


LA RELACIÓN SIMBÓLICA ANTIMODERNA ENTRE LAS ARMAS Y LAS LETRAS EN JUAN EDUARDO CIRLOT

Alicia López-Latorre 

Universidad de Granada

Granada, España

RESUMEN

Este artículo pretende mostrar cómo el pensamiento simbólico y antimoderno vertebraba las relaciones entre las dimensiones literaria y militar en Juan Eduardo Cirlot. La hipótesis central radica en que su concepción de poesía *auténtica* y el valor metafísico asociado a la guerra se constituyen como valores análogos que se co-implican en el lanzamiento hacia la sublimación espiritual. Desde este punto de vista, la figura del poeta se vuelve equivalente a la del guerrero. Para llevar a cabo el trabajo se ha analizado una selección de textos sobre su poética y la importancia del componente bélico, concretada en la veneración por sus antepasados militares y las espadas. De esta manera se actualiza la significación de las armas y las letras en la producción del autor.

PALABRAS CLAVE: Juan Eduardo Cirlot, simbolismo, alquimia, armas y letras, antimodernidad.

THE SYMBOLIC ANTIMODERN RELATION BETWEEN WEAPONS AND LETTERS IN THE WORK OF JUAN EDUARDO CIRLOT

ABSTRACT

This article aims to demonstrate how symbolic and antimodern thought structures the relationships between the literary and military dimensions in the work of Juan Eduardo Cirlot. The central hypothesis posits that his conception of authentic poetry and the metaphysical value associated with war are understood as analogous values co-implicated in the launch toward spiritual sublimation. From this perspective, the figure of the poet becomes equivalent to that of the warrior. To carry out this study, a selection of texts about his poetics and the importance of the warlike component has been analyzed, particularly focused on the veneration of his military ancestors and swords. In this manner, the meaning of arms and letters in the author's work is reinterpreted.

KEYWORDS: Juan Eduardo Cirlot, symbolism, alchemy, arms and letters, antimodernism.



1. INTRODUCCIÓN

En Juan Eduardo Cirlot se integran las facetas de poeta, crítico, compositor musical, estudioso de la simbología y militar, por lo cual resulta contraproducente no valorar las relaciones existentes entre unas categorías y otras. Además, su obra muestra ciertos elementos que remiten a la antimodernidad¹. Por un lado, su adhesión al simbolismo es concebida como la apuesta por una forma de conocimiento que desafía la supremacía del método científico y el enfoque positivista. Giovanni Allegra señala que «el simbolismo vuelve a un conjunto de ideas típicas del primer romanticismo» y que resurgen en Francia y en toda Europa, renovando el conflicto que «los primeros teóricos románticos habían emprendido contra el ‘espíritu de las luces’». Novalis, Hölderlin, Hamann, Baader, y el posterior Bécquer, se convierten en la nueva referencia estética. De este modo, a finales de los siglos XVIII y XIX, la reducción del mundo a hechos cuantificables provocaría una reacción espiritual y una búsqueda de lo absoluto, como se advierte en Baudelaire, anticipador de esta corriente (1981, pp. 92-94). Esta posición, de la que Cirlot es heredero, no solo se opone al predominio de la razón, sino que reivindica el mundo simbólico y trascendente como dimensiones necesarias y autónomas de la experiencia humana.

Por otro lado, el carácter antimoderno se advierte en su rechazo al progreso. Según Compagnon, la antimodernidad se manifestó a través de esta crítica, que Baudelaire interpretó como un obstáculo para el conocimiento y el perfeccionamiento moral y espiritual, motivo por el cual defendería el progreso moral como el único progreso verdadero (2007, pp. 86-89). Esta postura ha sido expresada por Cirlot en distintos textos. En primer lugar, en la voz «progresismo» del *Diccionario de ismos*, donde afirma que «para quienes consideran la existencia verdadera de otros valores, más importantes que los de la técnica o la inteligencia mecanizada, pura dominadora de hechos, no de actos, cuya propiedad es de todos y cuyos símbolos son el diccionario y la enciclopedia, la mentira del progreso es de absoluta evidencia» (1956, p. 351). En segundo lugar, en su poema inédito «A George Patton» fechado en 1971. Al igual que en el ciclo de *Bronwyn*, donde el yo poético dialoga con un ser, imaginal² en términos corbinianos, representando por la actriz Rosemary Forsyth en *El señor de la guerra*, aquí este se dirige a una figura histórica, el general George Smith Patton, a propósito de la película que Franklin J. Schaffner dirigió sobre él: «Si puedes ver al Padre de los cielos / pídele que detenga la agonía / de un mundo que refugia en el progreso / todo lo que es huida» (Castillo, 2021, pp. 47-48). En

¹ La antimodernidad ha sido especialmente teorizada por Antoine Compagnon en *Los anti-modernos* como una resistencia al mundo moderno, que a su vez configura la idiosincrasia de «los auténticos modernos» (2007, pp. 14-25). Para estos, el «yo moderno» es aquel que ha roto «con su pasado tradicional» (Romera Galán, 2012, p. 205).

² La realidad imaginal o *mundus imaginalis* es un concepto rescatado por Corbin del pensamiento de Ibn Arabi. Esta es entendida como «un universo espiritual de esencia luminosa» que presenta afinidad tanto con «la materia, ya que puede percibirse y posee extensión», como con «la sustancia inteligible y abstracta, dado que su naturaleza es luz pura» (Corbin, 2006, p. 119).



tercer lugar, en diferentes textos teóricos en los que enuncia una cita que atribuye a William Blake: «el progreso es el castigo de Dios». Dicha cita aparece en las voces «edades» del *Diccionario de símbolos* (2016, p. 183) y «animismo» del *Diccionario de ismos* (1956, p. 29), además de en los artículos «La revolución industrial» (*Cuadernos de arquitectura*) y «El fatalismo del progreso» (*La Vanguardia*), junto a la respuesta al cuestionario de André Breton sobre *L'Art magique* (2019, p. 331).

En este artículo analizamos la conexión entre la faceta poética y la militar a través de la experiencia simbólica, incrementando las posibilidades significativas de la relación entre las armas y las letras. Para desarrollar este trabajo, en primer lugar, se ha examinado de qué manera el pensamiento simbólico tradicional³ condiciona la elaboración del *Diccionario de símbolos* y su producción poética, pues tanto alquimia como poesía se configuran como paradigmas en la búsqueda de conocimiento. El lenguaje degradado de lo cotidiano es a los hallazgos de la poesía *auténtica* lo que la fase de la *nigredo*⁴ propia del estado inicial de la materia (principalmente como *prima materia* o caos) es a la alquimia. Lenguaje y materia se presentan como elementos análogos que han de ser transmutados para alcanzar la sublimación del espíritu. Por dicha finalidad, se ha analizado de qué forma en la obra de Cirlot se sistematiza la esencia de la transmutación en el lenguaje y la materia mediante la experiencia de lo sagrado. En este proceso, las armas, concretamente las espadas, son las potestades que garantizarán el lanzamiento hacia el centro místico. Gracias a la mediación del símbolo, la espada posibilita la acción discernidora de la materia, acción que es análoga al *hundimiento* del poeta en el lenguaje para *hallar* una iluminación. Debido a esta serie de connotaciones sagradas, se ha expuesto cómo el autor se constituye a sí mismo como un guerrero que sujeta a diferentes variaciones el régimen ontológico de sus espadas, dotándolas de un valor místico. La luz desprendida por sus antepasados militares y la culminación mística de la guerra será presentida en estos objetos personales mediante el fenómeno de la hierofanía. Así, se revela la posibilidad de transformar desde el símbolo su deseo anulado de realizarse bélico-espiritualmente, iniciando desde la poesía un camino por el cual busca la luz subyacente del guerrero, representada por sus familiares. Por consiguiente, se ha comprobado que guerra y poesía son dos valores capitales co-implicados en Cirlot, figurando la espada como elemento mediador.

³ Jaime D. Parra identifica la incorporación de la entrada «pensamiento simbólico tradicional» a la segunda edición del *Diccionario de los ismos* (1956) como el auténtico inicio de Cirlot como simbólogo. En ella traza un panorama preliminar que abre paso a una nueva atmósfera intelectual, referenciando a figuras como Jung, Eliade, Schneider, Kerényi y Bachelard (2001, pp. 91-92). Cirlot afirma que «el simbolismo tradicional expone los valores simbólicos (expresivos, significativos, intelectuales, pero también emocionales y vivenciales) del espacio y la orientación, los números y las letras, los colores y las formas, los seres animados y los objetos, los cuerpos celestes y las constelaciones» (1956, pp. 408-410).

