

Interpretación del poema *Visio smaragdina*, de Juan Eduardo Cirlot, en la composición *Proteus*, de Jesús Torres*

Interpretation of *Visio smaragdina*, a Poem of Juan Eduardo Cirlot, in Jesús Torres' Composition *Proteus*

GUILLERMO AGUIRRE MARTÍNEZ

Universidad de Salamanca (España). Facultad de Filología. Palacio de Anaya. Plaza Anaya, s/n. Despacho 313. Salamanca. C.P. 37008. España.

Dirección de correo electrónico: guillermo_aguirre@usal.es

Orcid.org/0000-0001-7331-7947

Recibido: 15-1-2020. Aceptado: 5-3-2020.

Cómo citar: Aguirre Martínez, Guillermo, "Interpretación del poema *Visio smaragdina*, de Juan Eduardo Cirlot, en la composición *Proteus*, de Jesús Torres", *Castilla. Estudios de Literatura* 11 (2020): 151-172.

Este artículo está sujeto a una [licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.11.2020.151-172>

Resumen: En 2004 el compositor Jesús Torres presenta una breve pieza, para un solo percusionista, con una honda significación simbólica. La obra, hacia el final, incorpora un poema tardío de Juan Eduardo Cirlot de título *Visio smaragdina*. Ambos trabajos encuentran apoyo en la simbólica del color, en una idea metamórfica del ser, así como en una serie de vínculos con el misticismo sufí que expondremos a partir de los estudios de Corbin. En las siguientes páginas estudiaremos las significaciones de la composición de Torres y del poema de Cirlot resaltando su lugar en la cosmovisión contemporánea.

Palabras clave: Juan Eduardo Cirlot; Jesús Torres; poesía española del siglo XX; música contemporánea.

Abstract: In 2004 Jesús Torres composed *Proteus*, a brief and highly symbolic work thought to be executed by a unique percussionist. Towards the end of the composition we can listen an astonishing poem of Juan Eduardo Cirlot titled *Visio smaragdina*. Besides the semantic of the colour and the idea of metamorphosis that overflies the composition, we can find a serial of key

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación "POEMAS: POESÍA para MÁS gente. La poesía española en la música popular actual". Proyectos de I+D de Generación de Conocimiento (referencia PGC2018-099641-A-I00). Duración del proyecto: 2019-2021.

aspects related to Sufism. We will explore this last with the help of Henry Corbin's ideas. In the following pages we will show the significances of both works —Cirlot's poem and Torres' piece— in relation with the contemporary view of the world.

Keywords: Juan Eduardo Cirlot; Jesús Torres; 20th century Spanish poetry; contemporary music.

INTRODUCCIÓN

Jesús Torres compone en 2004 *Proteus*, breve pieza de algo más de diez minutos que integra en su cuerpo el poema *Visio smaragdina*, de Juan Eduardo Cirlot, recogido en el volumen *Poesía (1966-1972)* publicado por Editora Nacional al cuidado de Leopoldo Azancot en 1974, esto es, un año después de que muriese el poeta. En la página web del compositor leemos que la pieza requiere, sin mayor especificación al respecto, de seis instrumentos de piel, cuatro de madera, cuatro de metal, además de percusión corporal, todo ello para su ejecución por un solo percusionista y dejando en manos del intérprete la elección de los instrumentos. El trabajo, de evidente complejidad, más si cabe cuando exige una labor dramática por parte del ejecutante, demanda la fusión entre los instrumentos y el intérprete, que no es sólo ejecutante sino a su vez instrumento dado que se ha de golpear a sí mismo. Desde una mirada metafórica, podemos añadir que la carne de la obra se identifica, paradójicamente, con su estructura rítmica, con su esqueleto, con su cuerpo descarnado y desencarnado por tanto.

Aunque el propósito de estas páginas consiste en indagar en la significación del poema *Visio smaragdina* en la composición de Torres, no dejaremos de referirnos cuando resulte pertinente a *Proteus* en su integridad. Es preciso recordar al respecto que la composición no constituye una musicalización del poema, sino que lo asume en su interior. Como puerta de entrada al motivo que vertebra la obra, cabe destacar que encontramos en algunos pasajes correspondientes a la entrada “Proteo” del *Diccionario de mitologías* de Yves Bonnefoy, detalles significativos en relación con los aspectos que en adelante plantearemos:

Algunos hacen de Proteo el primer dios que existió o bien la sustancia inicial de la que surgió todo el universo. [...] Proteo presenta numerosos rasgos que lo emparentan con unas divinidades marinas que pertenecen a estratos muy antiguos de la tradición griega. [...] frecuenta las profundidades

de las aguas o se aproxima hasta sus costas, y comparte con Nereo el poder de metamorfosearse para escapar de sus adversarios (2010: 1290)¹.

Proteo, continúa el poeta, es “imagen de un dios anciano y lleno de sabiduría, estrechamente vinculado al mar, donde reside, capaz de adoptar numerosas formas —simbolizando de este modo la fluidez del agua, de la que es solidario— [...]” (1290). Desde esta misma significación del mito en la obra se incide en la metamorfosis o consustanciación entre música e intérprete, así como se presenta un objeto sin envoltura, esto es, se expone la médula misma de la música —entendida desde su mera rítmica—, la médula, por tanto, de la naturaleza. Este pulso elemental, primario, trepidante, despojado de aura —o comprendido todo él como aura—, se revela como expresión de la *natura naturans*, como savia que conforma y a un tiempo atraviesa la obra tal y como si el compositor, en el momento de crearla, sólo hubiese necesitado realizar un corte sobre una hipotética, no existente, superficie sonora. Un cosmos polirrítmico irrumpe entonces y no cesa ya hasta que, simbólicamente expresado, desaparece en su constante acontecer.

1. SIMBÓLICA DEL COLOR

Pese a que no nos apoyaremos en aspectos biográficos, parece necesario recalcar al menos el hecho de que *Visio smaragdina* es uno de los últimos poemas de Cirlot, compuesto en 1972, esto es, cuando el poeta se encontraba ya gravemente enfermo. El poema ha de encuadrarse en el marco de las indagaciones fonéticas realizadas por el barcelonés en sus últimos años, una exploración emprendida por medio del lenguaje o, más exactamente, desde la ‘violencia’ hacia éste, orientado a la iluminación de una realidad-otra. Las preocupaciones expresivas expuestas en esta pieza son pauta común en la obra madura de Cirlot, donde las torsiones emprendidas desde el cuerpo del lenguaje conforman, sin ir más lejos, algunos de los poemarios del ciclo *Bronwyn*, iniciado en 1967². La

¹ Por su parte, Chevalier, en su *Diccionario de los símbolos*, cita el siguiente pasaje perteneciente a Pierre Grimal relativo a la figura de Proteo: “«Está dotado del poder de metamorfosearse en todas las formas que desee: puede convertirse no sólo en animal, sino también en un elemento, como el agua o el fuego»” (Chevalier, 1986: 852).

