

# LA POESÍA DE JUAN EDUARDO CIRLOT Y SU RELACIÓN CON UN ARTE FUNDACIONAL. DEL NEOLÍTICO AL SIGLO XX<sup>1</sup>

**Guillermo Aguirre-Martínez**

(Ruhr-Universität Bochum, Alemania)

[guillermo-aguirre@hotmail.com](mailto:guillermo-aguirre@hotmail.com)

## RESUMEN:

El presente artículo tiene por objeto poner en relación el proceso de elaboración simbólica acontecido masivamente a lo largo del Neolítico con la poesía de Juan Eduardo Cirlot en la medida en que ésta participa del apagamiento simbólico generalizado a inicios del XX y alumbra a su vez un nuevo despertar del mismo.

**Palabras clave:** Juan Eduardo Cirlot; abstracción contemporánea; Neolítico; símbolo; poesía.

## ABSTRACT:

This paper is focused on the link between symbolic art in the Neolithic and in the modern art. This link is studied in the next pages by means of Juan Eduardo Cirlot's poetry, where we can see the eclipse and rebirth of our imaginary universe.

**Keywords:** Juan Eduardo Cirlot; Contemporary Abstraction; Neolithic; Symbol; Poetry.

## INTRODUCCIÓN

Dos formas elementales se presentan ante nosotros a modo de símbolos de totalidad capaces de explicar, por sí mismas, los múltiples relieves propios de una cosmovisión trascendente y una inmanente, por reducir las significaciones de aquéllas a su más honda pulsión existencial. La vertical y la esfera, por sintetizar mediante sus modelos más elementales, exponen bien con su preponderancia, bien con su

---

<sup>1</sup> El siguiente trabajo forma parte de una investigación en curso comenzada en la Westfälische Wilhelms Universität Münster con la ayuda de una beca postdoctoral del DAAD, y extendida hacia el resto de manifestaciones estéticas en el marco de una cultura occidental.

interrelación, un determinado modo de estar en el mundo, de presentarse en él o incluso ante él.

El presente artículo pretende comprender la significación de la poesía de Juan Eduardo Cirlot a partir de la mencionada dualidad<sup>2</sup>, y viceversa, resultando por ello necesario discernir no sólo el devenir de nuestra cultura reciente en la que se enmarca la obra del poeta catalán, sino así mismo aquellos rasgos que emparentan a esta última con las expresiones fundacionales de nuestro eje civilización-cultura. Con vistas a esta aproximación, cuanto iluminen las aludidas formas elementales habrá de resultarnos de gran utilidad, siendo su evidente manifestación, en último término, sintomática de reveladores aspectos que vienen a equiparar desde su base nuestro eón estético actual con aquél otro conformante por vez primera en la historia de nuestra cultura de la alteridad -orden vertical / orden esférico- capaz de exponer de modo simbólico una dualidad básica existencial.

Por ello, en un primer momento resultará necesario, con vistas a desenredar los hilos de nuestra madeja, acercarnos a cuanto podemos presenciar en aquel periodo fundacional en lo que a un arte abstracto se refiere que es el Neolítico. Ya en sus márgenes, es decir, en torno a nueve mil años atrás e incluso antes, durante el Mesolítico -si bien esta datación no resulta regular para todo orden espacial en la medida en que aquellos rasgos que definen el Neolítico como tal: consecución de ciertos grados de civilización como dominio del arado, de la agricultura, o generalización de la domesticación de animales, varían de una zona a otra de nuestro globo e incluso de nuestro orden occidental-, observamos por vez primera en la historia del eje civilización-cultura una masificación e hipertrofia de la línea abstracta tal y como apreciamos, por citar el ejemplo más conocido en nuestras latitudes, a lo largo de la costa del Levante español.

Esta preponderancia de la línea abstracta viene a coincidir -y a simbolizar, en consecuencia- con un alto grado de racionalización, de reducción conceptual alcanzada por el individuo en ese periodo de pujante organización existencial en la medida en que el arte denota con ello una separación con respecto de la realidad inmediata. El presente hecho, cabe indicar, hemos de comprenderlo desde nuestras pautas actuales como una subordinación de la representación respecto de un arte conceptualizado, si

---

<sup>2</sup> Otros aspectos de la obra de Cirlot como pueden ser su relación con la tradición hermética, el método permutatorio o la imagen y significación de Bronwyn, han sido tratados en sobresalientes estudios comenzando por el ya clásico de Jaime D. Parra, *El poeta y sus símbolos*, el también clásico de Clara Janés, *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*, los escritos de Victoria Cirlot a modo de prólogos y ediciones, o la tesis doctoral de Corazón Ardura *La escalera da a la nada*, tenidos todos ellos en cuenta por mí mismo en algunos otros trabajos sobre el poeta si bien resultando innecesario acudir a ellos en el presente artículo debido a la temática y el tratamiento del mismo.

bien resulta obvio destacar que tales términos no pertenecen a la esfera de dichas manifestaciones en la medida en que cuanto con los mismos indicamos, y esto se muestra válido para el conjunto de lo expuesto en el presente artículo, explica no tanto las realidades de dicha época sino en primer lugar la nuestra presente. Con todo, en el aludido salto cualitativo, en este acontecer de formas geométricas, humanas por tanto, racionalizadas, se aprecia una dualidad originada a raíz de un mismo corte: la que denota un distanciamiento del individuo frente a su realidad primera y, en paralelo, aquélla que expone el deseo de aunar dicha realidad al orden de lo abstracto, esto es, a un orden incipientemente conceptualizado tal y como lo muestran las mismas manifestaciones abstractas; un orden, en fin, que milenios después será definido como mundo de las ideas, absoluto, sustrato arquetípico u orden de los universales, por citar sólo algunos, dependiendo de las coordenadas históricas desde la que lancemos nuestra mirada, dado que en cada una de ellas el orden trascendental queda situado en diferentes latitudes de nuestro imaginario.

