

El poeta arquitecto

Espacios, lenguas
y lenguajes en las 'obras'
de Joan Margarit

Marisa Martínez Pérsico

e-ISSN 2610-9360 ISSN 2610-8844



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 28

El poeta arquitecto

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

28



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Denmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Mistrorìgo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia) Giuseppe Trovato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati

Università Ca' Foscari Venezia

Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,

30123 Venezia, Italia

rassegna.iberistica@unive.it

e-ISSN 2610-9360

ISSN 2610-8844



URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>

El poeta arquitecto

Espacios, lenguas y lenguajes
en las 'obras' de Joan Margarit

Marisa Martínez Pérsico

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press

2023

El poeta arquitecto. Espacios, lenguas y lenguajes en las 'obras' de Joan Margarit
Marisa Martínez Pésico

© 2023 Marisa Martínez Pésico per il testo | for the text

© 2023 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione | for the present edition



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: il saggio pubblicato ha ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: the essay published has received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double blind peer review process under the responsibility of the Advisory board of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
<https://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione marzo 2023 | 1st edition March 2023

ISBN 978-88-6969-691-6 [ebook]

ISBN 978-88-6969-692-3 [print]

La presente pubblicazione è stata realizzata con il contributo del Dipartimento di Lingue e Letterature, Comunicazione, Formazione e Società – Università degli Studi di Udine.

Progetto grafico di copertina: Lorenzo Toso

El poeta arquitecto. Espacios, lenguas y lenguajes en las 'obras' de Joan Margarit / Marisa Martínez Pésico — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2023. — x + 122 pp.; 23 cm. — (Biblioteca di *Rassegna iberistica*; 28). — ISBN 978-88-6969-692-3.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-692-3/>

DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-691-6>

El poeta arquitecto

Espacios, lenguas y lenguajes en las 'obras' de Joan Margarit

Marisa Martínez Pérsico

Abstract

This volume studies the original communion between architecture and poetry in the work of the bilingual Catalan-Spanish writer Joan Margarit (1938-2021) through a comparative analysis of poems, essays on creation, technical writings on the calculation of structures, press releases on projects where he worked as an architect in Catalonia and private exchanges around the poetry-architecture axis. Through a historical-critical methodology that combines contributions from the spatial turn, geocriticism, transmediality, topoanalysis and the calculation of lexical frequency, some analogies are illuminated between the forms of architectural intervention – construction, restoration, reinforcement, demolition of houses or neighbourhoods – and the sentimental experiences, moral dilemmas and linguistic choices of his poetic characters. Margarit's lyrical-architectural imagination proposes a pioneering ecological vision, linked to the defence of building recycling that is valid, in its metaphorical dimension, also for human relations.

The deep imbrication of literature and architecture impacts the poetic idiolect, which is characterised by the prolific contamination of practices, knowledge and discourses coming from the different subjects of architecture and urbanism, to the point of constituting, in Margarit, a stylema. However, this contamination of practices and discourses never produces in Margarit a rupture of aesthetic homogeneity, a clash of styles. There are no gratuitous technicalities or dissonances due to the insertion of technolects or obscure references to a non-expert reader. However, there is a contamination of discursive isotopies: the architectural and literary discourses. The analysis of the lexical frequency of *topoi* reveals that the spaces that are most mentioned in Margarit's poetry are houses (generally private homes, with gardens) as well as cemeteries, hospitals, hospices, orphanages and high school buildings.

Keywords Architecture. Catalan poetry. Spanish poetry. Spatial Turn. Joan Margarit. Bilingualism.

El poeta arquitecto

Espacios, lenguas y lenguajes en las 'obras' de Joan Margarit

Marisa Martínez Pésico

Agradecimientos

A Joan, por su amistad, su magisterio, su generosidad en compartir conmigo sus experiencias de vida, ideas, archivos y consejos. Ha sido difícil escribir este libro tan cerca de su muerte, volver a los correos que empezamos a intercambiar en 2017 y que se prolongaron hasta pocos meses antes de irse. «Mi amiga de la vejez», me escribió en una dedicatoria. Espero haber honrado su obra y su memoria.

A Loretta Frattale, por inspirarme y acompañarme en este camino. Sus estudios transmediales sobre las liricografías y la poesía pintada de Rafael Alberti me estimularon a profundizar en las relaciones entre poesía y arquitectura.

A Enric Bou, por su bonhomía, sus sugerencias teóricas y su confianza.

A Luis García Montero, el artífice, por haber propuesto, en ocasión del XIV Festival Internacional de Poesía de Granada (FIP) en mayo de 2017, que antologara a Joan. Lo sugirió durante un almuerzo en el que coincidimos los tres. Por ser siempre camino que abre caminos.

A Barcelona, el origen del mar.

El poeta arquitecto

Espacios, lenguas y lenguajes en las 'obras' de Joan Margarit

Marisa Martínez Pérsico

Índice

Introducción	3
Joan Margarit: tradiciones lingüísticas y literarias	
1 Giro espacial, intermedialidad e intergenericidad	9
2 Analogías domésticas como 'fósiles de duración'	19
La frecuencia léxica de los <i>topoi</i> margariteanos	
3 El espacio-fragmento: procesos sociales, bordes y <i>Spatial Turn</i> en la geografía poética de Margarit	35
4 Una arquitectura humana: construir, reforzar, remodelar, reconstruir, derribar	49
5 Ecología y belleza: del respeto a la claridad	63
6 Catedrales, umbrales y criptas	73
ANEXO	
Bilingüismo y autotraducción: la poesía de Joan Margarit	81
Un estudio de caso	
Bibliografía	115



Joan Margarit en su casa de Sant Just Desvern, ca. 2010. © Carlos A. Schwartz

El poeta arquitecto

Espacios, lenguas y lenguajes
en las 'obras' de Joan Margarit

El poeta arquitecto

Espacios, lenguas y lenguajes en las 'obras' de Joan Margarit

Marisa Martínez Pérsico

Introducción

Joan Margarit: tradiciones lingüísticas y literarias

el poema fa justament el que han de fer els grans poemes: dir sense semblar que lo diuen, conmourre sense semblar que és això el que pretenen.

Joan Margarit, «El meu Vinyoli»

Nacido en Sanaüja, provincia de Lleida, debía pronunciar su discurso de recepción del Premio Cervantes 2019 desde el Paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares pero tuvo que leerlo en un encuentro privado, con motivo de la pandemia de COVID-19 y de su grave estado de salud, el 21 de diciembre de 2020, en Barcelona, en presencia de los reyes Felipe y Letizia de Borbón, el ministro José Manuel Rodríguez Uribes, su esposa Mariona Ribalta, sus hijos y nietos. Así se sumó Joan Margarit a la lista de galardonados catalanes del Cervantes -Ana María Matute, Juan Marsé, Juan Goytisolo, Eduardo Mendoza- pero, por primera vez, conocimos las palabras del premiado en diferido: «Mi discurso de la lengua» se publicó en abril de 2021, dos meses después de su muerte.

En el cuadernillo editado por el Ministerio de Cultura y Deporte que recoge póstumamente este discurso, el escritor comparte re-

flexiones sobre poesía y bilingüismo e introduce un elemento de su biografía que, a priori, podría parecer innecesario para perfilar su trayectoria literaria: la carrera de arquitecto y el acceso, en 1968, a la cátedra de Cálculo de Estructuras de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB). Había formado parte del equipo que erigió numerosos proyectos edilicios de envergadura a nivel autonómico, y su padre, Joan Margarit i Serradell, había sido, también, arquitecto. Sin embargo, los hilos se comunican, porque «nada de todo esto fue en absoluto ajeno a que mi poesía sea lo que es [...] No ha sido inocente para mi poesía que la seguridad de la casa no esté muy lejos de la seguridad del alma» (Margarit 2021a, 12-13).

Como espero demostrar en las páginas que siguen, las distintas formas de intervención arquitectónica –construcción, restauración, remodelación, rehabilitación, refuerzo y demolición de viviendas y edificios– tienen su correlato analógico, en el plano sentimental y moral, en la entera obra de Margarit. Obra poética pero, también, ensayística y técnica, lo que le confiere una gran coherencia orgánica a su proyecto escritural.

Con una poética «más cercana al realismo, a la expresión de lo cotidiano y a la confidencia autobiográfica» así como una «lucidez descarnada frente al sentimentalismo» (Mainer 2021, 4), la lírica de Joan Margarit explora los intersticios desde donde poetizar la herida, la desgarradura, el desamparo, la ausencia. Pero la suya es una poesía de ferocidades e intemperies que no quiere renunciar a la ternura: «La veracidad de un poema se paga con la violencia íntima que conlleva» y esto explica el «lugar arriesgado, expiatorio o inquietante que, en los poemas de Margarit, suele habitar su personaje poético, su primera persona narrativa» (Mainer 2018, 20). En el ámbito de su comunidad autónoma, Margarit (1938) recibió los premios más prestigiosos: el Miquel de Palol y Vicent Andrés Estrelles en 1982, la Flor Natural en los Jocs Florals de Barcelona en 1983 y 1985, el Carles Riba en 1985, el Premio de la Crítica Serra d'Or en 1982, 1987 y 2007, el Quima Jaume de Cadaqués en 2007, el Cavall Verd y el Premio Nacional de Literatura de la Generalitat de Catalunya, ambos en 2008. A nivel español le fueron concedidos el Premio Nacional de Poesía y el Rosalía de Castro, también en 2008. *Tugs in the Fog*, primera y vasta antología suya publicada en inglés, ganó el Poetry Book Society Recommended Translation en 2007. En 2019 obtuvo el Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, poco antes del Cervantes.

Admirador confeso de Joan Vinyoli y de Gabriel Ferrater, no es fácil colocarle una etiqueta generacional en el territorio de las letras catalanas. Por edad deberíamos encuadrarlo en la Generación de los Setenta o de los Novísimos, pero «sus líneas fundamentales están lejos de las estéticas culturalistas, del intento de enlace con las vanguardias o la obsesión metapoética. Se mantiene al margen de cánones generacionales y guarda rigurosa coherencia en su escritura» (Jimé-

nez Millán 2005, 26). En territorio peninsular, sin duda es afín a la poesía española de corte realista inaugurada conocida como ‘Poesía de la Experiencia’, hegemónica durante las décadas de los ochenta y noventa, escrita por poetas más jóvenes como Luis García Montero, Javier Egea, Álvaro Salvador, Antonio Jiménez Millán, Carlos Marzal o Ángeles Mora. En una entrevista de 2018 Margarit explica el impacto que tuvo su amistad con estos autores, en gran parte andaluces: «A partir de *Luz de lluvia* ya no hay fracasos. Con estos libros conozco a Luis [García Montero], a Pere Rovira, a muchos. Yo soy mayor que todos ellos pero estoy como ellos. Y ahí empieza la historia» (Martínez Pérsico 2018a).¹

Su poética se encuentra a caballo entre dos lenguas y dos tradiciones poéticas inmediatas. En ámbito castellano reconoce el magisterio de Antonio Machado desde sus lecturas tempranas en Tenerife, así como la huella de Jorge Manrique, Francisco de Quevedo, Jorge Luis Borges, Rosalía de Castro y Juan Ramón Jiménez. En lo que concierne a su tradición literaria en lengua materna, Margarit se desmarca del esteticismo *neonoucentista* y para ello emprende un desvío de la tradición de la poesía amorosa en lengua catalana. Para José-Carlos Mainer, la poesía culturalista de Pere Gimferrer, Guillermo Carnero o Jaime Siles ha defendido brillantemente los derechos de una poesía de segundo grado, rechazando que la reflexión metalingüística o la efusión ante la belleza artificiosa sean pecados contra la invención poética, pero la línea de Margarit se ubica en las antípodas de esta búsqueda, rechazando el exceso retórico en pos de la claridad. Su planteamiento poético:

supone el repudio de una concepción del arte -la que tiene que ver con la primacía del experimentalismo, la gratuidad y el irracionalismo- y paralelamente, la decidida afirmación de otra tradición cultural: la que viene en derecho del mundo clásico greco-latino y su exigencia de un arte útil y dulce. (Mainer 2018, 18-21)

Los nombres de Salvador Espriu, Pere Quart, Marià Manent o Joan Vinyoli resultan inseparables del resurgimiento de las letras catalanas después de la experiencia traumática de la Guerra Civil. A partir del Novecentismo, Eugenio d’Ors y Josep Pijoan -este último, también poeta y arquitecto- contribuyen a la consolidación de una cultura mo-

1 A este respecto, me remito a la iluminadora afirmación de Jiménez Millán en *Poetas catalanes contemporáneos* (2019) acerca de la tendencia ‘experiencial’ de la poesía de los ochenta en lengua catalana. Para este autor es fundamental el ‘concepto de tiempo’ en la obra de Parcerisas, Margarit o Àlex Susanna así como la temática urbana en Marta Pessarrodona, con registros coloquiales. También ellos deben ser incluidos, para Jiménez Millán, en la modalidad de escritura que ha venido llamándose genéricamente ‘Poesía de la Experiencia’. El concepto de experiencia incluye, también, el de ‘experiencia de lectura’.

derna, pro-europea, mientras que Josep Carner y Carles Riba promovieron la maduración expresiva del idioma:

atrás quedaban las manifestaciones ruralistas o costumbristas, casi *carnavalescas* [...] derivadas de la Renaixença, pero también los intentos renovadores del modernismo: se consideraba, entonces a Joan Maragall como el último gran escritor romántico. Joan Salvat-Papasseit iba a incorporar el experimentalismo propio de los movimientos de vanguardia con mayor aceptación internacional. La obra de J.V. Foix sirvió de enlace con las diversas tentativas de escritura vanguardista de la postguerra -Brossa, Palau i Fabre-, simultáneas a la expresión de la resistencia contra la dictadura y a la continuidad de una poética de carácter simbolista. (Jiménez Millán 2019, 12-13)

Josep Maria Castellet estableció una distinción -para Jiménez Millán, curiosa- entre la tradición simbolista y la realista en el prólogo a *Veinte años de poesía española* (1960): el lenguaje directo, proclive a la denuncia y al arraigo en las realidades inmediatas que pusieron en práctica Blas de Otero o Gabriel Celaya, encuentra también su espacio en la poesía catalana del 'realismo crítico' o 'realismo histórico'. La publicación de *La pell de brau* y *Vacances pagades* en 1960, y de *Poemes civils* de Joan Brossa, en 1961, supone el momento cumbre de la literatura concebida como forma de resistencia. Pero el verdadero giro de la tradición catalana (en el que entronca Joan Margarit) se verifica a partir de la irrupción de Gabriel Ferrater en el panorama literario local. En 1960 aparece su primer libro, *Da nuces pueris*, y afirma Margarit, en *Quadern El País*, que la publicación de su poesía completa (*Les dones i els dies* en 1968, con su versión castellana *Mujeres y días*, en 1979) «señala el inicio de una etapa realmente nueva en la poesía catalana» (Margarit 1988, s.p.). Su principal enseñanza a los poetas más jóvenes será la desconfianza ante la expresión directa de los sentimientos. A finales de los sesenta, Nancís Comadira, Salvador Oliva, Marta Pessarrodona y Francesc Parcerisas acusarán recibo de la nueva propuesta: sus títulos empiezan a revelar un cambio de orientación en la poesía catalana hacia la reflexión moral, no exenta de ironía, tan presente en la poética de Margarit.

Los modelos que se consolidan en la década de los setenta son Josep Vicenç Foix, Joan Brossa y Gabriel Ferrater. Se producen distintas lecturas de la tradición medieval y contemporánea así como las aproximaciones a otras literaturas, una apertura a obras escritas en otras lenguas o en el castellano de ultramar, es decir, en Hispanoamérica. Si José Agustín Goytisolo explica la revalorización de Salvat-Papasseit a través de la necesidad que tenían los jóvenes poetas realistas catalanes de encontrar un padrino espiritual, Foix recoge la tradición poética provenzal, italiana y catalana medieval: la

nueva orientación de la poesía local responde a estímulos tan diversos como la relectura de los clásicos medievales, el entusiasmo por los surrealistas, la atracción hacia las culturas orientales o la contracultura de la Generación Beat. La hipótesis de Jiménez Millán es que la voluntad de distanciamiento del irracionalismo, de la excesiva abstracción y de la creencia en la autonomía estética del lenguaje determinó que Ferrater y Gil de Biedma se volvieran hacia la poesía trovadoresca provenzal: en el momento de mayor prestigio del 'realismo social' Ferrater afirma que la literatura es un procedimiento higiénico, una especie de ácido que disuelve las ideologías.

El bilingüismo poético de Margarit, aunque su caso manifieste rasgos peculiares y únicos, no deja de insertarse en un contexto más amplio, colectivo, de dificultades de expresión en una lengua prohibida para la escolarización y la comunicación en el ámbito público. Esta circunstancia impactó en la construcción del canon literario y en la consolidación del campo intelectual catalán, dando paso a la llamada 'Generación Perdida'. Dos ejemplos significativos ofrece, nuevamente, Jiménez Millán: Gabriel Ferrater había nacido en 1922 y Jaime Gil de Biedma en 1929, esto había condicionado no sólo la diferente formación escolar sino, también, las opciones de escoger el castellano o el catalán como lengua literaria. Mientras Jaime Gil era un niño de la guerra, Gabriel Ferrater era un adolescente de la República.

La etiqueta de 'Generación Perdida' alude al colectivo intelectual que más sufrió el derrumbe de la Segunda República Española, entre los que contamos a Salvador Espriu, cuya obra había surgido en la década de los treinta. Después de la instauración de la Segunda República, el estatuto de Cataluña, aprobado el 9 de septiembre de 1932, suponía la cooficialidad de la lengua catalana en el terreno del Principado y también concedía a la Generalitat ciertos derechos en material escolar y universitaria, por ello más tarde, a partir de la guerra -señala Jiménez Millán- serán los intelectuales de esta etapa quien más rudamente sufrirán los efectos de la sacudida. La situación varía un poco en 1943, cuando la edición de libros es autorizada con muchas reservas (algunos se habían editado de forma clandestina, como las *Elegies de Bierville* de Carles Riba, con fecha y pie de imprenta falsos). En la citada 'Generación Perdida' se incluye, también, a Joan Vinyoli, como ya dijimos, uno de los padres literarios de Margarit. A partir de los años sesenta, y sobre todo con la normalización lingüística que siguió al establecimiento de las libertades democráticas, la cultura catalana fue superando algunas limitaciones. Las dificultades derivadas de la diglosia forzada, con el consecuente desajuste entre literatura y conciencia nacional, explican por qué algunos poetas que empezaron a escribir solamente en castellano (Piera, Margarit, Gimferrer) continuaron su obra en catalán o alternando ambas lenguas a partir de la conquista de libertades políticas.

La poesía latinoamericana fue otro de los referentes para Margarit. A la pregunta de qué significó la literatura hispanoamericana en su formación cultural, responde:

Muchísimo. Sobre todo Neruda. Todo Neruda. Gran impacto de *Memorial de Isla Negra* porque me aclaró algo que yo no volvería a retomar hasta mi 'normalización lingüística' [risas] que es la relación del poeta con su vida. (Martínez Pérsico 2018a)

En estos últimos años, su obra ha ido adquiriendo una dimensión transatlántica que se vio refrendada con el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda en Chile, en otorgado en 2017 por el Ministerio de Cultura de ese país, y recibido anteriormente por Juan Gelman, José Emilio Pacheco, Raúl Zurita, Óscar Hahn, Ernesto Cardenal, Fina García Marruz o Nicanor Parra. En catorce ediciones del premio, Margarit fue el único español en recibirlo. En 2013 había recibido en México el Premio Poetas del Mundo Latino junto a José Emilio Pacheco. «Quiero hablar con las últimas estrellas ahora | elevado en este monte humano | solo estoy con la noche compañera y un corazón gastado por los años. | Llegué de lejos a estas soledades, tengo derecho al sueño soberano | a descansar con los ojos abiertos entre los ojos de los fatigados» (Neruda 2004, 191) fueron los versos de *Canción de gesta*, libro publicado en Cuba en 1960, que recordó Margarit al ser notificado de la concesión desde Isla Negra. Siempre consideró al Nobel chileno como uno de sus maestros, según leemos en prefacios, epílogos y notas a su propia obra:

Pablo Neruda, que casi me devoró en mi juventud, me dejó claro que lo importante de un poeta es todo aquello que no puede aprender en ninguna escuela ni en ningún libro, pero que nunca encontrará si no estudia a sus clásicos y los lee con asiduidad. (Margarit 2018b, 28)

Alusiones y homenajes al poeta chileno se reiteran en sus distintos libros: en los poemas «Cuatro líneas» (*Aguafuertes* 1995), «Vieja influencia de Isla Negra» (*Estación de Francia* 1999, con «Farewell» como guiño a *Crepusculario*) y «Autopista» (*Cálculo de estructuras* 2005), en cuyas notas finales Margarit menciona a Malva Marina, la hija deficiente que Neruda no quiso volver a ver desde que tuvo dos años. En una comparativa vital inversa, Margarit confiesa que «Yo tuve la suerte, en una situación parecida, de no poder huir» (Margarit 2018b, 524).

1 Giro espacial, intermedialidad e intergenericidad

En su último libro de ensayo, *Poética. Construcción de una lírica* (2020), Margarit resume la relación consustancial de poesía y arquitectura en la consolidación de su estilo:

La arquitectura es, fundamentalmente, el arte de la distribución de los pesos. La poesía también lo es, aunque metafóricamente. [...] se podría hacer un paralelismo con la poesía, que trata de conducir unos pesos sentimentales de una manera sutil, compleja, intensa, nunca vulgar. (Margarit 2020a, 63)¹

Este capítulo fue parcialmente desarrollado en una ponencia presentada en el XXXI Congreso de la Associazione di Ispanisti Italiani (AISPI) (Universidad de Bari, 16 al 19 de junio de 2021), con el título: «Joan Margarit, *arquipoeta*. *Spatial turn*, poética del espacio e irrupción del léxico arquitectónico en el discurso lírico».

1 Margarit me relata el proceso de escritura de este libro en un correo electrónico fechado el 29 de julio de 2019: «Hace un mes que estoy aislado, primero junto, casi encima, del mar en Colera, junto a la frontera, y desde hace una semana en el centro de Catalunya, en Forès, lejos del pequeño núcleo encaramado a una altura de mil metros, en medio de los sembrados, rodeado por nuestro jardín. Aquí podemos olvidarnos del

Hasta el poemario *Animal de bosque* (2021), publicado póstumo, el autor declaró su lealtad a esta doble opción vital: «pienso en la arquitectura | y en los primeros que escucharon | algún hexámetro de la *Odisea*. | He sido siempre fiel al poema y al muro» (Margarit 2021b, 61).

