

Juan Eduardo Cirlot y las golondrinas de Bécquer

Elisa Martín Ortega

Leer un texto es también describirlo, desarticularlo, explorar sus múltiples posibilidades, dar lugar, a partir de él, a nuevas y sorprendentes creaciones. Tal es la premisa de la que parte Juan Eduardo Cirlot cuando, a mediados de los años cincuenta, comienza a utilizar la técnica permutatoria en su escritura. Él mismo la definiría, tiempo más tarde, como su principal hallazgo: «El gran descubrimiento de mi vida poética es la poesía permutatoria, que realicé en 1954-1955»¹. Ya en el prólogo de *El Palacio de Plata*, el libro con el que se inicia en esta práctica, vincula directamente la permutación con la Cábala: «Tuve la idea de inventar este procedimiento partiendo de las técnicas de Abraham Abulafia (letrismo cabalístico) y Arnold Schönberg (música dodecafónica)²».

Abraham Abulafia, cabalista aragonés del siglo XIII, funda su trabajo en la búsqueda del éxtasis místico, y desarrolla una disciplina peculiar que él denomina *hojmat ha-tseruf*, es decir, «la ciencia de la combinación de las letras»³. Por medio de diferentes combinaciones letrísticas intenta acercarse al inefable Nombre de Dios y construir, así, un nuevo orden. Parte del desmembramiento de la realidad y el establecimiento de las relaciones justas: «El Nombre sagrado contiene en sí mismo ecuaciones ‘científicas’ sobre la estructura del mundo y su funcionamiento; por ello posee una dimensión cognitiva y un poder mágico, y se puede suponer que esas dos características derivan de la estructura particular del Nombre. Pero, según Abulafia, para explotar la capacidad estructural de los nombres, antes hay que dismantelar su estructura y reconstruir una larga lista de nuevas estructuras volviendo a combinar las letras del Nombre».⁴

Lo que parece juego azaroso es, en el fondo, labor atenta, castillo de naipes donde toda falta de precisión, por nimia que parezca, es acusada. Un breve cuento jasídico⁵, titulado «Su propio lugar», nos alerta de este peligro: «Una vez Rabí Míjail fue a visitar al maguid⁶ y llevó consigo a su joven hijo Itzjac. El maguid dejó la habitación por un momento y, mientras estaba ausente, el muchacho tomó de la mesa una caja de rapé, la examinó por todos los costados y la colocó nuevamente en su sitio. En el instante en que el maguid traspuso el umbral, miró a Itzjac y le dijo: Cada cosa tiene su propio lugar; cada cambio de lugar tiene un sentido. Si uno no lo sabe, no debe hacerlo».⁷

De este modo, nos encontramos ante un espacio, que es también el espacio del poema, donde cada composición, cada cambio, ha de responder a una razón profunda. El azar sólo existe como señal de alerta, como secreta llamada de atención que es necesario saber mirar e interpretar para que ilumine el lugar preciso.

Se destruye el sentido común con la intención de permitir que surjan otros, recónditos y exactos, capaces de desvelar los secretos del mundo: «La técnica de combinar letras, utilizada para obtener experiencias místicas, fue usada también, en el sistema hermenéutico de este cabalista, como método exegético avanzado que permite al místico penetrar en los estratos más profundos de las Escrituras»⁸.

Estamos, pues, ante un caso en que los procedimientos hermenéuticos son llevados al límite. El resultado final es la fundación de un orden, el ejercicio de una nueva creación: «Si alguien puede dar expresión a su experiencia regularmente mediante un giro particular en la comprensión de un texto, Abulafia transforma su experiencia en un texto; la experiencia es, en su más alta expresión, un proceso creador de textos»⁹.

Es decir, la vida y la interpretación, la escritura y la vida, a fin de cuentas, se funden en una sola búsqueda, son cara y cruz de la misma moneda. Cuando un poeta lee, va cosiendo el *tejido* con su experiencia, hermenéutica y vital. ¿Pues qué es la actividad humana sino interpretación del mundo, interrelación constante entre el yo y una realidad que ha de moldear, recomponer a su antojo? El texto, para el poeta, es ese tejido último, fruto de la vida. Es el momento en que el escritor puede, por primera vez, dar con un lugar,

descubrir el destino postrero de su mirada, tocar las palabras que le pertenecen. El poema es deseo de un nuevo orden, máxima expresión: allí donde la interpretación se identifica plenamente con la creación artística.