Por otra parte, pese a que comprendemos que un ejercicio de racionalización, de aprehensión de la realidad en consecuencia, será realizado progresivamente conforme el grado evolutivo -conforme el grado de complejidad de pensamiento del individuo- se desarrolle -al margen de su pertenencia a una u otra especie para lo que compete a aquellas expresiones anteriores a la desaparición del Neanderthal-, no podemos obviar esta explosión cámbrica experimentada a las puertas del Neolítico comprendida como eje que viene a expresar un súbito tránsito, dicho de modo vasto, de formas de civilización a formas de cultura, delimitadas las unas de las otras en función de su mayor o menor voluntad de forma, o lo que es lo mismo, del grado de simbolización alcanzado por dichas expresiones.

Cabe decir, con todo, que ya hace 300.000-400.000 años, es decir, a la par que se sitúa el origen de un lenguaje articulado, a la par, por tanto, que devienen los primeros rudimentos religiosos, podemos hallar las primeras expresiones con trazos estéticos, si bien habremos de avanzar hasta el Paleolítico superior con el fin de hallar de modo explícito una expresión notoriamente simbólica -tal y como comprendemos este término hoy día- en aquellas manos grabadas por el hombre primitivo sobre las paredes de las cavernas, manifestaciones inequívocas, tanto por el propio simbolismo de la mano como por el fenómeno en sí, de la conciencia patente de uno mismo como sujeto creador y no sólo como individuo meramente pasivo en el curso de los tiempos. Estas manos, observables en todo espacio geográfico, evidencian un grado de autoconciencia apto para comprenderlas como objetos altamente simbólicos más allá

de que recaiga sobre las mismas cualquier otro significado paralelo, constituyendo de tal modo el umbral por el que el individuo se adentra hacia un arte apegado al fenómeno religioso. Realidad subjetiva y realidad exterior se muestran ya permanentemente dissociadas siendo la expresión estética la forma sensible en que queda registrada tal distancia así como el deseo de aunar ambas realidades.

Pasando por alto estas primeras expresiones simbólicas y acudiendo de un salto a cuanto a nosotros nos interesa, habremos de descubrir un súbito despertar de la aludida voluntad de forma, tomando este segundo término en su sentido aristotélico, ya en torno al final de ese periodo mercúrico que es el Mesolítico y a la entrada del Neolítico. En efecto, cabe comprender esta voluntad de forma como un despertar de la capacidad simbólico-abstracta manifestada por el objeto, siendo tal capacidad, precisamente, aquélla que permite concentrar en este caso sobre una imagen pictórica u escultórica toda una serie de categorías capaces de exponer, por sí mismas, un amplio radio de nuestra condición existencial. La forma simbólica denota, en consecuencia, la cosmovisión de un acotado espacio existencial. Con el despertar de un arte masivamente abstracto, el hombre añadirá un componente conceptual, racionalizador, a una serie de intuiciones hasta ese momento débilmente simbolizadas, despertando con estas formas básicas, con estas conceptualizaciones puras, el mismo potencial que nos permite comprender como religiosos ciertos comportamientos, ciertas búsquedas, llevadas a cabo y expuestas por el sujeto.

Esta voluntad de forma viene a denotar, por tanto, la existencia de un contenido racionalizado o en vías de racionalización, constituyendo un nuevo modelo de expresión en la medida en que las formas recreadas hasta el momento habría que comprenderlas como predominantemente intuitivas o, resultando más certeros, desprovistas de un afán de conceptualización, de espacialización y enraizamiento existencial. Según lo expuesto, a través de estas formas un orden sensible va a ser puesto en relación con un orden de ideas, con un orden universal, capaz de sintetizar el sentido que el sujeto concede a una determinada realidad. Queda registrado en este devenir el paso, expuesto a grandes rasgos como ya se ha indicado, de la civilización -asimbólica- a la cultura -simbólica, residual en cuanto que deja de lado una dominante puramente pragmática- de modo más que evidente y grávido de significación en torno a este periodo fundacional que es el Neolítico, más allá de que comprendamos este proceso no sólo a partir de su salto cualitativo sino teniendo en cuenta que la semilla se presenta ya madura desde tiempo atrás tal y como, según

hemos apuntado, se observa a lo largo de las más descollantes expresiones parietales del Paleolítico superior en primer lugar.

En un orden simbólico, por otra parte, no cabe constreñirnos a secuencias meramente cronológicas, siendo así que las aludidas simbolizaciones o conceptualizaciones expresivas van a ir aconteciendo al margen de que el devenir histórico, los hechos no expresivos de intenciones supraindividuales si bien evidentemente sintomáticos de uno u otro periodo, continúe con su zigzagueante transcurrir conviviendo con órdenes simbólicamente superiores. En este sentido, como sabemos, un periodo estético se nutre de cuanto ha recibido de los precedentes, pudiendo por ello señalarse que los diferentes eones estéticos sedimentan sobre su cuerpo aquellos rasgos atesorados por la civilización con el devenir de los siglos y milenios.

Esto es cuanto ocurre, sin ir más lejos, en el caso del Neolítico, periodo, como hemos explicado, estéticamente definido por una exagerada voluntad abstracta y teológicamente por una paulatina racionalización de lo que hasta entonces quedaba modelado, es de suponer, por medio de un intuitivo animismo, una incipiente conceptualización que hubo de convivir, no puede ser de otro modo, con rasgos propiamente paleolíticos -en un ámbito pragmático lo podemos reducir a indicadores tales como la caza, el nomadismo, etc., si bien resulta necesario prolongar tales hechos a rasgos de espíritu, por supuesto- cuyos presupuestos básicos, el de ambos modelos existenciales, se proyectan ilimitadamente y bajo diferentes disfraces a lo largo de la estrecha cadena de la historia.

Según lo recién aclarado, la incesante serie de simbolizaciones elaboradas por el individuo habrá de sucederse al tiempo que un orden asimbólico continúa con su curso meramente existencial alimentando a aquéllas pero siendo incapaz, por sí mismo, de sustentarse o acaso de presentar argumentos lícitos para consolidar una cultura. Resultan necesarias, por tanto, coordenadas de afianzamiento entre aquello que va produciendo la historia y aquel plano de orden esencial sobre el que se asienta el individuo como sujeto eminentemente creador. Escapamos en estas latitudes de los límites de nuestro trabajo y nos volvemos, en consecuencia, hacia el argumento central del mismo para encontrar, en este primer periodo masivamente abstracto y simbólico de nuestra historia cultural, el Neolítico, un deseo de objetivación de realidades humanas inscrito sobre el magma informe de la civilización, huella que, por de pronto, dejará ya en el Neolítico tardío, asociado en distintas latitudes a la época de los megalitos, las dos formas básicas sobre las que se habrán

de condensar, por medio de sus distintas variantes, las posteriores cosmovisiones de una u otra cultura, y aludimos con ello, nuevamente, a esa vertical y esa esfera comprendidas en este artículo a partir del menhir y el crómlech, formaciones cuyo significación elemental pasamos a argumentar.

