

Anahit de Juan Eduardo Cirlot: reescritura simbólica de un mito persa

Sergio Santiago Romero
Universidad Carlos III, Madrid, España
sesantiag@hum.uc3m.es

El presente artículo es una aproximación desde la perspectiva hermenéutica al poemario *Anahit* (1968), del poeta español Juan Eduardo Cirlot. Esta obra constituye una interpretación libre de la figura de una antigua diosa armenia para poner cada uno de sus rasgos al servicio del particular mundo poético del autor. En la primera parte del trabajo se desarrolla una reconstrucción del conjunto de mitemas que se agrupan en torno de la diosa Anahit, mientras que en la segunda parte se realiza un análisis hermenéutico de cómo se recogen, modifican y reestructuran tales rasgos en el poemario de Cirlot.

Palabras clave: *Anahit*; Juan Eduardo Cirlot; mitología persa; poesía de vanguardia.

Cómo citar este artículo (MLA): Santiago Romero, Sergio. “*Anahit de Juan Eduardo Cirlot: reescritura simbólica de un mito persa*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 23, núm. 1, 2021, págs. 33-61.

Artículo original. Recibido: 18/04/20; aceptado: 13/08/20. Publicado en línea: 01/01/21.



Introducción

POCOS AUTORES DE LA POESÍA española de posguerra articularon una producción tan enigmática y proteica como Juan Eduardo Cirlot (1916-1973), en cuya literatura se concitan el impulso neovanguardista del postismo y una profunda recuperación del mejor espíritu surrealista. Frente a obras del autor que han recibido una notable atención por parte de la crítica —como el *Canto de la vida muerta* (1946), *Poemas de Cartago* (1969) y, dentro de su prosa crítica, el conocido *Diccionario de símbolos* (1958)—, presentamos aquí la exégesis de un pequeño poemario, *Anahit* (1968), que apenas ha encontrado eco entre los especialistas, a pesar de constituir uno de los ejemplos más acabados del proceso de simbolización desarrollado por el autor catalán. En las próximas páginas mostraremos cómo una importante y antigua entidad mítico-religiosa de Próximo Oriente acabó formando parte del imaginario literario de uno de los poetas españoles más complejos del siglo xx. La escritura de Cirlot es un caso muy especial dentro de la literatura española, puesto que a sus obras de creación literaria se suman variopintas investigaciones que dieron como resultado, entre otras obras, el ya citado *Diccionario*, que desde su publicación conoció muchas reediciones y ampliaciones. El poeta supo poner sus conocimientos de simbología, mitología, numerología y cabalística al servicio de su propio imaginario, el cual reformula y combina los significados tradicionales de cada símbolo para luego incorporarlos a su propuesta poética. De esta manera, el poeta logra ofrecer una versión inédita del material original, que queda prácticamente desdibujado e irreconocible. En la obra de Cirlot, poesía e indagación crítica no pueden desligarse, pues en la inmensa mayoría de los casos, el sentido de los poemas se construye sobre el complejo entramado de saberes estudiados por el autor. La apropiación hermenéutica que Cirlot desarrolla con la simbología tradicional arrastra cada mitema hacia la imagen visionaria posmoderna y hacia la reflexión nihilista del hombre contemporáneo, y supone, en nuestra opinión, uno de los ejercicios de reescritura más notables que podemos encontrar en la poesía del siglo xx.

La complejidad de las fuentes manejadas por Cirlot ha extendido la idea de que nos encontramos ante un poeta oscuro y hermético; pero esta densidad no debe ser entendida como un prurito culturalista, sino como el

afán de desvelamiento filosófico que para este autor debe revestir el decir poético.¹ Cirlot concibe el poema como una matriz de reflexión, como un tejido sobre el cual proyectar un discurrir y unos contenidos culturales sin los cuales es imposible comprender el texto. Como indica Aguirre-Martínez: “Será necesario ahondar en el universo particular del poeta para acceder al sentido último de su poesía jeroglífica, aquella disociada de todo empleo comunicativo de la expresión” (145). Aunque *Anahit* no pertenece al ciclo de “poesía criptogramática” que Cirlot desarrolló en los años setenta, antecede a estos textos en el empleo de “mensajes enigmáticos que ponen a prueba la competencia de los lectores” (Muriel 13). La investigación que aquíemprendemos no es, por tanto, un alarde de erudición por parte del estudiioso, sino la condición de posibilidad del análisis de esta poesía mística, diseñada milimétricamente para que la lectura desvele el ser a través del lenguaje y sus trampas.² Lo que Cirlot desarrolla es un círculo hermenéutico completo, siguiendo la terminología de Gadamer: un proceso cognoscitivo y dialéctico mediante el cual la tradición se afirma para resultar vivificada —esta es la famosa “apropiación del sentido”— desde el contexto del presente (Gadamer 183). Si, como dice San Martín Sala (105), la hermenéutica parte de una ruptura en la comunicación —que ha hecho inaccesible para nosotros el sentido de un hecho— sobre la que se ha desplegado un “horizonte de comprensión” —en este caso, el propio poemario—, parece que Cirlot nos propone desandar el camino hermético. Esto significa encontrar en su poesía los objetos culturales y místicos antiguos de los que el poeta se vale para elaborar sus símbolos. El intérprete, casi como alquimista, debe volver a esos elementos puros para, a su luz, esclarecer la opaca textura de los versos.

Varias son las razones que nos han llevado a escoger como centro de nuestro estudio el poemario *Anahit*, publicado en 1968 en la revista *Dau al*

1 Desde esta concepción heideggeriana de la poesía debe entenderse, en nuestra opinión, el culturalismo de nuestro autor. Y en ello se diferencia, precisamente, el vanguardismo de Cirlot del que impondrían, ya en los años setenta, los llamados poetas novísimos. Muriel señala que otra diferencia es que el empleo de máscaras crípticas persigue en los novísimos objetivos diferentes a los de Cirlot (14). En cualquier caso, coincido con Román Román en la idea de que una de las consecuencias más nocivas de la antología de Castellet de 1960 fue la exclusión de “lo más vivo de la vanguardia surrealista de la posguerra”, en la cual debemos ubicar a Cirlot (207).

2 En este sentido, la ontología poética de Heidegger es perfectamente aplicable a la obra lírica de Cirlot, pues “habría y hay la necesidad única de experimentar lo inexpresado en lo dicho por su poesía por medio de un pensar lúcido” (Heidegger 202).

set. Por un lado, la figura de la diosa Anahit ofrece un terreno de investigación muy rico que nos da pie a una pequeña investigación sobre el crisol en el que Cirlot arroja multitud de mitemas que giran en torno de esta divinidad tan importante en la zona de la actual Armenia, Caldea y el Imperio persa. Por otro lado, resulta de gran interés la reescritura que desarrolla Cirlot a partir de la reunión de esos elementos dispares y cómo el poeta logra que dicha combinación resulte cooperativa, en el sentido de que ayuda a secuenciar un verdadero horizonte de comprensión para los poemas. Así, trataremos de mostrar cómo la diosa originaria que da nombre al poemario está vinculada con dos ideas que se sitúan en el centro del imaginario cirlotiano, a saber, 1) el no-mundo y 2) la oscilación cíclica entre el amor y la muerte. Si hubiéramos escogido otros poemarios de temática similar, pero más conocidos como *Poemas de Cartago* o *Marco Antonio*, habríamos desarrollado una investigación paralela, pero no habríamos encontrado en los textos del catalán un resultado interpretativo tan relevante. *Anahit*, en cambio, representa lo más genuino del proceso creativo de Juan Eduardo Cirlot.

