

El Sentido del Experimentalismo en la poesía de Juan Eduardo Cirlot

Félix Morales Prado

Resumen: *En la obra poética de Juan Eduardo Cirlot, que tanto bebe en las fuentes de la tradición como incorpora e idea avanzados y arriesgados procedimientos experimentales, estos últimos no son, como en otros exponentes de las últimas vanguardias, un mero intento de cambiar o subvertir el lenguaje poético y el concepto de poesía, sino un recurso más al servicio de la obra, hondamente lírica y simbólica, del poeta catalán. Este artículo trata de mostrarlo a través de la observación y contextualización de manifestaciones experimentalistas presentes en varios de sus libros.*

Aunque es de sobra sabido, nunca está de más recordar el enfrentamiento que siempre hubo en la república de las letras entre los partidarios de la “poesía tradicional” (llamémosle así) y los innovadores o vanguardistas. Esta beligerancia se hace especialmente cruda con la aparición de la poesía experimental. Los poetas convencionales niegan contundentemente que tales manifestaciones sean poesía ni nada que se le parezca. Los experimentalistas despojan de toda validez a la llamada “poesía discursiva”, que para ellos es un producto del pasado, inútil, artificioso y sin vigencia. Mientras que garcilasistas, poetas sociales o venecianistas despreciaban o se burlaban de los experimentalistas, estos últimos se empeñaban fundamentalmente en una cosa: la destrucción de un lenguaje poético que para ellos no era ya sino un cadáver que empezaba a oler mal (lo que, por otra parte, no era nada nuevo y ya se venía dando desde el movimiento Dadá). Estas actitudes, además de estar motivadas por factores históricos, sociales y políticos, responden al empecinamiento en ignorar el resbaladizo y muy manipulado carácter del término “poesía”. No olvidemos que “poesía” proviene del griego “poiesis”, que significa “creación”. Así entendido, hay que replantearse muchas cosas. De qué es poesía se han dado multitud de definiciones, desde las más líricas a las más pretendidamente objetivas y científicas, muchas de ellas contradictorias entre sí. Una de las que más me convence (aunque es evidente que en este tema no pueden estar ausentes los gustos y experiencias personales) es la que da, no de poesía sino de poeta, que viene a ser lo mismo, el protagonista de

este artículo, Juan Eduardo Cirlot: “no es otra cosa que el exhumador de un mundo antes irredento. Ha aprendido, sufriendo, fórmulas mágicas que los otros desconocen: conjuros para evocar y recrear las danzas interiores. Razas sordomudas, perdidas en sus parajes profundos, cobran voz bruscamente y, desde el valle dormido bajo la niebla, ese coral suena iluminando regiones desoladas o magníficas. Así hasta que toda la tierra se convierte en eco”. (Cirlot, *En la llama* 71).¹ Definición que puede parecer en exceso apocalíptica, grandilocuente y heroica a nuestra época pragmática y pedestre. Pero, además de ella, está la siguiente declaración del poeta: “...la poesía no depende del método. Tan procedimiento es un soneto como una variación fonovisual. La poesía es previa. Y existe o no. ¿Discriminación? La de autor o lector. Si el primero no podría nunca asegurar que “haga” poesía para el segundo, sí garantiza que la hizo para él” (Cirlot, *Bronwyn* 566).² La poesía es previa. Hermoso, ¿no? En relación indirecta con este carácter previo de la poesía hace el autor otra afirmación que no tiene desperdicio: “para que un libro exista no es preciso ni siquiera editarlo, ni aún escribirlo. Basta haberlo pensado verdaderamente. Hay placas de resonancia y de registro en el universo que tienen más valor que los oídos o las miradas del oyente y del lector, aunque este no sea jamás desdeñable” (Cirlot, *Bronwyn* 599).³ Bien. Creo que estas pocas declaraciones de Cirlot son suficientes para introducirnos en el meollo de este artículo en el que intento reflexionar acerca del sentido que tiene la experimentación poética en la obra del polifacético poeta catalán. Para Cirlot, como queda dicho, la poesía era un fenómeno interior que ni siquiera necesitaba ser plasmado. Digamos que, para él, era una condición. En ningún momento intentó acabar con el lirismo que siempre la había caracterizado, y su convicción acerca de la naturaleza lírica del fenómeno poético queda totalmente clara en textos como, por ejemplo, “La vivencia lírica” (en *Entregas de Poesía*, nº 19. Marzo, 1946): “el “hecho poético” es siempre un acto anímico, un “estado” o “vivencia” tenidos por el creador lírico (...) “Autenticidad creacional” es únicamente lo que ha de exigirse al poeta. Esta autenticidad, en primer término, es la antes aludida, después, la sinceridad emotiva...” (Cirlot, *En la llama* 675). Actitud, como se ve, muy diferente de la de los experimentalistas que sí intentan la destrucción y declaran no sólo la nulidad, la prescripción de las vías hasta entonces utilizadas por la poesía, sino que niegan la validez de la experiencia lírica como sustento y esencia de aquella. La suposición, por tanto, (no voy a denominarla con el pomposo título de hipótesis) es que Juan Eduardo puso la experimentación, sin prejuicios, al servicio de su vivencia poética, cuyo profundo lirismo es patente ya desde su primera entrega, *Seis sonetos y un poema del amor celeste*⁴ (Cirlot *En la llama* 25). Veamos lo que entiende por “lírico” el DRAE. En su quinta acepción: “Que promueve una honda compenetración con los sentimientos