## **VERTICALIDAD Y ESFERICIDAD**

Modelos esenciales de proyección existencial, la vertical y la esfera encarnan a grandes rasgos un modo en principio enfrentado de comprender nuestra condición existencial, quedando la primera de ellas encaminada a la búsqueda de un orden trascendente, así como a la constatación de un espacio inmanente la segunda. Se entretajan, en este núcleo, una multitud de rasgos antropológicos de los que a nosotros, a la hora de explicar nuestra aventura contemporánea, nos interesa básicamente el sentido teológico recientemente indicado. Ahora bien, de todo ello cuanto primeramente nos interesa es observar cómo después de unos pocos milenios de cultura, tales formas vuelven a aparecer masivamente en nuestro orden estético occidental por medio de sus rasgos más puros y en la medida de lo posible ajenos a cualquier tipo de sedimentación adherida.

Conviene observar, antes de nada, cómo por vez primera desde ese periodo fundacional de acontecer abstracto-simbólico, adviene en el siglo XX una explosión expresiva abstracta y denotativa, tal y como expondremos a continuación, de un doble salto de la cultura a la civilización y de ésta a la cultura. Este último salto, sin ir más lejos, habremos de comprenderlo como afín en sus planteamientos -no así en su sentido- a aquel constatado de modo evidente a partir del Paleolítico superior y condensado y generalizado, previo paso por el Mesolítico, sobre un Neolítico entendido aquí como adentramiento del hombre en el eje de coordenadas, en aquella tela de araña creada por él mismo, que es la historia.

En consecuencia, por sintetizar, podemos comprender la abstracción neolítica y, en especial, el periodo megalítico, como un tiempo de conceptualizaciones y concretizaciones tal y como observamos por medio de las formas expresivas que hasta nosotros han llegado. En este sentido, un orden esférico como el representado por el crómlech nos pondrá en relación con un sentir existencial arraigado e inmanente, y uno vertical como el observado por medio del menhir con uno desarraigado en la medida en que sitúa lo trascendente en un espacio enfrentado o al menos no asentado sobre nuestra realidad sensible.

Ambas tendencias, en su reunión, por otro lado, condensarán en adelante la situación existencial del sujeto en la medida en que esa vertical, emparentada con imágenes como el hombre, la escalera, el árbol, etc., acompañada de una horizontal remitente a un orden temporal cronológico, habrá de predominar en nuestro esquema cultural -dejamos de lado, no por desinterés sino por su arrinconamiento cultural, casos marginales- si bien privilegiando en todo momento el sentido primero, trascendente, sobre el relativo a un orden histórico. La cruz, de este modo, va a revelarse como símbolo primero de totalidad a lo largo del curso de nuestra historia occidental. Observamos en consecuencia en este símbolo un hermoso engarzamiento de aquellas expresiones asentadas sobre el Neolítico tardío si bien, reiteramos, no podemos dejar de comprender el abocamiento hacia lo trascendental como privilegiado en este símbolo desplomado de súbito ya hacia finales del siglo XIX, y con ello nos adentramos en cuanto aquí verdaderamente nos interesa con el deseo de volcar todo estos acontecimientos sobre el ámbito de nuestra cultura moderna y, por ceñirnos al autor escogido para representar este fenómeno, sobre la poesía de Juan Eduardo Cirlot.

## **AGOTAMIENTO DE FORMAS SIMBÓLICAS EN EL SIGLO XIX-XX E INTENTO RECIENTE DE RENOVACIÓN DE LAS MISMAS**

Partiendo de este sintomático marco temporal que orbita en torno al cambio de siglo, cabe ponernos al abrigo de Nietzsche para observar en su profética alusión a la muerte de Dios simbolizado por la cruz, un agotamiento de aquellos valores sustentados por dicha imagen, agotamiento de una concreta cosmovisión que vendría acompañado, no señalamos nada nuevo, de la derogación de aquella unidad de pensamiento sobre la que hasta el momento se había apoyado nuestra tradición. Derrocamiento de la cruz y advenimiento del eterno retorno de lo mismo -encarnado estéticamente por medio de la esfera y su sinnúmero de variaciones- simbolizarán así por de pronto el curso de la historia a lo largo del siglo XX e incluso inicios del XXI. Cuanto advendrá no será sino aquel tantas veces pregonado ocaso cultural en todo lo amplio de un periodo que pasamos de inmediato a sintetizar.

Cada estudioso de las formas simbólicas comprende uno u otro periodo histórico de acuerdo con su propio modo de observar la realidad. Exponiendo nosotros una visión sintética de la misma no podemos sino entender el marco acotado por la contemporaneidad -aquel que abarca del último tercio del XIX hasta los tiempos

presentes-, como un único giro de trescientos sesenta grados, como una única revolución con todos sus periodos integrantes de por medio: origen, auge, decadencia, muerte y principio de renacimiento; y así, a esta ruptura con el viejo orden constatado en el campo del pensamiento filosófico por Nietzsche, vendrá a sucederle, de modo natural, un desmembramiento de dicha cosmovisión -cuyos valores quedan magníficamente expuestos por medio de cuanto denota la cruz-, pudiendo en este hecho observarse, en consecuencia, la escisión de dicha cruz en innumerables fragmentos llamados a evidenciar, cada uno de ellos, las infinitas perspectivas guarecidas en su seno. La unidad deviene así en pluralidad. Llegamos con ello a ese primer tercio del XX dominado por las vanguardias, perspectivismos y relativismos eidéticos positivos -en el sentido de que potencialmente cuentan con la posibilidad de sumar y no restar, no eclipsar realidades adyacentes-, proyectados sobre cada uno los espectros que componen la realidad existencial del individuo, incluyendo aquí el lenguaje, la pulsión religiosa, las formas estéticas y, evidentemente, el mismo pensamiento.