⁴ La *nigredo* forma parte de la terminología alquímica. Es el estado inicial de la materia que será transmutada, como referenciamos bibliográficamente más adelante.



El propósito del presente artículo es comprender las conexiones que subyacen entre las dimensiones literaria y bélica a través del pensamiento simbólico a partir de una selección de textos de Juan Eduardo Cirlot sobre su poética y la importancia del componente militar (concretada en su veneración por sus antepasados y por las espadas). Para ello, primero hemos de analizar el proceso por el cual poesía y alquimia se constituyen como dos valores vinculados análogamente. De este modo se mostrará cómo se actualiza la significación de las armas y las letras desde una perspectiva antimoderna, pues la conjunción entre ambos elementos supone una crítica ante la separación que la modernidad ha provocado entre la acción y la contemplación. El ejemplo más claro se encuentra en la figura del caballero medieval, profundamente importante en el imaginario de Cirlot. Esta representa dicha síntesis entre fuerza y poder espiritual, la cual sería desafiada cuando Erasmo, en *Enchiridion militis christiani*, redefiniera la guerra en el siglo XVI, trasladando su dimensión militar-profana a una ética y religiosa, donde sus verdaderas armas serían la oración y el conocimiento de las leyes divinas. Este cambio refleja la transformación de la guerra, que conllevaría la separación entre el ámbito civil y militar, el reclutamiento profesionalizado, y la subordinación del servicio militar al pago estatal. La guerra se convertiría en un cálculo financiero y práctico, dando prioridad al conocimiento técnico sobre la reflexión moral (Strosetzki, 1997, pp. 66-68).

2. ALQUIMIA Y POESÍA AUTÉNTICA COMO PARADIGMA EN LA BÚSQUEDA DE CONOCIMIENTO

En las últimas líneas del apartado titulado «El simbolismo alquímico» del *Diccionario de símbolos*, su autor escribe que se comprende que tanto la alquimia como ciertos casos de arte o poesía han servido de modelo o «paradigma» a «toda actividad basada en el experimento, la actividad mental proyectada y la constancia» (Cirlot, 2016, p. 34). Por servirse de las palabras, los esfuerzos del poeta a veces resultan «titánicos» y «candorosos» para «transmutar en arte aquello con lo que trabaja» (Cirlot, 2008, p. 894). Al contrario que el músico, el pintor o el escultor, que cuando actúan se mueven desde el principio en la materia y procedimiento de un elemento artístico, el poeta «maneja una materia inartística, el lenguaje, degradado de lo cotidiano» (Cirlot, 2008, p. 894). En *La nueva perla preciosa: (texto alquimista del siglo XIV)* se expone que el ejercicio de la alquimia se sirve precisamente de este proceso por el cual se insufla forma en la materia. Habrá de separarse el azufre del objeto en cuestión, pues este no estará «completo y perfecto» mientras tanto, «ya que solo el oro está completamente libre de él, y por esto solo el oro es perfecto y de forma dúctil según la primera y verdadera intención de la naturaleza». El texto continúa afirmando que, mientras el azufre o «agente está unido a la materia o actúa en la materia, la cosa es imperfecta puesto que la perfección de la cosa no existe sino es por la introducción de la forma» (Bonus, 2014, pp. 106-107). Por tanto, si alquimia y poesía son modelo o paradigma por el cual el espíritu inicia un proceso experimental que culmina en hallazgo, el lenguaje con el que trabaja el poeta resulta análogo al caos primordial de la *prima materia* propio del adepto a la alquimia.



Cirlot refiere la multitud de denominaciones que los estudiosos de la alquimia dan en sus textos a esta primera materia: plata viva, plomo, sal, azufre, agua, aire, fuego, tierra, sangre, lapis, veneno, espíritu, cielo, rocío, sombra, madre, mar, luna, dragón, caos, microcosmo, «raíz de sí mismo», «tierra del paraíso», etc. Esta procede del monte en el que aún no existen distinciones, donde las cosas no son discernidas o discernibles, sino que pertenecen a un solo reino. Se considera esta, además, asimilable al inconsciente (Cirlot, 2016, p. 376), relación asociada a uno de los propósitos de la poesía cirlotiana, que toma «consciente lo inconsciente», armonizando «ambas zonas» (Cirlot, 2008, p. 900). De este modo, tanto la *prima materia* como el inconsciente y el lenguaje se caracterizan por la ausencia del discernimiento, por considerarse una totalidad que no ha sido disgregada.

La identificación entre lenguaje y la primera materia no solo se encuentra en la referencia teórica que Cirlot hace en el *Diccionario*, sino en su propia obra: la materia aparece concretada en el color negro, aspirando a ser sublimada en el oro o verde esmeralda, como indicaremos. En las operaciones de la alquimia, la *nigredo* consiste en el estado inicial de la Materia, bien como propiedad de la *prima materia*, «existente antes del caos o de la *massa confusa*», bien a causa de la separación de los elementos (*solutio, separatio, divisio, putrefactio*) (Jung, 2005, p. 157). Las fases del *opus magnum* adoptan cuatro colores: negro (*nigredo*), blanco (*albedo*), amarillo (*citrinitas*) y rojo (*rubedo*). A lo largo de la historia de la alquimia han sufrido algunas modificaciones (Roob, 2016, p. 30), siendo asociadas a la gama cromática ascendente (negro a oro) y descendente (azul a verde), que es recogida por Cirlot en la voz «caballero» de su *Diccionario* al considerar la alquimia como «una técnica medieval de espiritualización [...] comparable a la caballería» (2016, p. 116).

La fase de la *nigredo* corresponde generalmente a la muerte y recibe este nombre por el color negro que tomaban los ingredientes utilizados en la *opus alquímica*. Asimismo, «la muerte representa la regresión a lo amorfo, la reintegración del Caos» (Eliade, 2016, p. 165); caos que, como veremos, estará reintegrándose en un proceso perpetuo y condenando al adepto. Es decir, la *nigredo* representa la primera materia que necesariamente ha de ser transmutada mediante una consecución sucesiva de muertes. Son, como indica Clara Janés, los poemas recogidos en *Del no mundo* (Cirlot, 2008, pp. 89, 529-547, 549-568, entre otros), los que muestran especialmente los procesos desarrollados a partir de esta fase oscura. «Los tres colores principales —que corresponden a tres grados de perfección de la Obra—: negro, blanco, rojo, además del oro, son los que aparecen con más insistencia en la poesía de Cirlot» (Cirlot, 2008, p. 28). Observa que el autor asociaba esta «polaridad» tanto al «mundo» como «a sí mismo», proyectando este carácter «dual» en «los primeros poemas que publicó», donde «aparecen imágenes llenas de ecos alquímicos, esotéricos o místicos» (Cirlot, 2008, pp. 31-32).

De esta manera, se observa que el propósito tanto del proceso alquímico como del poético es el del hallazgo espiritual. Sin embargo, esta búsqueda no termina nunca, puesto que la misma actividad con la que el caos se retroalimenta es la que permite la libertad del ser (Cirlot, 2008, p. 390), el cual a su vez le asimila a «la nada» (Cirlot, 2008, pp. 395-396). Por tanto, como hemos referido, el caos se integrará y disgregará en un proceso carente de limitaciones. Desde la visión cos-



mológica, el caos es la situación primordial correspondiente a la *materia prima*, a la *massa confusa* a la que las sustancias se reducen (Eliade, 2016, p. 165), punto de partida sin consumación en Cirlot, quien asevera que el caos es «el destino doloroso del ser», «el resultado de la ilimitación del ser, de su simultaneismo espacial y temporal, y de su totalidad reunida y disgregada» (2008, p. 390).

Por tanto, el pensamiento alquímico posee en Cirlot una relevancia que trasciende el *Diccionario* y se proyecta en su obra poética. El lenguaje degradado de lo cotidiano es al lenguaje de la poesía lo que la fase de la *nigredo* perteneciente a la primera materia o caos primordial es a la alquimia. Ambos elementos análogos, lenguaje y materia, han de ser transmutados para tratar de alcanzar la culminación espiritual.

A continuación, desarrollamos esta cuestión: en primer lugar, el proceso por el cual el ejercicio poético se convierte en un proceso de transmutación; después, el principio purificador de la espada como elemento necesario en las transformaciones alquímicas de la materia. Será esta segunda dimensión mística de las armas el espacio desde el que, mediante los mecanismos propios del pensamiento simbólico tradicional, se conectarán el plano poético y militar en el autor.

