

LO AGRAMATICAL EN POESÍA:  
JUAN EDUARDO CIRLOT

AGRAMMATICALITY IN POETRY:  
JUAN EDUARDO CIRLOT

ALICIA SILVESTRE MIRALLES

Universidad de Zaragoza

alicias@unizar.es

orcid: 0000-0002-2923-9424

**RESUMEN:** Juan Eduardo Cirlot (1916-1973) escribió versos aparentemente agramaticales en el plano sintáctico. Con el propósito de ampliar la comprensión del fenómeno de la agramaticalidad en la poesía, estudiaremos la naturaleza de las variaciones y violaciones de la lógica gramatical en algunos de sus poemas, a la luz de la poética generativista, y postularemos que a esa aparente agramaticalidad subyace un orden (*taxis*) interno cargado de significado en las intrarreferencias del autor, en conformidad con la función poética jakobsoniana.

*Palabras clave:* agramaticalidad; poesía; poética generativista; sintaxis; intrarreferencias.

**ABSTRACT:** Juan Eduardo Cirlot (1916-1973) wrote verse which is apparently agrammatical on the syntactic level. With the goal of broadening our understanding of the phenomenon of agrammaticality in poetry, we study the nature of the variations and violations of grammatical logic in some of his poems, under the light of generativist poetics. We hope to demonstrate that beneath the apparent agrammaticality lies an internal order (*taxis*) loaded with meaning thanks to the author's intra-references, and that all this is in line with Jakobson's indications concerning the poetic function.

*Keywords:* agrammaticality; poetry; generativist poetics; syntax; intra-references.

Recepción: 11 de febrero de 2020; aceptación: 4 de febrero de 2021.

Si la vida es nada es porque en ella no lo somos todo. Y ser un “trozo” (de espacio, de tiempo, de vida, de materia) no basta. La vida es carencia. Por eso es dinamismo.

J.E. CIRLOT, *Del no mundo*

#### PROBLEMA: ¿CUÁL ES EL LUGAR DE LA AGRAMATICALIDAD EN POESÍA?

La función poética pone de relieve la belleza, dinamismo y complejidad del lenguaje mediante múltiples recursos estilísticos. El presente estudio trata cómo Juan Eduardo Cirlot emplea la agramaticalidad para dicha función en el dominio lingüístico de su obra poética, con un carácter decidido y vanguardista. Si bien la ocasional iconoclasia en su lenguaje se conjuga con el carácter experimental de sus incursiones en los códigos musicales (*Suite atonal*), visuales (“A Inger Stevens”) y fonéticos (*Inger, permutaciones*), lo que subyace a sus experimentaciones dista de ser mera licencia poética o efectismo. Antes bien, en su poesía lo sensorial y lo experimental van profundamente imbuidos de una apertura hacia lo interpretable, más allá (más adentro) del signo, en busca de trascendencia.

En este trabajo nos centraremos primero en el análisis de versos aparentemente agramaticales en los niveles léxico y sintáctico para, a continuación, estudiar la naturaleza de las variaciones y violaciones de la lógica gramatical en algunos de sus poemas, a la luz de las herramientas proporcionadas por la poética generativista. Con ello se persigue, por un lado, ampliar la comprensión del fenómeno de la agramaticalidad en la poesía, y por otro, postular que a esa aparente agramaticalidad subyace un orden (*taxis*) interno cargado de significado en las intrarreferencias del autor, en consonancia con la función poética jakobsoniana.

El *Diccionario de la lengua española* define *gramaticalidad* como “la cualidad de una secuencia de palabras o morfemas por la que se ajusta a las reglas de la gramática” (RAE 2014, s.v.). La agramaticalidad, por su parte, se manifiesta en una falta de ajuste a dichos parámetros. Se opone, por tanto, a conceptos como *canon*, *verosimilitud*, *norma lingüística*, *corrección*, *propiedad*, *aceptabilidad*, *adecuación*, *claridad* y *elegancia*.

Si la condición de gramaticalidad garantiza una comunicación eficaz, ¿qué ocurre en la poesía? ¿Acaso la poesía no comunica? ¿Comunica algo diferente o en otro plano? El lenguaje poético es precisamente uno de los pocos ámbitos, junto con el humor, que permite estas torsiones extremas del lenguaje, con fines estilísticos. De ahí nace, por ejemplo, la licencia poética, que valida como permisible

y apta la agramaticalidad que en otro contexto o tipo de discurso no lo sería. En consecuencia, si el discurso común reniega de la agramaticalidad, la poesía, en cambio, alberga espacios donde ésta cabe: cuando se emplea en los terrenos de la función estética. No se trata sólo de filigrana formal: enseguida veremos que su *no sentido* puede tener sentido, si se le dota de un contexto adecuado.

#### MARCO TEÓRICO: LOS LÍMITES DE LO GRAMATICAL EN POESÍA

Ante todo, conviene reflexionar acerca de la naturaleza del género poético desde una perspectiva lingüística conciliadora, pues, como refiere Jakobson (1975, p. 395) un “lingüista que preste oídos sordos a la función poética del lenguaje y un estudioso de la literatura indiferente a los problemas lingüísticos y no familiarizado con los métodos lingüísticos son anacronismos flagrantes”. Para Jakobson,

el signo poético es un signo incluyente del sistema violentado y del sistema por él creado. Ambos sistemas conviven en él y lo definen. En una palabra, el signo poético es “lo que es” y “lo que no es”, en un continuo ir y venir de un sistema al otro (*apud* Pozuelo Yvancos 1978-79, p. 103).

Enmarcado en el formalismo ruso, Roman Jakobson teoriza sobre la “función poética del lenguaje”, en la que predomina el “arte verbal”, porque la palabra es tratada como objeto, llama la atención sobre sí misma y sobre las relaciones que establece con otras palabras. Tales vínculos son los que, junto con el ritmo, conforman el tejido textual mediante juegos de palabras y recursos estilísticos que realzan la dimensión sonora del signo. Jakobson había acuñado en “La lengua poética de Xlebnikov” (1919) la noción de *literariedad*, que definió como aquello que “hace de una obra dada una obra literaria”. Esta especificidad de lo literario ha de buscarse “en la cualidad de divergencia de las formas artísticas del lenguaje frente a aquellas que no son artísticas” (*apud* Pozuelo 1978-79, p. 100). Precisamente, lo característico del lenguaje literario es su capacidad para “desautomatizar” nuestra percepción y lectura habitual de los textos.

Fue Shklöovski (1978) quien poco después introdujo el concepto de *extrañamiento*, que procura suscitar un fenómeno inverso al de *automatización*, según el cual nuestra percepción del mundo y del lenguaje se ha relajado y se encuentra mecanizada por efecto del hábito. El artista intenta contrarrestar esa automatización del lenguaje ordinario mediante el lenguaje poético, para aumentar la percepción por medio del artificio, poner de relieve su propia forma y obligarnos a fijar nuestra atención en ella. Así se constituye una lengua poética que exige que la percepción “se detenga en ella y llegue al máximo de su fuerza y duración” (p. 69).

Conviene considerar que este concepto de *automatización* es un principio relativo, en la medida en que la función de cada elemento literario va a redefinirse según el conjunto de normas vigentes. Éstas se actualizan, y siempre están modificándose hasta constituir un sistema dinámico de convenciones; así que podríamos decir que la desautomatización y la reactivación artística ocurren *en respuesta* al sistema normativo específico que rodea a cada autor en su momento creativo: en cada obra influye el contexto social, histórico, político, literario, etc., del momento. Dicho de otro modo: el hecho poético se comprende como una dialéctica constante entre el automatismo (o carencia de interactividad en la relación de dos sistemas) y la desautomatización (Tinianov 1975, pp. 11-12). En ello se explicará, asimismo, Todorov (1970, p. 104), al decir que el enunciado individual no puede considerarse sino en relación con el conjunto de normas existentes; lo que una época considera “hecho literario” depende del sistema con referencia al cual se sitúa este hecho. Todo ello, aplicado al análisis de la literatura, provoca que el hecho literario deba ser analizado dualmente: en relación con la norma lingüística y con la norma literaria o contextual que estén vigentes:

la selección de uno u otro vocablo en el texto literario viene determinada no por la entrada en el universo semántico de la lengua cotidiana, sino por la entrada en un universo semántico particular, el del discurso literario, regido por unas leyes en las que entran la sustitución de una tradición, la oposición con determinada tradición léxica, etc. (Pozuelo Yvancos, 1978-79, p. 113).

Hay que tener en cuenta que el verso se incardina en un poema como unidad que no está sujeta a las condiciones de verdad o *inverdad*, sino que configura su propia referencialidad al relacionarse con los otros versos de la estrofa y del poema, con los otros poemas del poemario, con las otras obras del autor, con su imaginario. Cada verso reverbera así en todas esas estructuras realzando inter e intrarrelaciones fonéticas, léxicas, sintácticas, semánticas.