Un buen número de artículos aparecidos en periódicos y revistas en español y catalán consultados para esta investigación revela que desde la década de 1970 los medios gráficos presentan a Margarit como una figura de relieve en los dos ámbitos, que no se presentan separados, sino felizmente entrelazados y recíprocamente enriquecidos. Por ejemplo, en ocasión de la licitación para construir el Anillo Olímpico de Montjuïc, *El Periódico* se detiene en «la cantera humana con la que se construirá la Catalunya olímpica» y dedica un apartado al «Poeta y arquitecto Joan Margarit»:

De este hombre de 48 años se hablará en 1992, pero lo que no está claro es cuál de sus facetas será la que domine. De entrada, es uno de los prestigiosos arquitectos que participan en las obras del anillo olímpico y su obra literaria se encuentra entre las más premiadas del Principat.²

La sección Deportes de *La Vanguardia* (18 de enero 1984) publica una nota con el titular «Cuatro catedráticos que son cuatro artistas»:

Federico Correa y Alfonso Milá tienen en su haber varios premios FAD de interiorismo [...] Margarit es, además, un consagrado poeta, que cuenta con numerosos premios, entre ellos el de crítica nacional de 1982; Serra d'Or de 1983 y la Flor Natural de los Juegos Florales ese mismo año. Su compañero es jugador empedernido de ajedrez.

En esta misma línea de celebración de la convivencia interdisciplinaria literatura/arquitectura, con motivo de la construcción de una cúpula metálica de gran luz en Vitoria concedida al estudio de Margarit y su socio Carles Buxadé -empezaron a proyectarla en el año 1974 para cubrir un mercado de ganado y terminaron de construir-la en 1998-, *La Vanguardia* explica que:

calor. Mi encierro este año ha puesto en orden -prácticamente he vuelto a escribir- un librito que recogía mis breves prosas sobre poesía, sobre mi relación larga y difícil con esa señora. Mientras tanto, mi concentración no me permite más que escribir algún poema o, mejor dicho, continuar la escritura del poema que esté en marcha».

² «La cantera humana con la que se construirá la Catalunya olímpica». *El Periódico*, sábado 18 de octubre 1986. Otra nota de la época que da cobertura a la noticia de la construcción del anillo olímpico en la ciudad condal y al protagonismo de Joan Margarit como miembro del equipo de arquitectos: «El concurso para el anillo olímpico a cuatro arquitectos barceloneses». *La Vanguardia*, 17 de enero de 1984.

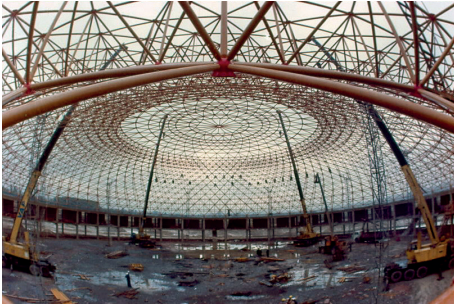


Figura 1 La cúpula de Vitoria.
Fotografía: gentileza del autor

Los arquitectos Juan Margarit Consarnau y Carlos Buxadé Ribot, ambos catedráticos de Cálculo de Estructuras [...], autores del proyecto para la capital alavesa, son al mismo tiempo expertos y originales calculistas, arquitectos de cuerpo entero, imbuidos de la muy sana idea de que humanidades y artes no están reñidos con la técnica y que sólo de una feliz conjunción de arte y técnica se puede derivar una digna arquitectura. (Bassegoda Nonell 1976)

El acento que pone el periodismo en esta doble condición de Margarit tiene otra curiosa formulación: a mitad de una noticia se suelen citar pasajes de poemas como revelaciones visionarias, casi oraculares, de sucesos de interés público. Por ejemplo, cuando en 1989 se desató el escándalo por la instalación tardía en la explanada central del Anillo Olímpico de una torre de comunicaciones de 118 metros de altura diseñada por el ingeniero valenciano Santiago Calatrava que no estaba contemplada en el proyecto inicial del estadio. *El País* reprodujo una carta firmada por 58 intelectuales donde se solicitaba a la Generalitat la anulación de esa novedad; entre los firmantes figuraban arquitectos de reconocido prestigio como Cae Aulenti, Álvaro Siza Vieira y James Stirling. Las noticias de *El País* en torno a este litigio insertan fragmentos de poemas originalmente escritos en catalán por Margarit –reproducidos sin su versión castellana– y le atribuyen al poeta un claro papel de *auctoritas*:

empieza a ser sospechoso este ensañamiento con todo lo que huele a arquitectura olímpica. Joan Margarit, que sabe explicar las piedras con la misma pasión con que esculpe versos, tiene en su obra literaria auténticas intuiciones de lo que está sucediendo en el estadio. Un poema suyo de *La fosca melangia de Robinson Crusoe* pone en palabras, fechadas en 1981, a sus probables sentimientos profesionales de hoy: 'Tens aquesta alegria | de perdre a poc a poc | el que mai no has tingut. | Descorre, doncs, la pluja | i que

la llum esclati | damunt dels murs de pedra | argallats pel plor'. Sucede que, por unas gotas inoportunas, hay gente poderosa dispuesta a que la luz no estalle sobre los muros de piedra. Lo advirtió también el poeta-arquitecto en su poema profético titulado precisamente *Tarda de pluja* (1987): 'La pluja d'una tarda de diumenge | a vegades s'assembla al nostre epíleg'. Y añade unos versos más abajo que hoy se leen con la resignación del tiempo irreversible: 'El temps venç el record, i petits tolls | semblen el teu silenci. Cau el vespre: | només quan el desig ja s'ha acomplert | no hi ha motius d'alarma'. **A un poeta así nadie puede ponerle parches en los ojos.** (Barril 1989, 20; negritas añadidas³)

En síntesis, se restituye al poeta la función del sabio, del profeta, aquella que los presocráticos reclamaban para el filósofo antes de que Platón los expulsara de su República y que durante el siglo pasado defendió María Zambrano mediante el concepto de 'razón poética': la consideración de la poesía como método de conocimiento para acceder a la realidad íntima de las cosas.

La profunda imbricación de literatura y arquitectura impacta en el idiolecto poético, que se caracteriza por la contaminación prolífica de prácticas, saberes y discursos provenientes de las distintas materias de la arquitectura y el urbanismo, al punto de constituir, en Margarit, un estilema, es decir, un conjunto de rasgos definitivos y constantes de su poética de autor (Lázaro Carreter 1980, 172). Basta hojear los planes de estudio de la carrera de arquitectura para descubrir que existen tres núcleos de contenidos específicos que habilitan al graduado a planificar la organización de edificios en un territorio -y que los tres aparecen tematizados en la poesía de Margarit-: asignaturas relacionadas con el 'aspecto exterior' (Estética, Diseño Gráfico, Historia del Arte, Artes Visuales), asignaturas relacionadas con el 'cálculo' (Ingeniería, Matemática, Física, Construcción y Estructuras de la Edificación) y asignaturas relacionadas con la 'sostenibilidad ambiental' (Paisajismo, Urbanismo, Ordenación del Territorio y del Paisaje).

Sin embargo, es necesario aclarar que esta contaminación de prácticas y discursos nunca produce en Margarit una ruptura de la homogeneidad estética, un choque de estilos. No hay tecnicismos gratuitos ni disonancias por inserción de tecnolectos o referencias oscuras a un lector no experto. Sí se verifica una contaminación de isotopías discursivas -discursos arquitectónico y literario- pero no se ejerce una violencia semántica que atente contra la unidad del estilo. Por definición, la 'isotopía estilística' puede quebrarse por la

³ También en todas las sucesivas ocasiones en las que destaco pasajes ligados a la arquitectura o al espacio, con sus correspondientes analogías poéticas.

irrupción de fragmentos de otras variedades que generan, por contraste, diversos efectos de sentido: «También el contraste puede darse entre registros situacionales diferentes (lo coloquial en un texto formal, rasgos de la oralidad en la escritura)» (Arnoux 1997, 39). Según la teoría del dialogismo bajtiniano, el quiebre de la isotopía estilística se debe a la presencia de unidades que remiten a distintos estados de lengua, a sincronías diferentes (arcaísmo), a dialectos, sociolectos o cronolectos distintos. La presencia de géneros intercalados alcanza su máxima expresión en la novela, que para el teórico ruso es el fenómeno pluriestilístico, plurilingual y plurivocal por excelencia.

La señalada contaminación discursiva nos permitiría afirmar que la de Margarit es una 'poética intermedial'. Hay una contaminación de medios, no en lo concerniente al 'soporte material', que sigue siendo verbal, sin realizaciones icónicas (a menos que consideremos sus edificios como obras de arte al nivel de una pintura o una escultura, opinión con la que él no estaría de acuerdo, según explica en la primera parte de su *Poética. Construcción de una lírica*) sino debido a la contaminación de sistemas simbólico-figurativos. Loretta Frattale distingue los procedimientos de inter y trans-medialidad y los aplica al estudio de la poesía pintada de Rafael Alberti partiendo de las indagaciones teóricas de Michele Cometa (2014), estableciendo un criterio que resulta de utilidad también para abordar la poesía de Margarit:

Ci riferiamo a quel versante della ricerca estetico-letteraria interessato al dialogo e alla interazione tra i linguaggi artistici e i diversi sistemi espressivi, o media, in tutte le possibili combinazioni, ma con speciale riferimento [...] all'inter-articolazione tra la parola e l'immagine. Al dominio dell'intermedialità vengono assimilati «aquellas estrategias y procedimientos (discursivos o no) que organizan, sin trascender las fronteras de un medio, una asimilación estética o funcional de códigos, elementos narrativos y performativos de otros medios (Herlinghaus 2002: 39)». (Frattale 2018, 13-14)

Para una distinción de las categorías 'intermedialidad' y 'transmedialidad' remitimos a la diferenciación postulada por Irina Rajewski:

Il termine 'intermedialità' indica molto genericamente 'relazioni fra media', permettendone perciò l'applicazione a problematiche e fenomeni estremamente diversi tra loro e rendendolo di fatto un termine-ombrello. In ogni caso, sia in un senso generale che in impieghi più particolari, il concetto di intermedialità poggia su un'idea di *inbetween* insita nello stesso prefisso *inter-* del termine. (Rajewski 2018, 6)

Los procesos arquitectónicos transforman el lenguaje verbal. Resulta fundamental, en este punto, introducir un principio propuesto por la geocrítica –método que incorpora el estudio del espacio geográfico al análisis literario– porque a priori podría resultar ambiciosa (y temeraria) la incursión de un filólogo en territorios de disciplinas desconocidas y alejadas de su objeto de estudio. Sin embargo, Bertrand Westphal, en su revelador *Geocriticism: Real and Fictional Spaces* (2011), dedica un apartado a reflexionar sobre el «cerco interdisciplinario del espacio y el tiempo: geografía, arquitectura, urbanismo y literatura» y propone lo siguiente:

L'estensione interdisciplinare è un requisito essenziale per la ricerca geocritica. Non sarà necessario conoscere nel dettaglio ogni implicazione fisica della teoria della relatività o la totalità dei codici legislativi concernenti l'occupazione del suolo, ma anche di questi due ambiti sarà importante saper misurare gli effetti metaforici. (Westphal 2009, 32)

Se trata, entonces, de interpretar los efectos metafóricos. Tener claro este principio nos permitirá profundizar en la poética espacial de Joan Margarit sin pretender convertirnos en expertos de logaritmos para calcular la tensión y la presión que deben soportar los nudos, pilares, jácenas o pórticos antes de derrumbarse. En cambio, podremos interpretar las claves metafóricas de sus artefactos artísticos transmediales. Por otra parte, el texto literario se caracteriza precisamente por su 'permiso' para abolir el pacto de verdad, para eludir contratos de lectura, de modo que el conocimiento profundo de estas disciplinas no necesariamente explicaría las causalidades que operan en el interior de un texto de creación. Sobre este aspecto reflexiona con lucidez María de Fanis en su libro *Geografie letterarie: il senso del luogo nell'alto Adriatico* (2011):

L'artista si appropria del luogo, lo esplora con partecipazione attiva fuori dai tracciati consueti, lo decontestualizza, ne chiarisce le regole, ne inventa altre. In quest'ottica, la prerogativa dell'artefatto non è più di essere una semplice riproduzione della realtà, quanto il prodotto di una costruzione logico-concettuale capace di identificare le relazioni più occulte del reale e quelle che, pur palesi, passano inosservate perché sono sotto gli occhi. Riordinando con grande sensibilità [...] il testo letterario diventa un rivelatore sensibile delle realtà nascoste, delle pieghe del reale. (cit. en Westphal 2009, 36)

O, como dice Luis García Montero:

Un ejercicio de humildad teórica me invita a no hablar de las relaciones entre poesía y arquitectura en abstracto. Me limito a hacer

unas consideraciones sobre el modo concreto en el que la poesía se ha acercado a la arquitectura en su voluntad contemporánea de crear sentido. La imaginación de los arquitectos queda aquí fuera de mi cálculo de estructuras y de mi campo de riesgo. Pero por muy modesto que sea el punto de partida, las consecuencias son ambiciosas porque las reflexiones poéticas sobre la arquitectura conducen de manera inevitable a un suelo ambicioso: el cuestionamiento de la identidad, es decir, la tensión inevitable entre un deseo a cielo abierto y una necesidad de formalización. Aire, paredes y techo. (García Montero 2018, 119)

¿Como se integran las nociones técnico-científicas, provenientes del ámbito arquitectónico, a la trama simbólica del discurso poético de Joan Margarit? De muchas maneras. Hay una serie de procedimientos que se repiten sistemáticamente en su poesía, sobre los que me detendré a continuación.

Por una parte, es evidente la contaminación recíproca entre los textos técnicos y los poéticos, la constatación de que esta influencia no es unidireccional. Esta hipótesis preliminar se vio confirmada durante la lectura de sus libros técnicos. Joan Margarit, en coautoría con su socio Carles Buxadé, firmó cuatro volúmenes -apelando a un nombre de fantasía, *margabux*, acuñado por contracción morfológica de ambos apellidos-: *Método margabux para el cálculo de estructuras porticadas ortogonales* (Barcelona: Editorial Blume, 1969),⁴ *Introducción a una teoría del conocimiento de la arquitectura y el diseño* (Barcelona: Editorial Blume, 1969),⁵ *Cálculo matricial de estructuras de barras* (Barcelona: Laboratorio de Cálculo Electrónico de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1968; Editorial Blume 1970)⁶ y *Las mallas espaciales en arquitectura* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972).

La perfecta combinación de 'imaginación' y 'razón' en estos escritos donde predominan la matemática y los logaritmos será destacada por Xavier Rubert de Ventós, catedrático de Estética de la Universidad Politécnica de Cataluña, en su prólogo a *Introducción a una teoría del conocimiento de la arquitectura y el diseño*:

⁴ Una «exposición eminentemente pedagógica del método margabux» leemos en los *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* del COACB (1971). Aquí Margarit y Buxadé desarrollan un método de ecuaciones algebraicas para calcular los esfuerzos a los que se halla sometida una estructura durante su vida útil.

⁵ Es un método de diseño «que, apelando a la razón y a la imaginación, permite hacer una arquitectura mejor que sus propios creadores» (*Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* del COACB, 1971).

⁶ Un tratado sobre «la condición de elasticidad de los materiales y las relaciones entre esfuerzos y deformaciones que permiten el cálculo del esfuerzos de cualquier estructura de barras» leemos en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* del COACB (1971).

El libro de Margarit y Buxadé –un libro tan riguroso como imaginativo– es un esperanzador indicio de que también en la arquitectura, también en nuestro país, esta conciencia crítica está despertando. Apelando a la razón y a la imaginación Margarit y Buxadé nos proponen un método de diseño que permita hacer una arquitectura que sea mejor que sus mismos creadores. (Rubert de Ventós 1969, 11)

El procedimiento de intergeneración es clave en la poética espacial de Margarit. Con este concepto me refiero al fenómeno por el que las expresiones culturales –el texto literario, el mediático y el artístico– evolucionan en un espacio común de combinatoria de lenguajes, sistemas y estéticas, como una búsqueda dinámica de nuevas modalidades genéricas. Se trata de un cruce y encuentro genérico –según el investigador argentino Armando Capalbo en su introducción al volumen *Intergéneros culturales. Literatura, artes, medios* (2005)– donde confluyen medios y artes, de modo que se integran diferentes modalidades discursivas. En las teorizaciones de Alfonso de Toro esta imbricación medial corresponde a una de las tipologías incluidas dentro de la categoría de ‘transmedialidad’:

incluye diversas formas de expresión y representaciones híbridas como el diálogo entre distintos medios –en un sentido reducido ‘medios’ (vídeo, películas, televisión)– como así también el diálogo entre medios textuales-lingüísticos, teatrales, musicales y de danza, es decir, entre medios electrónicos, fílmicos y textuales, pero también entre no-textuales y no-lingüísticos como los gestuales, pictóricos, etc. Asimismo, el prefijo ‘trans’ expresa clara y formalmente el carácter nómada del proceso de intercambio medial. (de Toro 2007, 26)

Para de Toro lo transmedial no es un acto ‘medial-sincrético’, una superposición de formas de representación medial, sino una comunión, síntesis e intercambio de elementos y formas mediales que confluyen. Se trata de un diálogo de elementos textuales, entendiendo por ‘texto’ un concepto mucho más amplio que el de la expresión lingüística para ocuparse, también, de cualquier tipo de expresión.

La distinción entre ‘estructura’ y ‘construcción’ es una dominante, en sentido jakobsoniano, tanto de los libros técnicos como de los poéticos de Margarit. En *Las mallas espaciales en arquitectura* son diferenciadas de la siguiente manera:

La **estructura en el sentido resistente** designará y sistema o principio organizativo que tiene por objeto dirigir las fuerzas estáticas y dinámicas que actúan sobre un edificio, y será, pues, un subsistema dentro del conjunto estructural y lógico total. La **construcción** será entonces la realización efectiva de este subsistema con la ayuda de diversos materiales y procedimientos de ensamblaje. (Margarit, Buxadé 1972, 15)



Figura 2 La cúpula de Vitoria. Imagen donde se aprecia «eso que parecen moscas», es decir «los obreros que están ‘cosiendo’ el casquete superior con la parte de abajo de la estructura» (correo del 21 de junio de 2021). Fotografía: gentileza del autor

Esta distinción entre ‘estructura abstracta’ y ‘construcción material’ de un edificio explica el error común de los profanos de pensar que un arquitecto debería dedicarse solamente a la segunda fase, es decir, a la ‘realización concreta’ del edificio, mientras que la estructura debería ser tarea de los ingenieros. En 1977, en el matutino *Avui*, el periodista Joan Fortuny, en ocasión del premio recibido por la cúpula metálica de Vitoria, toca este argumento al entrevistar a Margarit y a su socio Buxadé. En su artículo destaca que

Per primera vegada el premi europeu a l’estructura metàl·lica més destacada ha estat concedit a dos arquitectes. Normalment, aquest premi, que s’atorga cada tres anys, és concedit a un enginyer.

hacia allí dirige su pregunta:

- ...és que vosaltres sou, en realtat, enginyers amb títol d’arquitecte?
- No, som íntegrament arquitectes. Però la gent acostuma a indentificar l’arquitectura amb només una de les seves facetes, és a dir, l’edificació d’habitatges, quan, en realitat, el nostre camp professional és molt més vast. (Fortuny 1977, 23)

El concepto poético fundado en la defensa de la concisión, la medida y el equilibrio que defiende Margarit proviene –es fácil presumir– de una disciplina ‘dura’, la ingeniería aplicada a la construcción edilicia: «Sobre la concisión, un poema es como la estructura de un edificio muy particular a la que no le puede faltar ni sobrar ni un pilar, ni una viga: si sacásemos una sola pieza, se desplomaría» (Margarit 2018b, 528) afirma en el epílogo a su poemario *Càlcul d’estructures* (2005).

2 **Analogías domésticas como 'fósiles de duración'** La frecuencia léxica de los *topoi* margariteanos

Recuerda el Grupo μ que «la analogía tiene un carácter proyectivo: una vez que se pone en juego, o que se pone en la página en un poema, tiende a extenderse en grados hasta descubrir eventualmente toda la esfera semántica» (2003, 78). La entera poesía de Margarit se sustenta en ese procedimiento artístico-verbal que la Retórica define como 'analogía', voz que deriva del griego, significa 'correspondencia', y presupone el uso de comparaciones y metáforas aisladas hasta la construcción de orgánicas alegorías. José María Pozuelo Yvancos, releendo la Retórica tradicional, caracteriza a la alegoría como «una forma de comparación o símil, pero en serie» (2009, 192). Son numerosas las analogías que componen alegorías entre el mundo edilicio y emocional de los personajes poéticos de Margarit. Por ejemplo, en este fragmento del poema «Seguridad», incluido en *Cálculo de estructuras*:

Un grupo de **albañiles** enciende fuego al alba
con restos de **encofrados**.
Mi vida ha sido un **edificio en obras**

con el viento en lo **alto** del **andamio**,
 siempre cara al vacío. Ya se sabe
 que quien pone la **red** no tiene red. [...]

Se encienden los recuerdos [...]

Necesito el dolor contra el olvido.

Una hoguera encendida con **maderos**
 delante del **andamio**: un pequeño fulgor. (Margarit 2018b, 474)

Cada metáfora de procedencia arquitectónica contribuye a componer una alegoría: la vida es un edificio en obras, una construcción siempre inacabada, improvisada, que implica ciertos peligros. Se corre la amenaza de que el viento –la fortuna, el destino, el azar– nos haga caer al vacío –la muerte, la desgracia–. Pero la poesía es ese pequeño fulgor contra la intemperie que se enciende con maderos humildes delante de un andamio. Hoguera que protege, calienta y ampara. Se apela a un único tecnicismo, «encofrados», que hace alusión a los moldes temporales o permanentes usados para dar forma al hormigón u otros materiales semejantes antes de la fragua. Los tradicionales suelen ser de madera, como los que se mencionan en el poema.

En cierto sentido, podemos decir que los edificios son formas contingentes de poner orden a un caos primigenio, porque, como se dice en el poema sucesivo a «Seguridad», «Calle Entença», «somos formas | de algún otro desorden más profundo» (Margarit 2018b, 475) y el amor es el sentimiento capaz de empujarnos a la forma más radical de la protección pero también de la intemperie y el desahucio del «edificio en obras» vital: «Triste quien no ha perdido | por amor una casa» (Margarit 2018b, 154).¹ Aunque según la retórica clásica esta cadena de metáforas componga alegorías, Margarit, en sus declaraciones, peritextos y paratextos metapoéticos –prólogos, epílogos, notas–, generalmente prefiere hablar de 'fábula', elección que reviste especial interés porque opta por atribuirles a sus textos un carácter moral. Así sucede con la alegoría de la catedral incluida en *Estación de Francia* a la que vuelve en una entrevista para *InfoLibre*:

MMP ¿Entonces la primera gema en bruto del poema es siempre en catalán?