Nuestro trabajo se encuentra en la intersección de varias corrientes metodológicas. Por un lado, nuestro estudio debe ser entendido, tal y como ya hemos señalado, como una interpretación del poemario de Cirlot, por lo que nos serviremos de las herramientas que la filología y la hermenéutica filosófica ponen a nuestro alcance. Pero también nos valdremos de ciertas nociones planteadas por Lévi-Strauss en su *Antropología estructural*. Es preciso afirmar, no obstante, que empleamos tales conceptos —mitema, narratividad del mito, etc.— por su productividad hermenéutica, sin perder de vista que tales planteamientos están hoy en día sometidos a un gran cuestionamiento. Nos interesa especialmente la idea de que la estructura del mito es discontinua, mientras que su desarrollo es continuo y evoluciona “en espiral, hasta que se agote el impulso intelectual que le ha dado origen” (Lévi-Strauss 252). Esta continuidad permite que, perdido el sentido ritual o religioso originario del mito, este pueda trasvasarse a la literatura gracias a la común narratividad que albergan los textos religiosos y los literarios, como indica Martínez-Falero (484) siguiendo a Huet-Brichard. También nos valdremos de la noción de mitema, planteada por Lévi-Strauss como equivalente cultural al sistema lingüístico saussuriano. El mitema, como unidad básica constitutiva del mito, es presentado como un haz de relaciones, es decir, como secuencias de acción, como unidades narrativas

intercambiables y susceptibles de combinación con otras procedentes de diferentes narraciones. Esto denota —y es crucial a la hora de aplicar el modelo de Lévi-Strauss al estudio de las reescrituras literarias— que los mitos pertenecen simultáneamente a un tiempo irreversible (siempre son pasado) y a uno reversible (se abren hacia el presente y el futuro, a través de múltiples posibilidades de combinación) (Lévi-Strauss 231-232).

“La que todo lo disuelve en Aguas”: los rostros de la diosa

Cirlot construye el poemario estudiado a partir de una divinidad asiática, Anahit, de la cual existe un importante resto arqueológico: el fragmento de una escultura conservado en el British Museum, del que nos ocuparemos más tarde. Sin embargo, bajo el nombre de Anahit se oculta un complejo laberinto religioso en el que confluyen diversas tradiciones. Como señala la orientalista María Teresa Román, algunos de los pueblos de Asia Menor y Europa Oriental (Grecia, Persia, Armenia, Caldea, Asiria, etc.) tuvieron un ascendiente común en los pueblos indoeuropeos —los llamados *arios*³— que llegaron a la región en épocas remotas, lo cual explica las grandes similitudes que existen entre los cultos de todos estos pueblos (Román 210).

Hemos de pensar, además, que la península de Anatolia y la meseta iraní, donde surge el culto a la diosa de los ríos, constituye una encrucijada geográfica que favoreció el mestizaje religioso. Colindante con Mesopotamia y la India, y próxima a Grecia y a Egipto, la región se convirtió en un crisol cultural en el cual los intercambios fueron constantes. No puede olvidarse, además, que las regiones de Asia Menor sufrieron una notable inestabilidad política que terminó por anudar el sincretismo religioso que Cirlot recoge en su poemario.

Las creencias persas, por su parte, tienen una raíz común con las de la India, pues ambos territorios fueron invadidos por ese conjunto de pueblos

3 Empleamos este término a sabiendas de que su exactitud histórica resulta más que cuestionable. Sin embargo, es un término de honda raigambre en las diferentes filosofías hindúes, en el zoroastrismo y la teosofía —movimientos de los que bebe toda la poética cirlotiana—, y de hecho aún sigue teniendo cierto predicamento entre los orientalistas, aunque solo sea como término genérico. Que la creencia en la existencia de los arios está en la base de toda la especulación oriental de Cirlot lo prueba también que se trate de un término frecuente en el ámbito de “la corriente esotérica del fascismo” con la cual nuestro autor estuvo vinculado (Rivero Taravillo 13, 164).

indoeuropeos autodenominados en sánscrito como *arios*, que significa “nobles”, con el ánimo de distinguirse de la población autóctona (Román 252-253). De hecho, algunos especialistas consideran que fue precisamente la llegada del zoroastrismo al actual Irán lo que impidió que ambos territorios tuvieran un desarrollo espiritual paralelo (Román 209-2011). Todo este magma mitológico iraní se vio subsumido en el zoroastrismo y, luego, en la mística sufí, que es con toda probabilidad la vía por la que Cirlot llegó a estos asuntos, como veremos más adelante.

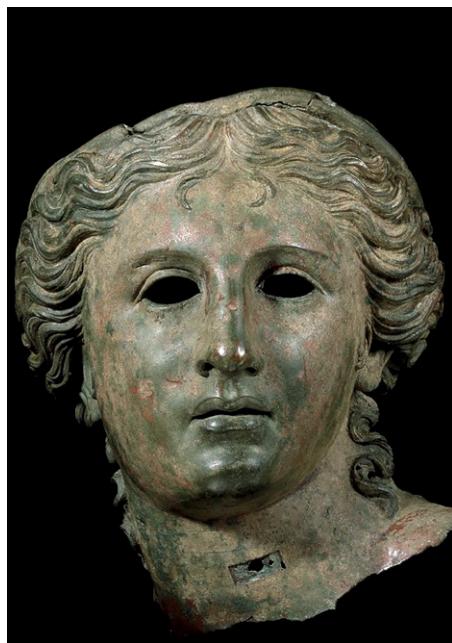


Figura 1. *The Satala Aphrodite*, 1 a. C., The British Museum, Londres.

Anahit es el nombre de la diosa principal de la Armenia pagana. Hasta la llegada del cristianismo, el culto a esta divinidad gozó de una extraordinaria popularidad, siendo su espléndido templo en Erez la prueba más clara de ello. En palabras de Mardiros Ananikian:

La diosa tuvo muchos templos en Armenia, pero los más notorios fueron los de Erez, Artaxa Astishad y Armavir. También hubo en Sofene una

montaña llamada Trono de Anahit, y una estatua de Anahit en la Piedra de los Herreros. El templo de Erez fue indudablemente el santuario más rico del país y el centro de peregrinaje más concurrido.⁴ (23)

El templo de Erez albergaba una estatua broncínea de la diosa —de oro macizo, según otras fuentes— que fue derribada cuando Marco Antonio y Cleopatra conquistaron la ciudad.⁵ El material con que estaba hecha explica que en muchos textos se llame a Anahit como “la madre dorada” o “la del dorado nacimiento” (Ananikian 20). A esta estatua pudo pertenecer, aunque no es seguro, la cabeza que se encuentra hoy en el British Museum; estatua que era, al parecer, gemela de la de la diosa Artemisa en Éfeso (Ananikian 24). Esta equiparación es la que explica que Estrabón se refiriera a esta diosa como “Diana persa” (Marshall Lang 149). Nuestra hipótesis es que esta cabeza estatuaría de dudosa atribución (ver figura 1) tuvo un peso importante en el origen del poemario cirlotiano, pues en uno de los textos de *Anahit* se hace una descripción de la diosa en la que se subrayan elementos que parecen apuntar al vestigio broncíneo —las manos, el cuerpo y las pupilas inexistentes, el color desvaído del bronce oxidado, etc.—:

Tus manos son de noche natural,
tus cuerpos son de noche
sobrenatural: infranatural.

Tus ojos que no existen me contemplan,
Son letras en un rostro de ceniza
dirigida por astros enterrados.

4 Esta y las demás traducciones son propias.

5 Como señala oportunamente el biógrafo de Cirlot, Antonio Rivero Taravillo (191), es seguro que este dato no pasó desapercibido por Cirlot, quien había publicado en 1967 su *Marco Antonio*, poemario centrado en la figura de este romano ilustre. Para reforzar aún más la imbricación entre ambos textos, Cirlot presenta a la Cleopatra de este poemario —siempre aludida como “la Reina”— como nueva máscara de la diosa primordial. Y establece un interesante juego especular porque ahora pareciera que el general es el que va a ser desmembrado por la diosa: “Reina del sacramento, despiadada / rómpeme, desúneme; / que yo no sea un lazo de unitarios / consentimientos y memoria. Que acontezca lo que ya sucedió”; “Reina, quiebra ya / mis desastres. / Si eres dueña de ruinas / hazme ruina” (Cirlot, *Del no mundo* 191).

