritores admirados, sobre todo cuando el asunto a considerar es el problema de la existencia, del ser en el tiempo, del ser que muere. A propósito de William Blake escribe:

[...] el mundo avanza por unidades discontinuas, mortales, que se renuevan. Y la conciencia es el hilo que cose esa destructividad perfecta inherente a todo. Pues la metafísica es fácil (el ser es) si se aparta de ella el tiempo. Pero si se reintroduce el Tiempo (con su grave mayúscula terrible) en el ser, Heráclito resulta más verídico que Parménides (el ser es y no es) y Heidegger (la nada es un componente del ser) nos aterra *con su verdad, que creemos a pesar nuestro*. (Cirlot, 1996: 85-86)

Si desde el punto de vista arqueológico Cirlot consideraba el tiempo histórico en relación con la finitud y la pérdida, en un terreno más filosófico notamos que también reflexiona sobre el tiempo claramente a partir de la muerte humana, sobre la conciencia de dejar de ser. Un aforismo dice: “el existente es un ser condenado a saber que dejará de ser, paradoja y contradicción insultante, origen de toda sublevación contra lo que-es” (Cirlot, 2008: 419-420). Es importante notar en este fragmento la actitud del poeta: la condición existencial le parece insultante y esa afrenta motiva un movimiento en contra, es decir, se establece una situación de lucha contra esa naturaleza muriente. Esta forma de sentir la existencia como un problema, obstáculo e insulto es contraria a la postura heideggeriana, de acuerdo con Bret Davis:

For Heidegger, it would also be insufficient to simply say that a thinker “died”, at least in so far as this would imply that death is merely a biological event that happens at the end of one’s life. As Heidegger explains in *Being and Time*, human existence (which he calls “Dasein”) is essentially determined as “being-toward-death” from the moment of its birth (*BTS* 228 = *SZ* 245). Our being is always confronted with its impending non-being, even though we for the

most part inauthentically flee from this most certain truth. Authentically anticipating this inevitable non-being, however, is not simply a gloomy looking ahead to the annihilation of life and meaningful existence; rather, facing up to our mortality allows us to properly take on the responsibility of embracing this or that possibility of existence, which is in turn what makes life meaningful. [...] Thus, far from being a philosophically irrelevant biographical or biological event, death, or the being-toward-death of mortal human existence, would be a fundamental experience that opens and sustains Heidegger’s philosophy as a thinking of being. (Davis, 2010: 4)¹⁰

En contraste, para Cirlot, como veremos a propósito de la gnosis en el siguiente apartado, esta consciencia del ser para la muerte no es una invitación a vivir sino una especie de castigo o caída. Además, en el ensayo sobre Edgar Allan Poe menciona claramente que la muerte es otra respuesta a la incógnita del poemario: “La muerte es el cese. Es lo no. Es donde nada lo nunca ni. Es lo que no, en no, por no” (Cirlot, 2008: 427). O sea, morir es ingresar en un lugar en donde ya no pasa el tiempo porque el tiempo se mide con la degradación o descomposición corporal.

Teniendo en cuenta este aspecto fundamental de su pensamiento, ¿qué pasa con la poesía? No sólo es, como menciona Corazón Ardura, “traducción de un estado mental” (2007: 271), sino que se vuelve un terreno de cambio de esa realidad: “El límite del no mundo, el abismo donde queda suspendida la poesía filosófica que ha devenido en la consideración de Cirlot sobre la fragmentación indelimitada, nebulosa y reiterativa, va a mostrar el alcance de la poesía, al menos, como idea de lo escrito y lo extralingüístico” (271). Es decir, la poesía no es sólo representación sino un medio, quizá el único posible, para transitar más allá del lenguaje. Como lo lingüístico también está supeditado a las reglas del mundo, si éste se quiebra, no sólo es para fracturar la percepción del mundo, sino para incidir en él, de allí el sentido mágico de

¹⁰ También se puede citar al mismo autor, por ejemplo, en el parágrafo 38, “La caída y la condición de arrojado”, cuando señala que el término “caída”: “no expresa ninguna valoración negativa; su significado es el siguiente: el Dasein [ser ahí] está inmediata y regularmente en medio del ‘mundo’ del que se ocupa” (Heidegger, 1997: 198).

las palabras. Por eso en el poemario se pueden ver ambas posibilidades. En su valor de “traducción de un estado mental” o en el de representación de la consciencia existencial de la muerte, aparecen metáforas de fuego: existir es quemarse, consumirse dolorosamente. Un poema de la primera parte dice:

halo de sienes yerta suave
nieve de la voz y no late
crece desde la piedra sed
ocaso de lo fondo y alto
hoguera de la mano allí
(Cirlot, 2008: 473)

No es difícil conjeturar que la “yerta suave” es Bronwyn, pues aparece el nombre en el poemario. El origen de la presencia constante de este personaje en la obra de Cirlot proviene, como decía en la introducción del presente artículo, de la mujer que emerge de un pantano con una corona de flores en la película *El señor de la guerra*; esta imagen fue interpretada por Cirlot a la luz de otra, su complementaria, la del suicidio de Ofelia (en el *Hamlet* de Shakespeare, aunque visto en otra película) quien llevaba una corona de flores mientras la arrastraba el río. En su poesía, Bronwyn adquiere los nombres y atributos de todas las caras femeninas con fuerza sobrenatural, aunque su más grande cualidad puede resumirse con el epígrafe que acompaña la mayoría de los poemarios del ciclo Bronwyn: “la que renace de las aguas eternamente” (Cirlot, 2001). En este caso, la “yerta suave” es su manifestación como Ofelia, su fase muerta: su piel fría y pálida como la nieve, su voz apagada, su corazón que no late; además, el halo sobre las sienes puede ser la corona de flores, pero sublimada en un halo de ángel, porque, como la eterna renaciente, se enuncia su resurgir a partir del tercer verso: la sed provoca que crezca como una planta desde la piedra hacia el agua. Todo parece un escenario de ocaso, como algo que se apaga en este poema, en tanto el fin del fondo y de lo alto, de los dos extremos del mundo, el fondo de los mares y el alto del cielo. Al morir se rompe el contenedor mundano. El último verso rompe con esta representación de Ofelia y se vuelve metapoético: la mano sacrificada o castigada por la hoguera podría referirse a su actividad creativa, su escritura se convertiría en un sacrificio o una ofrenda de fuego (retomando el sentido mágico de la palabra), pero también, como mencionaba, el fuego indica la

fugacidad de toda actividad humana, aún la que pretende exaltar. Entonces, la poesía también puede ser el “allí”, el lugar donde nada lo nunca ni, el acto de escribir como un incendio que quema el tiempo.