JM Tiene que serlo. Y es entonces cuando me invento la fábula de la **catedral**, que está en el prólogo de este libro [se refiere a *Estación de Francia*]. La **cultura** es la catedral, pero la catedral tiene millones de cosas: **rosetones, contrafuertes pilastras, portales, coros**. Todo es admirable en ese mundo de la cultura enorme. Pero para un poeta nada de eso tiene importancia.

¹ Desarrollé parcialmente estas reflexiones en el prólogo a la antología *La libertad es un extraño viaje / La llibertat és un estrany viatge* (Granada: Valparaíso, 2018).



Figura 3

Estació de França, poemario de 1999 que implica un 'parteeguas lingüístico'. Margarit justifica su opción de escritura bilingüe en el prólogo «Sobre les llengües d'aquest llibre | Sobre las lenguas de este libro»

Lo único que tiene importancia de la catedral es la **cripta**, y la cripta no es más que un agujero en el suelo con cuatro reliquias. Pero sin cripta no hay catedral. [...] El **poeta** tiene que ir a la cripta [...] Y estás toda la vida maravillado diciendo que tú quieres hacer un **arco** o una **bóveda** y no te das cuenta de que solo puedes empezar a hacer todo esto si bajas a la cripta. (Martínez Pérsico 2018a)

Aquí encontramos dos series entrelazadas: la isotopía estilística arquitectónica y la de carácter lingüístico, con resonancia moral. La cripta es la poesía auténtica, que el autor identifica con la lengua materna catalana. El resto de la catedral es la cultura, la alfabetización, en castellano: rosetones, contrafuertes, portales, coros. Existe aquí un relevante simbolismo ligado al concepto de verticalidad planteado por el topoanálisis bachelardiano en el que me detendré más adelante. Destaco, por el momento, la significativa elección del autor de definir a la alegoría como 'fábula', puesto que una fábula es una composición literaria con intención didáctica de carácter ético y universal.

Otro procedimiento retórico que pone en diálogo personas y edificios es la metonimia, en especial aquella en la que se verifica un

desplazamiento semántico entre los ámbitos concreto y abstracto. Roman Jakobson (Jakobson, Halle 1956, 76) habla de ‘metonimia’ o ‘desarrollo metonímico’ de ciertos tipos de discurso en donde los elementos de un contexto se encuentran en situación de contigüidad, frente a otros tipos de discurso con desarrollo metafórico. En este último caso, términos semejantes o equivalentes se presentan como contiguos, en relación de similitud. Así, el dolor es una forma del equilibrio y entra en el ‘cálculo de estructuras’ del edificio vital. Las personas y los muros conviven y se agrietan, los barrios sin estuco se corresponden con la presencia de mujeres despeinadas, la vida puede dar a las personas colores vulgares como el del hormigón, los «negros mohos corrompen a la vez | almas, techumbres y las azoteas» (Margarit 2018b, 310) y «la ausencia es una casa | con radiadores helados» (Margarit 2018b, 611). Aquí se verifica un desplazamiento semántico entre los ámbitos concreto y abstracto, entre el dominio doméstico/edilicio y el humano/emocional: almas y techumbres, ausencias y radiadores.

Como vemos, en el desarrollo de estas operaciones metonímicas –así como en las metafóricas– se verifica un despliegue de campos semánticos (*Wortfeld*) del ámbito arquitectónico (materiales, técnicas de construcción, restauración, remodelación, demolición). Por otra parte, la complejidad de las alegorías pone necesariamente en juego la relación de dos isotopías discursivas que comunican los planos A y B, el literal y el alegórico o subyacente, sin propiciar nunca en Margarit –como ya señalé páginas atrás– una ruptura de la homogeneidad estilística.

El concepto de isotopía que elaboró el lingüista Algirdas Julien Greimas se ha convertido en uno de los términos clave para el estudio de la ‘estructura’ del discurso poético. La isotopía de categorías semánticas, siguiendo a Pozuelo Yvancos, se mueve en el plano de la sustancia del contenido, por ello permite el trazado de conexiones subyacentes entre los sememas de un texto. El crítico de la Universidad de Murcia cita este interesante y clarificador ejemplo de hibridación de isotopías discursivas entre el mundo gastronómico y el de la navegación:

Rastier hace una aplicación al poema «Salut» de Mallarmé, donde comienza distinguiendo dos isotopías horizontales: la del banquete y la de la navegación. Cada una de estas isotopías es manifestada por un número de sememas. La de banquete agrupa *salut, rien, écume, vierge, vers*, etc., y la de navegación *récit, étoile*, etc. Se trata, pues, de un texto poli-isotópico, donde caben varias lecturas. Es aquí donde intervienen las llamadas *isotopías metafóricas o verticales* formadas por la convergencia de sememas o grupos de sememas pertenecientes a isotopías horizontales distintas. (Pozuelo Yvancos 2019, 209)

Si aplicamos el mismo plantamiento hermenéutico, vemos que en la poesía de Margarit, *radiador, muro, nudo, pilar, pórtico, resistencia, encofrado* son sememas de una 'isotopía horizontal arquitectónica'. Por otra parte, tenemos una 'isotopía horizontal afectiva' formada por palabras como *ausencia, intemperie, ternura, amor, dolor, vacío, vida, indiferencia, asombro*. La convergencia de las dos series constituye una 'isotopía vertical o metafórica', de connotación moral, que atraviesa su entera producción poética. Este procedimiento de 'cruce isotópico' se repite en numerosos poemas.

La correspondencia de cualidades entre el espacio físico y el sujeto que lo habita ha sido señalada por Antonio Jiménez Millán, para quien la poesía de Margarit se interna en los paisajes degradados de la ciudad con la misma lucidez que despliega en la indagación de los espacios familiares, cada vez más consciente de un vacío interior «al que compara, muy eficazmente, con el óxido que corroe los monumentos» (Jiménez Millán 2005, 59). Este deterioro, a la vez físico y moral se advierte, por ejemplo, en el poema «Pasando ante el Terramar»:

Sitges, años sesenta: el viejo hotel lujoso
 donde escribí mi libro Mar de invierno.
 Treinta años después. Cuando faltaba poco
 para su muerte, regresé con ella:
 ya estaba **despintado**, las **barandas**
roídas por el mar, y la **moqueta**
gastada en los lugares de más tránsito. (Margarit 2018b, 476)

Existen tres ámbitos espaciales propicios para la construcción de isotopías horizontales arquitectónicas en la poética de Margarit: interiores edilicios (sememas como *cuarto, estructura, tubería*), exteriores edilicios (sememas como *fachada, tejado, jardín*) y entorno (sememas como *calle, barrio, ciudad, montaña*). El tratamiento de este último ámbito espacial lo desarrollaré en la sección destinada al *Spatial Turn*.

Por otra parte, un análisis de la frecuencia léxica de *topoi* revela que los lugares que más se mencionan en la poesía de Margarit son las casas (por lo general, viviendas particulares, con jardín o con patio) así como los cementerios, hospitales, hospicios, orfanatos y altos edificios. Para efectuar el análisis de corpus me he valido del software AntConc, un programa creado por el investigador Laurence Anthony para realizar análisis lingüísticos de conjuntos de textos y efectuar comparaciones a gran escala entre objetos presentes en los mismos, un proceso conocido como 'lectura distante'. Este método de análisis computacional y cuantitativo permite investigar patrones de uso gramatical, palabras y frases de aparición recurrente en la obra de un autor o en un repertorio textual y comprobar hipótesis sobre la naturaleza de las obras analizadas, en es-

te caso, la aparición (ocurrencia) de ítems léxicos de distintas categorías de inmuebles y viviendas, incluyendo algunos ejemplos de hipónimos e hiperónimos del ámbito de la arquitectura para complementar la metodología cualitativa que venimos desarrollando, de hermenéutica textual.

El documento analizado es el volumen completo de *Todos los poemas (1975-2012)* publicado por Austral, en archivo de texto sin formato facilitado por el autor, que reúne treinta y siete años de su poesía: *Restos de aquel naufragio (1975-1986)*, *Luz de lluvia (1987)*, *Edad roja (1991)*, *Los motivos del lobo (1993)*, *Aguafuertes (1995)*, *Estación de Francia (1999)*, *Joana (2002)*, *Cálculo de estructuras (2005)*, *Casa de misericordia (2006)*, *Misteriosamente feliz (2009)*, *No estaba lejos, no era difícil (2010)* y *Se pierde la señal (2012)*.

A continuación señalo la frecuencia de aparición de algunos ítems léxicos en este arco temporal (1975-2012) de su producción poética:

Casa	139 ocurrencias en singular y 28 en plural	Total: 167
Ventana	52 ocurrencias en singular y 29 en plural	Total: 81
Muro	32 ocurrencias en singular y 31 en plural	Total: 63
Puerta	37 ocurrencias en singular y 14 en plural	Total: 51
Patio	37 ocurrencias en singular y 7 en plural	Total: 44
Cuarto	22 ocurrencias en singular, 5 en plural	Total: 27
Cementerio	21 ocurrencias en singular y 2 en plural	Total: 23
Arquitectura	21 ocurrencias en singular	Total: 21
Pared	13 ocurrencias en singular y 5 en plural	Total: 18
Terraza	13 ocurrencias en singular y 2 en plural	Total: 15
Cocina	13 ocurrencias en singular y 1 en plural	Total: 14
Edificio	8 ocurrencias en singular y 4 en plural	Total: 12
Escalera	7 ocurrencias en singular y 1 en plural	Total: 8
Techo	5 ocurrencias en singular y 3 en plural	Total: 8
Tejado	2 ocurrencias en singular y 6 en plural	Total: 8
Ático	7 ocurrencias en singular	Total: 7
Hospital	5 ocurrencias en singular y 2 en plural	Total: 7
Jardín	1 ocurrencia en singular y 6 en plural	Total: 7
Cueva	3 ocurrencias en singular y 1 en plural	Total: 4
Bodega	3 ocurrencias en singular	Total: 3
Cripta	2 ocurrencias en singular	Total: 2
Garaje	1 ocurrencia en singular y 1 en plural	Total: 2

Vemos aquí la elevada frecuencia de aparición de la palabra *casa*, no solo en el contexto del campo semántico elegido, sino también con relación al léxico general del documento analizado. Estos son los lemas que más se repiten en el volumen, enumerados en orden decreciente de frecuencia:

Vida	233 veces
Noche	217
Amor	216
Mar	212
Ojos	186
Tiempo	184
Casa	167
Luz	156
Poema	155
Muerte	151
Recuerdo	108
Ciudad	104
Lugar	103
Invierno	90
Soledad	80
Final	78
Silencio	77
Calle	72
Luna	70
Miedo	70
Playa	67
Joana	63
Hombre	58
Nosotros	57
Oscuridad	57
Padre	52
Olvido	48
Palabras	48
Hierro	43
Cristal	42
Hija	42
Poeta	41
Pueblo	41
Juntos	40

Podríamos afirmar que la poesía de Margarit refleja de modo ejemplar la máxima del topoanálisis, según la cual, para un estudio fenomenológico de los valores de la intimidad del espacio interior, la casa

es, sin duda alguna, «un ser privilegiado» (Bachelard 2006, 83). La casa natal, para Bachelard, funciona como matriz de las sucesivas casas que serán habitadas a lo largo de la vida: la casa natal ha inscrito en nosotros la jerarquía de las diversas funciones de habitar y todas las demás no son más que variaciones de un tema fundamental. Si analizamos los *clusters* o racimos de hasta cinco palabras donde se encuentra contenido este sustantivo, aparecen los siguientes sintagmas:

casa de misericordia
 casa vacía
 casa a oscuras
 casa abandonada
 casa oscura
 casa con altos
 casa con radiadores helados
 casa de estuco rosa
 casa de cinco pisos
 casa neoclásica
 casa antigua
 casa con altos techos
 casa un lugar del pasado
 casa antigua con un jardín
 casa con los niños
 casa de Goethe
 casa de Charlotte von Stein
 casa de tres plantas
 casa virtuosa
 casa del balcón
 casa en el barrio
 casa en penumbra
 casa en que morir
 casa en sombras
 casa enfrente de los campos
 casa grande y solitaria
 casa hacia adentro
 casa incendiada
 casa para quienes amo
 casa perdura lentamente
 casa por la carretera
 casa quemada
 casa reflejada
 casa rodeada
 casa rodeada de un jardín
 casa sin techo

casa velando
 casa y nosotros
 casa, debes ganar la guerra
 casa nuestra vida
 casa aislada
 casa: patios con las hortensias

Por otra parte, si nos detenemos en los atributos de estos inmuebles y edificaciones notamos que la voz poética insiste en los contrastes lumínicos (*a oscuras, en penumbra, en sombras*), en los cambios de altura (se nombran *escaleras, techos y tejados*, espacios subterráneos como *criptas y garajes, pisos y plantas de edificios*).

Se insiste, también, en la distinción entre el 'adentro' y el 'afuera', entre la *casa* y el *bosque*, el *cuarto* y el *jardín*, la *casa* y el *patio*. Si nos fijamos en los títulos de *Cálculo de estructuras*, nos encontraremos significativos escenarios con «Interior», «Refugios», «Ventana» o «Anochecer desde la terraza». Por otra parte, las ventanas y las puertas son elementos que conectan ambos espacios, regulando, además, la entrada de la luz y la ventilación. Estos espacios nunca son decorados o escenarios pintorescos y descriptivos: cumplen una función de organización simbólica de los afectos y del tiempo. Los espacios, en la poesía de Margarit, están sujetos a la diacronía de la memoria. Son «fósiles de duración», en palabras de Bachelard (2006, 39).

Algunos poemas de Margarit se prestan a la interpretación desde la teoría topoanalítica porque permiten descubrir una rica simbología de los espacios de la vida íntima. Acerca de este método de investigación Enric Bou señala que «no es una aproximació arquitectónica o geométrica: es tracta de presentar les habitacions com són recordades, somniades, imaginades i llegides» (2013, 170), lo que viene a complementar lo ya dicho en apartados anteriores dedicados a la geocrítica: el artista explora los lugares con participación activa, no reproduce sino que descontextualiza y construye un espacio propio siguiendo una construcción lógico-conceptual peculiar que revela las naturalezas escondidas, los pliegues de lo real. Según Gaston Bachelard,

los verdaderos bienestares tienen un pasado. [...] siempre en nuestros sueños la casa es una gran cuna [...] el espacio lo es todo porque el tiempo no anima ya la memoria. La memoria [...] no registra la duración concreta, la duración en el sentido bergsonian. No se pueden revivir las duraciones abolidas. Solo es posible pensarlas sobre la línea de un tiempo abstracto privado de todo espesor. Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración concretados por largas estancias. (Bachelard 2006, 35-9)

Así, los «fósiles de duración» domésticos más significativos de la poesía de Margarit –allí donde el tiempo comulga con el espacio– son la *cocina*, el *dormitorio* y el *jardín*.

Por su parte, la cocina cumple un papel privilegiado como punto de encuentro amoroso, de conversación afable con la esposa a lo largo del tiempo. Se verifica especialmente en los dos últimos poemarios del autor, *Un asombroso invierno* y *Animal de bosque*, aunque empieza a tematizarse en *Estación de Francia*. En «La cocina», poema escrito durante su última convalecencia, leemos lo siguiente:

Si hace buen tiempo,
pronto un rayo de sol
pondrá sobre la mesa algún bello recuerdo:
el de nosotros dos en medio de las voces,
de críos al principio; después, de las dos chicas
y del chico, las risas, los enfados
y las conversaciones.
También nosotros dos en la cocina,
conversando de noche, cuando todos dormían.
El miedo a todo aquello
que podía venir y acabó por llegar. (Margarit 2021b, 21)

Y en «Trabajos de amor», de su penúltimo poemario:

Porque el amor no es enamorarse.
Es, una y otra vez, construir el mismo patio
donde escuchar el canto de los mirlos,
cuando aún es de noche, en primavera. [...] Solos,
en la cocina, como a los veinte años,
a ti y a mí
nos hace fuertes esa melodía.
Más claridad no la tuvimos nunca. (Margarit 2017, 21)

La cocina, entonces, representa una oportunidad de diálogo, es un lugar activo y cálido donde se cuecen alimentos y se estrechan lazos de compañerismo, donde se planifican los programas cotidianos.

Por el contrario, el espacio externo aledaño a la casa –como el jardín– es un territorio conectado con la dimensión del más allá. Se relaciona con la muerte, los lutos, el regreso a la tierra, la búsqueda del elemento primigenio y esencial. Este desplazamiento del interior de la casa al exterior natural –un refugio donde morir– se verifica dramáticamente en su último libro, *Animal de bosque*, escrito durante la certeza del fin inminente. A este punto merece ser recordada una apreciación de Bachelard acerca de la falta de cosmicidad de la casa de las grandes urbes, donde «las casas ya no están dentro de la naturaleza. Las relaciones de la morada y del espacio se vuel-

ven ficticias. Todo es máquina y la vida íntima huye por todas partes» (Bachelard 2006, 58).

A propósito del contraste entre las grandes urbes y los espacios naturales abiertos, Georges Perec (2003), en el capitulillo dedicado a «El campo», en *Especies de espacios*, observa que para la mayoría de sus semejantes el campo es un espacio de recreo que rodea su segunda residencia y que bordea una porción de las autopistas que cogen los viernes. El campo, para Perec, se ha convertido en un país extranjero. Por eso resulta tan significativo que haya un desplazamiento espacial tan radical en el último poemario de Margarit, ya palpable desde el título: al refugio de la casa se prefiere la intemperie del bosque que, paradójicamente, funciona como refugio. Hay una necesidad de regresar a la naturaleza, a la tierra. De huir de la urbanización. De pasar de la cultura al instinto. Es la huida del animal salvaje anunciada en el poema «Protecciones, consuelos»:

...quizá nos convertimos poco a poco
en un recuerdo único, más grande y más vago,
una protección débil y a la vez entrañable,
como una casa envuelta por la niebla.

Pienso que lo que ahora he de buscar
es un refugio sólido y más libre. (Margarit 2021b, 77)

El libro avanza hacia la despedida, que se concreta en el último desgarrador poema del libro, previo al epílogo, «La montaña más alta», dedicado a su esposa Mariona, y a los hijos y nietos Mònica, Carles, Eduard y Pol:

Animales de bosque [...]
Me iré amándoos.
Y algo mío intentará volver. (Margarit 2021b, 191)

La poesía de Margarit está habitada por seres alados -golondrinas, garzas, gaviotas y mirlos- y el mundo ornitológico adquiere valencias simbólicas. El pájaro, además de representar el clímax de la libertad, es un ser que participa de los ámbitos terrestre y celeste, y que en su vuelo comunica el cielo con la tierra. En *Misteriosamente feliz*, la hija Joana se identifica con el jardín y se transmuta en pájaro:

La cerca hace el jardín.
Comprendo que los muertos
son quienes dan sentido
a cualquier soledad. [...]
La cerca hace el jardín.
Pero no cualquier cerca:

la que, al cuidar las rosas,
me ha protegido a mí. (Margarit 2018b, 647)

Este poema, «Amparo», evoca el cantar de Miguel Hernández: el hijo te hace un jardín. Desde *Joana* (2002) la hija pasa a ser una *merla* (un mirlo) que regresa cada amanecer: «Tras los cristales | mi dolor piensa: | esta es mi hija» (Margarit 2018b, 506). En catalán *mirlo* es una palabra femenina, *merla*, que facilita la comparación *merla-hija*, mirlo-hija, como explica el poeta en las «Notas» incluidas al final de *Cálculo de estructuras* (Margarit 1999, 257).

Por su parte, el dormitorio conyugal algunas veces es lugar de encuentro amoroso y otras veces ocasión de engaño y lejanía. La poesía de Margarit nos enseña cómo cambian los poemas de amor a lo largo de los años. Participamos de la incertidumbre, las formas de escape de la rutina, la complicidad siempre renovada, las mutuas infidelidades entendidas, paradójicamente, como una forma del amor en el que se confirman las elecciones precedentes: «Fue un tiempo despiadado | porque éramos muy jóvenes, | porque ignorábamos que traicionar | es tan solo una forma del amor» (Margarit 2018b, 524). Francisco Díaz de Castro hace hincapié en el amplio concepto del amor que despliega la poesía de Margarit, donde hallamos numerosas variaciones como «la relación amorosa a lo largo de las sucesivas edades de los protagonistas [...], el recuerdo ante la muerte de los padres, las relaciones con los hijos, [...] los amores fugaces o irrealizados, la amistad» (Díaz de Castro 2005, 96). Podemos decir que cada una de estas fases vitales aparece ligada a un espacio doméstico, a un fósil de duración. En el centro de la indagación del intimismo amoroso se eleva la figura de Raquel, ficcionalización de su esposa Mariona Ribalta Taltavull.

El contraste entre la función de la cocina y la del cuarto -siempre como parte de una misma casa, material y metafórica- aparece tematizada en el poema «Ella me dice», de *Estación de Francia*:

Busquemos una casa en que morir.
Por ejemplo, aquel ático
en el que comenzamos nuestra historia:
vulgar arquitectura de los años sesenta,
pero con aire y flores.