La fragmentación simbólica representada por el desmoronamiento de la cruz vendrá a denotar, por tanto, el agotamiento de unos valores heredados por el individuo al menos desde la Antigüedad Clásica -momento en que se enriquece para unos y se restringe para otros por medio de una explicación racional aquel orden existencial arraigado con fuerza en el Neolítico y expuesto hasta entonces, hasta esa Antigüedad grecorromana, por medio del mito y de la imagen-, dándose con ello paso a un proceso que habría de alcanzar sus límites con los recientes modelos de *tabula rasa* (estéticos, éticos, sociales, políticos, bélicos -incluimos como expresión de los mismos los hechos relativos a la Segunda Guerra Mundial y a la ideología subyacente a la misma, etc.), modelos encaminados a ser comprendidos como espacios liminares pese a que en modo alguno dicha solución se mostraría posible dados los condicionamientos esenciales tanto del individuo como de su entorno, condicionamientos, cabe añadir, en los que arraiga la necesidad pero también la libertad del ser humano.

Por otra parte, resulta posible observar cómo en paralelo a esta deconstrucción de ideas y formas, un proceso de reorganización se va consolidando primeramente por medio de un organicismo tendente a la síntesis entre naturaleza y arte, tendencia que acabaría por conducir, una vez dejado atrás el periodo de convalecencia postbélica, es decir, entrados ya en la segunda mitad del XX, a aquellas búsquedas tendentes a exponer nuestra realidad no ya desde sus evidentes relativismos sino

desde aquellos aspectos capaces de presentarse como partes de una misma unidad. Cabe exponer, en este sentido, la doble línea evidenciada en la segunda mitad del XX encaminada en una de sus ramificaciones a proyectar el distanciamiento entre un orden sensorial -relativo a la esfera, a lo delimitado y contenido en el espacio-tiempo- y un orden abstracto, especulativo -relativo a la vertical y a lo desligado de nuestro humano eje de coordenadas-, hasta extremos irreconciliables, y por la otra aquélla encaminada a comprender como órdenes complementarios ambas simbolizaciones elementales dando con ello lugar a un arte apto para favorecer el arraigamiento existencial del individuo y, en consecuencia, a una estética eminentemente humanista.

El agotamiento de un símbolo, de una idea común, hablando de modo sintético, sólo puede devenir en arte hipertrofiado -reificado así mismo- o en un arte renovado, arraigado al orden existencial y eminentemente sintético en su búsqueda de nuevas expresiones de totalidad, sin que este último hecho rechace, sino todo lo contrario, la pervivencia de una multiplicidad de expresiones humanas aunadas de lleno a dicha forma simbólica primordial. En cualquier caso, la deriva primera y natural del fenómeno expuesto, una vez rechazado el valor simbólico de la cruz, será la de coagular en forma de expresión ajena a toda idea sedimentada, es decir, de acuerdo con cuanto vamos exponiendo, en forma de expresión cerrada sobre sí misma y apta para ser reorganizada y dotada de nuevas adherencias conceptuales sin las cuales queda vacía la realidad del sujeto.

No extrañaré, en este sentido, y por poner un par de ejemplos que no entraremos a analizar, que Guillén nos presente la figura de la onda como símbolo representativo de Mallarmé cuando en el binomio poético "Los dos valientes" establezca una relación de identidad entre la poesía del francés y la de Góngora, padre como sabemos de una modernidad literaria en el ámbito hispánico por motivos similares, precisamente, a los que consideramos a Bach como modelo y paradigma de la música contemporánea. Así es, combinaciones, líneas de fuga -cegadas en un espacio moderno o, al menos, encaminadas hacia una búsqueda horizontal y no ya hacia una vertical-, variaciones o sintéticas dialécticas, se presentan como sellos de una estética relativa a un organicismo inmanente -perpetuo en su movimiento, inagotable en la medida en que los conceptos de inicio y de fin, y tantas otras dualidades, resultan rebasados-.

Esta misma tensión entre la vertical y la horizontal queda perfectamente reflejada como es sabido en la obra de Brancusi, en especial en dos de sus trabajos

más paradigmáticos: *La columna sin fin* por una parte, y *El origen del mundo* por la otra, así como, en cualquier caso, en tantos y tantos artistas de especial trasfondo simbólico en lo relativo a cada una de las artes de un periodo, el comenzado hace más de un siglo atrás, necesitado de recuperar esas formas elementales en su estado puro, germinal, con el fin de comenzar a dotarlas paulatinamente de intención y de sentido.

En cuanto a lo que en estas páginas nos ocupa, y antes de mostrar cómo el aludido fenómeno se desvela en la obra de Juan Eduardo Cirlot, resulta necesario señalar, a modo de síntesis de lo hasta el momento expuesto, que ese primer periodo de masiva conceptualización que es el Neolítico encontrará su paralelo en el agotamiento de formas acaecido a finales del XIX relativo a una ruptura obvia entre razón e intuición -esta última nos retrotrae a un estrato mitológico, afín, a su vez, a la expresión simbólica-, agotamiento que habrá de comprenderse en sentido por tanto inverso al observado en el mencionado periodo fundacional de nuestro eje estético, es decir como un retorno de la cultura a la civilización al que habrá de acompañarle un deseo paralelo de renovación desde una pretendida pureza extensible a todos nuestros órdenes vitales cuyo colofón histórico habría de llegar con la última de las dos guerras.

Es pues, este periodo de Entreguerras el que denotará con especial obviedad las búsquedas relativas a la experiencia abstracta, búsquedas iconoclastas en la medida en que en un primer momento se rechazará todo el sistema simbólico hasta el momento elaborado por nuestra tradición occidental y a continuación, previo intento de *tabula rasa*, se tratará de reelaborar dicho ordenamiento desde una nueva adecuación a nuestra realidad actual, proceso relativo a una nueva búsqueda de valores culturales, esto es, de valores capaces de simbolizar, con las formas heredadas, una nueva disposición de realidades relativa a nuestra reciente cosmovisión. Es en este punto, por concluir con este aspecto, en el que nos hallamos en la actualidad y con el que habremos de convivir el tiempo que tarde en asentarse y enriquecerse un renovado orden simbólico.