En otro poema de la segunda parte se nota con más claridad el sufrimiento por el fuego:

gimen voz de las rosas
a débil desvarío
por entre tantos siempre
adhesiones remoto que posible
deparan
padecer encendiendo la figura (483)

La prosopopeya de las rosas permite que giman como el ser humano, pero ese lamento va de una voz a un débil desvarío, como si se hiciera más sutil la queja de la carne al darse cuenta de que no durará por siempre. El tercer verso indica una salida: las adhesiones a lo remoto, a lo que no existe y por ende no muere; esto es posible, pero para acceder se necesita del padecimiento por fuego, incendiar la figura o el cuerpo humano que encierra la sustancia. Y este encender la figura que no deja de ser una fuente de luz es justamente aceptar los dolores de la vida hasta la aniquilación.

En el “Final” hay dos versos que son reveladores de esta capacidad purificadora, aunque dolorosa, del fuego:

grito de los metales cima fuego (496)

Aparece de nuevo un lamento, pero, a diferencia del anterior, aquí es claramente un grito. También se repite la prosopopeya utilizando el símil de los seres humanos como metales al rojo vivo en la forja, una cima o fondo de fuego. El segundo verso reúne los sentidos metafóricos y, en cierta forma, los explica:

que respirar es llamas y no ser (496)

Es decir, vivir, respirar, es quemarse y, por ende, consumirse; pasar algo por fuego vuelve gráfico el hecho de que estar vivo al mismo tiempo es estar

muriendo. Este verso enlaza los dos sentidos que enunciaba antes; por un lado, continúa la metaforización del fuego, pero, por otro, ofrece un contenido más abstracto: el concepto de no ser. Justamente, con la otra posibilidad de lo poético, en tanto modo de trascender lo mundano y acercarnos a la muerte, recurre a fragmentos más abstractos e incluso preguntas específicas sin que ello implique una pérdida de las metáforas o imágenes poéticas.

Así, el noveno poema de la primera parte abre con la cuestión de todo el poemario, en preguntas directas:

¿dónde? ¿lo ella? ¿era? (470)

De nuevo aparece el neutro “lo”, pero ahora junto al pronombre femenino “ella”, quizá una alusión a Bronwyn, esa constante femenina en su obra, y las otras dos preguntas sobre el espacio y el tiempo enlazadas a ella; es decir, ¿dónde queda el lugar en el que Bronwyn era? Parece un instante en el que todo se escapa, hasta ella. Bronwyn funciona de la misma manera que otras presencias femeninas en la literatura, como el propio Cirlot explica en un ensayo:

Para Nerval, Aurelia no era, en el fondo, ni Sophie, ni Jenny, ni Marie, ni su madre que no conoció. Ni era la síntesis de estas imágenes. *Era la atracción de la nada. El llamamiento de lo no. La abstracción del cese, que permite renacer en lo ‘otro’, sometido a su vez a esta ley, aunque la inmensa mayoría —por fortuna para ellos— no lo sepan o apenas lo intuyan en determinados instantes dramáticos de su existir.* (Cirlot, 2020: 72, cursivas mías)

Es decir, la mujer como sinónimo del alma atrae al hombre hacia su parte contraria y complementaria; si el hombre es un existente que muere, la mujer es lo que no muere, lo que renace eternamente, es lo que cesa el movimiento de la vida decadente, pero con el objetivo (y esto es lo importante) de “renacer” en ese lugar de “lo otro”, ese “donde” desconocido, pero atrayente; y es justo por esta cualidad de intermediación de la mujer que Bronwyn puede ser tomada como un ángel.

Ahora bien, eso “otro” puede también adquirir el nombre de “esencia” desde la filosofía, algo que permanece o que rompe con la impermanencia. Así es como aparece en el primer poema de la segunda parte:

porque ¿cómo la esencia?
 impermanencia de fulgor
 brillante ruido que
 de lo radiante rayo que
 podría? (482)

Esta es justamente la pregunta existencial: ¿cómo es o cómo se da la esencia desde el punto de vista de un existente? En *Ser y Tiempo* señala: “Los entes dentro del mundo son las cosas, las cosas naturales y las cosas ‘dotadas de valor’. La esencia de las cosas se convierte en problema; y en la medida en que la esencia de las últimas está fundada en la esencia de las cosas naturales, el tema primario es el ser de las cosas naturales, la naturaleza en cuanto tal” (§14. La idea de la mundaneidad del mundo en general, en Heidegger, 1997: 91). El mismo preguntar evoca el método que pone en movimiento las obras de Heidegger, en donde cuestiona constantemente y desde diversos ángulos: ¿qué es el ser? (1997), o, ¿qué es metafísica? (2009).

Cirlot ensaya respuestas que no dejan de ser preguntas. ¿La esencia podría ser la impermanencia de fulgor o fulgor de impermanencia: lo que brilla dentro de lo perecedero? O, también, ¿podría ser un ruido brillante, una sinestesia, algo que se escucha aunque no se entienda, que parece ruido, pero es luminoso? ¿O un rayo de lo radiante, una luz súbita, demoledora y fugaz? Lo que une estos intentos de respuesta es justamente el elemento luminoso y efímero, como el vistazo de Bronwyn, como cualquier momento de lucidez.