Un buen sitio -y alegre- para morir en él:
puede que en el salón, siempre con música
y la luz que llegaba desde el mar.
O en la cocina, donde recibía
las órdenes de *avante a toda máquina*
que daba nuestro amor.
Morir quizá en el cuarto de las niñas,

el miedo entre los pósters y la luz.
 También la oscuridad donde llore
 mientras sentía su respiración
 de madrugada, planeando irme.
 Morir en el lugar más silencioso:
 nuestro cuarto, allí
 donde yo te engañé y tú me engañaste. (Margarit 2018b, 339)

El salón es el lugar de la distracción, de la despreocupación y de la música -un arte tan presente, como la pintura, en los versos de Margarit-. En este poema irrumpe otro espacio significativo, el ático, cuya altura simboliza la cima de la vida y la cumbre de la energía: la juventud. La apelación a la verticalidad es destacada por Bachelard como procedimiento privilegiado dentro de la simbología de los espacios de la intimidad:

La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad. [...] La casa es imaginada como un ser vertical. Se eleva. [...] es imaginada como un ser concentrado. Nos llama a una conciencia de centralidad. [...] La verticalidad es asegurada por la polaridad del sótano y de la guardilla. [...] El tejado dice en seguida su razón de ser: protege al hombre que teme la lluvia y el sol. [...] El sótano se considerará sin duda útil. Se le racionalizará enumerando sus ventajas. Pero es ante todo el *ser oscuro* de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos. Soñando con él, nos acercamos a la irracionalidad de lo profundo. (Bachelard 2006, 48-9)

El paso del tiempo en correspondencia con el cambio de función de los espacios domésticos -siguiendo el criterio de verticalidad- aparece en el poema «Últimos combates». Se trata de otro poema con metáforas arquitectónicas en serie. El edificio, la fachada, el ático, la terraza, el contraste de marcadores temporales que oponen el *ayer* y el *aquí*, el *viejo* y la *joven* pareja, deben ser leídos como parte de un entramado alegórico:

El viejo lo recuerda. *Era aquí,*
este es el edificio. Se detiene
 y mira la **fachada** hacia la **altura**.
 Piensa en el luminoso **rellano** de aquel **ático**
 y en la muchacha de ojos de **madera**:
 una joven pareja entrando en las heladas
 curvas de la ilusión y las promesas.
 Les aburría Franco en los periódicos
 y Marx en los discursos clandestinos.
 Había mucha luz. Ahora evoca
 una voz ronca de canción francesa

y a ella en la **terraza**, bronceándose,
tendida bajo el cielo del **pasado**. (Margarit 2018b, 470)

La muchacha que toma sol en la terraza representa la superficialidad y la despreocupación juvenil. El viejo mira -es decir: evoca- ese tiempo perdido desde la calle, en una caída simbólica, espacial y vital. Porque, aunque es verdad aquello que señala Enric Bou en *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge*, que para el topoanálisis el tiempo queda relegado a un segundo nivel porque domina el espacio, el eje del tiempo sigue siendo imprescindible en el tratamiento del espacio y de sus fósiles de duración, al menos en lo que concierne a la poesía de Margarit. Tiempo y espacio avanzan de la mano en el plano íntimo y, también, en el colectivo. Esta relación indisociable opera en versos como «La casa ya organiza sus futuros olvidos» (Margarit 2021b, 109) o en el poema «Hacer obras», cuando se menciona la casa de verano, sede familiar de las vacaciones invernales y de los fines de semana, y se dice que «Será la última vez que haga de arquitecto, | y será para ti, que un día vendrás sola | y pensarás en mí escuchando los pájaros» (Margarit 2021b, 147).

Otro elemento estrechamente ligado a la simbología de la verticalidad son las escaleras. Lugares de tránsito, espaciales y temporales a la vez, donde el esfuerzo que implica la subida lleva a la toma de conciencia de la propia fortaleza o debilidad, de acuerdo con la edad del habitante doméstico. Como señala Perec (2003) en *Especies de espacios*, hoy no pensamos mucho en las escaleras, pero eran lo más bonito de las casas antiguas. Y son lo más feo, lo más frío, lo más hostil, lo más mezquino de los edificios de hoy. En «Amado tiempo con ella», poema de *Animal de bosque*, la escalera doméstica entrelaza simbólicamente la verticalidad con la senectud:

La escalera es estrecha, con los peldaños altos,
bien encajada entre las dos paredes,
con barandas. Yo, que era un hombre joven,
tomaba impulso,
y unas pocas zancadas me dejaban arriba.
[...] Ahora que me siento igual de débil,
subo con lentitud pero también sonrío.
Porque hay un ímpetu de la debilidad. (Margarit 2021b, 43)

Los ubicadores espaciales, en particular aquellos adverbios que indican dirección (*arriba, abajo*), así como los adverbios de tiempo (*ayer, hoy, mañana*) son elementos clave para interpretar estas analogías entre el mundo edilicio y el comportamiento o la sensibilidad de los perso-

najes poéticos.² En *Amar es dónde* (2015) leemos que: «vivo en ciudades de edificios altos [...] son titanio y cristal reflejando las nubes. | Pero la vida son también andamios | humildes esqueletos hacia arriba» (Margarit 2018b, 831). En otra ocasión, el yo poético mira el techo de una casa, contempla las vigas que un día fueron árboles, las ve torcidas, barnizadas, y reflexiona sobre su capacidad para soportar el forjado de cubierta y resistir el peso de una noche, antes de dar el salto analógico a los sentimientos de incertidumbre del sujeto observador.

La simbólica verticalidad edilicia, en el caso de Margarit, atañe también a un ámbito sobre el que me detendré en la última parte de este libro: la elección lingüística. De la cripta nace la palabra primordial, que el autor identifica con aquella que surge en su lengua materna, el catalán. El resto de la catedral es la cultura, la alfabetización en lengua castellana y está representada por rosetones, contrafuertes, portales y coros. Entonces, el simbolismo de la verticalidad edilicia conecta, esta vez, la ‘lengua de cultura’ con la ‘lengua materna’. En la poesía de Margarit hay numerosos sememas que componen otra isotopía horizontal: la isotopía lingüística.

² A propósito de las analogías entre el mundo de la construcción de edificios y de poemas, Margarit me escribe lo siguiente en un correo electrónico fechado el 22 de febrero de 2019 con motivo de un poema de mi autoría que le envié y que más tarde fue incluido en el libro *Principios y continuaciones* (Valencia: Pre-Textos, 2021): «Buena **base**. Ahora trabájalo mientras veas que sube. Cuando al tocarlo baje, párate. Entonces, juzga».

3 **El espacio-fragmento: procesos sociales, bordes y *Spatial Turn* en la geografía poética de Margarit**

Las aportaciones teóricas del giro espacial ofrecen claves para iluminar otras zonas de la imaginación arquitectónica margariteana. En su poesía se tematiza frecuentemente la evolución negativa -en el sentido de 'degradación'- del tejido humano y edificio de algunas zonas urbanas, especialmente de Barcelona. La crítica se concentra en el 'espacio-lugar' y no en el 'territorio', de acuerdo con una distinción clave instalada en el debate crítico por los teóricos del *Spatial Turn*. Los vestigios perjudiciales del sistema económico y social capitalista se tornan visibles en espacios (*places*) que reflejan procesos históricos, por lo que resulta imprescindible defender la inseparabilidad de las categorías tiempo/espacio en nuestro análisis. Evelina Calvi publicó en 1991 un ensayo sobre la temporalidad del proyecto arquitectónico, *Tempo e progetto. L'architettura come narrazione*, y se apoyó en el concepto bajtiniano de cronotopo para «definire lo spazio del vissuto come un *luogo*» porque «il luogo non è altro che il prodotto dell'articolazione, dell'interconnessione e quindi della relativizzazione reciproca di spazio e tempo» (cit. en Maggioli 2015, 53).

El debate entre los teóricos que, a lo largo de la historia, han considerado prioritario el binomio 'tiempo/historia' y aquellos que, en cambio, consideran que la coordenada fundamental de inscripción en el mundo es el binomio 'espacio/geografía' ha vivido fases que se alternan. Durante mucho tiempo la historia monopolizó la palabra y la atención en demérito de la geografía: la subordinación del espacio en la teoría social se dio de manera intensa, aunque no solamente, durante el apogeo del marxismo en Occidente, entre 1880 y 1920, según precisa Edward W. Soja en *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (1989).

¿Cuándo empiezan a cobrar vigor los estudios sobre el espacio, al punto de arrebatarse al tiempo su exclusividad histórica? Las dos guerras mundiales –señala Westphal en su estudio geocrítico pionero– deslegitimaron la visión canónica del relato de la historia unitaria en favor de una historia plural, sujeta a fragmentación (*fragmentation*) e inteligibilidad (*meaninglessness*): «è proprio dopo il 1945 che ha finalmente luogo la rivoluzione spazio-temporale, 'la semantica dei tempuscoli' e la variabilità spazio-temporale» (Westphal 2009, 25-7). Es el momento de ruptura de la concepción del tiempo lineal. En síntesis, el giro espacial se propone como una ventana de intercomunicación transdisciplinar entre los estudios literarios y los culturales, entre la antropología, la historia, la ciencia política, la literatura, la arquitectura y otras disciplinas. Sostiene Edward Soja que:

Today, however, it may be space more than time that hides consequences from us, the 'making of geography' more than the 'making of history' that provides the most revealing tactical and theoretical world. This is the insistent premise and promise of postmodern geographies. (Soja 1989, 27)

Y al impacto de las guerras, para Flavio Sorrentino, se suman:

la crisi dello Stato-nazione, la globalizzazione, la moltiplicazione di dispositivi che interagiscono con le soggettività [...] Dagli anni Novanta in poi la fiducia nella territorialità declina e non determina più i luoghi delle fedeltà, mentre i confini mutano. (Sorrentino 2010, 8)

Desde la filosofía, el italiano Giacomo Marramao identifica los primísimos signos de la separación tiempo-espacio: el esquema oposicional de 'autenticidad temporal' (o interioridad) e 'inautenticidad espacial' (o exterioridad) se remonta a San Agustín y ha permeado la entera experiencia del Occidente moderno. Sin embargo, reflexiona Marramao, la percepción impide distinguir ambas categorías, puesto que

per il semplice fatto di costituire una dimensione reale dell'esperienza umana, il tempo vissuto non può assolutamente darsi indipendentemente dallo spazio. Ed essendosi in tal modo spazializzato il tempo, tutta l'esperienza vissuta appare come spazializzata. (Marramao 1990, 126)

La relación que nuestra experiencia mantiene con la dimensión temporal seguiría esta fórmula: a la representación del espacio corresponde un sentido, o mejor, un 'sentimiento' del tiempo.

La inseparabilidad tiempo-espacio fue, también, fecundamente abordada por Mijaíl Bajtín a través de su propuesta del 'cronotopo', concepto estructural de la teoría de los géneros elaborado en torno a los años 1937-39: «il cronotopo è l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente» (Bajtín 1989, 76). Después de Bajtín, durante las décadas del cincuenta y sesenta tuvieron lugar otras relevantes teorizaciones que interrelacionan el tiempo y el espacio, como el citado topoanálisis de Bachelard, la teoría de las formas espaciales de Joseph Frank y el análisis del imaginario de Gilbert Durand. Sin embargo, será con el advenimiento de los estudios del *Spatial Turn* cuando la geografía abandonará definitivamente el papel subalterno al que la habían relegado las ciencias sociales hasta el momento, centradas en el desarrollo histórico desespacializado. Además de Soja, son fundamentales los planteamientos del estudioso del paisaje Denis Cosgrove y del crítico de la cultura contemporánea Fredric Jameson.

Space y *place* son dos modos distintos de percibir el espacio, uno más abstracto y otro más concreto:

Il primo abbraccerebbe lo *spazio* concettuale (*space*), il secondo il *luogo* fattuale (*place*), senza però che essi si escludano a vicenda [...] lo spazio si trasforma in luogo soltanto quando assume una definizione e un senso. (Westphal 2009, 11-12)

Se trata de transformar el espacio amorfo, neutro, en una geografía articulada, sostiene Yi-Fu Tuan en *Space and Place. The Perspective of Experience* (1977). Enric Bou, retomando a Italo Calvino, propone distinguir una 'ciudad material' de una 'ciudad espiritual', que corresponderían, respectivamente, a 'territorio' y 'lugar'. La ciudad material o funcional «consisteix en cases i carrers, el domini de l'arquitectura i l'urbanisme» mientras que la ciudad espiritual:

pot ser llegida, discutida, i vista per altres disciplines. Les ciutats pateixen molts canvis, passen per la construcció u la destrucció, cauen en la ruïna. Estan construïdes amb l'arquitectura i l'urbanisme, però també amb la imaginació. [...] Els urbanistes i els ar-

quitectes proporcionen un espai neutre que és allò que Michel de Certeau ha anomenat la 'ciutat funcional'. (Bou 2013, 52)

La diferenciación entre espacialidad (*place*) y territorialidad (*space*) se funda en las interacciones sociales que ocurren en determinada coordenada espacial: la primera alude al conjunto de condiciones y prácticas ligadas a la posición de los individuos y grupos humanos, unos en relación a otros, que contribuye a determinar la naturaleza e intensidad de tales interacciones, e incluyen tanto el 'espacio de la localización' –es decir, las coordenadas terrestres: latitud, longitud y altura– como la 'percepción del espacio a escala individual'. Por el contrario, la segunda noción –territorialidad– es un proceso que se construye históricamente en determinadas circunstancias espaciales. Dice Marco Maggioli:

È evidente come il processo di costruzione antropologica del territorio produca una distribuzione degli artefatti sulla superficie terrestre, ma l'uno, la territorializzazione ne è la causa, l'altro, la spazializzazione, l'effetto. (Maggioli 2015, 61)

La espacialidad (*place*) es el entorno, según Soja, donde se materializa el desarrollo capitalista, donde el espacio es inseparable del poder económico y simbólico:

space is fundamental in any exercise of power [...] spatiality is a substantiated and recognizable social product, par of a 'second nature' which incorporates as it socializes and transforms both physical and psychological spaces [...] the spatio-temporal structuring of social life defines how social action and relationship (including class relations) are materially constituted, made concrete. (Soja 1989, 129)

En *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (1996) y en *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions* (2000) el geógrafo norteamericano aplica y profundiza los análisis de *Postmodern Geographies*, y allí demuestra, según Marramao, que no sólo los procesos sociales modelan y explican las geografías, sino que, en una medida aún mayor, las geografías modelan los procesos y las mismas acciones sociales, por lo que resulta ineludible referirse a la reflexión de Bourdieu sobre el nexo inextricable entre ordenamiento espacial y poder: en una sociedad jerárquica no hay espacio que no esté jerarquizado y, al mismo tiempo, enmascarado a través de un «efecto de naturalización» (Marramao 2015, 127). Según veremos, Joan Margarit suele detenerse, en su poesía, en el tejido social de determinadas zonas de Barcelona donde se manifiesta una espacialidad conflictiva. Se inserta así en una tradición crítica

que cuenta con antecedentes de prestigio, de autores que escribieron en catalán y en castellano, como Joan Maragall o José Agustín Goytisoló, que se manifestaron en una dirección similar.

En su prólogo al perequiano *Especies de espacios*, Jesús Camarero enumera las cualidades asociadas a la categoría 'tiempo' a partir de la percepción humana: «la duración, la consecutividad, la ilación, la causa-efecto, la ordenación, la deducción, la seriación» (Camarero 2003, 10). Y señala una de las máximas de la literatura de Perec, atinada también para el estudio de la poesía de Margarit: no se puede concebir el espacio como totalidad sino como fragmento, de modo que todo lo espacial se asimila a lo fractal. En palabras de Perec: «el espacio tiene bordes» (2003, 123). No tanto los espacios infinitos, dice Perec, ni siquiera los ya casi domesticados espacios interplanetarios, intersiderales o intergalácticos, sino espacios mucho más próximos: las ciudades, los campos, los pasillos del metropolitano, un jardín público. Es decir, no importa el espacio cósmico o astronómico, sino más bien el espacio cotidiano y familiar del hábitat humano del hombre posmoderno, generalmente urbano, que adquiere estatuto de protagonista. La elucubración teórica del espacio queda felizmente asociada a la representación de unas vivencias de ese mismo lugar.

¿Cuál es el fragmento de mundo que ilumina Joan Margarit en su poesía? ¿Cuál es la fracción del paisaje -material y espiritual- sobre la que se detiene? En Margarit, a veces la unidad de tiempo-espacio es la casa. Otras veces, el barrio. Otras, la ciudad, con sus procesos urbanos conflictivos como la gentrificación o la transformación del paisaje por influencia del turismo de masas. La mirada que se detiene en los procesos de transformación urbana es un estilema de Margarit: muchos de sus versos expresan un juicio moral. La migración interna y la inequidad socioeconómica tiñen los edificios que pueblan la geografía poética del autor.

Xavier Rubert de Ventós, catedrático de Estética de la Universidad Politécnica de Cataluña, en su prólogo a la ya citada *Introducción a una teoría del conocimiento de la arquitectura y el diseño* de Margarit y Buxadé, advierte lo siguiente:

'Hemos modificado tan radicalmente nuestro medio ambiente que ahora hemos de modificarnos a nosotros mismos para vivir en él'. Estas palabras de Wiener encierran toda la complejidad de nuestro mundo. La arquitectura ha colaborado en esta transformación del medio a causa, especialmente, de las migraciones urbanas, dando lugar a la producción arquitectónica de más baja calidad media [...] de la historia; descenso previsible, por otra parte, tanto si nos situamos en el extremo de la arquitectura como 'belle art' [...] como en el puesto de la arquitectura como técnica o ciencia [...] Previsible pues, también, el resultado en cualquier punto del ábaco arte-ciencia en que nos situemos. De estas consideraciones se

sigue que la arquitectura debe enfrentarse simultáneamente con una puesta al día técnica y científica desde su base, y con un cambio de mentalidad humana. (Rubert de Ventós 1969, 9)

Es interesante que el prologuista enfatice la potencialidad invasiva y peligrosa de la arquitectura como forma de intervención en el medioambiente y en el paisaje si no va acompañada de una mentalidad cuidadosa, reflexiva y prudente. La preocupación ecológica, la crítica a la metamorfosis desmesurada del entorno y la sensación de extrañamiento ante el rápido cambio de la fisonomía urbana son una constante en la poesía de Margarit, llevando, incluso, a la apelación al vocabulario malsonante. Este es, quizá, el único tema que consigue arrancarle el impropio, el insulto.

Decíamos que Joan Margarit se inserta en una amplia tradición de poetas catalanes de expresión catalana y/o castellana que ensalzan o repudian a la ciudad de Barcelona por esa forma tan explícita de contraste social que refleja la ciudad, donde la espacialidad muestra sin disimulos las tensiones, el frecuente mal gusto, los contrastes, el crecimiento excesivo de ciertas partes, la fealdad de otras. En la obra de Joan Maragall, considerado fundador de la poesía catalana modernista, este malestar se torna explícito en:

els versos de l'«Oda nova a Barcelona» (1909) [...], d'una manera que no només critica la burgesia, sinó que també denigra la Sagrada Família de Gaudí, que aquí ja no és un temple 'sagrat' sinó un: 'Sagrado aborto, una obra en la que no parece sino que la burgesía barcelonesa hubiera querido no sólo reflejarse a sí misma sino, sobre todo, perpetuarse, proyectarse, darse permanencia, plasmar en piedra su futuro, como en un libro abierto situando a la familia en el centro de toda organización social'. (Bou 2013, 133)

Margarit fue un gran lector de Joan Maragall, así como de José Agustín Goytisolo. A Maragall le dedica un poema en el que explora la bisemia de la palabra 'obra' (literaria, arquitectónica) en *Se pierde la señal* (2012):

JOAN MARAGALL

Los viejos constructores
dejaban en el muro de fachada
unos sillares que sobresalían
hacia el solar vecino para que,
cuando lo edificasen, ambas casas
quedaran bien trabadas. Maragall
dejó sillares para que, a su obra,
pudiéramos un día asir la nuestra.
Su lucidez civil y razonable

me enseñó que un poema, un buen poema,
 es siempre compasivo, porque la compasión
 resulta imprescindible si buscas la decencia
 que, en catalán, hasta hoy, ningún otro poeta
 nunca ha alcanzado como Maragall. (Margarit 2018b, 787)¹

La poesía urbana de Margarit mantiene afinidades con las propuestas de la poesía industrial y del realismo metropolitano de la Escuela de Barcelona y, en especial, de José Agustín Goytisolo, miembro de la Generación del medio siglo que cantó a la reconstrucción edilicia e industrial después de los bombardeos de la aviación de Franco. Los versos de Goytisolo reflejan el acelerado proceso de industrialización y urbanización de ciudades españolas desde los años sesenta (Barcelona, Bilbao, otras):

la sua è la capitale borghese, dove si celebrano i riti della società
 perbene, dagli affari di lavoro ai pranzi familiari, e dove si consuma
 l'esperienza povera e più meno dignitosa di migliaia di famiglie
 sospese tra la vita di fabbrica, l'affitto troppo alto e le speranze
 per il futuro. (Lefèvre 2006, 15)

Su poemario *Taller de arquitectura* (Goytisolo 1977) nace influido por la amistad y la colaboración laboral con el arquitecto catalán Ricardo Bofill, a quien había conocido en 1963. Margareth Santos, en sus estudios sobre Goytisolo, informa que el poeta se incorporó al equipo interdisciplinario del taller de arquitectura de Bofill en 1964 y allí se quedó hasta 1976. El grupo era, en sí, una célula interdisciplinaria: estaba formado por Salvator Clotas (crítico literario), Ana Bofill (matemática, arquitecta y hermana de Bofill), Manolo Núñez Yanowsky (arquitecto), Julio Romero (economista), Serena Vergano (actriz y esposa de Bofill) y Goytisolo, que estaba encargado de escribir los textos de los anteproyectos propuestos por el taller:

¹ En un correo electrónico fechado el 15 de agosto de 2017 Joan Margarit, a mi pregunta sobre una palabra que tiene más de una acepción en el diccionario, me responde con esta explicación sobre la importancia de la bisemia para un poeta: «Está muy bien escogido tu ejemplo de entresueño y duermevela, y tu elección es evidente que no podía ser otra, tampoco en España. Cuando el diccionario da dos significados a una palabra, esa palabra nunca se libra de tener los dos a la vez, y es ahí donde vivimos los poetas. Fíjate lo que dice la RAE de tus dos palabras: 'Entresueño: 1. m. Estado intermedio entre la vigilia y el sueño, caracterizado por la disminución de lucidez en la consciencia. 2. m. duermevela'. 'Duermevela: 1. m. o f. Sueño ligero en que se halla el que está dormitando. 2. m. o f. Sueño fatigoso y frecuentemente interrumpido'. De hecho el diccionario se hace un lío para decirte algo tan sencillo como que es indiferente utilizar una u otra. Pero debería decir: 'Entresueño: Sueño ligero en que se halla el que está dormitando con aparente -o real- disminución de lucidez en la consciencia. Deja buen recuerdo y, si hay interrupciones con recaída, son plácidas'. 'Duermevela: Sueño ligero -o no- pero frecuentemente interrumpido. Deja mal recuerdo'. Por eso un poeta debe leer poco el diccionario, debe llevar, ya, dentro, el suyo propio».