manifestados por el poeta.” En la octava: “Género literario al cual pertenecen las obras, normalmente en verso, que expresan sentimientos del autor y se proponen suscitar en el oyente o lector sentimientos análogos.” Ambas podrían servirnos para el caso, aunque la segunda menos que la primera, creo.

Nada, pues, más lejos de Juan Eduardo Cirlot que la concepción del poema como objeto autónomo, casi mecánico, que han mantenido muchos experimentalistas. Y menos aún el alejamiento de toda metafísica que aquellos también propugnan. Afirma Fernando Millán: “...la búsqueda de nuevas leyes sobre las que edificar una práctica eficaz y unas nuevas formas expresivas auto suficientes, no puede sustentarse en las técnicas tradicionalmente establecidas, basadas en un entendimiento metafísico del arte...” (Millán, 16).⁵ Y si algo destaca en la poesía cirlotiana es precisamente su dimensión metafísica. Sus conocimientos sobre la cábala, la mística mazdea, la alquimia, el catarismo... informan gran parte de su obra y se traslucen en ella de manera más o menos evidente. Por tanto, Cirlot no estuvo muy cerca de, digamos, las bases ideológicas de los poetas experimentales. Porque fue un poeta lírico, en el sentido de que concebía el poema como un producto del mundo interior del poeta. Es más, como leímos más arriba, ni siquiera consideraba necesaria su plasmación en el mundo material sino sólo el que hubiera sido pensado. Y porque su obra es profundamente metafísica. Sin embargo, fue un poeta experimental en su andadura que, sin rechazar la tradición, se sintió libre para utilizar todos los medios a su alcance a la hora de expresarse, sin límites de lenguajes, existentes o no.

Ya tres años antes de su primera versión del *Homenaje a Bécquer* (Cirlot, *Del no mundo* 693)⁶ donde, aparte de descubrir la técnica de las permutaciones, ejerce la apropiación creativa, introduce en su cuadernillo *7 homenajes* (Dau al Set, mayo 1951) un recurso experimental que nadie, excepto yo en los comentarios a la reedición del opúsculo que llevé a cabo en el número 6 de la revista *Con Dados de Niebla*, en 1988⁷ (y, más tarde en mi ya desaparecida revista virtual *El fantasma de la glorieta*), nadie, creo, ha señalado ni anotado. Y es extraño, dada su significación e importancia, a mi entender. Aparte de toda la compleja simbología implícita en estos siete sonetos, desde el punto de vista numerológico, la elección de los personajes, la ordenación de las composiciones, etc, Cirlot utiliza el cromatismo en esta plaquette. Es decir, un recurso visual. Reproduce cada una de las composiciones en un color diferente. Y esto no lo hace, evidentemente, con una mera intención decorativa, lo cual rayaría en absurda cursilada. Tiene una intención simbólica, como muchos otros componentes del poemario, con los que los colores guardan correspondencias que detallo en mi

artículo antes citado. Inexplicablemente, cuando en el año 2005, la Editorial Siruela incluye los 7 *homenajes* en la compilación de la obra producida por el poeta entre los años 1943 y 1959, los reproduce negro sobre blanco,⁸ eliminando así gran parte del simbolismo y el mensaje poético que Cirlot quiso, sin duda, transmitir en esos versos. Craso error. Nada en Cirlot es casual ni producto del azar. Todo en él tiene un sentido. En la lectura de su poesía no es idea desdeñable tener a mano su famoso *Diccionario de símbolos*.