En este punto resulta inevitable articular cuidadosamente el elemento trascendental para completar los sentidos del “no” explorados hasta ahora. Clara Janés menciona que para Cirlot el tiempo “es la realidad en la que el hombre vive y el factor que engendra la contradicción —lo que no preocupa a los surrealistas ya que la contradicción no les ‘asusta’, pero sí a él que, si arraiga en lo contradictorio, no es por ‘ambivalencia’, sino por síntesis implícita o mejor, por busca de ‘otra cosa’— y es lo que entorpece el ser de ‘lo real absoluto’” (1996: 27). Esa “otra cosa” o “lo real absoluto”, o “lo otro” de la cita sobre Nerval o “la esencia” del poema ya visto, son formas de nombrar algo que está más allá de las “insultantes” condiciones espacio-temporales; Cirlot

acudirá a los discursos gnósticos y coincidirá con un tipo de discurso místico para darle un aspecto concreto a ese más allá.

APÓFASIS Y GNOSIS

*Y es que el ángel, en mí,
siempre está a punto de rasgar el velo del cuerpo.*
“MOMENTO”, JUAN-EDUARDO CIRLOT

El otro epígrafe del poemario *Donde nada lo nunca ni I y II* dice “La vida es una enfermedad del espíritu. / Novalis” (CirLOT, 2008: 461). Una vez convencido de que existir es morir, ¿cuál es el sentido de este movimiento angustiante? Para CirLOT no bastará sólo con pensar la vida desde el existente, sino que se adentrará en los límites del pensamiento mismo hacia una teoría trascendental. Entre otras opciones espirituales o abiertamente religiosas, como la angelología iraní en otros textos del barcelonés (ver CirLOT, 2001; Janés, 1996), en este poemario se acerca más a la apófasis mística y al gnosticismo.

Ahora bien, en primer lugar, vale decir que místico (de donde deriva el estudio de la apófasis) y gnóstico no son sinónimos, aunque ambos discursos filosófico-religiosos puedan aparecer muy relacionados, como la obra de CirLOT sugiere.

Etimológicamente, el término griego *apophasis* significa “no-decir”, o sea, “negar”. William Franke señala que Platón (427-347 a. e. c) y Aristóteles (384-322 a. e. c.) usaban esta palabra simplemente para negar una proposición (2007: 1). A partir de Pseudo Dionisio el Areopagita, la *apophasis* como una negación teológica se opuso a *cataphasis*, en tanto afirmación. No obstante, Michael Sells aclara que ambos aspectos no pueden entenderse separados o contrapuestos:

The kataphatic statement affirms the divine names, such as goodness, being, wisdom, and life. The apophatic statement asserts that the deity must be considered beyond-goodness, beyond-being, beyond-wisdom, and life. (1994: 35)

Esta apófasis teológica es tratada por Sells y Franke en términos de un tipo de discurso. Franke lo ubica no solo en textos teológicos o místicos, aunque entienda que allí podemos encontrar un origen, y en términos más abarcadores

sería el resultado del “irrepressible impulse to ‘speak’ essential silence [...] confronted ever anew with what surpasses saying” (2007: 2). Sells lo estudia en algunos escritores místicos de diversas tradiciones como una postura frente al dilema irresoluble de nombrar lo trascendente, aún siendo conscientes de que “éste” no puede reducirse ni a las reglas del pensamiento ni a las del lenguaje. La inefabilidad es insuficiente porque afirmar que “Lo Trascendente”, “Dios”, “Él”, “Éste”, “Eso”, “X” es innombrable, solamente conduce a una afirmación en negativo. Es por ello que los escritores apofáticos, comprometidos con la idea de trascendencia, pero también impulsados por una necesidad de comunicar, renuevan el lenguaje hacia una zona performativa: muestran antes que decir, mediante el desdecir: retractarse constantemente, tanto de la afirmación o negación inicial, como de sus subsecuentes negaciones, dejando el discurso abierto. Dicho discurso apofático parte de la idea metafórica de la creación del cosmos por emanación, pero la entiende de una forma circular y no lineal. Puesto que en las cosmogonías emanantistas se estructura jerárquicamente el mundo y el hombre a partir del desbordamiento de la divinidad, los creyentes suponen que debe existir un camino de regreso hacia ese origen divino (véase Sedgwick, 2017). De esta manera, avanzar en esta especulación sobre la trascendencia se convierte en realidad en un retorno que conduce a los místicos a un espacio-tiempo en donde se comprende que dios y él siempre han sido “uno”.

Por su parte, los estudios sobre “gnosis” y “gnosticismo” tuvieron un renacimiento tras el descubrimiento de trece códices en Nag Hammadi (una zona del alto Egipto) en 1945. Estaban escritos en copto (la última etapa del egipcio antiguo) durante el siglo IV, pero probablemente eran copias de originales griegos del siglo II, hoy perdidos. Antes de este acontecimiento los estudiosos del gnosticismo se basaban en —y en muchos sentidos secundaban— una perspectiva antiherética para entender los movimientos religiosos que se desarrollaron durante los primeros tres siglos de la era común, apoyados en los testimonios que recogieron los Padres de la Iglesia para rebatirlos, como San Hipólito (*Refutatio omnius haresium*) o Ireneo (*Adversus hareses*), y los filósofos neoplatónicos, como Plotino (Enéada II, 9, *Contra los gnósticos*). La crítica más actual prefiere regresar al adjetivo “gnóstico” y no hablar de “gnosticismo”, para alejarse de la idea de unidad, pues los estudios de los manuscritos coptos muestran que, en realidad, lo que se ha llamado por este nombre homologó

una variedad de propuestas filosófico-religiosas sobre la mejor vía de salvación espiritual. En esta variedad por supuesto se cuentan las propuestas cristiana y plotiniana. Michael Allen Williams señala que el problema no es el fenómeno de surgimiento y diseminación de religiosidades durante los primeros siglos de la era común, sino la creación de una “categoría” del “gnosticismo” para encapsular la variedad de posturas y detalles metafísicos, éticos, antropológicos y ontológicos (1996: 263). No obstante, dado que los textos encontrados en Nag Hammadi comenzaron a ser de dominio público hasta mediados de 1970, se debe reconocer que hay más sentidos de lo gnóstico conviviendo hoy en día: el estudio del corpus directo de Nag Hammadi y otros códices parecidos; la interpretación antignóstica conservada sobre todo por la iglesia cristiana; y un reconocimiento favorable neo-gnóstico de finales del siglo XIX y principios del XX por personajes de medios esotéricos, como el teósofo moderno G. R. S. Mead, o el psicoanalista Carl Gustav Jung (Burns, 2021: 30-35). Ante estos posibles sentidos de lo gnóstico, cabe señalar que Cirlot leyó sobre todo revaloraciones esotéricas, aunque también conoció los inicios del estudio de manuscritos gnósticos (Briano, 2016: 65-76).