Para Pozuelo Yvancos, el uso poético del lenguaje se manifiesta como desvío, en el sentido de que “tropos y figuras suponen una modificación y apartamiento de la norma lingüística común” (1978-79, p. 95). Afirma la desautomatización como vía explicativa de la literariedad y de su uso operativo en el análisis de corpus poéticos, pero es desvío intencionado, con finalidad estética “tendente a rescatar al receptor de la indiferencia” (p. 94), pues no todo desvío es poético:

el lenguaje poético no se configura simplemente como desvío; también, y sobre todo, es desvío con finalidad *estética*... El oyente es capaz de identificar un carácter estético por cuanto posee en su memoria tanto la norma lingüística como su modificación y evalúa la eficacia de ésta en

función no sólo de lo que es en sí, sino también de aquello a lo que se opone... No propone, pues, la retórica clásica una nueva gramática de lo poético, sino un manejo modificativo de lo gramatical en función de la finalidad estética perseguida (pp. 96-97).

Por tanto, el desvío ha de ser intencionado y de carácter estético (deleitabile, conmovedor) para ser considerado poético. La lengua poética libera del automatismo de la percepción (*tedium*). Lo que se produce es un “manejo modificativo de lo gramatical en función de la finalidad estética perseguida” (p. 97), y, sobre todo, en relación con el sistema.

En consecuencia, no todo lo incorrecto es agramatical: puede tratarse de un registro inadecuado, de un significado junto a otro inhabitual en su colocación (Corpas Pastor 1997), pero mientras que la corrección viene definida por las normas académicas y precisa de una colectividad, la agramaticalidad es transgresión de la gramática (Gómez Torrego 1998, p. 44). Cuando esta transgresión es motivada y voluntaria, consciente, y se inserta en un conjunto donde adquiere algún significado o valor estético, amplía los umbrales de lo gramatical. Dicho de otra manera, gramaticaliza lo que no lo era. Así, el poeta se torna creador de sentido y de lenguaje, para dotar de calidad ontológica un tipo de discurso contracorriente, no consensuado, pero que puede hallar refrendo y eco en otros hablantes.

Así, pues, lo que define el lenguaje poético no es sólo su condición de desvío, sino la percepción simultánea que se da de los dos sistemas, aunada al hecho de que el receptor sea consciente de la ruptura de la automatización. Veremos que, en efecto, la ruptura de las agramaticalidades en Cirlot viene a confirmar estos presupuestos, al validar los conceptos de *literariedad* y de *desautomatización*. Simplificando: si existe “lo no”, es porque existe “lo sí”. Cuanto mayor es el automatismo, más necesaria se hace la desautomatización.

Podríamos encajar algunos de los versos de Cirlot en la nomenclatura propuesta por Katz (*apud* Crespo 1984, p. 102): cuando escribe el artículo “Semi-sentences” formula los conceptos de *semioraciones* y *secuencias sin sentido*. Una semioración es un fragmento que se desvía de la gramaticalidad, pero no tan lejos que no llegue a entenderse. Pueden ser generadas e interpretadas mediante las “reglas de transferencia”, un tipo particular de normas que permitirían generar e interpretar las oraciones anómalas o agramaticales. Por lo demás, en lo que se refiere a la interpretación de las secuencias sin sentido, ésta no vendría determinada por la competencia lingüística, sino por elementos de la actuación (*performance*). Hay que tener en cuenta que todos los matices de significado que un autor expresa al aplicar algunas transformaciones se perderían si las elimináramos. Esas elecciones estilísticas manifiestan preferencias sintácticas conscientes del autor y reflejan su modo personal de concebir y de expresar la realidad.

Dentro del marco de la lingüística generativa, en un primer momento en *Estructuras sintácticas* (Chomsky 1975), la oposición entre lenguaje poético y no poético se basaba en la corrección o incorrección. En su modelo transformacional, postula que la intuición de los hablantes nativos es lo que permite distinguir entre oraciones gramaticales y agramaticales. La gradación que Chomsky hace de los desvíos en *Grados de gramaticalidad* (1964a y 1970, pp. 140-150) tampoco es suficiente, pues deja de lado el componente semántico y atribuye la resolución del lenguaje poético a las llamadas *restricciones selectivas*. Más tarde, en *Aspectos* (1965), mejora el tratamiento del componente semántico, pero, en lo que atañe al lenguaje poético, la apelación a “reglas de selección relajadas” todavía resulta incompleta. La descripción del lenguaje poético irá mejorando a medida que se desarrolle la semántica generativa, que aporta una perspectiva crítica de la noción de *estructura profunda*, de la competencia y del papel asignado al componente semántico en *Aspectos*. Además, añade el problema de la presuposición y otorga carácter semántico a las reglas de selección. El tratamiento de la presuposición, del contexto y de la situación abre horizontes de inteligibilidad.

Desde la estilística generativa, siguiendo la línea del estructuralismo, la lengua literaria viene concebida como desviada, como transgresión del sistema de reglas de la gramática. Su modelo se propone, por un lado, aislar las frases poéticas de las no poéticas (a partir del criterio de ‘buena formación’, *well-formedness*); por otro, definir las reglas que rigen aquellas unidades bien formadas, y clasificarlas según el tipo de regla transgredida.

Para dar respuesta a la naturaleza de la lengua literaria, en la estilística generativa encontramos tres distintas líneas de investigación: la primera ha tomado como centro el problema de la lengua literaria y ha buscado vías de reconocimiento de las estructuras lingüísticas de la poesía en comparación con el lenguaje general. La segunda plantea la posibilidad de elaborar una estilística generativa a partir de la gramática de la lengua estándar. La tercera propone aplicar la gramática generativa como modelo descriptivo de la lengua de cada autor.

Chomsky introduce el término *agramaticalidad* en 1964: la oposición entre lenguaje poético y no poético viene entendida en términos de corrección y no corrección, pero, más tarde, admite que hay diferentes grados de desviación, a saber, cuando se viola una categoría léxica (v.gr., aparece un verbo donde debería figurar un nombre), cuando hay conflicto con un rasgo de subcategorización y cuando el lenguaje desviado afecta las reglas de restricción selectiva (v.gr., usar un sujeto no animado con verbos que exigen sujetos de rasgo animado) (1970, pp. 144-145). Chomsky pretende detectar los tipos de reglas vulnerados y proponer fórmulas de explicación de las oraciones desviadas, sea eliminando restricciones de las gramáticas estándar,

sea introduciendo nuevas restricciones, como la rima. En esta línea encontramos los trabajos de Levin, Saporta y Voegelin, citados por Pozuelo Yancos (1992, p. 32). Veremos más adelante cómo los grados de desviación describen, al menos parcialmente, algunos fragmentos de Cirlot.

Según Chomsky (1970, p. 141), las oraciones que quebrantan reglas de selección pueden interpretarse si se les proporciona un contexto apropiado, mediante una analogía directa con acciones bien formadas que sí observan dichas reglas seleccionales. Por lo demás, el estudio de Sol Saporta, “La aplicación de la lingüística al estudio del lenguaje poético” (1974), plantea la posibilidad de ver la poesía como una subclase de lengua, que no es lengua, sino arte, y que precisamente por ello se convierte en el puente entre ambas, al partir de la premisa de que la poesía, como subclase del lenguaje, no puede estudiarse con los métodos lingüísticos del lenguaje común. El lenguaje poético presentaría un *grado inferior de gramaticalidad* al del lenguaje natural (p. 45).

G.F. Voegelin separa las expresiones casuales (estándar) y las no casuales (poesía). En *Estructuras lingüísticas en la poesía* (1962, *apud* Pozuelo Yancos 1992), Levin diferencia poesía y lengua común señalando que el lenguaje poético se ordena y se distribuye de una manera especial. De este modo, habría una gramática específica del lenguaje poético. Según Levin, la gramática debe ampliarse de manera que pueda acoger las frases poéticas, pero también cargarse de reglas suplementarias de estructuración que sean susceptibles de marcar la diferencia entre las frases desviadas llenas de “poeticidad” y las otras que son simplemente desviadas. El problema que plantea el análisis lingüístico de la poesía no consiste en saber analizar sus unidades desde tal perspectiva, sino, sobre todo, en saber cuáles son las estructuras lingüísticas que hay que someter a examen. En ellas, el lenguaje funciona de manera que produce un efecto particular: estético, poético. Sin embargo, ninguna teoría lingüística, ninguna gramática, ningún conjunto de procedimientos analíticos pueden en sí mismos indicar cuáles son las estructuras lingüísticas pertinentes en poesía. Para Levin, una teoría o un procedimiento pueden conducir a la descripción lingüística completa de un poema; no obstante, sigue sin haber algún medio que permita distinguir entre estructuras lingüísticas poéticas y ordinarias.

La segunda corriente de la gramática generativa, propiamente estilística, pretende interpretar las elecciones lingüísticas de los autores. Ohmann (1964) detecta que hay componentes constantes y componentes variables: aquéllos son frases nucleares en que un texto puede ser normalizado o desestilizado; éstos, que actúan como indicadores estilísticos, son las transformaciones de las frases nucleares, como si fuera posible extirpar la literariedad de un verso y convertirlo

en una frase del discurso estándar. En “Generative grammars and the concept of literary style”, Ohmann plantea la posibilidad de elaborar una estilística generativa a partir de la gramática de la lengua estándar.