Ya casi al final de su vida, en la composición permutatoria *Visio smaragdina* (Cirlot, *Del no mundo* 874) aparece, transparente para el lector avisado, la relación del simbolismo de los colores con la experiencia metafísica de la que le informa, entre otras cosas, Henry Corbin en sus obras sobre la mística de teósofos como Sohrevardi o Ibn Arabí.

Visio smaragdina

Maresmer

maresmel vad

valma resdar

mares delmer

Deser verdal

vernal damer

adler es mar

verden lervad

Maresmer ver

desmeral dar

dar

ver

verd

verd smerald

Este poema, aunque bello en sí mismo desde el punto de vista del sonido y la disposición de los signos, va mucho más allá de ser una mera composición letrista o de poesía concreta. Su comprensión total no es posible sin conocer determinada fase de la experiencia mística sufí que Corbin describe en su libro *L'homme de lumière dans le soufisme iranien*. Tras narrar el "movimiento" ascensional en medio de visiones que son reflejos del alma en éxtasis, el orientalista francés dice (en traducción de

María Tabuyo y Agustín López): “Y estos son todos los cielos espirituales, los cielos interiores del alma, los siete planos del ser que tienen sus homólogos en el hombre de luz y que muestran sus irisaciones en el arco iris de la **visio smaragdina**” (Corbin 94)⁹

A la luz de esta información, el poema cobra nuevo sentido, nuevas resonancias. Y las palabras, aparente galimatías abstruso, se iluminan bajo el foco de la experiencia visionaria.

La técnica de la permutación también la usaría Cirlot en *Inger. Permutaciones*. Así como las variaciones fonovisuales en *Ocho variaciones fonovisuales sobre el nombre de Inger Stevens*, en el poema aislado *Gloria*, donde la combina con el caligrama o, sobre todo, todas estas técnicas, sumadas al collage, en su obra más intensa y extensa desde un punto de vista vital y poético: el *Ciclo Bronwyn*. Pero de esta última hablaré más abajo.

En *Inger. Permutaciones* (Cirlot, *Del no mundo* 657)¹⁰ rinde homenaje a la actriz americana Inger Stevens, de origen sueco, que se suicidó en 1970. Si en el caso de Bronwyn-Rosemary Forsyth, consta el enamoramiento platónico, el amour fou que condujo al poeta a escribir el ciclo, no sé qué lo impulsó a dedicar sus versos a la actriz sueca. Algo debió atraerle de ella cuando le dedicó una buena parte de su obra y por lo que se puede leer en *INGER STEVENS. In memoriam*¹¹: “Inger ya está muy lejos de la tierra del hombre / que musita alaridos cuando sueña el amor” (Cirlot, *Del no mundo* 655). Según él, fue el impacto de volver a ver a una mujer muerta lo que originó el Ciclo Inger. Parece la suya una actitud romántica concomitante una vez más con la de Bécquer: “-Yo soy un sueño, un imposible, / vano fantasma de niebla y luz. / Soy incorpórea, soy intangible, / no puedo amarte. / -¡Oh ven, ven tú!” (G. A. Bécquer. *Rima XI*). Por eso considero una contradicción su declaración en la nota inicial a *El palacio de plata*:¹² “Tuve la idea de inventar este procedimiento partiendo de las técnicas de Abraham Abulafia (letrismo cabalístico) y Arnold Schönberg (música dodecafónica), pero también por un desprecio cada vez mayor hacia el asunto, no sólo como anécdota exterior acaecida en la historicidad mínima del humano personal, sino también por odio al sentimiento, al roto relato de la emotividad ligada a un deleznable ser, polvo de traición y tristeza” (Cirlot, *Del no mundo* 289). Y no sólo porque colisione con las palabras citadas más arriba de su artículo “La vivencia lírica”, puesto que podría aducirse que el paso de los años había cambiado su óptica sobre aquello de lo que hablo. No. Me parece contradictorio con el mismo libro que introduce y, por supuesto, con obras como el *Ciclo Bronwyn*. Pero esto no resta nada a uno de los mejores poetas españoles contemporáneos. La contradicción es inherente al ser