3. EL VALOR DE LA TRANSMUTACIÓN: *HALLAZGOS VALEDEROS*

Anteriormente se ha mostrado que, para Cirlot, el objetivo del poeta consiste en «transmutar en arte aquello con lo que trabaja» (2008, p. 894). La aparición del verbo *transmutar* supone un detalle revelador y nada inocente, pues la *transmutación* pertenece al lenguaje habitual de los textos sobre alquimia (Roob, 2016, pp. 180, 199; Fulcanelli, 1968, p. 129; Eliade, 2016, p. 163). Así, en *La nueva perla preciosa* se insiste en que se utilice este verbo, por su carga semántica, y no otros: «y dije “se transmutan”, porque no es suficiente la exclusiva alteración, sino que conviene que la transmutación siga a la alteración para que se genere la forma del oro» (Bonus, 2014, p. 107).

El funcionamiento de este proceso en la escritura poética se debe a la habilidad para transformar la ligereza cotidiana del lenguaje en algo propio de los *hallazgos* espirituales del ser. La transmutación representa justamente la interconexión y el cambio continuo del mundo, el aspecto mágico que provoca que los cambiantes se amplíen, revelen u oculten este proceso (Ronnberg y Martin, 2011, p. 770). Dicho proceso conecta con la noción cirlotiana por la cual la poesía es «avance» y «descenso»: avanzar «con repetidos ajustes en el movimiento y lo dado por él», pero al unísono descender «hacia una zona indefinible, situada en la intersección o en la ausencia de todas las formas reales» (Cirlot, 2008, p. 901). Es decir, el proceso por el cual la poesía es transmutada se debe al factor mágico que causa una continua adaptación en el movimiento en esa «zona indefinible» donde se ausentan «todas las formas reales», de esa otra realidad creada por las fuerzas del inconsciente o *prima materia* alquímica.

Mientras que una transformación completa altera los elementos esenciales y la metamorfosis provoca un desarrollo progresivo, la transmutación «define la *realidad alternativa* plural, polimórfica de lo que existe», suponiendo «un deslizamiento



fluido a uno u otro aspecto de la psique» (Ronnberg y Martin, 2011, p. 770), idea presente en la capacidad de la poesía, mencionada con anterioridad, consistente en establecer una armonía entre lo consciente y lo inconsciente (Cirlot, 2008, p. 900). De hecho, se aprecia que figuras como los chamanes, las brujas, los genios, los druidas, los dioses y los héroes participan en procesos de deconstrucción y reconstrucción, compartiendo a su vez la habilidad de separar y reagrupar los diferentes estados de conciencia, a favor de la renovación (Ronnberg y Martin, 2011, p. 770). También la poesía en Cirlot adquiere estas facultades, pues esta consiste en «ver, entender, descifrar y a la vez no ver ni entender ni descifrar», en «levantar los brazos hacia lo que nos espera, a su vez, a nosotros» (Fernández, 1996, p. 283). Tal como advertimos, el movimiento poético establece similitudes con el de la transmutación: en ambos reside la singularidad de la *transitoriedad*, la *versatilidad* y el propósito de «ocultar en la misma medida en que revela» (Ronnberg y Martin, 2011, p. 770). Esta contradicción se explica porque los agentes de cambio «aborrecen la *verdad* de la forma estática y prefieren los lugares de reunión oscuros, volubles y paranormales, aterradores para el yo que busca permanencia y constancia objetiva» (Ronnberg y Martin, 2011, p. 770).

Para sumergirse en la oscuridad de estos espacios, Cirlot se sirve de una sensibilidad, de un tipo de inteligencia que efectúa mediante el ejercicio poético y su forma de estar en el mundo, la cual es dual, basada en la razón y la intuición. Es el conjunto de intuiciones personales lo que se liga con su vasta erudición (Cirlot, 2008, pp. 18-19). Por ello escribe: «para hacer poesía, permanezco en un silencio especial, como de muerte (aunque a veces oigo una música inoíble) y anoto las frases, las palabras que vienen. A veces, su valor está en ellas mismas; a veces, en las visiones que traen o que las motivan» (Fernández, 1996, p. 283).

En este silencio capta melodías inauditas para los sentidos y pensamientos que vienen de otra parte. El valor del lenguaje que recoge en esta especie de trance reside, en ocasiones, en las mismas palabras, y, en otras, en «las visiones» subyacentes. Los ecos se vinculan con «civilizaciones pasadas, arrasadas, restos de memoria histórica, ruinas, recuerdos de combates, armas rotas, cuerpos destrozados, vegetación casi sepultada, tierra propicia a la fermentación» que son plasmadas en el papel y a su vez esperan su descomposición de la que brotará vida nueva (Cirlot, 2008, p. 18). Las conexiones con esta absoluta ausencia de lo mundano son señales inequívocas de que su poesía es expresión de las experiencias simbólicas y el encuentro con ese *no-mundo*.

La autenticidad de la poesía radica en una transmutación de la estructura del lenguaje, lo cual nos ha conducido a afirmar que el objetivo de la transmutación es extrapolable al de las disposiciones de la poesía cirlotiana. Sin embargo, esta verdad en su poesía es indisoluble de los hallazgos que hacen posible la realización espiritual del individuo. Escribe que «Poesía es un arte de conocer el mundo, de tocar una piedra, de respirar una temperatura, de soñar —de veras— con el otro, con los otros mundos» (Fernández, 1996, p. 283). Tanto «el otro» como «los otros mundos» (equivalentes a su *no-mundo*) apelan a la conexión mística del poeta con la unicidad y lo universal, valores que necesita interiorizar para *hallar* lo que el ser requiere. De hecho, el rasgo fundamental de la «poesía auténtica» reside para Cirlot





en su alineamiento de «hallazgos valederos», caracterizados por ser «únicos –signo de ese otro misterio que consiste en que el Ser acontezca en seres– y colectivos, signo de la comunidad que nos une a todos y nos vertebrata en el gran puzzle del Hombre Universal» (Fernández, 1996, p. 283). En tales hallazgos contemplamos la conversión de la materia lingüística como un fenómeno dependiente de los mecanismos simbólicos, los cuales permiten que en la vida espiritual acontezcan al unísono la trascendencia de la individualidad y la unidad del ser. Esto configura el carácter sagrado que distingue la poesía del autor.

En Cirlot existe una constante irrupción de lo sagrado en lo cotidiano (Janés, 1996, p. 7), cuyo fundamento se encuentra en su poética –fechada en Barcelona en febrero de 1965– situada en la *Antología de la poesía cotidiana* que elabora Fernández Molina. En ella el poeta declara su creencia en que «el hombre es hijo del Misterio» (Fernández, 1996, p. 283). Abarca esta, no el misterio minúsculo, sino el Misterio que es digno de ser glorificado para el autor, pues indaga en dimensiones de abrupto acceso, donde hunde sus raíces lo sagrado del ser. Es decir, el poeta se muestra como «exhumador, desenterrador, que busca en lo subterráneo de sí mismo y del mundo» (Castillo, 2019, p. 235). Asociamos este detalle tipográfico nada inocente del «Misterio», que busca enfatizar los significados mayúsculos en cuanto a la condición humana, al concepto (también mayúsculo) de «Tradición», es decir, el legado de sabiduría ancestral heredado por la civilización, y cuyos ecos se encuentran latentes en nuestro autor mediante su estudio y lecturas (de las cuales toma siempre notas) sobre esoterismo, cábala, alquimia, mística y filosofía de la religión, tal y como le comunica a Edmundo de Ory en una de sus cartas en el año 1970 (Rivero, 2016, p. 231). Tales inclinaciones aparecen previamente en el año 1954 en un artículo titulado *Mis espadas* (Cirlot, 1996, pp. 40-41), donde apela a «la alquimia» como objeto de sus «aficiones a lo extraño, lo perdido, lo oculto»; junto al «surrealismo», el «simbolismo», la «astrología», la «morfología» y la «heráldica» (Cirlot, 1996, p. 40)⁵. Es decir, todas sus lecturas se basan en lo que para Jaime D. Parra es el «lenguaje universal de la *Tradición*», también llamado «simbolismo *que sabe*» o «simbolismo *tradicional*» (2001, p. 11).