Por tanto, para hablar de las propuestas que han sido tratadas como cercanas a lo gnóstico, en cualquiera de estas manifestaciones podemos secundar la propuesta de Roelof van den Broek: referirnos a la cosmología de los primeros siglos de la era común como “gnosticismo”, mientras que podemos llamar “religiosidad gnóstica” a cualquier movimiento o texto cuyo rasgo fundamental provenga del sustantivo “gnosis”, término griego que puede traducirse como “conocimiento”, y que usualmente iba acompañado del adjetivo “divino”: “the decisive criterion for designating an idea or text as Gnostic is whether or not it involves a concept of knowledge that considers Gnosis the indispensable means of salvation, indeed salvation itself” (Broek, 2006: 405). Los gnósticos, desde esta definición, también parten de la consciencia de una entidad absolutamente trascendente que no puede ser expresada con palabras:

In a number of texts, this idea is expressed in the same terminology of negative theology that was also used by pagan philosophers and hermetists as well as by Christian theologians. God is ineffable, invisible, unbegotten, incomprehensible, immeasurable, incorruptible, unnameable, etc. [...]. The negative theology of the Gnostics went even further than that of the Greek philosophers and most

Christian theologians. The latter held that God, although unknowable in his essence, could at least partially be comprehended by the human mind (*nous*), through philosophical reasoning and contemplation of the cosmic order; but the Gnostics denied this and declared knowledge of God to be possible only through revelation (Broek, 2006: 405).

Ahora bien, como puede advertirse, el punto en común de la apófasis mística y de la gnosis es una cosmología emanantista, pero lo que los distancia es más importante en este caso. La apófasis mística interpreta esta explicación cosmológica como una forma de autoconocimiento que descubre la constitución fundamentalmente divina del hombre; este descubrimiento es la experiencia mística, una sensación de no distanciamiento, de unión, de conexión con todo o, como el propio Cirlot la define:

[...] lo místico es, en su más entrañable esencia, la solución de todas las problemáticas, por la reunión íntima y sagrada, por el concierto de todos los elementos que constituyen el vivir humano. En lo místico se relacionan los factores antes mutuamente irreductibles: la realidad, el mundo, el espíritu, el tiempo y el éxtasis, se unen en el acto más completo que puede realizar un ser viviente, el de la adoración ilimitada. (Cirlot, 2006: 392)

En cambio, el gnóstico, al experimentar la gnosis, sólo reconoce una parte de sí mismo como divina y, por lo tanto, juzga el cuerpo y el mundo como una degradación o una cárcel que debe ser combatida. Es decir: en un caso, negar tiene un propósito afirmativo (las negaciones confirman la trascendencia del yo), mientras que, en el otro, el enfoque de la negación está en la caída, en haber perdido algo; por eso esta última es más cercana a la postura existencialista que aparece en el poemario y en el pensamiento cirlotiano expresado en los aforismos. En un ensayo sobre el pensamiento de H. P. Lovecraft aparecen justamente las características de lo gnóstico, de acuerdo con el poeta:

Lo que era una garantía (la relación macro-microcosmos, base de la antigua “imagen del mundo”) se ha transformado justamente en origen de un doble riesgo (que acontece desde dentro y desde fuera) [...]. Si se mantiene, con todo,

la conexión macro-microcosmos y si el hombre sigue siendo “el mensajero del ser” (Max Scheler) esto no es ya motivo de gloria ni de satisfacción, sino de pavor helado. ¿Dónde estamos? ¿A dónde vamos? [...]. Esta palabra, *exilio*, subrayada por nosotros, justifica que Serge Hutin, en *Les Gnostiques* (París, P.U.F., 1959), después de indicar que el gnosticismo, no es, en sí, una religión, sino un “sentimiento del mundo” y que reaparece en las épocas de crisis y de pesimismo total, juzgue a Lovecraft como gnóstico. Las ideas de omnipresencia del Mal, de necesidad de evasión y el sentimiento de radical extranjería son los “síntomas” esenciales de la enfermedad gnóstica.¹¹

“Lo gnóstico” es así un sentimiento de radical extranjería frente al mundo, una enfermedad espiritual caracterizada por un pesimismo total, ya que considera que se perdió una conexión fundamental. Para ver cómo Cirlot va hilando esta cosmovisión trascendental en el poemario podemos empezar con aquellos versos en donde es posible ver la cosmogonía emanacionista:

celeste catarata
anillo desencadenado mi (493)

El agua que se desborda y fluye es una metáfora emanantista que se repite en varias tradiciones (Sells, 1994: 7), pero el uso apofático está siempre en relación con el yo. Precisamente, lo que intenta el discurso de negaciones es romper con la jerarquía de Dios o lo trascendente como opuesto al ser humano o lo inmanente. En este verso Cirlot sí está implicando al sujeto dentro de esta imagen emanativa, pues dice que esa celeste catarata es “su (mi) anillo desencadenado”; no obstante, como ese anillo desencadenado forma una espiral, esta otra imagen ilustra el camino espiritual en una jerarquía vertical porque dibuja un camino tanto de descenso como de ascenso (Hanegraaff, 1998).¹² En el poema que sigue a este, la emanación se trata claramente en términos de caída:

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

12 Con la espiral se ilustra el movimiento circular de muerte y renacimiento como un

tan grises caímos no volver
 y lo nada es posible
 sin vidrio ni la niebla
 ¿no?
 (CirLOT, 2008: 494)

En un intento por prosificar el poema, podríamos leer lo siguiente: “caímos de esa catarata tan grises, degradados, no hemos vuelto; pero ‘lo nada’ es posible, siempre y cuando no haya vidrio ni niebla, factores que dificultan una mirada directa de ‘ello’”. Sin embargo, esa pregunta final ya establece, con genialidad, una duda sobre la negatividad, quizá débil, pero suficiente para descolocar lo que ha dicho antes, tanto la caída, como la posibilidad de “lo nada”.

