

EDGAR ALLAN POE Y JUAN EDUARDO CIRLOT: SÍMBOLO Y NEGATIVIDAD

EDGAR ALLAN POE Y JUAN EDUARDO CIRLOT:
SYMBOL AND NEGATIVITY

José Luis FERNÁNDEZ CASTILLO

La Trobe University (Australia)

Resumen: En este artículo se analiza la recepción que de la obra de Edgar Allan Poe (1809-1849) realizó el poeta español Juan Eduardo Cirlot (1916-1973) y, especialmente, de su poema «Ulalume», admirado por Cirlot como uno de los textos más importantes de la poesía moderna. Interpretar el ciclo *Bronwyn* desde la teoría del símbolo implícita en «Ulalume» permitirá ir más allá de la discusión de deudas literarias para plantearse la comprensión del símbolo en la obra de Cirlot en relación con el legado del Romanticismo. Cirlot agudiza el componente negativo de lo simbólico que caracteriza el poema de Poe (distancia entre lo presente simbolizante y lo ausente simbolizado) para situarlo en el centro de su práctica poética. El autor de *Bronwyn* enfatiza, de esta forma, una concepción trágica del símbolo, dividida entre el nihilismo y un particular misticismo sin fusión última.

Palabras clave: Edgar Allan Poe, Juan Eduardo Cirlot, símbolo poético, literatura comparada, Postromanticismo.

Abstract: This article examines the reception of the works of Edgar Allan Poe (1809-1849) by the Spanish poet Juan Eduardo Cirlot (1916-1973) and, especially of Poe's poem «Ulalume», lauded by Cirlot as one of the most important texts of modern poetry. To interpret the *Bronwyn* poetry series from the theory of the symbol implicit in «Ulalume» allows us to go beyond the discussion of literary debts to consider the notion of symbolism in Cirlot's work in relation to the legacy of Romanticism. Cirlot emphasises the negative component of symbolism that characterises Poe's «Ulalume» (distance between the symbolizing present and the symbolized absent) and places it at the centre of his poetic practice. The Spanish author emphasises, in this way, a tragic conception of symbolism, divided between nihilism and a particular form of mysticism without ultimate fusion.

Key Words: Edgar Allan Poe, Juan Eduardo Cirlot, poetic symbolism, Comparative Literature, Post-romanticism.

En este artículo partiré de la recepción que del legado literario de Edgar Allan Poe realizara Juan Eduardo Cirlot en su obra poética y ensayística. No me propongo sólo esclarecer el vínculo entre ambos autores en los términos convencionales de la influencia literaria (menciones, deudas, préstamos...) cuanto reconstruir, en la interpretación que Cirlot realiza de Poe, la forma en la que el poeta español, a través de la obra del norteamericano, reconfigura ciertos principios estéticos del legado del Romanticismo en el contexto de la modernidad tardía del ámbito hispánico.

No en vano ha sido el biógrafo de Cirlot, Rivero Taravillo, quien, a propósito de la admiración que el poema «Ulalume» de Edgar Allan Poe suscitaba en el autor de *Bronwyn*, señala: «se aprende más sobre los poetas leyendo los poemas admirados por ellos que fatigando muchos manuales de crítica» (2016: 193). Partiremos, pues, precisamente, de dicho poema central en el canon de Poe para pensar desde su lectura aspectos esenciales de la poética de Cirlot, en concreto su concepción del símbolo poético en un momento de crisis de la relevancia gnoseológica de lo simbólico.

Los numerosos estudios que han tratado el tema de la recepción del poeta norteamericano en España e Hispanoamérica han ignorado la obra de Cirlot. Ausencia tanto más sorprendente cuanto que el poeta barcelonés ha sido uno de los autores que más han acusado la huella de Poe en su obra, como veremos a lo largo de este artículo. Tendríamos que remontarnos al modernismo hispanoamericano para encontrar, en la persona de Rubén Darío, a un poeta tan fascinado como Cirlot por la obra de Poe y su poema «Ulalume». Si para el nicaragüense el conocimiento de la poesía de Poe significó una constante fuente de reflexión sobre la labor poética, Cirlot va más lejos al convertir la interpretación de «Ulalume» en parte esencial del desarrollo de su ciclo poético *Bronwyn*¹.

En este artículo nos proponemos, por tanto, leer a Cirlot *desde* Poe a la busca de aquellas tensiones estéticas que perfilen las características determinantes de la poesía cirlotiana. Adoptando la terminología crítica de Harold Bloom, nuestra finalidad es analizar la «lectura errática» o «misreading» que Cirlot realiza de la poesía de Poe, necesariamente regida por una «ansiedad de influencia» que va conjugándose de diversas maneras, como veremos, a lo largo de la obra de Cirlot².

Para dicho análisis nos centraremos en la configuración de lo simbólico en la poesía de Poe —más en su práctica que en su teoría estética— para pasar después a dilucidar en qué términos interpreta Cirlot los parámetros literarios del Postromanticismo propios del poeta norteamericano:

¹ Rodríguez Guerrero-Strachan (2011) proporciona la panorámica más actualizada y abarcadora de la recepción de la obra de Poe en España, integrando los principales estudios ya publicados sobre dicho tema y esbozando las distintas interpretaciones que de la obra del norteamericano realizaron autores como Alarcón, Valera, Unamuno, Machado, Gómez de la Serna y Juan Ramón Jiménez. Su estudio, concentrado sobre todo en el siglo diecinueve y la primera mitad del veinte, dedica menos de una página al período más contemporáneo y no hace mención alguna a la obra de Cirlot. Con respecto a la recepción de Poe por parte de Rubén Darío, las referencias del nicaragüense a «Ulalume», y la relevancia que su obra tuvo en la génesis de la poética modernista, véase Beatriz Colombi (2013).

² Utilizo aquí dichas nociones desde la definición de las mismas planteada por Bloom (1997). Todas las traducciones de lenguas extranjeras que se incluyen en este artículo, si no se indica su autor, son de mi autoría.

¿cómo se sitúa el autor de *Bronwyn*, gran conocedor de las distintas tradiciones simbólicas, frente a la crisis del símbolo romántico que la poesía de Poe —y en concreto su poema «Ulalume»— representa con especial intensidad?

Cirlot lee a Poe: el lugar central de «Ulalume»

La relevancia que la obra de Edgar Allan Poe adquiere en la poesía y los ensayos de Cirlot no deja de ser un tanto extemporánea en el contexto de la poesía española de la segunda mitad del siglo XX. El autor de *Bronwyn* se sitúa más en la línea de Juan Ramón Jiménez (para el que la obra de Poe constituía un capítulo esencial de la poesía moderna) que en la de los poetas de la generación del 50, cuyos referentes esenciales dentro de la tradición romántica fueron muy distintos³.

Cirlot realiza dos tipos de alusiones a Edgar Allan Poe a lo largo de su obra ensayística: técnicas y temáticas. Por un lado, el poeta español destaca la audacia de su técnica poética y, más en concreto, el desarrollo del componente aliterativo que su obra presenta. En este sentido, se refiere Cirlot a las «arquitecturas fónicas» que caracterizan los poemas de Poe, junto con los de William Blake (1996: 80). En estos dos nombres cifra el autor de *Bronwyn* los perfiles de una poética de la aliteración a la que tratará de dar acogida, desde la fascinación por la sonoridad de las lenguas germánicas, en su propia elaboración poética del español.

