

Juan Eduardo Cirlot

CUANDO LA PALABRA Y LA LETRA LLAMAN A SU FORMA

Clara
JANÉS

La española generación del 50 no se explicaría sin la aparición del Grupo del 27, sin la guerra española que amortigua sus hallazgos y destellos del 27 y sin el ansia de innovación que tras esta sigue soterrada y no tarda en aflorar. En 1948 los artistas plásticos Joan Brosa, Arnald Puig, Joan Josep V. Tharrats, Antoni Tapies, y Modest Cuixart —y pronto se une a ellos Juan Eduardo Cirlot— crean, en Barcelona, el grupo *Dau al set*, de carácter rupturista. Y no hay que olvidar que en 1949 Luis Rosales publica *La casa encendida*, otro eslabón entre la poesía de posguerra y la de anteguerra.

Cirlot (1916-1973) ha empezado a escribir con unos sonetos de corte clásico, que luego renovará, pasará por el surrealismo, creará un modo personalísimo de poesía experimental, posteriormente una poesía fonética y fonovisual y, además, descubrirá la poesía permutatoria, sin olvidar que en 1949 su contacto con Marius Scheider le abre al mundo de la simbología. Este poeta, pues, se revela como un creador original que utiliza tanto elementos surrealistas como neobarrocos, pasa de emplear la métrica a la forma estructural más avanzada y entronca con la corriente visionaria más propia de la literatura centroeuropea que de la española. Su interés por la Cábala hebrea, el estructuralismo, el simbolismo fonético, el esoterismo, el ocultismo y la mística sufí se filtran en su escritura con intensidad.

¿Cómo se relaciona todo esto? Cirlot dice en una de sus dos definiciones de lírica:

mi poesía es un esfuerzo por encontrar el umbral de la ultrarrealidad. Busco un verso que, en su línea (a la fuerza simple y melódica) sea la síntesis de una 'polifonía de polifonías', una compleja estructura de procesos análogos, densa y a la vez transparente. Y luego intento que esa poesía sustituya en mí lo que el mundo no es y no me da¹.

Por otra parte define el mundo como «no-mundo» pues en él todo es «dejando-de-ser», pero la poesía no es del dominio de la temporalidad y revela la esencia de «lo que renace eternamente». Esto se refleja en versos a veces luminosos y destellantes, otros habitados por sombras quevedescas y enigmas cada vez más próximos a una formulación sacra.

Pues bien, ese «no-mundo» cirlotiano —tema de sus aforismos *Del no mundo*— es expresión del concepto de la mística irania «*na-koja-abad*», el «lugar del no-donde» y nos da la clave de su vinculación con las culturas medio-orientales, lo que culmina con su aplicación de la permutación cabalística a la poesía, siguiendo el paso dado por Schönberg con la música serial.

Pero detengámonos un momento en su aproximación al surrealismo. Cirlot estuvo en contacto directo con Breton y ese contacto, unido a sus conocimientos del simbolismo, le hizo dar un paso fundamental. Así, por ejemplo, se detecta su incorporación de los movimientos franceses en el fragmento de un poema de tipo enumerativo tan característico de estos estilos:

67 VERSOS EN RECUERDO DE DADÁ

El uno se arrodilla dulcemente
 el dos tiene las trenzas de papel,
 el cuatro no solloza,
 el cinco no devora el firmamento,
 el seis no dice nada a las serpientes,
 el siete se recoge en las miradas,
 el ocho tiene casas y ciudades,
 el nueve canta a veces con voz triste,
 el diez abre sus ojos en el mar,
 el once sabe música,
 el doce alienta lámparas,
 el trece vive sólo en los desvanes,
 el catorce suplica,
 el quince llama y grita,
 el dieciséis escucha,
 el diecisiete busca,
 el dieciocho quema,

¹ Para todas las citas directamente referidas a Cirlot, véanse los tres volúmenes de su poesía reunida publicada por Ediciones Siruela entre los años 2001 y 2008 con los títulos *Bronwyn*, *En la llama* y *Del no mundo*.

el diecinueve sube,
el veinte vuela ardiendo por el aire [...]

El poema sigue así hasta llegar al número sesenta y siete... Pero basta con estos veinte para ver de qué modo espléndido y colorido Cirlot incorpora los hallazgos innovadores de los poetas vanguardistas franceses. La semilla está sembrada.