El Taller era un colectivo ambicioso, inseparable de unos años en que la sociedad española mejoraba velozmente sus condiciones de vida. Las ciudades crecían y los hombres debían adaptarse a nuevos espacios: se necesitaban con urgencia ideas originales en relación al hábitat... Y así florecieron artistas como Ricardo Bofill. Durante los cincuenta Bofill se había distinguido por una activa militancia antifranquista y coincidía con los Goytisolo en el sueño de un mundo mejor, en su caso una sociedad simbolizada por una arquitectura moderna, rupturista, de líneas avanzadas. (cit. en Santos 2019)

Según Santos, la participación de Goytisolo agregaba a ese conjunto interdisciplinario una perspectiva poética y contestataria, pues para el escritor catalán una arquitectura de los momentos presente y futuro debía ser capaz de reflejar la complejidad y las contradicciones de las ciudades. Esta postura se oponía al racionalismo de Le Corbusier y al carácter funcionalista planteado por este arquitecto y teórico urbanista. El porqué de la preocupación de Juan José Goytisolo por la convivencia de las multitudes urbanas en un entorno vertiginosamente cambiante lo encontramos en la nota preliminar que el autor incluye en su *Taller de arquitectura*:

Los poemas aquí reunidos se refieren, de un modo más o menos directo, a temas relacionados con la arquitectura y el urbanismo, en el sentido amplio y divertido que debe darse a estas disciplinas, cuyos límites y campos de acción, por otra parte, aparecen cada día más anchos y confundidos. Una primera explicación del porqué [...] puede residir en el hecho de que siempre me han interesado los lugares de cobijo: rincones, cuevas, habitaciones, pasillos, edificios, calles, plazas, estaciones de metro, y también, por supuesto, los ciudadanos y la ciudad como un todo. Los mejores recuerdos de mi vida están asociados a buhardillas, a ciertas habitaciones de hotel, a las casas que habité o en las que entré como invitado o como francotirador. Me encanta la vida en las grandes ciudades [...] he nacido, vivo y trabajo en una ciudad que amo, que amo y odio, que me fascina y engaña, que muda de rostro, crece, se vuelve irreal, sádica. (Goytisolo 1977, 1)²

La mirada de Goytisolo sobre Barcelona dista bastante de la imagen desencantada y dolorosa que muestra Margarit, a pesar de tener un

² En el pórtico del poemario, titulado «El porqué», el autor reproduce unas ideas del arquitecto Ricardo Bofill: «A él le preocupaba ya entonces el papel del arquitecto y del artista en la sociedad actual y en la futura. Estaba en desacuerdo total con la condición obtusa de su profesión, y afirmaba que solamente un trabajo imaginativo e interdisciplinario tenía posibilidades de conseguir una arquitectura vinculada a las necesidades materiales y culturales de los hombres de nuestro tiempo» (Goytisolo 1977, 1).

cierto 'aire de familia'. En *Taller de arquitectura* vemos familias de inmigrantes alegres en construcciones fúnebres, parejas sórdidas, ratas peludas y felices, máscaras y anuncios luminosos, fachadas, ropa tendida, mientras el poderío del dinero brilla en centelleantes edificios metálicos que contrastan con los habitantes desafortunados en sus barrios-jardín. En estos poemas se hace palpable la simbología de la verticalidad ligada a la pertenencia a una clase social. Pero en Goytisoló predomina la atmósfera lúdica, de visos casi circense, que en Margarit no tiene lugar:

Llega la noche urbana y poco a poco
desaparecen los últimos transeúntes [...]
Todo cobra sentido: ropa tendida o flores
hablan de la rutina de tal o cual familia
de inmigrantes alegres en construcciones fúnebres
mientras el poderío del dinero
brilla en los centelleantes edificios metálicos
y el tedio hunde sus manos en el sueño
de los infortunados de los barrios-jardín. (Goytisoló 1977, 20)

El retrato de Margarit no es jocoso o pintoresco como el de Goytisoló sino orientado a una amarga reflexión moral. Irrumpe la crítica a la 'turistificación' y 'ludificación' de Barcelona como corolario del turismo de masas cuya eclosión se verificó a partir de la etapa postolímpica, es decir, con el acelerado proceso de modernización derivado de los Juegos Olímpicos de 1992 (al que Margarit, paradójicamente, contribuyó como arquitecto). Las nuevas actividades productivas relacionadas con el turismo empujan a estudiar críticamente la interdependencia entre procesos sociales y geografías, que son materia de estudio de la ecología política urbana.³ Desde la poesía, nuestro autor se lamenta de la gentrificación⁴ y de la transformación del paisaje urbano por influencia de un capitalismo salvaje e inculto. Esto se percibe claramente «Barcelona», incluido en *Amar es dónde*:

¿Dónde está aquella culta burguesía?
¿Dónde, aquellos obreros que, además de su oficio,
se sabían poemas de memoria?
¿Qué puede unirme aún a una ciudad
que veo con su cara maquillada,

³ Destacamos aquí los recientes estudios sobre ecología política urbana y decrecimiento de Gualter Barbas Baptista, doctor en Ciencias Ambientales y miembro del consejo de redacción de la revista barcelonesa *Ecología Política*.

⁴ 'Gentrificación' es un calco al español del término inglés *gentrification*, con el que se alude al proceso mediante el cual la población original de un sector o barrio, generalmente céntrico y popular, es progresivamente desplazada por otra de un nivel adquisitivo mayor.

como de madre muerta? [...]
 Pero en Montjuïc tengo dos hijas,
 y ahora me ofende un gentío extraño
 que se ciega en la fiesta innecesaria
 de gélidos hoteles, de superfluos
 escaparates. Suele, en los refugios,
 hacer más frío que en ninguna parte,
 desolada ciudad que haces de puta. (Margarit 2018b, 833)

Esta ciudad prostituida, banalmente turística, vendida a los visitantes de turno, es la misma de las «expedicions massificades [...] Club-Med [...] Parcs temàtics dissenyats per la indústria cervesera o Walt Disney» (Bou 2013, 232). Margarit escribe otro duro retrato de la ciudad condal en «Mi oda a Barcelona», incluida en *Estación de Francia* (1999), que se ofrece como continuación de la 'oda nova' de Maragall. Se trata de una ciudad con los ojos pintados de crepúsculo, de dudoso calor, donde el yo lírico confiesa no haber sentido nunca la ternura de la lengua materna ni el amparo de la tradición. Es una ciudad que desconoce, que no le pertenece más.

Esta misma dialéctica entre cercanía y rechazo se refleja en otras huellas de espacialidad conflictiva barcelonesa, que revelan procesos demográficos y migratorios –donde el eje temporal, histórico, es tan indispensable como el espacial– y que se verificaron desde el inicio del franquismo. En *Poética. Construcción de una lírica* (2020a) Margarit confiesa que un capítulo importante de su relación entre la poesía y el oficio de arquitecto fue el del refuerzo y reparación de los edificios construidos bajo la presión de la avalancha de inmigrantes de habla castellana que llegaban a Barcelona desde los años cincuenta y sesenta del siglo XX. En esa época había polígonos enteros con verdaderas urgencias estructurales que lo llevaron a sufrir «pesadillas de grietas» (Margarit 2018b, 58). Impresionados por las condiciones en las que muchos migrantes internos trabajaban y vivían, el cantante Enric Barbat y él habían compuesto en 1966 la canción *Els qui venen* (*Los que vienen*) que más tarde cantó Paco Ibáñez, tanto en castellano como en catalán. Margarit explora este tema, también, en el poema «Inmigrantes», incluido en *Estación de Francia*:

Siento la Rambla hostil: están ahí,
 en el hedor de restos de la Boquería,
 un rebaño que marca la pobreza,
 un ganado cubierto por las moscas,
 el barro, pavorosas religiones. [...]
 Me sumerjo en contagios por las calles
 con muros abombados que se agrietan [...]
 los brillantes helechos colgando en los balcones
 con la melancolía de los óxidos. (Margarit 2018b, 348)

Atmósfera similar encontramos en «Recordar el Besòs (1980)» incluido en *Los motivos del lobo* (1993):

Las ventanas, de noche, su luz amarillenta,
son ojos que se pintan con rímel del asfalto.
Recuerdo el piso: una bombilla enferma,
perros y niños juntos, un colchón en el suelo.
En aquella cocina sin puerta, envenenada,
junto a un montón de trapos descompuestos
pone un joven sus discos de traperero. (Margarit 2018b, 171)

Prototipo del barrio inmigrante de Barcelona, el Besòs nació de la construcción urgente y masiva de viviendas para dar respuesta al gran déficit que había en los años cincuenta y sesenta. Su primera piedra se colocó en 1959 donde antes había terrenos agrícolas. En el año 1959, el Patronato Municipal de la Vivienda empezó a edificar el polígono y el urbanismo de esta zona refleja el último medio siglo de transformación urbana, social y política. Tales barrios acogían las masivas oleadas de inmigrantes y, en sus comienzos, carecían completamente de equipamientos y servicios.⁵

‘Arquitectura humana’, ‘arquitectura material’ y ‘lengua(s)’ constituyen una tríada convergente en la obra de Margarit. En *Poética...* establece un vínculo indisoluble entre la migración interna, la clase social y la lengua de expresión durante la posguerra, recordando los asentamientos barriales de inmigrantes y la humillación practicada por los catalanes ricos de habla castellana que discriminaban por igual a los migrantes internos pobres (en su mayoría, andaluces) y a los catalanes pobres de habla catalana:

He hablado muchas veces en mis recitales –especialmente por Andalucía– sobre lo ocurrido aquellos años, siempre para aclarar que aquel capitalismo catalán que propició y recibió a aquellos inmigrantes andaluces era de habla sobre todo castellana, como ha sido tradicionalmente en Barcelona. En la parte alta, en los barrios ricos, donde siempre se ha hablado en mayor proporción el castellano, es donde vivían aquellos ‘pijos’ adinerados que en la posguerra consideraron una lengua de segunda al catalán y no sufrieron lo más mínimo con la prohibición de nuestra lengua durante el franquismo. Fueron los mismos que humillaron a la vez la lengua catalana y a los emigrantes andaluces, aquellos que empezaron viviendo en las barracas que constituyeron auténticos barrios

⁵ El barrio del Besòs i el Maresme fue mejorando lentamente su situación desde los años setenta. Los primeros bloques se empezaron a construir en medio de los campos de cultivo, sin ninguna urbanización ni dotación de servicios o de equipamientos públicos, que se obtuvieron con largas y difíciles reivindicaciones vecinales.

en Montjuïc, el Carmel, can Tunis, el Camp de la Bota. (Margarit 2020a, 62)

La mirada amarga y compasiva de Joan Margarit hacia los pobladores de estos asentamientos humildes y sus hábitos queda testimoniada en numerosos versos memorables. Como señala Jordi Gracia en el cuadernillo publicado en ocasión del Premio Cervantes, esta doble vida, profesional e íntima, dio lugar a «algunos de sus más hermosos poemas», que «nacieron de la experiencia a pie de obra, en las visitas a edificios e construcción o entre los andamios que reparaban las fincas pobres y enfermas de aluminosis de los años ochenta y noventa» (Gracia 2021, 6). Gracia alude aquí a la enfermedad del cemento, que afectó en gran medida al barrio del Turó de la Peira, en el distrito de Nou Barris, donde primero se diagnosticó esta peligrosa patología causada por el uso de cemento de poca calidad «que se vuelve poroso con la humedad y los años, y se derrumba como un terrón de azúcar» (Pauné 2015).⁶

En 1999 apareció una antología de Margarit con poemas relacionados con la arquitectura y con Barcelona, *La luz de las obras*, publicada en Cádiz por el Colegio de Arquitectos. El título retoma «Els llums de les obres», poema incluido de *Els motius del llop* (1993). Antonio Jiménez Millán, en su artículo «Arquitectura y música en la obra de Joan Margarit» destaca la presencia de poemas dedicados a construcciones espectaculares como la cúpula del pabellón Araba y a la rehabilitación de edificios construidos para los inmigrantes que llegaron a Barcelona en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado:

Cuenta el autor que para reforzar y reparar estos bloques había que ir piso por piso para ver si existían grietas y dónde estaban. Y ello suponía entrar en la vida de los habitantes de aquellos inmuebles, pasando por bastantes situaciones incómodas. Algunos poemas de Joan Margarit se refieren directamente a esa actividad profesional y nos hablan de ruinas, de interiores sórdidos, de personajes extraños. [...] Y también se refiere al barrio de San Roc este «Poema en negro» (*Estación de Francia*), cuyo título ya anuncia el detallado relato tenebrista del ambiente y de los personajes marginales. (Jiménez Millán 2019, 183-4)

⁶ El derrumbe parcial de un bloque del Turó de la Peira el 11 de noviembre de 1990 dio visibilidad a un deterioro muchas veces denunciado por los vecinos. Tras las pericias técnicas correspondientes, el Ayuntamiento de Barcelona y la Generalitat de Cataluña confirmaron que la práctica totalidad de los edificios del barrio de Turó de la Peira y otros cientos más repartidos por diversos barrios barceloneses tenían el mismo problema. Tras décadas de desalojos y demoliciones la problemática se ha ido resolviendo, pero quedan algunos inmuebles pendientes de rehabilitación.

Hay otro elemento que nos permite correlacionar el poema con el espacio físico y sentar las coordenadas de esta peculiar geopoética de la escritura de Margarit. José Luis Morante, en su introducción a la edición *Arquitecturas de la memoria* (2006), habla de un 'yo claustral'. Explica cómo se constituyó el epitelio cultural de la derrota y del exilio de la posguerra en Cataluña: por un lado, el peregrinaje de los perdedores de la Guerra Civil que huyen por tierras catalanas hacia Francia, por otra parte aquellos que reciben hospitalidad de países latinoamericanos. Pero también se dio una forma de 'insilio' o exilio interior:

en el interior se acrecienta la desolación, el paisaje urbano parece fosilizado [...]. Esto tiene un efecto inmediato en la perspectiva individual. El sujeto enfoca cuartos interiores. Desde la intimidad y el ensimismamiento se fortalece un yo claustral que se adhiere a una existencia semiclandestina. (Morante 2006, 23)

Los paisajes urbanos o rurales, enfocados desde el punto de vista de la facción derrotada, se convierten en frisos morales. Hallamos estos frisos en poemas de Margarit que ensayan una reconstrucción histórica y epocal como «La profesora de alemán», cuyo escenario es el instituto Ausiàs March de Barcelona, ubicado en un chalé confiscado durante la guerra. El yo poético recuerda haberse cruzado, cuando niño, con aquella profesora de «una lengua derrotada» que monologa mientras limpia los mosaicos del suelo junto a un cubo. El poema «Tío Luis» evoca al soldado del ejército republicano vencido en la Batalla del Ebro, encerrado en un tren, «cansado por el viaje y la derrota» (Margarit 2018b, 293) que conoce a una prostituta que le salva la vida. Son retratos de interiores, estampas de posguerra, en donde Margarit teje sus habituales analogías entre la arquitectura humana y la material.

4 **Una arquitectura humana: construir, reforzar, remodelar, reconstruir, derribar**

El más antiguo tratado histórico de arquitectura, *De architectura*, se remonta al siglo I d.C. y fue escrito por el romano Marcus Vitruvius Pollio. Vigente desde la Antigüedad clásica hasta el Renacimiento, allí Vitruvio afirma que la arquitectura descansa en tres principios que deben equilibrarse: la Belleza (*Venustas*, también traducido como *deleite*, porque un edificio debe ser estéticamente agradable), la Firmeza (*Firmitas*, en el sentido de *durabilidad*) y la Utilidad (*Utilitas*, también traducido como *comodidad*, porque un edificio debe ser adecuado para sus fines de uso). Vitruvio divide la arquitectura en tres partes: construcción, gnómica y mecánica.¹ La gnómica alude al carácter moral de la arquitectura y del oficio del arquitecto: «Gnómico: Se dice de quien se expresa mediante breves sentencias morales, como lo hicieron los Sie-

¹ Entre las revisitaciones poéticas actuales de esta segmentación tripartita de los estudios arquitectónicos pioneros de Vitruvio encontramos tres poemarios de Vicente Luis Mora (Córdoba, 1970): *Serie* (Pre-Textos, 2004), *Construcción* (Pre-Textos, 2005) y, recientemente, *Mecánica* (Hiperión, 2021).

te Sabios que precisamente fueron denominados gnómicos» (Abagnano 1980, 211). Afirmar Luis García Montero que «la buena arquitectura puede cumplir a la vez una función social y estética» (2018, 121), coincidiendo con la opinión de Ricardo Bofill apuntada en el pórtico de *Taller de arquitectura* por Goytisoló y con la metáfora de Rubert de Ventós: la arquitectura es un 'ábaco' arte-ciencia, convergencia entre las bellas artes y una serie de conocimientos técnico-científicos.

La poesía intimista y confesional de Margarit es una meditación sobre el comportamiento humano empleando una figuración arquitectónica -las 'obras'-. El entramado de alegorías morales, la tematización de la responsabilidad ecológica para la preservación del ambiente y el retrato de colectivos sociales perjudicados por la economía o la guerra permiten afirmar que la suya es una 'poética gnómica' a la que quedan supeditadas, volviendo a la tripartición de Vitruvio, la construcción y la mecánica.

En *Poética. Construcción de una lírica* Margarit recuerda su «dirección de grandes y pequeñas obras, pasando por todo tipo de refuerzos, restauraciones y rehabilitaciones» (Margarit 2020a, 54). Reconoce que fue muchas veces dentro del ambiente laboral donde escribió sus poemas, muchos de los cuales son consecuencia directa de la labor llevada a cabo en la remodelación de edificios habitados en barrios, que entonces eran periféricos, de Barcelona. Otros poemas «surgieron durante el refuerzo y la restauración de monumentos que estaban al límite de su derrumbe» (Margarit 2020a, 54). Sustantivos y verbos de esta práctica profesional reflejan técnicas de intervención edilicia que son aplicadas a procesos humanos y sentimentales: construir, restaurar, reformar, reforzar, remodelar, rehabilitar, reconstruir, derribar, derrumbar.

Construir. Esta palabra presenta, según el DRAE, dos acepciones que nos interesan, una más específica y otra más general: construir como «hacer de nueva planta una obra de arquitectura o ingeniería, un monumento o en general cualquier obra pública» y «hacer algo utilizando los elementos adecuados». Hay un juicio de valor positivo en esta última definición. Son célebres algunas de las construcciones por las que Margarit, Buxadé y otros arquitectos barceloneses fueron galardonados. Obtuvo, entre otros, el Premi Ciutat de Barcelona a la Sagrada Família por la construcción de la nave de la basílica agregada con posterioridad al modelo original proyectado por Antoni Gaudí. La justificación del veredicto dice lo siguiente:

Entre aquest premis, el de l'apartat d'Arquitectura i Urbanisme es concedí a la nau de la basílica de la Sagrada Família d'Antoni Gaudí, i concretament a l'equip de la Direcció Facultativa format per Jordi Bonet i Armengol, Carles Buxadé i Ribot, Jordi Coll Gri-

foll, Jordi Fauli i Oller, Josep Gómez Serrano i Joan Margarit Con-sarnau. Motivación: «la magnificència de l'espai s'imposa per sobre dels detalls».²

Es significativa, en la poesía de Margarit, la profusión de aberturas, de ventanas y puertas, especialmente en *Cálculo de estructuras*. Las aberturas son construcciones que se proponen dejar un hueco abierto en una pared para que pasen la luz o el aire. Ventanas y puertas son consideradas las aberturas por excelencia, y para nuestro autor son herramientas para la libertad y la huida: hay un desplazamiento me-tonímico de lo concreto a lo abstracto entre las aberturas y el deseo del morador. Esto sucede en el poema «Discurso del método», donde, como afirma Lina Rodríguez Cacho en la introducción a la antología del XXVIII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, aparecen «ventanas de cualquier tamaño que él convierte en perspectiva de grandes clarividencias» (Rodríguez Cacho 2019, 8):

Ya de niño buscaba las **ventanas**
para escaparme con los ojos.
Desde entonces, si entro en un lugar,
miro con atención dónde dejo el abrigo
y dónde está la **puerta de salida**.
Libertad, para mí, quiere decir **huida**.
Hay muchas **puertas** en el mundo.
Incluso el sexo, es una de **emergencia**.
Pero se van cerrando: ya, muy pronto,
para huir quedarán tan solo aquellas
ventanas de la infancia.
de par en par abiertas, listas para saltar. (Margarit 2018b, 510)

Construir, reforzar, derribar, reconstruir. A veces el yo poético se pregunta cuál será la intervención adecuada para el bienestar de un edificio (y de una vida). Leemos en el poema «Construir», de *Animal de bosque*, que

Construir bien una casa es hablarles
con palabras de afecto a unas personas
a las que tú jamás conocerás.
Igual que en la pasión,
cuando hay **lesiones en un edificio**
hay que plantearse siempre
si es mejor **reforzar o derribar**

² «Premi Ciutat de Barcelona a la Sagrada Família». *Full Dominical*. Arquebisbat de Barcelona, 13 de marzo de 2011.

para **construir** de nuevo.

A veces, **el refuerzo** da miedo, es más difícil.

(Margarit 2021b, 113)³

El poema presenta, nuevamente, un planteamiento analógico: la pasión es el edificio y las lesiones son los conflictos de una relación sentimental. Aquí aparece el verbo *reforzar*, que nuevamente tiene acepciones materiales y morales: «engrosar o añadir nuevas fuerzas o fomento a algo»; «fortalecer o reparar lo que padece ruina o detrimento»; «animar, alentar, dar espíritu». El poema plantea una disyuntiva: para saber si vale la pena derrumbar/derribar, reforzar, remodelar o restaurar es necesario tener en cuenta la resistencia de los materiales y el estado de las estructuras edilicias específicas. Esta capacidad de resistencia de los cimientos es invocada con frecuencia en *Amar es dónde*, un libro de lucidez caracterizado por una aridez acogedora, sin autocomplacencias ni autoengaños. «Babel» es un buen ejemplo de esta afirmación:

Soñaba que debía calcular

un **edificio** de un millar de **pisos**.

El cálculo no miente.