Por otra parte, el sentido gnóstico pesimista está trabajado en el poemario a través de la simbología del color rosa. En el *Diccionario de símbolos*, CirLOT reconoce en el rosa el “color de la carne y de la sensualidad, o los afectos [...] los gnósticos, desarrollando la idea de que el rosa es el color de la carnación, lo consideraban símbolo de la resurrección” (CirLOT, 2016: 149). A partir de este indicio, podemos interpretar el siguiente poema:

contra las últimas en ruta
 enloquecidamente no

progreso espiritual, que separa el punto de inicio del de llegada. En un texto de 1950 CirLOT menciona: “Existe una posibilidad de conciliar lo cíclico con el crecimiento infinito. Y es el movimiento espiral”; sin embargo, la rechaza al pensar que esto llevaría al ser que crece espiritualmente a superar el origen: “Sucedería que el poder de expansión, que atribuimos al ser, poseería un coeficiente infinito, y la facultad sería superior a la entidad que la poseía, creando así una contradicción insalvable que, por sistema, hemos de rechazar” (CirLOT, 2008: 397). En el *Diccionario de símbolos*, no obstante, la define como “la forma esquemática de la evolución del universo” (201) que admite tanto un movimiento ascendente como descendente, pero en todo caso progresivo y como tal es “atributo de poder”; al mismo tiempo considera su manifestación pictórica destinada a “provocar el éxtasis y a facilitar una evasión del mundo terrestre para penetrar en el más allá [...] o al menos es una invitación a esa penetración hacia el interior del universo, hacia su intimidad” (CirLOT, 2018: 202).

hacia lo eterno roto rosa
que solamente emigra su
las alas que no lloran abren
(Cirlot, 2008: 469)

El único término que concuerda con “últimas” es “alas”; si juntamos el segundo verso se trataría justamente de la negación de que va en contra de las últimas alas, porque ya van en ruta, en camino hacia lo eterno. Precisamente por ser eterno, es un rosa roto, una mundanidad o encarnación interrumpida, rota, fragmentada. Parece que el cuarto verso es el único incompleto, pues empieza una explicación de lo anterior: en la ruta hacia lo eterno, “solamente emigra su” podría concluirse con “espíritu”: solamente eso puede emigrar; el cuerpo, no. A ese elemento, alma o espíritu pertenecen esas alas que, precisamente, no lloran (como el cuerpo que gime incendiándose), sino que se abren, alistándose para elevarse.

De igual forma, cobra sentido el uso reiterado del binomio “roca rosa” que incluso aparece en dos poemas, dispuesto de la misma manera, en un verso aliterante: “rosa roca de rosa rosa” (464 y 481); pero no sólo se trata de un ejercicio técnico en donde “el orden racional sale mal parado” (Parra, 2001: 141), sino de un recurso para exponer una idea clara. Lo importante aquí es la función de la preposición “de”, porque hace depender los dos primeros términos de los dos últimos: la roca rosa pertenece o proviene “de” la rosa rosa. En este último binomio, rosa rosa, Cirlot recurre a un procedimiento de la poesía celta en el que un mismo término es usado en su valor de sustantivo y de adjetivo (Cirlot, 2001: 481). La rosa como flor es imagen del Paraíso en *La Divina Comedia* de Dante, pero en este caso es de color rosa, por lo que podría ser un falso paraíso o a lo sumo un paraíso terrenal. Por lo tanto, lo que se puede entender de este verso es que un elemento inanimado, la roca (que podría ser un reflejo del propio yo lírico),¹³ proviene o ha derivado del

13 Es una clara referencia a la alquimia, una corriente esotérica, recurrente en la obra cirlotiana, que pone el acento en la transmutación y perfección tanto de los metales e incluso rocas, como del propio alquimista. En un poemario titulado justamente “Los espejos” de 1962, aparece una mención a la piedra como elemento reflejo que puede seguir el mismo camino que el sujeto lírico: “Encontré una gran piedra gris / y le dije: // Tenemos que resucitar”

falso paraíso. Esto recuerda a ciertos mitos gnósticos de la antigüedad que pensaban el mundo corporal como una creación del “Demiurgo” o falso dios (Piñero y Torrents, 2000: 71) ya que el Dios verdadero debía ser solamente espiritual. En otro poema dice:

roca de rosa que
blanca de blanca para
de tránsito transido
estando
traspasado de fin (487)

Roca de carne, ahora blanca, purificada, de tránsito angustiado, el paso angustioso es la ruta del que está muriendo. El gerundio eterno aparece solo; estar es una actividad que ocurre todo el tiempo; si se está, si se existe, se halla traspasado de muerte, de fin; de nuevo la idea de la vida muerta, pero explicada desde el rosa gnóstico.

