

Marginalia

Primera edición: septiembre, 2025

© Victoria Cirlot, 2025

© Vaso Roto Ediciones, 2025

ESPAÑA

C/ Alcalá 85, 7º izda.

28009 Madrid

vasoroto@vasoroto.com

www.vasoroto.com

Grabado de cubierta: Víctor Ramírez

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento.

ISBN: 979-13-87604-18-9

BIC: DNF

Depósito Legal: M-16961-2025

Victoria Cirlot
Marginalia



Vaso Roto / Ediciones

Sobre el título

Marginalia es un término que procede del mundo del manuscrito. Se refiere a los márgenes del folio en los que el artista podía actuar con plena libertad sin estar sometido a normas iconográficas concretas. Al conjunto de textos aquí reunidos, los llamo así porque los veo situados en ese espacio de libertad. Estos textos, unos más breves que otros, han convivido con la lenta elaboración de mis libros de estudio. Algunos han sido encargos, otros han nacido de modo gratuito, pero en ambos casos son el resultado del placer de la composición y de la escritura, coincidiendo siempre con una imperiosa necesidad de comprensión.

El secreto de Antoni Tàpies

Si mi padre, Juan Eduardo Cirlot, hubiera vivido para ver la muerte de Tàpies habría escrito un poema que habría sido un llanto, un lamento lacerante, un *planctus*, como lo llamaban los poetas que escribían en latín, un *planh*, como lo denominaban los trovadores. En una reciente exposición sobre la habitación imaginaria de Cirlot se exponían pinturas de Tàpies, un *gouache* de 1950 que convivió realmente con sus espadas durante un tiempo, tal y como captó una de las fotos de Catalá Roca, o dibujos de la época Dau al set con frases de Sueños, como «Mato frecuentemente con espadas» y el grabado para «Lilith» de 1949. Recuerdo otras muchas de sus obras colgadas de las paredes del despacho, en especial, el extraordinario *Zoom* con sus amarillos y azules arañados, o uno blanco con grietas a modo de cicatrices. En aquella época, me refiero a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, entraba y salía de mi casa mucha pintura, en especial informal, y una de las pruebas a las que a mi padre le gustaba someterme era la de descifrar si lo que me enseñaba era realmente un Tàpies o no. Mi infancia estuvo dominada por la presencia de Tàpies y supongo que mi padre debió de transmitirme la extrema emoción que sentía ante su pintura a la que dedicó dos libros (*Tàpies*, 1960, *Significación de la pintura de Tàpies*, 1962) y muchos artículos, para que yo, siendo sólo una niña, experimentara absoluta fascinación por aquellas materias grises, por aquellas texturas, por aquellos vacíos, hasta tal punto que, desaparecidos ya los Tàpies de mi casa y muchos años después, sintiera una particular sensación

de intimidad, una auténtica nostalgia de los orígenes, cada vez que por azar encontraba un Tàpies en una galería de arte o en un museo. Pasaron los años, en efecto, en los que mi padre abandonó prácticamente la crítica de arte para sumergirse en una actividad poética febril, hasta que su grave enfermedad permitió un nuevo encuentro entre el pintor y el crítico. Recuerdo que la visita de Tàpies con el catálogo de su última exposición en la Galería Maeght le proporcionó una extrema felicidad. Cuelga ahora en mi casa el último dibujo que le hizo Tàpies en una página de dicho catálogo, fechado en diciembre del año 1972, a lo que mi padre, aún enfermo, respondió con un artículo en *La Vanguardia*, fechado el 13 de enero de 1973 –es decir, unos tres meses antes de su muerte–, titulado «El Tàpies último», en el que volvía a convertirse en su acérrimo y apasionado defensor: «Me parece fuera de duda que, en el ámbito artístico, Tàpies es el único genio que ha producido España si dejamos al margen a Picasso y Miró, que, pese a conservar toda su actualidad, pertenecen a otra generación. ¿Se reconoce esto así? No del todo, y es porque la obra de Tàpies, que carece de la cerrada unidad de la de Miró y tampoco tiene la sintética variedad de la de Picasso, es menos accesible incluso para los “doctos” y para los que la glosan o alaban». La incompreensión que había rodeado desde los inicios la obra de Tàpies constituía sin duda el acicate mayor para su defensa y, me atrevería a decir, la causa principal de su amor. Porque, aunque Tàpies haya sido integrado en espacios públicos, en lugares políticamente señalados de esta ciudad o incluso utilizado para objetos banales (tal y como les ha ocurrido a tantos creadores, pienso por ejemplo en el caso Gaudí), no creo que se haya disuelto su absoluta extrañeza, ni su profunda alteridad con el entorno, a veces incluso violenta, resistente siempre a la «normalidad» y a la apacible aceptación del mundo y de la vida. Universos insólitos afloran en la pintura de Tàpies que Cirlot reconocía como propios; signos que eran descifrados como si de un jeroglífico se

tratara. Y es que la obra de Tàpies encierra un secreto. Por ello sé que una profunda tristeza por su muerte habría arrancado en el poeta versos que podrían haber sonado como éstos procedentes de *Donde nada lo nunca ni*:

