

FUNDAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS DE LA PERMUTACIÓN EN LA POESÍA DE JUAN EDUARDO CIRLOT

Jorge Berenguer Martín
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Resumen: Cualquier estudio en torno a la poesía de Juan Eduardo Cirlot (1916-1973) hace mención, inexcusablemente, al hallazgo de la permutación como técnica compositiva. El propósito de este artículo es recoger el espectro de influencias que dieron lugar a la permutación. Para ello, se presentarán cuatro bloques en donde se detallan las influencias más destacadas que originan y dan entidad ideológica a la permutación. Todo ello para apoyar la tesis básica de que la permutación no es sólo una técnica de composición sino un sistema de escritura donde se trasluce una visión del mundo, una forma de entender el hecho poético.

Resumo: Calquera estudo ao redor da poesía de Juan Eduardo Cirlot (1916-1973) fai mención, inexcusablemente, ao achado da permutación como técnica compositiva. O propósito deste artigo é recoller o espectro de influencias que deron lugar á permutación. Para iso, presentaranse catro bloques onde se detallan os influxos máis destacados que orixinan e dan entidade ideolóxica á permutación. Todo iso para apoiar a tese básica de que a permutación non é só unha técnica de composición senón un sistema de escritura onde se trasluce unha visión do mundo, unha forma de entender o feito poético.

Abstract: Any critical work on the poetry of Juan Eduardo Cirlot (1916-1973) inevitably makes reference to the discovery of “permutation” as a new composition technique. The aim of this paper is to research the range of influences under which permutation emerged as a technique for writing poetry. In order to do this, the four sections of the paper focus on the most important influences that originated the technique and endowed it with its ideological status. The discussion of such aspects aim to support the basic premise that permutation is not only a composition technique, but also a complex system of writing revealing an outlook on life and understanding poetry.

1. SITUACIÓN DE LA POESÍA PERMUTATORIA EN LA TRAYECTORIA DE CIRLOT

El hallazgo de la permutación¹ va asociado con una serie de acontecimientos espirituales en la vida de Cirlot que formarán el contexto propicio para el aprovechamiento de la permutación como sistema expresivo de composición. Como precisa Victoria Cirlot (2001: 15-17), terminado un primer periodo poético

¹ La permutación es un procedimiento expresivo de composición consistente en la generación de un modelo, a partir del cual se generan variaciones. Este modelo, que sirve de paradigma, puede ser un poema propio (*El palacio de plata*), un poema de otro autor (*Homenaje a Bécquer*), una palabra (“Einai”) o un nombre (*Bromyn, n*). Las variaciones son el resultado de tomar como unidades de combinación las unidades utilizadas en el paradigma, que pueden ser versos, palabras o letras.

enmarcado dentro de la esfera surrealista, el año 1954 fue clave para Cirlot, pues en él —como indicará a André Breton por carta— se vio precisado a reorganizar su mundo interior, distanciándose en cierto modo del surrealismo, para abarcar modos de expresión más personales acordes con sus inquietudes metafísicas. No fue una decisión sobrevenida, fortuita, ya que en los años anteriores a esta fecha crucial el surrealismo es sometido a un riguroso proceso de asimilación crítica, desde distintos enfoques: estético, objetual, plástico e imaginístico (Parra 2001: 23), que se corresponde con las obras *Introducción al surrealismo* (1953), *El mundo del objeto bajo la luz del surrealismo* (1953), *La pintura surrealista* (1955) y *La imagen surrealista*, sin olvidar también el artículo “Crítica al surrealismo”, de 1943. El poeta catalán, consciente de que la renovación se cifraba en la vuelta al origen, explica las razones del cambio experimentado en aquel decisivo año:

En 1954 me vi en la necesidad de reordenar mi mundo interior, dejando “el misterio por el misterio” y el culto de lo maravilloso por una investigación metódica que me condujo al libro sobre símbolos tradicionales que Vd. Conoce. A la vez comprendí que no se puede traicionar la tradición por ninguna subversión (Reproducido en Allegra 1991).