Ahora bien, la gnosis como ese momento de revelación también está presente, por ejemplo, cuando se alude al despertar, a abrir los ojos: “ávidos los abiertos / pupilas en lo eterno” (490); el centro de su mirada, las pupilas, está puesto en “lo eterno”, como otra definición de “lo nunca”. Clara Janés explica que lo “no” constituye la posibilidad de que se produzca la experiencia motivadora de la poesía, a saber, tratar de obtener por medio del poema lo que el mundo no da, pues esa es una de las definiciones de poesía para Cirlot: “sustitución de lo que el mundo no es” (“Entrevista”, 1967). Esto es importante porque me parece que, dependiendo de en dónde situemos el “no” frente a la palabra mundo, querrá decir una u otra cosa: mundo no (o mundo del no) será el cotidiano frustrante; mientras que no-mundo, al ser negación del mundo será su contrario, o sea, el lugar donde sí se obtienen los anhelos. Por tanto, el no-mundo es el vislumbrado por la poesía y el anhelado pero in-experimentado en vida, es decir, el trascendente. Además, Janés dice que lo “no” “es la consecuencia última del tema del hombre ‘interior como

(Cirlot, 2008: 87).

ser ahumano' que aparece envuelto en imágenes simbólicas" (1996: 31), por eso lo "no" también puede ser "lo que renace eternamente", lo que no muere. Esto también se enlaza con otro valor del neutro "lo": "Me interesaría Dios, si existiera. Sólo Lo (no Él)".¹⁴

En otro aforismo menciona justamente esta idea de negar como una estrategia para imaginar lo que no podemos experimentar como entes vivientes, "lo no pudiera ser una apariencia —ya que la nada, en sí, es inexperimentable—. Sería la apariencia fundamental del individuo, como asignación de espacio y tiempo en que 'él' (o ello) no está (no es). Apariencia desde el sentido general del ser, no desde el ángulo del ente discontinuo" (Cirlot, 2008: 418). Así funciona la apófasis en la mística: sólo es posible si nos colocamos en otra perspectiva, una que salga de la experiencia cotidiana. Como es de esperarse a partir del título del poemario, las negaciones son constantes, aunque hay fragmentos en donde son más evidentes, como en el siguiente poema:

errante reino ruido
inmaculadamente no
destellada corona no
rotación iras sido su (470)

Estos versos siguen a las preguntas analizadas en el apartado previo (¿dónde? ¿lo ella? ¿era?). Quizá como un parpadeo, parece haber visto el reino de Bronwyn (lo ella), pero no está seguro, por eso es errante. Lo que percibió es ruido, no inmaculado, o sea, una mancha; no es una corona destellada, es decir, "lo ella" ha sido destronada, se ha quedado sin corona resplandeciente, está en la oscuridad.

Preferir las negaciones a las afirmaciones está relacionado con la apófasis, pero en Cirlot no sólo aparece así, sino que versa sobre la negación, dialoga con la nada, con lo no, y esto es más notorio cuando utiliza el "ni". En el título, sin ir más lejos, a pesar de que todo es una concatenación de nega-

14 Carta de Cirlot a Jean Aristeguieta del 30 de junio de 1967, carpeta 13-Árbol de Fuego I, caja FP1025-Correspondencia personal, diferentes entidades. Fondo Juan Eduardo Cirlot. Archivo del Museo Nacional de Arte de Cataluña.

ciones “donde nada lo nunca”, cuando aparece el “ni” menciona que sí hay algo: sólo eso, una partícula copulativa de negaciones. Lo repite en la última estrofa del “Prólogo”: “Bronwyn desconocido cisnes hablo / armadura candente no ya lucho / mío temblor de todo contención / nunca donde lo nada sólo ni” (461). Altera un poco el orden para enfatizar el tiempo, nunca, pero esa fórmula, “sólo ni”, permanece. ¿Ese “sólo ni” será Bronwyn? En un movimiento circular, esta estrofa se repite con una ligera variación, pero ahora en el poema “Final”, en la última estrofa, “ni” es la última palabra del poemario: “Bronwyn desconocido cisnes hablo / armadura candente *guantes rojo* / mío temblor de todo contención / nunca donde lo nada sólo ni” (496, subrayado mío). El elemento positivo es solo el espacio, el lugar, el dónde, pero lo usa como punto de apoyo desde el que niega todo lo demás: niega el tiempo, lo existente, lo eterno, lo cosa, y sólo acepta un ni, sólo hay un ni, una conjunción, una ilación de inexistencias, de puras apariencias.

En otro poema dice: “cristal inagotable ven / más no nada ni nunca si” (466). Convoca (no olvidemos la función mágica del poema) un elemento transparente que no se agota, una imagen de la eternidad, pero luego todo parece fútil, nada pasa, y aquí el “ni” se refiere al temporal “nunca”; sin embargo, termina con un condicional, de nuevo se desdice de lo anterior y nos hace preguntar: ¿habrá algo que rompa la negativa? Más adelante enuncia “en instantes distantes / inmensamente nada / ni no” (468), en donde el “ni” antecede al “no”, todo queda lejos, porque nada permanece, ni siquiera la negación. En un poema de sólo un verso también aparece “y Bronwyn ni” (488), dando a entender que ni siquiera puede estar Bronwyn, sólo puede enterverse.

No obstante, me parece que sí existe un momento de fusión, o enlazamiento de miradas, como si por fin dos partes escindidas (Bronwyn y el yo existente) se encontraran a través de la contemplación: “de nada se anudando // mis tus sus ojos ojos” (486), o en todo caso, notara que son lo mismo pues no se distingue qué pertenece a cada uno: “oculto sacramento mis tus ojos” (461). Y también encontramos en el verso “inoíbles las cimas simas” (480) esa teriversación de planos como en la apófasis mística: el avance es un retorno, arriba es abajo y viceversa.

CONCLUSIÓN

Vemos así que, al tener en cuenta el sentido gnóstico y místico-apofático del poemario, la lectura biográfica propuesta por Enrique Granell —el no mundo como Barcelona—, la formal —el no mundo como el espacio del poema—, la arqueológica —los restos descompuestos por la entropía mundana—, la filosófica —el donde nada de la muerte en vida— adquieren un peso distinto. En una dirección se lleva a un extremo profundo la angustia producida por la consciencia tanto de ver la destrucción de los objetos como del propio dejar de existir, y esa angustia se transforma en pesimismo esencial. En otra dirección, se eleva alta una posibilidad, aunque lejana, de salvación. Las menciones a Bronwyn aparecen con ese significado, una esperanza que no muere, aunque el eje del poemario sea la destrucción.