Morado mar de pronto
su perdida belleza
tantas blancas y nubes tanto
que no
de nada se anudando

El despacho de mi padre

El despacho de mi padre se encuentra al fondo de la casa y se puede ver desde la puerta de entrada. Y así se podía ver desde la entrada el *Zoom* de Tàpies con sus azules y amarillos arañados o los blancos con las grietas informales. La puerta del despacho nunca está cerrada. En toda la casa puede oírse la música que suena en su tocadiscos, y yo recuerdo siempre los gritos de Lulu, la de Alban Berg, o los *Gurre* de Schönberg, aunque éstos los oigo siempre dentro. Lo que raras veces deja de oírse cuando él está en casa es su máquina de escribir Olivetti, que va a toda velocidad, y todo el conjunto, la música y la máquina de escribir, se parece a una pieza de John Cage (*Song Books I-II*). A veces suena «otra» música, ésa de la que nunca me he podido desprender, como el tema de amor de *Cleopatra* de Alex North. El final de una tarde de verano es el tiempo esplendoroso del despacho, porque lo inunda una luz dorada como las tracerías góticas que junto a las espadas pendan de las paredes. Orientado al norte, desde la mesa del despacho se divisa la montaña del Tibidabo; sólo hay que descorrer las cortinas de color hueso en las que mi madre bordó cruces negras al estilo tàpies. Y un intenso olor a petróleo lo impregna todo. Es el petróleo que utiliza para limpiar las armas: las espadas, las dagas y puñales, las hachas, la alabarda, y que guarda en un vaso con un trapo junto al papel de lija dentro de un pequeño mueble. Es domingo. En la mesa del despacho mi padre coloca las cajas verdes con sus bandejas y en cada bandeja están las fichas redondas y encima de las fichas, las monedas. Abrimos cada una de las

cajas, y de ellas extraemos bandeja tras bandeja, y en ocasiones sacamos algunas monedas y mi padre me comenta quién era el emperador y la alegoría del reverso. Otras veces, él está sentado en el sillón junto a la ventana y yo estoy en la silla del fondo, y oímos música. «¿Qué te sugiere esta pieza?». Yo me voy a los paisajes, y él me responde, «lo que hay que ver es la estructura». Cuando sale de su despacho, la casa retumba. Es un gran volumen el que se mueve por el pasillo colgando y descolgando cuadros, clavando nuevos clavos y desclavando otros, que no procede ni de su peso ni de su estatura. Como si de su paso salieran chispas de fuego. A veces pienso que no cabe en nuestra casa.

El don del nombre

«Que cada uno trate de comprender su verdadero nombre», decía san Antonio, y la cita la encuentro como epígrafe a un capítulo de un texto de Cristina Campo, *La flauta y la alfombra (Los Imperdonables)*, Madrid, Siruela, 2020), donde esta gran escritora reflexiona sobre la vocación y el retiro, el destino y la aparición de la figura repentinamente visible ante los ojos del corazón y audible sólo para los oídos interiores. En este libro del poeta Eduardo Scala las letras de los nombres se combinan para formar una figura geométrica generando nuevas asociaciones, nuevos significados. Es un libro creado fundamentalmente para el desvelamiento de la esencia de una persona. En lenguaje agustiniano estos poemas visuales podrían denominarse retratos interiores, en un extraño cruce entre los fonemas y los rostros (ausentes), entre la geometría y el alma. En este compendio de nombres alemanes, que como estrellas forman una constelación que nos muestra «el firmamento alemán», no podía faltar Rabano Mauro, autor de *De laudibus sanctae crucis (De la alabanza de la santa cruz)* (Viena, Biblioteca Nacional, ms. 652), libro en el que encontramos los *carmina figurata*, con el anagrama Maurus (ramus-sumar, folio 33v), que tan bien han sido estudiados por Giovanni Pozzi en su monumental obra *La parola dipinta* (Milán, Adelphi, 1981). La poesía visual no nace con las vanguardias; antes bien, posee una riquísima tradición que se remonta a épocas remotas en la que las formas externas del artificio mágico y del poético-figurativo con frecuencia coinciden, respondiendo por lo general a motivacio-