En este sentido, cabe añadir que la elaboración o reelaboración de mitologías, sistemas simbólicos, etc., sólo resulta posible a partir del sustrato con el que se cuenta, nunca por tanto desde la creación de un ordenamiento ajeno a la historia de la que se parte, resultando así que la creación de nuevas imágenes y nuevas expresiones requerirá de la combinación adecuada de aquellos elementos con los que ya contamos a nuestra disposición en la medida en que aquí, como en el orden de

nuestra ciencia o de la biología, la organización si no todo, sí al menos constituye la base de posibles saltos de naturaleza cualitativa. Y éstos se imponen primero con el consabido proceso de desimbolización recién aludido y posteriormente con el subsiguiente rehacimiento simbólico apoyado sobre todos los órdenes que sustenta y a su vez posibilita la obra de arte.

## **VISIÓN Y TACTO**

Llegados a este punto, y sin que entremos de lleno a valorar esta cuestión pues optamos por dejarla para un próximo texto, la pujanza de un arte matérico arraigado a su presentación más elemental, como puede ser el caso de cuanto observamos dentro del ámbito plástico en los expresionistas abstractos o, más recientemente, en Anish Kapoor, Miquel Barceló, William Tucker, etc., nos ponen en contacto con una doble tendencia devenida de un mismo fenómeno en el panorama de nuestro esquema simbólico, la una obedece al inicial apagamiento de la vista como órgano priorizado de conocimiento, mientras que la otra nos acerca a lo táctil, relacionado con lo matérico e informe como primer paso, precisamente, de cara a un nuevo reordenamiento. Cabe comprender en esta dualidad y aun de modo sucinto la necesidad, una vez rechazadas las formas recientes, de tornar amorfa la sustancia del símbolo y, por derivación, de la obra, para, a partir de dicho estado germinal, especialmente apropiado para la combinación y la renovación estructural anteriormente aludida, comenzar a recrear, partiendo de este estado desorganizado, sustancial, nuevos órdenes simbólicos tal y como presentará, sin ir más lejos, Tony Cragg de modo muy evidente cuando tras un periodo de inicial exposición de un orden fragmentado se adentre de lleno en un universo de formas orgánicas encaminadas a proponer, en último término, un solapamiento entre la esfera y la vertical como expresión de un orden, digamos, panenteísta, en el que realidad sustancial y realidad trascendental se comprenden desde su mutua complementariedad y en ningún caso desde su prevalencia exclusiva.

El rechazo hacia un órgano distanciado del sujeto, hacia un órgano especialmente abierto a la abstracción y la lejanía como es el visual, o así mismo la necesidad de, en términos de Pallasmaa (2012), dotar a lo sensorial, a lo táctil, de la posibilidad de ver, nos pone en relación con un arte reciente en el que el logos, lo racional, abandona su aislamiento para abrazar lo matérico, lo sustancial y no especulativo, con el deseo de dotar de realidad completa al universo estético en

cuestión. Procesos de autoformación, de autoorganización constante, como observamos en el citado Tony Cragg, van a resultar característicos de un arte reciente en la medida en que aquellas realidades propuestas de modo patente en un periodo primero de la expresión estética conceptual, representadas por la vertical como reveladora de un orden trascendente y de lo esférico como forma relativa a un orden inmanente, destacan de nuevo sobre nuestro orden contemporáneo en un doble proceso de desimbolización inicial y distanciamiento, por tanto, entre lo abstracto y lo sensitivo, en una posterior recuperación de lo puramente matérico tras un periodo previo de *tabula rasa*, y en un último reordenamiento de lo matérico que habrá de acabar por moldearse adecuadamente para volver a integrar la visión, visión sensorial, dentro de los cauces de lo estético. La visión, de esta manera, deviene interior mientras que lo táctil deviene racional, conformando de tal modo un nuevo esquema de elementos tanto inmanentes como trascendentes por el que avanza el orden simbólico de nuestra cultura actual.

## **RELACIÓN DE LA POESÍA DE JUAN EDUARDO CIRLOT CON UN ARTE FUNDACIONAL**

Interesante resulta, en este sentido y dentro de un ámbito poético peninsular reciente, observar este proceso de derogación de la cruz, simbolizada así mismo por el árbol, el hombre o, en fin, por todo aquello que alude al eclipse de un orden simbólico puramente trascendental, y su transformación en esa forma cerrada, esférica, relativa a un orden inmanente, no jerárquico, comprendida, según lo recién expuesto, como una contrarréplica natural a la simbolización de la vertical especialmente en relación con la tradición religiosa imperante en Occidente. Es en esa forma cerrada, en esta piedra, en este crómlech contemporáneo -lugar de asentamiento, de arraigamiento- donde va a reelaborarse en un proceso de sosegada autoorganización una nueva unidad simbólica llamada a acoger dicha forma reelaborada desde su neutralidad inicial.

La obra de Juan Eduardo Cirlot participa, en este sentido, del comentado proceso general de decaimiento simbólico e incluso, como veremos en las próximas páginas, del de renovación, proceso este último que implica un primer paso de metamorfosis del árbol, la vertical, en esa piedra comprendida a modo de semilla donde han de coagular los frutos de una próxima recuperación simbólica. En las

páginas de uno de los primeros poemarios publicado por Cirlot, muy denotativamente titulado *Árbol agónico*, de 1945, leemos, en el poema de título homónimo:

El árbol que en mis ojos sufre y crece  
espera tus palomas deslumbradas.  
Sin frutas, con las hojas desoladas  
extático se eleva. No florece.

Sin la sangre celeste. Permanece  
siempre estéril, las ramas desgarradas  
como arterias en flor, deshabitadas:  
vestigio de otro mundo que perece. (Cirlot, 2005: 72)

Centrándonos exclusivamente en las ideas expuestas páginas atrás y dejando por tanto de lado el resto del universo imaginario del autor, resulta evidente la referencia a un orden trascendente sesgado de lleno, esquivo al crecimiento de un árbol carente de la "sangre celeste", de un árbol a modo de "vestigio de otro mundo que perece". La deriva simbólica expresada por estas líneas se adecua de lleno con las cuestiones expuestas al inicio de estas páginas, quedando por tanto cerrado un hipotético círculo al término mismo del poema, en cuya última estrofa se nos presenta "un cielo sin luz y sin clamores" (Cirlot, 2005: 72). La relación, en este caso, perdida entre el árbol estéril y el fondo metafísico del que se alimenta nos evidencia precisamente un universo simbólico desgarrado de ese fondo no hallable, de aquello que dota de sentido y vigencia a la imagen y sin la cual ese mismo aparato simbólico, irremediablemente, acaba por desmoronarse.