Hay un tercer grupo encabezado por Thorne, quien en “Stylistics and generative grammars” (1965) propone aplicar la gramática generativa como modelo descriptivo de la lengua de cada autor. Y así, estudia el código generativo del lenguaje de un escritor para compararlo con el código general. Asimismo, para Thorne, el efecto de una frase anómala “is controlled by the fact that the kind of irregularity it exhibits is regular in the context of the poem” (p. 58).

El modelo de Van Dijk (1972) establece que, en el conjunto de los textos, se debe distinguir entre literarios y no literarios, además de asignar una descripción estructural y un índice de literariedad a cada miembro del conjunto de textos generados por la gramática. Los textos literarios constituyen entonces un subconjunto de los textos de una lengua entre los que podemos discernir una fonología literaria, una sintaxis literaria y una semántica literaria, además de una teoría de la actuación literaria (*literary performance*).

Para Van Dijk (1972 y 1972a), la competencia literaria sería aquella que los hablantes nativos han asimilado en un proceso normal mediante el aprendizaje de reglas y categorías que subyacen a los textos literarios, es decir, al conjunto de los usuarios de la literatura. Aunque todos los hablantes nativos, en teoría, tienen la capacidad de asimilarlas (1972, p. 180), la competencia literaria no es innata, sino adquirida, en contraposición a la competencia lingüística, que sería innata.

Puesto que la probabilidad de ocurrencia de una palabra es variable, se torna posible prever los componentes que seguirán. Riffaterre (1976, p. 70) defiende que el contexto desempeña el papel de norma. El estilo<sup>1</sup> se crea por derivación a partir del contexto, de modo que éste se convierte en el fondo sobre el que actúa la codificación desautomatizadora del autor. Mukařovský (1977) añade la noción de dinamismo en el conjunto de la obra y en la norma:

Las relaciones recíprocas de los componentes de una obra poética, tanto actualizados como no actualizados, constituyen la estructura de la obra. Esta estructura es dinámica, puesto que contiene tanto las convergencias como las divergencias, es indivisible en tanto que hecho artístico, puesto que cada componente suyo adquiere un valor determinado sólo en su relación respecto al conjunto (p. 319).

<sup>1</sup> “Estudiar las obras... consistirá en reconstruir la ‘energeia’ idiomática que los autores han liberado al crearlas. Como el texto es reflejo fiel del espíritu, será posible descubrir las peculiaridades creadoras de éste descubriendo las peculiaridades lingüísticas de aquél, es decir, lo no compartido, lo que evidencia desvíos respecto de la lengua común: el estilo” (LÁZARO CARRETER 1980, p. 15).

Crespo Matellán (1984) afirma que el desvío sólo adquiere sentido en el contexto del poema; por tanto, no se trata de una infracción al azar de las reglas gramaticales, sino de “una infracción orientada”, pues “tiende a aparecer varias veces en un mismo texto para producir un efecto determinado” (p. 98). Entonces, ¿un verso constituye poesía en sí mismo o por el contexto en que aparece? Cuando encontramos una secuencia como “donde nada lo nunca ni”, para que cobre sentido, o se lo podamos asignar, haría falta encuadrarlo en un poema, en un poemario y en un imaginario. Todo ello viste y resignifica ese conjunto de palabras, le otorga validez y una interpretación posible o, cuando menos, un efecto estético encomiable. Las actuales teorías acerca del lexicón mental vienen a confirmar que de entre todos los significados posibles uno es asignado, y que la información se activa en grupos como racimos (*chunks* o *clusters*), y no aisladamente. Piénsese en cómo las rimas internas pueden activar la memorización en el plano léxico.

En territorio hispánico, en opinión de Lázaro Carreter (1969), gran parte de la poesía contemporánea no puede ser estudiada por la lingüística, ya que comprender un poema implicaría aprender un lenguaje. Cree que los problemas que presenta el lenguaje poético pueden englobarse en grados de gramaticalidad. En 1974 añadirá:

tras una novela extensa, igual que tras un poemilla breve, late un sistema lingüístico aparte, constituido todo él por “anormalidades”, si por anormalidad entendemos el hecho de que el escritor ha abandonado sus registros habituales de hablante y ha adoptado otro nuevo, en el cual, incluso las palabras y los giros más comunes, por haber ingresado en otro sistema, han cambiado de valor, según enseña uno de los más importantes principios estructurales (p. 48).

El lenguaje literario no es sistemático, ni está socializado: surge según “el designio particular del artista”. Éste, al hacer un poema, tiene potestad para prescindir “de una parte de las reglas y constricciones a que está sometido mientras procede como no poeta” (Lázaro Carreter 1990, p. 64). Sin embargo, faltan estudios científicos que traten de la “evolución de los materiales y de las operaciones que constituyen el soporte idiomático de nuestra literatura” (p. 77). Por eso, “ante un texto, lo primero que ha de preguntarse es a qué o a quién se somete el autor, o contra qué o contra quién reacciona” (p. 87).

Para Martínez (1975) el lenguaje poético se encuentra subordinado e incluido en el sistema; sin embargo, viene definido precisamente por su carácter intrínsecamente creativo en comparación con los usos habituales de la lengua. Aunque su carácter creativo constituye una desviación respecto al uso, siempre resulta interpretable.

Por su parte, Bajtín (2019, p. 447) recuerda:

La teoría y la historia de los géneros (especialmente en el periodo de su nacimiento y formación) deben estudiarse en relación inseparable con los destinos de las lenguas y de las concepciones lingüísticas del mundo; en relación con su lucha, interacción, cruces, cambios de las lenguas literarias; en relación con los procesos de estratificación interna y unión (descentralización y centralización) de las lenguas. Desde el punto de vista de la estilística cada género, por sí mismo y de forma especial, participa en la dinámica de la vida lingüística, sirve a diferentes tendencias. El estudio histórico-sistemático de la estilística de los géneros (y no de la estilística de los escritores, de las tendencias literarias o de las escuelas) revela de forma inherente a cada género un sentimiento particular de la lengua, un modo particular de su vida, una relación especial del género con los grandes destinos de la vida lingüística.

Y más adelante,

La lengua literaria y sus variedades de géneros y tendencias comienzan en este proceso a tomar conciencia de sí de forma distinta, de sus límites y posibilidades. A la luz de diferentes lenguas la conciencia literario-lingüística se hace crítica. No es una lengua indiscutible, única y unitaria. La conciencia literario-creadora se coloca ante la necesidad de elegir la lengua, de su renovación o su cambio.

En el proceso de iluminación mutua con otras lenguas y en el proceso de renovación y cambio de las lenguas literarias se forma un nuevo modo del uso artístico de las lenguas, de su presentación artística “restringida”, etc.

Los híbridos intencionados pueden ser propiamente lingüísticos, es decir, monolingüales, internolingüales (dialectos, hablas), semiestilísticos (mezcla de lengua literaria y lenguas no literarias), y finalmente, estilísticos puros (mezcla de lenguas genéricas y concepciones del mundo) (pp. 448-449).

En otro extremo, plantea Jean Cohen (1982, p. 143) que el lenguaje poético y el que no lo es difieren:

La poesía es lenguaje patético y, en cuanto tal, difiere del lenguaje no poético. La oposición noema/ patema es el rasgo funcional pertinente de la diferencia poesía/no-poesía. El lenguaje científico (el uso científico de la lengua corriente) es totalmente conceptual. Poesía y ciencia ocupan los dos polos de un eje, dentro del cual pueden situarse los otros tipos de discurso. Lo que llamamos “lenguaje ordinario” se halla en algún lugar de este eje, a una distancia variable de los dos polos, según sus propias especies. El lenguaje escrito de intención didáctica (por ejemplo, un artículo de fondo del periódico *Le Monde*) está sin duda muy cerca del polo conceptual, y a este género es al que se refiere este análisis cuando opone la poesía al lenguaje ordinario<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Sin embargo, hay casos conocidos de poetas que hacen uso del lenguaje científico, como MARIANNE MOORE: “Entre orquídeas sin fragancia, sobre el nogal des-

Cirlot (1996) creará en la conveniencia de preservar el valor estético frente al noema: “Si sometiera sus valores estéticos a los dictivos (de comunicación clara estricta) dejaría en el acto de ser poema para ser prosa versificada”:

Los contextos son siempre de valor sumo para entender los períodos en sí y los miembros de esos períodos. A una lectura rápida para captar el poema como conjunto ha de suceder una segunda lectura analítico-contemplativa, para advertir las calidades de pormenor, y, finalmente, una tercera lectura de la síntesis y la clave de lo que el poema, como tal, dice. Y lo dice “así” en vez de “explicarlo” porque si sometiera sus valores estéticos a los directivos (de comunicación clara estricta) dejaría en el acto de ser poema para ser prosa versificada: relato, novela o cuento, confidencia en el mejor de los casos (p. 122).