POESÍA EXPERIMENTAL

Más rigurosamente personal es la atrevida forma, algunos años posterior, a la que el poeta da el nombre de «poesía experimental». Uno de los puntos de partida importantes para Cirlot es el de las correspondencias de que hablaba en su día Baudelaire, concepto de origen hermético que remite a la frase de la *Tabula Smaragdina*: «Lo que está abajo es como lo que está arriba: lo que está arriba es como lo que está abajo», cuestión vinculada también al simbolismo.

El apartado IV del prólogo al *Diccionario de Símbolos*² se titula *La esencia del símbolo* y comienza con el análisis de los supuestos previos a su concepción, y en primer lugar del hecho de que todo expresa y se relaciona. Dice Cirlot:

Las ideas previas, los supuestos que permiten la concepción simbolista, el nacimiento del símbolo son los siguientes: a) Nada es indiferente. Todo expresa algo y todo es significativo. b) Ninguna forma de realidad es independiente; todo se relaciona de algún modo. c) Lo cuantitativo se transforma en cualitativo en ciertos puntos esenciales que constituyen precisamente la significación de la cantidad. d) Todo es serial. e) Existen correlaciones de situación entre las diversas series y de sentido entre dichas series y los elementos que integran. La serialidad, fenómeno fundamental, abarca lo mismo el mundo físico (gama de colores, de sonido, de texturas, de formas, de paisajes, etc.) que el mundo espiritual (virtudes, vicios, estados de ánimo, sentimientos, etc.) [...] la función esencial de lo simbólico —dice luego— es penetrar en lo desconocido y establecer, paradójicamente, la comunicación con lo incommunicable».

En su obra de aforismos *Del no mundo*, por otra parte, Cirlot escribe:

El estructuralismo, que parece funcional, es metafísico. Intentando comprenderlo (o convertirlo) todo en componentes intercambiables, quiere convencernos de la unidad subyacente bajo la dialéctica de los complejos universales (signos matemáticos, palabras, actos, formas).

Así la explicitación de la unidad que comporta la pluralidad, la estructura, está latente en toda la obra de Cirlot en sus dos aspectos: 1) abierta, relacional, dinámica

² Siruela, Madrid, 1997.

mica, y 2) cerrada, limitándose a unos mismos elementos. Por medio de ello nos habla de esos dos puntos en que se apoya su pensamiento, o bien del ser-dejando-de-ser (el mundo avanza por «unidades discontinuas») o del eterno renacer, es decir, el «ser». Entre los poemas que hablan de lo primero figuran precisamente los que recoge con el nombre de poesía experimental; entre los segundos, aquellos que constituyen la poesía permutatoria. Con la primera nos transmite que no todo se comunica, una parte queda en el aire y no sólo eso, sino que, además, cuando la poesía es voluntariamente hermética siempre hay algo que no se comunica (define esto en el artículo *Lo incomunicable en poesía*).

Y la suya es una poesía, conscientemente hermética —tal vez estaba eso por encima de su voluntad—, por ello habrá siempre algo que quedará por descifrar. El poeta, para expresarlo, corta la frase, amputa el verso, deja flotar enigmas en el aire. Así, en estos fragmentos de

LA SOLA VIRGEN LA

[...]

En éxtasis de bosque
delirio sienes suave
hacia porque de allí
infinita la ausencia

Luz de luz y de luz
tallos de los caída
de los crecida los
inundación que del

Desde sombra la nube
hablando se detiene
nube detiene la
imposible la sola
[...]

Este tipo de ruptura, en ocasiones, va estrechamente unida a los valores fonéticos de la palabra, y así aparece a través de la aliteración, que está estrechamente vinculada con la rima y el ritmo, y lo está también con la «estructura». Mediante la síntesis de esos tres elementos, observa Riera Clavillé, Cirlot crea una técnica nueva, de modo que el concepto se enriquece más allá del significado. A esto hay que añadir la distribución visual del verso en la página. Así, y por la insistencia de la reiteración fónico-polifónica concreta, en *Bronwyn, II*:

Cielo
ciego
cieno
cierro

O bien con la monorrimia unida a la repetición de una misma vocal insistente, en *Bronwyn, V*:

Amada,
atada,

arada,
alada.

