

rios y combinatorios²⁰. Es dudoso, sin embargo, que Cirlot tuviera un conocimiento profundo de las prácticas permutatorias de Abulafia, que fuera más allá de sus postulados generales. Es posible establecer diferencias bastante radicales entre los dos procesos. En Abulafia el lenguaje es un expediente técnico, existe por su mero carácter instrumental: lo que se pretende es «otra cosa», que existe al margen del lenguaje y se podría acceder a ella por otros medios, aunque de forma más imperfecta. Cirlot es, en cambio, un creador y desvelador de lenguaje y de sentidos del lenguaje.

En todo caso, dentro de la tradición combinatoria, su poesía puede considerarse como un ejemplo más de una reinterpretación sostenida en el conflicto romántico entre el mundo interior y el mundo exterior. Él mismo señala como una de sus fuentes de inspiración la música dodecafónica de Schönberg, que conocía muy bien, y efectivamente la poesía permutatoria de Cirlot incluye tentativas evidentes de plasmación sobre el lenguaje —con licencias muy amplias— de algunas de las ideas musicales de la Escuela de Viena. Que la expresión sentimental se entrecruce con los desarrollos permutatorios en una ambigua dialéctica, no es sino un rasgo que le une con ese movimiento musical.

4. La poesía fonética

Debe explorarse también, en nuestra opinión, otra vinculación muy importante de estos poemas, quizá menos evidente que las mencionadas si nos fijamos en sus declaraciones teóricas, pero muy reveladora. Nos referimos a la que relaciona la poesía permutatoria de Cirlot con la poesía fonética. Con ella comparte en algunos casos, como ya hemos señalado, el uso de palabras sin sentido, aproximándose de esa forma al límite «abstracto» de la poesía. Y de hecho, en torno al concepto de lo abstracto pueden establecerse relaciones de fondo muy importantes.

El origen de la poesía fonética se sitúa habitualmente en la misma época y en los mismos ambientes en que es habitual situar el surgimiento de la pintura abstracta. Como sucede con ésta, existen precedentes en otros lugares, algunos de ellos de notable entidad, pero son Jlebnikov y Kruchenij quienes emprenden un camino similar en poesía al de Kandinsky y Malevich, reconocidos habitualmente como fundadores de la pintura abstracta,

²⁰ *Abulafia*: «Haz combinaciones la mitad de la noche y permutaciones la otra mitad (Las grandes corrientes de la mística judía, p. 173). En Cirlot la poesía permutatoria sería una variante de la poesía combinatoria, su «caso extremo» (Confidencias literarias, p. 138).

y quienes establecen ciertas técnicas y bases teóricas que serán seguidas posteriormente por otros autores.

Kruchenij inventa el lenguaje *zaum*, un lenguaje imaginario que pretende restablecer la conexión primitiva o primara de las palabras con las cosas. O dicho en otros términos, «formar secuencias encantatorias» y alcanzar el «lenguaje de las estrellas». Utilizando ese mismo lenguaje, u otros lenguajes imaginarios similares, escriben posteriormente algunas de sus obras Jlebnikov y el propio Mayakovski. En ellas mezclan elementos visuales y fónicos, jugando incluso, en ocasiones, con las posibles interpretaciones de sus poemas. Los orígenes intelectuales de este proyecto son muy complejos e interesantes. Parten de ciertos aspectos de la filosofía del lenguaje de los futuristas italianos y se apoyan en un espiritualismo muy similar al de Kandinsky. En todo caso, en él están presentes un componente utópico y nostálgico muy fuerte, y una sugestiva mezcla de ironía y fervor.

Esa misma mezcla de ironía y fervor aparecerá en la poesía abstracta de los dadaístas alemanes, entre los cuales el poema fonético o el poema en lenguajes imaginarios se convertirá en una especialidad cultivada de forma asidua. A Hugo Ball, fundador del *Cabaret Voltaire*, se le atribuyen unas primeras experiencias, interpretadas habitualmente como una manifestación más de un nihilismo burlón y provocador. Un mejor conocimiento de su obra ayudaría, sin embargo, a tomar contacto con un trasfondo intelectual muy rico. En Zúrich se componen efectivamente falsos poemas «negros» o maoríes, entremezclados al parecer con composiciones auténticas, igualmente carentes de significado para el público. Raoul Hausmann y Kurt Schwitters, entre otros, desarrollarán estas formas de la poesía sin significado y las teorizarán alrededor de ampulosos e irónicos proyectos de contemplación cósmica o de descubrimiento de fuerzas subconscientes que mueven el «yo» y están por encima de éste.