#### CIRLOT: “TORSIONES Y DEFORMACIONES SINTÁCTICAS QUE NECESITO”

¿Cómo concibe la gramaticalidad nuestro poeta? Para Cirlot (1981, p. 23), poesía es

aquel lenguaje encaminado a construir un universo cerrado por líneas formales, y a concentrar en sí los elementos más puros de lo general poético... lo poético no es privativo de lo que se denomina concretamente poesía... En las ciencias, en las diferentes disciplinas del intelecto humano, que culminan en la metafísica, hay ese anhelo de ordenación cósmica que, en cuanto generador de una emoción total que incluye la estética, puede considerarse poético.

Tres obras han sido elegidas en este trabajo como exponentes de agramaticalidad: *Del no mundo*, *La sola virgen la*, ambas de 1969, y *Donde nada lo nunca ni, I y II*, de 1971. *Del no mundo* será también el título de la compilación que en 2008 recoge póstumamente la poesía de su última década (1961-1973); ambas obras constan además en el catálogo de Granell y Guignon del IVAM (1996). La compilación de 2008, por su parte, reúne todo lo conocido en ese período, salvo lo publicado en el volumen *Bronwyn*, que sale a la luz en 2001 en Siruela.

Los títulos anticipan una nueva manera de emplear la gramaticalidad, no meramente atentando contra ella, sino extendiendo al máximo su capacidad significadora. Para ello, el autor dota los poemarios de un contexto y un *pathos* donde los vacíos léxicos y las suspensiones de complementos necesarios en los sintagmas actúan como

nutrido (*Myristica fragrans*), el inofensivo dios...” (1996, p. 63), así que no parece que sea el elemento en sí lo que está cargado de literariedad, sino el uso que se le da en un contexto creado precisamente para realzar dicha unidad.

las atonalidades y silencios de la música dodecafónica. Su apariencia entrecortada y llena de oquedades se revela lenguaje ideal para un género poblado de atmósferas de destrucción y decadencia. Clara Janés (1996) estudia este tema, y en 2014 (p. 390) expone que el “no-mundo” cirlotiano

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.

El poeta, para expresar “ese algo que queda por descifrar...”, corta la frase, amputa el verso, deja flotar enigmas en el aire” (p. 392). Este tipo de ruptura, cuando va unida a los valores fonéticos de la palabra, aparece mediante la aliteración, que está estrechamente vinculada con la rima y el ritmo, y también con la “estructura”.

Veremos que Cirlot, cuando escribe los versos objeto de análisis, ha asimilado plenamente las corrientes surrealistas y las ha hecho suyas, con voz personalísima y en continuidad con un cierto dadaísmo que él estructura en virtud de su gran sensibilidad poética y su hondo conocimiento de las connotaciones y significados de los sonidos y las letras, como demuestran su poesía visual y sus permutaciones. De su estancia en Zaragoza se lleva ecos del surrealismo, como en Barcelona del postismo. En ambos, la voluntaria afirmación de la agramaticalidad es uno de los rasgos distintivos, y esa agramaticalidad de la lengua se trata como subversión del código (Pont 1998, pp. 168 y 317).

En *Del no mundo*, tercer y último volumen de la poesía reunida de Juan Eduardo Cirlot, se recoge la obra escrita desde 1960 hasta su muerte, en mayo de 1973. Los poemas que lo componen constituyen formas de ese “no-mundo”: encontramos aquí el primer escorzo lingüístico, un adverbio de negación convertido en sustantivo y que a la vez adjetiva *mundo*, o un epíteto antepuesto, casi como entidad prefijal. Alude así a una realidad no mencionada antes con otro nombre: lo que no ha sido aún, lo que no es, lo que quizá nunca será. El espacio de lo *no* es el *no-lugar*, la *ouktopos*, la utopía. El título halla su origen en otro de sus libros: *Del no mundo*, donde se lee toda una declaración de principios:

*Algo* viene al ser-dejando-de-ser-rodeado-de-no ser, que es el tiempo existencial (= la existencia temporal). Ignoramos si la fase negra, u oculta (no existir), de lo que llega a ser (desde su cese) tiene un secreto modo de hilarse con lo otro advenido o adveniente. La conciencia individual (en todos los casos) es discontinua. Por eso, el existente es un ser con-

denado a saber que dejará de ser, paradoja y contradicción insultante, origen de toda sublevación contra lo-que-es (*apud* Janés 1996, p. 30).

Esa “fase negra” del proceso (*nigredo* en alquimia) provoca la paradoja de que somos y no somos al mismo tiempo. En esta afirmación radica, gravita y orbita su creación poética. Más allá del juego, el poeta se cercena, en una manifestación de ese axioma inicial de ser y no ser. Para Clara Janés, en la introducción a la obra poética del autor,

Se trata, pues, de construir un mundo (“ser obra significa establecer un mundo”, afirma Heidegger) y de hacerlo por la palabra, la voz. En él el poeta alcanzará todo lo que le es negado por la vida y, sin embargo, constituye para él la verdadera realidad, aquello a lo que tiende, a lo que aspira... La poesía, por tanto, tendría como objetivo restablecer la esencia, lo que no es palpable, para poder conocerla y llegar a “ser” (Cirlot 2008, p. 24).

Fue Wittgenstein quien afirmó que imaginar un lenguaje equivalía a afirmar una forma de vida (1988, § 19). Esa forma de vida, ese “no-mundo” adquiere en Cirlot un lenguaje propio que ultrapasa las leyes de la armonía habitual, para encontrar su voz en los goznes, buscando algo más estable y profundo que la armonía en el sentido de *concinntas*, el principio instaurador del cosmos, la cohesión:

del examen de las artes de los pueblos anteriores al helenismo, se desprende que la ley de la Armonía no puede sostenerse. De ahí no se deduce que las tales “composiciones” sean anárquicas, no; sino que hay otra fundamentación oculta que vamos a desvelar brevemente.

Ésta es el principio de “cohesión”: la correspondencia esencial, y no meramente apariencial, de los elementos que entran en juego en la obra. Su estricta correlación ideal en un plano de grandes significados con validez cultural, no la suavidad externa de las aproximaciones o de las similitudes “realistas” o “armónicas” (Cirlot 1946, p. 2).

En otro lugar dirá: “el amor ha sido mi elemento, aunque fuese un amor hecho de nada, para la nada y donde nunca” (del poema “Momento”, 1971). En su artículo “Cohesión y no armonía” (1946) encontramos:

Si alguna misión tiende a llenar el Arte, es expresar al hombre, al hombre, así, íntegro, total, residente en la tierra, víctima de miles de solicitudes extrañas entre sí y contrapuestas; al hombre como víctima y al hombre como vencedor, en la gran invasión de las fuerzas que lo mueven y que son por él movidas (*id.*).

Consigue manifestar esta dicotomía dinámica, la sombra que convive con la luz, la muerte que habita en la vida (o viceversa),

por medio de versos en que las palabras rompen sus relaciones sintagmáticas, el lenguaje sus costuras, las unidades sus amalgamas, y se quiebran ante el abismo en blanco antes del próximo verso. Allí ocasionalmente se recuperan, a menudo maltrechas las palabras, los sentidos. Hay versos en suspenso, inacabados, silenciados en su mismo devenir, interrumpidos, aguardando el encabalgamiento que los transporte, al fin, a un lugar con significado, como vidas inacabadas, sin punto final.

En la compilación póstuma *Confidencias literarias*<sup>3</sup> se nos anticipa esa inquietud tan suya por hallar el propio lenguaje, creador de su mundo:

Aún parecen frágiles, tímidos ensayos de una sintaxis superiormente expresiva, que me permitiese, que nos permitiese, decir algo de lo que en nosotros sufre misteriosamente. La forma que se dé a un poema, debe ser originada exclusivamente por el contenido sensible de la idea poética. Este contenido es el que, puesto en movimiento, va delineando musicalmente el esquema rítmico y métrico. La única dificultad técnica verdadera de un poeta es el hallazgo de su propio lenguaje (1996, pp. 18-19).

Será, para él, informe todo lo que no responda a la dirección de su espíritu, y si su regla es el desorden, decía Paul Valéry, pagará prenda por haber introducido en ella el orden... Respecto al contenido, estimo preferentemente aquellas obras que tienden a la creación de mundos poéticos, que no a las que son a modo de glosa del universo natural (p. 19).

La condición de verdad no es exigible al poeta en sus versos, sino la *autenticidad creacional*: “la «verdad», concepto siempre discutible, debe ser en cuanto a relación inamovible, objetivo del científico estricto. «Autenticidad creacional» es únicamente lo que ha de exigirse al poeta” (p. 26). Además, subraya la importancia de que la palabra sea protagonista: “Queda así constituida una zona temblorosa en la que las palabras se esfuerzan no ya por llenarse de sentido, sino por serlo ellas mismas” (p. 27).

Traduce de Antonin Artaud “un grito para recogerlo todo y una lengua para colgarme de ello... Busco en mi garganta nombres...” (p. 47), y más tarde teoriza sobre Novalis diciendo: “han distinguido el idioma artístico del puramente comunicativo precisamente por esa carga emocional sublimada que no posee el segundo y que lleva al primero a sus imprescindibles hipérboles, nunca decorativas, sino necesarias para la entera transmisión del mensaje creador, mito y luz a un tiempo” (p. 56).