nes esotéricas que cada época construye a su manera y según sus propios filones culturales. En efecto, en este ejercicio literario el arte, el juego, el artificio, la magia y la mística se confabulan para la creación de una obra en la que su belleza está estrechamente ligada a su verdad. El poema visual tiene lugar cuando un mensaje lingüístico autónomo y completo (en este caso el nombre) es acompañado de un mensaje icónico. El material es el alfabeto, las letras del nombre; de ahí su virtualidad combinatoria y sus características lúdicas. El poema siempre nace junto a un abismo y nada asegura que no caiga irremediabilmente en lo más hondo de lo hondo, esto es, en el precipicio del no-sentido. Todos los poemas que construyen este libro se han salvado de esa precipitación al vacío y nos hablan desde el encuentro gozoso. Cuando Eduardo Scala me entregó mi nombre, yo lo esperaba. Aterrizó en la capilla de la Universidad de Barcelona donde celebrábamos un congreso sobre Dante y Cervantes, como aterriza el avión de *Je vous salue Marie* de Jean Luc Godard. Era la primera vez que nos veíamos pero comprendí de inmediato que no era simplemente un desconocido, sino que era literalmente el extranjero. Se abrió una dimensión otra, y en un rincón de la capilla me hizo entrega de la carpeta que contenía el poema visual. Vi la figura formada con las letras de mi nombre. La vi y me reconocí. El mensajero me había traído lo que tanto había esperado y en aquellos momentos tanto necesitaba. Me había traído mi nombre y entonces, sólo entonces, lo comprendí.

Arquitecturas del aire

Uno de mis juegos preferidos de la infancia consistía en crear espacios propios dentro de mi habitación. Así, por ejemplo, en una esquina colocaba una escalera que junto a la cama cerraba un ámbito convertido en mi nueva residencia al poner allí los enseres que me parecían imprescindibles, como una cocinita y mis cuentos preferidos. La escalera servía de puerta, pero además el subir y bajar transfería a mi recién construida casa un nivel distinto al del resto de la habitación. Gaston Bachelard ha explicado suficientemente este impulso a crear espacio que podría ejemplificarse en la construcción de la cabaña. En la imaginación esos espacios otros están contruidos a base de materiales extraordinarios, como por ejemplo el cristal: a un palacio de cristal quiere Tristán llevarse a Iseo, lejos de la corte del rey Marc. Material aparentemente imposible el cristal, que, aunque constituyera el fundamento de utopías arquitectónicas como la de Bruno Taut, al mismo tiempo encontró realización efectiva en la obra, por ejemplo, de un Mies van der Rohe. En todo esto pensaba mientras leía los escritos del artista Yves Klein y su proyecto de «la habitación inmaterial», «la arquitectura del aire» o «la climatización de la atmósfera en la superficie de nuestro globo». La idea de una habitación con muros de aire y tejado de aire no me resultó nada extraña, porque de inmediato recordé una aventura en una novela de Chrétien de Troyes, donde el protagonista Erec tiene que penetrar en un espacio cerrado por aire como si fuera un muro de hierro. No puedo dejar de reproducir esos versos en los que se alude a ese espacio por su precisión y concisión:

El vergier n'avoit an viron
Mur ne paliz, se de l'air non.
Mes de l'air est de totes parz
Par nigromance clos li jarz,
Si que riens antrer n'i pooit,
Se par un seul leu n'i antroit,
Ne que s'il fust toz clos de fer.

vv. 5735-5741

El jardín no tenía alrededor ni muro ni empalizada, sino sólo aire.
Pero el aire por todas partes cerraba por nigromancia el jardín,
de modo que nadie podía entrar por ningún lado, salvo por uno
sólo, como si todo estuviera cerrado por hierro.

Este jardín penetrable sólo por un lugar se parece al que más tarde habrá de ser el jardín por excelencia de la literatura medieval, el jardín del *Roman de la Rose*, cuyo protagonista, un soñador, logrará encontrar esa única entrada después de rodear el muro en cuya parte exterior están representados los vicios. Al entrar en el jardín, el soñador será iniciado en los misterios del amor cortés. En cambio, Erec entrará en el jardín para exorcizarlo de los sortilegios de la magia negra. De hecho, esta arquitectura aérea lo es gracias a la nigromancia. Nada más entrar en el jardín Erec se enfrenta a una escena pavorosa, la de las estacas aguzadas en las que se han clavado cabezas con yelmos. Una estaca de la que cuelga un cuerno está libre indicándose así que ésa es la que le está reservada. Erec continúa su camino por un sendero que le conduce hasta un lecho donde se encuentra una hermosa doncella. Cuando se va a acercar a ella, aparece un caballero armado con armas rojas que le presenta combate. Cualquier lector de este género literario, el *roman* cortés y artúrico del siglo XII, reconoce de inmediato el jardín rodeado por aire como un espacio feérico, es decir, como un espacio dominado por la figura del hada. El carác-