humano. Y la razón poética es, con frecuencia, una búsqueda en medio de una selva en la que tiene que tenderse trampas a sí misma para encontrarse. Más allá de esto, en la aparente contradicción percibo precisamente una reafirmación del poeta lírico y esa impotencia que, a veces, siente ante un lenguaje insuficiente para expresar el mundo interior (que ya podemos ver en su admirado Bécquer: “Yo sé un himno gigante y extraño / que anuncia en la noche del alma una aurora, / y estas páginas son de ese himno / cadencias que el aire dilata en las sombras. / Yo quisiera escribirle, del hombre / domando el rebelde mezquino idioma, / con palabras que fuesen a un tiempo / suspiros y risas, colores y notas. / Pero en vano es luchar; que no hay cifra / capaz de encerrarle”. (G. A. Bécquer. *Rima I*). En otro orden de cosas, el párrafo de Cirlot arriba citado nos da claves, una vez más, para sumergirnos en su poesía permutatoria. Nos habla de la cábala de Abulafia y de la música de Shönberg. No será el único sitio donde los aluda. Habría que tener en cuenta estas indicaciones, tarea no precisamente fácil, a la hora de intentar agotar las posibles lecturas de su poesía. Pero esto no ha de desanimarnos. Su obra, como mandala o caleidoscopio, nos ofrece un riquísimo abanico de interpretaciones posibles. A través de la dimensión simbólica de los fonemas, estos poemas constituyen, además de una exploración, de una búsqueda de sentidos ocultos, una especie de salmodia mágica construida a partir de las letras que forman el nombre de la actriz, una invocación. Hay, por tanto, una motivación lírica, en la medida que expresan la actitud del poeta ante Inger, suicidada, inalcanzable. Él mismo se refiere a la serie poemática en el prólogo como “una suerte de rito ante el imposible” (Cirlot, *Del no mundo* 659).

En las *Ocho variaciones fonovisuales sobre el nombre de Inger Stevens* (Cirlot, *Del no mundo* 679)¹³ y en un poema suelto dedicado a la misma y publicado en la revista *Fablas* en el año 1971 (Cirlot, *Del no mundo* 691) introduce fragmentos caligramáticos, como también en el poema *Gloria* (Cirlot, *Obra Poética* 223) (**Figura 1**), seguramente escrito para su esposa y que, sorprendentemente, no figura en la compilación *Del no mundo*, hecha por Clara Janés, en cuya antología de Cirlot, publicada por Cátedra en el año 1981, encontré dicha composición.

A
 I
 R
 O
 L
 AIROLG G GLORIA
 G
 L
 O
 R
 I
 A
 A I
 R O
 L G
 G L
 R I
 A AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
 ggg
 ll
 ooo
 rrr
 iii
 aaa

 ir
 lira G O
 gala LR IA
 loa
 río
 lago
 lila
 (GLR = OIA) GO LI RA
 OG IL AR

 RAOG LILIL
 IRAG ARAR
 IRIR GLO GLO GLO GLO
 IA IA IA

(1-8-71)

Figura 1

Las variaciones fonovisuales añaden al valor musical y simbólico del fonema el simbolismo de la letra, del dibujo de la letra. El mismo poeta nos orienta en sus estudios sobre las posibles significaciones de las letras en cuanto símbolos y no sólo signos. Así, la M y la N representarían, por la ondulación vertical de las líneas, que recuerda las ondas del mar, las aguas, fecundantes, maternas, en un caso y aguas de la nada, disolventes, en el otro. La B y la Z serían el cuerpo o la casa (la casa es símbolo del cuerpo) y el rayo. Y alude a cómo este par aparece reunido en el arcano XVI del Tarot (la torre herida por el rayo) (VVAA, *Mundo de Juan Eduardo Cirlot* 276-280).¹⁴ Estas pistas y guías habrían de ser tenidas en cuenta en la lectura de la poesía experimental de Cirlot, sin olvidar nunca su vinculación con la metafísica y la simbología tradicional (en el sentido profundo del término “tradicición”). Pues, si bien

Cirlot bebe de esas fuentes y navega por las aguas de lo sagrado, la mayor parte de la poesía experimental y visual restante, aunque también opera como símbolo (pues el mundo entero es símbolo, lo queramos o no), pertenece al ámbito de lo profano, como casi todo en la época moderna.

