

ENRIQUE GRANELL TRIAS /  
DONDE NADA LO NUNCA NI,  
DE JUAN-EDUARDO CIRLOT

*Donde nada lo nunca ni* no es solamente una negación sino que es la definición del lugar de la negación, por ello podríamos titularlo: una cartografía de la nada.

A Juan-Eduardo Cirlot le gustaba decir que había muerto y renacido muchas veces. Lo mismo podríamos decir nosotros de su obra poética. El poeta intenta recuperar los mismos temas, o mejor, las mismas obsesiones, dándoles años más tarde una diferente forma poética, una forma que se adapte mejor, o que se aproxime más a su pensamiento, ese pensamiento que nos dice no haber conseguido nunca plasmar en forma poética. *Donde nada lo nunca ni* insiste en el tema de una obra de 1946 titulada *Donde las lilas crecen*. El libro comienza con la misma palabra: Donde. Estaba dedicado a María del Carmen, un amor antiguo, que había permanecido por años en los sueños del poeta.

DONDE LOS CIELOS LLORAN

*Pero las lilas crecen,  
amor, en el invierno entre mis manos.*

.....  
*Casi sobre la nada,  
donde los cielos lloran su silencio.*

**Indicios**

Ya nos hemos encontrado con la nada. El mundo del que nació este libro se nos explica en varios textos. Cirlot siempre acaba explicando lo que hace, a menudo no en el

momento, sino en otros textos que publica el año siguiente o al cabo de diez o de veinte años. Siempre acaba dando pistas, algunas de ellas falsas, por lo que a veces hay que ir con cuidado.

El mundo del que nació el libro nos lo explica el poeta en un artículo en *Maricel*, en el número del 29 de mayo de 1949: «Raíz agónica del Romanticismo». En él se nos presenta a William Blake y a Emily Brönte como a los verdaderos románticos en contra de la opinión más común de citar a Shelley, a Lord Byron o a Keats. También en su *Diccionario de los ismos* (1949), en la voz «Romanticismo», encontramos más precisiones:

«Después de la muerte de Diotima-Susette, Hölderlin dice "... sólo en el más profundo dolor el canto de la vida del mundo resuena divinamente a nuestro oído, como voz de ruseñor que canta en las tinieblas". De ahí la adhesión de los románticos a los paisajes en ruinas —expresiones simbólicas de sus mundos interiores— y a las escenografías fúnebres. La tumba deja de ser un final para convertirse en el umbral de la más bella felicidad presentida. La mejor novela producida durante el siglo XIX, *Cumbres Borrascosas*, de Emily Brönte, expresa hasta la saciedad esta particular concepción romántica de la vida y de la muerte. Es el "Ici bas les lilas meurent" de Sully Prudhomme, que se repite, se diversifica y se orquesta de las más variadas maneras, bajo el cielo de todos los climas, desde las tristezas inglesas, hechas de largas nostalgias y de bruscas sacudidas, hasta el salvaje apasionamiento español que origina los suicidios de Espronceda y de Larra.»

El poema de Sully Prudhomme nos remite todavía a una cierta área de esperanza. El poeta sueña en que todavía van a existir cosas que no acaben jamás. Frente a la contingencia del mundo habrá unos estíos que no terminen jamás, habrá unos besos que no terminen jamás, existirán unos lazos que no terminen jamás.

## Plasmación de imágenes ignotas

Su inmediata comprensión y adhesión al informalismo nos demuestra como Cirlot vio en esta pintura la posibilidad de plasmación de imágenes ignotas, y, si por la cantidad de su producción poética en esta época podemos cuantificarlo, no debió encontrar la manera de transformar en materia poética esas imágenes. Sus críticas están repletas de enumeraciones, de lecturas excitadas de luchas de las manchas de color con los ritmos, con los movimientos, con el calor, con el frío, con los convulsos movimientos del artista. Citemos tres ejemplos para ver el tono sobre el que aparece el tema de la nada y el tema de la negación:

«... Nubes oxidadas deshaciéndose en la lontananza, contra un fondo gris plomo; un fragmento de tela de araña cayendo lentamente; un montón de arena a la luz de la luna. O más sencillamente aun: la textura del asfalto de las calles, la belleza agrietada de las puertas antiguas...» («La pintura informalista en la Escuela de Barcelona. Introducción», *Papeles de Son Armadans*, abril 1958).