Pero tú no eres tú, y eres lo que
yo empiezo.⁶ (Cirlot, *Anahit* 262)

La importancia de “La Gran Señora”, como era conocida entre los antiguos, llega hasta nuestros días. Anahit es un símbolo de Armenia hasta el punto de que la famosa cabeza de su estatua aparece en los billetes y monedas nacionales del país, y se ha gestado un importante movimiento para que la reliquia regrese a su lugar de origen. El culto a la “Madre de Armenia” llegó a sobrepasar en la Antigüedad al del dios supremo, Aramazd:

Se dice en general que Aramazd creó en su día la naturaleza y el hombre, pero ahora [...] sostiene la vida proporcionando abundancia de maíz y vino. Anahit, que también tuvo alguna participación en el crecimiento de la vegetación, entrega crías a los animales y niños a los hombres, a los cuales ella cuida maternalmente tanto en su infancia como en su fuerte madurez. Aramazd es el dios de la fertilidad de la tierra, Anahit la diosa de la fecundidad de la nación. (Ananikian 23)

A diferencia de lo que sucede con otras advocaciones similares, la Anahit armenia no estuvo tan relacionada con las cosechas y la caza como con la fecundidad de animales y hombres, siendo la protectora del nacimiento y, en ocasiones, de la salud. Según Ananikian (23), en Armenia nunca estuvo, al parecer, relacionada con la muerte ni con la guerra, como sí sucedió en otras regiones.

Los testimonios de Plinio y Estrabón sobre Armenia indican que el culto de Anahit incluía ritos de prostitución sagrada, lo cual tendrá alguna relevancia en el poemario.⁷ De acuerdo con Giuseppina Sechi, “en los

6 ¿Se refiere este “lo que / yo empiezo” al poemario? Es difícil afirmarlo, pero es muy probable que este y otros poemas se refieran a la estatua. En un poema posterior leemos de nuevo alusiones a la mirada sin pupilas de la diosa: “tu mirada es tan negra que tiñe / hueco de fulgurante negación / que postra” (*Anahit* 266). Y más adelante se hace alusión al tamaño colosal de la estatua: “Tú: sobrenatural montaña viva”; e incluso al probable armazón de hierro y piedra que recubría el bronce: “Heredera de hierros que no ignoras / [...] / dorada de granito en las entrañas” (*Anahit* 274). Finalmente, se hace una alusión al pelo verde, con algunas rémoras doradas, de la estatua: “Y tus cabellos verdes que parecen áureos” (*Anahit* 281).

7 En opinión de Rivero Taravillo este detalle de la prostitución sagrada “sin duda pesa en Cirlot, al que siempre ronda la idea de la unión de sexo y muerte” (191). En el poemario

templos persas de Anahit las muchachas más bellas estaban consagradas a la diosa y se prostituían con aquellos que venían a celebrar sacrificios. Esto no les impedía contraer matrimonios ventajosos” (297). Estos ritos, propios de las diosas de la fecundidad en todo Oriente Próximo, convivieron con una imagen casta y virginal de la Anahit armenia, lo que permitió que, a la larga, fuera emparentada con Artemisa. Según Ananikian:

No hay duda, por tanto, de que la Anahit armenia aceptaba los cultos orgiásticos que en el antiguo oriente caracterizaban a los dioses y especialmente a las diosas de la fertilidad. No hay duda de que esas prácticas obscenas tenían como propósito asegurar su favor. (22-23)

Las fuentes que nos hablan del culto oficial de Anahit en Armenia son tardías. En opinión de David Marshall, solo a partir de la llegada al poder de los artáxidas, la tercera gran dinastía de la antigua Armenia, puede considerarse que la mitología de este pueblo quedó plenamente configurada (127). Los artáxidas reinaron en Armenia entre el 190 a. C. y el año 1 d. C., pero un breve vistazo a los mitologemas de las culturas cercanas nos permite saber que debemos buscar los orígenes del culto a Anahit muchos siglos atrás. Varias deidades femeninas de los pueblos vecinos a Armenia tienen atributos comparables a los de Anahit. La Ishtar mesopotámica, o las egipcias Sekhmeth y Hathor, por ejemplo, comparten con Anahit la característica de ser al mismo tiempo diosas de la fecundidad, el amor y la guerra. Todas estas diosas se acogen a la tipología de la “Diosa Madre”, en la que Etiam James incluyó divinidades tan dispares como Isis, Inanna-Ishtar, la Idaea frigia o la Rea minoica (91-122). El propio Cirlot definió con brillantez cuáles son las características simbólicas de esta “Gran Madre”:

Al arquetipo de la Gran Madre [...] suele considerársele como un símbolo de la tierra fecundada, aunque también el mar aparece en antiguas cosmogonías

nuestro autor alude implícitamente a que la diosa se manifiesta a través de muchos “cuerpos” que llevan a los hombres a un espacio orgiástico infernal: “tus cuerpos son de noche / sobrenatural: infranatural” (Cirlot, *Anahit* 262). Este tipo de asociaciones entre la Diosa Madre, el espacio infernal y ciertos ritos iniciáticos de prostitución no son infrecuentes en el imaginario de Cirlot, pero alcanzan tal vez su mayor expresión en su novela *Nebiros*, hasta hace poco inédita, y que mencionaremos más adelante con mayor detenimiento.

con este sentido. La Magna Mater representa la objetiva verdad de la naturaleza, enmascarándose o encarnando en las figuras de una mujer maternal, sibila, diosa, sacerdotisa, o bajo el aspecto de una iglesia, ciudad, comarca, etc. (Cirlot, *Diccionario* 235)

A pesar de que todas estas diosas guardan entre sí el rasgo común de representar a esta Gran Madre, las vinculaciones de Anahit son especialmente fuertes con la diosa persa Anahita —puede considerarse que se trata de la misma divinidad—, y con la cananea Anat, esposa de Baal. Anahita es el nombre común de la divinidad persa *Arədvī Sūrā Anāhitā*, protagonista del *Yašt* 5 del *Avesta*, libro sagrado del zoroastrismo.⁸ Según algunos expertos, esta divinidad tiene su origen en la diosa indoírania Anahita Sarasvasti, cuyo nombre significa “la que posee las aguas” (Boyce, Chaumont y Bier). La diosa pasaría a la mitología hindú como Sarasvastī, esposa del todopoderoso Brahma.

En Persia, la diosa, una de las principales *yazatās* del *Avesta*, era adorada como la encarnación de un río mítico que era fuente de todas las aguas de la tierra. Como sucedía en Armenia, era diosa de la fertilidad, la regeneración de la vida y el nacimiento, pero también un manantial de sabiduría ancestral (Boyce, Chaumont y Bier s. p.).

Sobre la etimología del nombre, Boyce, Chaumont y Bier señalan que *sūrā* (“fuerte, poderoso”) y *anāhitā* (“puro, inmaculado”) son adjetivos comunes en la lengua persa, mientras que el significado de *arədvī* es desconocido, porque solo se emplea en referencia a esta diosa. Los investigadores presuponen, sin embargo, que debe significar “húmedo”, en referencia a la naturaleza acuática de la divinidad (Boyce, Chaumont y Bier s. p.; Ananikian 20).⁹

Según Boyce, Chaumont y Bier, a la diosa de los ríos también se le podía solicitar intercesión para conseguir éxito en la guerra y en la destrucción de los enemigos, lo que emparenta a Anahita con la *yazatā* de la fortuna y

-
- 8 En opinión de Mardiros Ananikian (20), hay razones para pensar que Anahita es una importación persa de la diosa babilonia Ishtar con el nombre primitivo de Anatu o Nahunta. Como señalamos al principio de este estudio, la mezcla de tradiciones en toda la región es una característica básica de su espiritualidad, por lo que no debe extrañar que en esta divinidad confluyan elementos de otras de diverso origen.
 - 9 Como sucedía también con la Anahit armenia, en el himno del *Avesta* dedicado a Anahita, el calificativo más empleado para caracterizar a la diosa es *dorado* (Boyce, Chaumont y Bier s. p.).

explica, por ejemplo, que en algunas estelas aparezca junto a ella coronando a los emperadores persas.¹⁰

Esta ambivalencia entre el impulso de creación y regeneración y el de muerte y destrucción de la diosa Anahita se relaciona íntimamente con las potencias de las que era tributaria la caldea diosa Anat, equivalente a la deidad persa y armenia y también procedente de Mesopotamia.¹¹ Como señala Brandi Auset en *The Goddess Guide*, Anat era diosa del amor y la guerra, y era considerada al mismo tiempo como la Virgen, el Guerrero, la Lasciva y la Madre. Su nombre significaba, al parecer, “responder” o “fuerza de vida”. La misma investigadora señala que Anat “tenía un feroz apetito por el sexo y la sangre, y sus seguidores pedían su intercesión para asuntos de guerra y fertilidad” (6-7).

