

EL ARTÍCULO DE ÆDOM

LA MÚSICA COMO BASE ESTRUCTURADORA DE LA OBRA DE JUAN-EDUARDO CIRLOT

■
Por Jaime D. Parra

A mi hija Iris

Arístides Quintiliano en su tratado *Sobre la música*, recientemente traducido al castellano¹, define a ésta como el arte estructurador por excelencia. La música, al contrario que otras disciplinas, no sólo sirve para ordenar distintas materias y obras, sino incluso todas las épocas y aún la misma vida entera. Escribe Quintiliano:

“Pero a mí me parece que el bien específico de este arte es principalmente el siguiente: la música, a diferencia de las demás artes, no se considera útil sólo a una materia, dentro de las actividades humanas, o durante un breve intervalo de tiempo, sino que cualquier edad e incluso la vida entera y cualquier acción podrán ser perfectamente ordenadas únicamente con ella”

Y esa es precisamente la orientación tomada por Juan-Eduardo Cirlot (1916-1973). Músico de formación —fue la única materia sobre la que siguió estudios regulares— se sirvió del arte musical para ordenar las distintas áreas en las que penetró: la crítica de arte, la simbología y la poesía.

Se había formado con el Mtro. Fernando Ardévol, que tenía una academia cerca de la Plaza de Cataluña, de Barcelona. Allí tomó lecciones teóricas y realizó ejercicios de aplicación. Años más tarde Cirlot recorda-

¹ Madrid, Ed. Gredos, 1996. Libro I, p. 35-36.

rá con cariño aquella época de aprendizaje y mencionará siempre a Ardévol en su *currículum* y evocará con frecuencia las lecturas de los libros de Hugo Riemann y Adolfo Salazar, que dejaron gran huella en su memoria. Paralelamente, como complemento de esta formación, Cirlot salía y realizaba visitas a centros donde tenía lugar la audición de piezas musicales y asistía a conciertos donde podía tener contacto más directo con la música en vivo de sus maestros favoritos. Enrique Granell² comenta cómo el joven Cirlot fue con sus amigos Yocasta K. Corma y E. Xancó a escuchar a músicos como Anton Webern, que actuó en Barcelona, y cómo seguía por las Ramblas a distancia a los maestros Arnold Schönberg y Pau Casals. Y el propio Cirlot en el prefacio a su libro sobre Igor Strawinsky resalta el impacto que le causó a sus dieciocho años la audición de la música del compositor ruso, cuando por primera vez lo vio actuar en Barcelona: el poder de sus sonidos materiales contrastaba con el ambiente conservador y espiritualista de la época. El autor aliaba sus vivencias de este momento con los conocimientos de otras líneas de la tradición musical moderna, en especial de la germánica, de gran incidencia en Cataluña, como podía ser, por ejemplo, la wagneriana³. Y ello sin olvidar tampoco la música más antigua, a la que era aficionado, y sobre la que el P. Higinio Anglés⁴ había escrito varios libros. Sería precisamente el P. Anglés quien invitaría a Barcelona al musicólogo alemán Marius Schneider, a la postre una de las figuras que mayor influencia ejerció sobre el pensamiento de Cirlot. Aún así la formación musical de Cirlot quedó truncada a cierta altura, con motivo de la guerra y el Servicio Militar, lamentándolo el autor durante toda su vida. La incidencia de la música sobre su obra fue sin embargo duradera y definitiva, hasta poder decir que fue el arte que mayor peso ejerció sobre él.

Tres fueron los ámbitos en los que el papel de la música resultó más decisivo para él: el de la composición, el de la crítica y el del traslado de técnicas y procedimientos musicales a la escritura. El primero afecta sobre todo a la primera época del autor: 1943-1953. El segundo a la primera y última: 1946-1949 y 1966-72, sobre todo. Y el tercero a las tres: 1943-1973.

² *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*, Valencia, IVAM / Generalitat Valenciana, 1996.

³ Ver VV.AA: *Wagner i Catalunya*, Barcelona, Ed. del Cotal, 1983.

⁴ Ver a modo de síntesis, *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona. Diputación Provincial de Barcelona / Biblioteca Central, 1941.

El Cirlot compositor es sin duda el menos conocido, dada la desaparición de casi la totalidad de sus obras. Pero en su momento tuvo una importancia, podríamos decir, "histórica". Críticos e historiadores musicales como Manuel Valls y Tomás Marco le dan un papel de cierto relieve dentro de la *Historia de la música catalana*⁵ y de la *Música española de vanguardia*⁶. El primero⁷ lo considera uno de los músicos más inspirados del Círculo Manuel de Falla de Barcelona y el segundo lamenta la falta de reposición de sus obras, piezas que considera, sin duda, de un valor indudable⁸. A estos puntos de vista se añaden los de distintos observadores como los de sus compañeros de Dau al Set y otros.

De hecho, Cirlot, dedicó a la composición musical sólo su primera época⁹, en que mantuvo la lucha entre música y surrealismo. Y aún en esta distinguimos dos momentos: uno en torno a 1943, en que se mantiene cercano a las teorías de Igor Strawinsky y Alexandre Scriabin y otro en torno a 1948 en que se siente ya más cerca de los modelos germánicos de Arnold Schönberg y su escuela. En el primer momento compuso obras como *Himno para piano* (1943) o *Preludio para cinco instrumentos de cuerda* (1943), todas desaparecidas, aunque se da cuenta de ellas en los libros. Es también de este momento la ejecución pública de un *Vals* suyo en el Paseo de la Independencia de Zaragoza, como recuerda A.F. Molina¹⁰, ciudad en donde conoció entre otros a la pianista P. Bayona. Por entonces Cirlot escribe también un texto para ballet, con el que da comienzo a su escritura poética, *La muerte de Gerión*, al que curiosamente concede sólo el valor de "guión". El músico estaba convencido de su arte. Pero la firmeza duró poco, porque ya entonces mismo comienza su "lucha contra la música", que es como Cirlot llama al período 1943-1947, en el que lo que compone son poemas, no partituras. Poemas embebidos de espíritu musical, eso sí, pero no partituras musicales.

⁵ Barcelona, Ed. Taber, 1969. Ver también su *Música catalana contemporánea*, Barcelona, Ed. Selecta, 1962, p. 197-205.

⁶ Madrid, Ed. Guadarrama, 1970. Consúltese también su *Historia de la música española: El siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, 2ª ed.

⁷ Ver también su *Diccionario de la música* (Madrid, Alianza Editorial, 1989).

⁸ "De entre los autores del círculo fue el más avanzado", escribe en *Música española de vanguardia*, p. 34. y vuelve a decir lo mismo en *Historia de la música catalana*, p. 208.

⁹ Ver la lista de sus obras musicales al final de una de sus *plaquettes de Lilith* (Barcelona, 1949).

¹⁰ A.F. Molina: "J.E.Cirlot y Zaragoza", en *El Bosque* núm. 1, Zaragoza, 1992.

La recuperación del músico viene a partir de 1947, época en que curiosamente la crisis tocó a la poesía (casi no publica versos entre 1947 y 1949). Por entonces entra en el Círculo Musical Manuel de Falla de Barcelona, adscrito al Instituto Francés, al que también pertenecían Manuel Valls, Albert Blancaflort, Joan Comellas y Angel Cerdà, entre otros. Con ellos presenta una de sus obras en el Ateneo de Barcelona el día 21 de octubre de 1948, quedando como constancia de ello una foto del grupo y el comentario en la prensa local del momento. La pieza del Cirlot se llamaba *Preludio para quinteto con doble violoncelo* y fue recibida como una obra de espíritu raro, cercana al atonalismo.¹¹ Si era o no atonal, no lo sabremos, aunque Cirlot entonces estaba entusiasmado con tal tendencia expresionista, por su “vocación abisal”. Lo que no resulta extraño, pues por entonces compuso las piezas *Suite atonal* (1948) y *Un poema de Rilke* (1948). Otra de sus piezas, *Concertino*, fue ejecutada el 24 de mayo de 1950 en la Sala de Audiciones del Instituto Francés de Barcelona, que debió ser la que escucharon Tapies y Brossa. El primero recuerda cómo Cirlot lo arrastraba a la audición de sus piezas, aludiendo a que sólo las tocarían una sola vez y el segundo incluso nos ofrece un comentario del momento: “Al acabar la audición, la gente aplaudía. Y él se levantó y saludaba con gesto mayestático”. Pero estas fueron casi las únicas ejecuciones públicas de sus piezas y a partir de 1950 la cosa ya no funcionó y abandonó la composición indicando que todo aquello no eran sino imitaciones de Schönberg. Esto lo recuerda bien Modest Cuixart que presencié cómo rompía unas partituras. Cirlot no sólo rompió aquellas sino también las otras. Su nombre quedó entonces en los libros como un recuerdo y su obra desapareció por completo.

El panorama cambió en julio de 1995, cuando Francisco Ruiz y yo hicimos un viaje a Amiens y visitamos al escritor Carlos Edmundo de Ory, quien nos mostró los originales de una partitura conservada de Juan-Eduardo Cirlot: *Suite atonal* (1947), de cuya existencia nadie tenía conocimiento. Desde entonces hice lo imposible por recuperarla y en febrero de 1996 recibí una copia, que a mi vez pasé al profesor Carles Guinovart, del Conservatorio de Música de Barcelona, y a las hijas de Cirlot. La pieza, recogida por Enrique Granell, fue grabada ese mismo año por

¹¹ El diario al día siguiente hacía este comentario: “Juan-Eduardo Cirlot está más allá, o más acá, de la clásica función tonal, de manera que su sistema armónico se cifra en una especie de anarquismo tonal que llamaremos *atonalidad*” (Cfr: *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*).

RNE y editada por el IVAM y la Generalitat Valenciana y puesta a la venta junto con el Catálogo homenaje que se le dedicó¹². Es el único resto testimonial conservado —mientras no aparezca otro caso— de la labor del Cirlot compositor. La fortuna quiso que Cirlot enviara ese original al poeta Ory, que había definido precisamente su Postismo, movimiento de vanguardia de los años cuarenta madrileños, como *euritmia*, término musical que quiere decir armonía. Y Ory sólo tuvo que guardarla con celo.¹³

La *Suite atonal* de 1947 es una pieza breve para piano, cuyas partituras ocupan un total de doce páginas y se dividen en cinco partes: Preludio, Himno, Interludio, Coral y Fuga. Y al contrario de lo que su nombre sugiere no es atonal, sino pre-atonal. No percibimos en ella los movimientos abisales que Cirlot percibía en el atonalismo —el arte arrodillado ante la noche— sino una serie de compases que cuadran bien a la intención y fin perseguidos por Cirlot de crear “monotonía”¹⁴. La pieza tiene incluso algún momento de rudeza —lo que se puede explicar por ser la versión primitiva de otra más avanzada, *La Suite atonal* de 1948, hoy perdida. La recuperación, sin embargo, no puede menospreciarse y puede llevarnos a una reflexión: lo interesante que hubiera resultado hoy día una reedición de las piezas musicales de Cirlot, ahora que su obra toda se está revalorando.

Cabría preguntarse: ¿por qué rompió realmente Cirlot sus partituras? ¿Eran muchas de ellas, como sugirió a Cuixart, imitaciones de Schönberg? ¿No son incluso las imitaciones a veces obras muy meritorias? ¿Le faltó formación, como ha sugerido alguien? ¿Le falló la inspiración? ¿Falta de confianza, quizás? ¿O se trataba tal vez de la derrota de su música ante el surrealismo?. En cualquier caso el mismo autor dio respuestas diversas al asunto: unas en escritos varios y otras por carta a amigos y conocidos suyos. Así, por ejemplo, a Fernando Millán¹⁵ le co-

¹² *Mundo de Juan- Eduardo Cirlot*, op. cit.

¹³ Este viaje a Amiens no pudo resultar más productivo, pues entonces descubrimos también “otro” ejemplar de *El Libro de Cartago* (1946), igualmente inédito, que recomendamos a Ediciones Igitur, y aparece ahora (en su doble versión) con prólogo del mismo Carlos Edmundo de Ory, en pulcra edición preparada por V. Cirlot. Y hay más: también conserva Ory un autógrafo del *Diariamente* de Cirlot, que no se ha editado desde 1949, y que algún día publicarán los depositarios de los derechos de autor de su obra literaria.

¹⁴ Una monotonía que se relaciona con lo “extático”.

¹⁵ En una carta citada por el mismo en *Artesa*, núm. 20, Burgos, noviembre 1973. P. 80.

mentó que en el ambiente de los años cuarenta la música dodecafónica que él hacía no tenía público apenas, o sólo un público muy minoritario:

"La música —decía— necesita del público, no existe sin su ejecución. Y en la España de los años cuarenta, la música dodecafónica que yo hacía, tenía muy escasas posibilidades, por no decir nulas, de llegar a un público interesado, en el caso hipotético de que ese público existiera"

Otro fue el comentario que le realizó a Luis de Pablo, por carta también¹⁶, en donde declara la orientación que le habría dado a su arte musical de haberlo continuado, el principio de monotonía ante todo:

"Me gusta profundamente tu música. La siento. Y eso que no es la música que yo (de haber sido compositor) habría escrito. Yo hubiera sido espantosamente fiel al principio de similitud. Hallado el tema, un acorde, una sonoridad, los habría hecho durar 3 horas sin apenas cambios perceptibles. Algo así como lo que sucede en una de las 5 piezas para orquesta de Schönberg, pero muchísimo más largo. En conjunto, si hubiera de juzgar toda la música occidental desde el Renacimiento, diría que los músicos tienen miedo a aburrir, o que no encuentran el "mundo" en que permanecen absortos y extáticos ¹⁷(...) se acerca a mi ideal de sublime monotonía, no por durar, sino por dar la sensación de duración intemporal (¿espejismos arabizantes?)"

En cuanto a la lucha entre música y surrealismo, tan presente en esta primera época, ¿qué pensar? ¿ganó realmente el surrealismo en esta batalla? Cirlot era poeta surrealista y en 1949 se entregó absolutamente al movimiento francés, haciendo amistad incluso con Bretón. Aunque Cirlot en *Introducción al surrealismo* (1953) se queja del poco aprecio que el movimiento francés tuvo por el arte del oído. Los surrealistas estaban muy atentos al arte del ojo —pintura—, decía Cirlot, pero renegaban de la música. Sin embargo, pensamos que la visión del Cirlot no se debilitó por el encuentro con el surrealismo. Es más: el autor barcelonés incluso se reafirmó y en sus mismos escritos publicados por el grupo francés aprovechó para reafirmar su condición de músico y los valores de la música.

Si Cirlot dejó de componer fue sencillamente porque falló el compositor.

¹⁶ Esta, citada en *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*, op. cit., lleva la fecha del 29-IV-1971.

¹⁷ El subrayado es nuestro.

Pensamos que tal vez el verdadero problema del Cirlot compositor estaba en ahí. Ser o no ser. Pues otros músicos *permanecieron* y *fueron*. De cualquier forma, él no renunció nunca a la música, sino sólo a la composición. Hay una pregunta que queda en el aire: ¿tenía Cirlot formación musical suficiente para enfrentarse a la ambiciosa exigencia que él mismo colocó delante de sí?¹⁸ Tapiés señaló siempre que tenía profundos conocimientos musicales y teóricos¹⁹. Juan-Ramón Masoliver sostenía que Juan-Eduardo Cirlot y Manuel Valls eran de los pocos componentes del Círculo Manuel de Falla con verdaderos conocimientos musicales. El propio Cirlot declaró a Antonio L. Bouza²⁰ que poseía base musical realmente profunda. Sea cual fuera la respuesta, Cirlot dejó de componer, rompió sus partituras y consideró en adelante a la música su “más traicionada vocación” y a sí mismo “un músico extraviado”. Así lo vemos, por ejemplo, en sus poemas de la “época de Lilith”²¹, en uno dedicado al “jazz”, sin ir más lejos, y en un fragmento en prosa de su *Lilith*, donde escribe:

JAZZ LILITH:

(...)

Los acordes se rompen en el canto,
 Los acordes se quiebran en los árboles (...)
 Con mis ojos escucho los dos muslos,
 Con mis ojos de menta y asesino,
 Con mis ojos de músico extraviado.

LILITH:

“...Vengo del fondo de tu madre, del fondo de tu música exterminada,
 del fondo de tu sagrada boca extinta, donde la ceniza late como un niño
 como un pájaro”

¹⁸ Cirlot exigía a un artista, fuera cual fuera, una triple preparación: dominio de las matemáticas superiores, conocimiento de la lengua al nivel de las grandes escuelas lingüísticas y conocimientos musicales al nivel de un director de orquesta.

¹⁹ Véanse, por ejemplo, sus declaraciones a Imma Julian en *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad* (Barcelona, Ed. Icaria, 1977)

²⁰ En una carta en parte inédita de su época final, del 18-VI-1971.

²¹ Entre 1949 y 1953, fundamentalmente, ver, por ejemplo algunos fragmentos del *Segundo Canto de la vida muerta* (1953), o de *Lilith* (1949) mismo. Los fragmentos que citamos están tomados del Catálogo III Salón de Jazz (Galerías Layetanas, Barcelona, 1953) y de *Lilith* (1949)

Distinto fue el caso de Cirlot como crítico musical. De hecho éste no aparece sino en el período de su lucha contra la música y no precisamente de una manera tímida. Surgió en los años 1944 -1946 desde las páginas de las publicaciones *La Prensa*, *Estilo*, *Crítica*, *Solidaridad Nacional* y *Maricel*. Eran unos artículos en donde unas veces reseñaba el arte de sus contemporáneos de la escuela española —Mtros. Rodrigo, Xancó, Mompou — y otras aprovechaba para informar de las nuevas tendencias universales que más le preocupaban, como el arte de Strawinsky o el atonalismo. No fue sin embargo aquí donde dejó su mejor impronta como articulista musical, sino en las entradas de su *Diccionario de los Ismos* (1949). En esta obra, monumental para la época, aunque hoy ya necesitaría una honda revisión, Cirlot daba entrada a cuatro tipos de materias: literatura, pintura, pensamiento y música, siendo ésta última la que recibió un tratamiento más original. El autor retomaba aspectos ya tratados, los corregía y aumentaba y añadía otros. Es importante la visión sostenida en lo que se refiere a la poética de Scriabin, cuya obra *Prometheus* es señalada en varios artículos como una de las claves de la música moderna; y también las novedades sobre las escuelas germánicas, en especial la dodecafónica de Viena, cuyos autores y sistema desentrañó aquí como tal vez no lo hiciera en otra parte. A este respecto resulta revelador la voz “Dodecafonismo”, que hoy resulta imprescindible para comprender las obras poéticas de Cirlot situadas bajo esta técnica. O la voz “Musicalismo mágico” que recoge la definición de la etno-musicología de Schneider, tan necesaria para la comprensión del futuro pensamiento de Cirlot. En la segunda edición, de 1956, Cirlot introducirá nuevas voces o artículos, como “Disonantismo”, que explica también ciertos aspectos de su obra.