Juan Eduardo Cirlot aplica la técnica permutatoria de tres formas diferentes: «a obras ajenas, a modelos propios, a nombres. Y es precisamente la figura de Abulafia (con la de Bécquer) la que va creciendo en su interior»¹⁰. *El palacio de plata* (1955), *Bronzwyn permutaciones* (1970) e *Inger permutaciones* (1971) son ejemplos precisos de la utilización de esta técnica en textos propios, pero nos detendremos ahora en *Homenaje a Bécquer* (1954/1968), por ofrecer esta obra un magnífico ejemplo de lectura y creación sobre modelos ajenos, cercano a las variaciones musicales: «Combinación y permutación constituyen técnicas similares, aunque la primera es más libre que la segunda «donde todos los versos y palabras se repiten variando perpetuamente de lugar», sometiendo así todo el poema al «modelo». Las combinaciones toman el modelo fuera del texto mismo (el modelo es otro autor), en este caso Gustavo Adolfo Bécquer».¹¹

El texto de referencia del *Homenaje a Bécquer* es el de la segunda versión, publicada en 1968, y dividida en dos partes. La primera, de 1954, no se conserva. Cirlot se refiere a ella en una nota inicial: «Segunda versión, la primera fue escrita en 1954 y ésta es sólo una simplificación de la misma, 1ª edición, 1968. En la parte II se incluyen ahora fragmentos que no se dieron en dicha versión, que se intentó hacer lo más esquemática posible para acentuar los rasgos propios de esta técnica combinatoria».¹²

En efecto, los veintitrés poemas compuestos por Cirlot utilizan única y exclusivamente versos y palabras de la famosa rima de Bécquer «Volverán las oscuras golondrinas» –sólo falta una palabra de la rima LIII: *Dios*, tal como apunta Victoria Cirlot¹³. El texto estalla, las composiciones se llenan de huecos y de extrañeza para el conocedor del poema original, pero vuelven a surgir plagadas de magníficos hallazgos, encuentros que tienen la virtud de asombrar, descolocar, llamar la atención sobre aspectos ocultos.

Sólo en este sentido podemos hablar de homenaje. Homenaje que es apropiación, vuelta de tuerca. Las variaciones se componen a través de diferentes recursos: la repetición, el hipérbaton, el

cambio en los signos de puntuación, o la asociación de palabras o conceptos evocados en el original, pero muy alejados entre sí. Se respetan algunos elementos métricos, como es la sola combinación de heptasílabos y endecasílabos. El poema de Bécquer está organizado en tres estrofas idénticas, con asonancia en á en los versos pares. Se ofrece aquí la primera:

Volverán las oscuras golondrinas
en tu balcón sus nidos a colgar,
y, otra vez, con el ala a sus cristales
jugando llamarán;
pero aquellas que el vuelo refrenaban
tu hermosura y mi dicha al contemplar,
aquellas que aprendieron nuestros nombres...
ésas... ¡no volverán!¹⁴

Repetición e hipébaton son recursos predilectos de Bécquer. Y Cirlot los utiliza para dar lugar a unos poemas que poco a poco, siguiendo un movimiento simétrico en ambas partes, se vuelven más entrecortados, llenos de anacolutos, cercanos al balbuceo o al silencio. Cirlot desgarró la rima de Bécquer: la abre, la disecciona, e intenta recomponer después sus miembros. Pero tal trabajo es siempre imperfecto, y el poeta no renuncia a acariciar la herida, a mostrar su grieta. La acaricia a corazón abierto:

Mi dicha, corazón, las golondrinas,
de tu jardín las tapias a escalar
y otra vez a la tarde, aún más hermosas
cuyas gotas mirábamos temblar,
pero aquellas cuajadas de rocío,
pero aquellas que el vuelo refrenaban
pero aquellas oscuras madreselvas...¹⁵