«Hay días, hay horas, acaso hay años en los que todo permanece habitado por una niebla sorda y herida. Es entonces, cuando la angustia o el hastío nos residen, que se justifica y aclara la tremenda frase de Martin Heidegger: "La nada no es ya este vago e impreciso enfrente del ente, sino que se nos descubre como perteneciente al ser mismo del ente." (...) El pintar "no figurativo", "no formal", "no cromático", la caída voluntaria en todos los abismos en todos los abismos de la antiluz y de la antifirma, adquieren en este ámbito todo su poder de manifestación y de seducción inclusive. Pues todo cuanto pertenece al ente, incluso la "nada", nos afecta y nos conmociona» («Carlos Planell, Tábara y otros pintores», *Papeles de Son Armadans*, septiembre 1958).

O más concretamente en uno de los escasos textos sobre Manolo Millares:

«Millares inserta inmensas extensiones de expresión casi latente, tal vez con el deseo inconsciente de justificar el verso de Emily Dickinson: "Se parece el dolor a un gran espacio"» («Evolución de Millares», *Índice*, núm. 148, abril 1961).

Ya tenemos aquí dos conceptos que siempre irán unidos. Tomemos Dolor por Mal y Gran Espacio por Nada. Este es el trabajo de la pintura informalista. Es una gran disolución, operada con violencia, ejerciendo el mal, sobre el espacio, que es entendido como metáfora del gran obstáculo.

En esa transformación, esa digamos disolución de la idea de la nada, si es que la misma idea de la nada puede disolverse, creo que sí que hay graduaciones, gradaciones de la idea de la nada, la idea de la nada en sí puede disolverse, le viene dada a Cirlot por diversas lecturas.

En la segunda edición de su *Diccionario de los Ismos* (1956) cita ya a Wittgenstein (al que ya encontramos citado en *Ferías y atracciones* (1950):

«Parece como si los pintores que dieron lugar a ese cambio hubieran conocido la frase de Wittgenstein: "los problemas no deben ser resueltos, sino disueltos".»

## El problema del exceso

Pero en la mayoría de los casos, aunque no en Tàpies, su amigo de la época, el informalismo era exceso, él mismo había escrito en 1956 *La dama Vallearca*, que aunque es uno de sus mejores poemas, es un poema excesivo.

El problema del exceso se produce, se conglomeraba a finales de los cincuenta y principios de los sesenta en multitud de campos. Es el momento en el que ese exceso produce en Estados Unidos el *Pop Art* y el *New Dada* con objetos que se rompen, objetos que se destruyen, y esa idea de la exuberancia es una idea que tiene su importancia en el momento. Su resolución se va a dar o bien por el lado del exceso galopante o bien por el lado de la contención.

Un amigo, o por lo menos conocido de antiguo de Cirlot, el poeta J. V. Foix, también habla de la exuberancia. (Foix tuvo una desgracia, o por lo menos él siempre lo explicaba como una desgracia. Siempre que se quería celebrar cualquier acto en memoria de Salvat-Papasseit se llamaba a Foix no como al gran poeta que era —ahora que ya nadie se puede ofender mucho mejor que Salvat-Papasseit—, siempre se le llamaba, digo, más que por otra cosa porque lo había conocido. Foix estaba ya harto de que le llamasen a estos actos.) Es entonces cuando escribió «Lletra a Joan Salvat-Papasseit». Fue publicada en marzo de 1962 en la revista *Serra d'Or*. En ella Foix hace una crítica a la exuberancia del mundo:

«D'ençà que no hi ets, gents i coses, els mots, les formes, les colors i els sons s'han tornat més complicats, i tots plegats diria hom que embrollem els propis discursos. Els mots, capgirats, han perdut llur significació original o establerta, i els antònims han esdevingut sinònims. A les gents del comú, per exemple, els ho donen tot pensat, en hàbils consignes que els adeptes els forneixen amb comprimits sotils. Es passen les hores mortes davant la llanterna màgica —alguns, oh, funest averany!, ja en tenen a casa de pròpia—, o escolten, embadalits i embadocats, la música venèria i inhospitalitzada que reben a domicili quan, vexats pel singular enviliment, tornen del joc de la pilota.»