² “Suele considerarse que Cirlot comenzó hacia 1960 una nueva etapa poética, parte de la cual quedó recogida en la edición que Leopoldo Azancot realizó, recopilando textos de 1966 a 1972.” (Román Román, 2011: 206-207).

búsqueda por descomposición, permutación y combinación, no puede desprenderse, no obstante, de motivos advertibles en poemas iniciales en los que se dibuja un mundo agónico que sólo más tarde y a través del lenguaje tratará de sobrepasarse, así como de sus iniciales tentativas en el ámbito de la expresión musical³.

En lo que por ahora nos ocupa, *Visio smaragdina* se presenta como hallazgo decisivo del trayecto anímico, conforme recuerda Antoni Gonzalo Carbó en uno de sus trabajos en torno al concepto:

El viaje interior hacia la «Isla Verde» [...] de la fe *shî'î*; el viaje inmóvil, sin salir de uno mismo, al «país del *no-donde*» [...], de los relatos místicos de Suhrawardî; el viaje a través de cielos cada vez más sutiles, *más verdes*, de los grandes maestros kubrawíes —al-Kubrâ y al-Simnânî—, tipificado por la *visio smaragdina*, o bien la travesía del «Mar Verde» [...], según Ibn al-'Arabî, simboliza el conocimiento de la realidad esencial [...] y constituye el indicio del resplandor de la vida eterna (Gonzalo Carbó, 2007: 67).

El esoterismo del lenguaje desde el que Cirlot explora o trata de rebasar el mundo de la representación —esoterismo relacionado, según recalca asimismo Jaime D. Parra, con fundamentos propios del sufismo—, no deja de constituir, como elemento radical que es, un fenómeno compartido por el conjunto de religiones en sus márgenes más heterodoxos —vinculados, en fin, con la vía mística—, y es así que Scholem, como figura capital, en *Lenguajes y cábala* menciona:

Reencontrar los nombres en el lenguaje de los hombres, ésa es en el fondo la pretensión que subyace en la concepción cabalística de la naturaleza de la oración. Ya la tradición de los llamados *Chassidim* alemanes ha colocado, en el siglo XII, en el centro de sus meditaciones sobre la oración la reflexión sobre los nombres que están detrás de las palabras. Ellos son los que son

³ Podríamos hacer una sucinta referencia a un motivo que se retomará párrafos adelante aun de modo velado: el recitado monódico, la letanía emergente y constante ya desde los años 40 en la obra de Cirlot —véase, por ejemplo, el poema “Ha sido dicho”, perteneciente a *Cordero del abismo* (1946)—. El poeta ofrece, por recitación, por reiteración también, un modelo de trascenderse, de evocar imágenes desde el lenguaje con el objeto de sobrepasar el alcance de éste. En un momento posterior de su trayectoria se optará directamente por descomponer ese mismo lenguaje con el fin de acceder a otro lugar de realidad: el poeta se adentra entonces en estratos eclipsados o bloqueados por la palabra. La preocupación o creencia en que el lenguaje es sólo punta de iceberg es un motivo explorado por dos autores ‘proteicos’, estudiados por Cirlot, como son Bruno y Pico. A ambos regresaremos páginas más tarde.

llamados, casi podríamos decir conjurados, a la realidad por las palabras de la oración. Mediante diversos procedimientos de la numerología y de la combinación y recolocación de las palabras de la oración se descubre en ellas la dimensión escondida, en la que la oración, la invocación a Dios, es al mismo tiempo una inmersión, no carente de elementos de conjuro, en ese nombre (2006: 71).

Este camino de inmersión y de desposesión ascética es el que potencialmente conduce y concluye en la *Visio smaragdina*. El poeta, conforme al clásico desarreglo sensorial, se introduce en el mundo de las relaciones sinestésicas expuesto en otros poemas cronológicamente próximos como “Alexander Scriabin” o “Wagner”, pertenecientes a la breve serie *Ocho homenajes*, publicada en ese mismo año 72 en que compone *Visio smaragdina*. Esta serie de trabajos, definidores de todo un programa simbólico, cabe abordarlos desde presupuestos teosóficos y antroposóficos al menos en lo referente a las búsquedas sinestésicas desde las que el poema llega a ser comprendido como composición pictórica y evidentemente musical, creaciones de cuerpo abstracto en tanto que a partir de una ruptura con el orden representativo se dibuja, se ilumina —la obra misma es— una realidad-otra o una extensión de la realidad a través del mundo imaginal, concepto trabajado por Corbin⁴.

Parece oportuno mostrar, en este momento, el poema de Cirlot que Torres incorpora a su composición⁵. Añadimos, a modo de mero apunte,

⁴ En relación con esta desorganización, desarreglo, desde el que el poeta desea alcanzar una primera realidad -ruptura del espejo-, y conforme a la tradición no sólo sufí sino hermética en general, Corbin va a aludir a la permanencia del sujeto en la cripta desde la que ha de abrirse paso hasta reunirse o reencontrarse en su íntimo lugar: “Este mundo visible no es en sí mismo el templo; es la cripta del templo, la cripta cósmica. La iniciación dispensada por el ángel consiste en mostrar al iniciado cómo se sale de la cripta. Para acceder al templo al que el ángel pertenece y al que el iniciado pertenece también por su origen. En la cripta el iniciado no es más que un exiliado. El sentido y la función de los cielos físicos de la astronomía es conducirlo a los cielos suprasensibles del mundo espiritual, los del Templo (es el *malakût* que fue mostrado a Abraham; *Qôran* 6, 75” (2003: 266-267).

⁵ Recogemos, asimismo, el siguiente testimonio sobre el concepto de *visio smaragdina* tal como lo comprende el propio Cirlot: “la «visio smaragdina», es la última fase de los estados espirituales cromáticos que se perciben en el estado místico. Se perciben luces en movimientos simultáneos, siendo el color verde el que persiste más. De este color emanan los rayos fulgurantes. Pueden ser un color absolutamente puro, anunciador de la luz divina. Con la aparición de la luz verde descienden los ángeles, la *Shekinah* sola, o bien rodeada de ángeles.” (L. Pozo, 2009: s/p).

que no es ésta la única obra del poeta barcelonés sobre la que Torres ha trabajado; en la breve pieza *Nínive*, de 2006, se recita un fragmento del poema *Bronwyn n*.

Visio smaragdina

Maresmer
maresmel vad
valma resdar
mares delmer

Deser verdal
vernal damer
adler es mar
verden lervad

Maresmer ver
desmeral dar
dar
ver
verd
verd smerald (Cirlot, 2008: 874).