Asimismo, Cirlot destaca cómo la obra de Poe subordina el tema a la técnica, entendida ésta como «manifestación de síntesis inteligencia-espíritu-objeto», poniendo como ejemplo máximo de su consecución el poema «Ulalume». El énfasis técnico de Poe se expresa en la «lucidez» con la que afronta el proceso creativo (1996: 146). Reconoce Cirlot de esta forma uno de los rasgos principales en el legado de Poe a la poética de la modernidad, según Walter Benjamin: «un alto grado de consciencia» («ein hohes Maß von Bewußtheit») (1991: 614). El crítico alemán se apoya a su vez en un comentario de Charles Baudelaire en sus notas introductorias a su traducción del ensayo de Poe «The Philosophy of Composition», donde considera al «azar» («hasard») uno de los «grandes enemigos» («grands ennemis») del poeta norteamericano (Baudelaire, 2017: 343). No se puede dejar de considerar, a este respecto, la afinidad del propio Cirlot con estos planteamientos a la hora de configurar su técnica permutatoria, basada en la aplicación estricta de una serie de principios métricos

³ El papel de enlace entre Romanticismo y Simbolismo que acabó correspondiéndole al autor norteamericano no se restringe en exclusiva al entorno cultural francés. En el ámbito hispánico, es Juan Ramón Jiménez quien le atribuye la condición de «origen» de las distintas direcciones estéticas del Simbolismo europeo: «El origen está [...] en Poe y a través de Baudelaire toma tres direcciones: Verlaine, sentimentalismo parisien; Mallarmé, que recoge lo intelectual, y Rimbaud lo chocante, lo que los franceses llaman *bizarre*», cit. en Gallego Roca, 1996: 213. Como ha señalado Jordi Doce, las innovaciones del Romanticismo inglés llegan a España en gran medida a través de la lectura que Baudelaire realiza de Edgar Allan Poe (66). Sin embargo, una línea esencial de la poesía española del siglo XX—la que va de Luis Cernuda a José Ángel Valente y Gil de Biedma— se aleja de la mediación francesa para inclinarse decididamente por el Romanticismo inglés de Wordsworth y Coleridge, en el que buscan las fuentes de una renovación del lenguaje poético de corte mucho más realista (2005: 66).

y retóricos muy específicos, donde el control formal propende, paradójicamente, a dar cabida a la combinación virtualmente infinita de los sonidos lingüísticos⁴.

En lo que respecta a las alusiones temáticas, Cirlot destaca la fidelidad de Poe al motivo central, plenamente romántico, que conforma su poesía, «la muerte de la amada», que apunta a «Ulalume» como poema central en la producción del americano. Así, la primera mención a Poe la hallamos en un ensayo de 1944, «Dante y Edgar Poe», donde Cirlot religa a ambos autores por medio del motivo común que guía sus respectivas obras poéticas: «la desgarradora nostalgia del amor perdido eternamente» (1996: 21). Cirlot retorna al tema del «amor perdido», explorado en su vertiente romántica, en el artículo de 1966, «Diez años de amor (1845-1855)» en el que vincula dicho tema, tal como está tratado en las obras de autores de la órbita del romanticismo (Emily Brönte, Gérard de Nerval, Poe, Flaubert...), con un rasgo de «la conciencia profunda de la condición humana» que el poeta denomina el «sentimiento gnóstico de la existencia» (1996: 70). En dicho artículo se realiza la primera referencia a «Ulalume», señalando tanto el «proceso de analogía» que relaciona en el poema subjetividad y paisaje, como la imposibilidad de traducir a Poe, pues «su idioma es tan expresivo como su poderoso genio» (71).

En el artículo «El retorno de Ofelia» de 1967 Cirlot regresa una vez más a «Ulalume», para escoger este poema, junto a *Hamlet* (Shakespeare) y *Aurélia* (Nerval), como «las tres obras literarias que elijo entre todas las del mundo» al ser «la expresión de los problemas esenciales (renuncia, amor, muerte) que me afectan antes de tener uso de razón» (1996: 93). No cabe duda, por tanto, de que Cirlot consideraba a dicho texto de Poe una referencia fundamental, máxime cuando el poeta español recurre a una cita de «Ulalume» como exergo del que sería el último de los poemarios del ciclo *Bronwyn*: «And I said – She is warmer than Dian», verso de la estrofa XX de «Ulalume», encabeza el poemario *La quête de Bronwyn* de 1971 (2001: 480)⁵.

Es revelador constatar que la interpretación de la poesía de Poe por parte de Cirlot adquiere ante todo una orientación biografista. En el artículo de 1969 «El pensamiento de Edgar Poe», el único ensayo monográfico dedicado a su figura, se centra en el Poe que «lloró, comió, bebió [...] vivió en casa, usó muebles, leyó diarios» (1996: 145). El artículo parte de ese Poe «real» y de su obsesión con la muerte para explicar a través de ella la totalidad de su obra literaria: «Poe sólo sentía en la muerte. Solamente la muerte le interesaba. La poesía la hacía por y en la muerte [...] Poe quería *entender* la muerte» (1996: 146). Sin menciones específicas a obras del escritor norteamericano, no es difícil sin embargo discernir a qué títulos del autor de «Ulalume» se refiere Cirlot cuando afirma que Poe «entendió la muerte como la entienden los propios muertos» (1996: 146): la tentativa por llegar a «los umbrales [...] de la no vida» marca, en efecto, toda una serie de títulos esenciales de la narrativa breve de Poe: «The Facts in the Case of M. Valdemar», «The Premature Burial», «Loss of Breath», «The Colloquy of Monos and Una», entre otros relatos, exploran obsesivamente, a través de una concepción

⁴ Como señala pertinentemente Berenguer Martín en su trabajo sobre la técnica permutatoria en la poesía de Cirlot, una de sus finalidades es precisamente lograr que «nada dentro del poema caiga en el azar objetivo» (2007: 76).

⁵ Todas las citas de los poemas pertenecientes al ciclo *Bronwyn* irán remitidos a esta edición. Cuando sea pertinente se citará en el cuerpo del artículo, junto con la página, el nombre del poemario o sección dentro del ciclo general.

materialista de lo espiritual donde convergen la especulación fisiológica y el mesmerismo, el proceso de la muerte desde el punto de vista de una subjetividad agónica que es capaz de alzar su voz desde el *más allá*. Para Cirlot, Poe es ante todo el autor de esta literatura fantástico-mortuoria, que se recrea en el punto de vista imposible de aquel que, puro espíritu, ya ha dejado atrás el fenómeno estrictamente físico de la vida.

Reflexionar sobre Poe equivale para Cirlot a pensar el fenómeno de la muerte desde un plano tanto literario como existencial. Por ello, no sólo se produce una coincidencia cronológica entre «El pensamiento de Edgar Allan Poe» y la escritura, también en 1969, del conjunto de aforismos recogidos bajo el título «Del no mundo», sino una pareja voluntad de dar cuenta de una de las fuerzas axiales de la poesía de Cirlot: la «negatividad», o eso a lo que en varias ocasiones se referiría como «lo no»⁶. Ambos ensayos abordan la condición finita del ser humano desde el punto de vista de lo que Martin Heidegger llamaría «Vorlaufen in den Tod» («adelantarse hasta la muerte»), es decir, desde una perspectiva que se sitúa en el hecho de la muerte como posibilidad constitutiva de la conciencia humana⁷.

«Del no mundo» plantea una concepción de la existencia que parte de la contingencia inherente a lo real: «el mundo es el lugar donde nada permanece» (2008: 417). En mitad de esa experiencia inexorable de contingencia, el individuo es concebido fundamentalmente como un sujeto que alberga un deseo, siempre insatisfecho, de una otredad ajena al tiempo y la finitud. En consonancia con «el sentimiento gnóstico de la existencia» antes mencionado, Cirlot parte de un dualismo radical que condena el mundo fenoménico a ser negación de una otredad cuya manifestación se desea y se imagina como «unidad subyacente» que subtiende, como base metafísica, el estructuralismo del que el autor de *Bronwyn* parte para concebir su técnica poética permutatoria.

Y es precisamente «Bronwyn» la noción poética que se identifica con esta fuerza que se levanta contra la finitud: «La que llamo Bronwyn, en poesía, es el centro del *lugar* que, dentro de la muerte, se prepara para resucitar; es lo que renace eternamente» (2008: 421)⁸. El binomio Bronwyn-resurrección es, en efecto, uno de los rasgos esenciales del mitologema «Bronwyn» y está por ello integrado en la dinámica de las imágenes que dicho ciclo poético desgrana, así como en las tentativas hermenéuticas que el poeta realiza del mismo. El problema es cómo representar dicho lugar que *en* la muerte se sustrae a la muerte: cómo simbolizar poéticamente una negatividad que se quiere trascendente por medio de una materia lingüística que, de forma inevitable, está afectada por la misma condición discontinua y finita que toca a todo lo real.

⁶ Una somera definición del concepto de «lo no» y su relación intertextual con el poema «Canto de la vida muerta» puede leerse en Janés (1996: 30-32).

⁷ Heidegger (1977: 507). Adopto la traducción de Jorge Eduardo Rivera en Heidegger (2009: 397).

⁸ Recordemos brevemente el origen del mito de Bronwyn: la película *The Warlord* (Franklin J. Schaffner, 1965), recreación de la Normandía del siglo XI que adapta al cine la novela *The Lovers* (1956) de Leslie Stevens. En un instante del filme, la doncella celta Bronwyn, interpretada por Rosemary Forsyth, emerge (¿renace?) de las aguas de una laguna para ser sorprendida por el señor de esos dominios, Chrysagon. Será el comienzo de una trágica historia de amor que Cirlot someterá a tentativas hermenéuticas que proyectan el argumento de dicho relato a diversos planos simbólicos (Cirlot, 2001: 609-628).