El profesor Etiam O. James (92-93) relaciona a Anat con el resto de diosas-madre que participan en mitologemas que incluyen un descenso al infierno para traer de la muerte a un dios asesinado por otro.¹² Anat, nos dice James, participa en un mito de regeneración: su esposo y hermano Baal fue conducido a los infiernos por Mot, dios de la muerte y la sequedad, desatando la carestía en toda la tierra, puesto que Baal era el fertilizador de los campos. Anat buscó a Baal y asesinó a Mot, cuyos miembros triturados usó como grano para volver a fecundar la tierra (James 102-106). Como vemos, en este relato se manifiesta la doble naturaleza benéfica y terrible de la diosa, que por amor busca a su consorte asesinado, pero ejerce violencia para vengarlo.¹³ Dicha pulsión de destrucción y muerte es a su vez un principio de regeneración, puesto que el cadáver del dios de la esterilidad

¹⁰ Según estos historiadores, por cierto, en muchas de las estelas dedicadas a Anahita o en las que aparece la diosa, esta es denominada como “La Señora”, del mismo modo que, como dijimos, sucedió posteriormente en Armenia.

¹¹ El culto de Anat, como sucede con tantas otras divinidades de las religiones antiguas de Asia Menor, se extendió por varios territorios de Oriente Medio, desde Fenicia hasta Egipto, donde llegó a integrarse plenamente en el panteón, asociada casi siempre a la diosa Astarté, también de origen mesopotámico.

¹² La vinculación de Anat con el descenso a los infiernos y su matrimonio con Baal, que sería desmitificado en la tradición judeocristiana como una entidad maligna, introduce en el mito de Anahit un componente demoníaco que Cirlot explotará.

¹³ En otros mitos similares no es la diosa la que ejerce la violencia que restaura el orden cósmico perdido con la muerte del dios. El caso egipcio es paradigmático, porque allí es Horus, hijo del difunto Osiris, quien venga a su padre en una lucha a muerte con Seth, señor de la Tormenta.

es usado como grano nuevo de los campos. Lejos de parecernos esto una contradicción, como sugiere James, creemos que es un gesto que representa la estrecha vinculación entre los ciclos de la vida y la muerte, la primavera y la época de sequedad. Esta ambivalencia es explotada recurrentemente por Cirlot: “Demonio sobre el lago de mercurio / ángel desde un espacio que no sé” (*Anahit* 273).

Un último hecho que es conveniente apuntar sobre la diosa Anat, porque Cirlot lo tiene muy presente en su poemario, es que Baal también era una divinidad fenicia, allí emparentada con la diosa Astarté, por cierto también diosa del amor y la guerra (Auset 12). Baal y Astarté pasaron de la mitología mesopotámica a la fenicia, y desde ella llegaron a Cartago convertidos en Baal-Hammon y Tanit. Por tanto, existe una vinculación entre Anahit, Anat y Astarté, y de todas ellas con Tanit, diosa de la fertilidad en la religión púnica (Filoramo 207). Este pormenor, como veremos, era conocido por Cirlot, que caracteriza repetidamente a Anahit como una deidad cartaginesa.

En lo relativo a la suerte de Anahit en el zoroastrismo y el sufismo, Parra señala que en la mística iraní la diosa se convertirá en un ángel del universo paradisíaco, el *Xnarvah*:

Según la religión que viene del antiguo Irán, estudiada por Corbin, Anahit es “la Elevada, la Soberana, la Inmaculada”, uno de los ángeles que están más cerca del alma, y su papel [...] consiste en precipitar las aguas de la montaña Hukairyá. (176)

En conclusión: bajo la figura de Anahit (Anahita, Anath, Ananita, Anut y muchos otros nombres) se concentra un gran número de deidades de la fertilidad, el amor y la guerra cuyos cultos prosperaron en Eurasia durante la Antigüedad y confluyeron en la época helenística en la gran diosa Anahit. Los datos que el poemario arroja nos llevan a pensar que Cirlot conocía buena parte de las aristas de este caleidoscopio mítico.

Este recorrido histórico nos permite sintetizar los rasgos de esta personalidad mítica en una tabla que nos ayudará a ver, en la segunda parte de este estudio, qué elementos de este conjunto va tomando, mezclando y reelaborando Cirlot (ver tabla 1).

Tabla 1. Cuadro comparativo de los atributos de las diferentes advocaciones de Anahit

«Anahit» (Diana Persa)		
ANAHIT (Armenia)	ANAHITA (Persia)	ANAT (Canaán)
Diosa Madre	Diosa Madre	Diosa Madre
-	-	Amor
Oro	Oro	-
Fertilidad	Fertilidad	Fertilidad
Nacimiento	Nacimiento	-
¿Guerra?	Guerra	Guerra
Virgen	Virgen	Virgen
-	-	Infierno
Ritos de sexualidad	Ritos de sexualidad	-
-	Río primigenio	-
-	Humedad	-
-	Poder, fuerza	-
-	Sabiduría	-

Fuente: elaboración propia.

Anahit o la campana del vacío: la reescritura de Cirlot

El proceso de reelaboración simbólico desarrollado en el poemario

En las consideraciones sobre los símbolos y los mitos que hace Cirlot en la introducción a su *Diccionario de símbolos* se explicita que, para el poeta, el mito no es simbólico, sino alegórico:

La mera asimilación de Marte a la guerra o de Hércules al trabajo nunca ha sido característica del espíritu simbólico, que huye de lo determinado y de toda reducción constrictiva. Esto es realizado por la alegoría, como derivación mecanizada y reductora del símbolo, pero este es una realidad dinámica y un plurisigno cargado de valores emocionales e ideales, esto es, de verdadera vida. (Cirlot, *Diccionario* 17)

Cirlot, que toma esta noción de alegoría directamente de Bachelard (la alegoría como imagen inerte) y Jung (la alegoría como símbolo reducido constreñido al papel de signo), insiste más adelante en esta idea de que la alegoría mítica es una mecanización del símbolo desarrollada en un proceso reversible. Dice Cirlot que la alegoría “se transmuta en símbolo cuando la acción adquiere un sentido psicológico” o, en otras palabras, cuando el discurso deja de ser reductible a un único functor de significado (es decir, cuando deja de ser signo) para “penetrar en lo desconocido y establecer, paradójicamente, la comunicación con lo incomunicable” (Cirlot, *Diccionario* 46). Es esta noción la que lleva a Castillo a proponer la brillante hipótesis de que el símbolo opera como vínculo en la poesía de Cirlot (224-227). Cirlot será sensible a los problemas que pueden suscitar las lecturas simbólicas de los mitos; siempre sostuvo que una comprensión profunda de lo que representa el símbolo podría despejar las posibles reticencias de algunos.

La desmitificación que desarrolla Cirlot en el poemario *Anahit* constituye una reescritura por combinación de mitemas, modelo que “permite la generación de nuevos arquetipos, asumiendo rasgos o elementos de la trama de otros anteriores” (Martínez-Falero 492). Es importante tener presente que la descomposición del mito en mitemas para su posterior reconfiguración la desarrolla Cirlot junto al ya citado proceso de resimbolización del mitema, mediante el cual este pierde su univocidad sígnica. Pongamos un ejemplo que avanza parte de la hermenéutica que vamos a practicar sobre *Anahit*. Uno de los mitemas que Cirlot escoge de la tradición religiosa oriental para la elaboración de su poemario es la caracterización de Anahit como diosa virgen, señora de la castidad, doncella, como Artemisa o Atenea Pártenos. Este rasgo mítico parece que solo pasa a formar parte de la reescritura de pasada, pues solo en un poema se impreca a la diosa con la expresión “Oh virgen” (*Anahit* 271). Pero el elemento no queda en esta exclamación anecdótica, pues se ve sometido a un proceso de descomposición simbólica que quiebra la referencialidad biunívoca del mito. Así, la castidad de Anahit aparece en el poemario a partir del cromatismo blanco —“los cabellos blancos por el humo” (*Anahit* 258), “la celeridad terrible de lo blanco” (*Anahit* 276)—, y del símbolo purificador del agua, que en ocasiones también es blanca: las “olas en claridad desamparada” (*Anahit* 269), el “lago de mercurio” (*Anahit* 273), las “ondas cenicientas” (*Anahit* 282), etc.