El motivo es que el surrealismo cirlotiano está desde sus inicios cargado de una poderosa iconografía religiosa, ya sea de procedencia mitológica o de tradición judeo-cristiana. A partir de esta fecha se produce un desplazamiento de la influencia surrealista hacia la influencia simbolista. Quizás sería más preciso utilizar el término coexistencia, ya que estas dos influencias creadoras son convergentes, nunca excluyentes, creando un movimiento común, orgánico, de fuerzas imaginativas. Como declara V. Cirlot al respecto:

La coexistencia de surrealismo y simbología no es en absoluto como en principio podría parecer, debido a que el primero es un ismo vanguardista y lo segundo arraiga en las culturas tradicionales. La contradicción se borra si se piensa que el estudio de los símbolos, que es uno de los modos de recuperación de lo simbólico en el mundo moderno, puede derivar justamente de actitudes como la surrealista. El surrealismo pudo ser uno de los modos de ofrecer actualidad histórica a la simbología, de modo que la vivencia simbólica no tuviera que caer en nostalgias imposibles y regresivas (V. Cirlot: 2002).

También en estos años, el poeta catalán se convierte en el máximo defensor del arte de vanguardia, sobre todo del informalismo y de sus representantes (Tàpies, Cuixart, Tharrats, Vallés, Puig, Argimón, Bosch, Lluçia), redobla sus esfuerzos por consolidar sus conocimientos en torno a la ciencia de los símbolos, sobre todo siguiendo el magisterio del etnólogo y musicólogo alemán Marius Schneider quien frecuenta en Barcelona entre 1949 y 1954. Sus enseñanzas serán decisivas para que, en 1958, se publique su obra más famosa e internacional, el *Diccionario de símbolos tradicionales*, en la editorial Luis Miracle.

En el marco de todas estas experiencias intelectuales, Cirlot publica en 1955 el primer libro donde se ensaya con un tipo de poesía experimental basado en el arte permutacional, *El Palacio de Plata*. Una técnica poética de composición ensayada por primera vez en la versión previa del *Homenaje a Bécquer*, en 1954 (que no se conserva), y consolidada en la versión definitiva, de 1955, del *Homenaje a Bécquer*.

La permutación cubre, de forma intermitente y paralela a la publicación de otros libros donde no se aplica esta técnica, un periodo comprendido entre 1954 y 1972, con una interrupción de doce años entre 1955 y 1962. En el prólogo a *El palacio de plata* el poeta barcelonés ofrece las indicaciones de que este procedimiento se inspira en el letrismo cabalístico de Abraham Abulafia y en la música dodecafónica de Arnold Schönberg. A estas dos referencias habría que añadir la teoría simbólica del signo lingüístico en que se apoya el autor y una cuarta fuente epistemológica, no atendida por la crítica, y que se pretende reivindicar con este trabajo: el estructuralismo.

2. HACIA UNA TEORÍA SIMBÓLICA DE LA PERMUTACIÓN

2.1. *El principio analógico y el ritmo común*

Uno de los rasgos más destacados que vinculan permutación y simbolismo es el factor relacional causante de que la materia verbal esté en continua metamorfosis, tanto en sus estructuras como en sus rasgos semánticos. V. Cirlot (2002) observa que el principio analógico es uno de los principales lazos de unión entre surrealismo y simbolismo, pero también lo es entre

la teoría músico-simbólica elaborada por Cirlot y su correspondiente traslado a la realización del poema permutatorio.

La teoría sobre los símbolos se concentra en dos ideas primarias: por una parte, la existencia de un ritmo común que unifica el universo y, por otra parte, la expresión de este orden simbólico por medio de las líneas conductoras de las asociaciones analógicas.

