

*cosas*, en la capacidad de las cosas materiales para cobrar vida y sentido, para transmitir un mensaje. Ambos coinciden en la creencia en el poder mágico que adquirirían ciertos objetos, animales, plantas o edificios (también el carácter *unheimlich* o «siniestro», como vería más adelante Freud al analizar alguno de los cuentos del autor de *Ligeia*<sup>19</sup>).

Poe y Cirlot son ambos grandes creadores de atmósferas poéticas. No tenemos más que leer el ciclo de *Bronwyn* o releer *La caída de la casa Usher* (recordemos que Buñuel fue ayudante de dirección en la película del mismo nombre dirigida por Roger Corman en 1960, que le gustó mucho a Cirlot). En ese cuento, Poe crea una atmósfera que domina y consigue trastornar al personaje, al lector y al espectador. De la arquitectura de la casa, del propio edificio como objeto emana una atmósfera que expandiéndose por el aire nos afecta a todos. Leemos al principio:

Miré el escenario que tenía delante —la casa y el sencillo paisaje del dominio, las paredes desnudas, las ventanas como ojos vacíos, los ralos y siniestros juncos, y los escasos troncos de árboles agostados— con una fuerte depresión de ánimo únicamente comparable, como sensación terrena, al despertar del fumador de opio, la amarga caída en la existencia cotidiana, el horrible descorrerse del velo<sup>20</sup>.

El propio Cirlot cita en su artículo las siguientes palabras de Poe:

En torno a la casa y a la posesión, lo mismo que en las cercanías, flotaba una atmósfera que les era peculiar, *una atmósfera que no tenía afinidad con el aire del cielo*, sino que se desprendía de los árboles *secos*, de las paredes *grises* y del estanque *silencioso*<sup>21</sup>.

Citaba antes el ciclo de *Bronwyn*, inspirado en la película de Franklin J. Schaffner *El señor de la guerra*, pues es en este largo y

<sup>19</sup> Sigmund Freud, citando a E. Jentsch, expone como caso por excelencia de lo siniestro «la duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado» (*Lo siniestro*, Palma de Mallorca, Calamus Scriptorius, 1979, p. 18).

<sup>20</sup> Cito por E. A. Poe, *Cuentos*, traducción de Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1970, vol. I, pp. 317-318.

<sup>21</sup> Art. cit. en nota 16, p. 158. El subrayado es de Cirlot, recuerden que su artículo es sobre pintura informalista.

obsesivo poema, escrito entre 1967 y 1972, donde Cirlot consigue crear una atmósfera verdaderamente única en la literatura española. La lectura poética y la visión simbólica que hace de cada escena, de cada elemento, de cada objeto, por decorativo que a nosotros nos parezca, lo lleva a dibujar infinidad de esquemas y gráficos, árboles de palabras, permutaciones, yuxtaposiciones de imágenes y juegos experimentales de toda índole. Por ejemplo, con el nombre propio de Bronwyn en *Bronwyn, n:*

Byn nyn ryn  
 Rwynyr brywnyr  
 Bronwyr  
 Yn brown<sup>22</sup>

Además, escribe artículos en la prensa dando datos de la actriz, Rosemary Forsyth, analizando los personajes, las escenas, el tema, la mitología que se esconde en cada pasaje, el simbolismo de cada objeto: el pantano, la torre, las aguas, la escalera, el puñal, la corona de flores, las abejas, los pájaros, la encina, el pantano, la torre..., en busca siempre de su simbolismo<sup>23</sup>. En esa película descubrió toda una cosmogonía mística, plena de símbolos, que lo estimuló intelectual y poéticamente. El filme de Schaffner se convirtió para Cirlot en una experiencia de lo sagrado, en una experiencia mística que acabaría transformándolo.

Pero en realidad el ciclo de *Bronwyn* se inicia tras un acto surrealista: la acción de enamorarse en el cine. Un acto surrealista, resuelto en un encuentro azaroso, en el que se producen una serie de sentimientos (tal vez *amour fou*) entre un ser imaginario y el espectador, entre un personaje y la actriz, y, al tiempo, entre los dos protagonistas de la acción (Chrysagon y Bronwyn). Estamos ante el concepto surrealista del azar objetivo, y por ello destaca Cirlot tantas veces en sus versos ese azaroso encuentro: el

<sup>22</sup> Vid. en la edición de Siruela (Madrid, 2001) todo el interesante Material Manuscrito que se incluye al final (pp. 645-679).