La ausencia de una representación positiva de lo trascendente propicia que Cirlot termine considerando el arte como un «sucedáneo» (2008: 422) que actúa como «transfiguración», nunca como «equivalencia», de las carencias del sujeto (2008: 421). Como dice Cirlot en uno de los fragmentos que componen «Del no mundo», «ser un trozo no basta» (2008: 422). Si la carencia dinamiza la vida en su aspiración hacia la totalidad, la condena, al mismo tiempo, a no encontrar nunca una expresión última de dicha totalidad, es decir, la sitúa, como veremos, en una coyuntura genuinamente *simbólica*.

Por ello, la poesía de Cirlot se ve llevada por una tensión del lenguaje análoga a la de la poesía mística: la representación de la resurrección/renacimiento de la doncella Bronwyn es el eterno regreso de una fractura última de lo simbólico que acaece con cada figuración lingüística de ese principio trascendente que no puede, en rigor, representarse.

Por ello, también, la estructura retórica de «El pensamiento de Edgar Poe» presenta un continuo pliegue metalingüístico que señala, con énfasis pleonástico, la condición de «palabras» de determinadas palabras: «Tiempo, ¿se puede pronunciar o escribir esa pa-la-bra?» (1996: 145), pregunta Cirlot, para extender un énfasis análogo a una larga lista de vocablos a lo largo del ensayo: «era», «nunca», «mirada», «fondo», «forma», «pensamiento»... ¿Pueden dichas palabras remitir a una realidad que se sustraiga a lo negativo? ¿En qué medida dicha negatividad, que no es sólo una abstracción sino, por decirlo con Heidegger, un *existenzial* (componente ontológico del ser), forma parte de la condición poética del mito de Bronwyn? El planteamiento de dicha pregunta no sólo tiene que ver con «El pensamiento de Edgar Poe» sino que se torna de forma crucial hacia el poema «Ulalume» de gran relevancia para Cirlot, como hemos visto.

Una lectura de «Ulalume»: crisis del símbolo romántico

Antes de proceder a una exploración del poema de Poe desde la perspectiva de su concepción de lo simbólico, se hace, pues, necesario comenzar evocando los rasgos fundamentales de la teoría romántica del símbolo como órgano elemental de conocimiento de lo trascendente, cuyo devenir determina el desarrollo de la modernidad poética occidental.

Las bases filosóficas que apuntalan dicha concepción del símbolo como órgano elemental de conocimiento de lo trascendente se hallan, sin embargo, paradójicamente, en uno de los grandes filósofos del racionalismo ilustrado: Immanuel Kant. En su *Crítica del juicio*, el pensador alemán aclara que «el sentimiento de la inaccesibilidad de la idea por medio de la imaginación», cuando esta rebasa «la facultad de representación empírica» del sujeto, es la que nos obliga a «pensar subjetivamente la naturaleza en su totalidad, como exposición de algo suprasensible, sin poder realizar objetivamente esa exposición» (1997: 213). Kant revela aquí tanto su concepción de lo simbólico como los límites gnoseológicos de la misma, contra los que se rebelarán los propios románticos: el símbolo atribuye a lo sensible valores trascendentes, pero no puede llevarlos a su plena objetivación. Si por una parte el autor de la *Crítica del juicio* hace proceder lo simbólico de una condición *negativa* de la imaginación (su incapacidad de objetivar lo suprasensible), empero, dota al símbolo de la posibilidad

de remitir a aquello que, de otro modo, no podría acceder ni siquiera a una forma vicaria de representación.

Frente a la distinción entre lo sensible y lo suprasensible introducida por la filosofía kantiana, un romántico como Schelling reivindica el símbolo como «representación de lo absoluto» capaz de borrar las distinciones entre «lo particular» y «lo universal», lo «infinito» y lo «finito» (1989: 45). La idea del símbolo como forma de acceso a un monismo trascendente en ruptura con el dualismo de raíz kantiana que separa lo sensible de lo suprasensible caracteriza, en líneas generales, las concepciones míticas e irracionalistas del símbolo expresadas por gran parte de las principales figuras del Romanticismo europeo, tanto en su vertiente filosófica como genuinamente poética.

La elaboración de dicha teoría en el ámbito del Romanticismo europeo surge como forma de contrarrestar los efectos desmitificadores del discurso de la Ilustración, en la medida en que esta supuso, como señala Halmi, «una pérdida de certidumbre en un significado trascendental externo al orden de los signos y que asegurara su integridad» (2007: 13).⁹ La teoría del símbolo romántico parte del principio ontológico de que la naturaleza es en sí misma simbólica, principio que está en la base de la recuperación del *topos* de la naturaleza como «libro» que autores como Novalis, Goethe o Coleridge llevan a cabo (2007: 19). El símbolo poético constituye teóricamente el punto final para toda forma de dualismo entre conciencia y naturaleza. Contribuiría, así, a reconstituir una supuesta armonía original que el mecanicismo científico importuna al someter a cuestionamiento tanto el valor de evidencia de lo sensorial como la propia motivación del lenguaje.

Frente a la interpretación romántica del símbolo, Hegel, unas décadas más tarde, se centrará en señalar sus limitaciones: la falta de proporción entre idea y representación sensible que determina, en última instancia, el símbolo. De resultas de esta «ausencia de correspondencia» (2013: 848)¹⁰ que media entre idea y representación, procede también necesariamente la condición de «ambiguo» (2013: 856)¹¹ que caracteriza al lenguaje simbólico: si de una parte el símbolo «no es un mero signo indiferente»¹² sino que «en su exterioridad acoge al mismo tiempo el contenido de la representación que muestra»;¹³ por otra parte, para conservar su condición de símbolo, «no debe corresponder del todo»¹⁴ a «su significado».¹⁵ Ello implica que la «forma simbólica» contiene otras cualidades diferentes de la que tienen en común el símbolo y lo simbolizado. En consecuencia («daher»), afirma Hegel que el contenido del símbolo permanece «respecto a la forma que lo representa, también *indiferente*» (2013: 854).¹⁶ Esta disparidad última entre forma y significado se opone, por consiguiente, a la concepción romántica del símbolo como un medio de neutralizar el dualismo que divide lo sensible y lo suprasensible.

⁹ «A loss of certainty in a transcendental signified standing outside and ensuring the integrity of the order of signs».

¹⁰ «Nichtentsprechen».

¹¹ «zweideutig».

¹² «(...) ist kein blosses gleichgültiges Zeichen».

¹³ «(...) in seiner Äußerlichkeit zugleich den Inhalt der Vorstellung in sich selbst befaßt, die es erscheinen macht».

¹⁴ «(...) nicht ganz angemessen machen muss».

¹⁵ «(...) seiner Bedeutung».

¹⁶ «(...) gegen die Gestalt, welche ihn vorstellt, auch *gleichgültlich*».

Las especulaciones sobre lo simbólico son especialmente intensas en el devenir de la estética moderna: el romanticismo coloca al símbolo en el centro de la experiencia artística (Schelling) al tiempo que se bosquejan las líneas de su propia crisis como puerta de acceso a una totalidad entendida como suma de lo sensible y lo metafísico (Hegel). El problema de lo simbólico como posibilidad de conciliación de conciencia y plenitud entra de lleno en una dialéctica irresoluble entre el deseo de totalidad y la finitud de las formas materiales.

La concepción contemporánea del símbolo definida por la semiótica ha dejado definitivamente atrás la ontología del símbolo propugnada por el romanticismo para resituarlo, según Umberto Eco, como una simple «modalidad de producción signica o de interpretación textual»¹⁷ y no como un «tipo de signo particular»¹⁸ (1984: 252). Es el fin de la aureola metafísica del símbolo romántico, con lo que ello implica para la comprensión de las potencialidades del lenguaje poético. El símbolo no es más que una modalidad semiótica más, sin la capacidad de hacernos vislumbrar un sentido trascendente o suprasensible en su significado. La diferencia que media entre el siglo XX y sus raíces románticas constituye una cuestión de fe en el símbolo como tropo de lo trascendente, en el decir de Bloom: «Lo que nos separa del Romanticismo es nuestra pérdida de su fe increíble que pocos de entre los autores románticos pudieron sostener incluso en sus propias vidas y en sus poemas» (1961: xiii)¹⁹.

