

En realidad, aunque el procedimiento, en su pura formulación, parezca tener un cierto carácter mecánico, de aplicación «desapasionada» de ciertas reglas preestablecidas, los poemas nunca «dicen» eso, y de hecho otras técnicas permutatorias se diferencian de la de Cirlot precisamente por su carácter más abierto, menos teleológico y expresivo. Todo parece ordenado en sus poemas hacia una estructura de cierre, de tal manera que los elementos finales adquieren una gran relevancia expresiva, y se manifiestan como el lugar al que quiere llegar el poeta. Así en ocasiones irrumpen en esta parte final fonemas que no habían aparecido hasta entonces, se produce una evidente sobrecarga retórica o, simplemente, se utiliza una tipografía diferenciada. El final provoca entonces un movimiento de vuelta, de retorno, que es ajeno a las intenciones de los procedimientos literarios tradicionales de permutación, y que llena el poema, aparentemente contra los supuestos de partida del autor, de subjetividad.

Ello tiene que ver con el sentido que le otorga a la propia permutación. En su obra se propone como una forma de conocimiento, basada en la analogía, y que permite acceder a aquello a lo cual no es posible acceder por ninguna otra vía. Se trata de alcanzar «otro» sentido del lenguaje y, de esa forma, «otra» realidad. Ese es el significado que le otorga al término «metasentido»: «Aunque la carencia de sentido aquí se da como inmediata y aparente, pues, justamente, la ‘voluntad’ del poema es desvelar un metasentido»¹⁰.

La forma de llegar a ese metasentido incluye dos procedimientos antitéticos (y simétricos), según una distinción que él mismo realiza en el prólogo de «Inger, permutaciones». En unos casos se parte de elementos con sentido (incluso procedentes de un «canon» literario, como en el «Homenaje a Bécquer») y la técnica permutatoria permite que ese sentido inicial quede abandonado en beneficio del que se obtiene de la propia secuencia combinatoria, de los ritmos que genera el desarrollo de las posibilidades de la secuencia inicial, que —al menos en su formulación teórica— deben acercar al lector a una percepción extática.

En otros casos, en cambio, se parte de elementos sin sentido convencional (sonidos o letras) para alcanzar en ellos un sentido oculto, que no se percibe, pero que tiene una forma verbal explícita. El poema desarrolla lo que él mismo llama «ritos verbales» o «ritos ante el imposible»¹¹. Parte de la concepción de que el nombre expresa la esencia de lo nombrado, de que en él está todo, los rasgos que lo caracterizan y su «verdad». De esa forma las permutaciones van descubriendo sus facetas y produciendo una aproxi-

¹⁰ Prólogo de «Bronwyn, n», recogido en Leopoldo Azancot, p. 338.

¹¹ Aplica estos términos a «Bronwyn, n» y a «Inger, permutaciones».

mación «helicoidal» que culmina con la presentación final del nombre o de la frase cargada de sentido.

En el caso del primer procedimiento, las permutaciones, según su autor, se autogeneran, de una forma algorítmica, y tienen relación «con una zona de las matemáticas», de manera que en su producción el yo no intervendría, salvo en la selección del «texto cero». Este proceso, expresado de forma precisa en la primera parte de ese poema, sería el más cercano a las prácticas permutatorias de la tradición literaria. Ya hemos indicado, sin embargo, las reservas que se pueden establecer sobre el cumplimiento efectivo de ese planteamiento teórico.

En cambio, las combinaciones rituales, que despliegan largas secuencias de palabras inexistentes, están dirigidas hacia aquello que parecía estar excluido tanto por la poética en que inicialmente están inspiradas las técnicas permutatorias: hacia el sentido. Componente este que, por otro lado, nunca habría excluido Cirlot totalmente al admitir como integrantes de esas secuencias lo que denomina como «aclaraciones», palabras generadas no voluntariamente, pero con valor semántico en alguna lengua. Además junto a estas «aclaraciones azarosas» podemos interpretar la existencia de «aclaraciones voluntarias» que, además, y de forma significativa, contribuye a colocar en lugar privilegiado, como hemos indicado antes, el cierre de los poemas. Así sucede, por ejemplo en el final de «Inger permutaciones», que sigue a una larga secuencia dominada por las palabras inexistentes (...Ri // Inger gi / Inger ni / Inger ri // Inger re / Inger ne / Inger ge // Regni regene / gerrere / regere regin // Ir ir ir / Ri /*/IGNER / REGIN INGER / IGNI / INRI / INGER REGIN).

Los cinco últimos versos, a los que el lector se aproxima a través de una serie de tentativas que van apuntando hacia la formación de las palabras que los componen, puede interpretarse de la siguiente forma:

- Igner : lo que arde, la fuente del fuego y la luz (por asociación con *ignum*)
 Regin Inger : reina Inger
 Igni : fuego
 Inri : acróstico de la cruz
 Inger regin : Inger reina¹²

Así también el final de «Einai» (el infinitivo de «ser» en griego) —«Ni ni»— adquiere sentido, tanto en el plano del simbolismo de los fonemas («i», sentido disolutivo; «n», las aguas, la apertura a cuanto todavía no

¹² La relación entre la cruz y el fuego, como representación del sufrimiento existencial aparece, a su vez, analizada en su Diccionario de símbolos, en la voz «cruz», refiriéndose a una idea de Carl Gustav Jung.