Un resumen comprimido de lo que hoy nos pasa en mucha mayor medida. Frente a esta superabundancia ofrecida por el mundo moderno se necesitan personajes como el doctor Murke de Heinrich Böll. Böll, que como sabemos estaba tan próximo a Joseph Beuys, odiaba la técnica en cualquiera de sus manifestaciones. En *Los silencios del Dr. Murke*, un cuento de finales de los años cincuenta, nos relata la historia de un ingeniero de sonido de una emisora de radio. En las emisoras de radio hay siempre un encargado de eliminar el tiempo muerto de emisión, alguien que elimina el tiempo en silencio. Ese técnico era Murke. Al final de cada semana nuestro doctor se reunía con su novia, una muchacha sencilla, para hacerle escuchar el silencio; eran solamente dos o tres minutos, infinitos trozos de cinta magnetofónica recortados y laboriosamente ensamblados por Murke. Naturalmente, la muchacha nada comprendía y no lo hacía más que por la recompensa: ir al cine con el doctor.

La precisión de la nada se va a consolidar en Juan Eduardo Cirlot sobre un material poético que va a ser voluntariamente escaso, va a trabajar cada vez con menos elementos y eso va a ser lo que va a dar esa densidad —alarmante para muchos— a su poesía. Muchos serán los que no la comprendan. El mismo Cirlot explicaba en sus cartas de esos años un chiste que circulaba sobre él: «Cirlot sería un gran poeta si supiéramos el idioma en el que habla.» Wittgenstein ya nos había recordado: «Imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida.»

Juan Eduardo Cirlot acumulaba sus lecturas sobre esoterismo, historia de las religiones, poesía primitiva, filosofía ..., quintaesenciando de ellas su mundo «otro». Sobre todas las citas abundan las referentes a Wittgenstein. Hay una definición del trabajo de Wittgenstein conocidísima. Esta cita contrapone ella misma, sin citar por supuesto para nada a Cirlot, el mundo que veíamos antes en *Donde las lilas crecen*, el mundo del posromanticismo con el mundo en el que va a entrar Cirlot a partir de estos años. Dice José Ferrater Mora:

«Heidegger, Sartre, Kafka y Camus nos permiten todavía seguir viviendo con la confianza puesta en la existencia de un mundo. La ruptura proclamada

ENRIQUE  
GRANELL  
TRIAS /  
DONDE NADA  
LO NUNCA  
NI...





ENRIQUE  
GRANELI  
TRIAS /  
DONDE NADA  
LO NUNCA  
NI...

por ellos, por muy espantosa que resulte, no es todavía una ruptura radical. El suelo sobre el que pisan todavía se sostiene. El terremoto que nos estremece reduce a escombros nuestras antiguas moradas, pero también entre las ruinas se puede seguir viviendo, y se puede reconstruir lo destruido. Wittgenstein, en cambio, nos deja, después de estas tristes pérdidas, en la más completa orfandad. Pues si con las ruinas desaparece el suelo sobre el que descansan y con el árbol derribado toda su raigambre, ya no tendremos nada sobre que apoyarnos, ya no podremos reclinarnos siquiera contra la nada o hacer frente, con claridad de espíritu, al absurdo, sino que tendremos que desaparecer totalmente.»

Esa total desaparición es lo más próximo a la idea de la nada que aparece en la obra poética de Cirlot y concretamente en *Donde nada lo nunca ni*.

A partir de 1961 con *Blanco* empieza su colección de cuadernos blancos. *Donde nada lo nunca ni* es uno de ellos.

### Entre una y otra palabra, nosotros

El descubrimiento poético de Cirlot no es, creo yo, fundamentalmente el sistema permutatorio. Mucho más importante para el lector, aunque la raíz irrealista de su filosofía lo llevaría a negármelo, es la incorporación, la inclusión del tiempo de quien está leyendo en su texto. Fijémonos (existe un facsímil de este texto en *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, pp. 289-332) en la desproporción entre la medida de la página y el texto que en ella podemos leer. Fijémonos en el tiempo en que nos demoramos entre la lectura de la última palabra de una página y la primera palabra de la página siguiente. Entre una y otra estamos nosotros, habrán transcurrido unos segundos, pocos seguramente, pero los suficientes para que entre una y otra palabra se nos haya colado algo nuestro. Hay que acostumbrarse a ser lector de textos discontinuos. Ya los surrealistas habían manifestado su horror a las narraciones, incluso en sus primeros años no admitían más que el cine de crímenes e intriga como el único capaz de romper la monotonía del relato continuo.