<sup>3</sup> En su quinto tomo Cirlot recoge los artículos extraídos de *Entregas de poesía* de 1944.

Habla de la agramaticalidad y el asíndeton: “Algunos poetas del siglo xx han prescindido de la puntuación y de los elementos coordinantes de la oración penetrando en una especie de extrañamiento primitivo” (p. 112). Otra causa de oscuridad que añade es el “placer de remover el idioma, de convertir adjetivos en sustantivos inversamente”, y cita el “hombre crepúsculo” de Quevedo (p. 113).

Abunda en lo comunicable en poesía: para él, las obras abstractas eran en cierto modo inteligibles, pero acrecienta la importancia del contexto (y *cotexto*):

Igualmente, hay en la lírica valores fónicos e imágenes que transmiten al lector, al margen de la trama argumental que más o menos revelen un sentimiento que se transforma en sentido, en intelección finalmente, sobre todo si se juzga cada verso en función de la totalidad del poema. Los contextos son siempre de valor sumo para entender los periodos en sí y los miembros de esos periodos (p. 121).

*“Del no mundo”*

Cirlot dirá en entrevista (Cruset 1967): “vivo en lo imposible”, “poesía es lo que el mundo no es y no me da” (*apud* Janés 1996, p. 25). En los aforismos de su obra *Del no mundo*, afirma: “Vivimos en la nada, no es que caigamos en la nada al morir. La muerte sólo es la zona oscura de la vida. En ella algo empuja hacia el resurgir. Ese algo (anima = mater) es como un hilo enterrado en la sombra” (1981, p. 324). En la misma obra, Cirlot escribe:

El estructuralismo, que parece funcional, es metafísico. Intentando comprenderlo (o convertirlo) todo en componentes intercambiables, quiere convencerse de la unidad subyacente bajo la dialéctica de los complejos universales (signos matemáticos, palabras, actos, formas) (p. 420).

Hemos visto que Chomsky reconocía tres tipos de violaciones de la gramaticalidad; todos ellos pueden encontrarse en los poemas que analizaremos en los siguientes apartados. Cirlot viola una categoría léxica cuando nominaliza adverbios (“lo no”), muestra conflictos con rasgos de subcategorización cuando “transitiviza” verbos intransitivos. En otras ocasiones, el lenguaje desviado afecta las reglas de restricción selectiva cuando, en el lugar donde esperaríamos un verbo o un adjetivo, coloca un artículo (“la sola virgen la”).

En los versos que analizamos, el nivel de agramaticalidad, que corre parejas con el de literariedad, no está en lo fonético, ni en las faltas de concordancia, sino en el uso diferente de las categorías léxicas (nominalizar adverbios: “lo nunca”) y en sus entornos sintácticos deconstruidos a favor de la sonoridad y la manifestación de

fragmentación (“la virgen sola la”). Aunque también hay aliteraciones, nos fijamos en los quiebres de la expectativa, lo que en la gramática generativa serían los *huecos*, una concatenación de huellas, de categorías vacías. En palabras de Cirlot, “¿Qué sentido puede tener esta alineación de un verbo y dos nombres que no se presentan como acción ligada, sino como sucesión que sin ser orgánica no deja de obedecer a una conexión anímica?” (1996, p. 124).

Los hablantes sabemos intuitivamente qué tipo de palabra es probable que aparezca, por ejemplo, tras un artículo. En el primer caso citado arriba, sabemos que tras *lo* suele aparecer un adjetivo sustantivado, pero Cirlot coloca un adverbio, para sustantivarlo, lo cual es absolutamente inusual e impensable (eminente grado de agramaticalidad). Esa condición provoca sorpresa y obliga a releer para encontrar significado, o bien meramente nos transmite una emoción. En el segundo caso, podemos constatar que el último *la* se encuentra en una posición inhabitual (final de verso, sin encabalgamiento), y que además le falta un sustantivo al que determinar. Con ello se enfatiza esa misma condición de suspensión. Con truncamientos instaura el no mundo, el irrealismo.

El libro *Del no mundo. Aforismos* fue publicado en 1960 por Antonio Beneyto en su colección *La Esquina*. Según explican Antonio Beneyto y Antonio Fernández Molina, el libro fue escrito en pocas horas, pues le llamaron por teléfono para pedírselo y al poco lo fueron a recoger. En carta al poeta Antonio Bouza del 13 de noviembre de 1971 podemos leer: “también me interesan otros procedimientos (discordancias sintácticas, asociaciones nuevas de palabras sin partículas de conexión, etc. La semana que viene te enviaré DONDE NADA LO NUNCA NI, exponente de este sistema” (*apud* Granell 2000, p. 23).

“*La sola virgen la*”

De 1969 es este poema, que transcribo a continuación (*apud* Janés 2014, p. 392):

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

En español la posición del artículo al final de la frase, sin núcleo al que anteceder, seguida de un punto, es, cuando menos, inusual, por no decir imposible. Salvo en textos metalingüísticos que traten de la propia forma de la lengua, es altamente improbable encontrar un enunciado con esta estructura (*la* al final). En algunos experimentos de Marks (*apud* Schütze 1996, p. 75) dirigidos a comprobar la validez de los tres estadios de agramaticalidad instituidos por Chomsky, se encontró que “as predicted, noun determiner inversión was judged less acceptable if it occurred earlier in the sentence”. Se produce una violación de las categorías vacías. De hecho, cuando un hablante se topa con algo agramatical surgen reacciones ya tipificadas por Householder (*loc. cit.*):

He suggests that the following are some of the typical reactions one is inclined to have when a speaker utters something out of the ordinary: the listener is baffled (“I don’t get it; come again”); the listener finds an inconsistency or implausibility (“You must mean X, don’t you?”); the listener characterizes the speaker as being from another dialect area (“Aha, a southerner!”); the listener concludes that the speaker is quoting a proverb or poetry (“You mean «figuratively speaking», I suppose”) (*ibid.*, p. 3).

Por un lado, con ello se consigue una sonoridad expletiva; por otro, innovación y ruptura, disección del verbo, *logoclastia*, como hiciera Carroll en su *Jabberwocky* en el plano morfológico. Por lo demás, la rareza de tales versos nos traslada a un estado donde la palabra brilla en su unidad simbólica, sonora, independiente del sistema, y la poesía surge como crítica de la realidad y como voluntad expresiva de algo aún no descrito como real:

Mis libros publicados no me traen nada del exterior, no tienen el poder del anzuelo; en este país, todos creen en la evidencia indestructible, en la solidez del universo. No ven que tenemos un brazo en el agua y el otro en el fuego, la cabeza en el ser y el cuerpo en el no-ser, el alma en el día y el espíritu en la noche. El sentido común les basta y lo que no es sentido común es como un arabesco en la humareda (Ciriot 1956)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> E insiste en otro lugar: “Desde los movimientos subversivos que combinando en el surrealismo han dado su perfil discontinuo y dramático al arte de nuestro tiempo, se ha acentuado la actitud del artista contemporáneo... Esta duplicidad, lejos de serlo en contraste, constituye unidad intencional; porque inquietud en pasión y en intelecto sirven paralelamente a un sentimiento de disconformidad con las actuales condiciones de vida moral y material y mientras que la primera hace patentes las huellas de esa angustia, la segunda busca los adecuados cauces y las posibles salidas hacia la renovación liberadora... Afirmar, hoy, es posible sólo épicamente” (1996, pp. 30-31).

“*Donde nada lo nunca ni*”

Sobre cómo se elaboró *Donde nada lo nunca ni*, tenemos un fragmento del propio autor en carta a Fernando Millán:

Ese poema ha de ser algo trabajado, desnutrido, deshecho y rehecho. Yo trabajo mucho por collage. Es decir, los fragmentos que constituyen unidad (relativa) en cada página, son agrupados con trozos de otros fragmentos (estrofas o parte de estrofa), que descompongo y reconstruyo hasta lograr el resultado que me satisface (o casi). Este procedimiento se lo debo al arte del siglo xx, como el permutatorio a la música. Ventajas de mi desventajoso polifacetismo (*apud* Granell y Guigon 1996, p. 288).

En carta del 30 de junio de 1967 a Jean Aristeguieta, Cirlot expresa su necesidad de torcer y deformar la sintaxis:

Yo soy más primitivo y tiendo a imitar en español el *Kenningar* [*sic*] y la aliteración nórdicas, cuando no busco un desatado improvisar abierto, que no sé en qué medida se autojustifica.