Después de la Segunda Guerra Mundial aparecen diversos movimientos que utilizan de nuevo la poesía de palabras sin sentido. En algunos casos se trata de escuelas o grupos surgidos de las sucesivas crisis del surrealismo. El caso más conocido es el del *letrismo* francés, a cuyas diferencias con su propia obra se refirió en alguna ocasión Cirlot. Otros grupos pretenden volver directamente a los supuestos del dadaísmo, aunque éstos se interpretan muchas veces con notable pobreza y oportunismo. En todo caso, en los años 60 hay una reaparición de estas técnicas, que se entrecruzan con otros procedimientos de vanguardia, como la poesía visual o la poesía concreta.

Cirlot, que escribía desde la relativa marginalidad de un país donde experiencias de este tipo se miraban sin interés alguno, desarrolla su proyecto, en cambio, con una notable pureza. Precisamente por ello, éste es escasa-

mente imitativo y produce la convicción de que los procedimientos que intenta desarrollar no son meras aplicaciones de ideas imaginativas u originales, sino verdaderas investigaciones expresivas que proceden de una búsqueda personal. Por ello hay una relación espiritual fuerte entre él y personalidades artísticas tan peculiares como Kruchenij, Jlebnikov, Ball o Schwitters, que va más allá de las diferencias de procedimientos estéticos²¹, o de las diferentes filosofías del lenguaje que conllevan las derivas primitivistas de algunos de esos autores. Aunque se trate de una interpretación muy particular, su poesía permutatoria, fonética y fonovisual no debe desligarse de la reaparición de estas técnicas en diversos círculos literarios europeos y americanos que a Cirlot no le eran desconocidos.

Así, como ya hemos señalado, buena parte de sus poemas permutatorios son secuencias de «palabras» sin sentido que forman una «turbulencia» sonora, una «secuencia encantatoria»²² y la coexistencia de lo fonético con lo visual en su obra póstuma no hace sino reforzar esa vinculación. Las sucesiones de letras que evocan sonidos insistentes y contrastados y a la vez trazan formas simbólicas, recogen procedimientos ya presentes entre los futuristas, y sobre todo participan de una búsqueda de caminos en que la integración entre figuras, letras, sonidos y palabras sugiere una unidad cósmica misteriosa y se convierte en puente hacia «otra» realidad.

5. La aproximación de Cirlot al arte abstracto

En último término, ¿no se fundamenta también el conjunto de la obra de Cirlot en elementos nostálgicos y utópicos? La superación del «yo» es una condición para acercarse a lo espiritual, en el influyente sentido en que emplea este término Kandinsky. La poesía de palabras sin sentido, como la especulación sobre el simbolismo de los sonidos y las letras, tiene el carácter de una búsqueda de la fuente primordial del lenguaje y, a la vez, de la búsqueda de una clave para vencer la conciencia angustiada de la mortalidad.

Mientras escribe sus poemas permutatorios y fonovisuales, Cirlot no abandona, sin embargo, las construcciones figurativo-simbólicas caracte-

²¹ *No nos es posible saber a cuáles de esos autores leyó, pero en todo caso está perfectamente atestiguada su simpatía por el dadaísmo y su fuerte atracción por el espiritualismo ruso y por el arte de vanguardia que pretende expresar y desarrollar sus supuestos con un lenguaje radicalmente nuevo.*

²² *En realidad tanto entre los futuristas como entre los dadaístas jugaron un papel muy importante las especulaciones sobre el carácter simbólico de las letras y los sonidos. Jlebnikov, por ejemplo, lo teorizó ampliamente, desde supuestos muy similares a los de Cirlot, y ese aspecto tiene un papel muy importante en su poesía «abstracta».*

rísticas hasta ese momento de su obra. En los años que siguen al descubrimiento de la poesía permutatoria escribirá los poemas del ciclo de Bronwyn²³. De hecho las orientaciones que dio a Leopoldo Azancot para la organización de la antología de su poesía entre 1966 y 1972 dan a entender la intención de presentar toda ella como un movimiento progresivo de aproximación a ese tema, convertido en el «centro» de su obra, el lugar desde donde se puede comprender tanto toda ella como su propia vida. La poesía permutatoria forma parte de esa aproximación, pero dentro del ciclo sólo unos pocos poemas tienen ese carácter, mientras otros muchos insisten en las construcciones simbólicas tradicionales en su obra. Es la noción de suspensión, de sobrepasamiento, la que enlaza ambas direcciones y permite relacionar la austeridad —relativa— de unos procedimientos con la sobreabundancia de otros.