Es importante señalar que este tipo de simbolismo constituye el objeto de estudio de la corriente de pensamiento *tradicional*, denominada así por Antón Pacheco debido a que se encuentra «dominada por la idea de pertenencia a una Tradición primigenia y unánime» y está representada por René Guénon y su línea filosófica, en la cual figuran autores como Jean Hani, Titus Burckhardt⁶, Lovinescu, Ananda K. Coomaraswamy, etc.; y, además, Juan Eduardo Cirlot (2003, p. 183). Estamos de

⁵ Este interés se manifiesta en la relación amistosa e intelectual con José Gifreda (†1980) hasta el final de sus días, personalidad relevante en la disciplina de la alquimia del siglo xx en España. Su biblioteca, frecuentada por Cirlot en los años cincuenta, le da acceso a un caudal de literatura hermetica que le es útil para desarrollar su *Diccionario de símbolos* (Pérez Pariente, 2015, pp. 178-179).

⁶ A propósito del estudio de la alquimia, destacan de este autor obras como *Alquimia: significado e imagen del mundo* (1976) o el capítulo «Consideraciones sobre la alquimia» en *Símbolos* (1982).

acuerdo en aproximar a Cirlot al modelo de interpretación de Guénon, puesto que en el «Prólogo a la segunda edición» del *Diccionario de símbolos* este escribe:

Creemos con René Guénon (*Symboles fondamentaux de la Science sacrée*) que «el simbolismo es una ciencia exacta y no una libre ensoñación en la que las fantasías individuales puedan tener libre curso». Por esto nos hemos enfrentado con un universo plural; por esto también hemos especificado tanto las fuentes de nuestros estudios: por el valor de exactitud y por el valor de autoridad y tradición (2016, p. 11).

Además, resulta esclarecedor observar que cinco títulos del autor francés figuran entre la llamada «Bibliografía esencial de esta obra» (2016, p. 477). La idea que comparte con él puede relacionarse directamente con dos aspectos fundamentales de la exégesis guenoniana:

el primero es el símbolo como lenguaje privilegiado para la transmisión metafísica [...]: la superioridad de la imagen representativa frente al concepto. El segundo aspecto es el realismo metafísico de los símbolos, pues son universales y perennes. El simbolismo refleja en toda su densidad una realidad metafísica y señala el camino para la realización efectiva de esa entidad metafísica. [...] Se diría entonces que el intérprete tiene que hacer efectivo el sentido simbolizado, con lo que el símbolo mismo aparece grávido de contenido. Dicho de otro modo: el símbolo representa un estatuto metafísico (Antón Pacheco, 2003, p. 184).

Esto implica que en el proceso simbólico del pensamiento subyace un sentido, una cualidad oculta en la que Cirlot, desde la simbología y el ejercicio hermenéutico, indaga. Es justo la revelación de los misterios latentes en el ser lo que persigue desde la poesía, a través de los extinguidos caminos entre la modernidad y el mundo del pensamiento *tradicional*. Esta dualidad, explicada por Julius Evola en *La tradición hermética. En sus símbolos, en su doctrina y en su Arte Regia* (1975, p. 18), es fruto de la ruptura entre ambas civilizaciones. La diferencia abrupta entre ellas provoca en la mayoría de los modernos la sospecha de que también quedan cerrados los caminos para una comprensión completa del mismo; no para Cirlot, quien se inclina por el mundo *tradicional* y se esfuerza en acercarse. Así, escribe en «Carta sobre mis cosas»: «Metafísica leo, / sabiendo que los puentes están rotos / y que un campo difunto / se extiende estéril, puro, sin posible / redención. En silencio» (Cirlot, 2005, p. 631). Justo aquí reside su antimodernidad, puesto que «para comprender» el espíritu de la «tradición hermético-alquímica [...] hay que trasladarse interiormente de un mundo a otro», habiendo superado «la mentalidad moderna» (Evola, 1975, p.18).

Todo este proceso requiere un esfuerzo, una energía que proporciona a Cirlot la convicción de ser un poeta «verdadero» con relación al sufrimiento que implican sus intenciones metafísicas; sin embargo, no conoce si ha obtenido esta categoría en función de la validez de sus resultados. Escribe: «¿Verdadero en el valor real de mis hallazgos (real en el sentido de objetivo, de universal)? No puedo saberlo. De otro lado, la poesía no se conforma con lo escrito» (Fernández, 1996, p. 283). La duda sobre considerarse un poeta auténtico según sus «hallazgos» junto a la idea de que para la poesía no es suficiente el acto de la escritura se debe a su necesidad de inte-



rriorizar en la vida lo concedido por el poder del símbolo. Es decir, la verdad de su lenguaje transmutado se debe a la misma experimentación de lo sagrado.

A Cirlot le es «imposible» apartarse de «la creencia –más que de la idea– de que la poesía es eso, hundimiento para hallar» (Fernández, 1996, p. 283), hundirse en la materia para hallar algo que es asumido en el mismo momento de su advenimiento, aunque «posiblemente» sea «sólo la ilusión de una iluminación, de una *gnosis*» (Fernández, 1996, p. 283). Por tanto, la finalidad poética del *hundimiento* consiste en *hallar* algo que está escondido, algo similar a un tesoro, símbolo de la culminación solar y del oro, deseo difícil de alcanzar y que requiere esfuerzo y paciencia. Tales aptitudes son conocidas por el autor, pues escribe que «poesía no puede ser sino entrega y espera hasta el instante en que algo parece darse y esclarecerse» (Fernández, 1996, p. 283). El hallazgo que el autor buscará se asocia al centro místico, y el *lanzamiento* hacia su *virtud* o *potestad* se efectuará necesariamente, como veremos, mediante la simbolización de la espada, de sus espadas personales. Además, las penalidades y duros trabajos padecidos para lograrlo son equivalentes a los procesos de la transmutación alquímica. En este proceso se otorgan las armas como potestades para posibilitar la victoria (Cirlot, 2016, pp. 438-439), siendo especialmente la espada (agente fundamental en la tradición alquímica) el objeto que la garantizará.

4. LA SUPREMACÍA ESPIRITUAL DE LA ESPADA

La importancia de las espadas para Cirlot no se debía exclusivamente a un goce estético sino a un carácter cualitativo. Con motivo de la exposición *Juan Eduardo Cirlot: La habitación imaginaria*, realizada en Arts Santa Mònica (Barcelona) del 16 de noviembre de 2011 al 15 de enero de 2012, Raimon Arola escribe que «el ejemplo más evidente de la relación vida-arte-símbolo es seguramente la devoción de Cirlot por las espadas medievales» (Arola, 2019). Esta comienza con la fotografía de una espada del siglo xv yacente sobre una larga almohada, perteneciente a Pedro, condestable de Portugal, la cual al poeta le parecería una de las «más bellas del mundo» (Cirlot, 1964, p. 5)⁷. La espada supone un elemento fundamental en las pruebas de iniciación de los nuevos miembros o hermanos de las logias masónicas, las cuales guardan un estrecho paralelismo con la fase de la *nigredo* del proceso alquímico. El adepto que participa en «las fases del opus» sufre «experiencias análogas a las del neófito [...] cuando se siente engullido en el vientre del monstruo, o enterrado, o simbólicamente Muerto por las Máscaras y los Maestros iniciadores» (Eliade, 2016, p. 174).

En su *Diccionario de símbolos*, Cirlot dedica una entrada a la voz *espada*, símbolo de conjunción, de exterminación física y de decisión psíquica, siendo especialmente considerada en la Edad Media como el instrumento predilecto del espíritu o

⁷ Para un análisis exhaustivo de esta espada por parte de Juan Eduardo Cirlot, véase en la revista *Gladius* «La espada de la catedral de Barcelona» (1964, pp. 5-11).



de la palabra de Dios (2016, pp. 198-199), motivo por el cual la lengua inglesa refleja una cercanía verbal entre *sword* (espada) y *word* (palabra) (Raez, 2015, p. 207). En el artículo *Mis espadas*, Cirlot se remite a Eliphaz Lévi y su *Dogma y Ritual de la Alta Magia*, para quien la espada «es un símbolo de la luz», identificado con el Espíritu para los fenicios y el neoplatonismo, y «palabra de Dios» para Juan de Patmos en el Apocalipsis (Cirlot, 1996, p. 41). El caballero la utiliza para luchar contra las tinieblas en defensa de la luz. En la línea difuminada de la época prehistórica y el folklore, la espada tiene la misión espiritual y mágica de combatir a los llamados muertos malévolos, pertenecientes a fuerzas oscuras, asociándose de este modo, ligada a su forma y su resplandor, al fuego y a la llama, siendo su fin el dotar de purificación (Cirlot, 2016, pp. 198-199). Este propósito purificador será fundamental, pues la luz que irradia la consecución de su actividad será buscada por el poeta en la figura de sus antepasados militares a través de la contemplación de sus espadas personales.