También de 1949 es el libro sobre Igor Strawinsky, que Cirlot escribió por encargo para la Editorial Gustavo Gili y que le abrió las puertas como crítico y ensayista, profesión de la que en parte viviría. Esta es una obra, como nos comunicó Carles Guinovart²², valiosa, que todavía se puede leer con placer. Sin embargo el *Igor Strawinsky, su tiempo, su significación, su obra*, que así se llama el estudio, que se continúa reeditando, es un tratado equívoco, como hicimos notar otras veces: no se trata tanto de un estudio sobre el autor de *Pulcinella* como un homenaje encubierto a Alexandre Scriabin, como resulta fácil de entrever. Para empezar Cirlot dedica su mo-

²² En una entrevista en su despacho del Conservatorio barcelonés habida en la primavera de 1996 en la que le confiamos una copia de *Suite atonal*.

nografía “a la memoria de Alexander Nicolaevich Scriabin”. Y más tarde a medida que va avanzando la lectura va resaltando astutamente su arte refinado, frente al de Strawinsky, que una y otra vez pierde en la comparación. En su trabajo sobre Strawinsky Cirlot encuentra que Scriabin es el refinado, de élite, lejos de las perogrulladas del vulgo, el místico, el selecto, el bueno, mientras que Strawinsky es un autor de éxito, metalizado y materialista, que considera de menor relieve. Ahora bien Cirlot es tan hábil en el tejido de esta teoría, que sólo se puede reconstruir la totalidad de la misma si se extraen las menciones a Scriabin repartidas por el texto y se comparan con Strawinsky. Resulta evidente así que Cirlot se identifica más con el autor del *Mysterium*. Muchos años más tarde Cirlot llegará a decir incluso que “la pantalla Strawinsky” arrojó sombra contra los genios de Schönberg y Scriabin, más meritorios²³. Pero de momento su trabajo queda ahí —portada de Picasso incluida— como un clásico²⁴.

En 1949 mismo inicia Cirlot su crítica sobre arte y un libro sobre Juan Miró le pone en contacto directo con André Breton, si es que no lo trató antes, como dice Victoria Cirlot. Su crítica musical cede entonces frente a la crítica sobre pintura y el autor dedicará varios libros al surrealismo. La crítica musical, hasta entonces importante, pierde terreno en favor de la pictórica, más urgente, que le ocupará sus horas. Aún así, en sus prosas sobre surrealismo la música asoma, como un iceberg, y Cirlot señala su importancia y necesidad en escritos como *la Introducción al surrealismo* (1953)²⁵ y en la encuesta que le hizo André Breton para *L'Art Magic* (1957)²⁶. En el primero, una de las mayores monografías sobre el movimiento francés escritas en castellano, dedica un espacio a la música²⁷, y señala en alguna de sus páginas los paralelismos entre

²³ Ver sus artículos “Un pintor olvidado: Dante Gabriel Rosetti” y “Músicos del siglo XX. Las épocas de Schoenberg”, en *La Vanguardia Española*, 29-IX-1971 y 11-XII-1970.

²⁴ Por lo que a nosotros respecta, no dudamos en afirmar que Cirlot, aunque admiraba varios valores y circunstancias de Strawinsky, como su judaísmo imbuido de salmos, sus variaciones y su virtuosismo, él hubiera preferido que el encargo hubiera sido sobre Scriabin o Schönberg, como sugiere en alguna parte.

²⁵ Recordemos, como ya dijera Anna Balakian en *El movimiento simbolista* (Madrid, Ed. Guadarrama, 1969), que el surrealismo no mostró ningún interés por la música: “El surrealismo, por definición, no tiene orejas”, había dicho Breton en uno de sus *Manifiestos*.

²⁶ Ver su traducción en *Mundo de Juan- Eduardo Cirlot*, op. cit., p. 99-102.

²⁷ Por ejemplo, “La renuncia a la música”, donde dice que la negativa de los surrealistas a aceptar el arte musical se justifica por hallarse más acá (matemática y estructura) y más allá (alma inmortal) de lo que les interesa.

Schönberg y Reverdy que, según él, pasaron desapercibidos a los miembros del grupo francés, siendo tan evidentes. Mientras que en el segundo lleva a cabo una defensa apasionada de dos elementos con los que el surrealismo más ortodoxo habría discrepado, sin duda, de haber sido otro el autor: la música (Schönberg²⁸) y los símbolos “tradicionales”. Sin embargo, ni Breton ni sus amigos, como Peret, que incluso comentó sus libros en *Brelan de l’as*²⁹, replicaron nada al respecto.

La crítica musical de Cirlot en su segunda época —década 1953-1963— a pesar de su mayor atención a las artes plásticas, no desapareció del todo, sin embargo. El autor se desmarcó nuevamente en artículos defendiendo el arte de un músico que para él sería el más importante del siglo XX: Arnold Schönberg. La reciente muerte de éste en los Estados Unidos, unido al hecho sentimental de que el músico hubiera vivido en Barcelona entre 1931 y 1932, dejando tras sí una de las principales escuelas del dodecafonismo —al que se había adherido el mismo Cirlot— y el hecho de que le fuera dedicada una placa de homenaje en la Bajada del Britz del barrio de Vallcarca, donde vivió, motivaron en Cirlot una serie de escritos que afectaron profundamente a su arte: poemas, adaptaciones, artículos, homenajes, etc. Desde el punto de vista de la crítica musical lo más importante fueron sus adiciones al *Diccionario de los Ismos* (ed. 1956) y sus artículos en las revistas *Correo Literario* (“En torno a Arnold Schönberg”³⁰) y *Revista del Espectáculo* (“Schönberg en Barcelona”³¹), en donde defendió la originalidad del músico —y su soledad— relacionando por primera vez su sistema con el de Abulafia y lamentando la actitud de aquellos que con frecuencia labran la incompreensión sobre el genio. Los artículos sirven para ver la postura de Cirlot respecto al arte: su defensa de un arte minoritario y selecto³².

²⁸ “Una de mis veneraciones es Arnold Schonberg. Cuando me enteré que había vivido casi un año en Barcelona en el número 13 de la Bajada de Britz, cerca del barrio sublime de Vallcarca (...), me lancé inmediatamente a descubrir los lugares santificados por el sacerdote de los Doce Tonos” —dice en su respuesta V.

²⁹ *Cfr. Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*, p. 114-115.

³⁰ Publicado el 1-IX-1954.

³¹ Aparecido el 2-II-1956.

³² Consultar también el artículo de Victoria Cirlot “Arnold Schönberg i Juan Eduardo Cirlot” (*L’Avenç*, núm. 119, octubre de 1988) en donde se dice: “La música de Schönberg fue sustancia que alimentó su universo imaginario, como las espadas góticas, los dorados de Rosetti o el rostro de Rosemary Forsyth en la pantalla cinematográfica”.

Mayor fue —en calidad, si no en volumen— la crítica musical de Cirlot en su tercera época, la final, tocando a los años setenta, coincidiendo con su inicio como colaborador en el diario *La Vanguardia Española* con artículos sobre diversos temas —arte, literatura, sociedad, simbología, etc., unos ciento veinte en total. Cirlot abrió también una sección o espacio para la música, que denominó en términos generales “Grandes músicos del siglo veinte”. Allí tuvieron su lugar Wagner, Mahler, Scriabin, Strauss, Penderecky y sobre todo la escuela de Viena³³: Schönberg, Berg, Webern, a lo que hay que añadir, sin la menor duda, los dedicados a la etnología musical de Schneider. La experiencia de Cirlot como ensayista y articulista por este tiempo con miles de publicaciones tras sí, y su portentosa documentación y exquisito gusto, dan a estas obras ya un trazo más maduro y personal. Aparte de su notoria germanización (Strawinsky ya le queda lejano), la tendencia general de los artículos lleva a la valoración de dos aspectos que para Cirlot acabaron siendo fundamentales: la estructura y el simbolismo. La preocupación por la música como arte estructurador queda patente en los trabajos sobre el círculo de Viena, en donde destaca formas que él mismo aplicó a su poética, como el dodecafonismo de Schönberg, el fragmentarismo de Webern y los motivos de Berg. Paralelamente en otros artículos sobre poética y lingüística Cirlot incidirá en la importancia de distintos procedimientos usados por estos autores: serialismo, permutaciones, etc. Y al mismo tiempo desdeña al surrealismo por su falta de “composición”. El otro aspecto, el del simbolismo, queda más patente en sus artículos sobre los sistemas de Scriabin y Schneider (singularmente el “simbolismo musical y fonético”). De gran importancia y relieve nos parecen a este respecto los artículos de las correspondencias entre música y pintura (en torno a Scriabin y Rothko) y las correspondencias entre notas musicales y las letras (referente a Schneider). Cirlot llega a crear en este último ámbito un sistema de correspondencias místicas, que no pueden pasarse por alto al estudiar su sistema músico-simbólico. Partiendo de una gran tradición —los pitagóricos, Platón, la kábala, el sufismo, los simbolistas, Scriabin— que somete a revisión, opta por las correspondencias de Schneider en cuyo simbolismo musical asentó sus bases. La escala musical de Schneider³⁴ le

³³ Sobre el ambiente cultural de la época en esta ciudad ver *La Viena de Wittgenstein*, de A. Janík y S. Toulmin (Madrid, Taurus, 1974) Trad. Ignacio Gómez de Liaño.

³⁴ Ver su artículo sobre “Simbolismo fonético (y 2)”, publicado en *La Vanguardia Española* el 17-II-1970 y ahora recogido en la última edición de su *Diccionario de símbolos* (voz: “Simbolismo fonético”).

permitía equiparar notas musicales, colores y letras, entre otros órdenes de la realidad. Así, por ejemplo, el sistema vocálico podía quedar definido así:

Vocales afirmativas		Intermedia		Vocales negativas, disolutivas		
A	O	OE	E	I	U	U
rojo	naranja	amarillo	verde	azul	añil	violeta
do	re	mi bemol	fa	sol	la bemol	si
Colores cálidos				Colores fríos		

El esquema es fundamental para entender su poesía fonética. Y luego, haciendo algo parecido con las consonantes, llega a elaborar un sistema consonántico, también lleno de complejidad, donde define por oposición, como en las escuelas lingüísticas. Así, por ejemplo, podríamos obtener la columna, que sigue:

B = casa o cuerpo

Z = rayo

F = afirmación

T = sacrificio

M = aguas fecundantes, maternas

N = aguas disolventes de la nada

Mientras, la letra muda, la hache, reflejando otro orden de la realidad, quedaría así:


H = poder oculto

La explicación detallada de todos estos simbolismos los resuelve en distintos artículos prólogos y notas a sus versos y en diversas entradas de su *Diccionario de símbolos*.

No menos importante nos parece la adopción de las teorías musicales de Schneider sobre el mito místico del Géminis, que llena de observaciones su obra literaria, como veremos más adelante.

Pero Cirlot no se detuvo ahí y aplicó sus conocimientos musicales también a la crítica de arte y así la obra de Tapies³⁵ pudo ser interpretada en claves musicales. Ante ella escribía Cirlot:

³⁵ Cfr. *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*, p. 252.

"El primer tiempo puede ser análogo a la duración (extensión) de un compás de 4 X 4, de 3 ó 4 segundos. La altura del cuadro puede ser asimilada al ámbito sonoro, con zona aguda media y grave. Los gestos continuos horizontales son pedales. Los discontinuos a modo de *staccatos*. Pero la violencia y el interés de cada elemento nos recuerdan las estructuras tímbricas de Webern y sus seguidores. La intensidad de cada huella muestra la hondura "del sonido (...) Con frecuencia, como en Alban Berg, hay movimientos (melodías, gestos lineales) de ámbito muy extenso . Su multiplicidad evoca la polifonía"

Esta interpretación no era casual, pues como hemos visto, los mismos cuadros de Rothko habían sido interpretados en claves de analogía musical. De este modo extendía sus conocimientos musicales a la revelación de las estructuras secretas de la pintura misma.

Con todo, el aspecto más definitivo y definitorio de su obra en relación a la música fue el de la adaptación de técnicas y procedimientos musicales a sus obras poéticas. El poeta confiesa abiertamente:

"Creo que la música ha intervenido en la génesis de mi poesía tanto o más que las influencias poéticas —dirá a José Cruset³⁶—: sobre todo Schönberg, Alban Berg, el Debussy de "Pelleas" y el Wagner de "Tristán" y "Parsifal". Sin olvidar al prodigioso y desconocido Alexander Scriabin. Y, en menor medida, Strawinsky e Illindemith".

Cirlot fue aquí fecundísimo. Y al contrario que en los otros casos, no se limitó a una o dos épocas, sino que se extendió a toda su vida como si la lección de Aristides tuviera que ver especialmente con él. El gran "buscador" —*quêteur*— que siempre fue Cirlot, encontró aquí, de este modo, el terreno abonado. Su obsesión por la música, y quizás la imposibilidad de expresar musicalmente aquello que más le concernía, le llevaron a repetir el intento en obras poéticas, donde era realmente novedoso. Por otro lado, aunque espíritu sensible y cultivado, y especialmente dotado para el arte musical, Cirlot fue, ante todo y por encima de todo, poeta. De ahí que hallara con más facilidad la vía de su expresión musical a través del verso que de cualquier otro arte (y estuvo muy implicado con todas). Por ello también la frecuencia con que se refería a la música y a los músicos en la poesía, primero con homenajes y elegías y luego

³⁶ José Cruset: Juan-Eduardo Cirlot: La poesía como sustitución de lo que el mundo no es", en *La Vanguardia Española*, 30-III- 1967.

con la adaptación de sistemas y mecanismos generativos, que para él significaban también la búsqueda de un centro. Cirlot prácticamente lo intentó todo y adaptó todos los sistemas de los músicos que más le importaban, y no en una sola obra o manera, sino en varias. Su andadura, a lo largo de treinta años, es, por ello, rica y sorprendente, y más o menos siguiendo un cierto orden la siguiente: Scriabin y el arte sintético, Strawinsky y la poética de las variaciones, Schönberg y la composición con doce sonidos, Schneider y la analogía mística, Wagner y las polifonías de sonidos, el atonalismo y la abisalidad —*sacrum tremendum*—. A todos estos aspectos, caso insólito en las relaciones entre música literatura de nuestro tiempo, son a los que nos vamos a referir, por el mismo orden, en las páginas que nos quedan.

La pasión de Cirlot por Scriabin generó la primera de sus poéticas musicales. Fue la primera estructuración de su sistema poético y a la vez su primera inmersión en un misticismo esotérico cargado de simbolismo. Pero Cirlot no cayó en el teosofismo practicado por Scriabin que seguía de cerca las teorías de Mdme. Blawatsky, antes bien, supo recoger del músico ruso lo que necesitaba, sin perder su independencia. Y lo que perseguía sobre todo era una poética de la unidad, que tuviera como referente el centro. En el proceso entraron en juego distintos *opus* del músico ruso, por este orden: *Poema de éxtasis (Opus 54) Misterium (Op. final, inacabada)*, *Prometeo o el Poema del fuego (Opus 60)* y *Hacia la llama (Opus 72)*. Cirlot surgía como poeta, precisamente bajo la atmósfera de Scriabin. Ahora bien, se pregunta la crítica, ¿cómo pudo ser eso, si Scriabin entonces resultaba poco conocido? Las respuestas que se han dado han sido varias, dependiendo tanto del caso de Scriabin, como del talante del observador o del crítico o del estudioso.

Según Lourdes y Victoria Cirlot³⁷, el conocimiento de Scriabin le llegó a través de una tía paterna que era muy virtuosa al teclado, y a la que sólo un impresionante miedo escénico tuvo apartada de actuaciones públicas. Otro punto de vista es el de González de la Rubia, que en un artículo que permanece inédito³⁸, “Cirlot y Scriabin”, consideraba el hecho poco menos que extraordinario e inexplicable dado que Scriabin, como sugería el propio Cirlot resultaba un desconocido. Pero este argu-

³⁷ Ver el especial de la revista *Barcarola*, num. 53, coordinado por Antonio Beneyto y por mi, sobre “Cirlot y el No-dónde”(Albacete, Diputación de Albacete, junio 1997).

³⁸ Fue recogido para un homenaje de la revista *Anthropos* a Cirlot, que luego no se llevó a cabo.

mento tampoco es decisivo, pues como señala Macedonio Fernández en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*³⁹, parece que hubo incluso una moda Scriabin en la misma crítica extranjera. Más fundamentada nos parece la opinión de Enrique Granell⁴⁰, que compartimos, según la cual Cirlot conoció el arte de Scriabin a través de los escritos de Wassily Kandinsky. Efectivamente Kandinsky no solamente recogió el nombre de Scriabin (así como el de Schönberg) en su célebre *Jinete Azul* (1912), la revista del expresionismo alemán, sino que volvió a recogerlo como modélico del arte sintético que él proclamaba en su *De lo espiritual en el arte*. Así es que esta fue la vía más probable de acceso, sin olvidar otras, como la de Pau Casals, maestro de su amigo E. Xancó, que lo había tratado personalmente.

La incidencia de Scriabin sobre Cirlot, muy temprana, surge ya en un poema escrito por éste en Zaragoza en 1941, dos años antes de empezar a publicar: el "Poema de éxtasis"⁴¹ (título scriabiniano). Cirlot, aunque con un estilo poético aún incipiente, ya recoge algunas de las claves del músico ruso, en especial la de la unidad:

POEMA DE ÉXTASIS

Scriabine, desnuda
la lira y el alma, canta
su canto llanto entre las
flores
—blanco nocturno de almendros—

Llora,
su canto llanto
ante las estrellas polifónicas
ebrias de fuego cromático
y rompe la cascada de cristal

³⁹ Buenos Aires, Ed. Corregidor, 1990, p. 250.

⁴⁰ Cfr: *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*.

⁴¹ Este poema, que recogemos íntegro en nuestra Tesis Doctoral, se encuentra en un cuadernillo del verano de 1941, escrito en Zaragoza, llamado "Primeras poesías", que forma un conjunto de diez composiciones entre becquerianas, lorquianas y juanrramonianas.

de su tristeza)
alegre de amor, de flautas y de
besos)
perfumada de azul, de jazmines
de trompetas)
hacia la frente de dios.

La noción "scriabiniana" de éxtasis, apuntaba efectivamente a la unidad, como recuerda Manfred Kelkel en su estudio sobre el músico ruso, *Alexandre Scriabine, l'esoterisme et le langage musical dans son oeuvre*⁴². Según éste, la palabra "éxtasis" quiere decir "síntesis":

"Es esta concepción del éxtasis en tanto que "síntesis absoluta" la que ha servido de base a su Poema del éxtasis (...) No citamos más que algunos versos a título de ejemplo:

*Después de haberte creado como pluralidad (...)
Yo te he creado (en tanto que)
Unidad múltiple"*

En ese sentido es también recordado por Ananda K. Coomaraswamy, que en su libro sobre *La danza de Siva*⁴³, recoge el poema de Scriabin y resalta "su manera extraordinaria" de "reflejar con exactitud" la forma de "mantener la vida del cosmos" y "dar liberación a quienes la buscan". Este libro conoció un éxito sin precedentes en Europa y no es nada extraño que Cirlot, amante también de la obra del simbólogo hindú, lo conociera. En cualquier caso, uno de los aspectos que más llama la atención del poema de Cirlot es el de la imagen o alusión a las flores, pues la flor es, según Marina Scriabin, hija del músico ruso, el mejor símbolo de la poética de la síntesis perseguida por su padre, ya que tiene vida, color, perfume, danza, y mantiene en sí misma una forma circular, con sus pétalos en torno a un centro. Este aspecto, que no escapó a Cirlot, entonces, será resaltado más tarde, cuando en los años setenta recupere a Scriabin y le vuelva a dedicar un poema, un soneto⁴⁴, que contenía estos versos, en los que no podía faltar el símbolo de la rosa:

⁴² Ver su edición por la Librairie Champion, Editeur, París, 1984. Cap. V, p. 41.

⁴³ Ver su edición actual por la Ed. Siruela (Madrid, 1996).

⁴⁴ Publicado dentro de "Ocho Homenajes", *Poesía Española*, octubre, 1972.

ALEXANDRE ScriABIN:

(...)

El éxtasis de luz de tus anhelos
 convierte en firmamento los gemidos
 y todos tus instantes o latidos
 resuenan de los fuegos a los hielos

Y reúnen la tierra en una rosa,
 tu música-color se transfigura
 y convierte la rosa en oro ardiente.

(...)