Anahit es, ante todo, un espacio simbólico, puesto que todo lo que sabemos de ella es un haz de rasgos que se descomponen y combinan entre sí. Esto es capital, porque en ocasiones los símbolos en los que Cirlot divide los diferentes mitemas se llegan a fundir entre sí. Es el caso, por ejemplo, de la fusión del agua (símbolo destilado del mitema de la fertilidad) y del fuego (símbolo derivado del mitema de Anahit como diosa guerrera): “piedra que emana fuego de sus aguas” (*Anahit* 269); “Señora de las aguas, mar de llamas” (*Anahit* 275).

“Necesito el infierno para verte”: la reconversión del mito en materia poética

Anahit es un libro compuesto por veintinueve poemas breves sin título, ninguno de los cuales supera la extensión de una página. Se publicó en 1968 pero con la fecha 1948-1968, lo que para Clara Janés apunta a que se trata de poemas anteriores que fueron reescritos en los años sesenta (“Inmersión” 927). Este hecho no es irrelevante, porque denota que los poemas están escritos —o recurrentemente reelaborados— en dos períodos separados por un lapso de veinte años y que, además, coinciden con momentos poéticos muy diferentes para Cirlot.¹⁴ En 1948, cuando hemos de aceptar que se escribieron los primeros versos de *Anahit*, Cirlot estaba a punto de integrarse en la aventura de *Dau al Set*, es decir, de iniciar su etapa más nítidamente surrealista.¹⁵ Sin embargo, los años inmediatamente anteriores a este giro neovanguardista los había dedicado Cirlot a una serie de textos centrados en culturas orientales: de 1947 data la redacción de *El libro de Cartago*, que permanecería inédito medio siglo y en 1949 dedicaría a su mujer la *Elegía sumeria*. A partir de la segunda mitad de la década de los sesenta este interés por el mundo antiguo, especialmente por los viejos imperios asiáticos, resurgiría con poemarios como *Oraciones a Mitra y a Muerte* (1967), *Once poemas romanos* (1967), *Marco Antonio* (1967), *La doncella de las cicatrices*

14 También se trata de momentos vitales muy diferentes, si bien, y como sucede tantas veces con la oscura biografía cirlotiana, es difícil concretar estos últimos. Los primeros borradores de los poemas que componen *Anahit* se escribieron, por ejemplo, en fechas coincidentes con el encuentro, noviazgo y nupcias con Gloria Valenzuela. Sobre la versión definitiva de 1968, Rivero Taravillo hace una lacónica afirmación que nunca llega a concretar: “como en otras ocasiones, hubo un ser real que inspiró estos versos” (190).

15 El ingreso en el grupo, tan mal visto por autores catalanistas y antifascistas como Joan Brossa (Rivero Taravillo 80) coincidió, además, con la publicación del *Diccionario de los Ismos*.

(1967) *Poemas de Cartago* (1969) y, por supuesto, *Anahit* (1968). En opinión de Parra (174) es entre los años 1968-1969 —los cuales rodean la publicación de estos títulos— cuando comienza el contacto del poeta con los místicos iraníes, a través de la lectura del libro de Henry Corbin *Terre Céleste et Corps de résurrection*. Este contacto con la mística sufí, determinante para entender este ciclo oriental, comenzaría no obstante un poco antes, en 1966, año en que se estrena la película *El señor de la guerra* que dio pie a su obsesión con Bronwyn, aquella doncella medieval en la que Cirlot quiso ver el símbolo de la mujer primordial, la Diosa Madre, la Daena, concepto que personifica en esta divinidad femenina el camino de la luz, es decir, de la conciencia:

La Daena es un concepto que merece cierta atención. El poeta abrió una carpeta con ese nombre, y en ella fue guardando resúmenes de libros que tocaban el asunto o tema. Había más títulos, pero Victoria Cirlot destaca *La religion des Celtes*, de J. de Vries; *De Zamois a Genjis Khan*, de Mircea Eliade; *La religion de l'Iran ancien*, de Jacques Duchesne-Guillemin; *En Islam iranien*, de Henry Corbin; *L'homme de lumière dans le soufisme iranien*, también de Corbin, además de *El origen musical de los animales-símbolos*, de su maestro Schneider. (Rivero Taravillo 159)

El libro está dedicado a “la que todo lo disuelve en Aguas”, la diosa Anahit.¹⁶ Desde la dedicatoria se ponen en juego dos de los tres principios heraclíteos en los que se va a articular el nudo semántico del texto: el agua y la disolución. En el segundo poema del libro hará su aparición el tercero: el fuego.

La figura femenina que el texto describe es, como adelantamos hace un momento, una doncella blanca, con piel de ceniza y cabellos de humo: “Si pareces inmóvil, velocísima / vuelas entre los velos inauditos / con la celeridad terrible de lo blanco” (Cirlot, *Anahit* 276).

El color blanco, que preside una amplia gama de referentes empleados en el texto (ceniza, humo, hielo, nieve) no solo permite simbolizar la pureza de la diosa, sino que remite también a la síntesis de los contrarios. La “celeridad

¹⁶ *La doncella de las cicatrices* (1967), poemario que, como ya hemos señalado, puede considerarse hermano de *Anahit*, está dedicado a la *brat nuhra* o doncella luz (Janés, “Cirlot y el surrealismo” 504). Se trata, al igual de Bronwyn y otras, como trataremos de ir perfilando, de máscaras distintas de la misma divinidad femenina, encarnación del camino de iluminación.

terrible de lo blanco” parece evocar, precisamente, el movimiento veloz del círculo cromático que da como resultado la luz blanca:

El color blanco, como suma de los tres colores primarios, simboliza la totalidad y síntesis de lo distinto, de lo serial. [...] El blanco, es asimilado al andrógino, al oro, a la deidad. [...] La blancura simboliza el estado celeste. Lo blanco expresa una “voluntad” de acercamiento a ese estado. (Cirlot, *Diccionario* 110)

Nos encontramos, como apuntó Román Román, con la recurrente tendencia cirlotiana “hacia la síntesis, hacia una sabiduría integradora de fuentes, mitos, religiones, artes, filosofías y teosofías orientales y occidentales, etapas de la historia del hombre” (213).¹⁷ La elección del blanco para configurar el retrato de la mujer de este poemario permite aunar varios rasgos del personaje mitológico: su divinidad, su castidad, su bifrontalidad, etc. El propio poema alude a que Anahit, como síntesis, anula el resto de los colores:

Los colores no existen junto a ti,
ni las rosas eternas donde el odio
reside, divergente.

Has hecho que *no sea* mientras soy;
relámpago de nieve en trascendencia
vívida. (*Anahit* 284)

Anahit no es, sin embargo, un poemario donde el predominio del blanco anule el resto de los colores. De facto, el libro, bastante breve, ofrece una variada gama cromática: “joven gris” (258), “metal anaranjado” (260), “la

¹⁷ Según señala Rivero Taravillo, la simbología cromática del blanco está presente, incluso, en el propio nombre del grupo al que se integró Cirlot. *Dau al Set* no solo implicaría, en este sentido, la apuesta por lo imaginario —la séptima cara del dado, inexistente—, sino también que la formación estaba compuesta por seis miembros más uno que se añadió tardíamente, Cirlot, símbolo de la síntesis de los seis colores del arcoíris hindú: “según la tradición hindú [...] los colores del arcoíris son en realidad seis, distribuidos en pares complementarios que se corresponden con las seis direcciones del espacio opuestas igualmente por pares, mientras que el séptimo color es el blanco mismo, como la séptima región se identifica con el centro” (67).

calle / más roja de este mundo” (264), “amarillo fuego” (266), “cruces rojas” (267), “mis halos de color son los jardines” (271), “alas rojas” (272), “dorada de granito en las entrañas” (274), “la rosa negra” (275), “cabellos verdes” (282), “palabra azulada”, “exvoto rojo” (285). Especial importancia tiene, por debajo del blanco, el negro: “maravilla negra” (263), “llanto carbonífero” (265), “la rosa que levanta mi negrura”, “luz oscura” (272), “tu signo es un tridente de carbón” (277). El negro no huye de la síntesis que representa el blanco, pero de algún modo se le opone como negativo, como “otro lado” de la luz que cifra la naturaleza bifronte de la diosa.¹⁸