Ningún **cimiento** puede **soportar**

tanta hospitalidad. De **hierro** ni de amor. (Margarit 2018b, 865)

Es transparente aquí la correspondencia analógica entre el metal empleado para la construcción y la fortaleza del amor. Margarit y Buxadé, como ya fue señalado, escribieron volúmenes sobre la determinación de esfuerzos y deformaciones de las barras en estructuras que deberán soportar cargas y pesos después de su construcción. En *Cálculo matricial de estructuras de barras* se proponen explicar cómo calcular el valor de los desplazamientos y giros en los nudos de estas barras, así como las potenciales deformaciones materiales. Explican que, para prevenir derrumbamientos, es imprescindible calcular el peso máximo al que podrían estar sometidas estas barras (considerando, además, la tracción producida por el viento). Se proponen:

³ Otro de los textos técnicos de Margarit se titula *Diseño y cálculo de estructuras en paraboloides hiperbólicos* (1970) y se concentra en un tipo de estructura laminar con forma de paraboloides hiperbólicos, es decir, una superficie curvada que puede construirse con líneas rectas. Para lograrlo es necesario variar el ángulo de inclinación de una recta que se mueve encima de otra curva. Este tipo de estructuras se encuentra en los ventanales y en los techos de la catedral barcelonesa de la Sagrada Familia, un edificio en el que Margarit intervino como constructor (en particular, de la nave de la basílica).

establecer un diseño completo de la estructura en cuando a luces y secciones de las piezas, estructura que habrá de ser capaz de resistir, con deformaciones admisibles, según su finalidad (un trampolín de una piscina puede y debe deformarse mucho más que el anfiteatro de un cine), los estados de carga a los que se cree puede estar expuesta dicha estructura en su período de vida. [...] cada punto de la estructura ha de estar previsto para resistir lo peor, tendrá que determinarse el estado de cargas más desfavorable para ese punto. (Margarit, Buxadé 1970, 11)

Si hacemos dialogar esta explicación técnica con el poema «Ayudar» vemos que a los ejemplos de deformación de la piscina y del anfiteatro podríamos sumar la deformación del techo y, análogicamente, la «alteración» de una persona ante una circunstancia adversa. Se correlacionan las partes de un edificio (tejado, techo, viga, cubiertas) con el envejecimiento, el decurso de una vida:

Mirar el **techo** sobre el que está el **tejado**,
 las **vigas** que un día fueron árboles,
 torcidas, barnizadas
 que soportan el **forjado de cubierta** [...]
 resisten el peso de la noche
 y seré yo el que alguna vez
 resistirá desde un poema
 para que una mujer en su noche difícil
 diga de mí: cómo soporta
 este insomnio, este dolor, la nieve de mis ojos.
 (Margarit 2018b, 832)

Todo cálculo se rige por un principio de incertidumbre, dicen Margarit y Buxadé, porque el arquitecto es capaz de calcular pero no de predecir. La arquitectura necesita el auxilio de la probabilidad, como la física, para poder tener una previsión del futuro, pero su base es subjetiva. En la sección destinada a la epistemología de la arquitectura incluida en *Introducción a una teoría del conocimiento de la arquitectura y del diseño*, afirman que:

la utilidad práctica del diseño depende de su capacidad de predecir el futuro, de descubrir leyes causales respecto a las persistencias y a los cambios [...]. La inferencia puede ser solo probable [...] hoy por hoy, todo el sistema de leyes arquitectónico es subjetivo [...] Se debe abandonar el concepto laplaciano de la arquitectura, en el sentido de que, conociendo las necesidades que en un momento dado pueden dar lugar a un edificio, es posible determinar el uso o la necesidad en otro momento (o, lo que es lo mismo, proyectar como si así fuera) [...] La teoría de la relatividad da una

respuesta: sólo observamos relaciones. La teoría de los cuantos da otra: sólo observamos probabilidades. Las probabilidades son, en realidad, la materia prima del universo arquitectónico. [...] El indeterminismo arquitectónico no es una deficiencia sino una característica. (Margarit, Buxadé 1969a, 19-20)

Verdad en la poesía y verdad en la ciencia. Margarit aborda este asunto en *Poética. Construcción de una lírica*. Allí, en el capítulo titulado «Poesía y ciencia», que surge de una conferencia pronunciada en septiembre de 2010 en la inauguración de un curso académico en la Universidad Pompeu Fabra, afirma no estar de acuerdo con Coleridge cuando en *Definitions of Poetry* (1811) dice que la poesía es antítesis de la ciencia y no de la prosa. Para Margarit:

la exactitud en la ciencia y en la poesía va acompañada de la concisión y la precisión, es decir, de la omisión de aquello que no es estrictamente necesario. [...] Pienso, por ejemplo, en la concisión de una estructura de hierro o de hormigón, pongamos por caso la de la cubierta de uno de los edificios en los que nos encontramos en este momento, uno de los edificios de la universidad de la calle Ramón Triás Fargas de Barcelona, una estructura que, precisamente proyectó, calculó y construyó mi despacho. [...] A mí me parece que la música, la poesía y la ciencia participan de una manera muy parecida en la búsqueda del deslumbramiento, del impacto de alguna verdad que es la que de pronto ordena y consuela. (Margarit 2020a, 43-7)

Margarit se inscribe, con estas reflexiones, en la línea de defensa de la 'tercera cultura' o *consilience*, un concepto acuñado por E.O. Wilson en *Consilience. La unidad del conocimiento* (1999). El investigador argentino Osvaldo Picardo, en su libro *Colgados del lenguaje. Poesía en las ciencias* (2018), efectúa un minucioso repaso de la aparente tensión histórica entre los lenguajes de la ciencia y de la poesía para demostrar que, en las últimas décadas, esta tensión empieza a ser superada por la creciente defensa de una ósmosis prolífica entre las ciencias y las humanidades es tema de numerosos ensayos recientes, entre los que incluimos *Poética. Construcción de una lírica*.

Amar es dónde: desde el adverbio se identifica un lugar con un afecto. El verbo cópula conecta un lugar físico con un espacio interior, operación clave de la poética personalísima del autor. La posición del adverbio *dónde* en ambas lenguas, así como la distancia semántica entre el título en castellano y en catalán, son un ejemplo modélico para pensar el impacto de la convergencia de lenguas en la construcción de su estilo literario. *Des d'on tornar a estimar* es el título en catalán y así aparece en el poema «Estimar és un lloc». Las diferencias de significado son notables: mientras *Amar es dónde* ofrece

una definición del amor que se concreta, gracias al verbo cópula, en un lugar específico donde el amor puede suceder, *Des d'on tornar a estimar* parece invocar un espacio utópico en donde exista la posibilidad de amar otra vez. Hay un ligero desplazamiento semántico que convierte esta variación en una recreación significativa. Se trata de una 'poética ampliada', abierta, biplánica, donde las lenguas se completan entre sí. La doble lectura, bilingüe, aporta matices que enriquecen el sentido final del texto.

¿Cómo volver a construir desde la ruina? ¿Cómo encontrar refugios hospitalarios y cuartos habitables entre los vacíos de la experiencia vital? Georges Perec, en *Especies de espacios*, afirma que «vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible por no golpearse» (2003, 25). Este poemario de 2015 es un testimonio de este esfuerzo, que es simultáneamente físico y espiritual. Fechado en Sant Just Desvern el 16 febrero de 2014, el tono del libro es explicado en esos textos complementarios con los que Margarit suele acompañar sus libros, en este caso, el epílogo: *Amar es dónde* es un acercamiento a la 'indiferencia', que hay que distinguir de 'indolencia'. Implica un entrenamiento en la aceptación de la pérdida que, para el poeta, no es desagradable porque conduce al ahorro de la angustia por lo que no se puede cambiar. El dolor es amortiguado por el conocimiento que ofrece la meditación sobre el daño y regresa apaciguado a través del poema. Esta disposición anímica se evidencia, con distintos matices, en sus libros inmediatamente anteriores: *Misteriosamente feliz* (2008), *No estaba lejos, no era difícil* y *Se pierde la señal* (2012).⁴

¿Podemos imaginar un sitio seguro y apropiado para amar? En la introducción al libro *Método margabux para el cálculo de estructuras porticadas ortogonales* los autores manifiestan que para calcular los esfuerzos a los que se halla sometida una estructura es necesario haber previamente diseñado esta estructura, puesto que no se pueden conocer los esfuerzos de algo que exista solamente como un ente abstracto de luces y cargas:

Después de haber concretado todas las dimensiones de la estructura se pasa al cálculo, que no será más que una comprobación de que el diseño ejecutado es correcto desde el punto de vista de esfuerzos y deformaciones. Puede ocurrir que esta comprobación arroje resultados negativos, es decir, que el cálculo comunique al proyectista la insuficiencia de la estructura para resistir el estado de cargas previsto. Al ocurrir esto hay que modificar el primitivo diseño y recomenzar el cálculo de la nueva estructura desde el principio. (Margarit, Buxadé 1969b, 9-11)

⁴ Ofrezco una interpretación de esta coincidencia entre 'lugar' y 'afecto' en el artículo «Vivir sin olvidar. Una lectura de *Amar es dónde*» (Martínez Pérsico 2022b).

Propongo que leamos esta explicación técnica de la capacidad de resistencia de una estructura en diálogo con un pasaje de «Un viaje en noviembre», también de *Amar es dónde*:

Detrás del aguacero,
apenas se distinguen
las luces en lo alto
del edificio Chrysler.
Amar es rehacer,
suprimir, matizar
y buscar desde dónde
y qué se recupera. (Margarit 2018b, 864)

El amante es un proyectista. Calibra hipótesis acerca de la operación que requiere una determinada coyuntura sentimental. Saca sus cálculos a partir de un escenario específico que requiere su intervención. ¿Es más adecuado reforzar? ¿O derribar? ¿Qué rehacer? ¿Qué se puede recuperar? El título del libro es un *ritornello*, el eje sobre el que se articulan orgánicamente las distintas composiciones. La escritura poética representa la incondicionalidad del amor y la página se presenta como su lugar natural de consumación:

Te paras donde dice: estos poemas buscan
desde dónde poder amar de nuevo.
Vas hasta la ventana: en la calle no hay nada.
Y vuelves a la mesa
donde el poema continúa.
Está aquí, contigo. (Margarit 2018b, 868)

El poema es una declaración de amor a la poesía, ese lugar hospitalario donde es posible construir. A lo largo de este libro el personaje poético reflexiona sobre la posibilidad de reconstruir, rehacer, recuperar o reforzar unos lazos sentimentalmente significativos: «Me miro en Joan Vinyoli, y sé cómo encontró | un lugar desde dónde amar de nuevo» (Margarit 2018b, 841). Incluso los amantes borrachos, con la ropa desordenada, que viajan en metro haciéndose arrumacos indiscretos, tienen las «mentes como lobos | que buscan desde dónde amar de nuevo» (Margarit 2018b, 857). Sin embargo, es necesario negociar con el temporal de la memoria para poder amar otra vez.

Al seleccionar los lugares más hospitalarios donde apostar a construir nuevos afectos, la mirada ocupa un espacio privilegiado en tanto percepción física y elaboración intelectual que recorta una parcela de la realidad circundante. Hay una comunicación reversible entre el ojo exterior y el ojo interior: «necesito la vista de los buitres | para así ver lo que no está» (Margarit 2018b, 853), porque la ausencia, en Margarit, también ocupa espacio. Los juegos ópticos conectan la

experiencia interior con la del espacio inmediato: distancias, simetrías, materiales, decorados y fachadas ponen en contacto la realidad externa e interna. Los lugares van siempre acompañados de su significación emocional.

Construir, remodelar. A veces estos procesos son simultáneos y la construcción se combina con la remodelación, como es el caso del Anillo Olímpico de Montjuïc, cuando en 1984 el Consell Rector optó «por una combinación de distintos proyectos» para remodelar el antiguo estadio (M.B. 1984). Informa *La Vanguardia* que el concurso duró cincuenta hora de deliberaciones antes de confirmar «el reparto del pastel»: además de Correa, Milá, Margarit y Buxadé, el japonés Isozaki obtuvo la concesión del diseño del Palacio de Deportes:

UNA TRADICIÓN BARCELONESA. La decisión de encargar el Anillo Olímpico a cuatro arquitectos entronca con una tradición muy barcelonesa de tener en un mismo espacio diferentes técnicas y estilos (Avenida María Cristina o el Ensanche). Obedece a una tradición urbana de incrementar la riqueza cultural y la diversidad.⁵

Remodelar es una operación que implica reformar algo, modificando alguno de sus elementos, o variando su estructura. En el anillo olímpico la construcción de nuevos edificios y de una torre escultórica se sumó al proceso de sacarle la cara de «mueble viejo» al antiguo estadio, como afirma *La Vanguardia* (17 de enero de 1984), «Montjuïc ya tiene plan de remodelación». Maria Favà, desde *Avui. Països Catalans*, habla de proceso de «remodelatge» (Favà 1984, 5) para conservar la antigua fachada realizada para la Exposición Internacional de 1929 pero mejorando las capacidades de aforo, comodidad, servicio y comunicaciones.

Reformar. Se trata de una operación similar a la de remodelar que presenta, nuevamente, según el DRAE, acepciones materiales y anímicas: «volver a formar, rehacer»; «modificar algo, por lo general con intención de mejorarlo»; «reducir o restituir una orden religiosa u otro instituto a su primitiva observación o disciplina»; «enmendar, corregir la conducta de alguien, haciendo que abandone comportamientos o hábitos que se consideran censurables». Otra reforma/remodelación importante efectuada por Margarit y Buxadé fue la del Museu de la Ciència de Terrassa, en 1985. La clave de su proyecto, según el *Diario de Terrassa* fue «la remodelación del edificio preexistente junto a la construcción de un subterráneo con archivo, biblioteca, área escolar, sala de conferencias y cafetería» (Estapé 1985, 3).⁶

⁵ «Montjuïc ya tiene plan de remodelación». *La Vanguardia*, 17 de enero de 1984.

⁶ En la imagen reproducida en Estapé 1985, Joan Margarit ilustra las claves del proyecto de remodelación del museo.

Reforzar. El poeta-arquitecto apela al léxico técnico, ligado a procesos de reforzamiento y resistencia de materiales, incluso al referirse a las dolencias de su hija Joana, nacida con una discapacidad en 1970 y muerta de cáncer en 2001. En el apartado explicativo «Notas a *Estación de Francia*» comenta el sobrecogedor poema «Noche oscura en la calle Balmes»:

Joana es la hija afectada por el síndrome de Rubinstein-Taybi. Este síndrome implica, en su caso, a la vez una seria deficiencia mental [...] y problemas físicos, fundamentalmente de columna (la tiene **reforzada con una barra de titanio para soportar el desplome** del espinazo) y de implantación de los fémures en la pelvis. Todo esto quiere decir muletas o silla de ruedas para los desplazamientos, necesidad de ayuda para muchas de las cuestiones de la vida diaria y que nunca pueda quedarse sola. (2018b, 394-5)

Reforzar, restaurar. También estas operaciones se combinan. Restaurar, según el DRAE, es «recuperar, recobrar, reparar, renovar o volver a poner algo en el estado o estimación que antes» o «reparar una pintura, escultura, edificio, del deterioro que ha sufrido». Fueron célebres las obras de refuerzo y restauración efectuadas por Margarit y Buxadé de la torre de entrada del Hospital de Sant Pau que según *El Diari de Barcelona* se emprendieron «con motivo de un excesivo movimiento del edificio bajo el viento». ⁷ Es significativo el léxico empleado en la prensa para cubrir las noticias relacionadas con la restauración y a las tareas de refuerzo del monumento a Colón en Barcelona, que había sido construido por Caletà Bulgas i Monrovà con motivo de la Exposición Universal de Barcelona, en 1888. En 1984 se descubrió que estaba en peligro de derrumbamiento. Según *Avui* «el monument s'estaba tombant com la torre de Pisa» ⁸ por el deterioro de su estructura de metal, causada posiblemente por la proximidad del mar, el efecto electroquímico de la lluvia sobre la base o la posible utilización de arena de playa para la cimentación de la obra.

Fue del todo azaroso el descubrimiento de esta erosión interna: se estropeó el ascensor y quince personas quedaron atrapadas; en 1976, en la cúpula del monumento. Esto evitó lo que habría podido ser una tragedia. El accidente condujo a una serie de actuaciones que derivarían en el descubrimiento de una estructura fuertemente oxidada, a la que un golpe de aire hubiera podido derribar. Para los mundiales de 1982 solamente se lo había limpiado y dado brillo externamente,

⁷ «Des de les estances en penombra de l'interior de Colom». *El Diari de Barcelona*, 15 de septiembre de 1989.

⁸ «Amb càlcul i intuïció van salvar el monument a Colom». *Avui*, 31 d'octubre de 1982. Otra nota de la época que da cobertura a la recuperación del monumento: «En primera se podrá volver a subir al Colón». *La Vanguardia*, 25 enero de 1984.

así que Margarit y Buxadé plantearon la solución de crear ‘andamios interiores’. En *Avui*, *El País*, *El Noticiero Universal* y *La Vanguardia* el lenguaje periodístico apela a una permanente y llamativa personificación de este monumento neoclásico. Las piezas edilicias son homologadas con partes del cuerpo humano mediante series de sinécdoques, metáforas orgánicas y locuciones verbales que humanizan al monolito. Por ejemplo, en *La Vanguardia*:

Los barceloneses podrán volver a contemplar el mar y la ciudad desde lo alto del monumento [...] A Colón **se le limpió la cara** para los Mundiales del 82 y para las elecciones autonómicas [...]. **CON LAS TRIPAS ABIERTAS AL SOL**. Joan Margarit y Carles Buxadé han sido los encargados de rehacer esta estructura que, según dicen, gozaba de grandes alardes técnicos para la época en que se construyó, pero también de grandes chapuzas. La memoria de la época asegura que el monumento era para ‘toda la vida’ porque estaba hecho con **materiales imperecederos**, pero los arquitectos del momento por entonces no sabían que **el hierro virgen se comía con el tiempo** y que era necesario hacer un **nuevo tubo interior que aguantara la estructura de la columna** y otra plataforma [...]. Ambos irán unidos con unos ligamentos de hierro a modo de tirantes, y luego de hormigón para contrarrestar **el envejecimiento de la estructura** de metal.⁹

En *El Noticiero Universal (Catalunya)*:

La estructura estaba tan deteriorada que un golpe de aire hubiera bastado para **dar con el almirante en tierra**. (Zudaire 1984)

En *El País*:

Salvar el monumento a Colón de la oxidación metálica costará 50 millones. [...] mediante una solución técnica que [...] se refuerza con micropilones de sostén. [...] es grave el estado de oxidación del **esqueleto de hierro** del monumento.¹⁰

Y en *La Vanguardia*:

Colón, recuperado. [...] No se trata sólo de embellecimiento estético sino de obras de refuerzo de su estructura interna. El mo-

⁹ «En primavera se podrá volver a subir al Colón». *La Vanguardia*, miércoles 25 enero de 1984.

¹⁰ «Salvar el monumento a Colón de la oxidación metálica costará 50 millones». *El País*, 3 de enero de 1983.

numento **del almirante señalando el mar ha sido salvado** por escaso margen del implacable deterioro sufrido por el hierro virgen de su base a lo largo de un siglo.¹¹

Las locuciones y metáforas orgánicas usadas por la prensa tienen valor epistémico en la medida en que permiten al lector elucidar asociaciones y comprender fenómenos técnico-científicos de modo accesible. Yendo al discurso poético, la corrosión de los metales innobles se compara con el envejecimiento de las relaciones y de los seres humanos en el poema «De la soledad», incluido en *Cálculo de estructuras*, donde también se verifica el procedimiento de sustitución propio del desplazamiento metonímico entre los planos concreto y abstracto. Los trofeos envejecen, es decir: toda victoria es pasajera. Los recuerdos trágicos y hermosos están hechos de metales que se corrompen hasta convertirse en ruinas sórdidas e indignas:

...por ejemplo, busco rescatar
aquel día de otoño cuando te conocí
o mi primera cúpula de hierro
o el instante en que vimos morir a nuestra hija.
Cerca del mercadillo, en un solar,
entre los plásticos que arrastra el viento,
un traperero vacía su vieja camioneta
cargada de **trofeos desgastados**:
copas, bandejas con una inscripción,
figuras detenidas en actitud retórica.
Me detengo ante tanta sordidez.
el hombre los extiende en torno suyo.
La vida está forjada con metales innobles
que han **perdido su brillo**,
pero ninguno de ellos **envejece**
de forma más indigna que un trofeo. (Margarit 2018b, 465)

También la naturaleza es comparada con materiales utilizados para la construcción: azulejos, mosaicos, cristales tienen su correlato natural en el poema «Playa de septiembre»: «Bajo los azulejos de la bóveda | que llega al horizonte, | está el mosaico límpido del mar, | y pinaceros que son como cristales» (2018b, 516).

Derrumbar. El diccionario nos dice que significa «precipitar, desmenuarse, derribar, demoler una construcción o parte de ella». Se trata de una decisión drástica, que en la poesía de Margarit, por lo general, nunca llega a concretarse, aunque se vislumbre la amenaza de

¹¹ «Colón, recuperado». *La Vanguardia*, 26 de agosto de 1984. A Colón se le «limpió la cara» para los mundiales del 82 pero no «las tripas», señala el periódico.

la caída. Podríamos decir que Margarit plantea una visión ecológica, pionera, de gran actualidad, ligada a la defensa del reciclaje edilicio y no a su destrucción. Este concepto vale, naturalmente, para las construcciones y para las relaciones humanas.

La reparación y el refuerzo parecen ser las formas de intervención edilicia privilegiadas por Margarit. Así lo explica en una entrevista con José Luis Morante. Cuando este le pregunta si la reflexión teórica sobre la arquitectura tiene vasos comunicantes con la construcción poemática y si le proporciona herramientas de escritura, el poeta responde:

Agradezco a mi formación científica [...] más que a la Arquitectura como Bella Arte, una disposición mental que me ha resultado de gran utilidad para acceder al orden y a la claridad que necesitaba para mis poemas. [...] no es una coincidencia baladí que el Cálculo trate de lograr la máxima resistencia y estabilidad con el mínimo de material (en general, acero u hormigón) y que la poesía trate de decir el máximo con un mínimo de palabras. Esto aparte, es parte importante de mi ejercicio profesional, la reparación y refuerzo de edificios habitados. De ello hablan por ejemplo los poemas «Recordar el Besós (1980)», de *Los motivos del lobo* o «Arquitectura», de *Estación de Francia*. (Morante 2005, 142)

En el capítulo anterior mencionamos que, en el ensayo *Poética. Construcción de una lírica*, Margarit recuerda poemas escritos durante actuaciones periciales con motivo de derrumbamientos de edificios. La idea de la demolición está estrechamente relacionada con la de 'final', un concepto que en su poesía resulta cuestionado, puesto que, como ya fue dicho, se eluden los desenlaces drásticos y definitivos (de los amores, de las lecturas, de la vida). Por el contrario, sus poemas suelen tematizar procesos de transformación de experiencias que podrían implicar una ruptura, un alejamiento, un límite o un adiós. Así, en *Canción de cuna* dedicada a Joana, el poeta celebra los años que ella dejó «dentro de nosotros» y acepta que «envejecer será también guardar | los colores que un día brillaron en tus ojos» (2018b, 443). La música es un momento de reencuentro y de presencia: «Te canto a ti, pero lo ignoran todos. | Nadie sabe por qué soy un viejo que canta» (2018b, 612). Los libros son otra forma de trascendencia, como sucede en el poema que invoca a un hipotético lector: «impedirás que muera y, una tarde, | me dejarás ser tú en otra lluvia» (2018b, 160). En los grandes amores, a las rupturas suceden los regresos: «cuando intentaba abandonarte, | la auténtica aventura fuiste tú» (2018b, 524). Toda destrucción debe estar justificada, no puede ser arbitraria ni absurda, leemos en «Visitas de obra»: «La vida se termina como empiezan las obras: | perforar y romper para

construir. | Una justificada destrucción» (2018b, 819).¹² En síntesis, en la poesía margariteana las operaciones edilicias predilectas son la construcción, el refuerzo, la restauración y la remodelación, aunque implique desafíos y dificultades. El poema «Construir», incluido en su libro póstumo, bien podría funcionar como posicionamiento final sobre este asunto.