El siguiente acercamiento poético de Cirlot a la obra de Scriabin fue *La muerte de Gerión*⁴⁵, un texto para ballet, según dice, con el que comienza precisamente su obra como autor, en 1943. *La muerte de Gerión* sigue más de cerca el *Misterium* de Scriabin que otras obras. Y como ha dicho González de la Rubia⁴⁶ la referencia a esta obra por parte de Cirlot era “para avisar a los “iniciados” al arte del compositor ruso de las verdaderas intenciones que le impulsaron a escribir el ballet”. Cirlot consideró el texto, no obstante, como mero útil al servicio de la música (y no entraremos ahora, como dice Enrique Granell, en, si era músico, ¿cómo es que hizo un poema y no una partitura?). En cualquier caso lo scriabiniano está más que en el texto mismo, de corte neoclásico, en las notas del final, en donde evoca las doctrinas de Scriabin: “*Las ideas de Scriabine eran fundamentalmente acertadas al querer crear su órgano de luces*”. Y en otro lado, “*en el Ballet debe cumplirse de un modo perfecto el ideal sinestésico. El TEMA ha de ser expresado y representado simultánea y acordalmente por: danza, música, color, luz y letra (en el coral)*”. Cirlot estaba sobre todo impresionado por esa noción de totalidad, que el músico ruso había intentado en su obra final inacabada. El *Misterium* de Scriabin, como se sabe, había resultado todo un reto para su arte, yendo más allá de Wagner, y Cirlot perseguía esta síntesis de las artes, o mejor, un “arte total”, como diría Marina Scriabin.

Sin embargo a Cirlot en su primera época —la más scriabiniana— la obra que más le interesó fue el *Prometheus*, que escuchó, por primera

⁴⁵ Barcelona, Ed. Berenguer. 1943.

⁴⁶ “Cirlot y Scriabin”, op. cit., hoja 3.

vez en 1936⁴⁷. Del *Prometheus* había oído hablar sobre todo en el artículo publicado por Sabaneiev en *El Jinete Azul*. Sabaneiev mismo es quien da el nombre de “acorde místico” al “acorde sintético” de Scriabin, y quien escribe: “Scriabin considera el acorde el Prometeo, como equivalente a un acorde perfecto mayor”, como señala Manfredl Kelkel⁴⁸. El artículo de Sabaneiev había hablado también del simbolismo musical, aspecto que siempre interesó a Cirlot. Allí⁴⁹ surgían precisamente las gamas de colores o notas que tendría en cuenta y a las que hace mención en su *Diccionario de los Ismos*⁵⁰:

do	rojo	fa	sostenido	azul vivo
sol	naranja-rosa	re	bemol	violeta
re	amarillo	la	bemol	violeta púrpura
la	verde	mi	bemol	como el acero con
mi	azul blanquecino	si	bemol	brillo metálico
si	parecido a mi	fa		rojo oscuro

Las referencias al *Prometeo* en su *Diccionario de los Ismos* son, por ello, varias. En alguna de ellas, por ejemplo, lo considera una composición posromántica llena de simbolismo, pero en ciertos sentidos futurista al intentar realizar la “gran síntesis” y pre-schönbergiana ya que también trata de eliminar el tema; y en otra lo pone como ejemplo de misticismo. La figura de Prometeo podía entenderse como una rebelión contra el soberano, contra el padre, según señala Bachelard, en un libro que Cirlot conocía, *El Psicoanálisis del fuego*, pero también podía representar las aspiraciones más internas. Cirlot poeta de incendios, si los hay, hará resurgir en varios de sus poemas el símbolo del fuego prometeico, que combinará a veces con la llama. Y es este otro aspecto de Scriabin que le atrajo la atención, al menos en los títulos, pues Cirlot dio a dos obras suyas el título homónimo de “En la llama”, trasunto del *opus* de Scriabin “*Vers la flamme*”. Del poemario *En la llama (Sonetos)*⁵¹ son precisamente estos versos, aunque los incendios sean mayores en *Cordero del abismo* (1946):

“De este fuego solar, de esta furiosa
llama celeste que mi frente excita,

⁴⁷ Ver “Simbolismo de la música. Herzgewachse”, *La Vanguardia Española*, 13-I-1967.

⁴⁸ Cfr: Alexandre Scriabine, II, p. 28.

⁴⁹ Ver *El Jinete Azul*, Barcelona, Ed. Paidós, 1989, p. 113

⁵⁰ Remitimos a la segunda edición del mismo.

⁵¹ “En la llama (sonetos)”. fue publicada en la revista *Fantasia*. núm. 16, en junio de 1945.

quiero la luz ardiente que palpita
en el abismo azul como una rosa"

Y más tarde insistirá incluso en las "llamas negras" despertadas por Scriabin. Pero la poética de Scriabin, compartida en este primer momento (1941-46) con la de William Blake y el sufismo, y en cierto sentido también con el Apocalipsis, significaba para Cirlot, sobre todo, una búsqueda del centro en torno al cual girara todo⁵². El sistema de Scriabin funcionaba como una esfera que gira sobre su eje⁵³, al modo del *ourobouros* y las danzas de los derviches, se mostraba como una poética generadora y esto también atrajo a Cirlot, aunque de momento no produjera ninguna gran obra. Mientras tanto le bastaba con homenajear al maestro, considerarlo, o recordarlo en una elegía⁵⁴, con este arranque:

ELEGÍA A ALEXANDER SCRIBIN

Quiero hablar lentamente, como mueren las rosas
como gimen los ríos
de tu música dulce que está de rodillas
en la blanca ribera de adorante pecho (...)

Quiero ver cómo mira tu música
ese silencio traspasado de cantos.
cómo contemplan tu delicado silencio
las grandes luces celestes que descienden (...)

De esta forma se aparca a Scriabin dejándolo en la primera época. Pero Cirlot lo resucitaría después en sus últimos tiempos, en sendos artículos en el diario *La Vanguardia Española*, en donde destacará diversos valores del arte de Scriabin último: "el acorde místico, la cuarta como base armónica, el incremento de cromatismos, falsas relaciones y disonancias". Aspectos, algunos de ellos, que dejaron eco en sus versos. Así, por ejemplo, las disonancias⁵⁵, en *Bronwyn, y* (1970):

⁵² Ver nuestro artículo "El círculo y su centro: La esencial unidad de la obra de Juan-Eduardo Cirlot", del dossier Cirlot mencionado de *Barcarola*, núm. 53.

⁵³ Ver sus dibujos y teorías al respecto incluidos en el libro ya citado de Kelkel.

⁵⁴ Extracto de un poema publicado en *Entregas de poesía*.

⁵⁵ En su *Diccionario de los Ismos*, op. cit. (2ª ed., 1956) voz "Disonantismo", dice que "en el color esto se traduce por asociaciones mutuamente perturbantes de matices, cual en Gauguin, Kandinsky y Tapies; (y) en la poesía por adjetivaciones contrariantes no neutralizadoras como "rosa abominable", "llamas como joyas", "fuego frío", ya atisbadas en el periodo barroco".

“Condensación y contracción que se levanta
hacia el amanecer de otro universo ya
mezclado en lo radiante
en lo presente roto
como una *disonancia* de oro rosa blanco
en el oro amarillo de este tiempo
espacio”

“*La disonancia* —dirá en un artículo sobre Krzystof Penderecki⁵⁶ —
*es factor esencial y la utiliza muchas veces en forma de racimo, es decir
de aglomeración de notas muy próximas*”. Curiosamente en su artículo
“Rothko y Scriabin. Paralelos entre colores y sonidos”⁵⁷ volverá a insistir
en aspectos como la “falsa relación” musical señalando equivalencias de
sonidos y cromatismos: “do-do sostenido = amarillo-naranja”⁵⁸.

La poética de las *variaciones* fue la segunda adaptada por Cirlot en
su seguimiento de la música. Esta apareció años más tarde, en 1954,
cuando el recuerdo de las “variaciones” del *Pergolese* de Strawinsky le
llevaron a idear la posibilidad de una aplicación literaria. De hecho no
era la primera vez que Cirlot se encontraba con las “variaciones”, ni con
Strawinsky. Pero sí fue el momento decisivo. El estructural, diríamos.
Como ya indicamos, Cirlot había visto actuar en vivo a Strawinsky a los
dieciocho años y había quedado sorprendido por su arte. En 1944 le
había dedicado incluso un poema “Oda a Igor Strawinsky y otros ver-
sos”, con un comienzo de corte netamente nerudiano, lo que no nos ex-
traña, pues para Cirlot tanto Neruda como Strawinsky eran creadores
poderosamente materiales. La *Oda* empezaba al modo de aquel poema de
Residencia en la tierra que exclama “Si solamente me tocaras el cora-
zón”, aunque la parte dedicada a Strawinsky era más “disonante”:

ODA A IGOR STRAWINSKY:

“(…) Decirte solamente: Yo, te oigo,
cantando, en bárbaros metales,
en crujientes instrumentos que sollozan,
o en dulces, casi silenciosas flautas,

⁵⁶ *La Vanguardia Española*, 18-IX-1970.

⁵⁷ *La Vanguardia Española*, 24-VIII-1963.

⁵⁸ Sobre estos aspectos consultar distintas voces de su *Diccionario de los Ismos* (2ª ed., aumentada y corregida).

o en lívidos violines aterrados,
 que agrupas y mides y disgregas.
 O en pellizcos de fuego disonante
 con que encienden ciudades y jazmines (...)"

El entusiasmo, sin embargo, por el músico ruso nunca será mayor que cuando en una carta a Ory, dos años más tarde, en 1946, valora la *Sinfonía de los Salmos*. Cirlot se exaltó tanto que escribió de puño y letra⁵⁹:

"Querido amigo:

(...) Ayer volví a hundirme en *La sinfonía de los salmos y estoy loco. Loco de Dios, de Rusia, de Strawinsky sobre todo. Oh cómo amo a este hombre. Dime: ¿tú has oído esa sinfonía? No me engañes, sé que no, porque en discos es rarísima y en Madrid no sé que se haya dado. Yo la oí por primera vez en 1935 en Barcelona (...) Te juro, Carlos, que no hay amor en la tierra, no hay amor ni físico, ni espiritual, tan auténticamente salvaje como el amor a Dios. Le amo a él, al Padre, naturalmente, al Dios sin rostro, sin heridas, sin nombre, sólo "un humo que canta", le amo por encima del cielo y del infierno, por encima de los montones de la carne, por encima de todo, le amo en esa tremenda sinfonía en que Igor descendiente de Jeremías y de Daniel, le canta y le exalta y de la cual, yo, pobre de mí, quise recoger algo en el salmo aquel de *En la llama*. Me crees, ¿verdad?. ¡Si yo pudiera escribir música! Quisiera hacer una obra coral sobre el Apocalipsis, sin orquesta, sólo voces humanas, en latín o en arameo. O irme de aquí, al desierto. Si no sabes música pide a alguien que te cante el tema que te escribo a continuación del "allegro" de la *Sinfonía de los salmos*. Hay que cantarlo lenta y extáticamente. Sin prisa, como funciona el universo, con el "tempo" del tiempo (...) No te separes de ellos en tu vida e irás al Cielo".*

Ese entusiasmo por los salmos es el que le llevaría a escribir a nuestro poeta auténticos poemas maravillados, que fue titulando "Salmo de la batalla", "Salmo de mi dios", del libro *En la llama* (1945), y otros, en los que fue descubriendo y aplicando también la técnica del paralelismo hebraico, claro precedente, en él, de las variaciones; y también sus características reiteraciones torturadas: "Voy a arrancarme los ojos..." Por ello no resulta extraño que cuando Juan Ramón Masoliver comente un día el ha-

⁵⁹ Carta del 31-I-1946, reproducida en *Barcarola* núm. 53, Albacete, Diputación de Albacete, 1997, p. 78.

llazgo de las variaciones en la poesía del poeta, haga también alusión al paralelismo hebraico que subyace en estas composiciones cirlotianas.

El primer encuentro serio con las variaciones surgió cuando en el libro sobre Strawinsky, el autor comentó la existencia de un arte nuevo, de nuestro tiempo, que consistía en recrear y variar obras ajenas, como lo había hecho Eliot, y como había señalado Cirici Pellicer. Por ello, en 1954 sólo tuvo que decidirse y realizar la práctica propia. La primera aplicación la realizó sobre una obra ajena y se trató realmente de una *variación de sintagmas*: fue el célebre *Homenaje a Bécquer*, en que tomando la rima de las golondrinas, recreó "equis" fragmentos poéticos, totalmente nuevos, los que llamó entonces "Combinaciones con repetición sobre un poema de Bécquer". El ejercicio no le pareció pleno entonces y Cirlot dejó inéditos los resultados, aunque Masoliver, que los conocía, los comentó en el diario *La Vanguardia Española*, en 1955, señalando la novedad internacional que significaba el hallazgo. Varios años más tarde, en 1968, Cirlot se decidió a reeditar una versión algo retocada, el *Homenaje a Bécquer* que conocemos, justificando su hechura en un prólogo⁶⁰:

"En este homenaje a Bécquer —fundado en sus madre selvas oscuras— se eliminan y repiten fragmentos, palabras o versos, según la necesidad interna de cada combinación (...). Las "combinaciones" becquerianas son una variación libre de esa técnica y a la vez constituyen un intento de lograr —como Strawinsky cuando utiliza a "Pergolèse"— una expresión propia con las palabras de otro poeta".

La obra también fue asociada por Cirlot con la poética del kabalista aragonés Abraham Abulafia, que había comparado el dolor, emoción o tensión de amor —y de eso se trataba— a una melodía musical.⁶¹ El *Homenaje a Bécquer* cobraba así una intensidad casi mística, como los mismos salmos que Cirlot imitara. Y no hay mejor ejemplo de ello que la ver-

⁶⁰ Prólogo que no fue recogido en la edición de *Poesía de J.E. Cirlot "1966-1972"* (Madrid, 1974). Ver su reproducción en el núm. 17-18 de *Rosa Cúbica*, invierno 1996/primavera 1997.

⁶¹ Ver Moshe Idel: "Musique et kabbale profétique", en *L'Expérience mystique d'Abraham Aboulafia*; París, Ed. du Cerf, 1989, p. 61-77. Ver también el Cap. IV de *Les grans courants de la mystique juive*, de Gershom Scholem (trad. española Ed. Siruela) en donde se recogen las palabras de Abulafia que dicen: "Habéis de saber que el método del tserif puede compararse a la música, pues el oído percibe los sonidos y los sonidos se combinan según la naturaleza de la melodía y del instrumento empleado (...). Las cuerdas que toca la mano derecha o izquierda, vibran, y su sonido es dulce al oído. Y desde el oído la sensación llega al corazón, y del corazón al bazo (centro de emociones) y la percepción de diferentes melodías siempre produce nuevas emociones".

sión audiovisual de la misma realizada por Eugeni Bonet, para la Universidad Pompeu Fabra⁶², que sume el espectador en cinco minutos de angustia extrema. He aquí la segunda estrofa del conocido poema becqueriano:

“Volverán las tupidas madresevas
de tu balcón las tapias a escalar,
y otra vez a la tarde, aún más hermosas,
sus flores se abrirán.
Pero aquellas cuajadas de rocío,
cuyas gotas mirábamos temblar
y caer, como lágrimas del día
¡esas... no volverán!

Y he aquí algunos de los fragmentos a que la *variación* da lugar:

Y caer, como lágrimas del día

*

Pero aquellas ardientes de rocío
nidos
balcón
jardín
gotas
tapias
vuelo
día

*

Volverán,
Volverán
¿volverán?

No, no, no, no, no.

En una segunda parte que el poeta compuso en el centenario de la muerte del poeta sevillano, en 1970, el dramatismo interno del poema,

⁶² *Lecturae (s) de Ciriot*, Institut Universitari de l'Audiovisual, Barcelona, marzo, 1998. La filmación fue proyectada públicamente en la Sala de Actos del Centro Santa Mónica de Barcelona el jueves 26 de marzo de 1998 a las 12' 30. La voz lectora era la de Antonio F. Molina y los testimonios de las "Barras de color" correspondían a Antonio Bencyto, Lourdes Ciriot, Victoria Ciriot, Carles Hac Mor, J.M. Mestres Quadrenys, Joan Perucho, y el que suscribe, Jaime D. Parra.

como ya hemos indicado otras veces⁶³, aumenta⁶⁴, si cabe, por la intensificación de las interrogativas: ¿volverán?, ¿volverán?:

(...)

¿Volverán las oscuras?

Las oscuras palabras de las gotas,

Las madre selvas de rocío

Rodillas.

¿Volverán las oscuras madre selvas?

Del día

Rocío en tu balcón

Y caer

¿volverán?

Para este momento Cirlot ya había elaborado incluso una teoría sobre esta técnica, que llamó de "las recreaciones secundarias". Teoría que expuso en el epílogo de un libro sobre música, la traducción española de la monografía de Suzanne Demarquez sobre *Manuel de Falla*⁶⁵, publicada por la Ed. Labor (Barcelona, 1968). En este epílogo Cirlot justifica la técnica insinuando que tiene amplia tradición y sirve como retorno a ella⁶⁶:

"Esta pasión por la "creación secundaria" ya se inició en el siglo pasado, especialmente en música y en relación con el folklore, sobre todo en Europa oriental. Pero en el siglo XX adquiere un matiz de intelectualismo vivaz, hiriente e incluso "cínico" en el más noble sentido del concepto. Parece como si el arte hubiera llegado al final (...) Mediante las reelaboraciones

⁶³ Ver nuestro artículo en *El Bosque*, núm. 12, marzo, 1996.

⁶⁴ Sin embargo la tensión no es tan escalofriante, como podemos ver por la versión filmada por Bonet, donde justamente el espectador respira al comenzar la segunda parte. Y ello se debe a que los sintagmas son más largos.

⁶⁵ A propósito de este músico, Cirlot le dedicó un poema en 1946 del que nunca se ha hablado. Era un soneto y decía así: "FALLA: desesperado sentimiento/ aguja de cristal entre las flores/ pastor de una tristeza de pastores/ convertida en amor, en instrumento//. Veo tu corazón en ceniciento/ día que te conduce a los clamores/ del humo y sus grises invasores/ aplastado paisaje en un momento//. Veo, desesperado penitente/ un bosque de amatistas y violines/ un muro de rumor alto y desierto// Donde se hace distancia lo presente/ donde las cabelleras son jazmines/ y muerte lo que no llamamos muerto" (*Solidaridad Nacional*, 21-XI-1946).

⁶⁶ Op. cit, p. 268.

y los “retornos”, en los que Strawinsky también es maestro, y que incluso tentaron a Schönberg, se adquiere un contacto más vivo con la tradición”.

Por eso hemos dicho muchas veces que para Cirlot la forma de ser moderno es retornar al pasado, o, que Cirlot consigue su mayor novedad con el manejo de elementos tradicionales. Para él se trata ante todo de superar el tema y hacer que la obra surja de la forma, que actuará como generadora, ya que desde “Schönberg asistimos a la destrucción del tema (...) imponiéndose la discontinuidad como factor importante”⁶⁷ —dice. Con ello pretende superar la falta de “composición” que se da en la poesía y sobre todo en la surrealista —de la que él mismo fue practicante⁶⁸—.

La segunda aplicación se efectuó como *variaciones fónicas*, que llevó a cabo primero en *Bronwyn*, n (1969) y luego en la segunda parte de *Inger* (1971) —aunque aquí se trataba más de asociaciones— y en poemas sueltos como “Einai” y “Visio Smaragdina”. En estas composiciones a la vez que del simbolismo fonético y musical, Cirlot se servía de la teoría del verbo creador que existe en todas las tradiciones, y en especial en la hebrea y en algunas mediorientales, como la sufi. En *Bronwyn*, n, Cirlot recogía las teorías musicales y combinaciones de Abulafia⁶⁹, en concreto aquella que identifica como “la vía de los nombres”⁷⁰, como vemos en la siguiente serie, tantas veces citada,

Yr
Yn
Yb
Yw
Yy
Yo

Aquí, al modo como lo hacía Abulafia integra la Yod en el nombre, precisamente “por formar ya parte del nombre escondido”⁷¹. ¿Cómo se podía evocar (invocar) mejor a Bronwyn?, se había preguntado Cirlot en

⁶⁷ Ibidem, p. 270-271.