Si transcribimos el texto es con objeto de poner sobre relieve la serie de imágenes en torno a las que se teje el poema: mar, esmeralda, verde, desierto, dama, desear, ver, dar, etc. Quedémonos con las más evidentes y centrémonos en la tríada conformada por verde, mar y esmeralda, estudiada por Corbin en los trabajos aquí comentados sobre el simbolismo sufí y la *visio smaragdina*. Corbin hace referencia a la reunión de los dos mares como imagen o lugar que atestigua la presencia de la “*Nova Hierosolyma*” (2003: 346). Se remite aquí a la superación de opuestos, a la prevalencia del espíritu sobre la realidad material conforme al mensaje extraído de los textos joánicos. Con ello emerge a su vez, es preciso recordarlo a la hora de tratar a un autor de sello escatológico como Juan Eduardo Cirlot —recordamos en este punto la importancia que la idea del no—mundo tiene en su poética—, la idea del tiempo que precede al cese del tiempo —Milenio—. El advenimiento del Reino milenial o tiempo del espíritu, idea rechazada por la Iglesia ya desde Nicea dado el peligro que conllevaba en lo relativo al papel de aquélla como organismo mediador, posibilita la irrupción de la Nueva Jerusalén, de una realidad-otra —Tercer

reino o tiempo de paz—. Esta revelación de un tiempo después del tiempo —tiempo sacro frente al profano—, por de pronto, vincula estos poemas con visiones ya anunciadas en *Cordero del abismo*, poemario datado en un año tan temprano en la trayectoria del poeta como 1946, en cuyo pórtico se lee justamente una cita del *Apocalipsis* relativo al “nuevo reino”.

Llegados a este punto, resulta necesario aludir a la identificación entre el presente advenimiento y la renovación vital simbolizada mediante el verde⁶. Acudimos para ello a Antoni Gonzalo Carbó:

El iniciado debe apagar los fuegos del ego y aprender a aceptar la voluntad divina. Cuando se han levantado los «velos» del yo (*hujub*), la luz divina brilla en el alma plenamente; cuando el espejo del alma ha sido pulido de su herrumbre, refleja perfectamente los Atributos de Dios (*sifat*). El reverdecer del *homo mysticus* es el signo de su progresión espiritual, de la salida del pozo de las tinieblas de su naturaleza física, pues el color verde es el de la vida eterna (Gonzalo Carbó, 2007: 78-79).

Se produce, en este proceso de purificación o segundo nacimiento —relativo al recreado poéticamente por Cirlot y musicalmente por Torres—, una salida al encuentro de una visión plena, una ruptura de la cripta reflejada mediante el ascenso por la escala cromática⁷, prendimiento de la rosa (Cirlot, 2008: 866) o ejercicio pneumático, siguiendo en ello tanto a Pablo de Tarso como a los escritos joánicos⁸. Conforme a estas

⁶ La simbólica del color en el poemario *Cordero del abismo* se va a revelar como delatora de una tensión que prefigura el curso que el poeta recorrerá en adelante. Justamente el verde, sin detenernos ahora en su significación, posee un papel fundamental dado que queda vinculado a la Nueva Jerusalén. El poema “Cordero del abismo”, perteneciente al poemario homónimo, comienza del modo siguiente: “La tierra estaba verde como el cielo / Y la resurrección en mis orillas / cantaba largamente sobre el valle.” (Cirlot, 2005: 222). La exposición o revelación de una imagen no necesariamente implica su consumación, sino que en tantas ocasiones remite al lugar al que, en adelante, de modo más áspero, habrá de dirigirse el poeta. En posteriores composiciones el poeta presentará el proceso que habrá de eclosionar, décadas después, en la *visio smaragdina*.

⁷ “En el corazón del místico opera una verdadera alquimia espiritual que parece estar tipificada por el color rojo del fuego del incendio del alma y el fresco verdor que anuncia la proximidad de la gracia divina” (Gonzalo Carbó, 2007: 82).

⁸ Agustín López, en el prólogo al volumen *El encuentro con el ángel*, de Sohrevardí, hará referencia a una: “*progressio harmonica* -utilizando esa expresión del léxico musical tan cara a Corbin-, capaz de trasladar al hombre, sin otra mediación, «cada vez más alto, por entre los dioses y los padres de los dioses» -como decía la neoplatónica Hipathia- hasta las puertas mismas del Misterio, o, dicho en otros términos, capaz de llevar al ser humano

nociones, en el momento en que Torres expone en su composición la emergencia espiritual, lo hará por medio de una incesante liberación de energía sin molde alguno que la detenga, una elevación por una escala sónico-cromática que concluye ahí donde el todo se reintegra en la unidad⁹.

El poeta, por su parte, en su ejercicio combinatorio, fricciona las palabras, indaga en su sonoridad, de mayor significación que la expresada en su convencional disposición. Pudiera añadirse al respecto que, tal y como desde la música espectralista se explora a partir de los setenta —si bien hay antecedentes cercanos y hasta remotos—, se da una indagación en la palabra desde su propia interioridad, desde su timbre ahora descompuesto y expresado en una gama de sonidos y fotismos. El corsé conceptual y gramatical se desmembra y se asiste a la emergencia de una desnuda pulsión, el rastro de un animal-dios en un proceso esclarecedor de un curso de elevación anímica definido desde la primacía de uno u otro color. De nuevo Gonzalo Carbó sale al paso para exponernos el significado que en Rumi alcanza este verde esmeralda en el mundo imaginal:

En la poesía de Rumi, en el camino hacia el misterio divino, el color verde señala el mundo del *malakdt*, el universo de los ángeles-almas, como el más cercano a nuestro universo cuyo color es la «luz negra». Se trata del viaje iniciático hacia la montaña de *Qiif*, donde mora el «fénix» (*'anqd o simurgh*), el pájaro fabuloso que tipifica la Unidad divina reconciliada con la multiplicidad (Gonzalo Carbó, 2007: 86).

Por su parte Corbin expone al respecto que el tono desde el que se advierte el mundo imaginal refleja la cualidad anímica del sujeto que observa¹⁰, de ese sujeto que avanza en su deseo de alcanzar el castillo

ante el Nombre de la Teofanía suprema a través de sucesivos reencuentros consigo mismo en un trayecto de reintegración progresiva” (Sohravadí, 2002: 23). Cuanto se describe es la consecución de la *visio smaragdina*.

⁹ De nuevo es posible acudir a las palabras de Agustín López recogidas en el prólogo a la obra de Sohravadí: “Son estos Ángeles-almas, pobladores de ese mundo intermedio [...] en el que tienen lugar las inspiraciones proféticas y las visiones teofánicas, los que serán eliminados por la cosmología de Averroes, eliminación que acarreará consecuencias trascendentales, pues la eliminación de ese ángel «personal» supone la ruptura de la posibilidad de una comunicación directa de cada ser humano con el Pléroma celestial; a partir de ese momento, será el magisterio o institución eclesial quien pase a monopolizar esa función de mediación.” (Sohravadí, 2002: 22-23).