Cirlot nos propone en sus cuadernos blancos algo que podríamos llamar la historia total. En sus escritos de arte ya había desde siempre insistido en los comentarios sobre las relaciones entre fondo y figura, o si se prefiere entre acto y escenario. En Mondrian, en Rotko (su amado pintor) o en Barnett Newman, seguramente el pintor más próximo a su obra de la última época, tan importante es lo que se enseña como el tiempo y la vida de quien está mirando. El tema es la contemplación. En los textos del catálogo del IVAM de 1996 *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, insistimos Emmanuel Guigon y yo en la constante relación de la música con la poesía de Cirlot. Allí hablábamos de Morton Feldman, de Giacinto Scelsi. Pero también podríamos hablar de muchos más, de Penderecky —que ha dirigido últimamente en el Palau de la Música, ante la indignación de los habituales espectadores de música clásica, seguramente porque notaban esta demanda de presencia en la historia total de la obra. Si ellos no añadían su presencia la obra no existía.

Empecemos a leer *Donde nada lo nunca ni*. Sobre una página en blanco se recorta el primer verso. Es un anuncio de peligro sobre la puerta de entrada:

*esperaba tener donde despacio*

Si tienen ustedes prisa no sigan. Aquí la agresión del texto es temporal, quien lee debe detenerse, y debe detenerse no por un sentido burgués del respeto, sino porque las palabras van a adquirir una espesura tal que no podremos saltar de una a otra con facilidad, las mismas palabras son las que nos van a detener.

El mayor peligro que acorrala a estos cuadernos es perder el blanco, ser publicados —como ha pasado hasta ahora siempre— como un texto continuo. Entonces el texto se trivializa se minimiza, y si quien lo ha leído velozmente es avisado a posteriori cree que es la forma de engordar el lomo de un libro por parte de un autor de tiro corto.

Sigamos leyendo:

*de dos mares contraria  
en los restos su blanca  
inacabablemente*

### La técnica de la bifurcación

Me contaba Román Vallés que en esta época a Cirlot le gustaba mucho la plaza Gala Placidia. En Barcelona escasamente existen las bifurcaciones y en dicha plaza existe una

bifurcación. Cirlot le decía a Vallés frente a la antigua academia Berlitz, cuando éste lo acompañaba a casa en su Seat 600: «Román si ahora siguiéramos por allí nunca llegaríamos a casa.» Esa poética de la bifurcación existe aquí, esos versos están tramados según la técnica de la bifurcación.

«Mi problema es muy grave —le dice a su amiga Jean Aristeguieta en una carta del 30 de junio de 1967— (...). Yo soy mucho más primitivo y tiendo a imitar, en español, el *Kenninger* y la aliteración nórdicas, cuando no busco un desatado improvisar abierto, que no sé en que medida se autojustifica.

De nuevo he escrito muchos versos: 5 ó 6 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 otros 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 sobrentienden o de alterar el empleo de éstos: *por* en vez de *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 de un 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. Borrar 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.»

Sigamos leyendo:

*rosa roca de rosa rosa  
vértice en imprecisa  
inútil donde casi  
lo involvidado deja*

Podríamos decir que estas discordancias entre palabras que se siguen convierten a estas palabras en una especie de placas giratorias que nos hacen demorar mientras dibujamos un camino de lectura no lineal en el que pasado, presente y futuro se nos presentan unos a continuación de otros en una escalera que nos conduce a lo que Cirlot llamaba el irrealismo. El poeta ha borrado los límites de lo real.

Cada palabra o partícula tiene una atmósfera unitaria que no la une a las demás, sino que al contrario la separa contradiciendo a los dictados de las reglas gramaticales.

Esta es también una experiencia de la calle. En una carta a Felix Alonso Royano, dice Cirlot:

«El otro día iba andando y de pronto me di cuenta de que un hombre andaba exactamente a mi ritmo; esto me desasosegó y torcí por otra calle.»

Eso es lo que nos pasa a nosotros cuando leemos esos versos: cada una de estas partículas nos desasosegan, nos hace desasosegar él, y nos hacen cambiar de dirección. Esa multiplicidad de direcciones cambiantes son las que además nos hacen recomponer el texto de una manera otra.

En carta a Fernando Millán, del 15 de enero de 1969, nos explica también ciertas precisiones formales respecto a su manera de componer:

«Tengo ya escrito otro poema, que espero imprimir antes del verano. Será, en la forma, como *Donde Nada* (no sé aún cómo llamarlo). En el fondo, todo lo contrario, pues por transfigurado que haya quedado, sin buscarlo no es de origen menos realista. Es un poema, en verdad, a los barrios bajos, a lo bajo, a la prostitución. O, mejor, a la búsqueda del espíritu por ese camino —¿increíble?— no, ciertamente.  $Z=A$ , o yo estoy loco. Ese poema todavía 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 partes 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.»

