

los cuales discurre en el comentario de las obras plásticas. En el caso de Cirlot, cuyas tareas críticas recorrieron el panorama español e internacional de los años cincuenta y sesenta, tampoco es fácil averiguar cuál es la preferencia de su sensibilidad, cuál es, digamos, su *gusto* artístico. A lo largo de su carrera escribió monografías sobre artistas como Salvador Bru, Lucio Fontana, Román Vallés, Cuixart, el informalismo, la abstracción..., en fin, correspondió a las invitaciones de aquel tiempo y de aquel país (y también de aquel momento de inventos pictóricos y de justificaciones críticas con no menos inventiva). Muchas de sus ediciones aparecen con ilustraciones hechas para la ocasión por quienes también fueron sus amigos (portadas de Tápies y Cuixart para *Amor*, 1951; de Miró para *Regina Tenebrarum*, 1966; de Fontana para *Las oraciones oscuras* del mismo año; de Mathias Goeritz para *Eros*, 1949; también de Tápies para *67 versos en recuerdo de Dadá*, etc.). Sin embargo, su poesía, volcada como vemos hacia la visualidad de un *segundo* universo, o mejor, a la visibilidad de figuras, sólo recoge la dedicatoria a August Puig, a Dalí y a Montserrat Gudiol. Poco más. ¿Era la tarea crítica de Cirlot una profesionalización subsidiaria y alimenticia perteneciente a la triste y dolorosa domesticidad que su quehacer poético venía a rechazar y, en resumidas cuentas, a conjurar? Sus afanes de comentarista de la actualidad artística ¿pertenecían, por tanto, a la «casivida», a la vida carencial del hombre Cirlot caído en la precariedad de la existencia cotidiana, de ese «hombre cualquiera y solitario» que es todos los hombres, de ese que va «vestido de gris» y, a veces, «lleva una corbata rosa», de ese «ciudadano inscrito en el cemento» que «sufre como todos las huellas cotidianas», de ese del que habló en uno de sus primeros y amargos poemas? Cuando habla con emoción del arte de su tiempo ¿habla Cirlot de su tiempo realmente o, sea de lo que sea y ante la triste cobertura crítica del acontecer artístico, habla de lo que real y únicamente desea hablar?

Lo cierto es que cuando lo hace a propósito de Tápies, por ejemplo, de lo que habla es de lo maravilloso, de los Cáucacos del alma, de los judíos de las sinagogas y de la iconografía copta. Y aún guardo un artículo dedicado a indagar en la hermandad de dos artistas como Scriabin, uno de sus *faros*, y el pintor Mark Rothko, en el paralelismo entre los sonidos y los colores igualmente *estáticos* y abrazados en la mística ascensión hacia el fuego, «Hacia la llama», que es como se titulaba una de las obras de Scriabin que Cirlot admiraba.

Es obvio también que «Dau al Set» no acabó como empezó. Se ha hecho ya canónica la cita de una anécdota que dio pie a la formación del grupo. Un día de 1946 Brossa visitó una farmacia barcelonesa. Tras abandonar el local, olvidó un libro sobre una silla —un libro sobre Rousseau *El Aduanero*—. Un muchacho, hijo del propietario, encontró el libro y pensó que en la próxima visita de Brossa le presentaría a un amigo suyo pintor, Joan Ponç. Luego de ese primer encuentro ambos conocieron a Foix, a Tápies y a Cuixart. Brossa ya conocía a Arnau Puig y, por último, se sumaría Tharrats, quien imprimiría la revista. El primer número apareció en septiembre de 1948. Sólo más tarde, ya constituido el grupo, se uniría a ellos Cirlot. Wagner, el

surrealismo, la magia; Dadá, el existencialismo, la música vanguardista; Miró, el mundo medieval y, en general, todo aquello que aportando fantasía y misterio significaba una trinchera frente a la grisalla —y la grisura— acercaba a los componentes del «Dau al Set» original y, como no pudiera ser menos, pronto a Cirlot junto a ellos. Pero las cosas cambiaron. A partir de los primeros años cincuenta, Tápies, la figura al cabo señera del grupo, esencializa su pintura, la materializa en muros secos, desnudos, en paredes silenciosas que son su aportación al momento del auge del informalismo. Otros miembros giran también hacia la abstracción rugosa y raspada del barro informal. Quien más, quien menos, a repetirse en sus supuestos y personales logros. Las discusiones sociales e ideológicas comienzan a protagonizar la atmósfera que envuelve su trabajo. En cierta ocasión, se discute si incluir una reproducción de Miró o de Dalí, sobre el que pronto cae la condena. En todo caso, la frescura ecléctica y ambigua que era el campo mejor abonado para los frutos de la imaginación del primer momento se desvanece. Cirlot, embebido en estudios medievales y simbólicos (la primera edición del *Diccionario de Símbolos* es de 1958) va apartándose del grupo (el grupo también va apartándose de él) a medida que las afinidades iniciales pierden importancia y otras preocupaciones más atadas a la realidad histórica empiezan a ser determinantes. Del romanticismo visionario que unió a los integrantes del grupo, de su azaroso nombre que invocaba la posibilidad de una realidad inexistente e inalcanzable, nos ha dejado el tiempo algunas fechas, las que registran el inicio de las trayectorias de Brossa y de Tápies, por hablar de lo que hoy sigue siendo significativo, antes de su definitivo rechazo del ilusionismo formal, del «cinismo» que detestaba Breton. Tampoco a Cirlot, pese a escribir su manifiesto y a recordar en un frontis los veinte años de formación del grupo (1948-1968) incluido en su libro *Anahit*, se le asocia siempre con aquellos convivios.