⁶⁸ Recordemos que justo en los años anteriores Cirlot se entregaba al mayor fervor surrealista dejando el poema a merced de la prosa (Sueños. Lilit. Eros...).

⁶⁹ Cfr: Moshe Idel: *L'Expérience mystique d'Abraham Aboulqifia*, p. 35.

⁷⁰ Ver sobre ésta Angel L. Cilveti: *Introducción a la mística española*, Madrid, Cátedra, 1974, p. 92-108 y *Literatura mística española I*, Madrid, Ed. Taurus, 1983.

⁷¹ Remitimos a otros trabajos nuestros, como el del *Bosque*, núm. 12. op. cit.

el prólogo de este libro. Y la respuesta fue clara: mediante las cinco letras que integran el nombre: b, r, n, w, y; y luego combinarlas, pues había seguido el consejo de Abulafia: "Combina y combina las letras del nombre hasta que las sientas en tu interior". Y, para que no quedaran dudas de ningún tipo, el autor volvió a repetirlo en una carta a F. Alonso Royano⁷², donde le decía que eran unas "*Variaciones fonéticas sobre el nombre de Bronwyn, que serían interpretadas como "letrismo", cuando son el resultado de la mística idea de crear todo un idioma con sólo las cinco letras (sic): br,o, n, w, y de un nombre"* ⁷³.

"Abulafia —dice, por otra parte, Scholem⁷⁴— comparó acertadamente su nueva disciplina a la música. En efecto, la práctica sistemática de la meditación, tal como él la enseñaba, produce una sensación muy similar a la que experimentamos al oír armonías musicales. La ciencia de la combinación de las letras es una música del pensamiento puro en la que el alfabeto ocupa el lugar de la escala musical"

Cirlot se acerca así a las relaciones entre música y cábala. Además el simbolismo fonético⁷⁵ intensificaba aún más la lectura del poema, pues la Y= 10⁷⁶, equivalía al nombre de Dios en hebreo, aunque para él también equivalía a la disolución, como la W y la N, al contrario que la B y la R, más creativas. El poema había sido ideado como una polifonía. He aquí otra variación, con la "O", una vocal que Cirlot considera afirmativa:

Oy
Ow
Or
On
Ob.

En otras asociaciones o variaciones la lectura simbólica podía ser totalmente distinta, incluso quedar oculta, pues según Abulafia no era necesario llegar a la comprensibilidad, mejor aún que ésta no existiera.

⁷² Carta del 16-IV-1969, publicada recientemente en *Cirlot y yo*, Bilbao, 1998.

⁷³ Y en otra carta al mismo, incluida en el mismo libro, ahora con fecha del 12-VI-1969, insistía: "El poema, ideológicamente, debe ser una polifonía (muchas voces a la vez); nunca una melodía lineal, un discurso, un relato versificado. Al menos, esto creo y practico. ¿Qué te parece Bronwyn, n?"

⁷⁴ *Les grans courants...*, op. cit.

⁷⁵ "El trasfondo del intento, evidentemente, aludía al simbolismo fonético", agrega Cirlot.

⁷⁶ Ver Moshe Idel: *Kabbalah: New Perspectives*, Yale University Press, 1988. Ver también del mismo *Studies in Ecstatic Kabbalah* (1988).

Como podría ser el caso de la variación sexta de este poemario, que queda para la “zona vacía de lo inexpresable puro”, aunque se aprecie cierto simbolismo fonético disolvente:

Wnwon
wrnyn
wrn
wrnw
wrnyn
Wrbynywn

Con *Inger* las variaciones fonéticas —combinadas también con estrictas permutaciones matemáticas— entran en otra atmósfera, no exenta del todo en este poema: la del mundo nórdico, en especial el de las runas. Sin embargo con los poemas “Einai” y la “Visio” Cirlot se adentra de lleno en el sufismo. Con la “Visio Smaragdina”⁷⁷, sobre la que Clara Janés ha escrito un interesante ensayo de interpretación —“Visión esmeralda”— entramos sobre todo en aquel terreno del *dhikr*, asociado a la música, en que los elementos fonéticos se pueden leer como una progresión armónica, equivalente a una octava⁷⁸. El poema, además, como hemos mostrado en nuestro ensayo preparado para *Insula*, sigue el simbolismo propio del “mar de la gnosis”, como lo llama Corbin⁷⁹, aspecto que es visible, ya sólo con la cita de unos pocos versos, que Cirlot aconsejaba leer en voz alta⁸⁰:

“Maresmer
maresmed vad
valma resdar
mares dalmer”

Se trata nada menos que de la máxima muestra de las “variaciones fonéticas” de Cirlot sobre un nombre sagrado, la “Visio smaragdina”, que es el máximo estado de iluminación tratado por el visionarismo sufi de Najm Kobrâ, estudiado por Henry Corbin. La poética de las variaciones fonéticas tenía pues, en Cirlot una lectura mística. Clara Janés recogen-

⁷⁷ Remitimos al dossier “Cirlot y el No-dónde”, *Barcarola*, núm. 53, junio 1997.

⁷⁸ “El acontecimiento vivido por el alma resuena como una octava superior, cuando se expresa bajo la forma de himno y de acción litúrgica” —dice Henry Corbin en los comentarios de *L’Archange empourpré de Sohrawardí* (París, Fayard, 1976, p. 473), un místico sufi que influyó en Cirlot.

⁷⁹ En *L’homme de lumière dans le soufisme iranien*, París, Présence, 1984.

⁸⁰ Ver Poesía de Juan-Eduardo Cirlot “1966-1972”, op. cit. p. 325 y 340.

do una cita de Henry Corbin apunta aquí, y en general en el *Ciclo de Bronwyn*, también aquella progresión musical — una progresión armónica⁸¹ — relacionada con el *ta'wíl* o retormo de los sufíes:

"Sin lugar a dudas, en el *Ciclo de Bronwyn*, llega a la tierra de Húrqalyâ, el octavo Keshvar o clima, el mundo imaginal que implica también "reconducir los datos a su origen", su arquetipo. "se trata con el *ta'wíl* — dice Corbin —, de una percepción armónica: oír un mismo sonido /.../ simultáneamente a muchas alturas". Esto es, ver las cosas en Húrqalyâ, es decir, alcanzar la visio smaragdina: ver el mundo del Alma (del que es reflejo la realidad) y su resurrección"⁸².

Todavía ensayó otro tipo de variaciones, las fonovisuales, que dejó inéditas en libro, y han sido publicadas recientemente como *Variaciones fonovisuales* (1996)⁸³. Pero en esta obra dedicada a tres entes femeninos cirlotianos —Inger, Bronwyn, Helma— lo más destacado es, como ya hemos hecho notar otras veces —aparte de la simbología solar de Helma⁸⁴—, su simbolismo de la cruz, algo parecido a como ocurre en el poema también fónico-visual "Gloria". Cirlot más dotado para lo auditivo y musical que para lo netamente visual no brilla aquí a la altura de otras veces, aunque mantiene el alto nivel de dignidad que le caracterizó siempre. Las variaciones, en fin, le sirvieron a Cirlot como dispositivo de creación al margen del tema, pero, también, lo hemos visto, como modo de encuentro con una *mística del lenguaje*.

Esta "mística del lenguaje"⁸⁵, característica de los procedimientos musicales de Cirlot, como veremos, es la que se halla también en el fondo de su siguiente innovación formal procedente de la música: la del dodecafonismo (aunque Cirlot prefería hablar de permutatoria y Schönberg de doce sonidos). Y esta vez, aún más si cabe, dentro de la tradición

⁸¹ Ver Henry Corbin: *Corps spirituel et Terre céleste*. París, Buchet / Chastel, 1979, que habla de una "progressio harmonica: "Cuanto más ascendemos, más armónicos escuchamos, hasta que terminamos oyendo el fundamental" (p. 82).

⁸² "Visión esmeralda", en *Barcarola*, op. cit., p. 96.

⁸³ Remitimos a nuestros artículos de *Insula y Turia* (1998): "La forma generatriz y la experiencia de lo sagrado en la poesía de Juan-Eduardo Cirlot" y "Cirlot y Buñuel: cine y creación poética", consecutivamente.

⁸⁴ Helma, que en general, aquí, nos parece el más atractivo.

⁸⁵ La denominación es de Scholem: ver su libro *Le Nom et les symboles de Dieu dans la mystique juive*, París, Cerf, 1983. Sobre Abulafia, las p. 90-99: "La théorie linguistique d'Abraham Abulafia".

hebraica, común a dos grandes autores del procedimiento: Arnold Schönberg y Alban Berg, judíos ambos. Cirlot, como antes con Stravinsky, había conocido el mecanismo musical mucho antes de servirse de él: recordemos que como compositor del Círculo Manuel de Falla⁸⁶ se había confesado schönbergiano. Además de ello había defendido el nombre de Schönberg en artículos, poemas y manifestaciones varias. En *Dau al Set*, lamentando su muerte, escribió una conmovedora elegía que denominó “Arnold Schönberg, in memoriam”, y en la revista *Índice* había publicado otra con el título “In memoriam”. Esta última lo lloraba:

IN MEMORIAM⁸⁷ (ARNOLD SCHÖNBERG).

A los setenta y siete
años;
sobre los doce
tonos;
Arnold entre las hojas del abismo
acaba de caer.
Diremos,
un arpa en su cabeza (...)
A los setenta y siete
años;
como dos candelabros de una patria
sumida en la angostura de su boca.
Israel
En el fondo de Viena, y a lo lejos
América con graves rascacielos,
Con orquestas eléctricas (...)

No era Schönberg un autor desconocido para Cirlot, y mucho menos tras la lectura del estudio de René Leibowitz, *Introduction à la musique des douze sons*⁸⁸, que tuvo por libro de cabecera. El Schönberg que más atraía a Cirlot, estructuralmente, era, por esta época (1955), el dodecafonico, aunque desde otros ángulos le atrajera más el atonal —que tam-

⁸⁶ Ver Manuel Valls: “El Cercle Manuel de Falla”, en *Musica catalana contemporánea*, op. cit.

⁸⁷ Este poema apareció en el número 43 de *Índice* (10-IX-1951), p. 3, bajo una fotografía de Schönberg, ilustrando un artículo de Emilia Zanetti: “Arnold Schoenberg, el músico de la soledad”.

⁸⁸ París, Arche, 1949 (reed. 1981).

bién estudiaremos—. Por ello, tras su fracaso como músico compositor, si así podemos decirlo, rompiendo sus piezas musicales, Cirlot trató de trasvasar aquellas estructuras, que bien conocía, al verso, donde se le ofrecían mayores posibilidades de originalidad. Además, Cirlot no había quedado demasiado conforme con su versión primera del *Homenaje a Bécquer*, que debió parecerle “demasiado suelta”. Y quiso intentar algo más cerrado. El primer intento, totalmente fructífero, fue *El Palacio de Plata* (1955), publicado en los cuadernos Alcor, que resultó ser el primer poema generativo de la llamada “poesía experimental española”⁸⁹.

La estructura del *Palacio*, como escribiera Cirlot en el prólogo al mismo, era sencilla y su origen también: se trataba de partir de un *acorde germinal* y hacer variar primero los versos, luego los sintagmas y las palabras, al modo en que era sugerido por las permutaciones de Abulafia y el dodecafonismo de Schönberg:

“Este poema representa la consecuencia de la analogía y el paralelismo. Aparte los diez primeros versos que dan lugar al prototipo, al “acorde germinal”, o serie simbólica, todos los demás constituyen variaciones expresivas del anhelo de cada cosa en su tendencia a unirse a las otras. Metamorfosis continuadas originan el desarrollo poemático y así el tema queda reducido a su mínima expresión, mientras la sustancia poética crece de sí misma y se desenvuelve de manera autónoma. Tuve la idea de inventar este procedimiento partiendo de las técnicas de Abraham Abulafia (letrismo cabalístico) y Arnold Schönberg (música dodecafónica) (...) Primero las permutaciones afectan a los versos; luego a las palabras de éstos”.

Esta estructura, que hemos llamado mandálica⁹⁰, tenía la virtud de encerrar, en su caso, auténticos símbolos cabalísticos, que han sido ampliamente estudiados por Giovanni Allegra en “I simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan-Eduardo Cirlot”⁹¹. Aunque Allegra es muy profuso en su ensayo y lleva el simbolismo del poema mucho más allá del mismo. *El Palacio* es fundamentalmente un poemario surgido de la conexión entre kábala y dodecafonismo y tanto desde el punto de vista de la estructura —germinal— como del contenido se entrega a una sim-

⁸⁹ Corriente internacional de vanguardia de la segunda posguerra que entre nosotros dio sus mejores frutos hacia los años sesenta y setenta. Remitimos al número que *Insula* dedicó a la misma en 1997.

⁹⁰ Ver Cirlot : voces “Dodecanario” y “Mandala”, en el *Diccionario de símbolos*.

⁹¹ *Annali dell’Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza, Nápoles, 1977.*

bólica del centro, o castillo interior. Y en ese sentido el “acorde” schönbergiano no estaba tan lejos del “acorde” de Scriabin, aunque uno fuera rotativo y otro germinativo, como dice González de la Rubia, pues ambos son generativos.

Para Cirlot se trataba, una vez más, de eliminar el tema y dejar que fuera la forma quien generara los contenidos. La obra resultaba una novedad y los críticos avisados⁹² así lo advirtieron. Sin embargo, el poeta no volvió a reeditarla hasta 1968, cuando el triunfo de la corriente experimental en España le tomaba a él como uno de los predecesores. *El Palacio* ahora es retocado —mejorado, diríamos— incluso en las pocas líneas del prólogo. La agrupación de los doce primeros versos, los del poema inicial, ofrecen ahora un encabezamiento de gran maestría. Y el poemario entero en sus doce poemas se muestra como un modelo acabado de lo que Cirlot entendía como el traslado de la técnica del dodecafonismo a la poesía.⁹³

El éxito de la invención llevó a Cirlot a repetir la aplicación del modelo a dos poemarios que surgieron en seguida: *Bronwyn VII* (1969) y *Bronwyn, permutaciones* (1970). El primero era un poemario de doce poemas, como los otros, pero dodecafónicamente, acéfalo, ya que el poema germinal no es el primero, lo que no le quita grandeza, antes bien el encabezamiento es muy significativo, porque en el poemario en cuestión tiene lugar la lucha contra el dragón para reconquistar la Sophia, tal como la expone Gichtel en su *Theosophia practica*⁹⁴. Esta implicación de cierto misticismo en los moldes dodecafónicos no era ajeno a los principios de los mismos, pues el propio Schönberg había apelado al modelo divino en su *Composición con doce sonidos*: “En efecto, el concepto de creador y creación ha de formarse en armonía con el modelo divino; inspiración y perfección, deseo y cumplimiento, voluntad y ejecución coinciden espontánea y simultáneamente. En la Creación Divina no hubo ningún detalle que quedara para resolverlo después: “se hizo la luz” inmediatamente y en su más com-

⁹² Cfr: “Al margen”. de J.R. Masoliver.

⁹³ Por entonces escribe también a F. Millán y le explica el sistema de los vieneses: “Ellos crean el tema con una “serie” de 12 notas, que es la totalidad (las 7 diatónicas, más las cinco cromáticas intermedias) y luego no se permiten ningún desarrollo ni continuación que repita notas sueltas; han de repetir siempre la serie, bien natural, invertida, con intervalos invertidos, y con la inversión de los intervalos invertidos, mas las transposiciones a los doce grados, lo que da 48 (4 X 12) series para construir sus obras” (Carta del 8-VII-1968, parcialmente reproducida en *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*, p. 234).

⁹⁴ Versión castellana, Ed. Siete ¹/₂, 1980.

pleta perfección"⁹⁵. Es más, en Cirlot vemos aquí la preocupación por otro modelo del misticismo que también seguía Schönberg: el Seraphitus-Seraphita de Balzac⁹⁶. Este mito del andrógino no estuvo ausente en las concepciones musicales de uno y otro⁹⁷. El hecho de que en el prólogo se hable de "extranjería" no hace sino reafirmar una línea que tanto Cirlot como Schönberg conocían, como admiradores del mundo de los judíos que eran. El exilio de la *sekhina*. Uno de los momentos más bellos de la composición se encuentra precisamente en esta alusión a "la luz negra" y el *deus absconditus*, y la fuerza que portan las combinaciones:

(...)

Envuelto en la luz negra de lo blanco,
envuelto entre las rocas de las nubes,
envuelto en la luz blanca de lo gris.

Envuelto entre las nubes de los mares
entre los mares de las rocas blancas,
cuando te contemplé, Bronwyn, las hierbas.

(..)

Bronwyn VII resulta también sorprendente a la luz del método estadístico de frecuencias de combinaciones de palabras, en especial aquellas que forman su propio *leitmotiv*, como es cierto inventario de nombres: rocas, nubes, olas, mar, cristal, hierros, lago, etc., que se tornan auténticos símbolos, como los que podríamos encontrar en Abulafia, en cuyo poema "*La escala*" leemos: "En su espíritu se calcula toda permutación/ firmamentos con el fundamento de las criaturas".

Bronwyn, permutaciones, el último dentro de estos modelos fue también su culminación y, como sugiere Clara Janés, la mejor composición

⁹⁵ Ver su inclusión en *El estilo y la idea*. Madrid, Taurus, 1963, p. 142-188. Intr. de Ramón Barce. Consultar también los escritos de Enrico Fubini: "La estética y la dodecafonía" (en *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barcelona, Barral Editores, 1971, págs. 235-261) y "Schönberg, la dodecafonía e la tradizione ebraica" (en *La musica nella tradizione ebraica*, Milán, Einaudi, 1994).

⁹⁶ Cirlot publicó un artículo en *La Vanguardia Española* sobre "El simbolismo del andrógino: La Seraphita de Balzac" el 10-XII-1960.

⁹⁷ En el artículo de Cirlot sobre Seraphita surgen precisamente unos versos claves: "*será rima: ira suma lira?*" que luego se permuta en *Regina Tenebrarum I* (1966)- "*Ira, suma, lira: ¿será rima?*", en que se menciona curiosamente a Schönberg. La palabra lira, además -ver esta voz en el *Diccionario de símbolos*- remite tanto a la poesía como al instrumento musical.

poética de Cirlot. Si el *Palacio de Plata* está dentro del simbolismo cabalístico zohárico y abulafiano —la plata es otra alusión al misticismo—, y si *Bronwyn VII* se adentra en el esoterismo de Schneider y de Gichtel, *Bronwyn, permutaciones* penetra de lleno en el mundo de la *sekhina* de la kábala y en su equivalente sufi *sakina*. El poemario va dedicado, como ya es de rigor en el *Ciclo de Bronwyn*, en 1970, “a la que surge de las aguas Bronwyn-Shekinah” y en el prólogo Cirlot justifica el movimiento de las permutaciones como el “vértigo” de atracción hacia la *Shekina*, idea ésta que no está reñida con el fondo sufi del poemario, pues la noción de “vertigo” (*dehesht*) es una de las recogidas por Jean During en la “audición” musical dentro del sufismo⁹⁸. La estructura es la misma que en los otros: sigue el dodecafonismo básico —doce poemas— pero el poeta se permite libertades que tampoco eran ajenas a Schönberg.