Los caligramas insertos en las variaciones fonovisuales cumplen una función expresiva y redundante. Así, por ejemplo, la svástica incluida en el poema *A Inger Stevens* (Cirlot, *Del no mundo* 691), publicado en 1972 en la revista *Fablas* (**Figura 2**).

INGER
 INERG
 INREG
 INRGE
 INEGR

Ingerrin regin
 rige regina
 nigerin nina
 inregin gerin

RENEGRENERG INERG NERGENENN

 i n i n n
 i i
 r g
 i e
 g r i n i g i r
 i e
 r r
 n e
 e g e r i n

RIGEN
 REGNI
 REGIN
 RNGIE
 RGIEN

Figura 2

Con respecto a ésta, la svástica, que podría inducir a confusión a más de un lector, habría que aclarar que se trata de un símbolo muy anterior al nazismo, símbolo milenario y extendido prácticamente por todo el planeta. Además de que la utilizada por Cirlot en el poema es levógira y no dextrógira, que era la que usaban los nazis. En tal sentido, aclara Enrique Granell: “antes de ser símbolo nazi (3.000 años antes), la

esvástica lo era ya del Polo Norte (cf. Guénon) y de las razas nórdicas, a las que perteneció la bella muerta” (Cirlot, *Del no mundo* 690).

Pero todos estos procedimientos alcanzan su apogeo en la que, en mi opinión, es su obra más interesante, tanto desde un punto de vista vital como simbólico y poético. Se trata del *ciclo Bronwyn*, una serie de libros de poesía que Juan Eduardo Cirlot va creando entre los años 1967 y 1972.¹⁵

A pesar de que la historia y el origen de esta aventura imaginal es muy conocida, merece la pena recordarla, aunque sea someramente.

En un día del verano de 1966, Juan Eduardo Cirlot ve, en un cine de Barcelona, la película *El señor de la guerra*, de Franklin Schaffner. En esta, Chrysagon de la Cruz (Charlton Heston) es nombrado señor de un territorio que sufre frecuentes incursiones de los frisios. Corre el siglo XI. Un día, ve salir de las aguas de un pantano a una joven porquera, Bronwyn (Rosemary Forsyth). Y se enamora de ella. Cirlot, inmerso en la oscuridad de aquel cine, también. La relación de Chrysagon con Bronwyn conducirá al guerrero a la traición y la autodestrucción. El amor platónico hacia aquella hermosa criatura, de naturaleza ficticia, conducirá al poeta a la creación de posiblemente la más hermosa de sus obras. Pero no inmediatamente. Habrán de pasar algunos meses, hasta febrero de 1967, cuando, tras ver una versión rusa del *Hamlet* de Shakespeare, repara en una correlación que sólo se puede entender en el entorno de lo mítico. A Cirlot, frecuentador y admirador de la obra shakesperiana, siempre le había disgustado que el príncipe de Dinamarca rechazase a Ofelia, llevándola así a la locura y a la muerte. Sólo en una hermenéutica gnóstica del texto llega a una solución satisfactoria. Hamlet, el heredero, el hijo, el hombre, es testigo de cómo su tío (el Demiurgo) ha usurpado y asesinado a su padre (el verdadero Dios). Y Hamlet rechaza a Ofelia porque piensa que ella es el mundo material, la obra del Demiurgo. Al relacionar tal interpretación con la visión de Bronwyn saliendo del agua, Cirlot piensa que Bronwyn es Ofelia que ha vuelto, “renacida de las aguas”, a vengar el injusto crimen de Hamlet. Entonces, el poeta catalán se dice: “sentí que era Ofelia y hubiera querido ser Hamlet para pedirle perdón” (Cirlot, *Bronwyn*, 592).¹⁶ Ahí comienza el proceso creativo del *Ciclo Bronwyn*.