La pasión por estos instrumentos bélicos es referenciada en el primer capítulo de la investigación biográfica de Rivero Taravillo, bajo el título *La forja de una espada*. En él se sitúan en el mismo nivel la propia espiritualización del autor y «una espada que de algún modo se forjó a sí misma en una fragua de superación personal, [...] cuyo metal viene de antiguo» (2016, p. 17). La relación entre este instrumento y la alquimia se debe, en primer lugar, a que una de las principales fuentes de la tradición alquímica es, junto a «los trabajos de la mina» y «de la fusión», «la forja», es decir, la acción por la cual se da forma a un metal. La «conquista de la materia» fue precoz, quizás en el paleolítico, «tan pronto como el hombre consigue no sólo obtener, sino dominar el fuego y utilizarlo para modificar los estados de la materia» (Eliade, 2016, p. 153). El fuego constituye un principio fundamental ligado a la espada, pues en la alquimia –afirma Cirlot en su *Diccionario*– «la espada simboliza el fuego purificador». También sabemos que la espada puede separar la materia y someterla a observación, lo cual se relaciona tanto con el proceso por el cual el lenguaje es transmutado en poesía *auténtica*, como con el ejercicio de la lucidez desde la óptica mística:

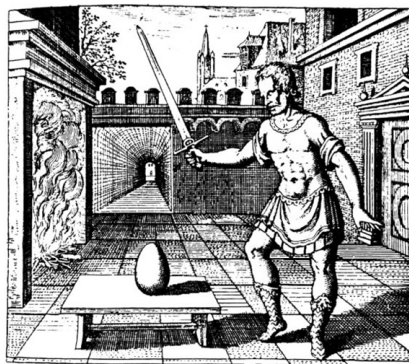
La alquimia describió la espada como el instrumento de discernimiento del logos, que divide el huevo primordial en cuatro elementos –un acto cosmogónico– para que la materia se pueda delinear e identificar, dando estructura a lo que de otro modo serían estados indiferenciados. Como tal, la espada está asociada al sacrificio hecho al servicio de la claridad, con nombramiento y clasificación, con voluntad y elección, y el desmembramiento de la participación mística (Ronnberg y Martin, 2011, p. 492).

Como se ha afirmado, el recipiente que contiene la materia que será procesada y separada por la espada es el huevo filosófico. Escribe Cirlot que en la alquimia este elemento ha mantenido el sentido que le asignó el lenguaje jeroglífico egipcio como símbolo de la potencia, del germen de la generación, del misterio de la vida. Supone un símbolo que se encuentra en la mayoría de las tradiciones, desde la india a la celta: el Huevo del Mundo de los griegos (Cirlot, 2016, p. 252). Numerosas civilizaciones imaginaron que el mundo nació de un huevo, por lo que resulta habitual



EMBLEMA VIII. *De secretis Naturae.*
Accipe ovum & igneo percute gladio.

Toma el huevo y golpéalo con la espada de fuego.



EPIGRAMMA VIII.

Est avis in mundo sublimior omnibus, Ovum
Cujus ut inquiras, cura sit unatibi.
Albumen luteum circumdat molle vitellum,
Ignito (cum mos) cautus id ense peras:
Vulcano Mars addat opem: pulvis fer & inde
Exortus ferri victor & ignis erit.

Imagen extraída de Sebastián, 1989, p. 93.

que aluda tanto al nacimiento cósmico como al renacimiento cíclico. Los filósofos, al igual que el individuo de esta imagen, han de atravesar con la espada el huevo para traer algo a la superficie, a la vida, dejando que crezca y se desarrolle (Sebastián, 1989, p. 94). En las obras griegas de alquimia se compara la transmutación alquímica con el desarrollo del huevo, y tiene un doble significado: el del huevo cósmico que es origen del Universo, y el del horno o la retorta, artilugio del que nace el andrógino o hermafrodita (Sebastián, 1989, p. 95), figura que a su vez es considerada como el primer dios de muchas sociedades. La humanidad primitiva se creía nacida de lo mental, lo cual se representa en la mitología cuando de la cabeza de Júpiter nace Minerva (Cirlot, 2016, p. 81), imagen de la Sabiduría que aparece de entre la hendidura que Vulcano, el dios del fuego, le haría en la frente. Esta muerte suponía el anuncio de una nueva vida, del mismo modo que la destrucción de la cáscara del huevo supone el desarrollo de la vida del pájaro (Sebastián, 1989, p. 94). Así aparece reflejado en el epigrama que acompaña al VIII emblema de Michael Maier en *La fuga de Atalanta* (1617), que enuncia lo siguiente: «Hay un ave en el mundo superior a todas: preocúpate sólo de encontrar su huevo. La tierna clara rodea a la yema amarilla. Atácalo cautamente, como se suele hacer, con una espada ardiente: que Marte ayude a Vulcano. El pollo que salga de allí será vencedor del hierro y del fuego» (Sebastián, 1989, p. 93).

La relación con Marte se retomará más adelante. En esta imagen aparece un adepto con indumentaria guerrera, dispuesto a golpear con la espada un huevo colocado encima de una mesa baja. Está frente al fuego de una chimenea que refleja las sombras, y al fondo se encuentra un corredor dibujado con un juego visual de perspectiva hacia el infinito. Para Santiago Sebastián se trata de uno de los grabados más bellos, cuyo significado es que gracias al fuego que simboliza la espada, del huevo puede obtenerse oro. Este oro es justamente el hallado al final del proceso transmutador de la *nigredo* por la cual tanto la *prima materia* como el lenguaje degradado, elementos equivalentes, son sublimados. Al contrario que la lanza, arma de la tierra, la espada posee un carácter celeste (Cirlot, 2016, p. 276) destinado a diseccionar el huevo primordial, asociado al estado primigenio y caótico del hombre, propio de la fase alquímica oscura que irá desarrollándose hasta alcanzar la purificación dorada. Así, leemos en *Bronwyn* lo siguiente:

Una espada es un alma en pena. No es un fragmento de hierro afilado. Tiene que matar, pero no un lobo ni un águila, sino a un hombre, al hombre. Una espada es el pensamiento que exige estar solo en la inmensidad del espacio absoluto. Termina con cuanto no es la soledad del éxtasis, la unión de lo solo consigo mismo, dentro –desencadenándose– para que advenga lo que no tiene exterioridad ni interioridad (Cirlot, 2001, p. 136).

Por consiguiente, una espada debe *hundirse* en un hombre, es decir, en el caos originario que representa el ser en su estadio primero y que es simbolizado por el huevo primordial. El fuego lo purificará y permitirá la irrupción de la gama cromática dorada. Del mismo modo, la poesía requiere del *hundimiento* en la materia caótica del lenguaje para ser *auténtica, para hallar*, para encontrar algo luminoso, pero inicialmente oculto ante los ojos del profano. Mientras la espada y su metal representan el espíritu y el principio masculino (Cirlot, 2016, p. 199), la poesía supone su valor opuesto o complementario, pues representa la «oscura zona materna, en la que emerge la delgada figura de nuestro yo» (Fernández, 1996, p. 283). Solo mediante la incursión paciente en la oscuridad y los resultados de los procesos transmutatorios, tanto la materia del *opus* como la del lenguaje podrán alcanzar la iluminación. Esta se asocia a la misma idiosincrasia del *ánima*, sobre la cual Cirlot escribe en un aforismo: «Vivimos en la nada, no es que caigamos en la nada al morir. La muerte sólo es la zona oscura de la vida. En ella *algo* empuja hacia el resurgir. Ese algo (*ánima = mater*) es como un hilo enterrado en la sombra» (Cirlot, 2008, p. 422). Clara Janés afirma que dicho hilo es precisamente de color dorado (simbolizando la identidad solar), y que transita en un movimiento cromático continuo (Cirlot, 2008, p. 31) desde la *nigredo*.