Dicha «fe increíble» («faithless faith») en los poderes de la imaginación poética, cuando la fe en la religión convencional había entrado en crisis merced al avance imparable del racionalismo secular, constituye, para el romanticismo, una vicaria forma de fe en el símbolo poético como instancia de revelación y conocimiento metafísico.

El proceso de crisis de dicha fe —de su desaparición, transmutación, sostenimiento intempestivo o integral secularización— constituye un capítulo esencial del decurso de la modernidad poética desde el romanticismo hasta el presente. En dicha crisis, el caso de Edgar Allan Poe resulta especialmente revelador, pues su obra terminó jugando un papel importante en la configuración de la teoría lírica moderna, merced a la recepción que de su obra hicieron, entre otros, Charles Baudelaire y Stéphane Mallarmé, dos nombres cruciales en el desarrollo del simbolismo poético²⁰.

Poe, no obstante su admiración por los autores del *High Romanticism* inglés, rehúsa el mero epigonismo. Benítez Ariza ha mostrado cómo tanto su poética como su poesía son postrománticas por cuanto se proponen «una reconsideración de las ideas románticas en general» (2015: 294). Frente a la ambición totalizadora propia del romanticismo, Poe responde haciendo prevalecer en su lírica «la discontinuidad, el destello, la unidad de efecto» (2015: 294). Como señala Rachel Polonsky, la teoría

¹⁷ «modalità di produzione signica o di interpretazione testuale».

¹⁸ «particolare tipo de segno».

¹⁹ «What separates us from Romanticism is our loss of their faithless faith which few among them could sustain even in their own lives and poems».

²⁰ Se hace preciso referir a las «Notes sur Poe» de Charles Baudelaire (2017: 247-348). En el caso de Stéphane Mallarmé, hay que recordar sus traducciones de la poesía del americano (2003: 731-820). Con respecto a la importante influencia de Poe en la configuración estética del Simbolismo francés, destaca la contribución crítica de Walter Benjamin en sus trabajos sobre la poética de Baudelaire reunidos en «Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus» (1991: 509-704).

estética de Poe es un «gradual proceso de eliminación de la ilusión romántica post-kantiana de la poesía y de la actividad del poeta» (2002: 49).²¹

Precisamente, el poema «Ulalume» que aquí nos ocupa puede leerse como un texto central en el cuestionamiento del «mito» romántico del símbolo, al basarse en la tematización de la incapacidad última de lo simbólico para representar clara y manifiesta esa unión entre lo suprasensible y lo sensible, lo infinito y lo finito, lo material y lo espiritual en la que el Romanticismo condensa su comprensión metafísica del símbolo.

«Ulalume» fue publicado tardíamente, en 1847, con el subtítulo de «balada». Alterna estrofas de nueve y diez versos hasta un total de diez: poco más de 100 versos, cumpliendo con la extensión que Poe consideraba óptima para el poema largo, tal como explica en su ensayo «The Philosophy of Composition». También responde a lo que Poe consideraba, en el mismo ensayo, como «el tema más poético del mundo» («the most poetical topic in the world»), esto es, «la muerte de una mujer hermosa» («the death of a beautiful woman») (1981: 158). No es de extrañar, por tanto, que el ambiente del poema responda a esa «belleza de lo horrible» («beauty of the horrid») con la que Mario Praz define los componentes estéticos del Romanticismo tardío en su deriva hacia el Decadentismo (1951: 27).

El poema está constituido por una estructura narrativa de cierta complejidad, que permite entrever los vínculos estrechos que relacionan los cuentos del autor con su obra lírica. El sujeto lírico rememora una visita a la ficticia región de Weir en la cual aflora el recuerdo reprimido de una visita anterior. Si la visita narrada no tiene, en un principio, un propósito claro, este parece revelarse una vez el sujeto lírico comienza a recordar qué sucedió en esos bosques pantanosos en los que, por aparente azar, se encuentra: allí viajó, hace sólo un año, por las mismas fechas, para enterrar a su amada muerta, y allí termina reencontrándose con su tumba y evocando el dolor de su muerte.

Como sucede en algunos cuentos del autor norteamericano, el pasado vuelve de improviso y termina por eclipsar el presente: el trauma regresa con toda intensidad, produciendo un trastorno de la experiencia temporal donde el sujeto entra en crisis y duda de sí mismo, consciente de una fragilidad que lo trastorna y lo predispone a la locura. La terminología psicoanalítica resulta tanto más adecuada cuanto el poema responde, en líneas generales, a lo que Freud llamaría una «compulsión de repetición», en la que el sujeto se ve abocado a revivir una y otra vez la misma escena originaria que ocasionó su herida psíquica²². La repetición, además, es la figura que conforma la textura retórica del poema, prácticamente en todos los niveles de la expresión. Así, el *isocolon* o paralelismo configura la sintaxis de cada estrofa a partir de reiteraciones estructurales, acompañado de la *complexio*, que combina anáfora y epífora, para organizar el verso como una constante variación de lo mismo enfatizada por el carácter aliterativo de muchos de sus elementos.

Sin embargo, el aspecto que es preciso considerar con mayor atención no reside tanto en las *figurae locutionis* cuanto en la propia textura simbólica del texto y el repliegue hermenéutico que el

²¹ «piece-by-piece discarding of the post-Kantian Romantic illusion of poetry and of the activity of the poet».

²² Este concepto fue desarrollado por Freud en *Más allá del principio del placer*, obra de 1920. La repetición sustitutoria de un suceso traumático se asocia a la necesidad del sujeto de adoptar un papel activo frente al sufrimiento pasivo que caracterizó la vivencia traumática. Véase el citado trabajo en Freud (1979: 14-16).

sujeto poético lleva a cabo de la materia imaginaria del propio poema: el trauma que el sujeto lírico sufre proviene, en parte, de su incapacidad para interpretar el contenido simbólico de una naturaleza que se muestra en sí misma como inevitablemente ambigua. En su transición hacia la memoria, la voz poética relata su encuentro con un extraño astro que le sale al paso:

At the end of our path a liquescent
 And nebulous lustre was born,
 Out of which a miraculous crescen
 Arose with a duplicate horn— (1965: 224)²³

El significado de ese extraño fenómeno se convierte en materia de debate entre el sujeto lírico y su alma: ¿señala «el camino a los cielos» («point us the path to the skies») y por tanto es índice de un ámbito superior, suprasensible? Frente a esa esperanzada interpretación, surge la voz antagonica de Psique —desdoblamiento entre el sujeto y su alma— expresando una súbita desconfianza («Sadly, this star I mistrust») que invita a no detenerse ante ella («let us not linger»). No obstante, retomar la marcha implica dejar de mirar hacia arriba para fijar la vista en el suelo del camino. Y en ese momento del poema, sin haber aún resuelto el enigma de ese misterioso astro, cuando tiene lugar el descubrimiento de la tumba de Ulalume:

And I said – «what is written, sweet sister,
 On the door of this legended tomb?»
 She replied: «Ulalume –Ulalume!–
 Tis the vault of thy lost Ulalume!». (1965: 226)²⁴

La anagnórisis acaece, y con ella regresa el recuerdo del lugar, y la conciencia de haber estado allí, hace un año, en el mismo mes de octubre, enterrando el cadáver de la mujer. La contraposición entre *cielo y suelo, planeta y tumba*, parece reforzarse aún más por el hecho de que es el descubrimiento de la tumba lo que retrotrae a la consideración hermenéutica acerca de la naturaleza del extraño astro que, irradiante de «esperanza y belleza» («with Hope and in Beauty») (1965: 226), no impide finalmente que el sujeto poético prosiga su camino hacia la fatal anagnórisis. La disputa entre el sujeto y su alma termina en un acuerdo final, que conjetura el carácter engañoso del planeta: un símbolo de la trascendencia celeste que acaso no fuera sino una apariencia fastasmática, una visión suscitada por los «espectros» («ghouls») que habitan los bosques, con la compasiva intención de apartarlos de la tumba de Ulalume y evitar el doloroso reencuentro con el pasado:

Said we, then, -the two, then: «Ah, can it
 Have been that the woodlandish ghouls
 The pitiful, the merciful ghouls–
 To bar up our way and to ban it
 From the secret that lies in these wolds–
 From the thing that lies hidden in these wolds–
 Have drawn up the spectre of a planet

²³ «Al final del sendero licuescente / en la niebla nació un resplandor, / y de él un prodigioso astro creciente / en alto alzó su cuerno duplicado».

²⁴ «“Querida hermana –dije– ¿qué está escrito / en la puerta grabada de esta tumba?” / “Ulalume –respondió–, Ulalume, esta es la cripta de tu ausente Ulalume”».