El *Ciclo Bronwyn* arranca con un librito, *Bronwyn*, publicado en 1967, con la dedicatoria “A la que renace de las aguas” (Cirlot, *Bronwyn* 60), en clara alusión a Ofelia, hasta llegar a dieciséis y a los que hay sumarles una serie de piezas sueltas. La dedicatoria antes mencionada se repite en los tres primeros libros. En el cuarto,

Cirlot añade algo: “A la que renace de las aguas; a Bronwyn-Daena” (Cirlot, *Bronwyn*, 140). Aquí se produce ya una primera sublimación en el desarrollo del mito, la identificación de Bronwyn con la Daena. En las creencias mazdeas, otra vez aquí como volverán a aparecer en el poema *Visio Smaragdina*, la Daena es la personificación de la propia alma que, en forma de doncella de deslumbrante belleza o de horrible monstruo deforme, dependiendo de los merecimientos del difunto, recibirá a este al otro lado del Puente Chinvat que cruza el lago de fuego que separa el plano material de Urqalya, el Octavo Clima (Corbin). Vemos aquí, entonces, más vínculos con la mística y la metafísica del todo ajenos a la “poesía experimental ortodoxa”, si cabe tal denominación.

Y me centraré ahora en algunas de las partes del ciclo digamos más experimentalistas. Intentaré observarlas y señalar el sentido que tienen, más allá de la experimentación por la experimentación o como mera búsqueda de nuevos lenguajes que sustituyan al tradicional lenguaje poético discursivo.

En el prólogo a *Bronwyn n*, constituido por variaciones fónicas y un collage de imágenes de tema medieval (Cirlot, *Bronwyn* 541) (**Figura 3**), algunas extraídas de fotogramas de la película de Shaffner, Cirlot dice muy claramente que, no se trata de una suerte de letrismo sin más, que su intención ha sido hablarle a Bronwyn en su propio idioma, idioma que él inventa utilizando las letras del nombre de la doncella. Al filo de ello, vuelve a hacer alusión al simbolismo fonético, deteniéndose en cada una de las letras que lo ocupan en la tarea: “se ha reconocido el valor afirmativo y creador de las vocales **a** y **o**, el sentido disolutivo de la **u** y de la **i**; en la cábala se analiza el significado de las consonantes; de otro lado, es casi universal la valoración de las letras **m** y **n** en el contexto de las aguas; **m** como aguas creadoras y fecundantes del Océano primordial, **n** como disolución y apertura a cuanto todavía no existe”.¹⁷ Explica cómo debe leerse cada uno de los signos y concluye que el resultado es un “*rito verbal*” en el que se trata de “desvelar un metasentido a través de las resonancias que los fonemas determinen en el lector” (Cirlot, *Bronwyn* 542). Aspecto en el que se muestra muy cercano a otro poeta experimental cuya obra, por otros derroteros muy