Cabe preguntarse, en realidad, si la poesía de Cirlot pudo considerarse en algún momento como surrealista, para dilucidar el significado de esa «ruptura» que él mismo menciona. La relación de Cirlot con el surrealismo está rodeada de reservas, incluso en la etapa de su obra en que él mismo se considera unido a ese movimiento. Su espiritualismo, su vinculación a la tradición religiosa —concebida como intento de recobrar la revelación—, su fuerte subjetivismo y su nada irónica elevación como protagonista de sus poemas, encarnando un «yo sufriente», tienen relaciones mucho más estrechas con el existencialismo²⁴ y el expresionismo que con el surrealismo. Bien es cierto que, como es sabido, en la corriente dominada por Breton hay un giro general en los años 40 hacia los mismos temas que apasionaron a Cirlot: el ocultismo, las tradiciones místicas, la religión, el simbolismo. Pero resulta bastante difícil pensar que pudiera aceptar elementos claves de la filosofía de los manifiestos surrealistas. La proximidad entre su interpretación del erotismo o de la existencia de una ultrarrealidad de la que queda una huella en el subconsciente, o de su interpretación del arte como superación de la antinomia entre religión y razón, y elementos de esa filosofía, no oculta el hecho de que éstos son reinterpretados y situados en un contexto que les otorga un sentido diferente.

²³ *El tema de Bronwyn le fue sugerido a Cirlot por la película El señor de la guerra, cuya visión experimentó como una especie de revelación. En todo caso, no deja de ser revelador constatar cómo el propio Cirlot, empeñado en alejar su poesía de los acontecimientos sucedidos en la vida individual, es quien narra con minuciosidad su experiencia y la analiza detalladamente en diversos textos que publicó.*

²⁴ *Lourdes y Victoria Cirlot (op. cit., p. 61) mencionan la «impregnación» progresiva de su crítica de arte por la filosofía de Heidegger; esa impregnación se puede relacionar también con su filosofía del lenguaje.*

Parece una paradoja pensar, entonces, que es el deseo de renunciar al «yo sufriente» lo que señala su apartamiento del surrealismo. Y sin embargo conviene no olvidar la naturaleza de la oposición al subjetivismo, a la consideración del yo individual como algo excepcional, dentro de este movimiento. El mundo figurado en el arte surrealista es siempre un mundo interior: hipostasiado, despersonalizado, pero interior. Lo cual, por otro lado, establece una barrera entre ese movimiento y las creencias religiosas que se basan en la idea de renuncia o las filosofías que se acercan a la «nada» íntima.

Es posible que en los nuevos caminos que ensaya Cirlot y en su formulación de la poesía permutatoria —incluidas las contradicciones en que incurre al teorizarla— haya la percepción de una crisis en su propia obra, un acercamiento a su inestabilidad interior. La renuncia al yo —partiendo de una presencia previa obsesiva— cobra en la poesía y en el arte modernos el carácter de una confesión de impotencia y nociones como el «desenvolvimiento autónomo de la materia poética» se convierten en lemas utópicos, expresiones rodeadas de nostalgia, fórmulas para la superación de antinomias que no se pueden superar y cuya representación en formas múltiples, que cambian constantemente, se convierte en objetivo central. El éxtasis de Cirlot no es una forma de plenitud, como el de Abulafia, sino un acercamiento al abismo, al ámbito de lo «ni». «Los puentes están rotos» y en la unidad ficticia o transitoria que se restaura a través de la palabra, que salva de una manera efímera del desarraigo cotidiano, el poeta «responde a preguntas formuladas por *algo* que se parece extrañamente a la *nada*». Se trata, pues, de una mística paradójica, que excluye la plenitud y que no se sustenta en la fe, sino más bien en la nostalgia de la fe.

Veinticinco años después de la muerte de Cirlot, su poesía merece, en suma, en nuestra opinión, una revisión crítica que no se limite a intentar catalogarla en alguno de los compartimentos al uso, sino que explore su sentido en diversas direcciones. Precisa para ello un análisis de sus conflictos, poco tratados hasta ahora, quizá porque la voluntad de reivindicar el indudable valor de su poesía lleva, a veces a enfrentar a una lectura displicente otra excesivamente reverencial. Y, en realidad, es ese carácter paradójico y conflictivo el que hace que su obra literaria sea profundamente conmovedora.