O con la rima entrecruzada, de nuevo en *Bronwyn, II*:

ola sola
desolada
*
Losa al sol
sol la rosa

LA PERMUTACIÓN

Por este camino, la poesía de Cirlot hallará el vehículo adecuado para lo que quiere expresar: la permutación, que, en efecto, por su propia inamovilidad traduce el concepto de «lo que renace eternamente», el punto en que por medio de la abolición del tiempo lo absoluto se revela.

No solo a través de sus conocimientos musicales, sino sobre todo gracias al estudio de la Cábala, llega Cirlot al descubrimiento de este hecho. La Cábala es la ciencia de la interpretación esotérica de los textos bíblicos, no solo por medio de las letras sino por medio del número, dado que en el alfabeto hebreo cada letra tiene un valor numérico. Esto permite establecer nexos entre palabras diferentes cuya suma de letras da el mismo resultado (*guemantria*) hallar una palabra en otras distintas (*notarikon*) o permutar convencionalmente las letras señalando las correspondencias posibles entre ciertas palabras (*temourah*). En la Cábala, pues, la palabra tiene un verdadero carácter revelador, convirtiéndose, además, en intermediaria entre Dios y la finitud humana al hacer «que lo nombrado adquiera la existencia, lo que no es nombrado no existe»³, es decir, sitúa a un punto muy elevado el nexo entre el ser y la palabra, nexo que, según la creencia hermética, se convierte en identidad. En su obra capital *Bronwyn, permutaciones* emplea la combinación de versos y de palabras. El primer poema, que es el «modelo» dice así:

Contemplo entre las aguas del pantano
la celeste blancura de tu cuerpo
desnuda bajo el campo de las nubes
y circundada por el verde bosque.

³ A. D. Grand, *Pour comprendre la Kabbale*, Dervy-Livres, París, 1975, p. 21.

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

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

En los poemas de *Bronwyn, permutaciones*, que son trece, Cirlot utiliza un sistema de dinamismo progresivo, llevando a cabo la permutación primero en el orden de los versos (II y III), para seguir con la de la situación de las palabras (IV y V). El poema IV queda de este modo:

Contemplo entre las aguas de tu cuerpo
 la celeste blancura del pantano
 desnudo bajo el campo con relieves
 y circundado por el verde fuego.

No muy lejos el mar y las estrellas
 en las arenas grises de las nubes.
 Manos entre las piedras con las olas
 y tus ojos azules en las hierbas.

Las alas se aproximan. Descomponen,
 perdidas en las páginas del bosque,
 Bronwyn, mi corazón, y cenicienta
 sobre la tierra negra y en los cielos.

Cirlot continua con «metamorfosis totales» en métrica regular (VI y VII) y no regular (VIII y IX), realizando en los cinco últimos poemas una selección de la materia, como se ve en el poema XI:

Bronwyn entre las alas y las olas
 sobre las nubes grises y la tierra.
 Tus ojos en los cielos con relieves
 y en las piedras azules las estrellas.

Manos entre las páginas del fuego,
 en las perdidas aguas de las hierbas.

LA POESÍA FONÉTICA Y VISUAL

Acercándonos ahora a las *Variaciones fonovisuales*, donde las letras y los sonidos se presentan de modo visualmente sugerente, detengámonos en el empleo de la fonética por parte de Cirlot a través de un mínimo fragmento de *Bronwyn*, *n* para ver qué sucede cuando la permutación afecta a las letras. Esto lo entronca su autor con el simbolismo fonético y con la antigua magia. Dice la variación número once:

Orywin
Orynywn

Ny wn or
nybry nyw wr

Won wwr
Ynw wrwr

Cuando la permutación no se orienta a versos sino a sílabas o letras de un nombre, el simbolismo fonético interviene de modo decisivo y también el valor del signo. Así en *Inger, permutaciones*, obra que Cirlot considera una «suerte de rito ante lo imposible», que es anterior a las *Variaciones fonovisuales*. Sobre esta última, Luis Alberto de Cuenca⁴ observa: «cada letra reclama su pasado ideográfico y pictográfico». En dichas obras, el poeta parte de la creencia en el nexo esencial entre lo nombrado y su nombre. Para desentrañar ese enigma, acude a las fuentes esotéricas, estudiando el oculto simbolismo de vocales y consonantes.