Los propósitos de la espada están vinculados con la transformación áurea y la luz, hallazgo que el espíritu requiere para ser sublimado. Debido a la introspección de carácter trascendente que proporciona el símbolo, Cirlot inicia un lanzamiento espiritual que lo impulsa hacia las revelaciones ofrecidas por esta «reina de las armas» (Cirlot, 1996, p. 41) que se concreta en sus espadas personales, las cuales a su vez simbolizan la luz desprendida por los generales de su familia y la culminación mística de la guerra.



5. ANTEPASADOS MILITARES: LA HIEROFANÍA DE SUS ANTORCHAS

La producción literaria de Cirlot nace tanto del arraigo espiritual en civilizaciones y acontecimientos del pasado como de la tradición castrense familiar, lo cual ratifica que la espiritualización del principio guerrero fuera «vividamente en las más grandes civilizaciones que nos precedieron, ilustrando con ello su aspecto constante y universal» (Evola, 2006, pp. 17-18). La transformación áurea será buscada fervientemente en los militares de su familia, a quienes escribe los siguientes poemas: «A mis antepasados militares» y «A mi padre», procedentes *Del no mundo* (2008, pp. 784-786) y «Al capitán don Juan Cirlot (29-VI-1830), *Fusilado por orden del conde de España*», ubicado *En la llama* (2005, pp. 606-607).

Cirlot denomina a los militares de su familia como sus «antorchas» (2008, p. 784), identificadas con el sol y «símbolo de la purificación por la iluminación» (Cirlot, 2016, p. 86). La alusión a la luz como algo externo y pendiente por incorporar en el yo es una constante que no solo estará presente en su naturaleza poética, sino en la misma razón de su adherencia simbólica al oficio de las armas y el lanzamiento espiritual hacia sus antepasados. Les pide perdón por acercarse hasta ellos «sin ser» (2008, p. 784) lo que ellos sí pudieron, es decir, militares de oficio. A su bisabuelo le ruega que «perdone» su «diaria / tristeza» y el dirigirse a él «sin espada, / sin yelmo, sin espuelas» (2005, p. 607), resignación que provocará su necesidad de atesorar instrumentos de guerra. Y a su padre le escribe «Perdóname: dorado de tan blanco; / erguido de tan roto; conmovido / de tan abominablemente yerto» (2008, p. 785). Quizás los sentimientos de frustración y hasta cierto punto inferioridad respecto a ellos nacieran por esta razón: por no ir más allá del ejercicio intelectual que envolvía sus rutinas o debido a intentar ver culminada la necesidad bélico-espiritual gracias a la mediación del símbolo. Por ello escribe «¿Me sirve arrepentirme de haber sido? / Sabes que tengo espadas, pero están / tan muertas como yo... ¡la dignidad!» (2008, p. 785). La decepción por no haber sido se advierte en las palabras que reproduce como emitidas por la voz paterna: «*Sin hijo, nuestro nombre ha terminado*», rogándole que le recuerde no como *es*; «sino como aquel hijo que» *quiso* (2008, p. 785).

El autor no dedicó su vida al desarrollo de una trayectoria militar, siendo esta efímera y fortuita, fruto de las circunstancias históricas. Durante sus experiencias simbólicas construiría la importancia espiritual del oficio de la guerra. Los generales de su familia son portadores de la luz que él considera no tener por haber nacido «con mucha niebla» en su «interior» (2008, p. 785) y estar *habituado* «a trabajos y téticas funciones» (2008, p. 784): el trabajo en las editoriales, la crítica de arte, la escritura poética, etc. Saberse a sí mismo parte de esta genealogía le provoca sentir aversión hacia sí mismo, llegando a escribir respecto a su bisabuelo: «Al nombrarme con tu mismo apellido me aborrezco. / ¡Oh, sombra militar!» (2005, p. 607).

«Las batallas os dieron una luz / que no tengo» (2008, p. 784), escribe, una luz a la que se encomienda y que se encarna en sus espadas personales mediante un proceso hierofánico, pues este instrumento bélico, «al igual que la *doncella*, es una respuesta que ofrece la busca de un ideal imposible y mutante dentro de la ascen-



dencia ocultista del imaginario cirlotiano» (Corazón, 2007, p. 30), un «apoyo en esta batalla» como le dijo Alberto Tallajerro, durante la «crisis», la «debilidad» y la «lucha» (Cirlot, 1996, p. 40). Esta batalla no es otra que la búsqueda de la luz, encarnada por sus antepasados, mediante la contemplación de sus instrumentos particulares. En un verso escribe «Os toco con mis manos» (2008, p. 784), es decir, los percibe a través del tacto de unos objetos concretos: sus espadas. Se advierte aquí la fuerza de la hierofanía, que Eliade define como las variaciones del «régimen ontológico de los objetos» al adquirir unas connotaciones sagradas (2016, pp. 177-178). Este fenómeno se produce en la «substitución» explícita que sus propias espadas hacen tanto de sus familiares como de sus compromisos bélico-espirituales, puesto que no solo sustituyen la presencia de estos seres sino su propio espíritu no sublimado; espíritu que, a su vez, se sirve de la autenticidad de la poesía para *hallar* la misma luz que representan.

Le encantaría que sus espadas personales fuesen de la Edad Media, como la que Raimon Arola expondrá; pero solo puede encontrar de los siglos XVI y XVII (Cirlot, 1996, p. 40). Este deseo de que pertenecieran al medievo se debe a que para Cirlot la espada, que es «la reina de las armas», posee un «valor místico» perpetuo «que se acrecienta con el paso del tiempo, con la metamorfosis de la sociedad y de la guerra» (Cirlot, 1964, p. 5). Por tanto, según esta lógica antimoderna, cuanto mayor sea el tiempo de antigüedad del objeto en cuestión, mayor habrá sido la evolución de su poder espiritual subyacente.

Aun así, el interés por las armas no reside en el objeto en sí mismo, sino en el procedimiento hermenéutico por el cual estas se actualizan. El motivo que explica la adquisición de estos instrumentos es simbólico, pues «los objetos, al margen de su función utilitaria, son *presentizaciones de fuerzas y de impulsos*» (Cirlot, 1996, p. 40). Lo más probable, piensa, es que sus espadas «constituyan la cristalización de la tensión intermedia, es decir, la fase en la que el lanzamiento hacia una virtud o potestad ya se ha activado, pero no hasta el extremo de internalizar el objeto y hacerlo innecesario» (Cirlot, 1996, p. 41). El camino hacia esta «virtud» o «potestad», que no es otro que el encuentro o unión con esa dimensión trascendente representada por sus «antorchas», es un valor externo y pendiente por «internalizar» en el autor. La idea se hace explícita cuando afirma que si prosigue su progreso espiritual llegará un día en que no necesite sus espadas, pues su «alma será como un bosque de hierro afilado y dispuesto» (Cirlot, 1996, p. 40). Sin embargo, mantener cerca estos objetos representa tal trascendencia en Cirlot que, de hecho, «una noche soñó que había perdido su colección de espadas, y eso fue para él presagio de que iba a morir» (Rivero, 2016, p. 270).

Para el autor estos objetos *intentan movilizar* o transformar la *discontinuidad* (Cirlot, 1996, p. 41), pues permiten tanto arrebatarles la vida a otros seres y disolver así su *aparente* unidad como oír otros mundos que desde unas coordenadas espacio-temporales concretas son lejanas. Este pensamiento subyace en los textos donde el yo poético se presenta como un guerrero que se sirve de sus armas (2005, pp. 356, 870, 616-617; 2008, pp. 597-598 y 780; entre otros) y que, influido por sus experiencias religiosas, somete a variaciones el régimen ontológico de «su reunión de espadas (...) alineadas en soportes de hierro contra la pared» (Cirlot, 1996, p. 40) para dotarlas



de una significación sagrada en busca de los hallazgos de luz. El carácter hierofánico es, en definitiva, un rasgo principal en la figura de Juan Eduardo Cirlot.

6. LA RELACIÓN ANÁLOGA ENTRE GUERRERO-POETA Y GUERRA-POESÍA

Los valores de la guerra y la poesía se co-implican en Cirlot durante su juventud. Pese a ello, la adherencia a las armas preexiste a las letras, puesto que es «descendiente» de «generales» de «tres generaciones» (Rivero, 2016, p. 29) y en sus «recuerdos de infancia» se ve «casi siempre jugando con simulacros mejores o peores de la reina de las armas» (Cirlot, 1996, p. 41). Además, la admiración por sus antepasados militares junto a su pasión por los acontecimientos bélicos de la Antigüedad⁸ y del Medioevo⁹ es fundamental en la obra del autor, pues constituye la singularidad que tiñe su obra de un carácter simbólico tradicional y antimoderno.