Otro símbolo recurrente en el texto son los cabellos. Unas veces están “blancos por el humo”, pero en otra ocasión se habla de “cabellos verdes que parecen / áureos” (Cirlot, *Anahit* 281), en una alusión donde se dan cita el color dorado de Anahit y el verde de la fertilidad y la regeneración vegetal, así como el paso del tiempo a través de la estatua, que pasa del dorado bronce al verde del óxido con que hoy se contempla en el museo de Londres. El color verde de los cabellos remite también a Ofelia flotando sobre las aguas, referencia que parece repetirse en otro poema que describe la misma escena: “Tus cabellos de lago y de dolor; sus ondas cenicientas que se alejan” (*Anahit* 282).¹⁹ Según las tesis expresadas en el *Diccionario de símbolos*, el cabello “es una representación de la fuerza vital y de la alegría de vivir, ligadas a la voluntad de triunfo” o, en sentido laxo, una “manifestación energética” (118). Sin embargo, Cirlot se distancia de la tradición simbólica que él mismo recoge y asocia los cabellos con el dolor y la muerte, normalmente para marcar un contraste con los símbolos acuáticos y vegetales.

La isotopía del agua no podía faltar en una reescritura de la Diosa Madre de los ríos primigenios. Pero Cirlot nunca permite que el agua aparezca

18 Clara Janés (“Inmersión” 31) apunta a que el negro es un color muy recurrente en varios textos de Cirlot: *Regina tenebrarum*, *Las oraciones oscuras*, *canto de la vida muerta*, *Los restos negros*, *Las hojas del fuego*, *Marco Antonio*, *Anahit*, *Hamlet* y *Denuncio la tortura*. Muchos de ellos pertenecen al ámbito de lo que enseguida tematizaremos como “infiernos cirlotianos”.

19 La crítica ha insistido sobradamente en la importancia que tuvo en la trayectoria de Cirlot la versión cinematográfica de *Hamlet* protagonizada por Laurence Olivier (1948), que motivaría la redacción de un poemario homónimo publicado en 1969. También es a Olivier a quien dedicó Cirlot, por cierto, su poemario *Marco Antonio*, antes citado. La importancia de Ofelia en el imaginario cirlotiano hunde sus raíces en la propia vida del autor, según relata su biógrafo, Antonio Rivero Taravillo (73), cuando este conoció a su futura esposa, Gloria Valenzuela, le fascinó su parecido con Elizabeth Siddal, musa prerrafaelita que había posado para la genial *Ofelia* de Millais.

sola en el poema, sino que en todos los casos su ocurrencia viene ligada íntimamente con la de su contrario, el fuego:²⁰

El fuego es necesario como el agua;
lo maldito nos pide que le abramos
las puertas. ¿Quién nos llama
cuando una joven gris se acerca
con los cabellos blancos por el humo? (Cirlot, *Anahit* 258)

En alguna ocasión, fuego y agua vienen acompañados por los otros elementos, la tierra (piedra) y el aire; pero incluso en estos casos se hace hincapié en la vinculación que existe entre el fuego y el elemento acuoso, señalando que se preceden mutuamente:

Olas en claridad desamparada,
piedra que emana fuego de sus aguas
en el aire, Anahit:
Campana inolvidable del vacío.
(Cirlot, *Anahit* 269)

Las vinculaciones entre el agua y el fuego se desarrollan tanto en el plano apelativo de la diosa —“Señora de las aguas, mar de llamas” (Cirlot, *Anahit* 275)— como en la imaginería natural que se incluye para calificarla y describirla. Así, en el texto encontramos “fuego de hielo cristalino” (*Anahit* 283), “relámpagos de nieve” (*Anahit* 284), etc. Esta simbiosis de contrarios trata de hacer compatible la doble naturaleza que originalmente tenían las distintas advocaciones de la diosa. Como señala oportunamente Rivero Taravillo (191), el poemario se construye sobre la *coincidentia oppositorum*, tan querida por Cirlot, entre el sexo y la muerte, resumen de los principios de generación y destrucción que el agua y el fuego representan.

²⁰ Las únicas excepciones son la dedicatoria, que ya hemos citado, y dos poemas en los que la diosa es asociada al mercurio. En uno de ellos es llamada “demonio sobre el lago de mercurio” (*Anahit* 273) y en otro se habla de su “mercurial belleza” (*Anahit* 279). Dice Cirlot que “los alquimistas llamaban agua al mercurio” (Cirlot, *Diccionario* 197). En estos casos, Cirlot trata de asociar el símbolo regenerador del agua con el de la blancura platino del mercurio.

La isotopía del fuego, por cierto, está en el poema directamente emparentada con los atributos de Tanit, la Astarté púnica. En una primera lectura parece contradictorio que en una ocasión se llame a la diosa “doncella de Cartago” y que el último verso del libro sea una enigmática advertencia: “Cartago nos contempla” (Cirlot, *Anahit* 285).²¹ Pero después de haber expuesto en el primer apartado cómo la diosa persa de la guerra y la fertilidad había llegado a los cartagineses a través de su versión fenicia, la incongruencia queda resuelta. Decimos que la presencia del fuego en el poemario está directamente tomada de Tanit porque en el poemario se hacen al menos dos alusiones al conocido rito del *molk*, que se mantuvo en Cartago hasta su caída tras la Tercera Guerra Púnica. Mediante el ritual del *molk* los cartagineses sacrificaban a Baal-Hammon el primogénito de cada familia. El bebé era colocado en brazos de una estatua y luego caía en un fuego donde era inmolado. El poemario de Cirlot incluye una escalofriante imagen relativa a este ritual: “muriendo con mirada de serpiente / como risa infantil en un incendio” (Cirlot, *Anahit* 268), pero la referencia es mucho más clara en una imprecación directa a la diosa: “Anahit: mira la víctima en el fuego” (*Anahit* 275).

La presencia simbólica del fuego y la tensión dialéctica que mantiene en el poemario con el agua permiten la aparición de otra topología fundamental en el poemario de Cirlot que, sin embargo, no está más que tenuemente insinuada en la tradición oriental antigua: el infierno. Si el agua hace de Anahit un “ángel desde un espacio que no sé”, el fuego la convierte en un “demonio sobre el lago de mercurio” (*Anahit* 273).

Ya apuntamos en una nota del apartado precedente que los mitos de la diosa Anat, adorada en Caldea y ciertas regiones de Asiria, se vinculaban con el imaginario infernal tanto desde el punto de vista del propio mito (su descenso a los infiernos para matar a Mot) como desde la perspectiva cristiana de Cirlot (conversión del dios caldeo Baal en un demonio que ya aparece como tal en la *Biblia*). Desde el primer poema del libro se pone en juego que la diosa de los ríos y de la fecundidad de la tierra es también un símbolo de lo infernal:

Abierto el firmamento con diez alas
nacidas de mis ojos,

²¹ El verso fue situado como lema de la “Elegía cartaginesa” contenida en *Poemas de Cartago* (*Del no mundo* 199).

abierto a las entrañas de la tierra.

La luz de los sepulcros me ilumina
con su noche candente,
la luz de las miradas del infierno. (Cirlot, *Anahit* 257)

Esta presencia simbólica del infierno es lo que, de forma más contundente, indica que el poemario ha desplazado la acción mitológica para sustituirla por un “espacio psicológico”, de tal manera que, lo que representaba Anahit no es ahora otra cosa que un ámbito de la conciencia del yo. Así define precisamente el infierno Cirlot en su *Diccionario*, como mundo inferior de la conciencia:

Primeramente concebido como una forma de “subvida” (vida larvada de los muertos en el seno de la tierra), situado luego como un lugar de tormentos —en un período en el que la tortura era una necesidad del *pathos* humano— aún en el interior del planeta, es evidente que, por analogía, puede ser asimilado a todo el lado inferior y negativo de la existencia, tanto cósmica como psíquica. (Cirlot, *Diccionario* 261)

En alguno de los textos del poemario que nos ocupa, de hecho, parece que el demonio Anahit no es más que un doble del yo que, al mirarse, descubre ese lado inferior de la conciencia:

La indulgencia infernal me sobrecoge
y el demonio convive con mis años.
Si me miro las manos solo garras
veo.