Giovanni Allegra, en su artículo «I simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan-Eduardo Cirlot»⁵, afirma que la investigación en lo simbólico lo lanzó a colocarse ante la poesía «como instrumento de conocimiento suprarrazional». Y dice también: «Ninguno como él tuvo claro el sentido del universo mágico», demostrando cómo sus asociaciones constituyen lo opuesto del automatismo surrealista, y que, de hecho, el poeta sigue los signos de lo sagrado. Allegra analiza concretamente las palabras *El palacio de plata* —palacio, rosa, aguas, etc.— y halla relaciones con el Zohar, San Buenaventura, Sta. Teresa, Jacob Böhme, Isaías, Ibn Gabirol...

Cirlot estudia, pues, el carácter simbólico de los componentes fonéticos de las palabras y se interesa, ante todo por el sentido místico atribuido a cada letra. Hablando del simbolismo fonético en un texto⁶, remite a Carl Gustav Jung (*Símbolos de transformación*): «El lenguaje es, originariamente, un sistema de signos emocionales e imitativos...» por lo que el lenguaje viene a ser «resultado de una íntima compe-

⁴ *Barcarola*, 53, junio de 1997, p. 65, Albacete.

⁵ *Annali dell'Instituto Universitario Orientale, Sezione Romanza*, Nápoles, 1997. p.

⁶ «Simbolismo fonético», en *Historia del mundo insólito. Magia – ritos – símbolos*, Gran Biblioteca Marín, Barcelona, 1973.

netración e interrelación de onomatopeyas». Y tras exponer más concretamente la relación establecida por Schneider entre vocales, notas musicales y colores, y también el simbolismo de algunas consonantes, afirma:

Por nuestra parte, sin que hayamos tomado esto de ninguna fuente concreta, el conocimiento del simbolismo preciso de algunos fonemas nos ha permitido establecer un sistema de oposiciones: entre consonantes que confirma los significados de ellas. Lo primero que hicimos fue suprimir todas las letras que duplican sonidos (la C por sonar igual que la Z; la Q = K; la W = U; la V = B y la Y = I). El sistema de oposiciones es B-Z, D-X, F-T, Gu-S, H-R, J-P, L-M. Como son, en total 16 letras, para tener un alfabeto de igual número de letras al hebreo (por causas que no podemos aclarar aquí) construimos una serie de vocales a base de seis: A,O,E,I,U,U, cuyas oposiciones son A-U, O-U, E-I. No pretendemos que este sistema sea absoluto ni definitivo; es susceptible de perfeccionamiento. En las vocales, contraponen las fuertes a las débiles (símbolos respectivos de creación y disolución). En las consonantes, veamos el significado de algunas oposiciones: B (cuerpo, casa, continente) contra Z; D (detención) y X (inversión según Marius Schneider), etc.// Insistimos en que este simbolismo fonético apenas sirve aplicado a las lenguas actuales, fuertemente profanizadas.

Y Cirlot concluye: «el simbolismo fonético, en el presente, es más una esperanza de saber que un conocimiento». Cuanto de visual hay en la poesía de Cirlot está vinculado a este simbolismo fonético y al sentido del signo, así como a aquella frase ya mencionada de la *Tabula Smaragdina*: «Lo que está abajo es como lo que está arriba: lo que está arriba es como lo que está abajo». Es decir, la palabra en sí puede llamar también a una forma, hacer su propio retrato en la página.

El resultado de esta investigación tiene una aplicación doble. La balanza se inclina, en cambio, claramente hacia la oscuridad cuando, dejando el aspecto irradante, se trata de la poesía «experimental». Tras una aproximación al atonalismo, también en la vecindad de Schönberg, pero del Schönberg expresionista, de las situaciones límites, de la llamada hacia lo oscuro (en el *Diccionario de los ismos*⁷, Cirlot decía de «atonal» que es una palabra que indica «vocación de abismo, de oscuridad, de “noche del alma”», e igualmente «tensión y delirio»), el poeta llega a este nuevo hallazgo.

A. Molina⁸ destaca que a través de la aliteración y el estructuralismo Cirlot se propone y consigue desligar el tema de su significado y «expresar “el anhelo de cada cosa en su tendencia a unirse a las otras”. El resultado es altamente poético como consecuencia de una peculiar síntesis de orden-caos». Pero nadie como Enrique Granell⁹, editor de una reciente publicación de las *Variaciones fonovisuales*, ha sabido

⁷ Siruela, Madrid, 2006, p. 101.