Durante su juventud, concretamente en la guerra civil española, comienzan a convivir la inquietud literaria y la bélica. Desde el año 1937 realiza sus primeros ensayos poéticos, cuando es reclutado por ejército al cumplir la mayoría de edad. Durante la guerra milita tanto en el bando republicano como en el nacional y es internado durante un breve periodo en un campo de concentración, del que sale al terminar la contienda. Tras ella es de nuevo llamado por el ejército para prestar servicios, finalizándose su cumplimiento en 1943 (Rivero, 2016, pp. 27-29). En la nota preliminar «preparada para una antología que no se llegó a realizar, con fecha de agosto de 1970», indicada así por Clara Janés, aparece la idea de que empezó a escribir poesía durante el conflicto, concretamente en 1937 (Cirlot, 2008, pp. 891-894). También en una entrevista realizada por Fernández Molina en el año 1967 afirma que empezó a «escribir en la guerra», disciplina en la que le «hubiera gustado destacar» (Fernández, 2001, p. 75), pareciendo conceder mayor importancia a las armas que a las letras (Castillo, 2020, p. 21) en favor de querer continuar con la tradición castrense familiar. Pero, como sabemos, el estudio y la escritura no dejarían de desarrollarse fervorosamente y hasta sus últimos años, pasando la mayor parte del tiempo en editoriales y su despacho, contradiciendo de esta manera sus deseos y dotándole de un matiz fortuito y efímero a su trayectoria en los ejércitos.

El ejercicio intelectual parece prevalecer ante el oficio militar, pues el autor dedica su vida al servicio del primero y no del segundo. Pero en el plano simbólico sucede precisamente lo contrario: desde la introspección y la experiencia proporcionada por el símbolo inicia un lanzamiento espiritual que lo impulsa hacia las armas, encarnadas por sus antepasados, y la culminación metafísica de la guerra. Este pro-

⁸ Véase «Marco Antonio» (1967) o «Poemas de Cartago» (1969). Sobre «Un episodio de la Guerra de las Galias» puede leerse en Conde Salazar (2010, pp. 1229-1349) un análisis del conocimiento de Cirlot sobre la obra de César, quien reelabora un relato con elementos tomados de diferentes pasajes como los episodios I 42.4 y II 25, y 26 del *Bellum Gallicum*.

⁹ Véase «Un poema del siglo VIII» (2.ª versión; 1970), entre otros.



ceso se desarrolla mediante la contemplación de sus espadas personales. Irrumpe, como hemos explicado, la hierofanía, posibilitando un sistema de transformaciones ontológicas y «una ruptura de nivel» al manifestar «lo sagrado» e incorporar «lo trascendente» (Eliade, 2016, p. 178) en un instrumento bélico. Las connotaciones trascendentes de dicho objeto son las mismas que, como hemos analizado con anterioridad, residen en lo que para Cirlot es «poesía auténtica».

Tras finalizar lo que serían los siete años de su trayectoria militar, el mismo autor observaría que en la producción poética escrita entre los años 1943 y 1954 aparece «con frecuencia la palabra espada» (Cirlot, 1996, p. 41) y subyacentemente el valor genealógico y metafísico de la guerra. Eliphaz Lévi describe la espada que aparece en la séptima carta del tarot como «flameante» y «signo de la victoria sobre los vicios», siendo portada por un guerrero (2019, p. 73). De hecho, no es casual que la primera palabra que aparezca en el *Diccionario de símbolos* tras el término «guerrero» sea «antepasados», seguido de la definición: «fuerzas latentes de la personalidad que se disponen a prestar ayuda a la conciencia» (Cirlot, 2016, p. 238). Sus antepasados militares, en definitiva, adquieren una importancia crucial en la formación bélico-espiritual del poeta.

Guerrero y espada son indisolubles, aunque a ellos puede ligarse un tercer elemento: Marte, cuyos «atributos son las armas, especialmente la espada» (Cirlot, 2016, p. 307). Las guardas de este objeto, en la tradición hebrea, son mordidas por un dragón, figura que representa el signo cabalístico de los «siete espíritus» y que corresponde a Marte (Lévi, 2019, p. 75). Para el mundo primitivo y astrobiológico, la creación solo puede existir mediante el «sacrificio primordial» y, a su vez, la «conservación» solo puede asegurarse por el sacrificio y la guerra (Cirlot, 2016, p. 307). El hecho de que en «Oraciones a Mitra y a Marte» Cirlot escriba: «MARTE / convierte Tú mi luz en estandarte» (2008, p. 146), muestra su erudición y el conocimiento de esta figura. En la cábala hebrea, Marte representa, además del citado dragón, «el ángel exterminador» (Lévi, 2019, p. 74). Cirlot señaló la importancia de que todo aquel que le considerara poeta tuviera en cuenta sus «lecturas de magia y libros hebreos como los “Diálogos del Amor” y “el Zohar”, ya que allí está su origen espiritual» (2005, p. 692) Ángel y dragón confluyen intrínsecamente, leyéndose, por ejemplo, en la estrofa final de «Momento» lo siguiente:

Y es que el ángel, en mí, siempre está a punto de rasgar el velo
del cuerpo,
y el ángel que no se rebeló y luchó contra Lucifer, pero más
tarde
cedió a las hijas de los hombres y devino hombre,
el ángel es el peor de los dragones¹⁰ (Cirlot, 2008, p. 598).

¹⁰ Este verso será el título de la antología de poemas elaborada por Elena Medel: *El peor de los dragones* (Medel, 2016).



Sitúa en el mismo nivel significativo «al peor de los dragones» y a esta segunda posibilidad de ser ángel, al ángel que sucumbió y acabó convertido en hombre y que es protagonista de *El libro de Enoc*, otra de sus lecturas influyentes. Ambas figuras, dragón y ángel tentado, que pueden interpretarse mediante el *Diccionario de símbolos*, son en la representación del texto reflejo del yo poético.

La obra cirlotiana se comprende como una fuente de símbolos cuya significación se interconecta en su *Diccionario* y su producción poética. En la prolija entrada que dedica a la voz *dragón* escribe que simboliza «lo animal» como «adversario», el «diablo», «el enemigo primordial» en «la prueba por excelencia» (2016, p. 178). El simbolismo del dragón es situado en el mismo plano que este ángel, que implica todo lo contrario que en términos alquímicos le corresponden, es decir, lo opuesto a «la sublimación y a la ascensión de un principio volátil (espiritual)» (Cirlot, 2016, p. 82). Este ángel implica lucha y guerra, lucha y guerra del yo poético contra sí mismo y que, al igual que el dragón, puede llegar a convertirse en «monstruo vencido» (a veces también representado por la serpiente) (Cirlot, 2016, p. 117).

El dragón posee las destrezas de fuerza y vigilancia que, junto a una vista «agudísima», son razón por la cual, de manera ambivalente, «los hicieron –como los grifos– guardianes de templos y tesoros y también alegoría del vaticinio y la sabiduría» (Cirlot, 2016, p. 179). La batalla contra esta criatura tiene su origen en el sacrificio por hallar algo valioso y que es equivalente a un tesoro, al oro, a la luz. Por ello, Cirlot siente agradecimiento por su «verja de espadas», pues, como escribe, le «defienden contra el Dragón que desde fuera y desde dentro» le «combate ante las Puertas del Paraíso de Dios» (1996, p. 41).

El imaginario de la alquimia utilizó frecuentemente el dragón y los gnósticos lo asociaron tanto al caos como al principio de la disolución (Cirlot, 2016, pp. 179-180). Como referencia gráfica a esta figura en la obra de Cirlot, observamos que el dibujo de un dragón alado de dos cabezas y larga cola conforma la cubierta realizada por Joan Ponç de «13 poemas de amor (Dau al Set, 1951)». En el primer poema de este libro aparece un «Dragón de flores rojas, / luminosa serpiente con azules / crestas» cuyos «sonidos espantosos» le «buscan por el cielo» cuando destruye su «materia espiritual / en hoz de aspiraciones» (2005, p. 385). Este esforzado y constante trabajo con la «materia espiritual» es el mismo ejercicio que realiza simbólicamente tanto la espada como el creador de «poesía auténtica» en busca de la sublimación mística.