Ahora el final está truncado, y se aprecia una reordenación de los términos. Sin embargo, la anáfora y el paralelismo, que vertebran el poema de Bécquer, se mantienen. La nostalgia que preside el poema también subsiste; el tema apenas cambia; y, sin embargo, las formas de abordarlo y las inquietudes que plantea son siempre

distintas. El trabajo sobre el lenguaje –las transformaciones sintácticas, la configuración de nuevas combinaciones léxicas– constituye la clave del quehacer poético. Tal es la lección de Cirlot. Sus poemas son lectura activa, reflejo nítido de lo que queda escondido entre los versos, fuerza del afloramiento, búsqueda del secreto que sólo uno puede hallar.

Se nombraron antes los cambios en la puntuación. Por supuesto, se eliminan y se añaden puntos y comas, para conferir a las palabras valores diferentes. Pero hay un recurso que destaca por su novedad y su audacia, al estar completamente ausente del poema de Bécquer: la interrogación. Las variaciones de Cirlot incorporan la pregunta: el «volverán» y «no volverán» no son ya afirmaciones rotundas, sino dudas. Expresiones de una incertidumbre:

Rocío en tu balcón, pero las tapias,
sus flores de rodillas, golondrinas,
ardientes a escalar.

¿Volverán las oscuras?

Las oscuras palabras de las gotas,
las madre selvas de rocío como
rodillas.

¿Volverán las oscuras madre selvas?

Del día
rocío en tu balcón
y caer,
¿volverán?¹⁶

La pregunta es siempre apertura, eterna posibilidad, evocación del espacio vacío entre los interlocutores, que permite el diálogo. Nace del reconocimiento de una herida, de una carencia, y se dirige a un tú presente y a la vez distante. Así, la rima de Bécquer encarna, para Cirlot, lo más íntimo, pues ha conseguido introducirse en ella. Pero a la vez es búsqueda de espacio y lejanía; hendidura necesaria para el nacimiento de un nuevo poema.

La coherencia gramatical también se ve alterada. El discurso deviene fragmentario. Las frases se deshilachan, y aparecen solas las palabras, indefensas, agrupadas de modo sorprendente, a veces incómodas. Rabí Moisés ben Najmán, más conocido como Najmánides, el principal cabalista de la escuela de Gerona (siglo XIII), formuló la hipótesis de la «escritura continua» de la Torá¹⁷. Según esta idea, el texto revelado por Dios estaría constituido por una serie de letras sin espacios, y los blancos se habrían introducido después, de forma aleatoria. Así, el cabalista debía basar su trabajo en la exploración de las distintas distribuciones posibles de esos espacios. Tal era la tarea encomendada por Dios. Pues en el texto de la Torá están contenidos, aunque sean inescrutables para el lector común, los secretos de la creación, y la nueva combinación de los espacios entre las letras (labor, por otro lado, infinita)¹⁸ permitiría arrojar luz sobre algunos de ellos. De forma menos radical, pues respeta las palabras, Cirlot crea nuevos huecos, abiertos al lector. A veces llega a la enumeración sola, punto de partida de toda insinuación:

Ala,
cristales,
corazón,
altar,
nombres,
sueño.
Llamarán, llamarán, llamarán.¹⁹

Tocarán a la puerta, incesantes, recordando el paso del tiempo, la felicidad perdida. Y llamarán, también, como palabras que buscan una voz que las nombre, que otra vez las rescate del abismo. Saussure dividía en dos tipos las relaciones que se dan en el interior del lenguaje. Las relaciones sintagmáticas, de contraste, que responden a una estructura horizontal, y las mantienen unas palabras con aquellas que las acompañan en el discurso; y las relaciones paradigmáticas, de oposición, que se establecen, de forma vertical, entre una palabra y todas aquellas que, en un determinado contexto, podrían haber aparecido en su lugar. Son, por definición, relaciones de exclusión, de lucha abierta entre palabras. Las