La idea de la existencia de un “ritmo común” que liga todos los fenómenos de la existencia procede de los trabajos de Schneider, principalmente de *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, publicado en 1946. La teoría de Schneider se apoya en la observación y descripción de la realidad a partir de la cual se constata la existencia de una serie de puntos de convergencia entre las manifestaciones de la realidad que tradicionalmente se relacionan con planos diferentes. Schneider descubre que los órdenes, musical, de la escultura, de la escritura, de las emociones o de las generaciones y declinaciones de la naturaleza, comparten rasgos, señas de identidad. Estas señas de identidad compartidas entre fenómenos de planos distintos son articuladas por medio de correspondencias, por el principio analógico. Así, por ejemplo, en el libro de Schneider, se detecta un orden musical en los capiteles de los claustros románicos de San Cugat y Gerona.

La articulación de las correspondencias de la realidad simbólica es gobernada por la existencia de un ritmo común,² manifestado a su vez por las relaciones que se entablan por medio del principio analógico. En consecuencia, si hablamos de poesía permutatoria, el uso del principio analógico no es fortuito ni actúa al azar, sino que forma un sistema serial de correlaciones entre piezas léxicas que aparentemente no están relacionadas. El poema, como manifestación textual de la unión simbólica entre los diversos fenómenos del mundo físico y espiritual o, dicho de otro modo, como alteración de lo cuantitativo en cualitativo, contiene el fundamento de que “nada es indiferente, todo expresa algo y todo es significativo” ya que “ninguna forma de la realidad es

² La idea teórico-simbólico del ritmo común basado en correspondencias alcanza su traslado en lingüística textual si hablamos de un patrón discursivo de coherencia y cohesión apoyado en fenómenos de analogía y similitud, de elección y oposición, característico de la permutación.

independiente: todo se relaciona de algún modo (Cirlot 2001: 42)”. El ritmo, al ser la ley interior del hombre, constituye para éste una repetición microscópica de los ritmos del macrocosmos (Schneider 1998: 33 y 39). Siguiendo este razonamiento, el cosmos entero es una jerarquía de formas rítmicas que el hombre advierte mediante el proceder simbólico: “Todo símbolo es un conjunto rítmico que incluye los ritmos comunes y esenciales de una serie de fenómenos, los cuales quedan esparcidos en planos diferentes merced a sus ritmos secundarios” (Schneider 1998: 47).

2.2. Puentes verticales e identificación suficiente

Al abrigo de lo que hasta este punto se ha expuesto, la teoría simbólica sustentante de la permutación en la poesía de Cirlot se cimenta en la existencia de un ritmo común que recorre todos los fenómenos del cosmos, vinculando unidades lingüísticas, y gracias a la cual el hombre, aplicando el principio analógico, consigue tender puentes verticales y conquistar la identificación suficiente.

Los “puentes verticales” y la “identificación suficiente” son términos acuñados por Cirlot para referirse a las características de la función simbólica (V. Cirlot: 2002). Con la noción “puentes verticales” (Cirlot 2001: 38) hacemos referencia a aquellas correspondencias entre fenómenos aparentemente dispares, dispares si se aplica nuestra enseñanza normada del conocimiento del mundo. En cambio, si aplicamos el pensamiento simbólico de las equivalencias no sólo se relaciona, por citar un ejemplo, el león con el oro y el sol, sino que, en alquimia, es el azufre, o la representación de las pasiones inconscientes masculinas o la lucha continua y victoriosa (Cirlot, 2001: 278-279). Al producirse la asimilación simbólica de distintos fenómenos, se produce una tensión que se denomina la “identificación suficiente”. La “identificación suficiente” es un principio de concentración mediante el cual los fenómenos en su pluralidad se reducen al singular³. Es un principio mediante el cual se reúne lo aparentemente distinto, en virtud del ritmo dominante que los asocia y relaciona (Cirlot 2001: 39): “De modo que, haciendo uso

³ Estas nociones de puentes verticales e identificación suficiente hacen posible que la intimidad remota sea posible.

de un ejemplo, no sólo todos los dragones son el dragón, sino que la mancha que parece un dragón es un dragón” (Cirlot 2001: 39).