<sup>23</sup> Vid. J. E. Cirlot, «Bronwyn. Simbolismo de un argumento cinematográfico», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 247, 1970, pp. 5-25. Es siempre muy estimulante consultar a la par su *Diccionario de símbolos*.

caballero se encuentra con Bronwyn, la doncella del *Kalevala*, la Venus saliendo de las aguas, brillando en su desnudez, renovada, purificada, con su corona blanca de virgen novia:

Al salir del agua se encuentran coronas de flores. Sobre todo si quien sale del agua es una doncella muerta que así resucita. Reconoce el cielo, siente el frío del aire porque está desnuda. Reconoce los árboles y las plantas tenebrosas de la orilla. Pero no sabe quién es y nunca podrá saberlo. La tierra es un reverso. En ella se oyen sonidos que ocultan su espantoso silencio (*Bronwyn, III*).

Y es que para Cirlot:

Los entes de ficción son reales en tanto que creaciones del espíritu humano. Por ello, los personajes de cuentos folklóricos (la Cenicienta), de leyendas (Brynhild), de novelas (el Dr. Faustus de Mann), e incluso de cintas cinematográficas (Bronwyn del *Señor de la guerra*) son tan reales como una pintura del Greco, una catedral románica o una escultura de Henry Moore. Su alma convive con la nuestra, nació de ella, la agita y, a veces, la resuelve proponiéndole soluciones que no lograba atisbar sin la colaboración algo esotérica del «ente de ficción». Más todavía, en el caso de los actores, que gozan del mágico poder de introducirse por un tiempo bajo la «máscara» (personalidad) de un personaje..., a veces el ser que encarnan es superior al suyo. Rosemary Forsyth... realizó una labor maravillosa. Poseía esa síntesis de ductilidad y altivez..., un don extraño para encarnar el «no sé qué» famoso de la estética... Luego un año más tarde, se la vio en *Texas*. Era otra persona, o, mejor, no era nada<sup>24</sup>.

## La naturaleza y el paisaje simbólico

El paisaje cirlotiano está formado por elementos que tratan de explicar la violencia y la tensión de la creación. Son las últimas descripciones de una naturaleza mítica, plagada de símbolos y tratada como símbolo, en la que, por ejemplo, los bosques responden a una concepción de paisaje completo donde se cumple el destino del hombre (recuerden a Chrysagon en *El señor de la guerra*), y donde el bosque es templo como en la mitología celta. Estamos,

<sup>24</sup> J. E. Cirlot, «Entes de ficción y de realidad. ¿Qué es de Rosemary Forsyth?», *La Vanguardia Española*, 19 de febrero de 1969, p. 11.

también, ante paisajes visionarios, oníricos, surrealistas, como dibujos o pinturas de Blake, Böcklin, Rossetti, Millais, Redon, Dalí, Saura o Cuixart, y ante verdaderos sistemas ecológicos en equilibrio, que van autogestionándose en significados y formas<sup>25</sup>.

En los paisajes cirlotianos funcionan las asociaciones más complejas, pero todos ellos surgen de los sentimientos y ahí es donde radica su tremenda fuerza y riqueza: las ciudades sumerias en la *Elegía sumeria*, el palacio resplandeciendo en las aguas del abismo (*El palacio de plata*), el jardín en *La dama de Vallcarca*, el pantano, la torre y el bosque en el citado ciclo de *Bronwyn*, etc.

Los paisajes de sus poemas son susceptibles de ser leídos. Hay que leer en la naturaleza como si de un libro se tratara, teniendo en cuenta la disposición de sus elementos y el carácter de cada uno de ellos. En el *Diccionario de símbolos* se explica que hay elementos naturales que «hablan» más que el resto de los elementos del paisaje, estos son: el mar, los desiertos, las llanuras heladas, la cumbre de una montaña, las nubes y el cielo<sup>26</sup>. Recordemos los cuadros de Turner, de Friedrich o Tanguy, por ejemplo. Después de reconocerlos, habría que detenerse en otros elementos como: árboles, flores, lagos, jardines, aves, y también en su aspecto, en su color, como hace Cirlot en el final de *Bronwyn*, V:

Nuestros cuerpos azules se encuentran en un campo rojo  
bajo un cielo amarillo, con árboles rosados de oro.