existe después de la disolución), como desde el valor que le otorga a la propia palabra y a su repetición, que él mismo recoge en uno de sus escritos de crítica literaria: «La muerte es el cese. Es el no. Es donde nada lo nunca ni»¹³. Y algo semejante sucede con «verd smerald», último verso de la «Visio smaragdina».¹⁴

La práctica dice pues, en buena medida, una cosa diferente del planteamiento teórico. El yo, los elementos sentimentales y subjetivos de que se quiere prescindir, se cuelan no sólo a través de la elección del texto base, sino también en la voluntad expresiva que le otorga a la secuencia permutatoria. Una voluntad expresiva que él mismo reconoce, quizá sin darse cuenta: «El carácter cinético que tiene esta poesía —puesto que todos sus elementos se «mueven»— intenta expresar un movimiento creciente de vértigo hacia la Shekinah»¹⁵. Con más claridad, y con términos muy reveladores, lo explica en una carta a Felipe Boso: «Y estas técnicas no las aplico fríamente, sino que las uso dentro del cauce de una inspiración francamente sentimental, ¿cómo no confesarlo?»¹⁶

3. La tradición combinatoria

La tradición literaria permutatoria o combinatoria cuenta con una serie notable de obras de distintas épocas que exploran las posibilidades de aplicar sobre una secuencia poética inicial ciertos cambios regulados numéricamente que producen nuevas secuencias. Caramuel recopiló y analizó, por ejemplo, abundantes ejemplos del *proteo*, es decir del grupo de versos que permite producir mediante permutaciones un número enorme de nuevas composiciones, métrica y rítmicamente correctas y dotadas de sentido. De una época posterior, un ejemplo muy citado es el del poeta alemán G. Ph. Harsdörfer, que escribe un dístico de once monosílabos cuyas combinaciones pueden producir 39.917.800 dísticos diferentes.

Estas construcciones corresponden a sistemas de aplicación mecánica y tienen una prolongación contemporánea de la obra de Cirlot, muy cono-

¹³ Cfr.: «El pensamiento de Edgar Poe», en *Confidencias literarias*, p. 147.

¹⁴ Las Variaciones fonovisuales no hacen sino reforzar estas conclusiones. Es la formación de figuras simbólicas la que juega allí, en general, el mismo papel que los elementos de cierre juegan en los poemas permutatorios. De la misma forma se desarrollan diversos caminos que van del sentido al metasentido. De hecho los poemas que componen este libro desarrollan los temas y las técnicas de «Inger, permutaciones» y «Bronwyn, permutaciones», añadiendo un uso más manifiesto de recursos visuales.

¹⁵ En el «prólogo» de «Bronwyn, permutaciones», recogido en *Azancot*, p. 339.

¹⁶ Mundo de Juan-Eduardo Cirlot. Valencia, IVAM, 1996.

cida, en las creaciones del grupo OuLiPo¹⁷, en las cuales se deja que sea el lector el que desarrolle las distintas posibilidades que ofrece la aplicación de permutaciones sobre un tema inicial. Parten por tanto de planteamientos muy diferentes de los suyos. Nada más ajeno a la lectura de los poemas de Cirlot que la sensación de hallarse ante un tejido sin contorno, sin límites definidos, que se pueda extender de forma indeterminada en cualquier dirección, que es lo que corresponde precisamente a los procesos combinatorios mecánicos. Más bien aparecen dominados, como señala acertadamente J.D.Parra¹⁸, por la idea de centro. Un centro en torno al cual se produce el movimiento de avance y retroceso del poema, y que es fuertemente subjetivo, apunta con firmeza hacia el interior del autor.

Conviene, sin embargo, no olvidar que las construcciones combinatorias —al menos en sus formas tradicionales— aspiran siempre a ser algo más que meros artificios retóricos y mantienen una estrecha relación con la tradición numerológica. Existe, como es sabido, una corriente romántica, fundamental después en el simbolismo francés, con fuertes vinculaciones con el ocultismo y con intentos de recreación de tradiciones gnósticas y místicas, que explora el número, y eventualmente estas formas de creación, como vía de acceso a «otra» realidad. Estas corrientes, conocidas y estudiadas por Cirlot y de tanta importancia en el surrealismo, tienen un papel muy importante en la tradición en que él mismo sitúa su obra. En uno de sus escritos recoge, de hecho, una significativa cita de Novalis¹⁹: «Toda realidad creada para nada (como, por ejemplo, los números y las expresiones abstractas) presenta extrañas analogías con las cosas del otro mundo, con series infinitas de combinaciones y de relaciones singulares y, en cierto modo, con un universo poético, matemático y abstracto en sí».

De forma expresa, y en varias ocasiones, Cirlot afirma la relación de su poesía combinatoria con corrientes de la Cábala, fundamentalmente con la *tseruf* de Abulafia, reconocible, entre otros aspectos, en la importancia que uno y otro conceden a las letras como base de permutación, en el paralelismo que ambos establecen entre el proceso permutatorio y el lenguaje musical, y en la distinción presente en ambos entre procesos permutato-

¹⁷ «Ouvroir de Littérature Potentielle», fundado en 1960 por Raymond Queneau y François le Lionnais. Las creaciones de este grupo, en que juega un papel muy importante el humor, son, en buena medida, el origen de las múltiples actividades actuales de aplicación de la informática a creaciones literarias combinatorias.

¹⁸ «El círculo y su centro: la esencial unidad de la obra de J. E. Cirlot», en *Barcarola* n° 53, pp. 53-68.

¹⁹ Cfr. *Confidencias literarias*, p. 57.