Este universo despojado de orden trascendental, o al menos herido en este horizonte de su fisonomía, comenzará a derivar, ya desde un periodo temprano, en la imagen de la piedra como nuevo centro existencial, como espacio cerrado sobre sí mismo apto para la condensación de una nueva simbología arraigada primeramente al orden de lo sensible si bien en no pocos momentos grávida de numinosas resonancias. El aludido cambio de giro, el paso de un agotado orden trascendente a uno inmanente, se presenta de modo reiterado ya desde un periodo temprano de su obra. Hemos optado por ejemplificar esta búsqueda mediante estas breves, si bien suficientemente claras, líneas: "He mirado despacio la grave lejanía / desesperadamente sólo la he mirado / hasta que he visto al mundo convertirse en topacio / hasta que el mismo espacio se ha transmutado en piedra." (Cirlot, 2005: 139). El poema, perteneciente a *En la llama*, publicado el mismo año que el anterior, lleva por título "Poema perpetuo", una vez más tremendamente denotativo en la

medida que nos pone en relación con el núcleo y la variación, lo que nos permite comprenderlo como un antecedente primero del posteriormente desarrollado método permutatorio del poeta. Este proceder, absolutamente en consonancia con las búsquedas de la época y, por tanto, con la estética de la misma, no deja de comprenderse, por ello, como una respuesta compartida en la medida en que se relaciona con cuestiones como el relativismo del medio y, en lo que a nosotros nos interesa, los procesos de rehacimiento, precisamente aquéllos en los que se advierte la búsqueda de una nueva reformulación. Dicha búsqueda, por el momento, resulta interminable y así lo expresa el poema cuando concluye, de acuerdo con el sistema de variaciones, de modo similar al expuesto al inicio del mismo:

He mirado despacio la grave lejanía  
desesperadamente sólo la he mirado  
hasta que he visto el mundo convertirse en topacio

Hasta que el mismo espacio se ha transmutado en piedra  
... ..  
... ..  
(Cirlot, 2005: 140)

La conciencia del giro de los tiempos, del signo de su época y el sentido de la misma, mostrada por Cirlot no sólo en su poesía sino así mismo en sus trabajos en prosa, resulta superlativa, poseyendo éstos, en fin, un grado de lucidez, de ahondamiento, poco apto para su comprensión en la España de la época. Guardando el poeta certeza de esta lucidez, en cualquier caso, poco importará este hecho en la medida en que la iluminación de su obra habría sido comprendida como una mera cuestión de tiempo.

Retornando a nuestro deseo de observar el motivo que une la construcción simbólico-abstracta fundacional y la reciente a través de la obra de Juan Eduardo Cirlot, el paso de la vertical a la esfera ya planteado, como dualidad abierta, por aquellos primeros monolitos, y como veremos más adelante la apertura de la esfera para dejar paso a un nuevo crecimiento ya ascensional, ya descendente, ya en ambos sentidos a la vez, árbol de la vida y de la muerte, tal y como ocurre en épocas y estéticas clásicas -partícipes de ordenamientos no disociados, no neuróticos, por tanto-, dejaremos al margen imágenes afines a las ya expuestas para dar un paso más, junto al poeta, por el itinerario relativo a estas búsquedas.

En consecuencia, dejando de lado poemas explícitos -esto último en la medida de lo poéticamente posible dentro de una estética simbólica- como "Presente infinito", perteneciente a *Cordero del abismo*, del 46, o tantos otros pues, repetimos, el universo imaginario de Cirlot decanta con asombrosa hondura los vaivenes, las corrientes internas de la época, acudimos a uno de los sonetos de *El poeta conmemorativo*, de 1948, para leer en él las siguientes palabras: "En mis ojos un mundo se ha perdido, un cielo se ha deshecho y estoy ciego" (Cirlot, 2005: 252), imagen que nos interesa, al margen de lo concerniente a la línea primera de este trabajo, por su relación con la dualidad apuntada entre visión y tacto. En este sentido, si la visión nos guía hacia un universo solar, distante, nítido y apto para ser abstraído racionalmente, es decir, si este órgano se comprende a modo de instrumento primero de conocimiento, no cabe duda de que agotado el símbolo trascendental por excelencia, aquella vertical emparentada por la cruz, dicho órgano queda dañado al no poder proyectarse hacia un espacio definido, estático, quedando sólo la posibilidad de un nuevo acudir al modelo más primario, más rústico, de relacionarse con el orden de cosas -de comprenderlo igualmente, en consecuencia-, y éste no es otro que el sentido del tacto, relacionado por supuesto con lo matérico y ajeno a toda necesidad de iluminación por parte del sujeto cognoscente.

En este sentido, destacaremos muy brevemente que el ataque frontal hacia la visión que desde la fenomenología se ha realizado últimamente en la medida en que se comprende como órgano solar, impositivo, jerárquico, etc., debería a nuestro juicio ser reducido a un empleo de los sentidos exclusivamente exterior, es decir, a un empleo incorrecto, unidireccional, de éstos pues, obvio resulta, la correspondencia entre todos estos sentidos -entre los cinco o los muchos otros que desde diferentes corrientes de pensamiento se van proponiendo- multiplica, no suma, del mismo modo que un uso adecuado de los mismos no pasa ni por su uso meramente epidérmico ni por su orientación exclusivamente interior, siendo el diálogo entre todos ellos y su función exterior e interior a un tiempo el modo en que despierta, por decirlo de modo general, todas las potencias, las facultades del individuo.

La priorización de lo matérico en un arte reciente resulta comprensible así en la medida en que la incapacidad de la visión para abstraer nuevos significados simbólicos por apagamiento de éstos, da paso a la reelaboración de un nuevo imaginario en un primer momento sobre aquellos terrenos aún sin conceptualizar, sin definir, desprovistos de categorías pues es precisamente en aquéllos donde se habrán de licuar los anteriores ya reificados para paulatinamente volver a cobrar forma y, en

consecuencia -dado el grado de abstracción del que participa toda forma-, posibilitar un nuevo encendido de la visión esta vez despojada de las adherencias que anteriormente abocaron al símbolo a su inminente desaparición.