### La frontera de Mallarmé

No vamos ahora a seguir leyendo *Donde nada lo nunca ni*, creo que ya he dado las suficientes pautas para que ahora ustedes puedan introducir su tiempo en él. Naturalmente aquí hemos llegado a la frontera de Mallarmé. Cuando Mallarmé escribió *Un coup de dés* también introdujo nuestro tiempo en sus páginas.

Abriendo un frente diferente, Cirlot escribe al mes siguiente de publicar el libro (finales de noviembre o diciembre de 1968) un artículo en *La Vanguardia* que titula «Contra Mallarmé».

Disponemos de otros textos que nos ayudarán a precisar a qué se refiere nuestro poema. Hay además del ya citado dos textos contemporáneos. Uno es *Del no mundo. Aforismos* (publicado por Antonio Beneyto en su colección «La Esquina», en 1969). Según explican Antonio Beneyto y Antonio Fernández Molina, el libro está escrito entre que llamaron a Cirlot por teléfono para pedírselo y cuando al cabo de pocas horas lo fueron a recoger.

*Donde nada lo nunca ni* es según estos aforismos una definición del mundo. Citemos tres aforismos:

«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.»

«Buda se equivocó. La causa del dolor no es el deseo, sino la *carencia* que motiva el deseo. Por la renunciación y el ascetismo se anticipa la muerte, pero no resuelve el problema —los problemas— de la vida (engendrados por la radical carencia del ente que siente, sabe y *se sabe*).»

«La vida: una música que crea esculturas que, por seguir siendo música, se desarrollan, culminan, cambian, decaen, cesan.»

### La muerte

Si hasta aquí *Donde nada lo nunca ni* era una imagen del mundo, disponemos de otro texto, con seguridad el más próximo al poema, «Pensamiento de Edgar Poe», aparecido en *Papeles de Son Armadans* en marzo de 1969, que nos lo relaciona con la experiencia de Poe.

Poe, como Nerval, era para Cirlot un gran profeta. Ambos, curiosamente, habían muerto en la calle, uno por delirium trémens, el otro ahorcado por su propia voluntad en las calles de París. Dos poetas, por lo tanto, que conocieron hasta la propia destrucción la experiencia de la calle.

Según este texto, *Donde nada lo nunca ni* es la muerte. En él se utilizan modismos de escritura emparentados con la escritura musical. La cursiva, el subrayado, la separación de las sílabas, son intentos de la misma naturaleza que las palabras escritas sobre un pentagrama que se refieren al tempo o al color aplicables a los diferentes fragmentos musicales. Veamos:

«Poe quería *entender* en muerte. Poe fue un absoluto técnico en muerte. Poe quiso conocer de la muerte como los médicos forenses (lo hizo), como los médicos-poetas (alguno puede existir), como los poetas que no son médicos, como los filósofos, como los ocultistas, los sacerdotes, los magos, como los Poes. Pero sólo él *era* Poe.»

Sin embargo, su conocimiento esencial de la muerte no fue ninguno de los citados. Entendió la muerte como la entienden los propios muertos. Poe hizo que su corazón latiera al ritmo más leve. Puso la mayor lividez en su frente, hizo entenebrecerse sus manos delicadas. Poe hizo que su cerebro llegara (muchas veces) a los umbrales (con su dintel, etc.) de la *no vida*. ¿Llegó en alguno de esos momentos a no ser?

La muerte, en sí, ofrece muchas posibilidades: cese total, apertura instantánea desde otra mente (ya que *no se puede ser nada*), ir deshaciéndose lentamente, con sueños cada vez más deformes, informes, informales, deformales, mientras las células se descomponen; pasar a otros mundos, ¿ortodoxos?, ¿heterodoxos?, ¿fuego?, ¿luz?, ¿oscuridad?

Pero esas posibilidades, en el fondo (*fondo*, 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.»

A la segunda versión del poema no voy a referirme más que muy circunstancialmente. Debió escribirse después de *La «Quête» de Bronwyn*, al final de la cual el poeta hace un listado de las obras que componen el *Ciclo Bronwyn* desde su inicio en 1966 tras el visionado de la película *El señor de la guerra*. Bronwyn es la protagonista de esta película. «Bronwyn —precisa Cirlot en una carta a Jean Aristeguieta, del 2 de junio de 1970— pasó de imagen de mujer a idea, a ángel, de ángel a visión de la deidad, su hipóstasis es tan inmensa que “me contiene”».