primeras tienen una importancia capital en la comunicación, pues son las que permiten la construcción de un discurso coherente. Las segundas, sin embargo, implican un grado de precisión que las hace dominantes en la lengua literaria. Ante la ausencia de sinónimos perfectos, toda elección lingüística denota un abandono. Y las palabras acuden numerosas –las sencillas, las graciosas, las rimbombantes –clamando por ser las elegidas. El poeta, obligado a soportar ese canto de las sirenas, ha de elegir, en cada ocasión, a una única compañera: no la más bella ni la más recóndita, sino la única apropiada. Y tal elección implica un sufrimiento, llena el poema de blancos, hace que la enunciación se asemeje a un parto doloroso: pues el nacimiento es al mismo tiempo un instante de aparición y de renuncia. La concreción del nuevo texto representa un adiós a todos aquellos otros poemas que pudieron haberse escrito en su lugar.

Homenaje a Bécquer constituye un perfecto ejemplo del uso poético de las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas en el lenguaje. Cirlot las explora, ambas, con profundidad y exactitud. Las relaciones sintagmáticas son el cuerpo de las variaciones sintácticas: la reordenación de las voces, la construcción de nuevas frases con elementos idénticos. El juego poético permite aprovecharlas al máximo, a veces también quebrando su ritmo natural, desafiando las leyes de la gramática, o los principios de la coherencia semántica.

Sin embargo, las relaciones paradigmáticas ofrecen un contrapunto esencial. En un contexto en que todas las palabras (las presentes en la rima de Bécquer) parecen intercambiables entre sí, ¿por qué se eligen, en cada caso, unas y no otras? El poema que sigue, el último de *Homenaje a Bécquer* (y, según la progresión apuntada, uno de los más herméticos), servirá para ilustrar tal dilema. Como una piedra extraña, pero perfectamente pulida, no admite intercambios. Cirlot juega a descolocar, pero su orden final acaba siendo tan intocable como el primero. Las palabras elegidas evocan a las ausentes (que, al tratarse de un corpus léxico tan cerrado, el lector puede mantener fácilmente en la cabeza); son marca de su renuncia a estar presentes. Y establece, silenciosamente, un diálogo con ellas: se miran y se excluyen, se preguntan y se contestan:

En las tapias oscuras a sonar

las ardientes tupidas.

De tu jardín las golondrinas como
palabras a escalar
no volverán.

Pero Dios, mudo.
Y caer.

No volverán oscuras ni tupidas.
No volverán ardientes ni palabras.

No.²⁰

El interés, finalmente, parece estar centrado en el lenguaje. Las golondrinas se comparan con palabras, y los adjetivos oscuras y tupidas se refieren también a ellas, tras la eliminación de madre selvas. También surge, en primer término, el verbo sonar (¿realidad física de la lengua?). Oscuras, tupidas, ardientes: las palabras. Irrepetibles por su forma, por su contexto, por cómo se relacionan, en un momento dado, con las que también están presentes y con las que entonces no las acompañan: fantasmas que crean el vacío necesario, el cuenco que recoge, aquel blanco, lleno de significación, en que reposa lo dicho.

La interpretación es ahora pura apertura de las palabras: florecimiento doloroso que hace que la luz del sol brille conservando su infinito misterio. Una inusitada confianza en la razón secreta de las palabras permite a Cirlot esgrimir su singular osadía. Los distintos niveles de la interpretación dialogan sin cesar: no se sustituyen unos a otros, su magia consiste en un significar al mismo tiempo; y llenan al texto de tal complejidad, de tal riqueza, que el poeta o intérprete no tiene más remedio que ir las vaciando poco a poco, encontrando en ellas lo que es suyo, recogiendo sólo las semillas susceptibles de germinar en su boca o mano. ©

¹ Juan Eduardo CIRLOT, «Carta a Azancot», 1 de octubre de 1972.

² Juan Eduardo Cirlot, *El Palacio de Plata* en *En la llama (Poesía 1943-1959)*, edición de Enrique Granell, Madrid, Siruela, 2005, p. 512.