¹⁰ Y no deja de verse en ello una analogía con la incidencia de la acción del sujeto sobre la del objeto en el fenómeno perceptivo. Tampoco ha de olvidarse, si bien ello tiende a

interior o palacio divino. El individuo se define así en función de su capacidad de ver, de igual modo que lo hace en función de su capacidad para escuchar:

Las etapas de este ascenso se acompañan de fotismos coloreados que anuncian el crecimiento de los órganos o centros sutiles del hombre de luz, arrastrado por la luz *verde* sobrenatural que resplandece en la abertura del pozo. Al término de este ascenso, se multiplican los fenómenos de luz en los que se anuncia la reunión con el testigo celestial, el *polo* (Corbin, 2000: 80)¹¹.

Desde esta comprensión de lo que Juan Eduardo Cirlot esclarece con su poema —donde, no lo olvidemos, se concentran las búsquedas de toda una vida—, podemos regresar de nuevo a la obra de Torres para seguir apuntalando nuestra exploración.

2. POLIRRITMIA

Con la explosión del verde, hemos visto, se presenta la idea de una revelación o acceso al castillo interior, ahí donde el sujeto advierte su consustancialidad divina:

El color *verde* es el último color que persiste. De este color emanan rayos que brillan con destellos resplandecientes. Este color verde puede ser absolutamente puro, pero puede ocurrir que su brillo se apague. Su pureza anuncia la dominante de la luz divina; su carencia de brillo se debe a un retorno de las tinieblas de la naturaleza (Corbin, 2000: 93).

Estamos en el corazón del poema, en el de la pieza musical así mismo. De no ser por el pasaje poético que *Proteus* contiene, creeríamos asistir a un mero cambio de formas, y sin embargo la inclusión del texto invita a interpretar la obra como un proceso y un hallazgo. A partir de la convulsión de algo que está a medio camino entre lo elemental y lo musical, un ritmo

parecernos más natural, la incidencia del mundo objetual sobre el «pretendido» sujeto, en tanto que la acción se ejerce en ambos sentidos.

¹¹ El islamólogo francés dedica páginas a la significación cromática en el camino que conduce a la *visio smaragdina*: “realizar este viaje místico es *interiorizar*, es decir, «salir hacia sí mismo»; es el éxodo, el viaje hacia el Oriente-origen que es el polo celeste, el ascenso del alma hasta salir fuera del «pozo», cuando en la abertura se eleva la *visio smaragdina*” (Corbin, 2000: 76).

evocador de fotismos simbólicos, participamos de un ritual en el que el solo golpe de la piel —animal o humana— posibilita una revelación. Cada golpe se convierte en una llamada que ilumina en último término y en panóptica disposición la simultaneidad de lo revelado, advertido no obstante por el sujeto desde su sucesión temporal. Se trata éste de un motivo en cierto modo prefigurado en la obra de Cirlot: “Cuando sucesiones de aglomeradas notas desgarran los oídos del alma y se ve de pronto que todas las distancias son infinitas, es dulce desatar una fuente en la que todo se halla transtornado [...]” (Cirlot, 2005: 478). El golpeo resitúa el objeto estético en su lugar primero, cultural; el poeta mismo queda transmutado en la figura de mago, imagen querida al poeta barcelonés.

Avanzando algo más y por su cercanía con nuestro objeto de estudio, recogemos las palabras de Eugenio Trías en referencia al *Uaxuctum* de Scelsi, donde

la percusión no asume, al menos en esta obra, la mediación entre el sonido y el ruido que constituye para algunos músicos contemporáneos su función. Es más bien el componente destructivo y salvaje el que se aprecia, al menos respecto a muchos de esos instrumentos percutientes. Lo cual no significa que no puedan ser suavizados, sublimados y civilizados en un sentido superior (2010: 553).

Este mismo ejercicio de sublimación será el observable en la partitura del músico, quien, por otro lado, no precisa salvar la distancia entre ruido y sonido¹², en primer lugar pues desde décadas atrás el primero ha quedado integrado en los límites del segundo, y, en paralelo, dado que nadie en su juicio consideraría ni hoy ni hace medio siglo el sonido de los timbales como ruido o fenómeno a-musical. La presencia de los timbales remite en este trabajo a la significación del rito¹³, a un establecimiento de relaciones

¹² Sobre esta superación de la aludida distinción, señala sucintamente Tomás Marco: “[E]n el ámbito musical ya no se puede hablar de sonidos y de ruidos, sino que la música ha trascendido ampliamente la escala y ha conquistado el total sonoro. Todo lo que suena es susceptible de convertirse en música. Sin duda, se sigue usando la escala, o más exactamente las escalas, pero ya no como material exclusivo, sino como uno de los elementos sonoros que forman parte de la composición y la escucha formal” (2017: 35).

¹³ Todo ello expone de fondo una particular angelología, un desprendimiento o emanación de la unidad de polaridades poseedoras de sentido y evocadoras, reveladoras incluso, de un estadio ontológico que ya hemos asociado con las particularidades que Corbin atribuye

de identidad entre el animal —representado por la tela de los elementos de percusión—, el individuo que se golpea a sí mismo como si de un tambor se tratase, y el espíritu de la creación, metamórfico Proteo simbolizado en el verde y desenmascarado por el poema recitado hacia el final de la obra. No nos hallamos, en suma, ante un mero estudio polirrítmico, sino ante un conato de ritual —conato pues la distancia y la superposición de estratos culturales nos impiden tomar el fenómeno desde la pureza presupuesta en los ritos primitivos que resuenan a partir de la identificación entre animal, intérprete y espíritu—; conato de ritual, de igual modo, que prescinde de categorías culturales y se resuelve en forma de fotismos, conforme a la visión de Corbin, de carácter supracultural¹⁴.

Cabe destacar que este deseo de fusión entre un fenómeno ritual y uno estético-cultural es observable, igualmente a través de las posibilidades de la percusión, en una obra en todos los sentidos exagerada como el ballet *Tutuguri* (1980-1983), comprendida como una de las cimas de la música reciente. Ivanka Stoianova, que en un revelador estudio se refiere al citado ballet como «música en estado crudo», recoge una sugerente apreciación del propio Rihm, quien entiende su obra como

Investigación de una música de reflejos, de un cuerpo sonoro, cuya convulsión y transformación se hacen melodía, rítmica y color (sin dualismo,

al carácter tornasolado del mundo imaginal, partícipe de unas propiedades diferentes para cada mirada.

Todavía en relación con la figura del ángel, en el poema “Ángeles”, de nuevo de *Cordero del abismo*, su presencia no puede tomarse sino como una representación de lo que en trabajos posteriores como *Visio smaragdina* va a ser una presentación o, más certeramente, una revelación. Muchas de las obras primeras del poeta, en este sentido, pueden comprenderse como una explicación, como una exposición hermenéutica, en cierto grado epidérmica y comúnmente estética -siempre dentro del universo del poeta, que no guarda nada de epidérmico-, de aquello que en los visionarios años de madurez se aprecia como un adentramiento en la esencia de la palabra -y de la imagen, por tanto-.