2.3. *El principio analógico y la intimidad remota*

La analogía es un procedimiento de unificación y ordenación del hombre en el mundo, del mundo en el hombre, por la creencia en la indisoluble unidad del cosmos revelada mediante la función simbólica. A esta comprensión de la realidad se opone el ordinario y convencional asentimiento ante la adquisición de una forma rudimentaria de acercarnos a ella. Se nos enseña que el hombre es una criatura asida a su temporalidad y a unos espacios que están fuera de él. Esta concepción reporta que el hombre sienta lo que está fuera de él como lejanía y que perciba una distancia insalvable con las cosas. Y no sólo eso, el paso del tiempo sobre las cosas las vuelve caducas, transitorias, mudables y engañosas. Cirlot cree que todo esto es apariencia y que el hombre ha aceptado demasiadas renunciadas al relacionarse con la realidad.⁴ De esta suerte, el signo principal de la realidad es el de descubrirse como carencia, como un movimiento de aspiración y reunión.⁵

Con todo, para el escritor catalán la realidad enclavada en el espacio-tiempo no lleva aparejada ningún sentimiento de pérdida y, así, al mirar el mundo con ojos limpios, se redescubre en ella el no-mundo (Janés 1996). El no-mundo es el lugar de equivalencias de las contradicciones esenciales, porque, en verdad lo lejano está dentro del hombre y lo que muere en nosotros por acción del tiempo es tan solo lo que de superficial poseemos. Sin embargo, hay algo en nosotros y en la realidad que es eterno, que no perece, porque lo es todo. Sobre este reconocimiento recae el nombre de “intimidad remota” (Cirlot 1981: 86). La intimidad remota se revela cuando el hombre habita el no-mundo, el punto conciliador y de identificación de las contradicciones, puesto que participa del

⁴ Existen dos textos fundamentales para acercarse a la teoría del ser cirlotiana, los aforismos *Del no-mundo*, incluidos como apéndice en la *Obra poética* (1981) de Cirlot, en edición a cargo de Clara Janés y en el cuadernillo *Ontología*, de 1950.

⁵ “Admitir que el movimiento es inmóvil es superar las condiciones existenciales para entrar en los dominios del ser. La aparente o real lucha que aquí se verifica contra la lógica es debido a que *la lógica se estructuró de espaldas al ser*, por terror ante el conocimiento del drama esencial”. (Cirlot, 1950: aforismo 110, la cursiva es mía).

“ritmo común”. Existe, en definitiva, una suerte de energía que retroalimenta las relaciones entre el hombre y la realidad con un movimiento expansivo de esencialidad, que deviene en identificación unitiva de lo diverso. Es decir, lo lejano es íntimo y lo otro, ser solo. Cirlot sentencia que “vivir es reunir” y que “la cosa en sí tiene forma radiante” (Cirlot 1950: aforismos 9 y 36). He aquí los dos extremos del mismo proceso en el que la función simbólica, manifestada en la analogía, organiza el espacio textual, el no-mundo: se ordena la realidad como intimidad y se vive la realidad como intimidad esencialmente dispersa.

3. LA INSPIRACIÓN MUSICAL: EL DODECAFONISMO

Uno de las fuentes identificadas por Cirlot como inspiración para el procedimiento expresivo de la permutación es el dodecafonismo. Sus dos grandes referentes serán la música de Alexander Scriabin y Arnold Schoenberg. La música acompañó desde muy joven al catalán.⁶ La música de Scriabin ya aparece como un referente cultural en *Pájaros tristes* (1942), en aquellos días reveladores en Zaragoza cuando nuestro autor sólo tenía 26 años.