Volviendo a nuestro tema, agotado el símbolo mayor nos veremos impelidos a la búsqueda de nuevas imágenes, de manera que nuestro horizonte conceptual no podrá entonces sino quedar reducido a lo matérico, a lo puramente sensorial, a lo empírico entendido como modelo primero de conocimiento, y así por tanto permanecer a la espera de nuevas formulaciones abstractas, de nuevos procesos de organización -de autoorganización- para, del mismo modo que la naturaleza en sus soluciones, mediante variaciones y selección, ir generando aquel aludido nuevo esquema simbólico que, previo despojamiento de adherencias conceptuales -ya disueltas en el espacio de la piedra, en ese espacio matérico donde no se haya escala jerárquica alguna como tampoco distinción formal evidente-, permita la formación de un nuevo ordenamiento previsiblemente inclinado hacia lo trascendente.

Tales búsquedas en este espacio cerrado, en esta esfera apta para la combinación y el engendramiento -y esto nos recuerda a la escultura de Kapoor- pero en principio inadecuada para los saltos cualitativos en pos de nuevas conceptualizaciones -recordamos de nuevo que lo mitológico requiere de ambos aspectos, de lo arquetípico y lo racional a un mismo tiempo-, invitarán a la combinación y permutación de elementos, y esto es cuanto observaremos en los poemas que conforman el título *Palacio de plata*, de 1955, en los que el poeta construye imágenes por medio de variaciones sobre un tema inicial orientados a lo que acabará por conformar una particular mitología. No es ésta, ni mucho menos, la única obra de la época en la que se entrega a tales búsquedas, pues para entonces Cirlot comenzará a hacer de la variación y la permutación un motivo nuclear de su poesía.

Avanzamos en consecuencia cronológicamente por su poesía para ir encontrando desarrollados, en cualquier caso, motivos expuestos lúcidamente ya en sus primeros libros. Muy patentemente se observa, a medida que leemos la obra de Cirlot, cómo estos hilos iniciales sólo requerían de su desmadejamiento natural para ofrecer cuanto el poeta había apuntalado intuitivamente al inicio de su trayectoria. Llegamos así a 1962, donde en las páginas del poemario *Los espejos* nos hallamos ante una de las claves de su poética: "Encontré una gran piedra gris / Y le dije: / Tenemos que resucitar." (Cirlot, 2008: 87). La semilla, en efecto, está preñada de nueva vida y el deseo de comenzar a construir un nuevo universo simbólico presenta

sus primeros indicios claros de movimiento vertical. Ese universo, en efecto, Cirlot lo elaborará en años posteriores alrededor de la imagen de Bronwyn en su poemario homónimo. La búsqueda ahondará primeramente en lo arquetípico, en el medio acuático, para a partir de ello crecer en dirección ascendente. En este hecho la poesía de Cirlot se revela, en consecuencia, especialmente orgánica.

Como es sabido, la vida del autor quedaría cortada pocos años después, en el año 73 por ser exactos, imposibilitándonos observar el desenvolvimiento, si así se puede señalar, completo de ese nuevo árbol preñado de frutos. Con *Bronwyn* quedan expuestas en primer lugar las raíces y la esfera más arquetípica de la obra del poeta, pudiendo observarse en cualquier caso en este conjunto de poemarios y en otros paralelos los brotes de sentido ascendente naturalmente producidos por su imaginario pese a no permanecer éstos tan colmados de imágenes como aquéllos relativos al mencionado orden de lo arquetípico. Esto último no deja de ser una valoración subjetiva, evidentemente, resultando más amplio, más objetivo, en cualquier caso, el hecho de que con el ciclo *Bronwyn* estamos ante una de las cimas poéticas de la segunda mitad del siglo XX, no resultando necesario señalar, aunque lo hacemos, que con ello no nos ceñimos sólo al habla castellana sino a cuanto abarca la poesía occidental, es decir, aquélla que participa de los movimientos del imaginario de los que bebe el poeta.

No queremos abandonar estas líneas sin antes aludir a una de las constantes así mismo relativas a esta estética inmanente, y no es otra que el carácter reflexivo, metapoético de la misma, observable a lo largo de toda la obra de Cirlot y evidenciado de modo patente en su trabajo *Los espejos* ya desde su mismo título. En efecto, la alusión al trampantojo moderno, a la confusión de órdenes que nos emparenta con el universo barroco, se relaciona con la esfera dado que la imagen -la palabra, lo real incluso- no encuentra la posibilidad de salir de sí misma en la medida en que no hay nada más allá de ella, en que cuanto hallemos en ese universo inmanente será una forma sin fondo sobre el que proyectarse, una materia sin forma -empleando esta vez el término en sentido aristotélico-. De este modo, la erradicación de uno de los dos términos que constituyen lo real, es decir, ese espacio exterior, esa atmósfera que envuelve nuestro orden sensible presentado a modo de esfera, viene a hacer de nuestro mundo pura convención, sin proyección más allá de sí mismo y, en definitiva, un espacio donde hay lugar para la combinación y para modificaciones cuantitativas pero, en principio, no para las cualitativas.

Como señalamos, nuevos conceptos como el de autoorganización o procesos de emergencia en general, nos invitan a esa búsqueda cualitativa evidenciando que el enclaustramiento, el aislamiento de esa esfera no es absoluto por mucho que así se presente, pudiendo en cualquier caso hablarse, en lo que atañe a Cirlot, de la idea representada por la figura arquetípica de Bronwyn como detonante de ese salto de orden trascendental al que se encamina su poesía.