From the limbo of lunar souls—
This sinfully scintillant planet
From the Hell of the planetary souls?» (1965: 228)²⁵

Es un deseo de plenitud metafísica el que guía la primera «lectura» del astro como símbolo a través del cual lo suprasensible habla en la naturaleza, y es la experiencia de la tumba como símbolo de la finitud la que aboca a la segunda, desmitificadora interpretación, en la que el astro exhibe tan sólo un carácter mendaz, convirtiéndose así en el *espectro* de un símbolo. Pero es, en definitiva, la condición espectral de todo lo simbólico, en tanto en cuanto solapa una ambigüedad última e irreductible, lo que prevalece en el desenlace del poema. «Ulalume» señala a la negatividad de lo simbólico al tematizar el descubrimiento de que esa exposición subjetiva de lo suprasensible en la que consiste, según Kant, lo simbólico está atravesada por una equivocidad irreductible: el «libro de la naturaleza» presenta así un texto ambiguo y equívoco, no una armónica conjunción de deseo y realidad, conciencia y trascendencia. El carácter conjetural que presenta la interpretación final de sujeto y alma refuerza aún más dicha ambigüedad esencial —recordemos la *Zweideutigkeit* hegeliana— que desplaza lo simbólico al ámbito de un trágico enigma irreductible.

Del trasfondo temático del poema emerge una lucidez donde se juega el destino de la lírica moderna: si el símbolo irradia la promesa de una totalidad, es preciso una fe hermenéutica para sostenerla, pues la finitud que define lo real condena al símbolo a su fragmentación última, a ser, así, índice de la ausencia inexorable de lo metafísico. Al ámbito promisorio de lo suprasensible, representado por la primera visión del astro, le corresponde, pues, la literalidad de la tumba; al «espectro» simbólico del planeta, la tumba como símbolo de la finitud. En el repliegue hermenéutico que el propio poema incorpora, «Ulalume» condensa un hecho esencial de la poética postromántica: la plenitud semántica del símbolo ve cuestionada su interpretación metafísica y el poema da cuenta de esa crisis²⁶.

El ciclo *Bronwyn* desde la perspectiva de «Ulalume»

Procede ahora regresar a Cirlot para pensar su «ciclo *Bronwyn*» desde esta lectura de «Ulalume» y elucidar la manera en que su poética del símbolo incorpora la tensión entre plenitud semántica y negatividad que el poema de Poe articula. La reiterada admiración de Cirlot hacia el Poe de «Ulalume», si se contempla desde el modelo agonístico que Bloom perfila en *The Anxiety of Influence*, lleva a preguntarse sobre la forma en que el poeta español se posiciona como creador frente a una obra que le fascina y constituye, por su inevitable influjo, una potencial fuente de angustia. Bloom encuentra el

²⁵ «Mi alma y yo nos dijimos entonces: / “¿acaso de estos bosques los espectros / piadosos, compasivos, los espectros / por romper nuestro paso y hurtarnos / al secreto que yace en estos páramos, / a lo que yace oculto en estos páramos, / alzaron el espectro de un planeta, / desde el limbo de las lunares almas / este pecaminoso, centelleante planeta / desde el cósmico averno de las almas?”».

²⁶ Otras interpretaciones recientes de «Ulalume» se centran en la teatralidad intrínseca del poema (Kopley y Hayes, 2002: 197-203), en la cuidadosa composición rítmica del texto y sus efectos en el lector (Peeples, 2004: 65-67) o en su condición traumática del tiempo (McGann, 2014: 140-145). Sin embargo, no destacan, como aquí procuramos, el tratamiento de lo simbólico que el poema vehicula y que marca el distanciamiento de Poe con relación a la ilusión romántica post-kantiana.

medio con que los creadores se sustraen a dicha angustia en un acto de «corrección creativa» («creative correction») (1997: 30) o «viraje reconfigurante» («revisionary swerve») (1997: 44) por el cual tratan de alejarse, en sus propias obras, de sus modelos predecesores.

Cirlot puso al servicio de su ciclo *Bronwyn* tanto su intuición como una planificación cuidadosa que se basa en la exégesis simbolista del argumento cinematográfico del film del que parte el mito de Bronwyn, así como en los múltiples esquemas y diagramas que sobre el mismo llevó a cabo. En el caso de Ulalume, es el Cirlot ensayista el que, por medio de un antiguo modelo exegetico, vincula al poema de Poe con el ciclo de *Bronwyn* desde la perspectiva de un «revisionary swerve» que se aleja del poema de Poe al tiempo que lo complementa.

Así, regresando al ensayo «El retorno de Ofelia», Cirlot parte de una concepción analógica de la realidad —las «correspondencias» que se extienden entre distintos elementos tempo-espaciales— para interpretar el mito Bronwyn como una respuesta a «Ulalume»: «Bronwyn-Ofelia sale de las aguas primordiales, este sí que es un hecho real y arquetípico. Si aceptáramos la técnica surreal de ligar lo no coordinado originario programáticamente, diríamos que Ulalume sale de su tumba para responder a Poe y evitar su delirium tremens» (1996: 95).

Por consiguiente, de entre las categorías distinguidas por Bloom en su teoría de la influencia, la «respuesta» de *Bronwyn* se podría clasificar a caballo entre los conceptos de «clinamen» y «tessera», o, dicho en palabras del propio Bloom, como una forma de «corregir-completar a los muertos» («correct-complete the dead») (1997: 122): *corregir* el destino de Ulalume, y de ese modo *completarlo*, por medio de la resurrección poética de Bronwyn.

Cirlot reactiva el dispositivo exegetico de la interpretación figural para interpretar el ciclo de *Bronwyn* en relación a sus antecedentes fuertes.²⁷ De este modo, no sólo queda el poema de Cirlot prestigiado por su inserción en dicha línea de obras consagradas, sino que se introduce a su vez el «clinamen» o «swerve» con el que se construye la singularidad que responde a sus modelos previos.

Cirlot adopta en el ciclo *Bronwyn* aspectos característicos, a su vez, de la poesía de Poe y, más específicamente, de «Ulalume». Es el caso de la concepción del paisaje como expresión directa de la subjetividad y de la técnica de la repetición en distintos niveles del discurso literario. No obstante, en la configuración de tales rasgos convergen asimismo influencias muy diversas y ajenas al autor norteamericano, pues como el propio Cirlot señala en su *Diccionario de los ismos*, los autores del Romanticismo cifran una de sus características estéticas fundamentales en la concepción de los paisajes poéticos como «expresiones simbólicas de sus mundos interiores» (2006: 578).

Pero si la obra de Cirlot constituye una «respuesta» a la de un romántico tardío como Poe, esta consiste ante todo en una tematización mucho más radical de la negatividad de lo simbólico: Bronwyn, como símbolo axial de la obra de Cirlot, se formaliza por medio de su nunca plena comparecencia.

²⁷ La creación de conexiones analógicas o «figuras» entre distintos acontecimientos o narraciones como dispositivo hermenéutico tiene una larga tradición desde el mundo antiguo: la «interpretación figural» se utilizó intensamente en los primeros tiempos del cristianismo para vincular pasajes del Antiguo Testamento con episodios de la vida de Jesús. Dicha técnica siguió siendo ampliamente utilizada durante la Edad Media y en épocas posteriores. Cf. Auerbach (1998).

Cirlot enfatiza por tanto la *ausencia* de Bronwyn, su condición negativa, como origen de su fenomenología poética.

De este modo, la «tumba», motivo central de «Ulalume», se hace, por así decir, ubicua a lo largo del ciclo *Bronwyn*. La negatividad del ciclo *Bronwyn* comienza, como en uno de los célebres relatos de Poe antes citados, por la adopción de un punto de vista *post-mortem*: no sólo el sujeto poético habla *desde* la muerte sino que también todo rastro de Bronwyn remite igualmente a su ausencia primordial. Ya en el poema que sirve de obertura al primer libro del ciclo, *Bronwyn* (1967), se da cuenta de la fenomenología paradójica que caracteriza a las imágenes asociadas a la doncella legendaria. En mitad de un paisaje desolado que consueña, a grandes rasgos, con el de «Ulalume» —«bosques» y «pantanos»—, el rastro de Bronwyn pertenece al ámbito de lo negativo: «las huellas de tus dedos no se ven en la torre» (2001: 61). Si la interioridad de la voz poética se identifica con la muerte —«dentro del corazón está la muerte»—, la invocación a Bronwyn alude a su vez a dicha condición como punto de partida del proceso poético: «Detente ante la tumba / donde los dos estamos» (2001: 61). Más adelante, en el mismo libro, se regresa a la tumba en tanto lugar donde la separación entre la vida y la muerte se hace paradójica: «la tumba es de carbón azul, la tumba / es como un cuerpo sonrosado y vivo» (2001: 79).

La tumba se convertirá, por tanto, a lo largo de los sucesivos poemarios dedicados a Bronwyn, en una de los motivos constantes del ciclo. La efusión poética se produce en ocasiones como expresión directa de las propias tumbas:

A veces, son las cruces
que vacilan, se agrietan.
O repiten los nombres grabados en las losas,
en las heladas losas verdes ya tan pálidas. (2001: 127)

La tumba, símbolo axial de «Ulalume», se transfigura en el ciclo *Bronwyn*, merced al énfasis retórico de lo negativo, en el lugar elocutivo de la voz poética:

Si sales de tu tumba
y vienes a la mía
Bronwyn, me verás:
Estoy arrodillado a través de la piedra. (2001: 194)

Esta insistencia en la muerte como espacio genuino de lo poético remite a la concepción de Poe como «técnico en muertes» que Cirlot le atribuye. Hablar de Bronwyn es hablar *desde la muerte*. En múltiples instancias del ciclo, el sujeto poético de Cirlot insiste en esta perspectiva imposible desde la que emerge la ficción poética: «Te amo al atardecer cuando estoy muerto» (188), escribe el poeta en *Bronwyn, V* (1968); «He muerto junto a ti donde no estás» (219), leemos en *Bronwyn, VI* (1969), y *Bronwyn, VII* (1969) comienza con el verso: «cuando te contemplé ya estaba muerto» (229).

Maurice Blanchot define al escritor como aquel que «adquiere su capacidad de escribir de una relación anticipada con la muerte» (1955: 92).²⁸ Esta «relación anticipada con la muerte» se hace en

²⁸ «(...) tient son pouvoir d'écrire d'une relation anticipée avec la mort».

la poesía de Cirlot tanto más necesaria cuanto que Bronwyn constituye esencialmente, desde el punto de vista de la exégesis que de su obra realiza Cirlot, un *mito de resurrección*. Cirlot entiende Bronwyn como el regreso-resurrección de Ofelia-Ulalume. Sin embargo, las imágenes que definen el mito como realidad poética pertenecen a una fenomenología de lo negativo que insiste fundamentalmente en la nunca total consumación de su regreso. La totalidad semántica a la que alude el símbolo de Bronwyn no puede, en rigor, comparecer, y el poema se dedica a tematizar esa imposibilidad.

Desde el primer poemario del ciclo se hace evidente que todo «contacto» con Bronwyn es un «no contacto», la recepción de una negatividad: «Bronwyn, mi corazón, / tócame con tu nada y con tu nunca» (2001: 81). La experiencia de Bronwyn se funda en el contacto de la imaginación con «lo que no acontece jamás», lo «antirreal» (*Bronwyn, IV*) (2001: 145). De este modo, Bronwyn sólo puede designarse mediante categorías negativas, pronombres indefinidos y adverbios de negación nominalizados: «lo nunca», «lo no», «la nada». La propia invocación a la doncella se vuelve también negativa:

Bronwyn,
no salgas de las aguas, no abandones
tu imagen incendiada hace mil años.

Ven hacia lo que no puede tocar
ni el solo pensamiento. (2001: 211)

Acaso porque la salida de las aguas significaría el acceso de Bronwyn a una fenomenología poética de absoluta positividad, la invocación se dirige a su no emergencia: que Bronwyn sea posible como símbolo poético depende de que sea imposible como presencia real. La negatividad de Bronwyn, lejos de ser un mero rasgo formal, proviene de que toda aspiración a una plenitud semántica de lo simbólico que lo conciba como índice de lo suprasensible desemboca necesariamente en una fenomenología de lo negativo. Cirlot concentra en Bronwyn tanto la aspiración o deseo de lo suprasensible como la condición negativa que parece serle intrínseca. El encuentro con Bronwyn, sería así inútil, pues si se produjera, malograría de inmediato la aspiración a lo metafísico irrepresentable que la doncella representa:

Bronwyn, si el año mil fuera mi tiempo
o tú vinieras a este siglo
que parece ser mío o donde estoy,
todo sería estéril como un cielo
en el que las estrellas fueras piedras.

Bronwyn eres la norma de mi nada,
y la conciencia clara de mi nunca,
aparecidamente. (*Bronwyn, x*) (2001: 349)

Lo que el poema revela es la no aparición de la doncella: lo que no existe y por tanto no está sujeto al desgaste temporal es lo único que puede trascender y sobrevivir. Lo negativo se comprende, pues, como fuerza, no como debilidad de lo poético. La concepción de la existencia que preside tanto el ciclo de Bronwyn como las sucesivas entregas del «Canto de la vida muerta» parte de uno de los

principios enunciados en la colección de fragmentos *Ontología*, de 1950: «Si algo estuviera verdaderamente vivo no podría morir [...] Lo que muere desaparece, pero desaparecer no es dejar de ser. Lo que no se ve también está» (2008: 407). De esta concepción se depende que, frente a la «vida muerta» que caracteriza todo lo real, lo negativo adquiere, por el contrario, la condición de *inmortal* y se convierte en índice de verdadera existencia. Lo trascendente se proyecta, por consiguiente, en la no existencia:

El verdadero mundo es esperanza
de sombras que se mueven o vacilan.

Extinciones azules se congregan:
signan el sacramento de mi no
ser.

Lo no me comunica sus virtudes. (2001: 215)

De este modo, «El pensamiento de Edgar Poe» constituye un capítulo fundamental de la teoría de la negatividad poética que Cirlot va desarrollando en su obra. El vínculo de Cirlot con la obra de Poe parte de una concepción de la poesía como canto a aquello que (ya) no es o está (la muerte de la amada) para potenciar, como centro de la experiencia poética, la condición negativa que atraviesa y condiciona todo lo real.

Por otra parte, no es una casualidad que el punto de máximo acercamiento a la poesía del autor de «Ulalume» se produzca precisamente en el único poemario del ciclo *Bronwyn* escrito en inglés. En efecto, en la sección segunda de *Bronwyn*, z, encabezada por el título «No more Bronwyn», Cirlot adopta el inglés como lengua poética por única vez en todo el ciclo dedicado a la doncella celta. En dicha decisión, prima una voluntad de experimentación con las sonoridades del lenguaje por medio de la cual expresa el poeta su declarado gusto por las lenguas germánicas. Los poemas que constituyen esta sección presentan, por ello, un trabajo especialmente intenso con las posibilidades aliterativas del inglés que no es ajeno al ejemplo de la poesía de Edgar Allan Poe, cuya densidad aliterativa y paronomásica constituye una de las más notorias características de su poesía²⁹.

El propio título de la sección, «No more Bronwyn», apunta sin duda al estribillo de «The Raven», uno de los poemas más célebres del americano: el «nevermore» que se repite estrofa tras estrofa enfrenta —de nuevo— finitud y metafísica a partir de la evocación de una mujer muerta. Una vez más, a Cirlot le interesa enfatizar hasta el extremo de lo posible los contenidos negativos de la poesía de Poe. La sucesión de textos de esta sección se concibe, así, como una suerte de *crescendo* en el que el esquemático paisaje que los poemas presentan se torna desaparición y soledad por medio de juegos aliterativos y paralelísticos («The naught is night»), hasta llegar al texto final, cuyas epíforas evocan el estilo reiterativo de Poe y marcan el punto máximo de negatividad del poema:

²⁹ Recuérdese a este respecto el ya clásico ensayo de Roman Jakobson «Lingüística y poesía», en el cual se analizan los componentes aliterativos y paronomásicos del poema «The Raven» de Poe (1984: 383-384).

No more my soul Bronwyn
no more my soul in
the clouds of the sough for Bronwyn (...)
with Bronwyn without Bronwyn (...)
at the void whose name is Bronwyn (2001: 331)³⁰

La identificación entre Bronwyn y el vacío de su propia (im)presencia tematiza de forma especialmente intensa la negatividad que atraviesa la poesía de Poe, tanto en «The Raven» como en «Ulalume».

Al mismo tiempo, hay otros motivos del poema de Poe que el ciclo de *Bronwyn* asimila, y de una forma especialmente explícita *Bronwyn*, z, esto es, la dinámica que se establece en «Ulalume» entre olvido y regreso: el regreso compulsivo a un mismo paisaje y la sensación de algo olvidado que gradualmente va rememorándose mediante el descubrimiento de sus vestigios. Dicha experiencia de la voz poética de «Ulalume» se proyecta, por así decir, sobre las distintas entregas del ciclo de Bronwyn. Si *Bronwyn*, z se inicia con un regreso («Regreso a tu Brabante / imaginariamente», 2001: 314), *Bronwyn*, x insiste de nuevo en el mismo movimiento: «retorno al campo ciego de los días» (2001: 337). En rigor, cada entrega del ciclo es una forma de «regreso» al mismo espacio de búsqueda. Una búsqueda que parece iniciarse siempre de nuevo, consecuencia de una pérdida originaria que, como sucede en «Ulalume», a duras penas consigue evocarse:

Ya no recuerdo nada de tu llama
ni de la historia aquella del principio,
ya casi no tu nombre ni recuerdo,
ni paisaje presencia de posible (*Bronwyn*, x) (2001: 344).

La rememoración de Bronwyn siempre está amenazada por la posibilidad del olvido fatal:

¿Hay algo que no sé? ¿Hay un olvido
hundido en la espiral? (*Bronwyn*, x) (2001: 347)

Pero existe otro elemento axial de «Ulalume» en la poesía de Cirlot aún más relevante, que se suma a la agudización de lo negativo y a la dinámica rememoración-olvido: el repliegue hermenéutico por el cual la voz poética se pregunta por el sentido de los propios símbolos que el poema despliega. En el poema de Poe, se trataba de esclarecer la naturaleza de ese astro cuyo carácter equívoco empaña de siniestra ambigüedad las posibilidades suprasensibles de lo simbólico. En la poesía de Cirlot, dicha tentativa de autoexégesis se proyecta al ciclo completo de *Bronwyn* y atañe, sobre todo, a su símbolo central. Señala, en especial, a su condición de «respuesta» a la muerte de Ofelia-Ulalume como mito de resurrección y afirmación consiguiente de una trascendencia última cuyo carácter suprasensible no termina de ser identificado con ningún modelo religioso particular.

El sondeo hermenéutico del mitologema Bronwyn suscita ensayos de autointerpretación como el ya citado «El retorno de Ofelia», al tiempo que se incorpora a los distintos poemarios del ciclo por

³⁰ «Nunca más mi alma Bronwyn / nunca más mi alma en / las nubes del susurro por Bronwyn [...] / con Bronwyn sin Bronwyn [...] / al vacío cuyo nombre es Bronwyn»

medio de los prólogos y dedicatorias que les sirven de apertura y de marco interpretativo. Así, después de la reiterada identificación de Bronwyn con el principio místico Sufí de la Daena en *Bronwyn IV* y *Bronwyn VIII*, Cirlot pasa a comprenderla como manifestación de la Shekiná o vertiente femenina del Dios hebreo en *Bronwyn, x*, *Bronwyn, y*, *Bronwyn, permutaciones* y *Bronwyn w*, para finalmente identificarla con Daena-Diana en *La quête de Bronwyn*. Como escribe Cirlot en el prefacio a *Bronwyn*, y: «la dedicatoria es lo esencial, a Bronwyn-Shekina, es decir, a Bronwyn como manifestación del aspecto femenino de Dios». Bronwyn se convierte de este modo en una «visión teofánica» (2001: 354).

Es verdad que tales tentativas de fijar el sentido de Bronwyn dentro de un marco abiertamente religioso se dejan siempre, como ha señalado Miguel Casado, fuera de las demarcaciones propias de la genuina materia poética del ciclo: «el instinto poético de Cirlot se empeña aún en preservar el texto, situando en su periferia las inscripciones más explícitas en el campo de la mitología religiosa: en los prólogos o las dedicatorias iniciales [...] Todos estos motivos alientan siempre en el fondo del poema, aunque el espacio de este queda exento de su presencia explícita» (2009: 198-199). No obstante, son tentativas de demarcación hermenéutica que indican, por su propia condición cambiante, la imposibilidad de identificar el símbolo de Bronwyn dándole un contenido positivo.

Por todo ello, es revelador regresar al poemario *Bronwyn, z*, pues en esta entrega Cirlot expone con especial lucidez los distintos niveles de ficción que constituyen el mito del entero ciclo. Y ello lo hace en la forma de una apelación a la propia Bronwyn, mas señalando entre paréntesis el nombre de la actriz californiana que la representaba en la película *The War Lord* en la que se basa el entero ciclo poético de *Bronwyn*: Rosemary Forsyth. Esta identificación del personaje poético con su actriz introduce un tratamiento realista y desmitificador de la obra. Así, en el comienzo de dicha «conversación», afirma el sujeto lírico:

En realidad, nunca estuve
en paisajes terrestres.
Bronwyn tan sólo fue transformación,
convergencia unitaria,
Rosemary Forsyth,
de tu existencia blanca en este siglo
veinte
y la imaginación de Leslie Stevens. (2001: 314)

El origen del mito queda expuesto —Leslie Stevens, la autora de la novela que inspirara el guión de *The War Lord*; la mencionada Forsyth— al tiempo que se afirma su necesaria irrealidad, su carácter ficticio. El poema, además, rompe con el lirismo de poemarios anteriores para introducir, como expresión del tiempo *presente*, un contraste realista. La voz poética se mueve así por un paisaje equívoco, que combina el entorno lírico habitual en los poemas del ciclo («árboles del bosque sagrado», «río de pantanosas aguas») y el espacio *presente* de «peatones y automóviles». El contraste explícito entre lo simbólico y lo real recorre el texto y opone el carácter ficticio de Bronwyn a su condición negativa, que actúa como último reducto de su trascendencia simbólica: «la nada es una rosa y se parece a tu ser implacable» (2001: 321).

¿Cómo comprender el sentido de Bronwyn, dividida entre su condición ficticia y su trascendencia negativa? Cirlot parece encontrar, al final del poema, una forma de caracterizar su condición: «no en imaginación ni en realidad: / en esencia» (2001: 321). Sin embargo, la comprensión de Bronwyn como «esencia» no deja de ser problemática, si entendemos el término desde su definición general en la filosofía como *identidad permanente*, pues es precisamente la *identidad* de Bronwyn, en su proyección simbólica, lo que no termina nunca de fijarse en la poesía de Cirlot.

El deseo por comprender a Bronwyn relacionándola con una esencia suprasensible que las diferentes dedicatorias, con sus alusiones religiosas, proyectan sobre el mito, choca contra la naturaleza negativa de su textura simbólica. El encuentro con Bronwyn se desarrolla como (in)comprensión que vestigios, restos y señales a lo largo del ciclo no hacen sino agudizar. Si hay en la obra de Cirlot una voluntad propia del *homo religiosus*, como señala Amador Vega, de alcanzar la trascendencia por medio de la poesía, la condición de dicha trascendencia perfila tan sólo un ámbito simbólico negativo (2000: 7). De ahí que admita diversas adscripciones o identidades que actúan como marcos hermenéuticos de un referente simbólico que presenta una irreductible ambigüedad última.

Bronwyn, como el equívoco astro que irrumpe en el paisaje de «Ulalume», representa a la perfección lo que Hegel llamaría la condición ambigua (*zweideutig*) de lo simbólico. El desdoblamiento hermenéutico en «Ulalume» cuestiona la creencia en la condición suprasensible del símbolo. En la poesía de Cirlot, ese desdoblamiento hermenéutico se extiende a la totalidad del ciclo de Bronwyn. La ambigüedad que rodea a este personaje poético actúa como contrapartida a toda afirmación categórica de un simbolismo trascendente en una época de crisis de la metafísica. Por ello, la voz poética de Cirlot no deja de oscilar, en el fondo, entre la creencia y el nihilismo. En el poema «Momento» de 1971 podemos leer:

En rigor no creo en la otra vida, ni en la reencarnación, ni
tengo la dicha (menos aún) de creer
que se puede renacer hacia atrás, por ejemplo, en el siglo XI.
Sé que me espera la nada, y como la nada es inexperimentable,
me espera algo no sé dónde ni cómo. (2008: 597)

En *Bronwyn, w*, del mismo año de 1971, la voz poética regresa al mito de la doncella para exaltarla como principio de trascendencia:

Y muerto te contemplo y me persuado
de que la muerte es vida que principia
junto a la blanca flora de los ángeles
que bordan junto a ti mi firmamento (2001: 475).

La oscilación entre la crisis de la «creencia» en «Momento» y la «persuasión» de uno mismo ante la (no) contemplación de Bronwyn en *Bronwyn, w*, dan cuenta de la crisis de la condición suprasensible del símbolo.