En la armonía clásica tradicional, una composición tiene un centro tonal, una nota prefijada (el tono en que está escrita) que hace de centro, y respecto a la cual las demás notas de la escala cumplen determinadas relaciones armónicas. En la atonalidad⁷ las funciones tonales tradicionales quedan suspendidas y no hay ninguna referencia a una tonalidad dominante. La necesidad de encontrar una función ordenadora capaz de dar mayor coherencia a la obra llevó a Schoenberg a la creación del método dodecafónico, que es una codificación sistemática de la atonalidad. La música dodecafónica se puede definir como:

Método de componer en el que se emplean los doce sonidos de la escala cromática, sin que ninguno de ellos tenga preponderancia sobre los demás y estando todos ellos en un nivel de igualdad entre sí. Este método consiste en el uso incesante de una serie de doce sonidos diferentes; lo cual significa que ninguno de ellos se repite en

⁶ Su tía paterna era una excelente pianista.

⁷ Hay que recordar que Cirlot estudió música en la academia del maestro Ardévol y formó parte de Círculo Musical Manuel de Falla del Instituto Francés de Barcelona, componiendo varias piezas, como *Suite atonal* (1948), *Un poema de Rilke* (1948) o *Concertino* (1950). No obstante, abandonó la vocación musical por la poesía.

el seno de la serie así formada, y que ésta utiliza los doce sonidos de la escala cromática, pero en un orden diferente al de esta escala, orden que depende de la voluntad del compositor (VV.AA.: 2000).

A partir de 1923, Arnold Schoenberg empezó a aplicar este modo de escritura musical a sus composiciones y fue desarrollado por sus discípulos Alban Berg y Anton Webern (Schoenberg 1987). El principal hallazgo del dodecafonismo es que no incluye la función diferencial del sistema tonal. La consecuencia es que su sistema expresa la serialidad de los fenómenos simbólicos relacionados sirviéndose del principio analógico que los relaciona⁸.

De esta forma, podemos concluir que la aportación de la música dodecafónica a la poesía cirlotiana es sustantiva. Obtuvo gracias a ella método, ese orden matemático en la composición que permite que nada dentro del poema caiga en el azar objetivo surrealista. De esta forma, todos los elementos de la composición son indispensables, significativos por sí mismos y por la posición relacional que ocupan dentro del poema⁹. Una de las mayores contribuciones de la música dodecafónica a la poesía de Cirlot es la construcción del significado poético a través de la sugerencia fonética.

4. LA MÍSTICA EN LA PERMUTACIÓN

La teoría musical del dodecafonismo como método de escritura encuentra su traslado literario en el “ars combinatoria” de Ramón Llull (Mallorca, 1232-1316) y en Hojmat ha-Tseruf “ciencia de la combinación de letras” de Abraham Abulafia (Zaragoza, 1240-?).

Ramón Llull construye su lógica combinatoria a partir del uso de un lenguaje algebraico –predecesor para algunos del actual lenguaje informático– que enuncia proposiciones que son permutadas. En el pensamiento luliano coincide lógica y ontología. La presencia de Dios habita en todas las criaturas y mediante el razonamiento silogístico el hombre puede captar el orden divino, de manera que acceder al conocimiento es la visión iluminada de

⁸ A la luz de estos argumentos, es evidente la conexión entre la teoría simbólica que sustenta la escritura permutatoria con los referentes musicales que la inspiran.

⁹ No son acompañamiento para retratar una estampa o argumentación para un asunto o tema.

Dios.¹⁰ Lull ideó un disco giratorio con conceptos que al combinarse se obtuviera la verificación de fundamentos en torno a Dios. Este mecanismo se hizo más complejo al añadir diagramas, tablas, círculos gráficos y círculos concéntricos que se convirtieron en un modo de razonar sobre la Sustancia Divina sin error y además permitía descubrir nuevas verdades (Vega: 2002).

Hubo en la formación de Lull contactos con la cábala judía e incluso con los métodos de Abulafia.¹¹ Se observan zonas de contacto entre el pensamiento de ambos autores en la teoría del ser que soporta sus sistemas de variaciones y permutaciones. Abraham Abulafia creía que el lenguaje divino era la sustancia de la realidad, por lo que el lenguaje hebreo, como constituyente del Nombre de Dios, era el objeto más apropiado para despertar al alma a una percepción superior. Se constituye así una “lógica mística”.