¹⁴ Así Corbin: “Aquí, la fisiología del hombre de luz, al implicar toda una doctrina de las formas simbólicas, reconstruye desde otra perspectiva el *itinerarium ad visionem smaragdinam*. Dicho de otro modo, los colores que caracterizan los fotismos de la apercepción visionaria tienen en suma este significado: la transmutación de lo sensible por la transmutación de los sentidos en «sentidos de lo suprasensible» (2000: 95). Más adelante, en torno al presente fenómeno, leemos: “A esta revelación interior aboca aquí la iniciación individual; los fotismos coloreados anuncian sus etapas, desde el círculo de tinieblas y la luz azul del yo inferior, entregado todavía enteramente a las percepciones sensibles y sensuales, hasta la *visio smaragdina* del Trono que muestra sus irisaciones en orbes de luz” (Corbin, 2000: 103).

rebelión contra la norma sí-no). Hacia el final: borradura del color, anulación de toda complacencia en relación con el desarrollo, salvo el musical. Musical significa: el camino del estilo hacia el sonido, en el pre-sonido. La esperanza de destapar a lo jamás oído (Stoianova, 2009: 197).

De nuevo aquí se revela nuclear no sólo la rítmica sino el colorido y el planteamiento monista que rige esta composición, así como, volviendo a lo que a nosotros nos ocupa, la de Jesús Torres. Aun cuando la inclusión del poema de Cirlot remite, por significación fonética, cromática y rítmica, a un estado concomitante con un fenómeno de epifanía o de revelación, todo ello, interpretamos, acontece en un estado no segmentado entre inmanencia y trascendencia, esto es, a partir de la identificación entre la interioridad del sujeto y el evocado polo divino, conforme a una visión no dualista¹⁵.

Si regresamos, antes de concluir con este punto, a la polaridad entre el ser orgánico, elemental, animal del sujeto —en la grabación de *Proteus* que más adelante mencionamos este lazo queda acentuado por la indumentaria de cuero presentada por la intérprete,¹⁶ además de por la piel animal que Torres demanda explícitamente como material con el que han de estar confeccionados seis de los instrumentos—, y el pléroma revelado por la *visio smaragdina*, parece conveniente recalcar que cuanto el acontecer proteico —la irrupción de la sustancia infinita por el lienzo de

¹⁵ Corbin, no obstante, desde uno de los vínculos hermenéuticos que recoge en su estudio, presenta el proceso que conduce a la visión esmeralda desde su lazo con el misticismo de la Merkaba, con el curso de elevación gnóstica hacia el carro divino, de raíz hebrea y remitente tanto a Elías como a Ezequiel, tanto a Isaías como posteriormente a Juan. Una interpretación que se ciña fielmente a este modelo adjudicaría al universo de Torres, en consecuencia, un carácter dualista que nosotros rechazamos al menos en su planteamiento rígido. Menciona Corbin al respecto: “Algunos teólogos incluso, refiriéndose a la visión de Isaías (6, 1 ss.), consideran el misticismo joánico como una rama lateral del misticismo de la Merkaba. La visión que anticipa el libro de la Ascensión de Isaías presupone una ascensión visionaria al cielo. Así el Evangelio de Juan no tiene como propósito preservar un recuerdo histórico del Jesús terrenal. Lo que nos hace conocer es una «historia» distinta, que tiene como lugar y sede el conocimiento espiritual de la comunidad joánica, y esta «historia» tiene por derecho propio una realidad plena, diferente, ciertamente, de la historia exterior de los acontecimientos, pero no menos sino, más bien, «todavía más real». Las características del Jesús joánico se corresponden existencialmente con las actividades de la comunidad joánica, actividades pneumáticas, carismáticas, proféticas.” (Corbin, 2003: 326).

¹⁶ Aun cuando cabe comprender que la elección de este material obedece a cuestiones de sonoridad.

la composición— viene a proponer, a presentarnos, es la figura de Proteo entendida desde la misma comprensión que la expuesta por un estudioso de la cábala como Pico della Mirandola a finales del XV en el *Discurso sobre la dignidad del hombre*, donde se afirma:

Las bestias en el momento mismo en que nacen, sacan consigo del vientre materno, como dice Lucilio, todo lo que tendrán después. Los espíritus superiores, desde un principio o poco después, fueron lo que serán eternamente. Al hombre, desde su nacimiento, el padre le confirió gérmenes de toda especie y gérmenes de toda vida. Y según como cada hombre los haya cultivado, madurarán en él y le darán sus frutos. Y si fueran vegetales, será planta; si sensibles, será bestia; si racionales, se elevará a animal celeste; si intelectuales, será ángel o hijo de Dios, y, si no contento con la suerte de ninguna criatura, se repliega en el centro de su unidad, transformando en un espíritu a solas con Dios en la solitaria oscuridad del Padre, él, que fue colocado sobre todas las cosas, las sobrepujará a todas. ¿Quién no admirará a este camaleón nuestro? O, más bien, ¿quién admirará más cualquier otra cosa? No se equivoca Asclepio el Ateniese, en razón del aspecto cambiante y en razón de una naturaleza que se transforma hasta a sí misma, cuando dice que en los misterios el hombre era simbolizado por Proteo (Della Mirandola, 2010: 6)¹⁷.

¹⁷ El pasaje continúa de este modo, que citamos por extenso al no quedar alejado de aspectos tratados en estas páginas: “De aquí las metamorfosis celebradas por los hebreos y por los pitagóricos. También la más secreta teología hebrea, en efecto, transforma a Henoch ya en aquel ángel de la divinidad, llamado «*malakhha-shekhinah*», ya, según otros en otros espíritus divinos. Y los pitagóricos transforman a los malvados en bestias y, de dar fe a Empédocles, hasta en plantas. A imitación de lo cual solía repetir Mahoma y con razón: «Quien se aleja de la ley divina acaba por volverse una bestia». No es, en efecto, la corteza lo que hace la planta, sino su naturaleza sorda e insensible; no es el cuero lo que hace la bestia de labor, sino el alma bruta y sensual; ni la forma circular del cielo, sino la recta razón, ni la separación del cuerpo hace el ángel, sino la inteligencia espiritual. Por ello, si ves a alguno entregado al vientre arrastrarse por el suelo como una serpiente no es hombre ése que ves, sino planta. Si hay alguien esclavo de los sentidos, cegado como por Calipso por vanos espejismos de la fantasía y cebado por sensuales halagos, no es un hombre lo que ves, sino una bestia. Si hay un filósofo que con recta razón discierne todas las cosas, venéralo: es animal celeste, no terreno. Si hay un puro templador ignorante del cuerpo, adentrado por completo en las honduras de la mente, éste no es un animal terreno ni tampoco celeste: es un espíritu más augusto, revestido de carne humana. ¿Quién, pues, no admirará al hombre? A ese hombre que no erradamente en los sagrados textos mosaicos y cristianos es designado ya con el nombre de todo ser de carne, ya con el de toda criatura, precisamente porque se forja, modela y transforma a sí mismo según el aspecto de todo ser y su ingenio según la naturaleza de toda criatura. Por esta razón el persa *Euanthes*, allí donde expone la teología caldea, escribe: «El

Proteo se revela como animal, como hombre, y el hombre como ángel o en último término como participación de Dios, dentro de un universo panenteísta desde el que resulta posible interpretar la composición de Torres como un retrato abstracto y dinámico del ser, de todo ser —retrato, pues, de Proteo—¹⁸, un lienzo expositor de la transformación del animal en divinidad, resaltándose con ello su consustancialidad.