Así, la poesía deviene el terreno de lo posible eterno, el lugar *donde lo todo siempre y*. Esto puede ligarse con la estética romántica de la que Cirlot siempre se alimentó, pero fundamentalmente está reivindicando una visión del mundo gnóstica (la poesía como ecuación matemática), susceptible de ser transformada en mística (la poesía como magia). Todo esto nutre de fuerza significativa su experimentación innovadora del lenguaje.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo Guerra, Jorge (2008), “La razón poética. Una aproximación (María Zambrano y Heidegger)”, en *Aurora: papeles del “Seminario María Zambrano”*, núm. 9, noviembre-diciembre, pp. 6-14 [<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/138063>], consultado: 23 de julio de 2022.
- Aguilar Álvarez-Bay, Tatiana (2013), *La verdad poética en José Ángel Valente (1955-1960)*, México, El Colegio de México.
- Allegra, Giovanni (1977), “I simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan-Eduardo Cirlot”, en *Annali dell’Istituto Universitario Orientale*, Nápoles, Sezione Romanza, pp. 5-42.
- Allegra, Giovanni (1988), “Juan-Eduardo Cirlot dal surrealismo alla svolta simbolica”, en Gabriele Morelli (ed.), *Trent’anni di Avanguardia Spagnola. Da Ramón Gómez de la Serna a Juan-Eduardo Cirlot*, Milano, Jaca Book (Edizione Universitaire Jaca 35), pp. 269-298.

- Antón Pacheco, Antonio (2008), “Poesía metafísica. En torno a Juan Eduardo Cirlot”, en *Campo de Agramante: revista de literatura*, núm. 9, pp. 35-46, disponible en: [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmz9173>], consultado: 23 de julio de 2022.
- Balsameda Maestu, Enrique (1988), “La poesía española de posguerra a través de sus antologías”, en *Cuadernos de Investigación Filológica*, vol. 14, pp. 41-55.
- Benítez Andrés, Rosa (2019), “Poesía como conocimiento frente a poesía como comunicación: una querrela de largo recorrido”, en *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, vol. 35, núm. 2, pp. 347-370.
- Briano Veloz, Karen Anahí (2016), *Gnosis y gnosticismo en la obra de Juan Eduardo Cirlot: simbolización y recepción*, tesis de maestría en Letras españolas, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Broek, Roleof van den (2006), “Gnosticism 1. Gnostic religion”, en Wouter J. Hanegraaff, Antoine Faivre, Roleof van den Broek y Jean-Pierre Brach (eds.), *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, Leiden-Boston, Brill, pp. 403-416.
- Burns, Dylan (2021), “Receptions of Revelations: A Future for the Study of Esotericism and Antiquity”, en Egil Asprem y Julian Strube (eds.), *New Approaches to the Study of Esotericism*, Leiden-Boston, Brill, pp. 20-44.
- Castillo Peragón, Alfonso (2019a), “Hermenéutica simbólica: la poética simbólica de Juan Eduardo Cirlot”, en *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, vol. 35, núm. 1, pp. 223-245. DOI: [<https://doi.org/10.15581/008.35.1.223-45>].
- Castillo Peragón, Alfonso (2019b), *Hermenéutica simbólica. La poética simbólica de Juan Eduardo Cirlot. El ciclo de Bronwyn*, Tesis de doctorado en Lenguas, Textos y Contextos, Granada, Universidad de Granada.
- Chaves, José Ricardo (2015), “El estudio académico de lo esotérico”, en *Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña*, vol. 7, núm. 2, pp. 120-127.
- Cirlot, Juan-Eduardo (2020), “Posfacio. El pensamiento de Gérard de Nerval”, en Gérard de Nerval, *Cartas de amor a Jenny Colón*, traducción de César de Bordons Ortiz, Girona, Wunderkammer, pp. 59-73.
- Cirlot, Juan-Eduardo (2016 [1ª. ed. 1969]), *Diccionario de símbolos*, edición de Victoria Cirlot, Madrid, Siruela.

- Cirlot, Juan-Eduardo (2008), *Del no mundo*, edición y prólogo de Clara Janés, Madrid, Siruela.
- Cirlot, Juan-Eduardo (2006), *Diccionario de los Ismos*, prólogo de Ángel González García, Madrid, Siruela.
- Cirlot, Juan-Eduardo (2005), *En la llama. Poesía (1943-1959)*, edición de Enrique Granell, Madrid, Siruela.
- Cirlot, Juan-Eduardo (2001), *Bronwyn*, Madrid, Siruela.
- Cirlot, Juan-Eduardo (1996), “La ideología de William Blake”, en Clara Janés (ed.), *Confidencias literarias*, Madrid, Huerga y Fierro, pp. 85-86 (aparecido por primera vez en *Papeles de Son Armadans*, 1966).
- Clavillé, Riera (1968), “¿Quién es Bronwyn? Entrevista con J. E. Cirlot”, en *Revista Europa*, núm. 560, 15 de enero de 1968, p. 58.
- Corazón Ardura, José Luis (2007), *La escalera da a la nada. Estética de Juan Eduardo Cirlot*, Murcia, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (cendeac).
- Corbin, Henry (1989), *Spiritual Body and Celestial Earth. From Mazdean Iran to Shi'ite Iran*, traducción de Nancy Pearson, Nueva Jersey, Princeton University Press (Bollingen Series xci).
- Fernández Castillo, José Luis (2021), “Edgar Allan Poe y Juan Eduardo Cirlot: símbolo y negatividad”, en *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 35, pp. 235- 255.
- Fernández, María Francisca (2013), “Una lectura de Heidegger en la España franquista. El caso de Manuel Sacristán”, en *Sociología histórica*, núm. 2, pp. 73-110.
- Franke, William (2007), *On What Cannot Be Said. Apophatic Discourses in Philosophy, Religion, Literature, and the Arts. Vol. 1, Classic Formulations*, Indiana, University of Notre Dame Press.
- Granell Trías, Enrique (2000), “*Donde nada lo nunca ni*, de Juan-Eduardo Cirlot”, en *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, núm. 638, pp. 20-24.
- Greene, Roland et al (eds.) (2012), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, pp. 237-268.
- Hanegraaff, Wouter J. (1998), “Romanticism and the Esoteric Connection”, en Roleof van den Broek y Wouter J. Hanegraaff (eds.), *Gnosis and Hermeticism from Antiquity to Modern Times*, Nueva York, State University of New York Press, 237-268.