Es tras esta lectura cuando podemos ver en sus versos esos *árboles agónicos, árboles de soledad, de plata, de carne...* y cuando descubrimos el *árbol de las aguas* o el *árbol del abismo*. Y también las flores, especialmente las rosas, las más queridas por el poeta, y de las que dice en su *Diccionario de símbolos*:

La rosa única es, esencialmente, un símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección..., centro místico, corazón, jardín de Eros, paraíso de Dante, mujer amada y emblema de Venus.

<sup>25</sup> Vid. el interesante artículo de Enrique Andrés Ruiz, «Pintura en la poesía de Juan Eduardo Cirlot», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 503, 1992, pp. 95-105.

<sup>26</sup> J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997, p. 355.

Pero una vez más los poemas superan las definiciones y podremos reconocer *rosas de plata, rosas profundas de blanca ceniza, rosas desastres, rosales sublimes, rosas de las hogueras, rosas de los abismos...*

Finalmente, tendremos que aprender a leer en el «sentimiento» que emana de esos paisajes simbólicos, de esas logradas arquitecturas, y a percibir bien la fecundidad, bien la claridad o la oscuridad, el orden o el desorden que nos transmiten. Si nos detenemos en *El incendio ha empezado*, el sentimiento de una naturaleza portentosa que nos reclama, de una naturaleza en proceso de destrucción, deshabitada por el hombre, arrasada, en ruinas es la que se impone:

Todo es una ciudad, desde un extremo  
al otro del abismo  
galáctico que sueña con abismos  
más amplios todavía, en crecimiento.  
Una ciudad dorada, pero muerta<sup>27</sup>.

Y también en *Poemas de Cartago* o *IV Canto de la vida muerta* con ciudades de pináculos dorados, cúpulas rojas, cráteres rosados y fuentes negras, donde las imágenes surrealistas y oníricas enriquecen la lectura de estos paisajes productos de la alucinación y las pesadillas.

\* \* \*

Quizá no podamos reconocer el paisaje poblado por bosques al que nos referíamos antes, pues su significado está hoy perdido; tampoco esas flores imposibles, esas naturalezas muertas, esas ciudades, pues los poemas siguen superando las referencias al arte, sus incursiones en la mística sufí, sus estudios sobre surrealismo o simbología; al final, toda la obra teórica de Cirlot no es más que un mero basamento sobre el cual edifica su gran obra poética.

Si leemos el *Homenaje a Bécquer*, nos damos cuenta de que la complejidad del lenguaje poético responde a la complejidad de la

<sup>27</sup> Ed. cit. L. Azancot, p. 61.

información que tratan de transmitir los versos. No se revela una experiencia del amor, sino que es el amor mismo quien se revela en la composición de los versos, en el movimiento de golondrinas y madreselvas, en la armonía y desarmonía del conjunto. Ese vaivén de pájaros, flores y sentimientos es el amor:

... De tu jardín absorto y de rodillas,  
 las palabras que el vuelo refrenaban.  
 Pero aquellas oscuras madreselvas,  
 pero aquellas tupidas golondrinas,  
 pero aquellas cuajadas de rocío.

Volverán del amor a tus cristales  
 aquellas como lágrimas del día  
 en tu jardín ardientes a sonar,  
 y otra vez a la tarde las oscuras  
 sus flores abrirán...<sup>28</sup>

Y en la compleja concepción del ser amado como vehículo de reconciliación con la vida, ese ser amado innombrable es el espejo en el que el poeta se mira, pues reconoce en él su propia alma, la imagen de su propia conciencia situada fuera de sí, pero constituyente de su yo. Así es como deben entenderse los versos que siguen, pertenecientes a *Bronwyn, VIII*:

Ahora sí que ya sé por qué te vi  
 sobre las grises aguas del pantano,  
 loto de las entrañas de la luz,  
 sin pétalos ni rayas de relámpago.

Te vi para saber que soy eterno.  
 No importa que esté muerto junto al mar.

EL PUENTE ESTA ESPERANDO ENTRE LAS LLAMAS.

---

<sup>28</sup> Ed. cit. L. Azancot, p. 284.