El objetivo de esta disciplina es, pues, generar un nuevo estado de conciencia con ayuda de una meditación metódica. Este estado se puede definir como un movimiento armónico del pensamiento puro que ha roto toda relación con los sentidos. Abulafia comparó acertadamente su nueva disciplina con la música. En efecto, la práctica sistemática de la meditación, tal como él la enseñaba, produce una sensación muy similar a la que experimentamos al oír armonías musicales (Scholem 1955: 98).

A pesar de marcar estos antecedentes,¹² el descubrimiento de la permutación por parte de Juan Eduardo Cirlot es más bien fruto de un casual experimento literario oscuramente inspirado por la lectura de la rima de “las golondrinas” de Bécquer que por una meditada decisión de aplicar los conocimientos heredados de las personalidades anteriormente mencionadas, aunque muy pronto se percate de las relaciones y establezca los vínculos oportunos.¹³

¹⁰ Esta concepción abría que conectarla con el sufismo iraní muy presente en la última etapa poética de Cirlot.

¹¹ “Se sabe que Lull antes de hacerse franciscano pasó su juventud en la corte de Santiago de Aragón y parece ser que estuvo en contacto con los métodos kabalísticos de Abulafia” (Julia Kristeva: *El lenguaje ese desconocido*, Madrid: fundamentos, cit. Por Parra 2001: 94).

¹² Para ampliar esta información se recomienda consultar el capítulo titulado “Kábala y poesía: Ramón Lull y Abraham Abulafia” en Parra (2001).

¹³ “Mi descubrimiento de la poesía permutatoria en la primavera de 1954, se efectuó de un modo espontáneo y tumultuoso, en parte como resultado de una lectura de “las golondrinas” de Bécquer. Hice entonces un poema, que no eran sino permutaciones de ese poema becqueriano. Como esa obra me

5. EL ESTRUCTURALISMO

Cirlot, siempre atento a las nuevas corrientes que se gestaban en cualquier esfera del pensamiento, se dedicó en una serie de artículos a establecer vínculos entre la permutación y la teoría lingüística que más fuerza estaba adquiriendo en ese momento: el estructuralismo. En concreto, los artículos de los que hablamos son: “Estructuralismo y permutación analógica”, del 12 de julio de 1968, “Símbolo y signo”, del 28 de marzo de 1969, “Sobre el concepto de estructura”, del 13 de junio de 1970, todos ellos publicados en *La Vanguardia*. El objetivo de este deseo de insertar la permutación dentro de los límites del estructuralismo responde, a mi entender, a la necesidad de validar y reactualizar aquellos principios, a veces demasiado etéreos, procedentes de tradiciones herméticas en que se basa la permutación.

En base a los planteamientos de Saussure, la lengua debe considerarse como un sistema, entendiendo por tal que un elemento lingüístico no tiene realidad independiente de su relación con los otros que forman el conjunto. Las relaciones entre signos se fundan en la diferencia; cada signo se define no tanto por su significado referencial sino por las diferencias que marca con los restantes. De aquí se sigue que las estructuras estarán compuestas primariamente a nivel de diferencias/oposiciones y sólo complementariamente sobre las similitudes.

El traslado de estos principios estructurales dentro de los poemas permutatorios se refiere a que la lengua es un sistema y la permutación un sistema de combinaciones, definido en función de la dependencia de las relaciones establecidas entre el conjunto y las partes. A través de relaciones de similitud y oposición se confiere el status estructural a la antigua noción metafísica de “correspondencia”.

pareció más bien caótica, realicé fríamente “El Palacio de Plata”, a finales de ese año, y lo publiqué en 1955. En el intervalo entre los dos poemas, me di cuenta de que había llegado a la misma conclusión que Arnold Schoenberg en su música dodecafónica (1923), sustituyendo el desarrollo temático por la variación y la permutación. Más tarde relacioné la música de Schoenberg, que como sabes era judío, con la técnica permutatoria de la cábala; por tanto, como ves, no ha sido un procedimiento inspirado en ella, sino paralelo” (Carta a Leopoldo Azancot, del 11 de octubre de 1972, repr. en Azancot, 1974: 19).