12 Desarrollé el tema de los finales postergados en el prólogo a la antología de Margarit por mí preparada para la editorial El Suri Porfiado de Buenos Aires, *Finales falsos* (Martínez Pérsico 2020), primera (y hasta el momento única) antología del autor publicada en Argentina. Allí afirmo que «En el prólogo a *Aiguaforts* (*Aguafuertes*) Joan Margarit explica que siempre ha procurado que sus títulos, dentro de la limitación de su brevedad, hicieran referencia a un contenido cercano a su memoria sentimental. El título que elegí para esta antología argentina intenta responder al espíritu de ‘condensación significativa’ que caracteriza la obra del poeta catalán. A lo largo de sus libros Margarit problematiza la idea de *final*, duda de los desenlaces definitivos (de los amores, de las lecturas, de la vida). En cambio, sus poemas suelen tematizar procesos de transformación de experiencias que conllevan una ruptura, un límite o un adiós, abordando sus complejidades y contradicciones sin simplificaciones maniqueas» (Martínez Pérsico 2020, 7).

5 **Ecología y belleza: del respeto a la claridad**

Introducción a una teoría del conocimiento de la arquitectura y el diseño es inaugurado por un epígrafe de *La sabiduría de Occidente*, de Bertrand Russell: «Uno de los crímenes de guerra más odiosos entre los griegos consistía en talar los olivos» (Margarit, Buxadé 1969a, 3). La convivencia armoniosa entre lo construido por el hombre y su entorno natural -árboles, plantas, montañas- es una constante en la poesía de Joan Margarit. Esta preocupación ecológica la encontramos, además, en textos técnicos (como el apenas citado) y en algunas declaraciones a la prensa ofrecidas mientras realizaba sus obras en Barcelona. «Me gusta a veces regresar al parque. | Ahí lo descubrí: para ser libre | que aquellos que te quieren | no sepan dónde estás» (2018b, 843) dirá en *Amar es dónde*. El parque urbano es refugio donde ejercitar la libertad, un pulmón verde fundamental de las ciudades. En una nota publicada en *La Vanguardia* (17 de enero de 1984) sobre la construcción del Anillo Olímpico de Montjuïc, titulada «Un profundo respeto por la montaña» declara lo siguiente:

‘Estamos muy contentos’, manifestó a *La Vanguardia* Joan Margarit [...] ‘Creo que teníamos una ventaja respecto al resto de los concursantes y es que estamos sentimentalmente vinculados a la zona. El punto de vista sentimental barcelonés es un privilegio y ha jugado a nuestro favor’. Asimismo manifestó que el hecho de que su proyecto sea el básico en el que deben entroncarse después elementos arquitectónicos de otros tres arquitectos (Bofill, Gregotti, Isozaki) es perfectamente factible. [...] Margarit indicó que su proyecto había mantenido un profundo respeto a la montaña de Montjuïc y a su uso habitual. ‘Hemos aportado una arquitectura funcional, dotando a Montjuïc de una utilidad máxima y pensando que no solo es un proyecto para las Olimpiadas, sino que tenía que ser adaptable a su actividad posterior’.

Unos días más tarde, en el mismo matutino, el equipo de arquitectos menciona la «inclusión de elementos asimétricos en su propuesta para aprovechar el terreno»¹ y acompañar el relieve del territorio donde se emplazaría la nueva construcción, resolviendo, también, el problema de la circulación de peatones. Maria Favà, desde *Avui. Països Catalans*, afirma que «El projecte olímpic de Montjuïc tindrà gran harmonia amb l'entorn» (1984, 5).

El imperativo de «respeto» que persigue Margarit humaniza la orografía y el paisaje. Apela a la metáfora como sistema de creación léxica del lenguaje arquitectónico utilizando términos que provienen del ámbito de la salud. Se trata de metáforas ligadas al ciclo de vida de un edificio (donde este aparece animizado, personificado) o se presenta a las construcciones como organismos vivos, susceptibles de sufrir malestares y enfermedades. Por ejemplo, este vocabulario irrumpe fuertemente durante la polémica desatada a partir de la propuesta de incorporación al Anillo Olímpico de la Torre de Calatrava, o Torre de Telecomunicaciones de Montjuïc, construida por el arquitecto e ingeniero valenciano Santiago Calatrava. Se trata de un edificio de acero y cemento de 136 metros de altura –el doble del monumento a Colón– de valor escultórico y que caracteriza, hoy, el *skyline* de la ciudad de Barcelona: una enorme silueta blanca y curva que representa un atleta que sostiene la antorcha olímpica.

Pero en 1989 este monolito-escultura no estaba incluido en el proyecto original que había ganado el concurso. Cuando se anunció que se levantaría entre el Palau Sant Jordi y el estadio Olímpico, fue calificado de «intromisión». En la prensa se suceden palabras como «parto», «alumbramiento», «corazón», «dolor» o «herida abierta». El rechazo inicial queda reflejado en una carta abierta multitudinaria:

¹ «Los ganadores del anillo olímpico convencidos de que no habrá ninguno tan bonito como el suyo». *La Vanguardia*, 18 de enero de 1984.

Un grupo de 58 catalanes y extranjeros vinculados a Barcelona pide al alcalde, Pasqual Maragall, y a la compañía Telefónica, que anulen la instalación en la explanada central del Anillo Olímpico de Montjuïc de una torre de comunicaciones de 118 metros de altura diseñada por el ingeniero Santiago Calatrava. En una carta remitida a EL PAÍS, los 58 firmantes, entre los que figuran arquitectos de reconocido prestigio –Cae Aulenti, Álvaro Siza Vieira y James Stirling, entre ellos– califican de ‘arbitrario’ el emplazamiento y reclaman que se restituya el proyecto original, un monolito meramente simbólico.²

Como parte de la cobertura de la noticia, se publica un recuadro titulado «La torre es una intrusión» en el que abundan metáforas donde convergen isotopías discursivas salud-arquitectura. Para Correa, Milà, Margarit y Buxadé:

hablar del anillo es hablar de un **parto**. El **alumbramiento** no ha estado exento de dolor, aunque estén orgullosos de su obra. La **herida** sigue abierta porque los cuatro se resisten a hablar del asunto. Correa: ‘A pesar de que explicamos las razones por las que nos oponíamos a este ultraje, me parece que la gente todavía no sabe que la explanada es el **corazón** del anillo y tiene sus elementos y así se engarzan los demás edificios. La torre, en cambio, es una intrusión [...] además, destrozando un elemento crucial, el cilindro vertical que proponíamos [...] una agresión [...]’. Margarit recurre al humor: ‘No sé si pasará como con un marido chinche al que, al final, te acabas acostumbrando’.³

La montaña de Montjuïc para la que los arquitectos reclaman ‘respeto’ es la misma a la que Margarit quedaría tristemente unido por la presencia del cementerio, como recuerda en el poema «Barcelona»: «Pero, en Montjuïc tengo dos hijas, | y ahora me ofende un gentío extraño» (2018b, 833).⁴ Se nombra esta significativa montaña también en el poema «Mañana en el cementerio de Montjuïc», donde el poeta-padre se dirige a Joana. Se describe un barrio humilde, sus construcciones precarias y habitantes marginales en contraste con la altura orográfica, de verticalidad simbólica:

² «58 intelectuales piden a Maragall que no se levante en Montjuïc la torre de Telefónica». *El País*, 29 de noviembre de 1989.

³ «La torre es una intrusión». *El País*, 29 de noviembre de 1989.

⁴ A la muerte de Anna se refiere en poemas tempranos, especialmente en el libro *L'ordre del temps*. Uno de ellos es el «Réquiem per a Anna» (1983): «Anna, hablo de ti y de largas playas | con la tristeza de la mar de invierno. | De cómo aquella niña que tú fuiste | dejó caer la arena de las horas | pactadas con la muerte entre sus dedos» (2018b, 87).

He ido a **la montaña** de las tumbas:
 de llegado hasta allí cruzando el yermo
 de Can Tunis, nevado de jeringas
 y de plásticos grises, donde tiemblan, errantes,
 las estatuas de trapo de los yonquis.
 Corre el rumor de que el Ayuntamiento
 lo arrasará, **cubriendo de hormigón**
 los campos de hierbajos ante la enorme reja
 del cementerio, alzado frente al mar.
 Qué mala compañía será para los muertos [...]
 Al subir por el viejo camino frente al puerto
 los barcos y las grúas van empequeñeciéndose,
 mientras se ensancha el mar. Aquí, **en lo alto**,
 estás salvada del dolor del mundo. (2018b, 472)

El cementerio, uno de los *topoi* más frecuentes en la poesía de Margarit –hemos dicho, al hablar de frecuencia léxica, que el vocablo *cementerio* aparece 23 veces– es, para Michel Foucault (1984), un ejemplo de heterotopía, un espacio que cumple varias funciones a la vez. Según Enric Bou:

El cementiri és un exemple d’heterotopia. El cementiri està relacionat amb tots els llocs de la ciutat, i amb la societat, i amb totes les persones, ja que tothom, la majoria de les famílies, tenen parents al cementiri. [...] Les heterotopies sempre pressuposen un sistema d’obertura i de tancament que al mateix temps les aïlla i les fa penetrables. En general, el lloc heterotòpic no és de lliure accés com un lloc públic. Això fa que siguin apartats, però també accessibles. Per tal d’entrar a la caserna o la presó, hom ha de passar per rites (judicis) i purificacions (perdre l’estat civil, la vida). (Bou 2013, 112-13)

Para Foucault, la heterotopía es capaz de yuxtaponer en un único espacio muchos lugares que, a priori, serían incompatibles. El cementerio juega un papel central como frontera: entre la vida y la muerte, entre la Barcelona burguesa y la Barcelona pobre, entre un arriba y un abajo trascendente. Es espacio de tensiones y de disputas individuales y colectivas.

Otro aspecto a destacar en la poética de Margarit es su concepción de la belleza muchas veces ligada a la claridad y a la luz que penetra en edificios y viviendas. En el veredicto del Premio Europeo obtenido por la cúpula construida por *margabux* hacia el año 1977 en Vitoria el jurado destaca tres cualidades: belleza, ligereza y grandeza, acentuando su forma geométrica fuertemente estética y original. De este galardón *Avui* señala lo siguiente:

Per primera vegada el premi europeu a l'estructura metálica més destacada ha estat concedit a dos arquitectes. Normalment, aquest premi, que s'atorga cada tres anys, és concedit a un enginyer. [...] Segons el jurat del premi, compost per eminents especialistes de diferents països, aquesta cúpula és remarcable 'par son originalité et met en oeuvre les procédés de la technologie moderne. La forme géométrique est fort esthétique et la structure se prete à une fabrication et un montage rapides'. (Fortuny 1977, 23)

En el apartado «Belleza, lleugeresa i grandaria» de la entrevista que Joan Fortuny hace a los premiados, leemos que:

- El jurat remarca com un dels mèrits de la vostra cúpula la seva bellesa. Això, bé prou que es veu en aquestes fotografies. [...]
- Es tracta d'una de les cúpules més grans d'Europa, mol lleugera, de només quinze metres de fletxa i això no obstant autoportant. (1977, 23)

Una característica fundamental de esta cúpula es la luz. Es importante, en la línea analógica que venimos trabajando poesía/arquitectura, detenernos en la luz. Claridad, luminosidad y limpidez son cualidades que se invocan y reiteran en la obra de Margarit: las elecciones arquitectónicas coinciden con un arte poética explícita. Juan Bassegoda Nonell escribe en 1976 un artículo donde explica el modo en que se desarrolló el montaje de la zona central, con la elevación de la cúpula mediante cuatro grúas telescópicas. Habla de «salvar luces» mediante «soluciones cupulares» y de proyectar hacia arriba «montículos huecos», poniendo de manifiesto:

el intento de cubrir amplios espacios sin columnas intermedias, el esfuerzo por culminar los edificios con esa suerte de coronas que son las cúpulas [...] La bóveda es una solución mecánica que logra con pequeñas piezas salvar luces considerables. (Bassegoda Nonell 1976, 27-8)

Margarit y Buxadé habían escrito, años antes de la construcción de esta cúpula, el libro técnico *Las mallas espaciales como elementos arquitectónicos* cuyo objetivo es, precisamente, explicar cómo obtener luz en las construcciones metálicas a partir de la incorporación de mallas espaciales, que permiten una gran luminosidad:

Las nuevas tecnologías sobre los materiales, su estructuración y cálculo han dado origen, por ejemplo, a la aparición de un tipo de construcciones de gran luz para la reunión pública con unas características y problemática específica que definen una parcela muy concreta de la arquitectura. (Margarit, Buxadé 1972, 12)

La construcción de edificios con mallas espaciales⁵ está ligada a la tradición de la arquitectura en hierro característica de Barcelona, y en particular, a la estética de algunos barrios de la ciudad condal. Joan Fortuny pregunta a los entrevistados sobre el «Esperit de l'arquitectura en ferro»:

- Tenen alguna relació les obres que feu i, concretament, aquesta cúpula amb la tradicional arquitectura en ferro?
- [...] la reconeixem explícitament com el nostre punt de partida. Una estació de França, posem per cas, o un mercat del Born, ara no s'han de repetir. L'esperit d'aquestes obres [...] encara continua essent perfectament vàlid. (Fortuny 1977, 23)

Margarit evoca con afecto esta cúpula en *Poética. Construcción de una lírica*, la reconoce como su única creación arquitectónica capaz de parecerse a un poema:

A mí la arquitectura me emociona en contados casos [...] solo en una obra propia he sentido esta emoción: se trata de la que figura en la portada de mi libro de poemas *Cálculo de estructuras*, una cúpula metálica de gran luz [...] Esta fue la obra en la que, trabajando de arquitecto, he estado más cerca de sentir que hacía algo parecido a un poema. Fue la obra -Sagrada Familia aparte- cuya construcción ha durado más tiempo de mi vida profesional, porque la empezamos a proyectar el año 1974 para cubrir un mercado de ganado y la terminamos de construir en 1998 [...] hasta que fue derribada en 2011 para construir otro en su lugar, del cual nosotros dos quedábamos al margen. Yo amaba esa estructura. (Margarit 2020a, 56-7)⁶

El malestar que le provoca la demolición de esta obra bella, luminosa y amada irrumpe en el poema «Una estructura» incluido en *Se pierde la señal*, publicado apenas un año después de la demolición:

Cuando era un hombre joven
levanté la estructura de hierro de una cúpula.

⁵ El libro técnico *Las mallas espaciales en arquitectura* (Margarit, Buxadé 1972) se concentra en la construcción de *space frames*, estructuras formadas por tres elementos: barras, nudos y paneles que aportan gran luminosidad al interior del edificio.

⁶ En un correo electrónico fechado el 21 de junio de 2020 Joan Margarit, a mis preguntas sobre sus libros publicados por la ETSAB, responde con unas fotografías y la siguiente explicación: «Te adjunto las fotografías de la cúpula metálica en que, sobre todo se concretaron los estudios de esos libros de cálculo. Eso que parecen moscas son los obreros que están 'cosiendo' el casquete superior con la parte de abajo de la estructura. Es una bóveda de unos 100 m. de luz que construimos el 1977 en Vitoria. Nos valió primero el premio Nacional y luego el europeo de estructuras metálicas que entonces se llamaban *Sercometal*».

Hace unos meses que la derribaron.
 Vista desde el lugar en donde va acabándose,
 la vida es absurda.
 Pero el sentido se lo da el perdón.
 Cada vez pienso más en el perdón,
 vivo bajo su sombra.
 Perdón por una cúpula de hierro.
 Y perdón para aquellos que ahora la han demolido.
 (Margarit 2018b, 756)

Nuevamente nos encontramos ante un poema alegórico de meditación moral. Son transparentes las correspondencias entre la cúpula y la vida, entre el derribamiento edilicio y el absurdo existencial. La claridad que dejan entrar los edificios es tan deseable como la claridad poética, porque para Margarit la poesía debe reunir concisión, exactitud e inteligibilidad. Por eso rechaza la poesía hermética: «Hay tanto miedo en un poeta hermético | [...] juro rechazar para siempre ese miedo» (Margarit 2018b, 678) leemos en *Misteriosamente feliz*. La pesquisa de una poesía lúcidamente ordenada se deduce del homenaje metapoético a Ángel González titulado «Orden» incluido en el mismo libro. La luz que anima los interiores domésticos es la misma que debe entrar en el poema:

No son muchos los rostros del amor.
 Salen de la vieja penumbra del espanto.
 Mezclo a vivos con muertos,
 pues son las pérdidas las que le dan,
como a un cuarto las lámparas,
 vida a mi intimidad.
 Necesito este orden. Es como si estuviera
 dentro de ese relato, el más breve de Hemingway:
 A Clean, Well-Lighted Place.
 Así es para mí tu poesía:
un lugar limpio, bien iluminado. (Margarit 2018b, 685)

Aquí Margarit reconoce un linaje, un maestro literario y una tradición, la que corresponde a la Generación del '50. La mención al cuento de Ernest Hemingway del último verso debe entenderse simultáneamente como arte poética y principio arquitectónico, es decir, como un planteamiento metadiscursivo.



Figura 4
Ejemplo de estructura metálica característica de la arquitectura en hierro del siglo XIX: el Parc de la Ciutadella de Barcelona

Numerosos poemas relacionan la actitud de «resignación activa» con la idea de claridad hospitalaria, especialmente aquellos que reconstruyen diálogos con la interlocutora ausente, su hija Joana, transfigurada muchas veces en elementos de la naturaleza como la hiedra, la lluvia o las aves: «Hago las paces con la oscuridad | desde que estás en ella, es también casa» (Margarit 2018b, 853). La poesía es uno de los recursos más serios para hacer frente a la intemperie moral. En la última página de sus *Nuevas cartas a un joven poeta* (2010) el poeta ahonda en este proceso:

el camino hacia el crecimiento interior pasa por una aproximación a la lucidez, a la verdad. Se trata de hacer frente al desorden, al dolor, al mal, de manera que quede iluminado –como el pan de Dalí en aquel cuadro que es uno de los mejores de este pintor– con una claridad que por sí misma ya consuela. Una claridad que –misteriosamente– permite vivir sin necesidad de olvidar. Éste es, para mí, el territorio de la poesía, porque esta iluminación es la que el poema proporciona. Éste es el objetivo, tanto de quien escribe como de quien lee poesía: alcanzar cada uno su propia manera de hacer frente a la soledad. (Margarit 2010, 87)

Volviendo a las reflexiones metapoéticas sobre la belleza artística, la alegoría que aparece en el poema «Venecia», incluido de *Cálculo de estructuras*, es bastante elocuente:

¿Sientes cómo anida, detrás de **las fachadas**
de los **palacios**, la vulgaridad?
No seamos, amor, supervivientes.
Que no nos duerma el sueño de los **mármoles**
y los **ladrillos** rosa que aparecen
bajo los lienzos de **estuco** desplomado.
Que no vuelva a engañarnos la belleza:
esa **raya de moho** parece haber salido
del pincel de Bellini a perfilar,
con densos verde oliva, canales estancados
como si fuesen venas de un dios muerto.
Los palacios son máscaras que dicen:
¿Qué son, sin los desastres, la vida y los poemas?
(Margarit 2018b, 508)

El explícito rechazo de una belleza ficticia en favor de una verdad íntima aunque dolorosa entronca con el célebre verso de «Casa de misericordia», incluido en el libro con el que obtuvo el Premio Nacional de Literatura: «*Solicito a Vucencia* poder dejar mis hijos | en esta Casa de Misericordia. | [...] Hospicios y orfanatos eran duros, | pero más dura era la intemperie. | [...] Como la poesía: | por más bello que sea, un buen poema | ha de ser siempre cruel» (Margarit 2018b, 561).⁷ El título «Venecia» es, naturalmente, una declaración de intenciones, una tácita provocación contra la poesía de corte culturalista vigente hacia los años setenta, la de los Novísimos. Una corriente cuestionada por la supuesta efusión de una belleza artificial y gratuita, por la eventual incompatibilidad entre bagaje cultural y emoción artística. Así explican Enric Bou y Elide Pittarello la estética de los Novísimos:

⁷ Al mencionar las casas de misericordia Margarit enlaza el ámbito íntimo con el dominio público: la memoria de los niños y niñas hospedados en estos orfanatos por solicitud de sus madres, generalmente viudas de hombres asesinados por la represión del final de la Guerra Civil. Metafóricamente, también la poesía es una casa de misericordia porque se apela a ella en circunstancias adversas y porque cumple la fundamental misión de consolar, amparar y dar cobijo. Este sentido bisémico de la palabra 'casa' es el mismo que se advierte en último libro de memorias *Per tenir casa cal guanyar la guerra / Para tener casa hay que ganar la guerra* (2018). Este libro fue originalmente escrito en catalán y traducido al castellano por el poeta Josep M. Rodríguez para la editorial Austral. El 17 de septiembre de 2018, con el libro en imprenta y el entusiasmo de su publicación, Margarit me escribe este correo electrónico: «Mándame tu dirección postal para -cuando salga, en un mes creo- mi *Para tener casa hay que ganar la guerra*, mandártelo. A ver si coincidimos. Yo en principio me voy de viaje el 7 y no sé hasta cuando, pero no podré saberlo con certeza hasta que se acerque la fecha (no lo digas a nadie, pero es que dependo del otoño: queremos ver con Mariona el estallido de oro de los hayedos del Pirineo navarro y hay que ir en el momento exacto). Estaré pendiente y te escribiré enseguida».