Las variaciones, entre tanto, se suceden, en poemarios como *Cristo. cristal*, de 1968 -los títulos continuarán constituyendo inmejorables pórticos de entrada a cada una de sus obras-, o la segunda versión del *Homenaje a Bécquer*, publicada en el 71, mientras "La cruz de las hogueras se ha deshecho" (Cirlot, 2001: 69), mientras "La cruz que, sobre mí, yace sin brazos / abre en sus espirales los momentos / tan ávidos de luz que son cristal" (Cirlot, 2001: 152), encontrando en esta avidez de luz una indicación del aludido despertar, de esa resurrección o salida de lo esférico especialmente nítida, en este caso concreto, si la ponemos en relación con el título atrás indicado de *Cristo. cristal*. La misma orientación la encontraremos en otros momentos de ese periodo como, de nuevo del ciclo *Bronwyn*, las siguientes líneas: "La eternidad, oblicua, sufre dentro, / y abre las dimensiones de lo no / tangible." (Cirlot, 2001: 271). Es por ello que, como hemos expuesto, en la figura de Bronwyn, con toda su significación de por medio, en esta imagen situado en el centro de su universo lírico, en lo profundo o lo arquetípico, donde Cirlot encontrará su punto inicial de crecimiento anímico, principio de muerte pero así mismo de resurrección.

El encapsulamiento, en fin, se extiende hasta el curso último de su trayectoria, donde en poemarios como *Non serviam*, de 1972, en poemas como "Imagen de un momento continuado", leemos alusiones a las derivas naturales del ocaso simbólico que venimos comentando vivenciadas desde la singularidad, desde un particular sentir de tono existencialista. Y así, a ese trágico "que soy mi residente y residencia" (Cirlot, 2008: 799), le seguirá un no menos elocuente "El espacio exterior que yo desmiento / apenas es la vaina de esta espada, / es apenas el muro de este abismo" (799), del que nos interesa destacar su relación con el cosmos simbólico del que el autor participa y, más aún, con las derivas de nuestro imaginario a raíz de lo acontecido con los primeros procesos de simbolización estética, con todo primer paso de simbolización, como hemos ido exponiendo.

Estos procesos, sobre los que se apoyan los fenómenos de civilización y de cultura en función de la voluntad de forma -tal y como se comprende la cuestión de acuerdo con el trabajo *Forma y voluntad*, prolegómeno de esta investigación en curso-

de las imágenes que integran aquéllas, denotan y sintetizan las búsquedas del individuo y el sentido del que este último participa en el curso de nuestra reciente cosmovisión.

## **CONCLUSIÓN**

Cuanto hemos querido destacar con estas páginas parte de un hecho concreto, y éste es el repentino grado de abstracción que toman las expresiones humanas a partir de la entrada del sujeto en el Neolítico, abstracciones que conciernen a todos los ámbitos relativos a la cosmovisión de este periodo fundacional de nuestra cultura. Este grado de abstracción va a acabar ya hacia el final de dicho periodo y en diversos ámbitos geográficos por presentar las formas conceptuales elementales sobre las que nosotros nos hemos apoyado: la vertical y la esfera bajo la forma, principalmente, del menhir y del crómlech, relativas desde nuestra comprensión actual -y ello es válido en primer lugar para explicar nuestra época y no ya la pretérita- a un orden trascendental y a uno inmanente respectivamente.

Ambas formas quedan sintetizadas, con predominio evidente de la vertical, en la cruz cristiana como símbolo de totalidad imperante en Occidente al menos desde la Antigüedad clásica. El presente símbolo viene acompañado de unos valores que vienen a coincidir con aquéllos priorizados a lo largo de nuestra cultura, muchos de cuyos presupuestos -idea de bien, de verdad, de belleza, etc., comprendidos como principios estáticos y absolutos- perderán vigencia paulatinamente con el paso de los últimos siglos y terminarán por saturarse y decaer hacia finales del XIX.

Es en este momento cuando se produce un derrumbe del universo imaginario hasta entonces priorizado en la medida que cuanto sustenta y denota el sistema simbólico occidental queda despojado de valor, deviniendo en consecuencia una etapa de desimbolización y, por tanto, un significativo retorno de la cultura a la civilización, entendida ésta como espacio no apto para gradaciones y decantaciones de sentido. El orden trascendente se recluye en uno inmanente donde primero reposa y comienza después, de modo pausado, a reorganizarse, requiriendo para ello, en primer lugar, de nuevas conceptualizaciones -abstracciones por tanto-, fenómeno perfectamente expuesto por la estética y la filosofía del pasado siglo y que va acabando por mostrar, de modo sosegado y muy débilmente aún, signos de una reciente reformulación de conceptos y de imágenes; es decir, una renovada organización simbólica correspondiente con una voluntad de forma denotativa de una fluctuación de la civilización a la cultura comprendida ésta desde su naturaleza de sistema simbólico en

la medida en que éstos, los símbolos, las palabras y las imágenes por tanto, cohesionan, dotan de sentido, cuanto de otro modo se presenta como realidad bruta, árida, sin más.

En la búsqueda de formas abstractas elementales, en la necesidad de estas formas de arraigamiento existencial, el periodo Neolítico y el reciente coinciden desde la necesidad de, a partir de conceptualizaciones básicas, elaborar o reelaborar un panorama simbólico sobre el que consolidar una cosmovisión adecuada a unos tiempos, en ambos casos, de transformación radical, siendo así que ambos constituyen los dos momentos más revolucionarios de nuestra cultura. El proceso, podemos comprender, resulta lento y desde luego no necesariamente lineal, conviviendo en él tirantes fuerzas de erradicación y de renovación a un tiempo, lo que da lugar, no puede ser de otro modo, a comprensiones de nuestra realidad desde las mutuas diversificaciones o desde el entendimiento de estas últimas como particularidades de una misma unidad.

Estos fenómenos, que en el curso de una investigación mayor los trato en relación con creadores como Kapoor, Cragg, Virnich o Tucker, los he expuesto esta vez sobre la obra de Juan Eduardo Cirlot en la medida en que proyecta e intuye de modo visionario las fluctuaciones expresivas que se han ido comentando a lo largo de las presentes páginas.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Aguirre-Martínez, G. (2015). *Forma y voluntad*. Madrid: Verbum.

Cirlot, J. E. (2001). *Bronwyn*. Madrid: Siruela.

— (2005). *En la llama. Poesía (1943-1959)*. Madrid: Siruela.

— (2008). *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*. Madrid: Siruela.

Corazón Ardura, J.L. (2007). *La escalera da a la nada. Estética de Juan Eduardo Cirlot*. Murcia: Cendeac.

Janés, C. (1996). *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*, Madrid, Huerga & Fierro.

Pallasmaa, J. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Trad. Moisés Puente. Barcelona: Gustavo Gili.

Parra, J. D. (2001). *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*. Barcelona, Ediciones del Bronce.