De nuevo he escrito muchos versos: cinco o seis libros de unos 100/200 versos cada; sobre un tema casi común, el mío: mi mito de la pérdida, del irrealismo, de la amada-nada, del revestido de mallas que fui (que soy), del desposeído, del exiliado en su patria (¿por qué?), del casi ciego en espera de morir. Me gustaría poder hablar contigo y hablar de los dos estilos esenciales que uso en estos libros (todos ellos en mayor o menor medida situados entre Bronwyn y La doncella: versos de 3 a 9 sílabas), pero en un caso totalmente, y en otro a veces *con torsiones y deformaciones sintácticas* que necesito. Lo nada, uno mundo, etc. aparte de disponer *palabras en series sin elementos de conexión* que se sobreentienden o de *alterar el empleo de éstos*: por en vez de o de en. Me gusta ahora, sobre todo, poner esas partículas en fin de verso, p. e. sucedería cimas por/dominadas entraña (también uso la *falta de coordinación en tiempos, en número*, etc.). Uno de los fragmentos del libro acaba: orilla de dos mares la/ línea abierta... Hay que matarse, mutilarse al menos, para ser digno de seguir. Aunque en realidad (jamás me cansará repetir eso) no hay nada nunca.

*No cabe decir: no somos. Pero sí: somos no.* Tal vez por esta filosofía mejor que por capricho rítmico o sintáctico estoy *alterando el orden de las palabras* en mis versos... Entre los procedimientos de mi corriente posromántica, la *aliteración* es mi preferido... Verás que tiendo a una poesía, aquí, de *síntesis*. Querría realizar lo que presintieron Poe y Baudelaire: *la metáfora como fórmula matemática*. Borrarr de un verso toda voz no esencial y que las palabras que queden sean a la vez conjuros y unas integraciones exactas de situaciones-sentido (en Granell 2000, p. 22; cursivas añadidas)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Cirlot encuentra ese valor ecuacional y reductivo de la metáfora en la antigua literatura nórdica, en cuya lengua *Kenningar* (plural de *kennning*, metáfora) designa el hecho de nombrar. Es una figura retórica usada en las producciones literarias

*Nunca* es una palabra que se descoyunta de sus colocaciones habituales, y encuentra así valor de determinante o adjetivo: “La nunca eternidad erige solios”. Versos como “Esperaba tener donde despacio” nos enfrentan a usurpaciones de huecos sintácticos: donde esperaríamos un tipo de categoría léxica encontramos otra que ni remotamente podría encajar en ese hueco. La dimensión que se realza aquí es la categoría y su sintaxis, sus posiciones esperadas. Escritura hecha de vacíos violentados. Por eso quizá son precisamente los adverbios de negación los objetos sistemáticos de esas alteraciones: “lo no”, “en no”, “por no”, “para no”, “donde nada lo nunca ni”, “donde nunca”<sup>6</sup>.

Hay que tener en cuenta dos factores: en español la negación cuenta con la concordancia de polaridad cuando hay adjetivos indefinidos. Asimismo, la doble negación preverbal, como en \*“nada no nos moverá”, construcción en la que *nada* tiene la función de sujeto antepuesto a un verbo en forma negativa, es calco del francés y del catalán, que en castellano se considera incorrecta<sup>7</sup>.

Poemas como “Donde nada lo nunca ni” y “La sola virgen la” constituyen sendos ejemplos de esa ruptura de lo gramatical. Resulta casi lógico que lo que no es, no ha sido y no será, sea designado

del siglo IX al XII de los países que hoy conforman Noruega e Islandia. Consiste en nombrar el objeto mediante una palabra que lo caracteriza: sustitución de la parte por el todo, o asociación por contigüidad (sinécdoque). En cierto modo, por su capacidad de síntesis y originalidad, recuerda al haikú y a las greguerías. Los hay de varios grados. Veamos ejemplos de primer grado: “El Sol. Herrero de canciones. Hermano de la luna. Fuego del aire. Piedra preciosa del cielo”. Entre los de segundo encontramos: “El Llanto. Cascada de las piedras de la cara”. En la literatura hispánica su introductor fue Jorge Luis Borges.

<sup>6</sup> A este respecto, dice CIRLOT: “El mundo es el lugar donde nada permanece (consecuente consigo), lo nunca puede darse, pero ni lo que aparece existe fuera del tiempo. El tiempo parece ser una condición continente-contenido que, a cambio de dar el estar, exige el deteriorar hasta la aniquilación... Lo «no» pudiera ser una apariencia —ya que la nada, en sí, es inexperimentable—. Sería la apariencia fundamental del individuo, como asignación de espacio y tiempo en que «él» (o ello) *no está* (no es). Apariencia desde el sentido general del ser, no desde el ángulo del ente discontinuo” (del libro *Del no mundo*, 1969, p. 418). Y en “El pensamiento de Edgar Poe” (1969) vuelve a estas disquisiciones: “Pero esas posibilidades, en el fondo (*fon-do*, otra palabra) no son, bien pensado, *la* muerte. La muerte es el cese. Es el no. Es donde nada lo nunca ni. Es lo que no, en no, por no, para no. Es la aniquilación del proyecto, desde el vuelo lento de la idea sublime a la pulsación del nervio mínimo. *Ese cese* lo vivimos, también, de otro modo” (1996a, p. 147).

<sup>7</sup> El *Diccionario panhispánico de dudas* dice a propósito de *nada*: “cuando va pospuesto al verbo, exige que este vaya en forma negativa, precedido del adverbio *no*, o, si no, que haya en la oración algún otro elemento negativo (*jamás, nunca, nadie*, etc.): «Allí nunca ocurría nada»... «En esta ocasión nadie vio nada, nadie oyó nada»...; pero si va antepuesto al verbo, este no debe ir en forma negativa: «Este hecho nada tiene de singular»... Es, pues, incorrecto utilizar *nada* como sujeto antepuesto a un verbo en forma negativa, como ocurre a veces por influjo del catalán o del francés: \*«Este es el camino y nada no nos moverá»...; debió decirse *nada nos moverá*” (RAE y ASALE 2005, s.v.).

mediante un “no-lenguaje”, o, dicho de otro modo, con un lenguaje que no sigue la norma social y convencional, sino que se desliza hacia la interlocución interior, como expresión individual de emociones intrínsecas y únicas, o al menos así pretendidas. Instaure así una nueva manera de nombrar lo que nunca antes se ha dicho, o no de esa manera, acaso por tabú, por innombrable.

El prólogo de *Donde nada lo nunca ni I y II* (1971) consolida el verso señalado. Obsérvese la presencia de varias epanadiplosis en “magia del corazón en que la magia” (v. 1), “olas como sonidos de las olas” (v. 9), “cuerpo de claridad como tu cuerpo” (v. 13):

magia del corazón en que la magia  
mezcla los alfabetos y cabellos  
los desiertos cabellos y las letras  
grabadas en las losas temblorosas

oculto sacramento mis tus ojos  
lanzada de los labios al azul  
en el helado blanco del triángulo  
bajo la frente eterna de la frente

olas como sonidos de las olas  
bajo las verdes hierbas de las hierbas  
que de mi voz se elevan en mi voz  
sueño de unas materias desunidas

cuerpo de claridad como tu cuerpo  
ceñido por los ángeles de un bosque  
de los ángeles que llevan un fulgor  
bajo las nubes grises de lo gris

Bronwyn desconocido cisnes hablo  
armadura candente no ya lucho  
mío temblor de todo contención  
donde lo nada sólo ni (Cirlot 2008, p. 332).

En palabras de Aguirre Martínez (2012), “la necesidad de contemplar el rostro de la doncella y de acceder a su interior se tornará imposible incluso en la propia muerte”. Por este motivo, afirma, “concluirá varios poemas de *Bronwyn*, *n* con la lapidaria sentencia «y no tenerte ni en lo no»” (p. 13).

Observemos tres fragmentos más (Cirlot 2008, pp. 462-464), los cuales vuelven a llamarnos la atención sobre el hecho lingüístico en su forma y, sobre todo, ante el contexto en blanco que los rodea y obliga a agruparlos —marcamos con asteriscos la separación entre páginas—:

esperaba tener donde despacio

\* \* \*

De dos mares contraria  
en los restos su blanca  
inacabablemente

\* \* \*

Rosa roca de rosa rosa  
vértice en imprecisa  
inútil donde casi  
lo inolvidado deja.

Estos breves versos están plagados de figuras: paronomasia y reiteración en “Rosa roca de rosa rosa” (v. 5), y enálages, usar una palabra con una función sintáctica que no le es propia, “donde despacio” (v. 1), “vértice en imprecisa / inútil donde casi” (vv. 6-7). En *Bronwyn*, z encontramos este poema en el que se incardina nuestro verso clave “Donde nada lo nunca ni” (*apud* Parra 2001, p. 178):

La Nada es una rosa y se parece  
a tu ser intocable.

Lo Nunca es un fulgor que, suspendido,  
sin producirse existe en los inmensos  
conjuntos superiores.

Donde nada lo nunca ni  
es siempre junto a ti;  
no en imaginación ni en realidad:  
en esencia.

...Lo que llamo Brabante no es un sitio  
ni el recuerdo de un ávido lugar  
con muérdagos y encinas.

Lo que llamo Brabante es un instante  
sin tiempo y sin espacio.

Igual que tu belleza es una sola  
conjunción instantánea de poderes  
secretos.