Desde luego, en un poema permutatorio, cada unidad lingüística despliega un haz de sentidos en cada variación, cambiantes y complementarios, dando relieve a unos rasgos semánticos sobre otros de acuerdo con la relación que ocupa respecto a los demás, influenciándose mutuamente y, además, de acuerdo a las posiciones ocupadas en las variaciones precedentes. Consecuentemente, se advierte que la importancia de la noción de estructura se encuentra no en los elementos que relaciona, sino en la propia “relación”. Lo que se traduce, en el ámbito de la poesía, en la destrucción de la sintaxis y el desprecio por el tema, rasgos definitorios de los poemas permutatorios. En el prólogo a *El Palacio de Plata* (1955) Cirlot expone que en el desarrollo poemático de la permutación “el tema queda reducido a su mínima expresión” “por un desprecio cada vez mayor al asunto” de forma que “la substancia poética crece de sí misma y se desenvuelve de manera autónoma (Cirlot 2005: 512)”. La autonomía,¹⁴ por consiguiente, es un rasgo definitorio de la permutación, que es posible gracias a la intervención de tres factores resaltados por Cirlot al abordar la relación entre estructuralismo y permutación analógica, en un artículo con ese título aparecido en el diario *La Vanguardia*, el 12 de julio de 1968. El autor de los *Cantos de la vida muerta* considera que al hablar de estructuralismo hay que poner el acento sobre los factores “dinámico”, “relacional” y “serial”. A la descripción de las cualidades de la permutación como estructura habría que añadir dinamismo, relación, serialidad¹⁵ y autonomía. Esta idea de autonomía del poema permutatorio ha sido subrayada por Parra, quien habla de la permutación como poesía autónoma:

El resultado es una poesía autónoma, en donde son las formas quienes generan los contenidos, pudiéndose hablar así de poesía generativa. Una poesía cinética, que se mueve, que engendra: metamórfica. Una poesía construida por procesos de construcción/reconstrucción, y yendo más allá, una mística del lenguaje, como la

¹⁴ La autonomía interna del texto encuentra su fuerza semántica y expresiva no en la semejanza de elementos relacionados sino en el propio acto de combinación operado sobre el orden de continuidad.

¹⁵ Cuando hacemos uso de la lengua, ésta emplea signos que se desarrollan en una línea temporal, es decir, en una sucesión de unidades. La linealidad está en relación con algo fundamental en el funcionamiento de la lengua: la posición. La posición de las unidades lingüísticas en la secuencia, permite cierta flexibilidad o dinamismo del eje sintagmático.

llama Scholem, donde la fuerza oscura de “lo no” o el “cuerpo celeste” de la Shekina son capaces de producir “vértigo” y poner a temblar las estrofas –cuerpo de la escritura– como temblaría el místico (Parra 2001: 98-99).

De esta afirmación se extraen dos características fundamentales que dan cuenta de la permutación. La poesía basada en la permutación es una poesía autónoma y transformacional. Al hablar de poesía transformacional no hacemos alusión a la corriente lingüística de la gramática transformacional, sino que nos referimos a una concepción exclusivamente estructuralista. Cirlot (1970), citando *Estructuralismo* de Piaget, menciona que las cualidades que se asignan a la estructura son: totalidad, transformaciones y autorregulación. No obstante, de estas cualidades enumeradas a la que más dedica su atención es a la de “transformaciones”, apoyándose en la definición de “estructura” facilitada por Hjelmslev (1980) al calificarla de “entidad autónoma de dependencias internas”. La permutación, como una muestra de estructura lingüística, se ajusta a la definición aportada por Piaget:

Una estructura es un sistema de transformaciones, que implica leyes como sistema (por oposición a las propiedades de los elementos), y que se conserva o se enriquece por el juego mismo de sus transformaciones, sin que éstas lleguen más allá de sus fronteras o recurran a elementos exteriores. En una palabra, una estructura comprende, de ese modo, los tres caracteres de totalidad, transformaciones y autorregulación” (Piaget 1968: 10).