ter positivo o negativo del espacio es algo totalmente arbitrario, como el que se puede adjudicar a la misma hada, y depende de las intenciones del novelista. En este caso, Chrétien levanta ante Erec un espejo: el caballero de armas rojas llamado Mabonagrain es su «doble», gigantesco y monstruoso, víctima del poder seductor de la mujer que lo ha encerrado en el jardín. También Erec fue prisionero por el amor excesivo a su esposa y olvidó el ejercicio de las armas, por lo que tuvo que salir de nuevo errante a la aventura como el único medio para superar la falta. Al vencer a Mabonagrain, Erec se vence a sí mismo y su propio error, alcanzando la corona de la madurez. Al margen de la historia narrada, el jardín cerrado por aire nos sitúa en un espacio maravilloso cuya procedencia, como el raro nombre de su habitante, es claramente celta. En la mitología celta, Mabon/Maponos es hijo de Modron/Matrona, la gran madre, y se caracteriza por ser prisionero. Los frutos maduros, que sólo se podían comer en el jardín, todas las especies de pájaros que habitan en él, y la abundancia de plantas curativas hacen del jardín un Edén mágico, pero sobre todo es la doncella del lecho la que impregna de maravilla el lugar, como la Dama de la Fuente en *El Caballero del león*. En los relatos celtas el Otro Mundo siempre está muy cerca: se cruza un río, se pasa un puente, y ya se ha alcanzado ese lugar sobrenatural en que rigen otras leyes, ese Otro Mundo a donde llama a menudo el caballero y en el que a veces no puede entrar, y otras, en cambio, de donde no puede salir. En la imaginación celta ese Otro Mundo podía asumir la forma de un jardín con muros de aire, en definitiva, podía ser una arquitectura aérea, según un oxímoron que también es propio de las simplégades, los pasos imposibles de acceso al más allá, como el puente de la espada que conduce al reino de Gorre, el lugar del que nadie retorna, de *El Caballero de la carreta*.

Nada extraño pues, que la arquitectura del aire de Yves Klein me resultara algo muy familiar al recordar el jardín de aire de Erec. Sin embargo, una cosa es una novela artúrica y sus escenarios mi-

tológicos y maravillosos y otra muy distinta el texto de un artista del siglo xx en el que se define un proyecto como el de una arquitectura del aire. ¿Qué pretendía Klein con ese proyecto? ¿A qué se refería exactamente con eso de «arquitectura de aire»? En la edición de la obra escrita de Yves Klein que utilizo, la de Marie-Anne Sichère y Didier Semin, publicada en 2003 en París, un texto lleva por título *L'habitation immatérielle* y en uno de los manuscritos conservados aparece la fecha escrita a mano de 1955. En este breve texto, Klein habla de «un gran proyecto arquitectónico» que le ha cautivado desde siempre y que no es otro que el de «la realización de la habitación realmente inmaterial, pero afectiva, técnica y funcionalmente práctica». La casa debería ser construida con ayuda del nuevo material «aire». Especifica y distingue que «en el aire hay que construir con el aire –materiales inmatrimales» y «en el suelo con materiales de suelo –materiales más densos y más pesados que la tierra». El texto que sigue a continuación es el *Projet pour une architecture de l'air*, debido a la colaboración entre Klein y el arquitecto alemán Werner Ruhnau: «Siempre hemos pensado la arquitectura del aire como un estadio transitorio, pero hoy la presentamos como un medio para condicionar el aire de espacios geográficos privilegiados. La ilustración muestra una propuesta para proteger la ciudad por medio de un techo de aire flotante». El techo de aire debería regular la temperatura. En la zona subterránea se guardarían los servicios (cocinas, cuartos de baño, almacenes...). En esta arquitectura de aire, los habitantes vivirían desnudos, la primitiva estructura patriarcal de la familia no existiría, y la comunidad sería perfecta, libre, individualista, impersonal. Entre los elementos de la arquitectura de aire destacan las fuentes de fuego y las fuentes de agua. La función de esta nueva arquitectura sería la de desarrollar una nueva sensibilidad humana, «una nueva dimensión humana guiada por el espíritu». Siguen a éste otros textos fechados en 1961 (*Architecture de l'air*, *La climatisation de l'atmosphère à la Surface de notre globe*), así