El propio Abraham Abulafia ya era consciente de la relación entre su ciencia de la combinación de las letras y la música: «Habéis de saber que el método del *tseruf* puede compararse con la música, pues el oído percibe los sonidos, y los sonidos se combinan según la naturaleza de la melodía y del instrumento empleado. Asimismo, dos instrumentos diferentes pueden formar una combinación y, si los sonidos se combinan armónicamente, el oído de quien escucha experimenta una sensación agradable al reconocer sus diferencias. Las cuerdas que toca la mano derecha o izquierda vibran, y su sonido es dulce al oído. Y desde el oído la sensación llega al corazón y del corazón al bazo (el centro de las emociones), y la percepción de las diferentes melodías produce nuevos placeres. Es imposible producirlos sin la combinación de sonidos, y esto también es aplicable a la combinación de letras. Se toca la primera cuerda, que es comparable a la primera letra, y luego se pasa a la segunda, a la tercera, cuarta y quinta, y así se combinan los diferentes sonidos. Y los secretos que se expresan por medio de estas combinaciones deleitan el corazón, que reconoce a su Dios y se siente colmado de una alegría siempre nueva», *Ga na'ul*, ms. Munich 58, f. 322b, citado en Gershom SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, traducción de Beatriz Oberländer, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 117-118.

³ Ver Gershom SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, pp. 110-124.

⁴ Moshe IDEL, *L'expérience mystique d'Abraham Abulafia*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 31. Traducción de Elisa Martín Ortega.

⁵ El jasidismo es un movimiento místico y espiritual judío que nació en la Alemania medieval y se desarrolló después en toda la judería *ashkenazí*, desde finales del siglo XVIII hasta la Segunda Guerra Mundial.

⁶ Un *maguid*, dentro del movimiento jasídico, es un predicador errante.

⁷ Martin BUBER (ed.), *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros I*, traducción de Ana María G. de Kantor, Barcelona, Paidós, 1993, p. 162.

⁸ Moshe IDEL, «Lenguaje, Torá y hermenéutica en Abraham Abulafia», traducción de Belinda Cornejo, en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, Barcelona, Azul, p. 49.

⁹ Moshe IDEL, «Lenguaje, Torá y hermenéutica en Abraham Abulafia» en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, p. 50.

¹⁰ Jaime D. PARRA, «Juan Eduardo Cirlot y Abraham Abulafia. El cabalismo catalano-aragonés y los orígenes de la poesía experimental española» en *El Bosque*, número 12, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, marzo de 1996, p. 8.

¹¹ Victoria CIRLOT, «Nota sobre Homenaje a Bécquer» en *Rosa cúbica*, 17-18 (Diez años de Rosa Cúbica), Barcelona, invierno 1996-primavera 1997, p. 71.

¹² Juan Eduarado CIRLOT, *Homenaje a Bécquer I y II*, Barcelona, Imp. Juvenil, 1971, p. 2.

¹³ Ver Victoria CIRLOT, «Nota sobre Homenaje a Bécquer» en *Rosa cúbica*, p. 71.

¹⁴ Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Rimas*, edición de José Luis Cano, Madrid, Cátedra, 1992, p. 78.

¹⁵ Juan Edurado CIRLOT, *Homenaje a Bécquer I y II*, p. 19.

¹⁶ Juan Edurado CIRLOT, *Homenaje a Bécquer I y II*, p. 29.

¹⁷ La Torá es la Ley, el libro sagrado de los judíos, y está formada por los cinco primeros libros de la Biblia (el Pentateuco).

¹⁸ Hay que tener en cuenta, en este sentido, que el hebreo, al no escribir las vocales, es una lengua mucho más ambigua que la nuestra en la escritura. Una larga secuencia de consonantes sin espacios puede dar lugar a una serie casi ilimitada de combinaciones con sentidos diversos. Y de esta indefinición parten muchas veces los cabalistas para elaborar sus teorías místico-lingüísticas.

¹⁹ Juan Edurado CIRLOT, *Homenaje a Bécquer I y II*, p. 14

²⁰ Juan Edurado CIRLOT, *Homenaje a Bécquer I y II*, p. 30.