- Hanegraaff, Wouter J. (2013), *Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Heidegger, Martin (1997), *Ser y Tiempo*, traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera C., Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Heidegger, Martin (2009), *¿Qué es metafísica?*, versión de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza.
- Hernández Garrido, Raúl (2016), “La Diosa rota de Cirlot”, en *Trama y fondo: revista de cultura*, núm. 41, pp. 45-57.
- Janés, Clara (1996), *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*, Madrid, Huerga y Fierro.
- Larraz, Fernando y Diego Santos Sánchez (eds.) (2021), *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Lanz, Juan José, (2011), “El compromiso poético en España hacia mediados del siglo xx”, en *Revista Izquierdas*, núm. 9, abril, pp. 47-66, disponible en [www.izquierdas.cl].
- Manjón-Cabeza Ruiz, Dolores (2008), “Poesía de posguerra en Barcelona”, en *Revista de Literatura*, vol. 70, núm. 139, pp. 141-163.
- Martín Ortega, Elisa (2017), “Poesía permutatoria y cábala en la obra de Juan Eduardo Cirlot: el ciclo Bronwyn”, en *Studia Iberica et Americana: Journal of Iberian and Latin American Literary and Cultural Studies*, vol. 1, núm. 4, pp. 331-352.
- Medina Bañón, Raquel (1977), *Surrealismo en la poesía española de posguerra (1939-1950): Ory, Cirlot, Labordeta y Cela*, Madrid, Visor.
- Navarro Cordón, Juan Manuel (2012), “A recepción de Heidegger en España”, conferencia presentada durante las jornadas *Recepciones de Heidegger en Galicia*, Galicia, Consello da Cultura Galega, 4 de junio de 2009, [https://www.youtube.com/watch?v=WKI9SdOBy3U&fbclid=IwAR2XgemSvW662DJ39LEkoEouhKix52JZ0CLDEfi4PUxL4d7lpyC-8nRseXqM], consultado: 23 de julio de 2022.
- Nemo, Phillippe (2014), “De Heidegger a Sohrevardí. Conversación [de Henry Corbin] con Philippe Nemo”, conversación grabada por Radio France-Culture el miércoles 2 de junio de 1976. Texto revisado y completado según las notas tomadas en aquella misma ocasión, recuperado en *Revista Cultural Biblioteca Islámica*, entrada del 21 de enero de 2014: <<http://www.redislam.net/2014/01/de-heidegger-sohrevardi-entrevista-de.html#sthash.VBe04vOv.dpuf>>

- Ortíz-Osés, Andrés (1992), “La recepción de la hermenéutica en España”, en *Isegoría*, núm. 5, pp. 154-160.
- Ortíz-Osés, Andrés (1989), *Metafísica del sentido. Una filosofía de la implicación*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- Ortíz-Osés, Andrés (2001), *Diccionario interdisciplinar de Hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- Parra, Jaime D. (2001), *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan-Eduardo Cirlot*, Barcelona, Planeta.
- Piñero, Antonio y Montserrat Torrents (2000), “Introducción general”, en Francisco García Bazán, Fernando Bermejo y Alberto Quevedo (eds.), *Textos gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi I. Tratados filosóficos y cosmológicos*, Madrid, Trotta, pp. 19-126.
- Rivera, Jorge Eduardo (trad.) (2017), “Prólogo del traductor”, en Martín Heidegger, *Ser y Tiempo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 17-21.
- Rivero Taravillo, Antonio (2016), *Cirlot, ser y no ser de un poeta único*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Santiago Romero, Sergio (2021), “Anahit de Juan Eduardo Cirlot: reescritura simbólica de un mito persa”, en *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, vol. 23, núm. 1, pp. 33-61.
- Sedgwick, Mark (2017), *Western Sufism. From the Abbasids to the New Age*, Nueva York, Oxford University Press.
- Sells, Michael (1994), *Mystical Languages of Unsayings*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1994.
- Vega, Amador (2005), *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, Navarra, Cátedra Jorge Oteiza.
- VV. AA., “Dossier: Cirlot y el no-donde” (1997), en *Barcarola*, núm. 53, pp. 50-127.
- Waelhens A. de (1938), “Reseña”, en *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 59, pp. 469-470.

Williams, Michael Allen (1996), *Rethinking “Gnosticism”. An Argument for Dismantling a Dubious Category*, Nueva Jersey, Princeton University Press.
Zubiri, Xavier (1933), “¿Qué es metafísica?”, en *Cruz y Raya*, 16, Madrid, pp. 85-115, <https://www.zubiri.net/?page_id=899>

KAREN ANAHÍ BRIANO VELOZ: Es licenciada y maestra en literatura por la Universidad Nacional Autónoma de México. En agosto de 2017 inició sus estudios de Doctorado con el proyecto Poética conceptual y esoterismo en la obra de Juan-Eduardo Cirlot. Ha realizado estancias de investigación en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona y en el Archivo del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, bajo la tutoría de la Dra. Victoria Cirlot. Entre sus publicaciones más recientes están: “Discurso místico apofático en la poesía de Elsa Cross y Angelina Muñiz-Huberman: intelectualidad y desdecir” (2019); “La alquimia en la obra de Juan-Eduardo Cirlot: reivindicación del esoterismo como conocimiento rechazado” (*Melancolía 4*, 2019) y “Mística, Grial y celtismo en la Quête de Bronwyn de Juan-Eduardo Cirlot” (2020).

D. R. © Karen Anahí Briano Veloz, Ciudad de México, julio-diciembre, 2021.