Después de *La «Quête»* Cirlot quiso añadir *Donde nada lo nunca ni* al ciclo con la inclusión del prólogo, de la segunda parte y del final. *Donde nada lo nunca ni I y II* fue publicado a finales de 1971. En carta al poeta Antonio Bouza, del 13 de noviembre de 1971, leemos:

«... 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.»

### Retrato de un lugar concreto

Si hemos dicho que *Donde nada lo nunca ni* era el mundo, si hemos dicho que *Donde nada lo nunca ni* era la muerte, también podremos decir que *Donde nada lo nunca ni* es el retrato de un lugar concreto del mundo. Este lugar no es otro que la ciudad de Barcelona. La lucha de Cirlot con su ciudad fue su más dolorosa guerra. Tomemos, por ejemplo, una carta a Manolo Millares (sin fecha pero de 1958-1959):

«Respecto a vuestra exposición en Gaspar, me alegra infinito se realice. Ahora bien, debo decirte que el círculo de hostilidad que ha habido en Barcelona contra mí siempre, más o menos, se va estrechando. En Destino y otras publicaciones ni siquiera quieren hacer reseñas de mis libros. Dios no me concedió esa terrible cualidad del hombre “simpático”, que a algunos, con cierta influencia y audacia, permite escalar los puestos más altos. No te cuento esto por quejarme, sino para advertirte que poco o nada podré hacer por vosotros cuando expongáis aquí.

El propio Gaspar en el fondo no me tiene ningún afecto a lo que juzgo, y por ello será preferible, en beneficio de vuestra pintura en Barcelona, que no os presente yo, en modo alguno. Así es que te ruego me disculpes de aquel compromiso de redactar un texto adicional para vuestro catálogo. Conste otra vez que no me quejo, ni culpo a nadie. Probablemente con mi inflexibilidad a la que nunca renunciaré, me he ganado esta situación en mi ciudad. Pero os quiero decir esto para que comprendáis a dónde venís.»

en su las amañillas ruina  
y poner si pusieran oro  
de sacro sacrificio con  
coro y

ENRIQUE  
GRANELL  
TRIAS  
DONDE NADA  
LO NUNCA  
NI...

Reproducción facsimilar  
de una de las páginas  
de *Donde nada lo nunca ni*



ENRIQUE  
GRANELL  
TRIAS /  
DONDE NADA  
LO NUNCA  
NI...

El poeta ya había declarado su desamor por Barcelona en *Susan Lenox*, en 1947:

*Da lo mismo Siduri que Susana,  
Caldea que Cartago o Barcelona,  
las islas del Pacífico o Long Island,  
que China; hay una sala abandonada.*

*No sé qué me sucede; es un recuerdo.  
El recuerdo de muchas cosas muertas,  
perdidas o no sidas. Niebla, niebla.*

Si es cierto que en estos últimos años de su vida creía más en el destino que en el azar, fueron uno u otro los que le hicieron escribir el último texto del *Ciclo Bronwyn* tres días antes de caer enfermo. Su título es *Bronwyn en Barcelona*. En él resume sus disputas, sus peleas, su no aceptación ni tan siquiera por quienes habían sido sus amigos —quienes tras su muerte lo negarán no solamente tres veces—. Los periodistas y críticos que lo miraron siempre por encima del hombro ¿quién los recuerda hoy? Los galeristas de negocio rápido con sus artistas de *vernissage* y de veraneo en Cadaqués. ¿Quién había escrito mejor sobre

ellos que CirLOT? Los editores que no lo quisieron más que como traductor y corrector de pruebas..., todos ellos quedan fosilizados en una de las más bellas imágenes de nuestro poeta. Es una imagen a la vez literaria y musical. Casi podríamos decir que es música ella misma. Es esa música que pensó de continuo pero que nunca escribió. Es la música, mejor el sonido que emite la nada:

*¿Bronwyn?, ¿Barcelona?, ¿a qué viene esto?*

*Bronwyn es una doncella céltica que vivió en el siglo XI en Brabante (aunque, en realidad, sea una artista de cine que vive en California). Pero, ¿existe todavía en California?*

*Respecto a Barcelona tengo mis dudas. A veces su transparencia se dilata y estalla*

*A veces es una sola calle con ropa sucia colgando, y a veces*

*y ahora, ya para acabar, escucharéis la música de Donde Nada Lo Nunca ni:*

*es un sonido agudísimo a la orilla de un mar macizo, como de hierro.*

E. G. T.—UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA