La escritura como espectro (G. A. Bécquer en J. E. Cirlot)

Virginia Trueba Mira
Universitat de Barcelona

Han brotado las negras de la nada…
Olvido García Valdés

Mi intención en este trabajo es apuntar una posible perspectiva desde la cual leer la versión de la popular *rima de las golondrinas* que Juan Eduardo Cirlot publica en 1971 con el título *Homenaje a Bécquer*,[1] teniendo en cuenta el desafío hermenéutico que plantea en conjunto la obra cirlotiana. Existe una edición anterior y más reducida del *Homenaje*, aparecida en 1968, y una primera versión de 1954 que no llegó nunca a ver la luz.[2] Como puede observarse, la diferencia de tiempo entre las versiones es importante. Habría que recordar que desde 1954 a mitad de los años sesenta Cirlot apenas escribe poesía, aunque sí mucha crítica de arte y su importante *Diccionario de símbolos* (con una primera edición en 1958). Ahora bien, lo destacable es que al regresar a la escritura poética tiempo después lo hace desplegando ya lo que, fruto de una crisis, como él mismo reconocerá, y de manera espontánea, ha descubierto pero olvidado en la década anterior, precisamente en el *Homenaje a Bécquer*, y que para Cirlot constituye, así lo sostendrá en diversos sitios, su principal hallazgo poético: la técnica de la combinación y, algo más estricta, la de la permutación (Cirlot, 2001: 429). Producto de la elaboración madura de estas técnicas serán en los años sesenta los dos *Homenajes a Bécquer* (1968 y 1971) y, sobre todo, el importante ciclo Bronwyn desarrollado de 1967 a 1972. Cirlot morirá al año siguiente, en 1973.

Lo que me ha interesado siempre de esta segunda etapa de Cirlot (la primera abarcaría de mitad de los años cuarenta a mitad de los cincuenta, y se habría de-

1. En la nota inicial que aparece en la edición de 1968 Cirlot define a Bécquer como "el más grande lírico español de los siglos últimos" (Cirlot, 1968, s/p). Victoria Cirlot alude por su parte a un texto inédito en el que su padre habla de Bécquer en términos de "postromántico", indicando a continuación que el prefijo no habría que entenderlo como "epígono" sino como "intensificación" (Cirlot, 1996-1997: 71). Ambas referencias son índice del interés que Bécquer suscitó en Cirlot, quien no se caracterizó precisamente por elogios generosos a la tradición poética española.

2. La versión de 1954, aunque no llegara a publicarse, fue reseñada en *La Vanguardia* el 23 de abril de 1955 en un texto titulado "Al margen", que firmaba M(asoliver) [*sic*], como recuerda el propio Cirlot en la edición de 1968.

sarrollado mayormente bajo el signo del surrealismo) es la tensión particular que se da en ella entre dos concepciones de lo poético que ponen el foco, respectivamente, en la idea de *expresión* y en la de *construcción*. De un lado, y con solo *mirar* los poemas puede comprobarse, hay en esta segunda etapa una apuesta por cierto *constructivismo*, propio por lo demás de una época cuyas figuras más innovadoras en el campo poético español (Ángel Crespo, Francisco Pino, etc.) beben de las innovaciones estéticas de una neovanguardia internacional (concretismo, arte conceptual, serialismo, atonalidad, fonovisualismo, etc.) que, en conjunto, marca la distancia con un concepto romántico de la poesía como expresión de la subjetividad, que es donde habría que situar, claro está, a un autor como Bécquer, pese a que Bécquer avance muchas cosas, entre ellas, y no la menor, la sospecha en relación precisamente a esa subjetividad.

El caso de Cirlot es, no obstante, particular. En el prólogo a la *plaquette* de *Bronwyn, n* (1969) él mismo se encarga de separar su propuesta de la de la neovanguardia del momento, y de advertir que la suya no pretende ser poesía visual o letrismo, sino comunicación con Bronwyn —la gran figura mítica del imaginario cirlotiano— una vez desvelado su propio idioma.[3] La práctica de la combinación y la permutación remiten en el caso de Cirlot, en ese aspecto, a una confianza en el lenguaje que es aún de signo romántico, en tanto parece provenir de la necesidad de dar voz a algo que existe ahí *afuera*, como si el poeta fuera aún el *médium* capaz de conectar con el corazón del mundo, de desvelar su idioma secreto gracias a un trabajo cuidadoso sobre el lenguaje, del que dependería, eso sí, aquel *afuera*. Sería, por tanto, un *afuera* situado *dentro* del lenguaje. Cirlot siempre ha valorado esa "zona temblorosa en la que las palabras se esfuerzan no ya por llenarse de sentido, sino por serlo ellas mismas", como escribe en 1946 (Cirlot, 1996: 27), lo mismo que la creación de mundos poéticos propios, como el del *Romancero* de García Lorca al que se refiere en 1944, alejados de todo mimetismo respecto de un supuesto mundo real (Cirlot, 1996: 19). El lenguaje en Cirlot tiene un valor en sí mismo pero, *al mismo tiempo*, tiene algo de desvelamiento de otra cosa, lo que nos situaría en un terreno declinado entre lo inmanente y lo que me atrevo a llamar *lo real*, aunque Cirlot no lo exprese en esos términos. Ahora bien, al mismo tiempo que Cirlot emprende esta búsqueda, acaba constatando sin embargo la impotencia de ese lenguaje, preso de una nostalgia parecida a la que atravesaba a aquel personaje de Hofmannsthal, el romántico Lord Chandos: "Bronwyn, yo solo quiero comprenderte / y nunca las palabras

3. "Sería erróneo pensar —escribe Cirlot— que mi intención en este poema ha sido 'hacer letrismo o cultivar una situación límite *per se*. Terminado el ciclo *Bronwyn* (I-VIII) parecía imposible agregar nada más a este mito predilecto, situado en la ideología cátara. Entonces pensé que podía, que debía hablar a Bronwyn en su propio idioma" (Cirlot, 2001: 542).

En su antología de poesía experimental de 1990, José Antonio Sarmiento sostiene que pese a las explicaciones *místicas* del propio Cirlot, "su técnica le conduce a los mismos resultados obtenidos por otros poetas que como él han luchado por la implantación de un lenguaje abstracto" (Sarmiento, 1990: 32). Una cosa es la intención autorial, por lo tanto, y otra el efecto final en el lector.

me podrán / dar nada", se lee en *Bronwyn, x* (1970) (Cirlot, 2001: 347). Cierto romanticismo es, por lo tanto, una constante en la trayectoria de Cirlot, aunque declinado cada vez más, y el *Homenaje a Bécquer* sería un ejemplo palmario, en un sentido nihilista que apunta, a su vez, a un *pathos*, el cual, como diría Nietzsche, no acaba de convertirse, de superarse, y es ahí, en esa tensión entre la voluntad y el fracaso donde se da lo mejor, a mi juicio, de la obra cirlotiana, tensión complicada pero capital que, lejos de intentar resolver, me parece interesante remarcar.

Vayamos ya a la combinación y la permutación que practica Cirlot. Ambas son técnicas que ponen en movimiento, para desplazarlas y recolocarlas, las palabras de un poema-modelo, que puede ser propio (*El palacio de plata*, 1955) o de otro poeta (*Homenaje a Bécquer*). Son las palabras, pero también pueden ser las sílabas o las letras, como ocurre en algunos de los libros del ciclo de Bronwyn como *Bronwyn, n* (1969), el cual Cirlot califica de "rito verbal" asociándolo precisamente a "las ideas sin palabras / palabras sin sentido" del propio Bécquer (Cirlot, 2001: 543), o las *Nueves variaciones fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn* (fechado en 1972 y publicado en 1996),[4] dentro de un libro mayor, *Variaciones fonovisuales*, del que Cirlot habla en términos de un "idioma incomprensible" que habitaría dentro del lenguaje (Cirlot, 2001: 566). Por otra parte, y precisando más, mientras en la permutación todos los elementos del poema-modelo "aparecen siempre" y "varían de lugar en el verso y la estrofa", como ocurre en esa sistematización de la atonalidad que es el dodecafonismo,[5] en la combinación como la del *Homenaje a Bécquer* las normas de composición se hacen más flexibles (Cirlot, 1968, s/p).[6]

4. Véase Cirlot, 2001: 581.

5. En el caso del *Homenaje a Bécquer*, el propio Cirlot ha asociado su técnica a la del cabalismo (Abraham Abulafia) con el que estaría relacionada, a su vez, la corriente dodecafónica (recuérdese el origen judío de A. Schönberg). Una parte de la crítica ha querido insistir en esa dirección, por ejemplo, Elisa Martín Ortega, quien recuerda la "escritura continua de la Torà" desde la formulación de Rabí Moisés ben Najmán, quien consideró el texto revelado por Dios como aquel constituido por una serie de letras sin espacios entre las que, aleatoriamente, se habrían introducido más tarde separaciones (blancos). La labor del cabalista sería entonces explorar las distintas (infinitas, en realidad) distribuciones posibles de esos blancos, lo mismo que, salvando las distancias, haría Cirlot al recolocar y redistribuir las palabras de la *rima* (Martín Ortega: 2012: 44). No se trata en cualquier caso, habría que añadir, de una aplicación exhaustiva de las técnicas cabalísticas, sino de un trabajo sobre el lenguaje que recordaría al de la vieja Cábala. Emiliano Fernández y Enrique García han querido insistir, sin embargo, en la distancia de Cirlot con el cabalismo, entre otras cuestiones consideran dudoso que Cirlot "tuviera un conocimiento profundo de las prácticas permutatorias de Abulafia, que fuera más allá de sus postulados generales" (1999: 173), de ahí que lean a Cirlot a la luz de otros escritores y artistas, no desconocidos probablemente por el propio Cirlot, de la vanguardia internacional, entre ellos, y pese a las diferencias de procedimientos estéticos, Kruchenij, Jlebnikov, Ball o Schwitters. Emiliano Fernández y Enrique García aluden también, en relación con la distancia entre Cirlot y el cabalismo, a la distinta consideración del lenguaje, instrumental en este último caso, con valor en sí mismo para Cirlot: "En Abulafia —escriben ambos— el lenguaje es un expediente técnico, existe por su mero carácter instrumental: lo que se pretende es 'otra cosa', que existe al margen del lenguaje y se podría acceder a ella por otros medios, aunque de forma más imperfecta. Cirlot es, en cambio, un creador y desvelador de lenguaje, y de sentidos del lenguaje" (1999: 173).

6. Cirlot ha mencionado también en el caso del *Homenaje* las variaciones practicadas por Stravinsky sobre Pergolesi. Una vez, no obstante, referidas las posibles resonancias en el poema (Pergolesi, dodecafonismo

El *Homenaje* actúa, por lo tanto, desmontando la rima original y montando sus piezas de un modo distinto[7] —*decreándola*, diría la poeta canadiense Anne Carson, quien *ha decreado* asimismo las golondrinas de Bécquer para situarlas junto a Jean-Luc Godard / Jean Seberg o Simone Weil en un interesante libro de poemas titulado precisamente *Decreación* (2005)—. El *Homenaje* de Cirlot descompone, digo, la rima original y compone de nuevo sus palabras. Lo que interesa destacar entonces es el efecto final que se consigue. Ese efecto es nada más y nada menos que el de una caída, entendiendo, como comentaré más adelante, que lo que cae aquí es el lenguaje, más en concreto la sintaxis, es decir, la posibilidad de articulación de un orden de las palabras que pueda remitir a algún *otro* orden, como si el lenguaje en este aspecto se hubiera quedado sin relato (sin Dios) que garantizara algún tipo de sentido. "Dios, mudo", dice un verso.

El desplazamiento de las palabras en la página da lugar, por otra parte, a compañías extrañas, las propias de muchos poemas contemporáneos si no fuera porque el lector (el español al menos y Anne Carson) recuerda en este caso, y todo el rato, la rima de Bécquer, que funciona aquí como huella explícita. Así, se encuentran expresiones tipo "volverán las rodillas", "mudo balcón", "tapias a sonar", "tupidas golondrinas", "palabras de las gotas", etc. Un orden (poético) se ha quebrado para inscribirse al mismo tiempo otro orden (poético), en un juego de variaciones nunca detenido por la aparición de aquella presencia definitiva capaz de detener la caída, aquel significado último al margen de los significantes que lo representarían. Lo que subyace en el *Homenaje a Bécquer* es en este aspecto una idea del lenguaje como cuerpo desterritorializado, disociable, en el sentido también de lo que expone Jacques Derrida en algunos de sus textos sobre Mallarmé en *Tableau de la litérature française* (1974), donde cada palabra puede estar y servir en otro lugar (Derrida, 2011: 63), solo que en Cirlot, en comparación con Mallarmé, el fracaso ontológico del poema no es celebratorio. La caída no es celebratoria. "Bronwyn, yo solo quiero comprenderte / y nunca las palabras me podrán / dar nada".

No es celebratorio, porque ese *no dar nada de las palabras* lo que pone en jaque en última instancia, ya no es solo el lenguaje, sino también el referente que el lenguaje desvela. Sabemos que el recorrido del poema contemporáneo no es el del referente al poema, sino el del poema al referente. Lo que, sin embargo, ocurre muchas veces es que el referente no se alcanza, no comparece. Es lo que pasa en Cirlot, quien en *Bronwyn III* (1968) escribe: "Vemos una torre, una habita-

---

y cabalismo) Cirlot ha reconocido, al fin, que su intención ha sido lograr "una expresión propia con las palabras y las imágenes de otro poeta" (Cirlot, 1968: s/p). Creo que quedarse con esta última idea permitiría relacionar a Cirlot con todo el pensamiento de la *intertextualidad* tan fecundo en la segunda mitad del siglo xx, con Jorge Luis Borges como su gran antecedente, figura por cierto cercana a Cirlot si se piensa en su mundo de órdenes, de series… que Borges articuló desde una escritura atravesada por una ironía, eso sí, ya no romántica sino posmetafísica.

7. Véase Elisa Martín Ortega (2012), que ha estudiado con detalle los principales recursos del lenguaje (repetición, anáfora, paralelismo, hipérbaton…) que ponen en funcionamiento el *Homenaje a Bécquer.*

ción, un sepulcro. Vemos una constelación y vemos el mar, sobre todo el mar. Pero no vemos nada. No hay nada, Bronwyn. No hay nada. *Y todo conspira para fingir que existe, hasta mi corazón apoyado en mi cerebro*" (Cirlot: 2001: 132). Se tambalea la subjetividad y con ella todas sus construcciones, incluida implícitamente la figura de Bronwyn, aunque Cirlot no lo diga nunca de ese modo.

Aquí podría recordarse a Nietzsche, que también afirmaría, con orgullo en este caso: no hay nada. De ahí su proclamación de la (necesaria) muerte de Dios, el dador de los significados últimos (totalizadores frente a la nada) con los que se habría disciplinado la existencia, y la constatación de que esa muerte será imposible si no abandonamos el orden consensuado (y consolador) del lenguaje cotidiano. En *El Crepúsculo de los ídolos* Nietzsche lo escribe así: "Temo que no vamos a desembarazarnos de Dios porque continuamos creyendo en la gramática" (Nietzsche, 1973: 49), en la gramática como reflejo de la realidad verdadera, esa a favor de la cual todo conspira, como denunciará por su parte Cirlot.

Cirlot solo cree en un uso del lenguaje diferente al de la comunicación habitual,[8] de ahí que muchos de sus poemas confirmen aquello que, a su vez, afirmó Derrida: "Un poema corre siempre el riesgo de no tener sentido y no sería nada sin ese riesgo" (Derrida, 2012: 101). También Cirlot, como Nietzsche o Derrida, cree en un uso del lenguaje diferente al de la comunicación habitual, creativo y no reproductivo, pero la tensión aflora (aquí ya los pensadores posmetafísicos se retiran) en el momento en que Cirlot advierte que tras ese uso distinto no hay *otro* sentido sino la *nada*, y es entonces cuando Cirlot tiene que vérselas con algo característico del existencialismo y que en parte atraviesa toda su escritura: la angustia. Se trata de una angustia derivada de tocar *lo* que no se deja tocar, pero no porque ese *lo* sea *algo* intocable (*algo* lingüísticamente inefable, que diría un místico), sino porque es *nada*. La angustia es tocar nada. La angustia es esa experiencia sin sustancia, sin objeto, umbral o acceso a lo innacesible, ahí donde se pierde pie. Y esto es precisamente lo que toca, que nada se toque ahí.

La reflexión pertenece también a un pensador como Heidegger, presente asimismo en Cirlot. Es significativa de la actitud *vanguardista* de Heidegger[9] que en la segunda parte de su obra la palabra *ser* se escriba con frecuencia tachada: es el modo de mostrar que el *ser* solo aparece retirándose, en la dirección de la desfundamentación de la verdad en la que trabajan tanto él mismo como el movimiento Dadá (del que Cirlot habló con cercanía), y otras vanguardias, algo que en el caso de Heidegger le conduce a pensar la experiencia de la angustia. Y por

8. "Una inusitada confianza en la razón secreta de las palabras —ha escrito Martín Ortega— permite a Cirlot esgrimir su singular osadía. Los distintos niveles de interpretación dialogan sin cesar: no se sustituyen unos a otros, su magia consiste en un significar al mismo tiempo" (Martín Ortega, 2012: 46).

9. Rüdiger Safranski ha escrito en la biografía intelectual que dedica a Heidegger que allí hay una "irrupción dadaísta" en el campo de la filosofía. Heiddegger "adopta —escribe Safranski— el tono de un espantajo; provoca a los guardianes de lo bello, bueno y verdadero. Se trata de una reacción radical contra la cultura de la sublimidad vacía, de la falsa interioridad, de las grandes palabras y de la gran impostura" (Safranski, 2000: 129).

una curiosa (o no tan curiosa) lógica, a la que en todo caso no es ajeno Cirlot, esa angustia es, sin embargo, la única salvación, y ello porque sin la angustia solo existe la ley, el orden convenido de lo social, ahí donde precisamente Cirlot no quiere estar, ahí donde no está. "Ven hacia lo que no puede tocar / ni el solo pensamiento", escribe en *Bronwyn, VI* (1969) (Cirlot, 2001: 211). Cirlot en este aspecto, y paradójicamente, no evita la angustia, como si supiera que la verdadera enfermedad, como dijera Antonin Artaud, de quien también habló Cirlot en 1952, es querer curarse.

Hay un pensamiento de la negatividad en Cirlot que está aún por estudiar en profundidad. En una entrevista del 15 de enero de 1968 escribe Cirlot: el poeta "es solo alguien que responde a preguntas formuladas por *algo* que se asemeja extrañamente a la *nada*. Y su voz tiene resonancias que él no podría evitar aunque quisiera. A eso, se le llama hermetismo" (Cirlot, 2001: 599). Enrique Granell escribía en 1999 sobre esa negatividad con motivo de *Donde nada lo nunca ni* (1971). La *nada* recorre, sostenía Granell entonces, toda la obra de Cirlot desde 1946, fecha de publicación de *Donde las lilas crecen*. Es el mundo de lo no, de lo ni, de lo nunca, el mundo también de los *cuadernos blancos* (como los llamaba Carlos Edmundo de Ory) que Cirlot escribe a partir de principios de los sesenta. Ahora bien, *Donde nada lo nunca ni* no es solamente, precisa Granell apuntando algo esencial, una negación, sino "la definición del lugar de la negación" (1999: 207). Ese lugar es el lenguaje, y esa negación la de la muerte, y esto es lo decisivo en Cirlot, y de donde deriva la tensión de su escritura, desplegada entre esas dos instancias indisociables: el lenguaje y la muerte.

Cirlot ha leído a Heidegger —habría que estudiar, no obstante, qué y cuándo lo ha leído, y sobre todo cuál es su lectura—, pero no tuvo tiempo de conocer los nuevos aires hermenéuticos que se avecinaban a fines de los sesenta. De haber podido leer a un autor como Derrida, algo de su escritura hubiera interpelado al creador de Bronwyn. Hay en Derrida una reflexión profunda sobre el lenguaje y, sobre todo, del *lugar* de la escritura que podría servir de foco para iluminar una parte al menos de la tensión que atraviesa la obra de Cirlot. El año de 1966 (no estamos lejos del *Homenaje a Bécquer*) es aquel que Antoine Compaignon ha denominado "annus mirabilis" (2013). Es el año en que Derrida propone en la célebre (por inagural) conferencia de Baltimore socavar algunos de los fundamentos de la noción de *estructura*. No solo es Derrida, está allí Roland Barthes, René Girard, Jacques Lacan, etc. Algo que se llamará *posestructuralismo* se ha puesto en marcha, un pensamiento que trabajará ahí donde la estructura se desborda desdiciéndose a sí misma, donde queda problematizada la idea de un ordenamiento de la diversidad de acuerdo a un principio único (o, si se quiere, donde queda socavada la idea de la vieja *metafísica*, es decir, de ese lenguaje que se fía de sí mismo). España no es ajena a una renovación que el tiempo demostraría no ser mera moda pasajera, aparecen entonces los primeros libros de aquellos *novísimos* que, más allá de la nómina reduccionista de la antología histórica y de la generalidad del prólogo de Castellet, indican un cambio de para-

digma poético (desde el cual, por cierto, se reconocerá el valor de la propuesta cirlotiana, como en el caso de José-Miguel Ullán o de Clara Janés).

Me parece que sería interesante leer a Cirlot desde la *frontera* con todo este nuevo pensamiento. Cirlot activa la estructura móvil del lenguaje (hablará en términos de estructura cinética), pero lo que ese movimiento le acaba poniendo delante no son otros órdenes de sentido (en la dirección de la *polisemia* de la vieja hermenéutica), sino la posibilidad de una diseminación infinita del mismo. Con Heidegger y después con Derrida (y con Nietzsche primero) el lenguaje deja de ser un *sistema* para pasar a ser una *red* compleja de relaciones, esas que Cirlot encuentra a medida que busca, sin embargo, aquel idioma incomprensible de lo esencial. La diseminación del sentido atraviesa también la escritura del *Homenaje a Bécquer*, como antes mencioné. Hay un verbo, no obstante, que destaca por encima de los demás: *caer*. Es la primera palabra del poema que resonará después en la infinidad de huecos (elipsis) que el poema *excribe*: "otra vez a la tarde las oscuras", "volverán las oscuras", "pero aquellas, pero esas", "en tu balcón aquellas, las tupidas, / pero esas…".[10] El poema funciona así. Algo falta ahí, falta la palabra, falta el sentido. Falta todo eso y porque falta todo eso, el poema habla. Podría considerarse el *Homenaje a Bécquer* como una escritura fractal, donde las palabras se miran en su propio espejo y redoblan el vacío que las atraviesa. El poema es entonces el despliegue de ese vacío, condición del propio lenguaje, gracias al cual el lenguaje tiene alguna posibilidad de decir algo.

Es significativo en este aspecto en el *Homenaje* el uso de la interrogación.[11] La voz del poema pregunta en diversos momentos, "¿volverán?". No se trata solo ya de las golondrinas, en realidad no sabemos por quién o por qué pregunta, pero en todo caso responde, y la respuesta es absoluta, definitiva, inapelable: "no". Es la última palabra del poema. No volverán las golondrinas, eso está claro, ni siquiera si alguien como Pierre Menard las escribiera de nuevo idénticas. No volverán las golondrinas, nada volverá idéntico porque lo único que puede repetirse es siempre la diferencia, nunca detenida. Que el caer no pueda detenerse tal vez explique la violencia de los últimos versos, como una necesidad de poner fin o de clausurar ese caer, acabando así con la muerte misma. La sensación es que el poema se cierra como una tumba. Con la nada irrepresentable (no tanto irrepresentada) dentro.

El *Homenaje a Bécquer* es entonces, yo diría, una variación, pero ya no tanto en torno a la rima de Bécquer, sino en torno al "caer", que es el modo que tiene

10. En su forma de infinito, el verbo se repetirá a lo largo de poema. "Y caer las oscuras aquellas", "y caer las ardientes", "Pero mudo y absorto de rocío, / como se adora el ala al contemplar / y caer", "y caer, como lágrimas del día", "con el ala cuyas gotas / desengáñate, y caer", "pero como / de rodillas, absorto (las rodillas) / y caer, como lágrimas del día, / desengáñate", "sus nidos volverán las madreselvas / de su profundo sueño al contemplar. / Y caer", "Del día / rocío en tu balcón / y caer, / ¿volverán?", "pero Dios, mudo. / Y caer".

11. Elisa Martín Ortega ha llamado la atención asimismo sobre el uso de la fórmula interrogativa, ausente en Bécquer. El resultado en conjunto, ha reconocido también, son versos entrecortados, llenos de anacolutos, cercanos al balbuceo o silencio (2012: 41).

Cirlot de sustantivizar esa diferencia infinita que no puede detenerse salvo en la muerte, o en el fin del poema. El *Homenaje a Bécquer* enfrenta la idea de que, pese a todo, el sentido no está garantizado ni siquiera en el orden (agramatical en este caso) de lo poético, y ello porque todo poema está atravesado por aquello que lo deconstituye, que no le deja ser lo que *debiera* ser, ese depósito de sentido, según una concepción romántica. En esto consiste la espectralidad de toda escritura cuando rompe con la lógica de la representación y su juego de copias en relación con una supuesta realidad verdadera.

Cirlot reprochó a Bécquer que se situara ante la contemplación de la muerte, pero que no mirara dentro del sepulcro. Pues bien, Cirlot no solo sí mira dentro, sino que también escribe (*excribe*) ese interior.[12] Por eso podría decirse que escribió como si estuviera muerto, casi a lo Kafka. Versos como los siguientes vendrían a incidir en la misma idea: "Estoy cansado de estar muerto y ser" (*Bronwyn*, 1967) (Cirlot, 2001: 70); "¿saben los grandes cisnes dónde está mi cadáver?" (*Bronwyn, 2*, 1967) (Cirlot, 2001: 524); "Si sales de tu tumba / y vienes a la mía / Bronwyn, me verás: *Estoy arrodillado a través de la piedra*" (*Bronwyn V*, 1968) (Cirlot, 2001: 194); "Cuando te contemplé ya estaba muerto" (*Bronwyn, VII*, 1969) (Cirlot, 2001: 229). Y con ecos kierkegaardianos, en *Bronwyn, w* (1971) escribe también: "Tal vez en otro siglo me acerqué / con temor y temblor a tu blancura / y entonces no sabía que este mundo / es la concentración de lo imposible" (Cirlot, 2001: 453).

El empeño constructivista de Cirlot, en especial en su segunda etapa, formaría parte de una particular búsqueda en la que, sin embargo, se habría ido diluyendo tanto su mismo objeto como el sujeto que supuestamente la emprendió. Los últimos poemas de Cirlot dicen *nada*. Habla *nadie*. El *Homenaje a Bécquer* fue el primer eslabón en ese descenso del que nacen, a mi juicio, los mejores poemas de Cirlot como espacios de negatividad donde asomarse y observar, no la existencia (fingida siempre), sino lo que nunca comparece.

Bibliografía

Carson, Anne, *Decreación. Poesía, ensayos, ópera*, Madrid, Vaso Roto, 2014, trad. J. L. Clariond.

Cirlot, Juan Eduardo, *Homenaje a Bécquer*, e/a 1968.

— *Homenaje a Bécquer, I y II*, e/a 1971.

— *Confidencias literarias*, ed. Victoria Cirlot, Madrid, Huerga y Fierro, 1996.

— *Bronwyn*, ed. Victoria Cirlot, Madrid, Siruela, 2001.

12. Victoria Cirlot ha mencionado la "ingenuidad filosófica" que, a juicio de Juan Eduardo Cirlot, demostró Bécquer, en el sentido de haberse situado ante la contemplación de la muerte "sin mirar dentro del sepulcro" (Cirlot, 1997: 72).

Cirlot, Victoria, "Nota sobre Homenaje a Bécquer", *Rosa Cúbica*, 17-18, invierno 1996 − primavera 1997, pp. 71-72.

Compagnon, Antoine, "Pourquoi 1966?", *Fabula-LhT*, n.° 11, "1966, *annus mirabilis*", diciembre 2013 [URL: http://www.fabula.org/lht/11/presentation.html], página consultada el 10 octubre de 2018].

Derrida, Jacques, *Tableau de la litérature française* (1974) (2011).

— *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 2012.

Fernández, Emiliano y García, Enrique, "Cirlot: poesía permutatoria y abstracción", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 589-590, julio 1999, pp. 165-177.

Granell, Enrique, "Donde nada lo nunca ni de Juan Eduardo Cirlot: una cartografía de la nada", *Er, Revista de Filosofía*, n.º especial, *Nada, mística y poesía*, 24/24, 1999, pp. 207-221.

Martín Ortega, Elisa, "Juan Eduardo Cirlot y las golondrinas de Bécquer", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 747, septiembre 2012, pp. 39-48.

Nietzsche, Friedrich, *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza, 1973.

Sarmiento, José Antonio (ed.), *La otra escritura. La poesía experimental española 1960-1973*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990.

Safranski, Rüdiger, *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*, Barcelona, Tusquets, 2000.