La hechura de *Bronwyn, permutaciones* es muy curiosa, como ya señalamos en otro lado y completamos aquí. El poeta aplica el esquematismo formal que años antes había expuesto en su *Diccionario de los Ismos* (voz “Dodecafonismo”) y partiendo de él construye el poema, según un orden que precisa en el prólogo: primero movimientos permutatorios y luego selecciones. En la exposición teórica de ese *Diccionario* Cirlot señalaba los cuatro movimientos básicos del dodecafonismo:

“El desarrollo es sucedido por la variación perpetua a base de dar horizontal y melódicamente, o vertical y armónicamente los doce sonidos, sin incluir uno de ellos hasta el agotamiento total de la serie. Estas series pueden aparecer: a) en forma original, b) en forma invertida (intervalo por intervalo); en forma recurrente (es decir, comenzando por el final de la serie original y acabando por el principio, y d) en forma invertida de la recurrente”

Luego en el prólogo a *Bronwyn, permutaciones* escribía:

“(…) Es la mera traslación de los principios de la técnica de la música dodecafónica a la poesía y, yendo más lejos, una derivación del Tseruf qabbalístico de Abraham Abulafia (1240-1300). El fragmento I es el prototipo de toda la obra; los fragmentos II y III son permutaciones que sólo alteran el orden de los versos; el IV y V ya varían la situación de las palabras en cada verso pero manteniendo la dirección (izquierda-derecha). VI y

⁹⁸ Ver During: *Musique et extase : l'audition mystique dans la tradition soufie*, París, Albin Michael, 1988, p. 211.

VII son metamorfosis totales. Hasta aquí se mantuvo siempre la misma métrica (endecasílabos de tres estrofas de cuatro versos).

O sea, esquematizando una y otra cita, y reajustando elementos⁹⁹:

BRONWYN, PERMUTACIONES:

a) Forma original	(serie básica)	Poema I
b) Inversión vertical	especular	Poema II
	cancrizante	Poema III
c) Inversión horizontal	laterales	Poema IV
	derechas	Poema V
d) Inversiones totales:	multi-	Poema VI
	direccionales	Poema VII

Y ese fue precisamente el esquema que aplicó en los siete primeros poemas de *Bronwyn, permutaciones*. El poemario comienza con una serie original de doce versos distribuidos en agrupaciones ternarias y cuaternarias, que evocan de lejos la estructura del soneto (sobre el que Schönberg mismo operó):

I

- 1 Contemplo entre las aguas del pantano
- 2 la celeste blancura de tu cuerpo
- 3 desnudo bajo el campo de las nubes
- 4 y circundado por el verde bosque

- 5 No muy lejos el mar se descompone
- 6 en las arenas grises, en las hierbas.
- 7 Manos entre las piedras con relieves
- 8 y tus ojos azules en los cielos.

- 9 Las alas se aproximan a las olas
- 10 perdidas en las páginas del fuego.
- 11 Bronwyn, mi corazón, y las estrellas
- 12 sobre la tierra negra y cenicienta.



⁹⁹ Ver Arnold Schönberg, por H.H. Stuckenschmidt, Madrid, Ed. Rialp, 1964, p. 110. Trad. de Luis de Pablo. Sobre las cuatro formas del serialismo de Schönberg remitimos al libro de Charles Rosen: *Schönberg*, Barcelona, A. Bosch Editor, 1983, págs. 98-99.

Luego, en un segundo momento, los doce versos se invierten, como si el poema comenzara por abajo y fuera ascendiendo. Entonces el verso 12 pasará al 1, el 11 al 2, el 10 al 3, y así sucesivamente, hasta llegar al final. Es el movimiento “espejo”, la inversión, que en el simbolismo cirlotiano tiene varias interpretaciones. No solamente aquella que surge del “musicismo mágico” de Schneider, sino también las de la kábala de los *sefirot* (*bina*, tercera *sefira*) y las del sufismo mismo en que se halla inmerso el poema: la manifestación de Dios (*mazhar*) en el universo de Ruzbehân tiene por símbolo de la mediación el espejo¹⁰⁰. He aquí dicho movimiento:

II

- | | | |
|----|--|---|
| 12 | Sobre la tierra negra y cenicienta. | ↑ |
| 11 | Bronwyn, mi corazón, y las estrellas | |
| 10 | Perdidas en las páginas del fuego. | |
| 9 | Las alas se aproximan a las olas. | |
| 8 | Y tus ojos azules en los cielos. | |
| 7 | Manos entre las piedras con relieves | |
| 6 | en las arenas grises, en las hierbas. | |
| 5 | No muy lejos el mar se descompone. | |
| 4 | Y circundado por el verde bosque | |
| 3 | desnudo bajo el campo de las nubes | |
| 2 | la celeste blancura de tu cuerpo | |
| 1 | contemplo entre las aguas del pantano. | |

El tercer momento ya afecta al orden y combinación de los versos, que se reagrupan en forma “cancrizante” —cangrejo— al modo de rimas abrazadas, ABBA, primero los versos 1 y 4, 5 y 8, 9 y 12, y luego los restantes, tomando como base el poema I. La forma “cancrizante” o cangrejo es también significativa y Cirlot la asocia a la “devoración de lo transitorio” y a la “regeneración” moral y física¹⁰¹, aunque también está asociado al simbolismo de las aguas, con las que se inicia precisamente este poema III. He aquí sus movimientos:

¹⁰⁰ “La belleza física del ser humano es un espejo y este espejo es el Oriente donde se levanta y se vuelve visible la luz del astro interior”. escribe Rûzbehân en *Le jasmin des fidèles d’amour*: París, Édition Verdier, 1981, p. 75. Trad. de Henry Corbin.

¹⁰¹ Y, en ese sentido, es un símbolo de las “aguas primigenias” (Ver H. Biederman: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Paidós, 1996, reimpr.)

III

1	Contemplo entre las aguas del pantano	}
4	y circundado por el verde bosque.	
5	No muy lejos el mar se descompone	
8	y tus ojos azules en los cielos.	
9	Las alas se aproximan a las olas	
12	sobre la tierra negra y cenicienta.	
2	[La celeste blancura de tu cuerpo	
3		
6	[En las arenas grises, en las hierbas,	
7		
10	[perdidas en las páginas del fuego,	
11		Bronwyn, mi corazón, y las estrellas.

La que sigue es una serie de permutaciones laterales y verticales que afectan tanto a los versos como a los sintagmas; y la forma más fácil de observarlo es mediante los distintos tipos de letra, que dejan ver dos columnas de color:

IV

1	Contemplo entre las aguas	de tu cuerpo	2
2	la celeste blancura	del pantano	1
3	desnudo bajo el campo	con relieves	7
4	y circundado por el verde	fuego.	10
5	No muy lejos el mar	y las estrellas	11
6	en las arenas grises	de las nubes.	3
7	Manos entre las piedras con	las olas	9
8	y tus ojos azules	en las hierbas	6
	(....)		

V

12	Sobre la tierra negra	y las estrellas	11
2	la celeste blancura	y cenicienta	12
11	Bronwyn, mi corazón	se descompone	5
8	y tus ojos azules	en las hierbas.	6

10	Perdidas en las páginas del	bosque	4
9	las alas se aproximan a	tu cuerpo.	2
7	Manos entre las piedras	del pantano	1
6	en las arenas grises	de las nubes.	3
	(...)		

Por último las inversiones son totales en los poemas VI y VII, como bien se refleja en las tres columnas de colores:

	VI	
En las hierbas	las nubes,	las páginas
Las estrellas	perdidas	con relieves
Mi corazón	en las arenas	grises
Manos	entre las piedras	con el fuego.
(...)		

	VII	
Bajo el campo	las olas	se aproximan
en las manos	estrellas,	en las grises.
Las alas	de blancura	entre las hierbas
de tu fuego	desnudo	en las perdidas.
(...)		

Lo que sigue, como señala Cirlot, son una selección de fragmentos que llegan ya hasta el poema doce, aunque a la página trece se escapa una coda, tal como resume Cirlot en su prólogo:

“ VIII y IX siguen las transformaciones de los dos fragmentos anteriores en su métrica no regular; los cinco finales son “selecciones” de la materia transformada a través de las permutaciones aplicadas El carácter cínico que posee esta poesía (puesto que todos sus elementos “se mueven”) intenta expresar un movimiento de creciente vértigo hacia la Shehina¹⁰²”.

He aquí ahora una de estas selecciones:

¹⁰² Lo que llamamos “dehesth”.

X

No muy lejos
las olas se aproximan con relieves.

El mar, mi corazón, verde de estrellas
se descompone en tu blancura negra.

Las páginas de fuego de tu cuerpo
desnudo entre las nubes.

Por su acercamiento al sufismo, *Bronwyn, permutaciones* se baña de esa transformación del paisaje místico o *xvarnah*, de esa inmersión en la gloria de la *sakina*, y de esa luz verde que Clara Janés asocia a la *visión esmeralda*. El poema al modo que el cabalístico “salto” o *dilug*¹⁰³ nos lleva así mediante la transformación constante a remover el lenguaje y a crear significados nuevos que se generan de los movimientos de la forma. Y a eso es a lo que hemos llamado *poesía generativa*. El hecho de que los procedimientos permutatorios estén asociados a místicas semíticas, no es nada extraño, como hemos dicho, pues el mismo Schönberg era judío, y ello, como vemos en *Musica e kábala* de Mario Fubini, de alguna manera debió notarse. El método dodecafónico sirvió a Cirlot para hallar una estructura que posiblemente antes su poesía no tenía y sí tuvo a partir de entonces. Por ello, unos años antes de su muerte, todavía le rendía homenaje (en verso, naturalmente) en un soneto que acaba con estos tercetos:

SCHÖNBERG

(...)

En tus doce sonidos se levanta
un candelabro nuevo, zodiacal,
vencido el candelabro planetario.

Permuta lo que ora, lo que canta,
inspiración del centro cenital,
Música del sistema necesario.

¹⁰³ Ver Scholem: *Les grans courants de la mystique juive*, París, Payot, 1973. Scholem en el capítulo “Abraham Aboulafia et la doctrine du kabbalisme profétique” se refiere a “un método que Abulafia y sus discípulos llaman *dilug* o *kefítsá*, es decir, “salto” o “alternancia” de un concepto a otro. En realidad, este no es más que un método muy excepcional de usar asociaciones como sistema de meditación”.

Y antes de morir escribía notas a Alberto Blecua¹⁰⁴, Antonio L. Bouza¹⁰⁵ y Leopoldo Azancot¹⁰⁶ indicando que la poesía permutatoria había sido el gran hallazgo de su vida y su aportación a la poesía moderna. Y en verdad que en ello se adelantó a Bryon Gysin (1916-1986).

Se sirvió también Cirlot de las permutaciones en el letrismo, por ejemplo, en *Inger, permutaciones* (1ª parte), pero hemos de aclarar que aquellas no tenían sólo base musical, sino también matemática: se basaban en el proceso de repetición de *n elementos*, como él mismo sugirió aproximadamente, en el prólogo¹⁰⁷.

Sí que tenía base enteramente musical el procedimiento practicado por Cirlot a continuación, basado en Schneider y en su etnología musical, que empieza a notarse poco tiempo después de la composición del *Palacio*, al año siguiente, en 1956, cuando escribe *La dama de Vallcarca*. Cirlot, recogiendo las teorías del simbolismo musical y de las correspondencias místicas de Schneider empezó a entregarse al que tal vez fue su esfuerzo mayor como adaptador de sistemas simbólico-musicales: el hacerse con un cosmos simbólico propio que culminaría en prosa con el *Diccionario de símbolos* y en poesía con el *Ciclo de Bronwyn*, su obras mayores en ambos tipos de escrituras¹⁰⁸.

El nombre de Schneider ya había sido importante para Cirlot desde que lo trató por primera vez en 1949 y se puso en contacto con su cosmogonía, que acabaría desplazando en él su interés por el surrealismo y por Breton, al que terminaría por dejar de lado. El sistema de Schneider se basaba en la noción de "ritmo común" o "ritmo símbolo" que ordena el

¹⁰⁴ Al profesor Blecua le decía en unas notas manuscritas: "Descubrimiento esencial: la poesía combinatoria-permutatoria aplicada a: obras ajenas; b) modelos propios; c) nombres".

¹⁰⁵ En una carta del 18-VI-1971 le escribía: "Por azar, que luego relacioné, en 1955, descubrí algo que considero de "propiedad particular" en cuanto a hallazgo: la permutación".

¹⁰⁶ A Azancot le dijo en una carta del 1-X-1972: "El gran descubrimiento de mi vida poética es la poesía permutatoria, que realicé en 1954-55"

¹⁰⁷ "La parte I de *INGER PERMUTACIONES* se compone de las 120 que da el nombre *Inger* (1 X 2 X 3 X 4 X 5) (...) Al margen del origen de esta técnica relacionada con la música dodecajónica y el Tserif qabbalístico y una zona de las matemáticas) este poema se propone (...) construir una suerte de rito ante lo imposible". No deja de ser curioso también el cuadro de "esquemas dinámicos o estáticos cerrados o abiertos de composición según predominio de ABCD y orden de acento ABCD" que Cirlot ideó, para aplicarla a sus poemas.

¹⁰⁸ Remitimos al trabajo de Victoria Cirlot "Notas sobre Marius Schneider y Juan-Eduardo Cirlot", aparecido en *Rosa cúbica*, núms. 8-9-10, primavera del 1993

cosmos en unos cuantos radios de constelaciones de símbolos en torno a las notas musicales. Cirlot le siguió no sólo a través de sus obras publicadas como *El origen musical*¹⁰⁹ o las incluidas en el *Anuario Musical*¹¹⁰ y otras¹¹¹ sino también a través del trato directo en el que recibió “sumas”. Por ello, Schneider fue el único autor al que Cirlot se inclinó y consideró realmente su maestro.

La “cosmogonía” de Schneider, que Cirlot llamó al principio “musicismo mágico”, tenía realmente algo de mágico y atrayente. Ya Elémire Zolla, que también fue amigo suyo en Italia, en su presentación del libro de Schneider *Il significato della musica*¹¹² celebraba, ese carácter carismático y sorprendente de la obra y figura del etno-musicólogo, que había enriquecido sus conocimientos en el trato directo con tribus indígenas de Africa y con tamborileros magrebíes:

“Después de cualquier ocurrencia, Schneider comienza a explicar los orígenes del canon polifónico primitivo, fundado en la idea de la persecución del cazador y los orígenes de las imitaciones mágicas de voces animales con las que el músico primordial domesticaba las bestias (...) Schneider ha seguido todos los cabos que consagran a nuestra ciencia rigurosa, aunque cuantitativa, pero ha recibido el conocimiento espiritual más intenso de manos de ciertos maestros tradicionales como los tamborileros de Marruecos que le han enseñado el arte de encantar las serpientes, de un maestro mongol de tambor ritual, de ciertos magos negros (...) Su método es bien distinto al de los “pobres” investigadores occidentales.”

Pero no era sólo ésto: la enseñanza oral y directa, a la antigua usanza, impartida por el maestro a alumnos privilegiados en sus paseos, era aún superior a la ciencia extraordinaria de sus libros. Schneider, basán-

¹⁰⁹ Marius Schneider: *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Barcelona, C.S.I.C., 1946 (reed. Madrid, Ed. Siruela, 1998). El cap. II de este libro, “Cantan las piedras”, sobre el orden musical de los capiteles de los claustros catalanes se independizó y amplió, apareciendo en distintas lenguas extranjeras con el título *Singende steine* (1972), *Le chant des pierres* (1976) o *Pietre che cantano* (1988), siendo hoy uno de los libros de Schneider que más circula.

¹¹⁰ Aquí aparecieron varios trabajos, como “Los cantos de lluvia”.

¹¹¹ Contamos en primer lugar *La danza de las espadas y la tarantela*, aparecida también en el C.S.I.C. (Barcelona, 1948), uno de cuyos capítulos ha sido reeditado actualmente por *Símbolos*; y otros trabajos como el aparecido en *Arbor* sobre el canto gregoriano, actualmente recogido en *Il significato della musica*, op. cit.

¹¹² Milán, Rusconi Libri, 1996, 5ª ed., p. 5-12.

dose en el método analógico, sabía llegar a su público. Era un gran comunicador, como añade Zolla, ahora en *Uscite dal mondo*¹¹³, en donde nos ofrece otro retrato del simbólogo alemán:

“A la labor de Marius Schneider no se le podrían encontrar fácilmente precedentes (...) El otro rasgo excepcional de Schneider es que la mole admirable de su obra escrita es sólo un reflejo pálido de su enseñanza oral impartida a los escasos discípulos. Como ciertos músicos que realizan improvisaciones irrecuperables (...).

Este último aspecto había sido resaltado también por Cirlot quien en su artículo aparecido en *La Vanguardia Española*¹¹⁴ “Homenaje a un gran maestro. La simbología de Marius Schneider”, reconoció haber adquirido la mayoría de sus conocimientos por este procedimiento, en los paseos que ambos daban por la calles del barrio de la Bonanova de Barcelona, al principio de los cincuenta. Schneider era realmente un caso extraordinario: el creador del sistema simbólico más importante del siglo XX, según Elémire Zolla. Por ello no ha de extrañar que Cirlot se apoyara en él para construir sus dos mayores monumentos ya mencionados, el de *Bronwyn* y el *Diccionario*.

La primera adaptación de los sistemas analógico-musicales de Schneider por parte de Cirlot aparece en *La dama de Vallcarca*, poemario construido como si fuera una partitura, como se observa en algunas anotaciones repartidas por el texto y en las constantes menciones musicales del poema, entre ellas algunas al nombre mismo de Schönberg, que vivió en ese barrio. Aquí aparecen sus evocaciones del gran mito místico del Géminis, con motivo de la recreación del paisaje visionario de Vallcarca, que según el *Diccionario de símbolos* encarnaba el “paisaje arquetípico” por excelencia. Así, en medio de otras alusiones del mundo hebraico asociadas a la geografía simbólica del Valle de Hebrón, encontramos la referencia al “Río del olvido” (*rió si-fa*) y al “Río de la Juventud (*rió re*)”, que son nociones contenidas en los gráficos y teorías schneiderianas del Géminis¹¹⁵:

¹¹³ Milán, Adelphi Ed., 1992.

¹¹⁴ 14-III-1969.

¹¹⁵ El “Río del olvido” corresponde al brazo izquierdo del Géminis (según miramos) y el “Río de la juventud” corresponde al brazo derecho. De ambos se habla en el pasaje “Paisaje místico” del capítulo II de *La danza de las espadas y la tarantela*, de Schneider.

“Agitado por el lugar y el olvido he llegado a Vallcarca, pasando una escalera quebrada con barandilla de hierro húmedo y pisando blancas losas y pasando junto a desventuradas puertas y quemadas ventanas. La gran calle corresponde al Río del olvido; el camino tortuoso que lleva hacia la colina pedregosa es el Río de la juventud. Aquí está pues el paisaje megalítico y aquí voy a quedarme mientras la llave pueda conocer la puerta, mientras la puerta reconozca el fulgor de la llave. Mientras el gran espacio no me lleve consigo, mientras la roca roja y la vida no se transformen en lamento”.

Lo mismo ocurre más adelante, en el mismo poema, con la mención directa a la montaña rocosa o la Montaña de Marte, que también forma parte de tal geografía simbólica:

“(…) la reja se levanta oscura entre los grandes palacios inmóviles crucificados como perros cegados en las dos cimas de la Montaña de Marte”.

Las menciones directas a la simbólica del Géminis continúan en otras obras de Cirlot con referencias claves al “géminis de sangre” (*Regina Tenebrarum I, Anahit*¹¹⁶) o al “mar de llamas” (*Bronwyn*). Pero es sobre todo en *Bronwyn*, donde cobran real importancia al interpretar la lucha entre los dos hermanos, Chrysagón (el protagonista) y Draco (el oponente) como las dos caras, clara y oscura, del Géminis. Ello es notorio sobre todo en *Bronwyn VII*, en que la lucha contra el dragón (el hermano: Draco) es sorprendente: “Cuando maté a mi hermano junto a ti/ mi hermano era yo y me maté”. El vencimiento de la parte oscura (materia, mal) es aquí transcendida y equiparada a la batalla de san Miguel contra Satán, tal como se nos cuenta en la *Theosophia practica* de Gichtel (en Abulafia, tinta, sangre).