Accedemos así a postulados que vinculan nuestra época con el periodo acaso más sincrético del Renacimiento, en tanto que el neoplatonismo florentino reconfigura el mundo de ideas platónico de modo tal que una serie de objetualidades estáticas —la idea del hombre pero ante todo la de Dios— recobran su carácter dinámico, camaleónico, arraigadas a un sustrato pagano. La re-situación de Dios en la naturaleza como *physis*, y en el hombre como parte que es de ella, vertebrada una composición cuya ubicación en la estética presente ha de situarse, en lo que a su significación se refiere —no así en lo tocante a la envergadura de la obra—, en el mismo lugar que la ya mencionada *Tutuguri*¹⁹.

hombre no tiene una propia imagen nativa, sino muchas extrañas y adventicias». De aquí el dicho caldeo: «*Enosh hushinnujim vekammah tebhaoth baal haj*», esto es, el hombre es animal de naturaleza varia, multiforme y cambiante.” (Della Mirandola, 2010: 6).

¹⁸ Si en apariencia podría pensarse que este animal-hombre-dios encarna un lacaniano dios inconsciente, parece que la explosión de la *visio smaragdina* subsume en una omni-consciencia los procesos que anteriormente se presentaban como incesante metamórfico curso de Proteo. En cualquier caso, la relación ha de tenerse en cuenta y acudimos de nuevo a las palabras de Chevalier en otro pasaje perteneciente a la entrada “Proteo”: “Se ve en él el símbolo de lo inconsciente, que se manifiesta con mil formas, jamás responde con precisión, y no se expresa más que por enigmas.” (Chevalier, 1986: 853).

Algo decisivo en esta presentación del dios de las aguas, metamórfico, que es Proteo, en lo que respecta a su relación con los tiempos actuales, no deja de ser el hecho de que su indefinición inherente, al tiempo que desprovee a lo numinoso de revestimientos fijados, posibilita la convergencia de distintos acercamientos a dicho fenómeno. Se toma parte así de los motivos por los que Eugenio Garin recalca el valor del *Discurso* de Pico como completamente actual, como válido para su proyección en los tiempos recientes (Garin, 1981: 94-95).

¹⁹ Eugenio Trías complementa con esta comprensión del *Discurso* de Pico nuestra visión al respecto: “Si el artista mimético era expulsado por razón de sus metamorfosis, por razón de su incapacidad para asentarse en un lugar, para adecuarse a un oficio o actividad, para definirse según un determinado patrón de identidad, ahora todas estas razones de expulsión son, para Pico, razones de incorporación. Son inclusive algo más: eso que hace del hombre el ser supremo de toda la creación.

Ésta, antes del hombre, se asemeja al cuerpo social platónico. Pero la llegada del hombre introduce en ese cosmos clauso y ordenado un principio de movilidad y energía. [...] Ya

Eugenio Garin, todavía en relación con estos aspectos significativos de una revitalización o dinamización del universo material, apelará a

la unidad del ímpetu vital que se nos muestra a un mismo tiempo como forma y materia del universo, libre posibilidad sin límites, flujo de energía que plasma todo orden y lo sobrepasa, acto constitutivo del ser que impide la muerte del ser estático. Y también significa rechazo de una contemplación inerte de esencias definidas; significa confluencia de conocer y hacer, ciencia al servicio de la infinita y mágica transformación del todo. «Esta es la filosofía que abre los sentidos, da contento al espíritu, magnifica el intelecto... Y veremos que la muerte no sólo no nos alcanza a nosotros sino a sustancia alguna, que nada mengua sustancialmente, antes bien, al discurrir por el espacio infinito todo muda simplemente de aspecto... No hay puntos finales, término, orillas o murallas que nos defrauden y puedan privarnos de la abundancia infinita de las cosas. Fecunda es la tierra y su mar; perpetua la llama del sol, pues eternamente se suministra yesca a los voraces fuegos y humores a los menguados mares, porque siempre nace desde el infinito nueva provisión de materia». Cuando leemos materia, no debe conducirnos a engaño la palabra. En el infinito en que vivimos, y que vive en nosotros, «no hay materia porque nada está figurado ni es figurable, nada se halla terminado ni puede concluir. No hay forma, porque no informa... (sino que) es forma de tal manera que no es forma; es materia sin serlo; es alma que no es alma, pues es el todo», uno, infinito, vivo, absoluto. (1981: 214-215).

Cuando líneas arriba, en la pasada nota al pie, se aludía a un aparente dios inconsciente, hacíamos referencia precisamente a este punto confuso del que Garin nos saca al recordarnos las cualidades o significaciones atesoradas por este concepto de materia. El texto que cita el historiador italiano, por lo demás, pertenece a un pasaje de *Sobre el infinito universo y los mundos*, de Giordano Bruno, escrito en 1548, medio siglo por tanto después de que Pico escribiese su *Discurso*, en el que Dios se revela como sustancia infinita de la que todo toma parte y en el que, al contrario que en Pico, se da ya una des-centralización de la persona, y en el que aspectos gnósticos relativos a la chispa divina que anima al ser ponen en contacto el siglo XVI con el crisol espiritual emergente en el XX y, sobre todo, en el XXI. Esta indeterminación general del Dios y de la materia es, al tiempo que relativizadora, posibilitadora de nuevas resimbolizaciones, de nuevos

que ese hombre de Pico evidencia su esencia artística: es, como hemos visto, artífice de sí mismo, es su propio hacedor y su productor; es por lo mismo plasmador de un mundo al que le da forma y figura [...]” (Trías, 2009: 88).

órdenes de idealidad, como el propio Bruno, esta vez en *Las sombras de las ideas*, nos ayuda a comprender:

Lo que se ha dado en llamar indistintamente destino, o necesidad, o Bien, o demiurgo, o alma del mundo, o naturaleza, procede, con arreglo al movimiento y al tiempo, de las cosas imperfectas a las perfectas, que deben ser comunicadas a las inferiores, y éste es un mismo principio en todas y cada una de las cosas (Bruno, 2009: 75).

Aquello que se presenta en este pasaje, en suma, y conforme a lo que hemos ido exponiendo, guarda un estrecho vínculo con cuanto Cirlot revela con su poema y con cuanto Torres expresa musicalmente, un proceso epifánico que viene a tornar consciente y supraconsciente aquel fenómeno presentado en un primer momento como actividad inconsciente²⁰: ambas son el hombre, ambas el dios, ambas la materia. El curso que conduce y vincula lo animal con lo celeste —y de nuevo recordamos las nociones paulinas— es el de la libertad absoluta en su curso de revelación y fijación por medio del universo de formas.