No hay nadie en el espejo y me contemplo

La catacresis “lo nunca” (a veces con una sospechosa mayúscula, acaso nominalizadora, “Lo Nunca”) es complementaria de “lo no”. En ambas usa metafóricamente una palabra para designar cierta realidad que carece de término específico. Son recursos aptos para este lenguaje que pugna por “proferir lo inefable” (González Segura 2014, p. 266):

Lengua insólita, “cisnes hablo”, con una gramática inédita y que le es absolutamente propia, en virtud de la cual se produce una nueva sintaxis donde el verbo ya no manda, “donde lo nada sólo ni”, o bien se inventa un nuevo orden sintáctico para las palabras, “no ya lucho”, o se eliminan la partículas lógicas —la coordinación que pudiera suponerse, “mis ojos y los tuyos”— o la lógica más elemental en “mis tus ojos”, a la vez que se retorna a estadios primitivos, medievales, de nuestra lengua “mío temblor”, cuando el posesivo antepuesto al nombre poseía forma tónica. Pero, aunque parezca mentira, la gramática y la lógica de la lengua creada por Juan Eduardo Cirlot va haciéndose, progresivamente, más agramatical y más ilógica conforme el libro avanza y nos conduce al interior de *Donde nada ni lo nunca ni*, hasta llegar a ser, precisamente, una lengua que deberíamos definir como imposible y que ha sido convenientemente analizada por estudiosos del poeta. Es esta, quizá, una lengua de lo real (pp. 265-266).

Dos poemas publicados también en 1971, referidos por Rivero Taravillo (2016a), ofrecen sendos ejemplos de esas torsiones de inspiración nórdica. Son los titulados “Chanson de Roland” y “Nibelungenlied”. Obsérvense dos versos del poema “Chanson de Roland”: “Diamante alargamiento”, con dos sustantivos en aposición, que dan la impresión de que *diamante* fuera un adjetivo antepuesto; “de morir otra muerte”, que transitiviza un verbo que habitualmente ejemplifica la categoría de verbos avalentes, para violar así las reglas de subcategorización. Asimismo, en el poema “Nibelungenlied”, encontramos otro ejemplo de aposición nominal: “Dos mujeres espadas / tuviste”, y un desorden casi ininteligible que desdobra los sentidos de *llama* en “Virgen desperdiciada, / amor en se muriendo / llama”. Sabemos que esta palabra está cargada de valores para el poeta. La coloca en el último verso de una estrofa, sola: un lugar eminente. Por lo demás, rompe la expectativa del segundo elemento de un tándem copulativo: “tan fiel y tan envidia”. Puesto que la cópula es como una ecuación, esperaríamos en ambos miembros dos elementos de la misma categoría gramatical; sin embargo, *envidia* cobra carácter adjetival.

## INCONCLUSIONES

El análisis de los versos aquí recogidos nos ha permitido percibir que, cuando Juan Eduardo Cirlot forcejea con las posiciones sintácticas,

deconstruye y actualiza el orden esperado mucho más allá del hipérbaton: lo descoyunta y obliga a buscar otras asociaciones, otros sentidos en lugares que no existían hasta que él los mostró.

Encontramos en el estilo agramatical de Cirlot algo que no se parece a nada de lo que se había escrito en español hasta entonces. Si quisiéramos buscar antecedentes explícitos, podemos pensar en el gliglico de Cortázar en *Rayuela*, cuya primera edición data de 1963, o en Carroll, cuyo *Jabberwocky* (1871) hace las delicias de traductores hasta el día de hoy.

En cierto modo, esa progresión hacia lo “más agramatical y más ilógico” (González Segura 2014, pp. 265-266) emparenta con la trilogía de novelas de Beckett, *Molloy*, *Malone muere* (ambas de 1948) y *El Innombrable* (1953), sendos ejemplos de cómo las torsiones pueden constituir una forma de comunicación en sí misma, particularmente el discurso de corriente de pensamiento, que avanza casi sin organizarse por párrafos en este último. Beckett y sus *Textes pour Rien*, de 1950, navegan también en una prosa cargada de nihilismo.

Sin embargo, los poemas analizados aquí quedan lejos de la estética del *nonsense*, pues en ellos las agramaticalidades se revelan un medio de expresión en sí mismo. De hecho, poseen coherencia entre ellas y crean una red de intrarreferencias que se teje tanto en el *ámbito* del poema como en el del poemario, e incluso en la dimensión de la obra completa del autor. Podemos afirmar que “lo no” configura un tópico con su propio lenguaje en la creación cirlotiana.

Para saber transgredir con intención poética las convenciones del español, ahí donde nunca antes nadie lo había hecho, es preciso conocer bien las corrientes y la tradición literaria española<sup>8</sup>. Tras analizar los *ismos* en su diccionario de 1949, Cirlot se mantiene impertérrito frente a las voces de quienes lo acusan de ser excesivamente subjetivo en la crítica de arte, o de ser elitista por no querer ceder su voz a los enfoques sociales, como muchos otros hacían. De este modo, se pronuncia contra los que quieren etiquetarlo en 1968, defendiendo que el poeta es quien responde a “algo que se asemeja extrañamente a la nada” (*apud* Janés 1996, p. 30). De nuevo, su concepción de la poesía gravita en torno a un “no-centro”:

<sup>8</sup> CIRLOT desafía esa tradición de la que busca apartarse con ímpetu individualista: “¡Abajo la máquina de Trovar y el comunismo del alma! Yo soy Juan Eduardo Cirlot, sólo canto mis problemas particulares, mi espíritu, ilusión o no, particular —mis goces particulares, mis dolores particularísimos—. Y si a nadie le importan, no diré que mejor, pues ciertamente amo la música de los coros, pero que no se espere por eso que declare falsa mi posición y me pase a los del canto general, o que me calle como cuando ignoraba aún mi identidad personal e intransferible. Setenta mil violines interiores me responden en cuanto lo deseo” (1950, p. 8, *apud* NAVAS 1997, p. 101). Nótese la referencia a las corrientes de compromiso político como Neruda (“canto general”), o como Machado (“máquina de trovar”).

si publico pocos ejemplares es porque creo que, en la actualidad, es muy difícil, o casi imposible, interesar por una poética nueva, sobre todo si ésta versa sobre experiencias espirituales y no sobre problemas de la masa. La humanidad quiere convertir a los poetas en periodistas, agentes de publicidad o sacerdotes, géneros muy distintos y respetables en distinto grado. Pero el poeta no es nada de ello. Es sólo alguien que responde a preguntas formuladas por algo que se asemeja extrañamente a la nada. Y su voz tiene una resonancia que él no podría evitar, aunque quisiera. A eso se le llama hermetismo (Cirlot 1968).

Aunque él mismo se define como hermético, podemos ver que hay una conexión inteligible con su subconsciente y poderosa simbología interior, de manera que no son poemas cerrados al entendimiento, como la palabra *hermetismo* suele llevar a pensar. Ese otro lenguaje del *no* configura en sí mismo un subsistema lingüístico/ estilístico personalísimo, pero transferible e inteligible, una suerte de expresión voluntaria de algo que no puede o no quiere nombrar de otro modo. Conociendo su minuciosidad en los procesos de creación —vale la pena ver sus esquemas en el catálogo del Institut Valencià d'Art Modern (IVAM)—, cuesta creer que escribiese versos descuidados y aprisa, y por más que la sonoridad sea asunto de peso en su obra, estamos ante un código creado ex profeso para manifestar ese otro mundo.

Como reconoce Rivero Taravillo (2016, p. 11), “nadie lo igualó en lo proteico, siempre mutando, reencarnándose”. Las agramaticalidades se revelan, pues, un factor estilístico propio del poeta barcelonés, que aparecen de manera señalada con una intención comunicativa marcada. Los contextos estudiados ofrecen pruebas de que no se trata de recursos formales aleatorios para epatar al lector, sino que se emplean de manera sistemática, para configurar un tipo de discurso fácilmente identificable. No se trata de versos aislados, sino de un nuevo código que se insiere en textos de diversos poemarios, lenguaje creado deliberadamente para designar “lo no” y dotarlo de un contexto y un universo suficientes, coherentes para el acto comunicativo estético.

Hemos titulado este apartado “inconclusiones” porque somos conscientes de que lo aquí recogido en absoluto agota el asunto, sino que más bien incita a la polémica. En el discurso general, la agramaticalidad contraviene las normas y dificulta la comunicación. En cambio, en este entorno poético, en virtud de su capacidad creativa, no supone una violación. Aquí la agramaticalidad no sólo es permitida, sino que llega a ostentar validez y significado pleno, adquiere trascendencia. Como dice Cirlot en la introducción al *Diccionario de símbolos*, “Nada es indiferente. Todo expresa algo y todo es significativo” (2007, p. 34).

Ello abre nuevas perspectivas sobre el hecho lingüístico. Cabría profundizar, por ejemplo, en la estructura sintáctica subyacente: si consideramos “lo no” sustantivación de un adverbio, o si hay elipsis de una proposición como “Lo que no es”. En este segundo caso, si hay una referencia subyacente, ¿ésta se mantiene en todos los versos o va cambiando? Por lo demás, si asumiéramos la invariabilidad de una referencia extralingüística, ¿dónde acomodaríamos la capacidad de sugerencia y connotación de la poesía, que es uno de sus rasgos definitorios? Muchos temas quedan pendientes de estudio.