Cirlot encuentra en la obra de Poe las bases desde las que componer su propia poética de lo negativo. Tanto la dinámica entre rememoración y olvido como el repliegue hermenéutico que no cesa

de interrogarse sobre la condición suprasensible del símbolo son aspectos centrales de «Ulalume» que Cirlot incorpora al desarrollo del ciclo *Bronwyn*. La experiencia poética del poeta barcelonés agudiza hasta sus últimas consecuencias la ambigüedad de lo simbólico propia del Postromanticismo de Poe. Un verso de *Bronwyn*, z vuelve a acercar la voz poética de Cirlot a la del Poe de «Ulalume»: «porque grabar estelas es trabajo / de enterrador y no de amante» (2001: 317). Ambos sujetos líricos comparten reveladoramente esta doble condición de amante/enterrador: escribir símbolos que convocan/omiten a una presencia anhelada e imposible.

Conclusiones

La ruptura con el mito romántico del símbolo por medio del énfasis de lo negativo en el ciclo *Bronwyn* remitiría a lo que Cuesta Abad denomina *diaforicidad* de lo simbólico. Con este término se refiere el crítico a la «suspensión simbólica del lenguaje», el «estar...no llegando» de un sentido «impuntual» y «suspenso» que no termina nunca de comparecer (2001: 156). Dicho «estar...no llegando», que sería inherente al lenguaje simbólico, se corresponde con ese nihilista «esperar la nada» del poema «Momento», pero también, y no menos, con la interpretación mística de esa nada como deseada trascendencia absoluta que encontramos en muchos otros poemas del ciclo.

Bien es cierto que, entre el nihilismo y la mística, Cirlot privilegia una lectura mística de lo negativo, aunque se trate, no obstante, de una mística que nunca declara su culminación o fusión última: así, *Bronwyn* puede comprenderse como un mito en torno a la *diaforicidad* de un símbolo. Centrarse poéticamente en la *diaforicidad* de lo simbólico significa comprender el símbolo desde su negatividad y distancia con lo simbolizado, o dicho en los términos filosóficos que hemos establecido en este artículo, contemplarlo más desde la perspectiva de Hegel —ambigüedad irreductible de lo simbólico— que desde la teoría romántica de Schelling —símbolo como fusión última de lo sensible y lo suprasensible—.

La poesía de Cirlot, por ello mismo, se encuentra en una situación paradójica frente al legado del Romanticismo: por un lado, ante la concepción teórica romántica que sostiene el símbolo poético como plenitud absoluta y cesación de la dualidad sensible-suprasensible, Cirlot comparte la lucidez postromántica de Poe respecto a la crisis de este modelo; por otro, dicha crisis no se expresa del todo en términos nihilistas, sino que al cabo se sostiene, primordialmente, como una tentativa de recuperación de esa «fe incrédula» («faithless faith») que según Bloom caracterizaba a los poetas románticos anglosajones.

Ello propicia, asimismo, la condición *inacabable* de *Bronwyn* como proyecto poético, puesta de manifiesto por Casado cuando define el ciclo *Bronwyn* como un «poema infinito» (2009: 189): cada entrega del ciclo prolonga el *estar...no viniendo* de *Bronwyn*, insiste en su condición negativa al tiempo que permite sostener la fe en ese ámbito de otredad absoluta que nunca puede manifestarse. La poesía de Cirlot revela así, con intensidad y lucidez extraordinarias, el contenido trágico del símbolo

al confrontar la finitud humana con la trascendencia de una plenitud de significado cuya condición última reside, de forma ineluctable, en su no comparecencia.

Referencias bibliográficas

- AUERBACH, Erich (1998): *Figura*. Yolanda García Hernández y Julio A. Pardos (trads.). Madrid: Trotta.
- BAUDELAIRE, Charles (2017): «Notes sur Poe» en Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Vol., 1. París: Bibliothèque de la Pléiade Gallimard, pp. 247-348.
- BLANCHOT, Maurice (1955): *L'espace littéraire*. París: Gallimard.
- BENÍTEZ ARIZA, José Manuel (2015): *Un sueño dentro de otro. La poesía en arabesco de Edgar Allan Poe*. Valencia: Universidad de Valencia.
- BENJAMIN, Walter (1991): «Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus», en Walter Benjamin *Gesammelte Schriften*, Vol 1-1, Frankfurt: Suhrkamp.
- BERENGUER MARTÍN, Jorge (2007): «Fundamentos epistemológicos de la permutación en la poesía de Juan Eduardo Cirlot». *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, 10, pp. 69-81.
- BLOOM, Harold (1961): *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*. New York: Doubleday & Company.
- BLOOM, Harold (1997): *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford UP.
- CASADO, Miguel (2009): «La escritura como vida: Juan Eduardo Cirlot» en Miguel Casado, *La experiencia de lo extranjero. Ensayos sobre poesía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, pp. 198-199.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1996): *Confidencias literarias*. Madrid: Huerga y Fierro.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2001): *Bronwyn*. Madrid: Siruela.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2006): *Diccionario de los ismos*. Madrid: Siruela.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2008): *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*. Madrid: Siruela.
- COLOMBI, Beatriz (2013): «Rubén Darío y el mito Poe en la literatura hispanoamericana». *Rubén Darío en su laberinto*. Ed. Rocío Oviedo Pérez de Tudela. Madrid: Verbum. 223-238.
- CUESTA ABAD, José Manuel (2001): *La escritura del instante*. Madrid: Akal.
- DOCE Jordi (2005): *Imán y desafío. Presencia del romanticismo inglés e la poesía española contemporánea*. Barcelona: Península.
- ECO, Umberto (1984): *Semiotica e filosofía del linguaggio*. Torino: Einaudi.
- FREUD, Sigmund (1979): *Obras completas*, Vol. XVIII. José L. Echeverry (trad.). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- GALLEGO ROCA, Miguel (1996): *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.
- HALMI, Nicholas (2007): *The Genealogy of the Romantic Symbol*. Oxford: Oxford UP.

- HEGEL, G. W. F. (2013): *Estetica* (ed. bilingüe italiano-alemán). Franceso Valagussa (trad.). Milán: Bompiani.
- HEIDEGGER, Martin (1977): *Gesamtausgabe . I. Veröffentlichte Schriften 1914-1970. Sein Und Zeit*. Frankfurt: Vittorio Klostermann.
- HEIDEGGER, Martin (2009): *Ser y tiempo*. Jorge Eduardo Rivera (trad.). Madrid: Trotta.
- JAKOBSON, Roman (1984): «Lingüística y poesía», en Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, Josep M. Pujol y Jem Cabanes (trads.). Barcelona: Ariel, pp. 383-384.
- JANÉS, Clara (1996): *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*. Madrid: Huerga y Fierro.
- KANT, Immanuel (1997): *Crítica del juicio*. Manuel García Morente (trad.). Madrid: Austral.
- KOPLEY, Richard y Kevin J. HAYES (2002): «Two verse masterworks: “The Raven” and “Ulalume”». *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Ed. Kevin J. Hayes. Cambridge: Cambridge UP. 191-204.
- MALLARME, Stéphane (2003): *Œuvres complètes*, Vol. 1. París: Bibliothèque de la Pléiade Gallimard.
- MCGANN, Jerome (2014): *The poet Edgar Allan Poe. Alien Angel*. Cambridge: Harvard UP.
- PEEPLS, Scott (2004): *The Afterlife of Edgar Allan Poe*. Rochester: Candom House.
- POE, Edgar Allan (1965): *The Complete Tales and Poems*. New York: The Modern Library.
- POE, Edgar Allan (1981): *Selections from the critical writings*. New York: Gordian Press.
- POLONSKY, Rachel (2002): «Poe’s Aesthetic Theory». *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Ed. Kevin J. Hayes. Cambridge: Cambridge UP. 42-57.
- PRAZ, Mario (1951): *The Romantic Agony*, Angus Davison (trad.) Oxford: Oxford UP.
- RIVERO TARAVILLO, Antonio (2016): *Cirlot. Ser y no ser de un poeta único*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago (2011): «Un persistente recuerdo: la recepción de Poe en España». *Los legados de Poe*. Ed. Margarita Rigal Aragón. Madrid: Síntesis. 145-173.
- SHELLING, Friedrich W.J. (1989): *The Philosophy of Art*. Douglas W. Stott (trad.). Minneapolis: University of Minnesota.
- VEGA, Amador (2000): «El simbolismo religioso de Juan Eduardo Cirlot». *Ínsula*, 638, pp. 5-7.