La siguiente adaptación importante de las doctrinas de Schneider es la del “sonido creador”, emparentada con la *Chandogyâ Upanishad*¹¹⁷ y la sílaba mística OM (AUM). Schneider, para quien la oreja es el órgano

¹¹⁶ Esta obra, de título sufi, también se relaciona con la música.

¹¹⁷ Ver el libro de Schneider *La musica primitiva*, reed. (Milán 1992) de su “Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations européennes” (París, Gallimard, 1960), donde defiende que “la fuente de la cual emana el mundo es siempre una fuente acústica”. Sobre la cuestión del sonido creador remitimos también a su *El origen musical*, evidentemente. Sobre la *Chandogyâ Upanishad* ver Anthony Elenjmittan. *Le Upanisad Chandogyâ*, Milán, Mursia Ed., 1992. Consultar también *Chândogyâ, Taittiriya, Aitareya y Kena Upanishades*, Benarés, 1992. (Trad. Félix G. Illáraz. Y por supuesto la edición de Siruela).

místico por excelencia, defendió la teoría del son creador, que da origen al universo. Esta teoría aplicada sobre todo a las sílabas y a los homófonos tiene en Cirlot consecuencias importantes en cuanto a la creación, estando en la base de sus hallazgos de *Bronwyn II* y *Bronwyn V*, que él llamó “poesía estructuralista”. Cirlot llegó a innovaciones como éstas, donde la concepción de una poética “silábica” y homofónica es evidente:

Ro-
to to
do Bronwyn so-
lo lo
no.

En esta concepción el autor también se apoyó en sus conocimientos de las teorías de Riemann, y en la música como arte estructurador, para construir originales “células fonéticas”, como señala él mismo en la revista *Arbol de fuego* y en el diario *La Vanguardia*¹¹⁸; “Yo diría que no las palabras, sino las sílabas, los fonemas articulados son lo que crea la poesía (siguiendo en esto los principios de Hugo Riemann)”¹¹⁹. He aquí algunos ejemplos:

Ola sola
Desolada
*
Losa al sol
Sol la rosa

Al sol sola
losa

La cuestión resultará especialmente atractiva cuando sea el simbolismo de las notas musicales el que permanezca bajo el trasfondo de las sílabas, como puede suceder con el caso de “la”. Mientras otros autores

¹¹⁸ Texto tomado de un artículo de *La Vanguardia Española* del día 16-I-1969 (Ver otros sobre el mismo tema del 12-VII-1968). Reténgase también su manifestación aparecida en *Arbol de fuego*, núm. 11, Caracas, febrero de 1969, donde insiste en el origen musical de este procedimiento: “Usa con frecuencia, además, otra técnica estructuralista, basada en la aliteración y en el desarrollo de células fonéticas (*ola sola/ desolada*) o la transposición de fonemas como “*He-lecho/ el hecho/ el lecho*”, lo que sin duda se debe a los principios de composición musical que estudió en Riemann”.

¹¹⁹ El libro al que Cirlot hace referencia, podría ser perfectamente *Teoría general de la música* (Barcelona, Ed. Labor, 1932, 2ª ed.) en donde se acentúan ciertos esquemas rítmicos.

como Guillem Viladot no encontrarán nada en ella: “LA LA LA / LA POE-SIA/ NO VOL/ DIR RES”, dice el poeta de Agramunt, él, aplicando la noción schneideriana del “ritmo común” o “ritmo símbolo”, encontrará toda una simbólica. “La” está asociada con la novia, el color verde, la tierra, la lagartija, el número seis, etc., elementos del mismo radio, que dejan su eco en *La sola virgen la* (1969), como ya podemos percibir en la primera estrofa:

A la que **verde** de
modulación¹²⁰ y **no**
palpitar hojas entre
boca desde la blanca

No es simple casualidad, avanzando más en este simbolismo, que la misma sílaba “la”, primera de la *shahada* en el sufismo —atmósfera en la que surge este poemario del ciclo de *Bronwyn*— significa “no”¹²¹, que es una de las claves simbólicas del ciclo (lo no, donde no, el no mundo, etc). Años más tarde, Cirlot cerrará su ciclo, precisamente en clave de “la”, que es el “leivmotiv” de la forma lohengriana, con que acaba la “quête” de *Bronwyn*, como recuerda Gilbert Durand¹²².

Los cisnes son las alas de las almas
las alas de las alas
las alas de las almas de las alas
los álamos del alma
las almas de los álamos
las alas de los álamos del alma
las almas de las almas
las alas de las alas de las alas
(...)

Y lo mismo ocurriría si tomáramos como ejemplo otras notas musicales, como “mi”, asociada con el matrimonio místico y el número siete,

¹²⁰ Término musical que representa “la transición de una a otra tonalidad” (Riemann, op. cit., p. 108)

¹²¹ Ver Annemarie Schimmel: “Le symbolisme des lettres”, en *Le soufisme ou les dimensions mystiques de l’Islam*, París, Cerf, 1996, p. 499-517.

¹²² En *Beaux arts et archéotypes*, París, PUF, 1989; según hemos señalado también en *La poétique de Bachelard*, conferencia leída en Dijon en marzo de 1998, con motivo de las Jornadas internacionales sobre el célebre fenomenólogo.

como ocurre en los universos de *Bronwyn VII* y *Con Bronwyn*, donde tienen lugar el encuentro místico y los esponsales espirituales con la Daena-Sofía, aunque en Cirlot no son infrecuentes tampoco los ejes combinados, como el de *si-la* = muerte, *fa-do* = resurrección. En el segundo de estos poemarios citados, al igual que en Ibn al Faríd y en Rûzbehân, en los que Cirlot se basa, se da la música como *samâ* y *dhikr*¹²³, es decir, como instrumento y mediación¹²⁴ para una elevación interior.¹²⁵

Por último, resulta importantísima también la creación del “simbolismo fonético”, que Cirlot, partiendo de las claves musicales de Schneider y de otros autores lleva a cabo, siendo éste una de las claves esenciales para penetrar en su poesía fónica. Cirlot lo aplicó sobre todo al valor de los nombres de sus heroínas. Así, por ejemplo, a Bronwyn¹²⁶:

¹²³ Sobre estas nociones remitimos a Annemarie Schimmel: “concert et danse mystique”, p. 227, 236, 303, 429 y 471 de *Le soufisme ou les dimensions mystiques de l'Islam* (París, Cerf, 1996) y también al libro ya mencionado de Jean During, *Musique et extase*, en donde a propósito del *samâ* y del *dhikr* en Ruzbehân, uno de los místicos-músicos que seguía Cirlot, se recogen estas palabras: “El *samâ* es una audición más allá de la Presencia; es el vértigo (*dehesh*t) y la “hébeteude” (*walah*) es perplejidad sobre perplejidad (*hayrat*)” (p. 211).

¹²⁴ El vuelo de la voz femenina, su viaje estelar, en los *Gurrelieder* de Schönberg, bajo cuya audición se construyó este poema, le da precisamente ese carisma. Y no fue la única vez que Cirlot se sirvió de la música como *samâ* y se sirvió del *dhikr*, como es el caso de *Einaí*.

¹²⁵ Sobre las propiedades elevadoras de la música consultar también *La alquimia de la felicidad* (Madrid, Ed. Sufí, 1993) de Al-Gazzali, en cuyo capítulo sexto: “Sobre la música y la danza como ayudas a la vida religiosa” se nos dice que “por medio de la música se obtienen a menudo visiones espirituales y éxtasis”, que era uno de los sentidos buscados por Cirlot, que siempre encuentra en la música algo “extático”.

¹²⁶ Ver el artículo de Cirlot “Simbolismo fonético: Bronwyn-Bhowani”. *La Vanguardia Española*, 16-IV-1971. Pero Cirlot había realizado un esbozo incluso mejor en “Bronwyn: simbolismo de un argumento cinematográfico” (*Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 247, 1970), donde apuntaba: “Según nuestro propio sistema –“simbolismo fonético” II, *La Vanguardia española* 17-II-1970—, el significado más profundo de este nombre no deriva (...) sino del de cada letra. Es evidente, por lo demás, que éstas se unen en dos sílabas, siendo importante la “contraposición fónica” (*Vendryes*) que determinan: *Bron-wyn*. La B, tanto en la kábala, como en otros sistemas simbólicos corresponde a la idea de continente: cuerpo, casa, forma, materia; la R a la noción de raptio, impulso, acción y movimiento. La O es una vocal afirmativa, como la A, [en contraposición a las negativas U, Ü, I, Y, y a la de transición E]. *BRON* sería, pues, una expresión afirmativa material determinada en un impulso a la disolución (N = aguas disolutivas, en contraposición a M = aguas fecundantes). Y *WYN* sería la unión de tres sonidos negativos, disolutivos, reafirmando el final de la primera sílaba del nombre. Este, pues, sería el nuncio del destino de Chrysaqón –amador de Bronwyn (= Cirlot)—: recibir una forma de realidad activa para ser impulsado por ella a la disolución (y al dominio de las virtualidades infinitas).

B = cuerpo	B
R = acción	R afirmación, regeneración
O = afirmación	O
N = aguas primordiales como negación y disolución de lo informal	
W (=u) = disolución, destrucción	W
Y (=y) = disolución	Y negación: promesa de renacimiento
N = aguas primordiales	N

Simbólica ésta que él aclararía aún más destacando en la palabra “Bronwyn” sus dos sentidos, uno disolutivo, formado por la parte WYN y otro regenerativo que estaría contenido en la parte BRO, con lo que la reunión de ambas podría entenderse como la suma de muerte y resurrección, que es como deben interpretarse los 44 sonetos de amor (1971), dedicados a Kali, la diosa terrible y regeneradora, o, sin ir tan lejos, los siguientes versos de *Bronwyn II*:

Bron-
Wyn

Con
Sin

en que el eco mismo de las preposiciones ya señalan con sus semas de “adición” y “carencia”, la parte existencial de un proceso, que él había expresado simbólicamente con la rotura de la palabra, como si fueran las dos caras de un Géminis “silábico”.

No se detienen tampoco aquí las incidencias del mundo de Schneider sobre Cirlot y podríamos contar muchas más, como el eco mismo que produjo su artículo del “Canto gregoriano” como oración en *Bronwyn, x* (1970) o la estructura cosmogónica global con la que Cirlot construyó su *Diccionario de símbolos*, muchas de cuyas voces —“Géminis, Gemelos, Paisaje”, por ejemplo— son un homenaje a la simbología musical de Schneider, sin olvidar tampoco el comentario sobre el “alma” que oye su melodía en el agua —lo que es *Bronwyn*— que procede también de Schneider. La visión de Schneider respecto a esto último es equiparable a la Daena y, en conjunto, su simbología “un sistema de ‘correspondencias místicas’” entre los diversos órdenes de la realidad.

Y siguiendo con esta línea de germanización nos encontramos con los dos últimos casos de técnicas o procedimientos musicales aplicados

a la literatura: las polifonías en la línea wagneriana, de las que ya hemos visto algo, y los atonalismos en otra de las grandes líneas de Schönberg y el expresionismo alemán. Las primeras son un caso de recuperación de la antigua poética de las aliteraciones del mundo germánico, que tuvo sus cantores en los poetas escaldas¹²⁷ y las segundas son un caso de delirio expresionista que inserta también con el *sacrum horrendum* de los poetas hebraicoespañoles del medioevo. De ambas ya hemos hablado en otra parte y allí remitimos¹²⁸, por lo que nos limitaremos aquí a los aspectos más “musicales” del caso.

La noción de “polifonía”, que es la que Cirlot intenta trasvasar en el primer caso, empieza a preocuparle primero en su poesía estructuralista de *Bronwyn II* y *Bronwyn V*, que es donde asoman tímidamente sus alusiones a la poesía antiguonórdica: sigue una poética basada en la aliteración y en las formas escandinavas antiguas, dirá en una de sus manifestaciones sobre los mismos¹²⁹. Y luego entrando más de lleno ya en *Bronwyn*, y (1970), un libro impregnado de “innovaciones métricas, sobre todo en la segunda parte”, según reza el prólogo; y después, y sobre todo, en *La “quête” de Bronwyn* (1971), su obra cumbre en este procedimiento, una pieza realmente “wagneriana”.

La cuestión empieza realmente cuando Cirlot descubre la poesía escáldica en lengua original, aunque penetra en ella a través de traducciones. Los escritos de Borges en *Antiguas literaturas germánicas*¹³⁰ y otros textos sobre el tema, por un lado, y la *Antología de la poesía nórdica*¹³¹ de la Unesco, por otro, fueron los que le abrieron los ojos y le hicieron tomar conciencia de que “la música” de la poesía cortesana de los escaldas —contemporánea de la de los trovadores franceses, que también

¹²⁷ Antigua poesía nórdica, fundamentalmente noruega e islandesa.

¹²⁸ “La forma generatriz y la experiencia de lo sagrado”, op. cit.

¹²⁹ Ver Manuel Riera Clavillé: “Bronwyn (II y V) y la poesía estructuralista de Juan-Eduardo Cirlot”, *Revista Europa*, núm. 563, 15 de abril de 1968.

¹³⁰ En una carta a Félix Alonso Royano del 15-VIII-1971 (cfr. *Cirlot y yo*) le comunica: “Mi interés por la aliteración y la rima interna no proviene de ningún poeta en idioma castellano, clásico ni moderno, sino de mis estudios de poesía medieval. El interés me viene de la lectura de J.L. Borges: *Antiguas literaturas germánicas*. Fondo de Cultura Económica, Méjico (...) Libro maravilloso”.

¹³¹ Renauld-Krantz: *Anthologie de la poésie nordique ancienne*, París, Gallimard, 1964. Cirlot le dedicó un artículo dentro de *Los escritores célebres, II* de R. Queneau (Barcelona, 1966): “La poesía de los vikingos”.

cantaban sus composiciones— podía ser aclimatada al castellano, su idioma. Con ello recuperaría parte del universo de sus antepasados celto-germánicos, que le parecía especialmente dirigido por el espíritu de la música¹³²: “Nunca ocultaría —dice Cirlot— que mi interés por la aliteración (sea estricta o no) deriva de influencias medievales (literaturas célticas galesa e irlandesa, altogermánica y escandinavo-islandesa)”¹³³. Y en el proceso no perdería de vista la música de Wagner, que se le ofrecía como intermediaria, con sus mitos, sus movimientos, su polifonía, su concepción de arte total.

Cirlot entró por *Bronwyn*, y (1970), en donde puso en práctica formas que recuerdan el *long vers* germánico, con su bipartición, sus acentos, y las posiciones fijas de sus aliteraciones:

Corola de corola
coral desgarradora

Pero poco a poco arriesgó más, hasta atreverse con verdaderas arquitecturas aliterativas, algunas claramente alusivas al misterioso mundo rúnico (una de las áreas de los escaldas):

Yrwyn de inextinguible
aurora de aureola,
inmensidad reciente,
de lejanía la.
(...)

Bronwyn de corazón como de Bronwyn
elegida un umbral lleno de flores letras
de la **perduración** y **perdición** así
tan no que sida

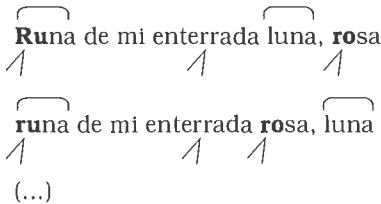
Bronwyn entre las **rayas** y los **rayos Bronwyn**
entre las **olas** y las **olas** y las **alas**
y las **alas**
(...)

¹³² En su presentación de la *Mitología germánica ilustrada*, de Brian Brinston (Barcelona, 1960) hablando del norte. Cirlot escribía: “Sus personificaciones parecen concebidas por el espíritu de la música y no como realidades aptas para la transcripción escultórica”

¹³³ Prólogo a *La “quête” de Bronwyn*.

Hasta que el poeta se soltó y ya en *La "quête" de Bronwyn* se propuso aclimatar sin timideces las técnicas de la antigua poesía escáldica que conllevaban el empleo de la aliteración, los *kenningar* y motivos heroicos, fundamentalmente¹³⁴. Entonces Cirlot adoptó la forma de "quête" medieval, en la línea de Parsifal-Lohengrin¹³⁵, en donde el caballero (motivo heroico) iría en pos de su "graal" (motivo religioso). Ahora sólo le faltaba adaptar también la forma¹³⁶ al motivo y aquí en donde entran las estructuras aliterativas que se adueñan del poema y lo conducen, a través de distintos órdenes de combinaciones: aliteraciones de a dos, de a tres, de a cuatro¹³⁷, hasta que rompiendo el molde estalla en una verdadera polifonía final. El comienzo, alusivo a la errancia del caballero, arranca ya con una evocación rúnica y el simbolismo de las consonantes vibrantes (R = movimiento)¹³⁸:

Un **ru**ido me ha dejado entre las **ru**inas
 entre las **ru**inas de los tiempos **ro**tos
 entre las **ru**inas de los **ru**idos lívidos
 que **em**ergen de los **ro**tos **ru**idos
 (...)



Runa de mi enterrada luna, **rosa**
runa de mi enterrada **rosa**, luna
 (...)

¹³⁴ Esos son los tres aspectos que señala en su "La poesía de los vikingos", op. cit.

¹³⁵ En los borradores autógrafos de *La "quête" de Bronwyn* (1971) Cirlot habla de un "Proceso Lohengrin-Bronwyn", que consta de "I-Bronwyn. El caballero, su errar, sus luchas. II-Paisajes. III-Búsqueda. IV-Bronwyn alabanzas-suplicaciones. V-Imágenes negativas. VI-Cisnes y alas."

¹³⁶ Cirlot en sus autógrafos dentro de la técnica señala lo siguiente: "-repetición, -aliteración, -homofonía, -rimas internas, -y externas no sistemáticas".

¹³⁷ Cirlot en sus notas dentro de "técnicas" señala también unos tipos de aliteración que más o menos coinciden con los estudiados por H. Laussberg: "Técnicas: a) aliteración de 3, 2 ó 4, b) rimas internas, c) permutaciones, d) paralelismos".

¹³⁸ Tomamos las citas de la copia de los autógrafos de Cirlot, que nos pasó Antonio Beneyto y fue utilizada en nuestra Tesis Doctoral (Barcelona, 1987-97). En una de las hojas Cirlot da incluso las claves que utiliza: "l acento, V acento y aliteración, homofonía, rima interna, semialiteración."

Luego el poeta en las aliteraciones de a tres evoca el ambiente de Brabante, el Brabante de Bronwyn, que es también el Brabante del *Lohengrin* de Wagner, sirviéndose ahora de las bilabiales también:

√ √ —
Bronwyn, de los **brumosos** de **Brabante**
bosques donde la **bús**queda no vuelve
 ↗ ↗ ↗
ven a mi conmoción desolación
 √ √ √
 (...)

Brabante es el instante más distante
 Inaccesible Bronwyn indecible
 Brillante de la brisa y de la brasa
 (...)

Estos son continuados con distintas polifonías a son de “quête”. Y poco después con las aliteraciones de a cuatro, que son menos y se manejan con tan gran dificultad, como grande es su intensidad:

Brillante de brillante, Bronwyn Bronwyn
 (...)

Brillante Bronwyn, Bronwyn de abismo

Aunque lo más normal es que combine distintos sonidos, como vemos en los ejemplos que siguen:

Me buscan entre los trozos, entre los pozos
 Y me buscan sin ver que soy el bosque
 ↗ ↗ ↗
 (...)

↗ ↗ ↗
 niebla sobre la nieve del relieve
 labra de la palabra que lo abra
 √ √ √
 (...)

Luz de cruces y de luces y de cruz
 ↓ ↓ ↓ ↓
bellos cabellos de oro donde adoro
 (...)

 ↓ ↓ ↓
 El centro del centro de los centros
 ↓ ↓ ↓
 en la rosa de la rosa de las rosas
 en el diamante dia del diamante
 ┌ └ ┌ └ ┌ └
 (...)