Esperamos, en fin, que estas líneas hayan ampliado los horizontes interpretativos de los lectores de poesía y susciten la curiosidad de estudiar cómo usan la agramaticalidad otros poetas. Dice Jaime Parra de Cirlot: “era un poeta irracionalista que buscaba espacios interiores y se interesaba por los símbolos” (2001, p. 27). Su breve ensayo sobre el retorno de Ofelia (1996, pp. 93 ss.) anticipa que el espacio interior entre palabras, ese orden (*taxís*) íntimo y medular donde nace la sintaxis, fue el lecho ofeliano, en el que encontró la fuente resurgente de su inspiración.

## REFERENCIAS

- AGUIRRE MARTÍNEZ, GUILLERMO 2012. “El mundo sumergido de Juan Eduardo Cirlot”, en *Realismo y decadentismos en la literatura española*. Coords. Ricardo de la Fuente Ballesteros y Jesús Pérez-Magallón, Universitas Castellae, Valladolid, pp. 9-19.
- BAJTÍN, MIJAÍL 2019. *La novela como género literario*. Trad. Carlos Ginés Orta. Ed. Luis Beltrán Almería, Editorial Universidad Nacional, Costa Rica-Real Sociedad Menéndez Pelayo-Prensas de la Universidad de Zaragoza, Heredia-Santander-Zaragoza.
- CHOMSKY, NOAM 1964. *Current issues in linguistic theory*, Mouton, The Hague.
- CHOMSKY, NOAM 1964a. “Degrees of grammaticalness”, en *The structure of language: Readings in the philosophy of language*. Eds. Jerry A. Fodor & Jerrold J. Katz, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, NJ, pp. 384-389.
- CHOMSKY, NOAM 1970. *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, Aguilar, Madrid.
- CHOMSKY, NOAM 1975. *Estructuras sintácticas*, Siglo XXI, Madrid.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO 1946. “Cohesión y no armonía”, *Maricel, Revista Mensual de Arte, Literatura y Paisaje*, 8, pp. 1-6.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO 1950. “¡Abajo la máquina de trovar! Condición actual de nuestra poesía”, *Correo Literario*, 15, 15 de diciembre. [También en *En la llama. Poesía (1943-1959)*, Siruela, Madrid, 2005, pp. 682-685].
- CIRLOT, JUAN EDUARDO 1956. “Carta a André Breton”, *Le Surréalisme, Mème*, 1, en <https://www.andrebretton.fr/en/work/56600100254540> [consultado el 18 de diciembre de 2019].
- CIRLOT, JUAN EDUARDO 1968. “¿Quién es Bronwyn?”, *Revista Europa*, 560, 15 de enero.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO 1981. *Obra poética*. Ed. Clara Janés, Cátedra, Madrid.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO 1996. *Confidencias literarias*. Ed. Victoria Cirlot, Huerga y Fierro, Madrid.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO 1996a [1969]. “El pensamiento de Edgar Poe”, en *Confidencias literarias*. Ed. V. Cirlot, Huerga y Fierro, Madrid, pp. 145-150.

- CIRLOT, JUAN EDUARDO 2001. *Bronwyn*, Siruela, Madrid.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO 2007. *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO 2008. *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*. Ed. Clara Janés, Siruela, Madrid.
- COHEN, JEAN 1982. *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Madrid, Gredos.
- CORPAS PASTOR, GLORIA 1997. *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos.
- CRESPO MATELLÁN, SALVADOR 1984. "Lingüística generativa y poética", *Anuario de Estudios Filológicos*, 7, pp. 95-115.
- CRUSET, JOSÉ 1967. "J.E. Cirlot: «La poesía, sustitución de lo que el mundo no es»", *La Vanguardia Española*, 30 de marzo, p. 58.
- GÓMEZ TORREGO, LEONARDO 1998. "Lo normativo en la gramática", *Carabela*, 43, pp. 43-52.
- GONZÁLEZ SEGURA, ALEJANDRO 2014. *La obra poética de Manuel Padorno*, tesis, Universidad de Salamanca, Salamanca, en [https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/125454/DLEH\\_Gonz%C3%A1lezSegura\\_Obra.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/125454/DLEH_Gonz%C3%A1lezSegura_Obra.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [consultada el 21 de enero de 2020].
- GRANELL TRÍAS, ENRIQUE 2000. "«Donde nada lo nunca ni»", de Juan Eduardo Cirlot", *Ínsula*, 638, pp. 20-24.
- GRANELL TRÍAS, ENRIQUE y EMMANUEL GUIGON (comisarios) 1996. *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, IVAM Centre Julio González, 19 de septiembre al 17 de noviembre de 1996, València.
- JAKOBSON, ROMAN 1975. *Questions de poétique*, Seuil, Paris.
- JANÉS, CLARA 1996. *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*, Huerga y Fierro, Madrid.
- JANÉS, CLARA 2014. "Juan Eduardo Cirlot. Cuando la palabra y la letra llaman a su forma", *Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, núm. extr. (*Experimental I. Estudios*. Ed. y coord. Raúl Díaz Rosales), pp. 389-400; doi: 10.13130/2240-5437/3885.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO 1969. "La lingüística norteamericana y los estudios literarios en la última década", *Revista de Occidente*, 81, pp. 319-347.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO 1980. "Leo Spitzer (1887-1960) o el honor de la filología", en Leo Spitzer, *Estilo y estructura en la literatura española*, Crítica, Barcelona, pp. 7-29.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO 1990. *De poética y poéticas*, Cátedra, Madrid.
- LEVIN, SAMUEL R. 1962. *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Presentación y apéndice de Fernando Lázaro Carreter. Trads. Julio Rodríguez-Puértolas y Carmen C. de Rodríguez-Puértolas, Cátedra, Madrid.
- MARTÍNEZ, JOSÉ A. 1975. "Propiedades del lenguaje poético", Universidad de Oviedo, Oviedo.
- MOORE, MARIANNE 1996. *Poesía reunida*, Hiperión, Madrid.
- MUKAŘOVSKÝ, JAN 1977. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Ed. Jordi Llovet, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- NAVAS OCAÑA, MARÍA ISABEL 1997. *Espadaña y las vanguardias*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, Almería.
- OHMANN, RICHARD 1964. "Generative grammars and the concept of literary style" *Word*, 20, pp. 423-439; doi: 10.1080/00437956.1964.11659831.
- PARRA, JAIME D. 2001. *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*, Ediciones del Bronce, Barcelona.
- PONT, JAUME 1998. *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, Pagés, Lleida.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA 1978-79. "Lingüística y poética: desautomatización y literariedad", *Anales de la Universidad de Murcia*, 37, pp. 91-141.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA 1992. *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid.
- RAE y ASALE = Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española 2005. *Diccionario panhispánico de dudas*, Santillana, Madrid, en <https://www.rae.es/dpd/> [consultado el 24 de enero de 2020].

- Real Academia Española 2014. *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., en <https://dle.rae.es/> [consultado el 18 de noviembre de 2019].
- RIFFATERRE, MICHAEL 1976. *Ensayos de estilística estructural*, Seix-Barral, Barcelona.
- RIVERO TARAVILLO, ANTONIO 2016. *Cirlot: ser y no ser de un poeta único*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla.
- RIVERO TARAVILLO, ANTONIO 2016a. “Los protagonistas. (Dos poemas desconocidos)”, *Estación Poesía*, 6, pp. 3-5.
- SAPORTA, SOL 1974. “La aplicación de la lingüística al estudio del lenguaje poético”, en *Estilo del lenguaje*. Ed. Thomas A. Sebeok, Cátedra, Madrid, pp. 39-62.
- SCHÜTZE, CARSON T. 1996. *The empirical base of linguistics: Grammaticality judgments and linguistic methodology*, Language Science Press, Berlin. (*Classics in Linguistics*, 2).
- SHKLŌVSKI, VÍKTOR 1978 [1917]. “El arte como artificio”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 3ª ed. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. Trad. Ana María Nethol, Siglo XXI, México, pp. 55-70.
- THORNE, JAMES PETER 1965. “Gramática generativa y análisis estilístico”, en *Nuevos horizontes de la lingüística*. Introd. y sel. de John Lyons, vers. esp. de Conxita Lleó, con la colab. de Pedro Albertelli y Delia Suardiaz, Alianza Editorial, Madrid, pp. 195-208.
- TINIANOV, IURI 1975. *El problema de la lengua poética*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- TODOROV, TZVETAN 1970. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Signos, Buenos Aires.
- VAN DIJK, TEUN A. 1970. “Sémantique générative et théorie des textes”, *Linguistics*, 62, pp. 66-95.
- VAN DIJK, TEUN A. 1972. *Some aspects of text grammars: A study in theoretical linguistics and poetics*, Mouton, The Hague.
- VAN DIJK, TEUN A. 1972a. “On the foundations of poetics”, *Poetics*, 5, pp. 89-123.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG 1988. *Investigaciones filosóficas*. Trad. Alfonso García Suárez y Carlos Ulises Moulines, Universidad Nacional Autónoma de México-Crítica, México-Barcelona.