Tanto el guerrero como el poeta buscan el orden por el cual la materia a la que se enfrentan se purifique y consolide el espíritu mismo. Dice Guénon que el desorden que ha de eliminar el factor de la guerra podría ser «inherente a toda manifestación por sí misma» porque esta, «fuera de su principio en tanto que multiplicidad no unificada» es «una serie indefinida de rupturas del equilibrio» (1987, p. 72). Este desorden, siendo intrínseco a toda manifestación, es patente en la materia con la que trabaja el poeta con el propósito de revelar su autenticidad, valor caracterizado por, como expusimos anteriormente, «alinearse hallazgos» que sean «signo» del misterio de que «el Ser acontezca en seres [...] en el gran puzle del Hombre Universal» (Fernández, 1996, p. 283). La configuración de dicho puzle metafísico es la misma que se propone realizar la guerra a través del «proceso cósmico de reintegración de lo manifestado a la unidad principal» (Guénon, 1987, p. 72), siendo su finalidad,



según lo indicado, «el orden», el «equilibrio» o la «armonía», lo cual no implica la verdadera destrucción de la multiplicidad sino su transformación (Guénon, 1987, p. 73); es decir, no una transformación completa que erradique la variedad de lo manifestado, sino una transformación que reintegre todas las oportunas manifestaciones. Al trasladarlas a

la unidad, ésta aparece en todas las cosas, las cuales, lejos de dejar de existir, adquieren por el contrario la plenitud de la realidad. Así se unen indivisiblemente los dos puntos de vista complementarios de «la unidad en la multiplicidad y de la multiplicidad en la unidad» [...], en el punto central de toda manifestación, que es el «lugar divino» o la «estación divina» (Guénon, 1987, p. 74).

En suma, pese a la anulación de su deseo sobre realizarse militarmente, desde el desarrollo de su faceta intelectual inicia un camino mediante el que busca conectar con la luz subyacente del guerrero, representando por los generales de su familia. Por tanto, guerra y poesía se constituyen como dos valores capitales interconectados por la fuerza del símbolo, figurando la espada como instrumento mediador. A la guerra y la espada se le adhiere un tercer elemento: Marte, que en la tradición hebrea se representa con un dragón y «el ángel exterminador» (Lévi, 2019, p. 74), doble figura cuya significación es acogida por Cirlot como símbolo del yo poético y contra la que inicia un combate con el afán de hallar la luminosidad en su materia espiritual. En definitiva, tanto la poesía como la guerra son para Cirlot campos donde transmutar la oscuridad de la materia caótica en sublimación dorada.

7. CONCLUSIONES

En este artículo hemos asistido a la posibilidad que ofrece el pensamiento simbólico tradicional en la obra de Juan Eduardo Cirlot para que poesía y alquimia se constituyan como paradigmas análogos que han de ser transmutados a favor de la sublimación espiritual. La esencia de este proceso reside en la experimentación de lo sagrado a través de la espada, instrumento que en la alquimia permite que la materia sea discernida. Esta acción equivale al *hundimiento* del poeta para *hallar* una luz que solo puede posibilitar la mediación del símbolo. A través del mismo, el yo poético se constituirá a sí mismo como un guerrero que sujeta a diferentes variaciones el régimen ontológico de sus espadas, dotándolas de un valor trascendente. Sus antepasados militares junto al valor metafísico de la guerra serán presentidos mediante el fenómeno de la hierofanía en sus espadas personales. Los hallazgos luminosos serán emanados tanto de la figura del guerrero, representado por los militares de su familia, como de la búsqueda de la poesía *auténtica*. La antimodernidad de Cirlot representa otra cara de la modernidad y no puede entenderse sino dentro de ella.

RECIBIDO: 2.10.2023; ACEPTADO: 17.11.2024.



BIBLIOGRAFÍA

- ALLEGRA, Giovanni (1981). Del modernismo como antimodernidad. *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 36 (1), 90-103.
- ANTÓN PACHECO, José Antonio (2003). *Los testigos del instante: Ensayos de hermenéutica comparada*. Biblioteca Nueva.
- AROLA, Raimon (2012). Vida-arte-símbolo en J.E. Cirlot. *Arsgravis*. <https://www.arsgravis.com/simbolismo-vida-arte-simbolo-en-j-e-cirlot/>.
- BONUS, Petrus (2014). *La nueva perla preciosa: (texto alquimista del siglo XIV)*. (Trad. de Juan José Mantas Flores). Sanz y Torres.
- BRETON, André (2019). El arte mágico. (Trad. de Mauro Armiño). Atalanta.
- CASTILLO PERAGÓN, Alfonso (2020). *Hermenéutica simbólica. La poética simbólica de Juan Eduardo Cirlot* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. <http://hdl.handle.net/10481/59944>.
- CASTILLO PERAGÓN, Alfonso (2019). Hermenéutica simbólica: la poética simbólica de Juan Eduardo Cirlot. *RILCE*, 35 (1), 223-245. <https://doi.org/10.15581/008.35.1.223-45>.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1956). *Diccionario de ismos*. Argos.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1960). La revolución industrial. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* 41, 44-44.
- Cirlot, Juan Eduardo (1964). La espada de la catedral de Barcelona. *Gladius* 3, 5-11. <https://doi.org/10.3989/gladius.1964.198>.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1 de octubre de 1970). El fatalismo del «progreso». *La Vanguardia*.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2001). *Bronwyn*. Siruela.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2008). *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*. Siruela.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2005). *En la llama. Poesía (1943-1959)*. Siruela.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2016). *Diccionario de símbolos*. Siruela.
- COMPAGNON, Antoine (2007). *Los antimodernos*. (Trad. de Manuel Arranz). Acentilado.
- CORAZÓN ARDURA, José Luis (2007). *La escalera da a la nada. Estética de Juan Eduardo Cirlot*. Cendeac.
- CORBIN, Henry (2006). *Cuerpo espiritual y tierra celeste. Del Irán mazdeísta al Irán chiíta*. Siruela.
- ELIADE, Mircea (2016). *Herreros y alquimistas*. Alianza.
- EVOLA, Julius (1975). *La tradición hermética. En sus símbolos, en su doctrina y en su Arte Regia*. Martínez Roca.
- EVOLA, Julius (2006). *Metafísica de la guerra*. José J. de Olañeta.
- FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio (2001). *Pájaros tristes y otros poemas a Pilar Bayona*. Libros del Innombrable.
- FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio (1996). *Poesía española contemporánea: antología (1939-1964): poesía cotidiana*. Alfaguara.
- FULCANELLI (1968). *El misterio de las catedrales*. Plaza y Janés.
- GUÉNON, René (1987). *El simbolismo de la cruz*. Obelisco.
- IVAM CENTRE JULIO GONZÁLEZ (19 de septiembre al 17 de noviembre, 1996). *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*. IVAM.



- JANÉS, Clara (1996). *Círlot, el no mundo y la poesía imaginal*. Huerga y Fierro.
- JUNG, Carl Gustav (2005). *Psicología y alquimia*. Trotta.
- LÉVI, Eliphas (2019). *Dogma y ritual de la alta magia*. Kier.
- PARRA, Jaime D. (2001). *La simbología: Grandes figuras de la ciencia de los símbolos*. Montesinos.
- PARRA, Jaime D. (2018). *Claves de simbología: Las figuras esenciales de los símbolos y su relación con la cultura hispánica*. Fragmenta.
- PÉREZ PARIENTE, Joaquín (2015). ¿Qué es la alquimia? Aspectos históricos y operativos. En Marta Piñol Lloret (Ed.), *Relaciones ocultas. Símbolos, alquimia y esoterismo en el arte* (pp. 153-200). Sans Soleil Ediciones.
- RAEZ PADILLA, Juan (2015). *Manual de simbología: tierra, aire, agua y fuego*. Septem Ediciones.
- ROMERA-GALÁN, Fernando (2012). Antimodernidad y autobiografía en la literatura contemporánea en España. *RILCE*, 28 (1), 203-222. <https://doi.org/10.15581/008.28.2996>.
- RIVERO TARAVILLO, Antonio (2016). *Círlot: Ser y no ser de un poeta único*. Fundación José Manuel Lara.
- RONNBERG, Ami y MARTIN, Kathleen (2011). *El libro de los símbolos: Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Taschen.
- ROOB, Alexander (2016). *Alquimia y mística: el museo hermético*. Taschen.
- SEBASTIÁN, Santiago (1989). *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier*. Tuero.
- STROSETZKI, Christoph (1997). *La literatura como profesión: en torno a la autoconcepción de la existencia erudita literaria en el Siglo de Oro español*. Reichenberger.