como también la conferencia pronunciada en la Sorbona el 3 de junio de 1959: «L'évolution de l'art vers l'immatériel». El proyecto de la arquitectura del aire no puede desligarse del proceso creador de Yves Klein orientado fundamentalmente a la inmaterialidad y a hacer visible lo invisible. Para ilustrar esta idea, me referiré a la exposición conocida como «Vide» (Vacío) inaugurada el 26 de abril de 1958 en la galería de Iris Clert. En el exterior el escaparate de la galería aparecía pintado de azul, mientras que nada había en el interior. El día de la inauguración se sirvió al público un *cocktail* azul y estaba previsto iluminar de azul el obelisco de la plaza de la Concordia, aunque finalmente se denegó el permiso. La contraposición de exterior e interior justamente buscaba mostrar el paso de lo visible a lo invisible, del azul físico al azul «otro», cual el *aurum non vulgi* de los alquimistas. El «inventor» del monocromo no buscaba sino abrir ventanas a lo absoluto.

En el catálogo de la última gran exposición dedicada a Yves Klein en el Centre George Pompidou de París en 2006 se sitúa el tema de la arquitectura del aire en el contexto de la época y se pone en relación con la psicogeografía de Guy Debord, aunque también destacando las diferencias. Acerca del encuentro y colaboración entre Yves Klein y Werner Ruhnau es muy aclarador el artículo de Marion Guibert. El primer manifiesto de «Climatización del espacio» fue redactado en alemán por Klein y Ruhnau, ilustrado con nueve croquis, variaciones de *Toits d'air* (Techos de aire) que Ruhnau comentó en su conferencia de la Sorbona, dos días después de la de Klein.

Pero la auténtica comprensión de la creación de Yves Klein en este catálogo se la debemos a Denys Riout, autor de un libro imprescindible sobre el monocromo, cuando sostiene: «El desplazamiento introducido por la imagen de una impregnación tiene como fin poner en duda la *doxa* estética y crítica de la época. Empleado por Klein en diversas ocasiones y en contextos diferentes, esta metáfora nos invita a considerar la relación dialéctica entre

las dos vertientes fundamentales de su creación: hay que percibir lo invisible al que nos conduce lo visible, y recordar los fastos monocromos para captar la magia de lo inmaterial. Ello implica adherirse sin reservas a ese gesto que aspira a lo maravilloso (*merveilleux*), o al menos a suspender por un momento nuestro deseo de racionalidad». Hemos encontrado la palabra clave, *merveilleux*, la que une la aventura del jardín de aire de Erec y la arquitectura del aire de Yves Klein, porque ambos espacios responden a una misma necesidad, que no es otra que la de imaginar un mundo otro al que de vez en cuando poder recurrir, aunque sólo sea con la imaginación.

[Cito según el orden en que aparecen en el texto: Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, París, 1957; y también cf. Cirlot, V./Garí, B., *El monasterio interior*, Fragmenta, Barcelona, 2017. Victoria Cirlot, «El maestro Eckhart y la arquitectura de Bruno Taut», en Cirlot, V.; Vega, A. (eds.), *Mística y creación en el siglo xx*, Herder, Barcelona, 2006, pp. 199-240. Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes*, ed. Daniel Poirion, «La Pléiade», Gallimard, París, 1994 (la traducción al castellano es mía). Mabonagrain como doble de Erec fue tema de estudio de Eduard Vilella, *Doble contra senzill. La incògnita del jo i l'enigma de l'altre en la literatura*, Pagès, Lleida, 2007, p. 32 y ss. Maponos como prisionero: Rachel Bromwich, *Trioedd Ynys Prydein. The Welsh Triads*, University of Wales Press, Cardiff, 1978, pp. 433-436. Yves Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, edición de Marie-Anne Sichère y Didier Semin, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París, 2003, pp. 267-8; p. 269. Yves Klein. *Corps, couleur, immatériel*, Centre Pompidou, París, 2006. La relación con Guy Debord en: Kaira Marie Cabañas, Yves Klein en France: un paradoxe spatial, pp. 174-181, en Yves Klein. *Corps. Cit.* p. 174. Marion Guibert, Yves Klein en Allemagne. 1957-1961, pp. 182-189, en Yves Klein. *Corps. cit.* Denys Riout, Imprégnations: scénarios et scénographies, pp. 32-45, en Yves Klein. *Corps. cit.*, p. 32]