Noche, deja tu cuerpo y ven a mí
con tu espíritu blanco de tatuajes,
lleno de cruces rojas y de rayas
de luz desmoronante.
Qué triste es este mundo, sin amor
entre monstruos y arcángeles en luto. (Cirlot, *Anahit* 267)

El hermoso poema que acabamos de citar introduce el tema de la ausencia del amor, del “amor incinerado”, como se lo llama en otro de los textos (*Anahit* 270). En opinión de Clara Janés, la noción de amor manejada por Cirlot en sus textos se sitúa en la misma línea que la propugnada por los surrealistas clásicos, como Breton: el amor es un “reconocimiento del otro y está motivado por la atracción del enigma, de lo desconocido” (Janés, *Cirlot* 42). Una pregunta de no poca importancia es ¿por qué Juan Eduardo Cirlot aprovecha su libro *Anahit* para lanzar este canto desolado por el amor ausente? Que se lo llame “amor incinerado” parece dar una clave al respecto: en medio del ciclo de destrucción y generación de la vida encarnado por Anahit, el yo se da cuenta de la fragilidad en que radica todo lo humano, también el amor. La eterna disolución en agua que representa Anahit es benéfica porque promete la resurrección de la tierra, la siempre renovada fecundidad de los campos, pero es terrible porque la posibilidad de esa regeneración cíclica es la destrucción, que todo sea efímero y acabe consumido por el fuego. Por eso Anahit es la “Madre Tierra”, el ángel de los ríos que verdean la tierra, pero también la “Madre destructora”, la devoradora, el demonio que lo consume todo con el fuego. Se trata de una doble naturaleza que, como precisamos en el apartado anterior, se encontraba ya en buena parte de los cultos dedicados a Anahit en la Antigüedad, pero también en muchas otras diosas y doncellas que aparecen en la poesía de Cirlot. Un reciente trabajo de Raúl Hernández ha puesto de manifiesto la continuidad que se da en la poesía de Cirlot en torno a esta enigmática figura femenina:

La Diosa reaparece una y otra vez en la poesía de Cirlot y lo hace como imagen surrealista, como *collage*, como objeto de trasformación inmovilizado en una serie de antónimos y de contradicciones que sitúan su presencia como fuera de la lógica de la realidad. [...] Damas que exigen su tributo sangriento. Damas que torturan y que convierten a la víctima en su objeto sexual, diosas terribles de nombres terribles, diosas olvidadas que empiezan a poblar su poesía. (Hernández 46)

Desde esta perspectiva de desolación nihilista, tan acorde con el pesimismo ontológico de Cirlot, hay que leer la irónica pregunta que le dirige a la diosa:

Dilacerada en mí, te reconozco,

cartaginesa absorta que vacilas
al borde de la fuente criminal.

¿Sueñas que el destrozado resucite? (Cirlot, *Anahit* 261)

Más adelante volverá a hacer una pregunta retórica que ironiza sobre la esperanza de resurrección de aquello que ha sido destruido: “¿Es que pueden los muertos persignarse?” (*Anahit* 279). Según nos dice Clara Janés, esta ambivalencia que encontramos en *Anahit* entre la madre y la destructora es una constante en la construcción cirlotiana de la mujer, que se mueve siempre entre las pulsiones de Eros y Thanatos:

Desde el comienzo la imagen femenina se reviste en la obra de Cirlot de un doble aspecto. Por una parte surge de sus páginas [...] la Doncella dotada de poder salvador. [...] Por otra surge Lilith que, al contrario de la Doncella que se representa en la cumbre lo hace cuando “sombras llenas de muerte y de ternura/ bajan por la escalera de lo absorto”, y, en lugar de un carácter salvador, “Ella sabe tomar de mis raíces / [...] / las gotas de esa sangre que respira”. [...] Lilith se asimila a la imagen de la Magna Mater, o la Madre Terrible, como también Anahit, a la que el poeta llama “Doncella de la muerte” en su poema “Anahit”. (Janés, *Cirlot* 50-51)

Anahit representa la síntesis, como nos avisa el cromatismo blanco que la caracteriza: ella encarna el *impasse* entre la vida y la muerte, entre el agua y el fuego, entre la eterna disolución y la eterna regeneración. Se sitúa, pues, en un punto equidistante netamente nihilista, porque en él no se puede formular un posicionamiento positivo ni negativo con respecto a la realidad. La clave es, por tanto, heraclítea: el fuego destruye lo que el agua regenera, pero fuego y agua no son sino dos caras del mismo fenómeno: Anahit. La diosa que Cirlot crea mediante elementos de diversas tradiciones es un símbolo de la vacuidad del ser, del espacio abierto y vacío en el cual la existencia no se inclina ni por la vida ni por la muerte, es decir, el “relámpago de esencia en medio de la existencia” que, simplemente, es (Cirlot, *Anahit* 277): “Eres la ausencia / convertida en metal anaranjado” (*Anahit* 260). Janés recoge en su edición una de las pocas declaraciones que el poeta realizaría a propósito del poemario que nos ocupa, y en sus palabras queda patente la idea de Anahit como infierno y como no-lugar:

Todo es real-irreal, todo es conflicto, todo es disonancia. La disonancia perpetua es un infierno. [...] El que expreso en *Anahit*. Verás, pues, que mi trayectoria mental-espiritual ha sido brillantemente ascendente, ¿no? ¿Quién me sacará de mi infierno? Anahit no puede. Dios podría, si existiera. Y acaso existe. Todo lo que hay es tan monstruoso y lógico que lo ilógico bien podría ser. (Cirlot, citado en Janés, “Inmersión” 26)

En medio de ese desenfrenado alternar entre lo que existe y lo que deja de existir, *Anahit* deja oír la tímida voz que, en clave hindú, solicita que se detenga la eterna rueda de los ciclos:

Qué sorda la raíz de lo que ruega
suplicando que no suceda nada;
pues algo es-lo-que-vive-deshaciéndose,
muriendo con mirada de serpiente,
como risa infantil en un incendio.

Hay un umbral que llora pensamiento. (Anahit 268)

Por todo esto Cirlot llama a *Anahit* “campana inolvidable del vacío” (*Anahit* 269), porque ella encarna esa sala de paso que él llamó el *no-mundo*, el espacio donde nada existe y en el que, por ello mismo, todo puede empezar a existir (Janés, *Cirlot* 15).

En muchos otros poemarios, Cirlot emplea el espacio mítico del infierno para caracterizar el *no-mundo*. Un ejemplo magistral de esto es *Cordero del abismo* (1946), un texto que reescribe el *Inferno* de Dante para retratar la posibilidad de salvación que siempre está latente en medio de la nada. La temática infernal también es visitada en otros poemarios más próximos a *Anahit*, como *Oraciones a Mitra y a Marte* (1957), *Regina tenebrarum* (1966), *Las oraciones oscuras* (1966), *Las hojas del fuego* (1967), etc. En cualquier caso, pocas obras de Cirlot muestran el submundo infernal como su novela póstuma *Nebiros*, que no pudo ver la luz en vida del autor porque fue prohibida por la censura franquista.²² Para el poderoso censor, el texto no pasaba de ser una novela prostibularia, pero lo cierto es que todo en *Nebiros* —desde el nombre, tomado de un demonio lejanamente emparentado con el Cerbero griego,

²² Con muy buen criterio, Victoria Cirlot incluyó al final de su edición de la novela la relación de páginas que la censura adujo para explicar su prohibición.

guardián de las puertas del inframundo— transita por caminos esotéricos en los que la mántica sexual, los grimorios y los tratados de demonología convierten el texto en un rito iniciático de prostitución sagrada, como los que se llevaban a cabo en honor de Anahit. Entre las múltiples meretrices que aparecen en el texto, existe un personaje femenino, Lilith —nombre demoníaco de la Eva oscura— que encarna buena parte de la ambivalente naturaleza de Anahit, Bronwyn, la doncella de las cicatrices, Mitra, etc.