Pero mientras tanto Cirlot se sirve de las imágenes integradas que portan cierto escalofrío y oblicuidad lingüística, como en los antiguos escaldas; y así tenemos ejemplos de bellos *kenningar* (imágenes de genitivo), como “**tierra de guerra**”, “**lirio del delirio**” y “**ramaje del oleaje**” —que ya había ensayado en *Bronwyn V* (1968)— y otros tan especiales como éstos:

Flores de los horrores,
 cadenas de las penas,
 el grito del granito,
 el lis de ya solo lis,
 pozos de los sollozos,
 esencia de la ausencia¹³⁹

Hasta que el poeta marcando el curso de su caballero y llevándolo por las cinco partes del poema desemboca en la sexta en una verdadera despedida final, a base de aliteraciones donde el color blanco, la sílaba la, la alusión a las olas y a las alas, conducen el conjunto como una orquestación wagneriana:

¹³⁹ Recordemos, como había dicho Borges (op. cit.), que cualquier forma letánica podría considerarse un *kenning*. Y tampoco convendría olvidarse del libro de Gracián *Arte y agudeza de ingenio*, que nos aclararía muchas cosas. De hecho, Cirlot cita esquemas de Góngora, Villegas, Mallarmé, y Alberti, y otros, como ligero precedente de los suyos.

(...)

Me enciendo entre los cisnes y la ciega
palpitación inmensa de las alas
de los cisnes de los cielos de ceniza
y blanquecina luz que me deshace
entre las blancas alas de las alas

*

Los cisnes son las alas de las almas,
las alas de las alas,
las alas de las almas de las alas,
los álamos del alma,
las almas de los álamos,
las alas de las almas de los álamos,
las almas de los álamos del alma,
las almas de las almas,
las alas en las alas de las alas,
las alas en las almas de las alas,
las olas de las almas,
las olas desoladas de las almas,
las olas de las alas,
las olas de las alas de las almas,
las alas de las olas de las alas,
las lamas de las olas de las alas,
las almas de las alas de las olas,
las olas de las olas,
las alas,
las olas,
las almas.

“Busco un verso que en su línea (a la fuerza simple y melódica) sea la síntesis de una polifonía —dice Cirlot¹⁴⁰—, de modo que la estrofa sea una “polifonía de polifonías”, una compleja estructura de procesos análogos, densa y transparente. Y luego, intento que la poesía sustituya, para mí, lo que este mundo no es y no me da”

El verdadero mérito de Cirlot está, como ya hemos indicado en otra parte, en haber aclimatado en lengua castellana un procedimiento que,

¹⁴⁰ Cfr: José Cruset: “Juan Eduardo Cirlot: La poesía. sustitución de lo que el mundo no es”.

como han reconocido críticos, como Lapesa o Lausberg, era más bien propio de culturas nórdicas que de las nuestras mediterráneas y aquí sí que introdujo una de las revoluciones dentro de la lírica española, equiparable a la de Garcilaso en el siglo XVI con la introducción del endecasílabo. Lo curioso es que Cirlot se apoyó una vez más en sus conocimientos musicales —la música de Wagner entre otros—, sin los cuales sus intentos hubieran resultado, quizás, fallidos. Incondicional con el mundo del compositor alemán, Cirlot aún tuvo tiempo para dedicarle sonetos, como este que recuerda la época del Hallstat, que Cirlot veneraba:

RICHARD WAGNER

Wagner está clamando en las hallstáticas
hogueras de los dioses abrasados;
espadas y martillos enterrados
son en su corazón luces extáticas.

Wagner está gritando con cien bocas
y sueña con las negras armaduras;
sus voces son eternas quemaduras
que crecen en las llagas de las rocas.

Wagner está llorando con sonidos
la muerte de los dioses olvidados,
la muerte de los dioses extinguidos.

Wagner está cantando con fulgores
la para siempre muerte de los dioses.
Y los dioses no han muerto: son clamores.

El cultivo de la otra técnica, la del atonalismo, también relacionada con Schönberg¹⁴¹, a la que el Cirlot último, el de 1970 y 1971, totalmente recuperada ya las estrofas (agrupaciones ternarias y cuaternarias), se entregó en cuerpo y alma, era más esperado. El autor había sentido siempre una pasión casi visceral por las obras abisales, y el atonalismo, como recuerda Theodor Adorno, se lo facilitaba: “(*el atonalismo*) guarda

¹⁴¹ La palabra “atonal” no agradaba a Schönberg, pues “una pieza musical ha de ser siempre tonal” (*Tratado de armonía*, Madrid, Real Musical, 1990, p. 484. Trad. y prólogo de Ramón Barce).

relación con el objeto mismo, sobre todo con la idea de expresionismo del cual es hermana la tonalidad libre. Las obras atonales tienen su ley formal en la expresión de una tensión interior” —dice Adorno¹⁴². En el fondo la poética de Cirlot había sido, desde el principio, no surrealista como tantas veces se ha dicho, sino atonalista, o por utilizar un vocablo más literario, expresionista. La vena alucinada que muchos advertían en el primer Cirlot, tenebrosa y delirante¹⁴³, no pertenecía al surrealismo, en su caso, sino al expresionismo y al arte alemán de principio de siglo. Cirlot estaba más en la línea de Van Gogh, Munch, Trakl, Schönberg y Khokoska, que en la de los Breton, Peret y Eluard, aunque estos también fueran tenidos en cuenta. El espíritu germánico —el “amarillo alemán”, como el lo llamaba— le permitía una mayor penetración en los abismos que los “azules de Francia”¹⁴⁴. Por ello en su última poética —la de *Bronwyn, w y 44 sonetos de amor*— Cirlot recuperó aquella vena delirante y eléctrica de otros tiempos y la llevó justamente a su marco. El expresionismo de Cirlot era el de Trakl, Van Gogh, Schönberg. Y así lo hizo constar en un ensayo último, “La poesía de Georg Trakl”,¹⁴⁵ donde definió la poesía como extravío y delirio expresionista, como situación límite, y la de Trakl y cierto Schönberg para Cirlot lo eran:

“ (...) una “oscura armonía”, esto es, un paisaje anímico de desvarío. Esta —desvarío— es la palabra clave. Llamamos “estética del desvarío” al recurso ocasional o sistemático a lo que se diría sumido en la locura. El compositor Richard Strauss apenas penetró en ese mundo, pero entra de lleno en él al final de su ópera *Salomé*, cuando la protagonista adquiere conciencia de su crimen. Schoenberg, por el contrario, usó esa estética casi siempre, sobre todo en la época expresionista, más o menos enclavada entre 1906 y 1923, retornando a ella en períodos posteriores. Su *Erwartung* es especialmente significativa al respecto. Trakl usa imágenes no racionales menos como una premonición surrealista que como “desvarío” expresionista”.

Esta “estética del desvarío” aparece mencionada en varios de los artículos de Cirlot sobre música escritos en su época final, como por ejem-

¹⁴² Ver su *Impromptus*, Barcelona, Ed. Laia, 1985.

¹⁴³ Por señalar sólo algunos casos, la llamaron “delirante” o “alucinada”: Carlos Edmundo de Ory, Manuel Durán, Guillermo Díaz Plaja y Jean Aristeguieta.

¹⁴⁴ Ver sendos artículos de Cirlot sobre estos colores en el diario *La Vanguardia Española*.

¹⁴⁵ Artículo publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 253-254, enero febrero, 1971.

plo, en un artículo sobre Alban Berg¹⁴⁶, en donde se relaciona con la disonancia:

“La “estética del desvarío”, es decir, la valoración artística de los “estados límite” en que el alma, por efecto del terror, el amor, o la proximidad de la muerte, llega a manifestarse mediante un ulular disonante grávido de disoluciones (expresadas por las discordancias armónicas, según la ley de la analogía) se inicia en el canto final de Salomé de Richard Strauss (1905), (...) prosigue con Erwartung de Schoenberg, Wozzeck de Berg (1921) (...) para culminar en Lulu que Berg, trabajó antes de morir”.

Luego en un artículo sobre Schönberg¹⁴⁷, precisa aún más:

“Expresionismo (estética del desvarío), valor del “color musical”, grandes saltos melódicos, cierta disolución temática (...) La culminación de la época, en técnica, se halla representada por la famosa y poco popular composición “Pierrot lunar”, op. 22 (1912) y por el más importante a nuestro juicio, “Die glückliche Hand”, op. 18 (1913) donde Schönberg consigue hacer cantar en disonancias inauditas a los protagonistas constantemente”.

Cirlot además había definido el atonalismo en su *Diccionario de los Ismos* como una noche oscura del alma y de los sentidos, como una tiniebla mística dionisiana¹⁴⁸ y había llegado a decir en 1954 —en “En torno a Arnold Schoenberg”, op. cit.— que el atonalismo inauguraba una nueva era en la música actual, tan importante como los cambios que se dieron con el Renacimiento.

La primera composición donde Cirlot se dejó llevar por la atonalidad fue, como él mismo dice, en *Bronwyn, w.* (1971): *“En este poema (...) sólo hay ambiente, metamorfosis constante, vaguedad asistemática, atonalismo espiritual y sentimental —por dar una correspondencia con cierta música— siendo la conservación de la forma, en verso y estrofa, la única manera de poner un dique al carácter informal de mi impulsión lírica. Dique cuya función no es impedirme ser lo que soy, sino permitirme serlo aún más en el exterior del abismo objetivo”.*

¹⁴⁶ “Sobre la heterodoxia estética del siglo XX. Alban Berg y su “Lulú”, en *La Vanguardia Española*, 17-XII-1967.

¹⁴⁷ “Músicos del siglo XX. Las épocas de Schönberg”, *La Vanguardia Española*, 11-XII-1970.

¹⁴⁸ Del Pseudo-Dionisio, ver la traducción de sus *Nombres divinos* (Barcelona, Ed. Bosch, 1980). Traducción e introducción de Josep Soler.

El poemario parte de una estrofa que en cierto sentido recuerda los versos de Trakl —“ángeles extinguidos”—, con una definición algo especial (cenizas, polvo, consunción), de una forma elevada, una obertura que es un regalo:

Triste, mi corazón, como los ángeles
que sólo son **cenizas estelares,**
polvo de las galaxias más oscuras,
consunciones de cantos ausentes.

Y luego entra ya de lleno en universos que recuerdan las líneas aterridas de los pintores del norte: Emil Nolde, Edvard Munch, Smidht-Rotluf. Colores y sonidos delirantes evocan una realidad invisible y visionaria, mediante enunciaciones que recuerdan las célebres complementaciones becquerianas:

Gritos abominables de las plantas,
colores que no existen y aparecen,
contactos indecibles que reinciden,
oscuras conmociones que se apagan.

Sin que falten tampoco las imágenes más musicales, que recogen expresiones alojadas en una poética de auténtico desvarío, como el quejido del poeta, su tortura de músico malogrado:

Gemidos inocentes desvarían
entre las blancas rocas yertas, mudas
(...)

Pero sólo **sonidos discontinuos**
disidentes sonidos y extraviados
hablan (...)

Pero lo verdaderamente sorprendente no es esto sino su entrega más absoluta a lo que Rudolf Otto en *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*¹⁴⁹, llama el *sacrum tremendum*, es decir una actitud ante la divinidad (y Bronwyn hace aquí de cara femenina de Dios) que participa de la fascinación por la belleza y el terror vivo, característica que era propia de los poetas hebraicoespañoles a los que Cirlot les dedicó un artícu-

¹⁴⁹ Madrid, Alianza Editorial, 1980.

lo¹⁵⁰. El caso era característico del tipo de oración impregnada de vocativos y verbos en función apelativa (ruego, mandato), como ocurría desde Elías a Ibn Gabirol: “*A él tened por santo/ sea él vuestro temor*”, dice Isaías (8,13). Se trata de una “mística del horror”, como dice Otto, y en Cirlot esa condición de orante aterrado se cumplía a las mil maravillas:

“...desgarradora /
Bronwyn”

había escrito en *Bronwyn, y* (1970) y ahora en *Bronwyn, w* (1971), volvía a decir:

Amor en desvarío por los campos,
oscurecerse lento de las islas,
nubes de la esperanza de la sombra,
Bronwyn, desoladora, ten piedad

Aspecto éste, como hemos venido viendo, uno de los característicos de Cirlot, en el que se cumplen dos condiciones especiales: función *appel* y poética del orante. Esta fascinación terrorífica por la divinidad, que fue la dirección que el atonalismo de Cirlot tomó como más segura y definitiva en sus momentos últimos, la hallamos también en algunos fragmentos de los *Fieles de amor* de Ruzbehân-Corbin, libro también de cabecera del Cirlot último, muy interesado por la mística sufi, donde se dice:

“la religión de amor, *walâyat-e-îshq*, funda el amor humano sobre este símbolo sagrado (...) De donde el tremendum del amor (...) hasta el terror, porque la Belleza que lo suscita y lo alimenta, revela o sugiere, el mismo origen. Sacralidad de amor. Sacramentum amoris”.

Es decir, *horrendum et fascinans*. Por ello no es extraño que en *Bronwyn, w*, sean frecuentes los vocativos como el anterior. Pero Cirlot dio un paso más allá y escribió en el mismo lenguaje y bajo la misma visión sus 44 *sonetos de amor*, que se dirigen a Kali también de una forma terrorífica, casi antropofágica. Kali, que encarnaba la muerte y la redención y unía lo terrorífico a lo devoto, como recuerda Heinrich Zimmer, en “la Dea” de *Miti e simboli dell’India*¹⁵¹, era idónea para este atonalismo

¹⁵⁰ “La Edad Media hebraica en España y otros países de Occidente”, en *Los escritores célebres*, op. cit., vol. I, en que comentaba el libro de José M^o Millás Vallierosa *La poesía sagrada hebraicoespañola* (Madrid, C.S.I.C., 1940).

¹⁵¹ Milán, Adelphi, 1993. Pres. Joseph Campbell. Ver su edición española por Siruela.

final de Cirlot, como una forma y figura proyectiva de su mundo interior, despidiendo una vida que se le iba de las manos y se le fue:

“Dragón de mil colores, enemigo
a tu belleza vengo, a que me mates
(...)

Grifo de garras claras como el hielo
Toma mi corazón entre tus dientes
(...)

Mediadora del cielo y de la sangre
Deja que mi existencia se reduzca
(...)

Negra princesa, rosa de tormento,
Toma cada dolor, cada momento
(...)

Fue “una crisis en la crisis de la crisis”, según Cirlot¹⁵², por decirlo en sus formas genitivas, “por el tema y trasfondo autodestructor del que emana”. Este atonalismo de Cirlot, nunca comentado, y frecuentemente confundido con un surrealismo de base, es uno de los aspectos más interesantes de su universo poético asociado con la música. El poeta pudo cerrar con un soneto digno de sus mejores momentos:

Soneto 44:

Ya sólo puedo ser lo que tú quieras:
piedra, fragmento inútil, desconsuelo,
obstinación azul de lo lejano,
aletazo del ave que se aleja.

Ya sólo puedo lo que tú me dejes
ser ante las estatuas invisibles:
roca llena de signos, sufrimiento,
fíbula de cristal, reflejo, brasa.

¹⁵² Carta a Félix Alonso Royano del 29-VI-1971 (*Cirlot y yo*, op. cit.)

Cuando murió la luz de las esvásticas
el hierro de mi día se quebró
y mis guantes de fuego murieron.

Si sigo ante la puerta de tu ser,
Princesa, rosa, diosa, lo que fueres,
Es que espero de ti que me condenes

En otros poemarios contemporáneos, *Los restos negros* y *Orfeo*, que son lo mismo, como indica a Antonio F. Molina, también por carta¹⁵³, Cirlot se sirve de nuevo de su poética expresionista —la más suya— y quizás también en su *Regina Tenebrarum I* (1966), donde evoca a Schönberg:

Oye mi corazón: se está moviendo.
Y esta música horrenda que no te conmueve
Soy yo
(...)

Ven a verme llorar
(...)

Schönberg está loco en el jardín de mi casa
Interior.
(...)

El atonalismo no era una técnica musical más, aislada del conjunto, sino una parte de un todo que era todo lo mismo: la búsqueda constante de los contenidos por la forma. El intento de elevación por la poesía, una poesía que se estructuraba según la música.

Si valoramos ahora la influencia de la música como conjunto, podremos tener una idea más clara de los efectos y prioridades que sobre Cirlot tuvo. La música tentó a Cirlot como compositor, que lo redujo todo, que quiso reducirlo todo a cero, y pagar impuesto por ello: esa falta de resignación que siempre le acompañó como músico malogrado. Luego tentó al Cirlot crítico, que tampoco encontró su realización suma por este camino, aunque realizó un trabajo muy digno. Y por último absorbió al Cirlot poeta, que trasvasó las técnicas mejores que conocía, para resultar en este ángulo vencedor, como introductor y adaptador de técnicas musicales a la

¹⁵³ Del 4-10-1970.

estructuración de la poesía y a la simbología. Y aquí es donde su papel fue el definitivo. Y donde el nombre de Cirlot se tradujo en auténtica innovación en la cultura hispánica del siglo XX. El pionero y el primero.

Por ello no resulta extraño que cuando en una entrevista en *La Vanguardia Española*, José Cruset le instara a confesar influencias (literarias, se entiende), Cirlot contestara: “Creo que la música ha intervenido en la génesis de mi poesía tanto o más que las influencias poéticas”. Y que en la misma *Vanguardia*¹⁵⁴ escribiera un año después un artículo donde decía:

“La música puede dar ejemplos importantes de cómo la estructura es lo dominante, es decir, la composición (demasiado sencilla y pobre hasta ahora en la poesía); la música del canon espejo, de la fuga, de la música dodecafónica, la música de las variaciones sobre un sonido, sobre un ritmo, sobre un motivo, cual en el *Wozzeck* de Alban Berg”.



ADDENDA:
OBRA DE CIRLOT RELACIONADA CON LA MÚSICA
(SELECCIÓN)

1. PARTITURAS MUSICALES:

Valls (1942)

Preludio para quinteto con doble violoncelo (1943)

Himno para piano (1943)

Suite atonal (1947). Recuperada. Ed. en disco compacto E.G. Tabalet.
IVAM/Centre Julio González (1996). Bertomeu Jaume, piano.