⁸ El último libro de J. E. Cirlot, *Baleares*, Palma de Mallorca, 1968.

⁹ «Donde nada lo nunca ni, de Juan-Eduardo Cirlot», *Insula*, 638, 2000, p.

situar de modo tan preciso el significado de esta poesía. Refiriéndose a *Donde nada lo nunca ni*, concluye:

Podríamos decir que estas discordancias entre palabras que siguen convierten a estas palabras en una especie de placas oratorias que nos hacen demorar mientras dibujamos un camino de lectura no lineal en el que pasado, presente y futuro se nos presentan unos a continuación de otros en una escalera que nos conduce a lo que Cirlot llamaba el irrealismo. El poeta ha borrado los límites de lo real.

Ahora bien, ¿qué es, en verdad, lo real para Juan Eduardo Cirlot? Probablemente el sentido de lo sacro, y por ello, movido por una fuerza no subjetiva, romper tiempo y espacio. Se trata del «mandato». Es decir, su tarea fundamental es el canto ritual, un canto genésico que tanto la voz al pronunciarla como la letra comportan. Es hacerse vehículo de una palabra —como un mago o hechicero— y ver cómo ella misma genera otra cosa, ya sea a través del sonido, ya sea como un signo, una enigmática runa evocadora del enigma, a la vez llena de luz y de oscuridad. No es preciso entenderla sino sumirse en ella. *Nomen omen*, decían los latinos, pues el nombre presagia el destino. Como un chamán, el poeta profiere o escribe el verbo. El oído lo oye, el ojo, con una mirada, lo capta, y capta más allá de la nítida evidencia. El concepto «ser» late, por ejemplo, en la siguiente variación sobre el nombre de Inger Stevens.

Pero el nombre atrae otros nombres. Hemos visto ya aparecer la palabra REGIN. Veremos también surgir IGNIS y NIGER. Y así se cruzan las letras y forman escaleras que llevan a los ojos a la ascensión o descenso y a la contradicción

REGIN
 REGIN
 REGIN

I
 N
 I N G E R
 E
 R
 S
 T E
 V N
 S

REGIN
 REGIN
 REGIN

-IN -IN -IN -IN -IN -IN -IN
 - NS - NS - NS - NS - NS - NS

REGIN
 REGIN
 REGIN

Pero el nombre atrae otros nombres. Hemos visto ya aparecer la palabra REGIN. Veremos también surgir IGNIS y NIGER. Y así se cruzan las letras y forman escaleras que llevan a los ojos a la ascensión o descenso y a la contradicción

R
 E
 G
 I
 N
 E N E R G I N
 I
 G I N E
 E E G I
 R E
 S I
 N N
 V E
 E
 T
 S
 R
 E
 G
 N
 I
 I I I I I I I I I I
 E E E E E E E E E E
 I I I I I I I I I I
 E E E E E E E E E E
 NGR
 STVNS
 SNVTS
 RGN

Todo significa y es intercambiable dando, en cambio, el resultado de una totalidad, plasmada quieta y en movimiento interno incesante. En el caso de esas *Variaciones sobre el nombre de Inger Stevens* se da el añadido de incluir la palabra VEN.

INGER STEVENS †

NGR STVNS † IEEE

Gerin Vensste

Regin Snevets

I

N

G

E

R

S

T

E

V

E

N

S

SSSSSSSSSSSS

Salta a la vista; la inmovilidad de la columna se asienta en el serpenteante movimiento de las eses. Inger ha muerto y desciende bajo tierra para convertirse en fuerza ctónica. Esta es la complejidad de la poesía fonovisual de Cirlot, no estudiada aún desde el punto de vista de la forma de las letras y el dibujo en la página, pero indudablemente relacionada con signos primigenios, con una revelación sacra. No en vano el poeta colocó como exergo a *Bronwyn*, *n* estas palabras: «*Prophengè morior prophyr prophengè nemethira aspsenten pitèmimeoy enarth*» pertenecientes al Ritual mitríaco, Papyrus Anastasii número 574 del Suplemento Griego a la compilación mágica.