El resultado de lo expuesto nos permite enumerar siete cualidades de la permutación como mecanismo lingüístico de composición, apoyándonos en el estructuralismo: totalidad,¹⁶ serialidad, relación, dinamismo, transformación, autorregulación¹⁷ y autonomía. La limitación de espacio dentro de este artículo nos obliga a tratar en otro momento la explicación y matización de estas cualidades de la permutación, comprobando cómo estas

¹⁶ Como se demuestra en este artículo, la permutación es mucho más que una reunión arbitraria de palabras o letras en combinación. La permutación es un sistema de composición poética que trabaja con un paradigma de unidades simbólicas. El poema permutatorio es una macroestructura descompuesta en diferentes realizaciones concretas.

¹⁷ Resulta obvio que la manifestación del paradigma sobre el eje sintagmático ha de atenerse a ciertas reglas o normas de combinación, proporcionadas por la gramática de una lengua. En permutación, la principal limitación impuesta es el conjunto cerrado de unidades de combinación.

cualidades discursivas se reflejan en la poesía de Cirlot. No obstante este esbozo sirve para apoyar nuestra teoría de que los fundamentos del estructuralismo ayudaron a Cirlot a completar su visión de las posibilidades de la permutación como ejercicio de construcción verbal.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALLEGRA, Giovanni (1991), "Juan Eduardo Cirlot, del surrealismo a lo simbólico", G. Morelli Morelli, *Treinta años de vanguardia española: de Ramón Gómez de la Serna a Juan Eduardo Cirlot*, Sevilla: El carro de las nieves, págs. 289- 313.
- AZANCOT, Leopoldo (ed.) (1974), *Poesía de J. E. Cirlot (1966-1972)*, Madrid: Editora Nacional.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1950), *Ontología*, Barcelona: Dau al Set.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1981), *Obra poética*, edición e introducción de Clara Janés, Madrid: Cátedra.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2001), *Diccionario de símbolos*, epílogo de Victoria Cirlot, Barcelona: Siruela.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2005), *En la llama. Poesía (1943-1959)*, edición de Enrique Granell, Barcelona: Siruela.
- CIRLOT, Victoria (2002), "Juan Eduardo Cirlot, entre surrealismo y la simbología", *Agulha*, Fortaleza, Sao Paulo, febrero/marzo de 2002, <http://www.revista.agulha.nom.br/ag21cirlot.htm>.
- HJELMSLEV, Louis (1980), *Prologómenos a una teoría del lenguaje*, Gredos: Madrid.
- JANÉS, Clara (1981), "introducción" Juan Eduardo, *Obra poética*, Madrid: Cátedra.
- PARDO, Jose Luis (2001): *Estructuralismo y ciencias humanas*, Madrid: Akal.
- PARRA, Jaime D. (2001): *El poeta y sus símbolos: variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*, Barcelona: Ediciones del Bronce.
- PIAGET, Jean (1968), *El estructuralismo*, Buenos Aires: Proteo.
- Schneider, Marius (1998), *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Barcelona: Siruela.
- SCHOENBERG, H. C. (1987), *Los grandes compositores*, Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- SCHOLEM, G. (1998), *Las grandes tendencias de la mística judía*, traducción de Beatriz Oberländer, Barcelona: Siruela.
- VEGA, Amador (2002), *Ramón Llull y el secreto de la vida*, Barcelona: Siruela.
- VV.AA. (2000): *Diccionario de Música Clásica*, Madrid: Salvat.