Suite atonal (1948)

Un poema de Rilke (1948)

Preludio (1948)

Concertino para instrumentos de cuerda (1950)

¹⁵⁴ Artículo “Los elementos de la poesía. Contra Mallarmé”, del 16-I-1969

2. CRÍTICA MUSICAL:

a) Artículos y textos en prosa:

- "La esencia de la música" (1944)
- "La música de Federico Mompou" (1944)
- "Jóvenes compositores españoles: Ernesto Xancó" (1944)
- "Compositores españoles. Joaquín Rodrigo" (1945)
- "La música sinfónica contemporánea" (1945)
- "Cohesión y no armonía" (1946)
- "El perfil de la música sinfónica" (1947)
- "En torno a Arnold Schoenberg" (1954)
- "Schoenberg en Barcelona" (1956)
- "Respuesta V" (1957)
- "Rothko y Scriabin: Paralelos entre colores y sonidos" (1963)
- "Música y Psicología. Schoenberg y Wagner" (1964)
- "Simbolismo de la música. Herzgewächse" (1967)
- "Sobre la heterodoxa estética del siglo XX. Alban Berg y su 'Lulu'" (1967)
- "Judaísmo y música. El Canto de la tierra" (1968)
- "Ciencia del lenguaje y poesía. Estructuralismo y permutación analógica" (1968)
- "'Epílogo' a Manuel de Falla" (1968)
- "La música en la actualidad" (1969)
- "Sobre los elementos de la poesía. Contra Mallarmé" (1969)
- "Homenaje a un gran maestro. La simbología de Marius Schneider" (1968)
- "Artículo subjetivo. Universalidad" (1969)
- "Simbolismo fonético I-III" (1970)
- "Resurrección de la música. Krzysztof Penderecki" (1970)
- "Músicos del siglo XX. Estética de Von Webern" (1970)
- "Músicos del siglo XX. Las épocas de Schoenberg" (1970)
- "Bronwyn: simbolismo de un argumento cinematográfico" (1970)
- "Doctrinas y métodos. Sobre el concepto de estructura" (1970)
- "Música del siglo XX. El desconocido Alexandre Scriabin" (1971)
- "Música del siglo XX. La pasión de Gustav Mahler" (1971)

"Música del siglo XX. Lo esencial de Richard Strauss" (1971)

"Simbolismo fonético (IV). Bronwyn-Bhowani" (1971)

"La poesía de Georg Trakl" (1971)

"Prólogos' a su poesía" (1955-1971)

"Correspondencia" (1943-1973)

b) Conferencias:

"El significado de la música de Igor Strawinsky" (en el F.A.D., 1954)

"Escuela atonal de Viena" (1955)

c) Diccionarios y monografías:

Diccionario de los Ismos (1949) (2ª ed. 1956)

Igor Strawinsky (1949)

3. POESÍA Y POEMAS:

"Poema de éxtasis" (1941)

La muerte de Gerión (1943)

"Oda a Igor Strawinsky y otros versos" (1944)

"Hacia la llama" (1944)

"En la llama (sonetos)" (1945)

En la llama (1945)

Cordero del abismo (1946)

"Falla" (1946)

El poema conmemorativo (1948)

Lilith (1949)

Eros (1949)

Montserrat (1949)

"Carta sobre mis cosas" (1950)

"In memoriam" (Schönberg) (1951)

"Arnold Schönberg (1874-1951) in memoriam" (1951)

"El origen del jazz" (1952)

"Jazz Lilith" (1953)

- Homenaje a Bécquer* (1954, 1ª ed. 1968)
El Palacio de Plata (1955, 2ª ed. 1968)
La dama de Vallcarca (1956, 2ª ed. 1957)
Blanco (1961)
Regina tenebrarum (1966)
Cristo, cristal (1968)
Bronwyn II y V (1968)
Donde nada lo nunca ni I-II (1968-1971)
Homenaje a Bécquer I-II (1968-1971)
La sola virgen la (1969)
Bronwyn VII (1969)
Bronwyn, n (1969)
"Permutaciones para Bronwyn" (1970)
Bronwyn, x (1970)
Bronwyn, y (1970)
Con Bronwyn (1970)
Bronwyn, permutaciones (1970)
Los restos negros (1970)
Bronwyn, w (1971)
44 sonetos de amor (1971)
"Momento" (1971)
"Gloria" (1971)
Inger, Permutaciones (1971)
La "quête" de Bronwyn (1971)
"Hommage a Bécquer" (1972)
"Ocho homenajes" (1972)
"Einai" (1972)
"Visio smaragdina" (1973)
Variaciones fonovisuales (1972, ed. póstuma: 1ª ed. 1996).

1 4	2 1	3 1	4 1
3 2 X	3 4 C	2 4 K	2 3 X
1 4	2 1	3 1	4 1
2 3 U	4 3 Σ	4 2 N	3 2 U
1 2	2 3	3 2	4 2
4 3 J	4 1 X	1 4 X	3 1 H
1 2	2 3	3 2	4 2
3 4 Z	1 4 Π	4 1 Π	1 3 X
1 3	2 4	3 4	4 3
4 2 X	1 3 N	1 2 Σ	1 2 J
1 3	2 4	3 4	4 3
2 4 H	3 1 K	2 1 C	2 1 Z

Esquemas dinámicos o estáticos cerrados o abiertos de composición según predominio de A B C D y orden de acento A B C D

Gráfico 3. Cuadro combinatorio basado en unas "notas para 4 elementos" de Cirlot, expuestas públicamente en el IVAM de Valencia, en el homenaje que se le tributó en 1996. Al frente decía: "NOTAS: 1X2X3X4=24 combinaciones".



CÍRCULO MANUEL DE FALLA

El *Círculo Manuel de Falla* en el Ateneo barcelonés, el 21 de octubre de 1948, día de su concierto. J.E. Cirlot aparece con gafas, sentado en el centro, en compañía de Albert Blancafort, Joan Comellas, Angel Cerdà y Manuel Valls.

Ilustración 4. Foto de Juan-Eduardo Cirlot con otros miembros del Círculo Manuel de Falla de Barcelona. (Tomada del Catálogo que le dedicó en IVAM de Valencia en 1996: *Mundo de J.E. Cirlot*, que reproduce la incluida por Manuel Valls en su *Historia de la música catalana*).

CONSERVACIÓN DE DOCUMENTOS EN EL ARCHIVO MUSICAL DE LA ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

[]

Ainhoa Lucas de la Encina
Archivo de la Orquesta Nacional de España

INTRODUCCIÓN

La idea de incluir un artículo de este tipo en el boletín de AEDOM surgió a raíz de los cursos que sobre conservación y reparación del libro organizó esta asociación en colaboración con la Biblioteca de la Universidad de Barcelona.

En esos días se habló de la necesidad de concienciar al personal de los archivos, bibliotecas y otros centros de documentación musical, así como a los gerentes de estas entidades, de la necesidad de conservación y preservación permanente que requieren todos estos fondos (partituras musicales impresas o manuscritas, libros, programas de mano, discos...), ya que no se trata sólo de conservar las grandes obras de nuestro riquísimo patrimonio documental y bibliográfico, dignas de estar en las mejores bibliotecas o archivos históricos, sino que hay infinidad de obras que día a día van adquiriendo una importancia y valoración histórica y cultural mayor.

Según la labor de conservación que se efectúe y de los medios de que se disponga para tal fin será posible mantener en condiciones óptimas todos estos documentos para el uso y disfrute actual y futuro, pues la función depositaria y/o usufructuaria de todo archivo obliga a la transmisión de próximas generaciones y a erradicar, de una vez por todas, la idea de que por ser patrimonio de todos parezca no serlo de nadie. La actitud del personal encargado de manejar estos fondos singulares debe ir encaminada principalmente a la reparación, pues normalmente se trata de documentos relativamente actuales y de un manejo constante, pero sin olvidar que una reparación hoy es una conservación para mañana, y que sin ella sería imposible entender la función del archivo y almacenaje de documentos. Otro tema es el de la restauración, que ya implica la in-

tervención directa sobre el documento, y que por supuesto debe ser realizado por personal especializado y en aquellos documentos que lo requieran por su valor histórico, estético o documental.

Todo lo expuesto hasta ahora viene a ratificar la necesidad de personal especializado en conservación y restauración dentro de un archivo como el de la Orquesta Nacional de España.

Para terminar, al final de este artículo expondré algunas reparaciones típicas que se nos pueden presentar, así como una bibliografía indicativa o introductoria de la que se puedan sacar muchos datos, pues es importante que pequeñas soluciones prácticas puedan ser llevadas a cabo por todos los profesionales de los archivos dentro de sus actividades cotidianas.

PRESENTACIÓN DEL CENTRO

Aunque quisiera extrapolar la situación del archivo de nuestra orquesta al de otros archivos de este tipo, enfoco todos mis comentarios desde la perspectiva de nuestro centro, pues no conozco en profundidad la situación y problemática que se vive en otras entidades de similares características.

En los primeros tiempos de la orquesta la función del archivo era básicamente la de adquirir materiales orquestales y su puesta a punto para su uso en concierto. Puesto que su creación data de la fundación de la propia Orquesta Nacional (1941), se trata de un archivo relativamente joven, aunque en sus fondos se encuentran materiales anteriores a esta fecha.

El archivo ONE lo constituye una colección de cerca de 700 títulos (en su mayoría música impresa de obras sinfónicas y algunos manuscritos), junto con fotocopias que preservan arcos de obras en régimen de alquiler, programas de mano, biblioteca musical auxiliar, grabaciones sonoras y audiovisuales, discos de vinilo, carteles y videos y CD curriculares de compositores e intérpretes actuales.

Pero además, este archivo deposita otros fondos relevantes que se anexionan al conjunto que integra el apartado anterior.

Así, tenemos el archivo de la Orquesta Filarmónica de Madrid que desde el punto de vista que tratamos es el más importante de los que se

encuentra en depósito. Comprende más de 400 títulos de gran valor histórico (materiales impresos originales, primeras ediciones de muchísima calidad, ediciones de obras anteriores a revisiones de importantes autores y materiales manuscritos de autores españoles), documentación relacionada con la creación y funcionamiento de la OFM, programas de mano y recortes de críticas de prensa.

No podemos olvidar los cerca de 60 títulos que integran el Archivo de la Orquesta de Cámara de Madrid (de gran calidad y muchos de ellos ediciones Eulenburg de principios de siglo), y el Legado García Polo, del que cabe destacar 30 obras de Antonio Vivaldi de la editorial Ricordi original, 15 obras de Johann Christian Bach y partituras de bolsillo de música de cámara y sinfónica.

Éste sería básicamente el grueso de nuestro archivo, de él se podría sacar valiosísima información sobre la vida musical española de principios de siglo.

Para terminar, quiero matizar que, a pesar de que los archivos tienen muchísimas otras funciones (preparación de conciertos, alquiler de materiales, servicio de préstamo...), lo que prima en este artículo es bastante específico: enfatizar las labores de mantenimiento, conservación y restauración de documentos, así como el cuidado de la historia de la orquesta, todo lo cual debe ser llevado a cabo de forma muy significativa dentro de todo archivo.

VALOR PATRIMONIAL DEL ARCHIVO MUSICAL

Elegiré el término de Patrimonio Cultural en lugar del de Patrimonio Histórico (presente en nuestra ley de 1985) por ser más genérico y acertado para definir el concepto y determinar la extensión de nuestro rico patrimonio presente y, “espero”, futuro.

El alcance de la definición de Patrimonio cultural en casos concretos como ocurre en un archivo de las características que presenta el de la ONE (o el de otros archivos musicales), da cuenta de la dificultad que entraña señalar los límites exactos donde empieza y termina lo histórico y artístico.

La realidad es que ante el riesgo de perder, destruir o descuidar materiales y obras que expliquen la cultura, historia o arte de un país es preferible tener un concepto más amplio por el cual todo objeto que

tenga un cierto valor cultural, actual o futuro, y que sea herencia de nuestra comunidad, debe ser tratado como bien cultural.

En nuestro caso, de lo que no hay duda es de que estamos hablando de un archivo (que creo se puede generalizar a muchos otros archivos del mismo carácter y función), en el cual se encuentran manuscritos de cierto valor (aunque no incunables), libros, documentos y publicaciones nuevas y antiguas de interés especial, y que (aunque en su casi totalidad no se pueden definir como antigüedades de más de 100 años), todos son objetos que se recogen en el Art.1 de la Convención de la UNESCO de 1970 como bienes culturales, dignos por tanto de ser no sólo “reparados”, sino conservados y restaurados.

Por tanto, es de vital importancia tener en alta consideración el papel que tenemos los archiveros y profesionales o técnicos que nos encargamos de estos centros, y la necesidad del reconocimiento, no sólo por parte de la sociedad sino en especial de las autoridades competentes encargadas de estas instituciones, del valor que poseen estos fondos, y que es el Estado el que puede dedicar el dinero, los medios y la formación de equipos interdisciplinarios para conseguir que esta tarea pueda efectuarse, porque bien sabemos todos que sólo los grandes organismos oficiales pueden permitirse la figura profesional del conservador dentro de un archivo musical.

No quiero decir que la gestión de todos estos centros no sea bien intencionada, pero sí que está más dirigida a la actividad diaria, (dicho en otras palabras, a la función de archivo vivo), despreocupándose y olvidándose de la función necesariamente conservadora que se debe llevar a cabo en todo momento.

RECOMENDACIONES PRÁCTICAS

Las intervenciones que propongo en este apartado, aunque se expongan de forma somera (por lo amplísimo del tema) intentan ser lo más didácticas posible. Se pueden llevar a cabo como medida de emergencia, pero recomiendo encarecidamente la lectura de algunos de los libros de la bibliografía, pues los materiales que nos vamos a encontrar en un archivo son múltiples: pergaminos, cueros, papeles manufacturados artesanal e industrialmente (los más habituales), tintas de diferente composición... y, hay que ser muy meticuloso a la hora de intervenir sobre documentos

que pueden sufrir mayores daños por reparaciones erróneas que sin ellas. No por eso desanimó al personal a trabajar en este terreno, pero sí a tratar con el máximo respeto y cuidado todo lo que se vaya a reparar.

Muchos van a ser los casos en que nos encontremos con microorganismos, hojas pegadas, papeles deteriorados debido a su mal estado, zonas perdidas, disminución en la intensidad de las tintas... que, requerirían de un laboratorio de restauración con cámara de desinfección, máquina reintegradora, prensa hidráulica, troceadora, batidora, borradoras eléctricas, espátulas termostáticas y laminadoras, y por supuesto con personal especializado. Como, por desgracia, eso es imposible en la mayoría de los casos, la línea a seguir es la de velar por la conservación del libro en su sentido más amplio ayudándonos de pequeñas técnicas que consigan mantener el estado de los materiales y detener su deterioro, pero siempre teniendo muy en cuenta de no ocasionar mayores alteraciones con nuestra intervención (transformación del formato, deformación de los cortes, pérdida de texturas o sustitución de elementos constructivos), que sin ella.

I.- MATERIALES BÁSICOS A UTILIZAR:

Tres son los materiales básicos con los que vamos a trabajar:

- Papeles para reparaciones: papel japonés (o tisú fino), son neutros y de fibras largas y “enloquecidas”. Hay de diferentes grosores.
- “Remains”: papeles neutros y especialmente tratados para que la cola no se pegue en ellos.
- Cola celulósica: puede ser cola de empapelar (en droguerías) o bien cola Tylosse MH300 (en casas especializadas). Son colas suaves, de metilcelulosa o gelatinas. La cola polivinílica o cola blanca es más fuerte y aunque se diluye se emplea especialmente en temas de encuadernación. En los casos que requiramos una mayor adhesión, una mezcla de ambas colas es ideal.

II.- INTERVENCIONES

Reparación de cortes y desgarros

En lo posible evitar poner cintas adhesivas industriales (tipo Celo) que posteriormente provocarán mayores daños.

Si el desgarró ha dejado una pequeña pestaña o fibrillas sueltas se da cola suave en la cara interna del desgarró, se superponen correctamente las partes y se deja entre dos remains bajo peso.

Si el corte es seco (p.j., con unas tijeras) se puede poner cola suave en la parte interna del corte, pero también se debe reforzar el corte con una finísima tira de papel japonés o tisú fino que no rebase 1 ó 2 mm. de los bordes de la rotura. Bien biselados o desflecados los bordes del tisú se adhiere con cola suave, dejándolo reposar entre remains con peso.

Otro remedio para estos casos es el de hacer una pasta con fibrillas sueltas de papel japonés (tisú fino) y cola suave y aplicar sobre la rotura. En cartulinas gruesas lo ideal es biselar los bordes de la rotura y rellenar con la pasta anteriormente descrita. Una vez seca se rebajará con bisturí o lija de grano muy fino.

Reintegración de soportes o injertos

En lugares donde haya orificios o grandes pérdidas de papel la reposición de éstos (se denominan injertos), se realiza con la selección de un papel lo más parecido al original para evitar deformaciones por las tensiones que provocan los papeles de distintos grosores y características entre sí. Aunque las posibilidades son múltiples el proceso más asequible consiste en siluetear el contorno de la pérdida dejando una fina pestaña a su alrededor de más o menos 1 mm. (así no queda un escalón que luego se haga visible). Se aplica el adhesivo (cola suave) en el contorno y se sitúa en el lugar adecuado. Se introduce entre remains y se deja secar con peso. Es muy importante no hacer cortes secos, para que queden fibrillas que puedan adherirse al original.

Insertar hojas sueltas

Esta es otra de las reparaciones habituales que nos vamos a encontrar.

El procedimiento consiste en dar cola sobre el lomo o parte interna de la hoja a pegar (no más de 5 mm.), colocando sobre éste papel japonés o tisú de un grosor medio bajo. Se vuelve a dar cola sobre todo el tisú para pegarlo en su lugar original, teniendo especial cuidado en encuadrar los bordes de la hoja al resto del libro. Se presiona ligeramente para adherir bien ambas partes y se deja, o bien abierto, o bien cerrado con un remain interior.

Limpiezas

Las habituales manchas de grasa y amarilleo que dejan los papeles de celo son muy difíciles de eliminar. El papel celo sustenta el adhesivo que es el que corroe y mancha el papel. Primero se debe aplicar acetona, que quita la goma pero no la mancha. A partir de aquí todo deben ser pruebas, pues cada papel reacciona de diferente manera ante los diversos adhesivos que llevan los papeles celo, y se debe probar con los métodos menos agresivos e ir aumentando en dureza.

Se puede proceder a echar talco sobre la mancha y esperar a que absorba. También podemos probar planchando la mancha sobre papel secante. Pasando a los disolventes, una mezcla de cloroformo y éter de petróleo da buenos resultados. Si con disolventes superiores no se va la mancha es que ya se ha producido una oxidación que sólo podrá eliminarse con lejía (a cambio de una decoloración del papel).

En el apartado de limpiezas superficiales por exceso de uso, manchas generalizadas, etc., el método más eficaz (aunque pueda resultar ridículo) es el de borrar toda la superficie con goma Milán blanda de color blanco, el resultado es espectacular.

Los blanqueos de papel e inmersiones de éste en agua son muy eficaces en la mayoría de los casos pero ante el riesgo que conllevan sólo deben hacerse por profesionales.

Aunque escasos, espero que algunos de estos ejemplos puedan ser llevados a la práctica por la mayoría de nosotros. Queda pendiente todo lo relativo a la encuadernación y daños que se pueden ocasionar en ella, pero me remito de nuevo a la consulta de la bibliografía y a los innumerables volúmenes que sobre encuadernación podemos encontrar en cualquier librería o biblioteca.

III.-TIENDAS DONDE ADQUIRIR ESTOS MATERIALES

BARCELONA

- **ANCAR**
Material de encuadernación
C/ 25 de gener, 12
- **MÈTODE**
Material de restauración

C/ Balmes

Tlf.: 93-4185483

• **PAPELES BACHS**

Papeles y cartones

C/ Tallers, 22

Tlf.: 93-3010550

• **PAPELES MICHELS**

C/ Camí de la Verneda, 29-33

Tlf.: 93-3142914

MADRID

• **TECNIHISPANIA**

Material de restauración

C/ Torrelaguna, 65

Tlf.: 91-3262029

• **PRODUCTOS DE CONSERVACIÓN**

c/ Almadén, 5

Tlf.:91-4296577

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, J.L.: "Sociedad, Estado y Patrimonio Cultural". Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1992

Bazzi, M.: "Las técnicas y materiales artísticos". Barcelona: Ed. Noguer S.A., 1965

Doerner, M.: "Los materiales de la pintura y su empleo en el arte". Barcelona: Reverté, 1986

Dureau, J.M.; Clements, D.W.G.: "Principios para la preservación y conservación de los materiales bibliográficos". Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas, Centro de Coordinación Bibliotecaria, 1988

Escolar Sobrino, H.: "Historia Universal del Libro". Madrid: Fundación Germán Sánchez, (S.a.)

Maltesse, C.: "Las técnicas artísticas". Madrid: Cátedra, 1980

Mayer, R.: “Los materiales y técnicas de la pintura”. Madrid: Blume, 1993

Neygen, V.M.van; Bardón Fdez, F.; Rozas Viñies, M.: “La Conservación de documentos: unidad didáctica”. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión. Ente Público RTVE, 19—

Viñas Torner, V.: “La conservación de archivos y bibliotecas municipales”. Madrid: Banco de Crédito Local, 1991