Anahit es, por tanto, uno de tantos receptáculos míticos que nuestro autor privilegia para retratar este concepto nuclear de su imaginario. Todas estas divinidades angélicas e infernales forman parte del mismo poliedro simbólico de la diosa armenia de la tierra, la madre de las aguas, la guerrera vengativa, Anahit, la que todo lo disuelve en aguas. Por todo ello no nos parece descabellado sostener que la concepción de la diosa persa es una anticipación de Bronwyn, la dama del lago que en el famoso ciclo poemático de Cirlot representa también el espacio vacuo del no-mundo: “Lo que llamo *Bronwyn*, en poesía, es el centro del ‘lugar’ que, dentro de la muerte, se prepara para resucitar; es lo que renace eternamente” (Cirlot, *Del no mundo* 421). Jaime D. Parra fue el primero en señalar esta concomitancia entre Bronwyn y Anahit: “Anahit o Anahita aparece aquí asociada al agua y tiene por símbolo floral el iris, lo mismo que *Daena* (a la que dedicara *Bronwyn*) está asociada con la aurora y tiene por símbolo la rosa” (Parra 176).²³

Conclusiones

Dentro de la poesía española del siglo xx pocos autores atesoraron una cultura tan vasta como Cirlot, por más que hayan sido otros —los novísimos, especialmente— quienes han recibido el aplauso y la admiración por su acendrado culturalismo. La obra de nuestro autor, lúcida a la par que inquietante, sigue siendo hoy desconocida por el gran público y en muchas ocasiones está ausente incluso de los programas universitarios de poesía contemporánea. Pero sin la poesía del postísmo, muy especialmente sin la

²³ Como señala acertadamente Rivero Taravillo, Bronwyn es, como Anahit, “la que renace de las aguas y la que hace renacer” (160). La Daena, por su parte, es una protodivinidad de la que derivan muchas otras, entre ellas Diana, cuyos estrechos vínculos con Anahit, “la Diana Persa”, ya hemos tenido ocasión de tematizar. Como vemos, la vasta cultura cirlotiana permite que esta idea única, que le preocupó hasta la neurosis durante un tiempo, aflore en tan distintas manifestaciones.

poesía de Juan Eduardo Cirlot, el engarce entre el surrealismo de los años treinta, el de la posguerra y el de los sesenta queda completamente truncado.

Cirlot pone al servicio de su poesía todos sus conocimientos sobre mitología, mántica, cábala y otras ciencias humanas y esotéricas con una viveza lírica que casi nunca entra en contradicción con el rigor. Para nuestro autor, la poesía es un viaje místico que debe iluminar, no decir. Anahit, Bronwyn y tantas otras doncellas cirlotianas no son sino rostros diversos de la misma Daena, la iluminación, el sendero de la luz, *brat nuhra*.

En este trabajo hemos tomado como ejemplo un pequeño poemario que gira en torno a una de estas doncellas salvíficas y terribles, *Anahit*, para tratar de mostrar el proceso de construcción y deconstrucción del mito que tantas veces desarrolló Cirlot para componer sus poemas. De un extenso material bibliográfico, el autor escinde y cruza mitemas, que son devueltos a la vida a través del poema, que no es concebido como pastiche culturalista —fórmula tan querida por los novísimos—, sino como un todo orgánico, un animal-símbolo que respira por sí mismo y tiene por cometido iluminar a quienes se acerquen a él.

El análisis de la resimbolización de este mito es precisamente lo que Cirlot pone en el horizonte de expectativas de su lector modelo: el lector que cruce las edades y, desde las montañas más altas que bordean las legendarias tierras de Irán, grite con Zarathustra que “los poetas mienten demasiado y lo imperecedero es solo un símbolo” (Nietzsche 193). No en vano, nos dice Parra, “Anahit es la guardadora de la luz de gloria de Zarathustra [...] y ese aspecto, seguramente, es el que más llamó la atención a Cirlot” (176). En definitiva, *Anahit* es una ocasión siempre propicia para que, dentro de su fatalidad inherente, el Ser pueda nombrarse con los labios de la diosa de los ríos.

Obras citadas

- Aguirre-Martínez, Guillermo. “La huella de lo sagrado en la poesía de Juan Eduardo Cirlot”. *452ºF: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 6, 2012, págs. 139-152.
- Ananikian, Mardiros. *Armenian Mythology. Stories of Armenian Gods and Goddesses, Heroes and Heroines, Hells and Heavens, Folklore and Fairy Tales*. Los Ángeles, IndoEuropean Publishing, 2010.

- Auset, Brandi. *The Goddess Guide. Exploring the Atributes and Correspondances of Divine Feminine*. Woodbury, Llewellyn Publications, 2009.
- Boyce, Mary, Marie Chaumont, y Carol Bier. “Anāhid”. *Encyclopaedia Iranica*. 15 de diciembre de 1985. Web. 15 de noviembre del 2019.
- Castillo, Alfonso. “Hermenéutica simbólica: la poética simbólica de Juan Eduardo Cirlot”. *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. 31, núm. 2, 2019, págs. 223-245. Web. 19 de noviembre del 2019.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Anahit*. Cirlot, *Del no mundo*, págs. 255-285.
- . *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela, 1997.
- . *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*. Editado por Clara Janés, Madrid, Siruela, 2008.
- . *Nebiros*. Editado por Victoria Cirlot, Madrid, Siruela, 2016.
- Filoramo, Giovanni. *Diccionario Akal de las religiones*. Traducido por Teresa Robert, Madrid, Akal, 2001.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Traducido por Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Sígueme, 1993.
- Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*. Traducido por Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2005.
- Hernández Garrido, Raúl. “La Diosa rota de Cirlot”. *Trama y fondo: revista de cultura*, núm. 41, 2016, págs. 45-57. Web. 12 de noviembre del 2019.
- James, Etiam O. *Los dioses del mundo antiguo. Historia y difusión de la religión en el antiguo Oriente Próximo y en el Mediterráneo Oriental*. Madrid, Guadarrama, 1962.
- Janés, Clara. *Cirlot, el No Mundo y la poesía imaginal*. Murcia, Huerga y Fierro, 1996.
- . “Cirlot y el surrealismo: el tema del amor”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 363, 1980, págs. 494-514.
- . “Inmersión en el abismo”. Cirlot, *Del no mundo*, págs. 17-46.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Traducido por Eliseo Verón, Barcelona, Paidós, 1995.
- Marshall Lang, David. *Armenia, Cradle of Civilization*. Londres, George Allen & Unwin LTD, 1970.
- Martínez Falero, Luis. “Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura”. *Signa*, vol. 22, 2013, págs. 481-496. Web. 1 de diciembre del 2019.

- Muriel, Felipe. “Canto ritual y simbolismo en el último Cirlot”. *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, núm. 11, 2011, págs. 13-27. Web. 1 de diciembre del 2019.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Traducido por Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 2008.
- Parra, Jaime D. *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*. Barcelona, Ediciones del Bronce, 2001.
- Rivero Taravillo, Antonio. *Cirlot. Ser y no ser de un poeta único*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2016.
- Román, María Teresa. *Sabidurías orientales de la Antigüedad*. Madrid, Alianza, 2008.
- Román Román, Isabel. “Surrealismo y sincretismo en Juan Eduardo Cirlot”. *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 34, 2011, págs. 205-218. Web. 1 de diciembre del 2019.
- San Martín Sala, Javier. *Antropología filosófica. Filosofía del ser humano*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010.
- Sechi Mestica, Giuseppina. *Diccionario Akal de mitología universal*. Traducido por Marie-Pierre Bouyssou y Marco Virgilio García Quintela, Madrid, Akal, 2007.
- The Satala Aphrodite*, 1 a. C., The British Museum, Londres.

Sobre el autor

Doctor en Estudios Teatrales por la Universidad Complutense de Madrid y profesor acreditado contratado doctor por la ANECA. Ha sido profesor en el máster de Estudios Avanzados de Teatro de la UNIR e investigador en el Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía de la Universidad Complutense. Recientemente ha obtenido un contrato posdoctoral Juan de la Cierva en la Universidad Carlos III de Madrid. Editor de los *Cantos del ofrecimiento*, de Juan Panero y coeditor del *Teatro Completo* de García Lorca (Verbum, 2019); posee diversas publicaciones en las que ha estudiado el teatro y la poesía españolas del siglo xx. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Buenos Aires y en la Università degli Studi Roma Tre.