3. ÉXTASIS CROMÁTICO-SONORO

El proceso de decantación o apertura hacia la *visio smaragdina* queda asociado, según vamos exponiendo, a la naturaleza proteica de la vida, de la divinidad, a aquella energía inagotable que nutre lo existente. Engarzando la propuesta de Torres con el poema de Cirlot, podemos aún referirnos al lugar, a la significación, que la percusión ocupa en la obra del poeta, o al menos el modo en que es recogido en el siguiente pasaje del año 49. El golpeo contra la piel conduce a una apertura perceptual de la que, una vez más, asoman tonalidades que anuncian una realidad distinta: “Toco mi tambor hasta que el horizonte se abre en dos como una ostra y de su grieta surgen resplandores vivísimos, cataratas de fuerza que riegan mis venas luminosas y, no obstante, necesitadas de más y más fulgor celeste” (Cirlot, 2011b: 56). En el comentario que acompaña al texto —correspondiente al poemario *Eros* (1949)—, leemos:

²⁰ Experiencia que, desde su relación con los planteamientos de la mística judía, Hernández Garrido define como “visión del iluminado ante el descenso de la Shekina” (s/f: 35).

África es para Juan Eduardo Cirlot el lugar del ritual multitudinario, el lugar del redoblar salvaje de los tambores omnipresente en *Eros* y en *Lilith*, el lugar, en fin, del origen y de la abolición de la memoria. «Posiblemente me iré pronto a África, al Sudán negro. Quiero convertirme en mago de tribu. Aprenderé el dialecto y haré poemas a los salvajes» (Cirlot, 2011b, 53).

Se trata de unas líneas que le escribe Cirlot a Carlos Edmundo de Ory en 1945 recogidas en las páginas de *La habitación imaginaria*. Algo más podemos esclarecer sobre la significación del redoblar de tambores si acudimos a otro extracto tomado de la entrada dedicada al instrumento en el *Diccionario de símbolos*:

Símbolo del sonido primordial, vehículo de la palabra, de la tradición y de la magia. Con ayuda de los tambores los chamanes se procuran el éxtasis. [...] Según [Marius] Schneider, de todos los instrumentos musicales, los tambores son los más recargados de ideas místicas. [...] tiene[n] el carácter de mediador entre el cielo y la tierra (Cirlot, 2011a: 428).

El pasaje contribuye a acentuar el valor que Cirlot concede al tambor como objeto extático y vinculado con el asombro místico²¹. Su sonido emerge como una invocación, como una oración elevada de la tierra — lugar y elemento que Cirlot, en su *Diccionario*, asocia justamente con el tambor, “por el vaso y la piel” (2011, 428)— hacia el cielo, oración desnuda de significación, pues en ella, como en el poema, aquello que se expresa no es un lenguaje o un mensaje articulado sino la sustancia viva, musical, sonora, de ese lenguaje, una sustancia reveladora de las imágenes que surgen desde estratos profundos no pronunciables sino sólo

²¹ En este mismo libro *-La habitación imaginaria-* encontramos algunos otros textos como los que siguen incidentes en la idea aquí recogida: “En el África ecuatorial está GAUDÍ, en los edificios religiosos de las razas más salvajes del mundo; los hamitas, allá donde LEOPOLD STOKOWSKI nos cuenta que los éxtasis tribales duran horas y horas mientras el sonido polirrítmico de muchos tambores, percutidos frenéticamente, llama a hombres y mujeres para la danza.” (Cirlot, 2011b: 53). El texto corresponde a *El arte de Gaudí*, de 1950, y encuentra su proyección, esta vez en la propia Barcelona, en las páginas de *La muerte en Vallcarca*, rescatadas del libro editado por Granell: “De pronto, todos los tambores de Vallcarca están sonando. Los timbales añaden su estrépito. Y el gong. Pasan procesiones de monjes y vestidos de amarillo. Procesiones de monjas vestidas de lagarto. Pasan dragones negros, dorados; los grandes dragones rosas. Redoblan los tambores y chillan las flautas [...]” (Cirlot, 2011b: 112).

convocables por el verbo²². Cuanto se ofrece, pudiera decirse, es uno mismo en sacrificio en aras de lograr la fusión con lo extemporal simbolizado por la *visio smaragdina*.

La obra de Torres, cargada de significación, explora y expone su propia hermenéutica del proceso. Guiado éste en un momento dado por la oración de Cirlot, esta misma oración termina a su vez por volatilizarse, por extinguirse, por reabsorberse hacia lo alto. La intérprete²³ que golpea su propia piel haciendo de ella, haciendo de sí, instrumento de revelación —siguiendo un cauce distinto pero análogo en su deseo al del mártir que se flagela para desposeerse de sí, dado que uno de los modos de acceso a lo divino es la blasfemia o en este caso la violencia hacia uno mismo, tal y como ejemplifica el testimonio vivo del mártir—, reintegra su persona en el todo viviente del que forma parte y del que se habrá de desvincular.²⁴ La piel, “asociada a ideas de nacimiento y renacimiento” (Cirlot, 2011a: 369), en su resonar acelerado, viene a integrar la condición del individuo con la del animal y ésta, a su vez, con el de la vida orgánica en su conjunto, desde la que, por medio de identidades simpáticas, es posible trascender a una realidad-otra comprendida por el poeta como no-mundo, lugar que “sólo puede alcanzarse mediante la interiorización, un adentrarse en uno mismo para tocar fondo y luego salir de sí mismo en éxtasis” (Janés, 2009: 85). La metamorfosis desde un orden inorgánico a uno orgánico y a otro

²² De abordar el proceso de emergencia de imágenes nos alejaríamos del núcleo de este estudio, si bien indicamos que cabría adentrarnos en este terreno desde algunas de las pautas ofrecidas por Didi-Huberman en relación con la dualidad sutura-fractura y con planteamientos tomados de Burckhardt, Nietzsche o Freud (*vid.* Didi-Huberman, 2009: 147). El poder atesorado no sólo por la imagen sino asimismo por la palabra -como hipotética portadora de aquélla (dios formal portador del dios sustancial)-, posee la capacidad de destruir a quien es partícipe de dicho curso de revelación, sea un sujeto o una cultura.

²³ De entre las grabaciones encontradas de la pieza resulta destacable por su plasticidad, por su expresividad, así como por su calidad técnica, la protagonizada por Marianna Bednarska, localizable desde Youtube y cuyo enlace indicamos: <https://www.youtube.com/watch?v=uKst74gNbk8>

De centrarnos en la interpretación meramente musical, resalta, por encima de todas, la grabación realizada por el dedicatario de la obra, Juanjo Guillem, si bien este registro no incorpora imágenes: <https://www.youtube.com/watch?v=drN4dDKNr3Q>

²⁴ Remitimos al lector, a la hora de hacer mención a otro modelo de curso ascensional explícitamente expuesto en la obra de Cirlot, al trabajo de Marlena Krupa citado en la bibliografía. Al inicio del mismo se alude al vínculo entre el poema “Cristo, cristal”, perteneciente a *El palacio de plata* (1968), y el *Cántico espiritual*, desde la incidencia en ellos de las técnicas permutatorias de la cábala.

espiritual arrastra al ritmo o pulso vital por el ciclo de la vida y de la muerte hasta alcanzar un último estadio de fusión con el todo, emergencia en la que la totalidad de las formas, de los estados atravesados, queda fundida en la unidad cromáticamente revelada por una *visio smaragdina* que trasciende toda distinción.