Wyn

Ynwyn

Ynbynyn

Yn

Ynnn

Nyn

Nynnn

Wyn

Nwn nor
byrny nwynnyr
yynbrow

Ynbron
Ynnybron
Ynny nyr
Ynwyny nyr

Nybry wonny
wonny nybrw

Yr
Rwyr
Rwynyr
Rwynor

Byrny byrnw wyn
wyr

Onor orror
Y no yo ny
No yr

Byn nyn ryn
Rwynyr brywnyr

Bronwyr
Yn brown

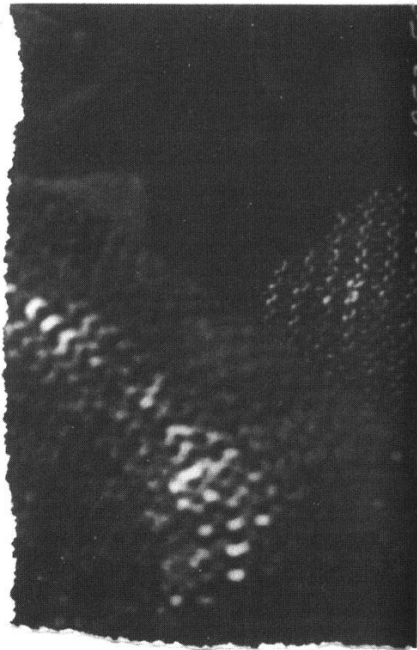


Figura 3

diferentes a los cirlotianos, considero llena de lirismo. Me refiero a Felipe Boso que, en una Poética, fechada en Burgos en 1972 y publicada en el número uno de la revista literaria *Con Dados de Niebla*, dice: “la poesía experimental no es una calle de dirección única sino múltiple que deja al lector un margen casi tan amplio como al autor, margen de exégesis, de hallazgo, de recreación...” (Boso 8). En cuanto al collage de imágenes que forman parte de *Bronwyn, n*, puede considerarse como parte del texto, como iconos de carácter también simbólico que imprimen, además, a la composición un ritmo cinematográfico.

Las *Ocho variaciones fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn*, así como las *Nueve variaciones fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn* (Cirlot, *Bronwyn* 555-575), tres años posteriores a *Bronwyn n*, utilizan la misma técnica que las *Ocho variaciones fonovisuales sobre el nombre de Inger Stevens* (Cirlot *Del no mundo* 679-688).¹⁸ Al simbolismo de las grafías, ya tratado más arriba, hay que sumar una vez más los caligramas centrados en el mito Bronwyn y el entorno medieval en que se desarrolla. Así, la cruz bajo lo que pudiera ser un arco románico de medio punto (**Figura 4**) (Cirlot, *Bronwyn* 557). Un cáliz o vaso puede representar también el útero, el principio femenino, la misma Bronwyn (**Figura 5**) (Cirlot, *Bronwyn* 574). El proceso místico que la aventura Bronwyn implica podría estar reflejado en el descenso ad ínferos contrapuesto, y vinculado al mismo tiempo, al ascenso a la montaña sagrada, monte Carmelo, montaña de Qaf (Corbin), representados en el caligrama reproducido en la **Figura 6** (Cirlot, *Bronwyn* 570).

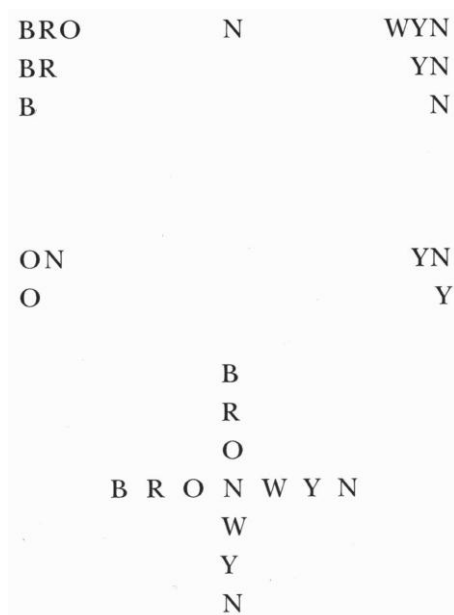


Figura 4

Y	NY
I	NI
Y	NO
B	

Figura 5

```

                                     w
                                   w w
                                 w   w
                               w     w
                             w       w
                            wwwwww w
                             y
                             y
                             y
                             y
                             y
                             nnnnnnnnnnn
                            n
                           n
                          n n
                         n n
                        n

```

Figura 6

En resumidas cuentas, dentro de la poesía experimental, al menos de las dos primeras décadas, los sesenta y los setenta, como bien dice la escritora y profesora Laura

López Fernández en su artículo “Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán”: “Un caso especial es el de Juan-Eduardo Cirlot quien produce poesía experimental desde una orientación y perspectivas únicas en el ámbito español”. El experimentalismo no es para él un fin en sí mismo sino una herramienta al servicio de una obra de orden profundamente lírico, en el sentido extenso de la palabra, y en la que las dimensiones simbólica y metafísica juegan un papel primordial.

Y para cerrar, aquello que le escribí en una carta a su hija Victoria, con ocasión de pedirle permiso para la publicación de unos poemas de su padre en mi *Antología de la poesía experimental española (1963-2004)*. Le decía, parafraseando a Rafael Alberti: “Si Juan Eduardo volviera / yo sería su escudero / que buen caballero era”.

Notas

¹ Del libro *Árbol agónico*, publicado en 1945.

² En la nota introductoria a las *Nueve variaciones fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn*, publicadas en junio de 1972.

³ En la entrevista “¿Quién es Bronwyn?”, del 15 de enero de 1968.