En cuanto a su dedicación crítica, es raro encontrar colección, revista, simposio o exposición de esos pantanosos años que no cuente con su firma. Pero no está tan claro que sus ideas sobre el arte, que su poética, en definitiva, tuvieran ya arte o parte en el trabajo que le valía la subsistencia.

A fin de cuentas, el poeta que, además de a los artistas ya citados, dedicara otros poemas a Dante Gabriel Rossetti, comentarista que fue de las *Canciones de Inocencia* y *Experiencia* de William Blake, otro constructor de escenografías apocalípticas; a Wagner, al cabo una narración, un mundo y un drama; a sir Laurence Olivier su poema «Hamlet», en vivo recuerdo de la película de 1948, no recuerda, tras su lectura, materias quietas o abstracciones del subjetivismo intelectual. En su poesía hay más imágenes, teatros y escenas plásticas que en la obra de todos los pintores españoles de ese mismo tiempo que él mismo comentó y que andaban imbuidos del rechazo al ilusionismo, signo de los años. Y más escenas, teatros e imágenes que, como una «segunda naturaleza» viven con vida independiente de su autor, que en la obra de los poetas de su mismo tiempo y lugar. Una película también, «El Señor de la guerra» de Francis Schaffner, dirigida en 1965 con el «escrupuloso verismo» que el propio

Cirlot destacaba en su comentario, dio lugar al encuentro, por parte del poeta, de acción, paisaje y personajes propicios al desarrollo de su propia épica espiritual. Así nació, con el recuerdo de Rosemary Forsyth y de Charlton Heston, el ciclo de «Bronwyn», iniciado en 1967 (estancia I a VIII) y continuado a partir de 1970 para concluir con la *quête* propiamente dicha. Además de la ya estudiada influencia de la mística sufí, de la leyenda cátara y de la mitología céltica —compuestos materiales que dan cuerpo al largo poema— no es soslayaba así como así la raíz cinematográfica, es decir, escénica, del canto. Es bien cierto que la vocación simbolista de Cirlot, su *aprendizaje* del laberinto de los signos con Marius Schneider, empuja una y otra vez a la abstracción de las significaciones analógicas; de ahí nacería una vertiente de su poesía argumentada en artículos como los dedicados respectivamente a *lo oscuro* y a *lo incomunicable* en poesía. A esta veta indudablemente pertenece Cirlot como ya se encargó de reivindicar la poesía visual, objetual y combinatoria española de los años sesenta y setenta. Ese fue uno de los resurgimientos del poeta. Pero cuando yo pienso en Bronwyn y en Daena, pienso sobre todo en Ofelia y, más concretamente, en la «Ofelia muerta» que en 1852 pintó Millais, en la Ofelia de la Tate Gallery que era retrato de Lizzie Siddal como para Cirlot, Bronwyn era Rosemary Forsyth. Elizabeth Sidall acabó casándose con Rossetti y muriendo poco después tras haber ingerido una excesiva dosis de láudano. También sirvió de modelo para la fascinante *Beata Beatrix* de su marido. Del mismo modo pienso en los abigarrados decorados de Morris y de Burne-Jones. En Moreau, en Redon, quien dedicó una serie de litografías a Edgar Allan Poe, en Knopff y en Böcklin.

A lo largo de toda la poesía de Cirlot, el contenido y la forma no son escindibles. La inscripción de su voz en herméticas combinaciones, por decir de la parte de la obra por la que más ha pasado el tiempo, es conjuro que en su hermetismo convoca las presencias. Pero *vivimos una vida en figuras...* y el camino hacia el ser a través del no ser, hacia la presencia a través de la ausencia que Heidegger propugnaba, es recorrido por Cirlot hasta rozar su frontera y atisbar desde allí un horizonte más allá del gesto y de la idea, más allá del concepto y del pensamiento, más allá de la impúdica y contemporánea huella del autor. A pesar de su dolor y de su angustia, lo que nos queda a nosotros de su obra es lo que queda de las obras de los grandes, un deslumbrante edificio literario en el que viven tres o cuatro figuras con cuerpo y perfiles, con dibujo y línea precisos que corresponden a otras tantas representaciones plásticas no muy amigas de su tiempo y que son las escasas, escasisimas presencias visibles que a la memoria literaria ha traído en esta palabrera segunda mitad de siglo la poesía española.

**Enrique Andrés Ruiz**

«...el hombre real ha vivido y ha muerto en ese secreto impenetrable que es cualquier vida».

**Marguerite Yourcenar**



Marguerite Yourcenar