CONCLUSIONES

Tanto en el poema de Cirlot como en la obra de Torres hemos asistido a un proceso de muerte y renovación. Se muere a un estado de ser para renacer en otro. El torrente vital que constituye la música de Torres y que da pistas sobre el estado alcanzado en el momento último de la partitura, con el recitado del poema combinatorio y sinestésico del poeta barcelonés, retoma un concepto fundamental del sufismo sufi, estudiado por Cirlot en el curso de los últimos años de su vida. Escala cromático-sonora, el vórtice disolvente de toda semántica acrecienta, a medida que adquiere fuerza, la emergencia de nuevas significaciones inadvertidas hasta entonces. Recordando las palabras de Cirlot, el horizonte se parte y se abre en dos mitades permitiendo la ascensión de una realidad sobreabundante.

Torres encuentra en la percusión el modo adecuado de exponer la significación incorporada en la figura de Proteo, así como en el poema de Cirlot. Según hemos visto, una orientación trascendente es común en su trabajo ya desde un momento inicial de su trayectoria, resultando su lenguaje tan evocador como preciso, tan expresivo como sutil, justamente en un terreno donde tan fácil resulta caer en un lenguaje hueco. No es el caso: desde la concisión de la pieza el músico expresa contundentemente una idea arraigada a presupuestos teofánicos para describir un viaje del espíritu a partir de correspondientes cromático-sonoros. El poema tardío de Cirlot sigue resonando y se reafirma como óptimo con vistas a la comprensión de un imaginario todavía hoy día en vías de eclosión, aspecto que no deja de acentuar el valor, la rareza o singularidad del poeta, como figura visionaria poseedora de una sutilidad, en verdad, excepcional.

BIBLIOGRAFÍA

Bonnefoy, Yves, (2010), *Diccionario de mitologías*, trad. Cristina Serna, Maite Solana y José Manuel Álvarez Flórez, Madrid, BackList.

- Bruno, Giordano, (2009), *Las sombras de las ideas (De umbris idearum)*, trad. Jordi Raventós, prólogo de Eduardo Vinatea, Madrid, Siruela.
- Chevalier, Jean, (1986), *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder.
- Cirlot, Juan Eduardo, (1981), *Obra poética*, edición de Clara Janés, Madrid, Cátedra.
- Cirlot, Juan Eduardo, (2005), *En la llama. Poesía (1943-1959)*, edición de Enrique Granell, Madrid, Siruela.
- Cirlot, Juan Eduardo, (2008), *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*, edición de Clara Janés, Madrid, Siruela.
- Cirlot, Juan Eduardo, (2011a), *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- Cirlot, Juan Eduardo, (2011b), *La habitación imaginaria*, Madrid, Siruela.
- Corbin, Henry, (2000), *El hombre de luz en el sufismo iranio*, trad. María Tabuyo y Agustín López, Madrid, Siruela.
- Corbin, Henry, (2003), *Templo y contemplación. Ensayos sobre el Islam iranio*, trad. María Tabuyo y Agustín López, Madrid, Siruela.
- Della Mirandola, Giovanni Pico, (2010), “Discurso sobre la dignidad del hombre”, trad. Adolfo Ruiz Díaz, *Revista Digital Universitaria*, 11(11), pp. 1-6.
- Didi-Huberman, Georges, (2009), *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, trad. Juan Miguel Hernández León, Madrid, Abada.
- Garin, Eugenio, (1981), *La revolución cultural del Renacimiento*, trad. Domènec Bergadà, Barcelona, Crítica.
- Gonzalo Carbó, Antoni, (2007), “El viaje espiritual al ‘espacio verde’: el jardín de la visión en el sufismo”, *Convivium: revista de filosofía*, 20, pp. 65-90.

Hernández Garrido, Raúl, (s/f), “Cirlot: imágenes, símbolos, Bronwyn: Una lectura de Bronwyn, de Juan Eduardo Cirlot”, [https://www.academia.edu/6654012/CIRLOT_Im%C3%A1genes_S%C3%ADmbolos_Bronwyn. Una lectura de Bronwyn de Juan Eduardo Cirlot](https://www.academia.edu/6654012/CIRLOT_Im%C3%A1genes_S%C3%ADmbolos_Bronwyn._Una_lectura_de_Bronwyn_de_Juan_Eduardo_Cirlot) (fecha de consulta 08/01/20).

Janés, Clara, (2009), *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*, Madrid, Huerga y Fierro editores.

Krupa, Marlena, (2013), “Técnicas de interpretación cabalística en *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz”, *Estudios hispánicos*, 21, pp. 87-112. Disponible en [file:///C:/Users/guill/Downloads/krupa%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/guill/Downloads/krupa%20(1).pdf) (fecha de consulta 10/01/20).

L. Pozo, Francisco, (2009), “Poema y textos de Juan Eduardo Cirlot”, <http://poesiamovimientoperpetuo.blogspot.com/2009/07/poemas-de-juan-eduardo-cirlot-la-visio.html> (fecha de consulta 08/01/2020).

Marco, Tomás, (2017), *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*, Bilbao, Fundación BBVA.

Román Román, Isabel, (2011), “Surrealismo y sincretismo en Juan Eduardo Cirlot”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 34, pp. 205-218. Disponible en <https://core.ac.uk/download/pdf/72043438.pdf> (fecha de consulta 08/01/20).

Scholem, Gershom, (2006), *Lenguajes y cábala*, trad. José Luis Barbero Sampedro, Madrid, Siruela.

Sohravadî, Sihâboddîn Yahyâ, (2002), *El encuentro con el ángel. Tres relatos visionarios comentados y anotados por Henry Corbin*, trad. Agustín López Tobajas, Madrid, Trotta.

Stoianova, Ivanka, (2009), “El malestar en música en la obra de Wolfgang Rihm”, *Escritura e Imagen*, 5, pp. 185-204. Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0909110185A/28945> (fecha de consulta 30/12/2019).

Torres, Jesús, (s/f), *Proteus*, intérprete Marianna Bednarska, <https://www.youtube.com/watch?v=uKst74gNbk8> (fecha de consulta 29/12/2019).

Torres, Jesús, (s/f), “Biografía”, <http://www.jesustorres.org/site/es/biografia.php> (fecha de consulta 29/12/2019).

Trías, Eugenio, (2009), *Creaciones filosóficas. Ética y estética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

Trías, Eugenio, (2010), *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.