⁴ Publicado por primera vez en 1943.

⁵ Prólogo a *La escritura en libertad*. Fernando Millán y Jesús García Sánchez (ed.). Madrid: Alianza Editorial, 1975.

⁶ La versión recogida en la compilación *Del no mundo* es la segunda, publicada en 1968 y 1971. En palabras del mismo Cirlot, se trata de una simplificación de la primera, escrita en 1954 y destruida por el autor.

⁷ Se trata de un breve artículo introductorio a la reedición de este opúsculo de Cirlot, presentado como cuadernillo facsímil de la edición original, que respetaba los colores de aquella, encartado en la revista mencionada.

⁸ Vid. CIRLOT, Juan Eduardo. *EN LA LLAMA Poesía (1943-1959)*. Enrique Granell (ed.). Madrid: Siruela, 2005 (pag. 458-464).

⁹ En la edición original francesa, Henry Corbin, *L'homme de lumière dans le soufisme iranien*, Editions Presence, Sisteron, 1971: “*Et ce sont tous les Cieux spirituels, les Cieux intérieurs d l'âme, les sept plans de l'être ayant leurs homologues dans l'homme de lumière, qui s'irisent dans l'arc-en-ciel de la visio smaragdina*”.

¹⁰ Publicado por primera vez en 1971

¹¹ Publicado por primera vez en 1970

¹² Dedicado a su esposa, Gloria Valenzuela, se editó por primera vez en 1955, en Ediciones Alcor, de Barcelona.

¹³ Publicado por primera vez en 1972.

¹⁴ Se trata de los artículos "Sobre el lenguaje" (I, II y III), publicados el 14 y 17 de febrero y el 18 de marzo de 1970 en *La Vanguardia*.

¹⁵ Reeditados en su totalidad, junto a otro material complementario, en el volumen *BRONWYN*, por la Editorial Siruela, de Madrid, en el año 2001.

¹⁶ En el artículo "El retorno de Ofelia" (24 de marzo de 1067).

¹⁷ En todo ello abunda y se reafirma en el artículo "Bronwyn-Bhowani", publicado en *La Vanguardia* el 16 de abril de 1971 y reproducido en el volumen *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, que recojo en la bibliografía, en sus páginas 281-282.

¹⁸ Publicadas en 1972.

Obras citadas y bibliografía

BOSO, Felipe. "Poética". *Con Datos de Niebla*. Nº 1. Huelva, 1984.

CIRLOT, Juan Eduardo. *BRONWYN*. Victoria Cirlot (ed.). Madrid: Siruela, 2001.

CIRLOT, Juan Eduardo. *DEL NO MUNDO Poesía (1961-1973)*. Clara Janés (ed.). Madrid: Siruela, 2008.

CIRLOT, Juan Eduardo. *EN LA LLAMA Poesía (1943-1959)*. Enrique Granell (ed.). Madrid: Siruela, 2005.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1982.

CIRLOT, Juan Eduardo. *OBRA POÉTICA*. Clara Janés (ed.). Madrid: Cátedra, 1981.

CORBIN, Henry. *Cuerpo espiritual y tierra celeste*. Ana Cristina Crespo (trad). Madrid. Siruela, 1996.

CORBIN, Henry. *El hombre de luz en el sufismo iranio*. María Tabuyo y Agustín López (trad). Madrid. Siruela, 2000.

CORBIN, Henry. *L'homme de lumière dans le soufisme iranien*, Sisteron, Editions Presence, 1971.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura. "UN ACERCAMIENTO A LA POESIA VISUAL EN ESPAÑA: JULIO CAMPAL Y FERNANDO MILLAN". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. 2001. http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html

MORALES PRADO, Félix. "7 notas para 7 homenajes". *Con Datos de Niebla*. Nº 6. Huelva, 1988.

VARIOS AA. *La escritura en libertad*. Fernando Millán y Jesús García Sánchez (ed.). Madrid: Alianza Editorial, 1975.

VARIOS AA. *Mundo de JUANEDUARDO CIRLOT*. Valencia: IVAM, 1996.

VARIOS AA. *Poesía experimental española (1963-2004)*. Félix Morales Prado (ed.). Madrid: Mare Nostrum, 2004