Alabados o vilipendiados, los Novísimos contribuyeron al abandono de la así llamada literatura comprometida, de denuncia política y social, bostezante a veces, brillante en otras ocasiones. El venecianismo, decadentismo, neomodernismo, culturalismo, alejandrismo, sensibilidad *camp*, irracionalismo, *revival*, metapoésia, estetismo: fueron estas las herramientas literarias empleadas por este grupo de poemas que querían cuestionar y hasta subvertir la maquinaria estético-ideológica de la represión franquista. (Bou, Pittarello 2009, 12)

Como señala José-Carlos Mainer (2018) en la introducción a *Todos los poemas*, aquí Margarit parece querer prevenir acerca de la fascinación de la belleza adrede, que puede conducir incluso a una cierta índole de vulgaridad sentimental. La dura crítica del poema contra la «impostura veneciana» recuerda algunas páginas de los ensayos de estética que Georg Simmel dedicó a tres ciudades italianas: Roma (1898), Florencia (1906) y Venecia (1907). Allí el filósofo y sociólogo alemán eleva a Venecia a la categoría de *exemplum* de la afectación artística:

Hay una pretensión de verdad que afecta al arte [...] Si nos cuesta creer determinadas columnas puedan sostener una inmensa viga, qué no ocurrirá cuando el *pathos* de un poema remite a una pasión y a una profundidad que no nos convence en su conjunto. Entonces sentimos la falta de verdad, de coincidencia entre la obra de arte y su propia concepción. [...] Los palacios venecianos [...] constituyen un juego preciosista cuya misma similitud enmascara los caracteres individuales de sus habitantes, como un velo cuyos pliegues obedecen sólo las leyes de su propia belleza y que sólo manifiestan que hay vida detrás por el hecho de ocultarla. [...] Por perfecto que sea el arte en sí mismo, en el momento en que pierde el sentido de la vida [...] se convierte en artificiosidad. [...] En Venecia todas las personas se mueven como en un escenario: inmersas en una laboriosidad que no crea nada, o en sus sueños vacíos. (Simmel 2007, 43-5)

Venecia, ejemplo de belleza petrificada, de onirismo superficial que evade el ritmo de la vida y el desarrollo del auténtico ser, se presenta, para Simmel, como desprovista de cualquier rastro de afecto. De todos modos, Margarit sí redime una perspectiva de Venecia. Le interesa la Venecia interior, no su fachada: lo que sucede detrás de las máscaras, en el interior de los edificios. Las ruinas que no se convirtieron en piezas de museo (es decir, no los escombros de historia coagulada, en sentido benjaminiano). Le interesan las catástrofes actuales, las que no duermen entre mármoles, las que todavía 'son'. Los edificios venecianos que conversan con los turistas en tiempo presente.

6 Catedrales, umbrales y criptas

Loretta Frattale, en la «Nota della traduttrice» incluida como epílogo de la antología italiana *Amare è un luogo*, es clara y concisa respecto de las modalidades de intervención del castellano y del catalán en el proceso creativo del autor: «Margarit non si autotraduce ma rivi-ve, dal 1987 in poi e senza soluzione di continuità, il processo di crea-zione nei due codici con cui ha sempre letto il mondo» (2022, 167). Su primera etapa de producción había sido considerada por el autor como puramente preparatoria; de ella salva tan solo algunos pocos poemas incluidos en una antología significativamente titulada *Restes d'aquell naufragi / Restos de aquel naufragio* (1975-86). Su primer libro había sido publicado en castellano con el título *Cantos para la coral de un hombre solo* en 1963.¹ Escribió su primer poema en 1957 en castellano, la

1 En «La lengua en el altillo. Entrevista con Joan Margarit» (Martínez Pésico 2018a) el autor afirma que su primer libro, publicado en 1963 y prologado por Camilo José Cela, se tituló *Miseria y compañía*. Sin embargo, el libro impreso lleva el título de *Cantos para la coral de un hombre solo*, por lo que *Miseria y compañía* pudo ser una confusión circunstancial durante la entrevista o un boceto de título finalmente descartado. He consulta-do sobre este tema a su hija Mònica Margarit, quien me confirma que entre los papeles

única de sus dos lenguas que había aprendido a escribir sin faltas de ortografía. Margarit encarna un colectivo de autores cuyas lenguas comparten el mismo espacio físico, en contacto casi siempre descompensado. Señala Rainier Grutman en su estudio «Diglosia y autotraducción vertical (en y fuera de España)» (2011) que, al hablar de escritores autotraductores en el Estado español, se debe utilizar el concepto de ‘bilingüismo de escritura endógena’ por la existencia de una fuerza centrípeta que preconiza el español como idioma literario, en calidad de lengua franca. A este respecto, es significativa la anécdota de Joan Margarit que dio origen a uno de los poemas de *Un asombroso invierno*, y que reproduzco y analizo en el estudio incluido en el anexo, publicado en 2019 en la revista *Artifara* de la Università di Torino.

Siguieron otros libros, siempre en castellano. Entre ellos *Crónica*, de 1975, que tampoco convenció demasiado al autor. En 1981 empieza a publicar una serie de libros en catalán, galardonados con casi todos los premios autonómicos enumerados en la introducción. Será en torno al año 1984, con *Llum de pluja*, cuando «scopre di misurarsi con la poesia da due fronti simultaneamente: da una parte il catalano - in quanto codice preposto all’intercettazione degli impulsi più profondi, allo stadio pre-verbale -, dall’altra il castigliano - come strumento di rielaborazione e fertile rispecchiamento» (Frattale 2022, 166).

Como vemos, el proceso compositivo de sus poemas tuvo una evolución diacrónica peculiar, obedeciendo a una dinámica pendular, ya que sus métodos de escritura variaron en un lapso de casi sesenta años, desde su primer libro hasta *Animal de bosque*. Margarit respetó hasta el final la opción de escritura explícitamente asumida en 1999 en el prólogo de *Estació de França*, «Sobre les llengües d’aquest llibre / Sobre las lenguas de este libro», en el que reivindica sus elecciones de política lingüístico-cultural. El paso de la lengua castellana al catalán en los tempranos ochenta significó «una súbita iluminación del territorio poético», un «avanzar, que nunca ha significado traducir. De esta forma he escrito [...] los casi novecientos poemas que, al final y hasta hoy, he dejado que entraran en mi obra». De ambas lenguas extrajo su «propia paz interior», afirma en «Mi discurso de la lengua» (2021a, 14).

El de Margarit es un proyecto poético rigurosamente coherente y orgánico porque también las lenguas son caracterizadas de acuerdo con una figuración arquitectónica. Se asocian al eje de la verticalidad y se les asigna un *locus* específico en la distribución espacial del edificio creativo y vital. «Mi discurso de la lengua» (2021a) es el ‘testamento poético’ que revela la última toma de posición frente a su condición bilingüe y allí se detiene en el significado que para la poesía tiene la utilización simultánea y en profundidad de dos códigos expresivos:

de su padre, y en la biblioteca doméstica, ella ha visto solamente el título *Cantos para la coral de un hombre solo*. De todos modos, he preferido transcribir la entrevista literal.

esa a la que, de una manera muy bella, llamamos materna: la lengua cuya utilización cultural no me fue posible durante la infancia y que mi familia procuró que yo no hablase más allá de nuestra intimidad, porque su uso público podía traerle serios disgustos. Solo en casa seré Joan. Al cruzar la puerta seré Juan hasta los cuarenta años. (Margarit 2021a, 8)

He estudiado algunos rasgos del idiolecto poético bilingüe de Margarit mediante el cotejo morfológico y estilístico de un corpus de poemas de *Un asombroso invierno / Un hivern fascinant* (2017) en el citado estudio que se reproduce en el anexo. Allí he intentado demostrar que, en ese estadio maduro de su producción creativa, se verifica un movimiento de ‘autonomización’ moderada entre ambas lenguas porque existen pocos ítems que provocan la construcción de sentidos diferentes entre los poemas en sus dos versiones: las variaciones se circunscriben a una ligera amplificación léxica y métrica, a cambios en las líneas de arranque, al trastocamiento del orden versal o a diferencias en la versificación. Existen algunas excepciones más creativas en las que un traductor (no autor) probablemente no hubiera incurrido e identifiqué la alternancia de códigos tanto a nivel interaccional como intraaccional en varios poemas en catalán, casi siempre asociada a la violencia de la violencia de base histórico-autobiográfica.

El caso de Margarit corresponde a lo que en psicolingüística se conoce como ‘bilingüismo consecutivo precoz’, en el que existe una lengua dominante. Maria Garaffa, Antonella Sorace y Maria Vender en *Il cervello bilingue* (2020) explican que existen fases del bilingüismo infantil en base a la edad de exposición a las lenguas: entre 0 y 1 año se llama «bilingüismo simultáneo», entre 1 y 4 años «bilingüismo consecutivo precoz» y entre 4 y 8 años «bilingüismo consecutivo tardío»:

Una persona che conosce più di una lingua e la usa per interagire durante una comunicazione sarà considerata bilingue, anche se non ha una conoscenza nativa di entrambe le lingue [...] il bilinguismo quindi non descrive solo chi ha una competenza bilanciata delle due lingue e parla entrambe allo stesso livello: è bilingue anche chi ha una lingua dominante e un'altra che viene usata solo in specifiche circostanze. (Garaffa, Sorace, Vender 2020, 9)²

2 Acerca de la fusión, separación e interacción entre los sistemas lingüísticos, en una primera instancia los dos sistemas están fundidos, luego hay una completa autonomía y finalmente se llega a un desarrollo independiente (es decir, a una completa diferenciación de dos sistemas gramaticales distintos) pero la interacción entre los dos sistemas es posible, aproximadamente, a partir de los ocho años y durante la vida adulta. Margarit se desentiende de planteamientos relacionados con la búsqueda de equivalencias y de fidelidad, descartando la posibilidad de establecer un ‘poema original’ o de fijar un ‘texto de control’. Esto nos permite poner en entredicho la definición de ‘autotraducción’ aplicada al caso de Joan Margarit. Es más adecuada, pensamos, la etiqueta de

El comportamiento lingüístico de escritores bilingües o multilingües que poseen distintas combinaciones idiomáticas en España es afrontado por Dolors Poch y Jordi Juliá, investigadores de la Universitat Autònoma de Barcelona y de la Universitat de Barcelona respectivamente, quienes han coordinado y editado un estudio reciente sobre lenguas en contacto, creación literaria, traducción y autotraducción en el Estado español. Sobre estos escritores ‘con dos voces’ afirman que:

han asumido una cierta duplicidad en su producción literaria al estar influidos por otra lengua, propia o ajena, que ha condicionado sus obras o sus versiones literarias. Incluso en aquellos casos en los que el estilo de un autor es inconfundible –y, de hecho, quizá la particularidad de su escritura se deba a esta riqueza idiomática–, la ejecución acaba siendo modificada o alterada por la intervención de otro sistema lingüístico. [...] el creador que elabora con palabras en un contexto de contacto de lenguas [...] no hace otra cosa –consciente o inconscientemente– que escribir con dos voces. Siempre tiene, como mínimo, dos vocablos que conoce bien para expresar aquello que percibe, aquello que siente, y la conceptualización de la realidad a menudo va a verse condicionada o modificada por la existencia de otro término, otra voz (en el sentido de palabra o vocablo) para formalizar lingüísticamente una idea o un contenido de la imaginación, perteneciente a otra lengua. (Poch, Juliá 2020, 10-11)

Margarit distingue entre su ‘lengua de cultura’ y su ‘lengua materna’ en numerosas ocasiones. Relata anécdotas que testimonian las dificultades familiares en ese tránsito en que ambos idiomas viven en contacto según un funcionamiento diglósico y son empleados en diferentes esferas de acción (vida familiar / vida escolar; ámbito privado / ámbito público). En la fase adulta, se acepta el bilingüismo como rasgo de la identidad individual irrenunciable.³ Recuerda Jordi Gracia

‘escritura bilingüe’ (porque la tarea creativa es un proceso simultáneo y superpuesto) o, en su defecto, la de ‘autotraducción simultánea bidireccional’.

3 Me he detenido en la experiencia del bilingüismo superpuesto catalán-castellano derivado de la prohibición del uso público del catalán durante el franquismo –un fenómeno que la sociología del lenguaje denomina *diglosia*– en mi introducción a la poesía escogida de Joan Margarit *La libertad es un extraño viaje / La llibertat és un estrany viatge* editado en Granada por Valparaíso Ediciones (2018) y reproducido más tarde como «Joan Margarit o la libertad como forma de amor» en *Aérea. Revista hispanoamericana de poesía* publicada por RIL Editores en Santiago de Chile (2018). Allí señalo que, a pesar de que Margarit reconoce en numerosas declaraciones su naturaleza lingüística dual como una riqueza, en muchos de sus versos asistimos a una poetización del desgarramiento y de la amputación encarnados en la lengua y ubicados en experiencias de la infancia o de la juventud, como sucede en poemas como «El saqueig / El saqueu», del libro *Des d'on tornar a estimar / Amar es dónde* de (2015) o «La professora d'alemany / La profesora de alemán», de *Estació de França / Estación de Francia* (1999).

(2021, 6) en el cuadernillo publicado con motivo del Premio Cervantes que Margarit nació a la poesía en el castellano culto aprendido en la escuela franquista, y que fue esa escuela nacional-católica quien introdujo en un 'niño de la derrota' una hostilidad instintiva hacia un idioma asociado con la prohibición y la represión violenta del catalán.

Si el preámbulo temporal es necesario para explicar el proceso de adquisición de ambas lenguas, para entender la obra poética hay que focalizarse en la dimensión espacial, en el sentido anticipado en el capítulo sobre el *Spatial Turn*. «Contro l'idea perpetuata nei secoli che la poesia sia un'arte temporale, il poeta-architetto Margarit declina la sua un senso accentuatamente spaziale» (Frattale 2022, 166). Así, el bilingüismo se espacializa y Joan Margarit construye una alegoría lingüístico-arquitectónica para contraponer las distintas partes de una catedral según un eje de verticalidad: la 'fachada/interior visible' es el castellano y la 'cripta' es el catalán. Pero ambas forman parte del mismo edificio. Un dato no secundario ni inocente es que se trata de un edificio sagrado.

Siguiendo con la lectura analógica, el mundo subterráneo estaría unido al mundo de la superficie por un puente o umbral, que es la poesía. Toda separación tajante entre ambos planos resultaría artificial, toda negación de comunicación entre ambos planos sería ficticia. Así cobra sentido la enfática afirmación de Margarit, quien tras escribir una seguidilla de poemarios en catalán de pronto siente que «tengo una nostalgia, que es el castellano. 'No deja de ser la lengua en la cual tú has llegado a la cultura, y ahora cómo, ¿la tiras en el retrete?' [...] viene la solución de este tema con *Estación de Francia*, en 1999. Se acabó: ¿por qué he de renunciar yo al castellano?» (Martínez Pésico 2018a). Enric Bou explica la idea de que el mundo subterráneo, como muestran los trabajos de David Pike, está ligado al mundo en la superficie gracias a *thresholds* (umbrales, *soglie*, *seuils*) que conectan las profundidades y la superficie. El problema es que, en general, se ha tendido a querer separar esos mundos. A esto se añade la dificultad en relacionarlos visualmente:

La gran diferencia entre el espacio en la superficie y el espacio subterráneo es la homogeneidad *versus* la no homogeneidad. El concepto de 'umbral' de David Pike aporta una explicación útil para trazar una topografía de la 'ciudad vertical' porque ayuda a entender cómo los espacios en la superficie y los subterráneos se superponen, se pueden llegar a comunicar y los modos cómo son radicalmente diferentes. (Bou 2020, 58)

La conexión entre el mundo subterráneo y el superficial se evidencia en los umbrales creativos, pero también la traducción fue un oficio 'hospitalario' en el que Margarit utilizó sus dos idiomas: tradujo al castellano a algunos de sus poetas más amados como Thomas Hardy,

también arquitecto, o Elizabeth Bishop. Es, además, el traductor de *Estimat Marta* de Miquel Martí i Pol, y de Gabriel Ferrater. De su labor traductora hacia el catalán cabe mencionar a R.S. Thomas (desde el inglés) y a Rainer Maria Rilke (desde el alemán). Del inglés al castellano tradujo a Sharon Olds. Esto habla de un bilingüismo activo que se puso al servicio de la literatura de creación y, también, de esa forma sofisticada y perdurable de mediación cultural que es la traducción interlingüística.

Anexo

El poeta arquitecto

Espacios, lenguas y lenguajes en las 'obras' de Joan Margarit

Marisa Martínez Pésico

Bilingüismo y autotraducción: la poesía de Joan Margarit

Un estudio de caso

Abstract The present article intends to analyse, through the method of the case study, the compositional and selftranslational strategies, at a synchronic and diachronic level, practiced by the Catalan-Spanish bilingual writer Joan Margarit with the intention of advancing in the study of the creative processes linked to the bilingualism of endogenous and vertical writing, to the phenomena of supratraduction and to the impact of the convergence of languages in the literary idiolect. Some reflections linked to the impact of historical traumas on the topics of poetry, the complexity of multicultural identities and the features of the publishing field in a multilingual country such as Spain will also be presented.

Índice 1 Objetivos y preguntas de investigación. – 2 El bilingüismo ante las asimetrías de poder. – 3 El movimiento de autonomización de una *reescritura moderada*. – 4 Joan Margarit: algo más sobre sus modalidades de escritura bilingüe. – 5 A modo de conclusión.

Este artículo fue publicado por primera vez en la revista *Artifara. Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas* de la Università degli Studi di Torino. Cita completa: Martínez Pésico, M. (2019). «Bilingüismo y autotraducción: la poesía de Joan Margarit. Un estudio de caso». *Artifara*, 19, 19-45. <https://doi.org/10.13135/1594-378X/3185>.

1 Objetivos y preguntas de investigación

Este artículo se propone iluminar algunas de las estrategias compositivas y autotraductivas del escritor catalán Joan Margarit (Sanaüja, 1938) con la intención de avanzar en el estudio de los procesos creativos ligados al bilingüismo de escritura endógena y vertical –en este caso, del *bilingüismo superpuesto* castellano-catalán– y de la traducción asimétrica o *supratraducción* del catalán al castellano (aunque veremos el particular posicionamiento de Margarit a este respecto).¹

Se mostrarán algunas peculiaridades del proceso compositivo de sus poemas en ambas lenguas en una dimensión sincrónica –cómo escribe poesía hoy, focalizándonos especialmente, pero no solo, en su último poemario *Un hivern fascinant / Un asombroso invierno*, publicado en 2017– pero también en su evolución diacrónica, puesto que sus métodos de escritura han variado con el tiempo. Estos se caracterizan por una dinámica pendular que ocupa el lapso de casi sesenta años, desde su primer libro –publicado únicamente en castellano en 1963, con prólogo de Camilo José Cela– hasta 2017, con el poemario citado, publicado primero en catalán e inmediatamente después en castellano. En *Un hivern fascinant* Margarit sigue respetando la misma opción de escritura bilingüe férreamente adoptada desde 1999 con la publicación de *Estació de França*, cuyo prólogo, titulado «Sobre les llengües d'aquest llibre / Sobre las lenguas de este libro», resulta clarificador en lo que concierne a sus elecciones de política lingüística y cultural.

Se tomarán en consideración las declaraciones del autor sobre este tema –entrevistas e intercambios mantenidos con él, elementos peritextuales metapoéticos como prólogos, epílogos y notas de autor–, elementos paratextuales de algunas ediciones de sus poemas publicadas entre 1999 y 2018 así como el cotejo morfológico y estilístico de un corpus de poemas en castellano y en catalán.

El estudio de casos ha sido un método de gran utilidad para iluminar las numerosas aristas de la autotraducción, una modalidad traductiva de cuyo estudio se han ocupado tanto los estudios de traducción como la literatura comparada y la lingüística contrastiva. Señala Maria Alice Antunes en sus investigaciones sobre la obra autotradu-

¹ En lo que concierne a la *autotraducción vertical*, señala Rainier Grutman que «las autotraducciones realizadas en España post-franquista son (casi) exclusivamente asimétricas (o verticales) [...] No puede ser un mero azar que la (casi) totalidad de los autotraductores provenga de comunidades lingüísticas no simplemente bilingües (lo que dejaría entender que hay una simetría entre los idiomas) sino diglósicas, caracterizadas por una distribución asimétrica (por los motivos históricos que todos conocemos) de los dos códigos en uso» (Grutman 2011, 83). Entendemos por *verticales* aquellas traducciones entre dos lenguas de estatus y prestigio distintos dentro de una comunidad lingüística y por *supratraducción* a la operación traductiva que se realiza de una lengua materna que se encuentra en posición subalterna a otra lengua colindante considerada la variedad más alta de las dos.

cida del portugués al inglés por el autor brasileño João Ubaldo Ribeiro que en la misma senda de los estudios de caso pioneros sobre la escritura bilingüe de Samuel Beckett, Vladimir Nabokov o Nancy Houston «solamente a través de los estudios de caso alrededor de escritores que tradujeron o que traducen sus propios textos conseguiremos conocer una tarea vista como frecuente por el estudioso Julio-César Santoyo» (Antunes 2011, 11).² Este artículo, sin embargo, se propone problematizar la adecuación de aplicar la etiqueta de *autotraducción* al bilingüismo literario de Joan Margarit en la medida en que la bidireccionalidad de su escritura dificulta el establecimiento de límites nítidos entre el *texto fuente* o de partida y el *texto meta* o de destino. Se plantearán algunas alternativas clasificatorias.

Por otra parte, las opciones compositivas de Joan Margarit nos permiten conocer el impacto que acusa el idiolecto poético de ciertas políticas lingüísticas ligadas a traumas históricos y estudiar la relación a veces conflictiva entre autotraducción e identidad. Nos interesa estudiar aquí tanto la dimensión de la autotraducción que impacta en marcas textuales como revisar hipótesis de naturaleza extratextual, por ejemplo, el modo en que determinados acontecimientos históricos nacionales o exigencias editoriales influyen en la elección de ciertos temas y lenguas. No deberían dejar de contemplarse, tampoco, las razones íntimas, afectivas e individuales que conducen a un escritor a autotraducirse.

Las preguntas de investigación que intentamos responder a lo largo de este artículo se organizan en torno a los siguientes ejes:

1. ¿De qué modo el contexto histórico y geográfico en que se desarrolló su bilingüismo impactó en los temas de su lírica?
2. Entre un mismo poema de Margarit en sus dos lenguas, ¿encontramos marcas textuales de *aproximación* o de *autonomización*? ¿Hay ítems que provocan la construcción de sentidos muy diferentes entre ambos poemas o hay un 'efecto de control' del texto de partida, con limitadas variaciones?
3. En lo que concierne específicamente a las marcas de catalanidad: ¿hay evidencias de traducción ideológica y cultural derivadas de la neutralización de tales marcas identitarias que per-

² Julio César Santoyo, anglista y filólogo español cuyos estudios de traductología son considerados pioneros en el campo de la autotraducción literaria, señala con acierto la investigadora Diana Cullell que «a pesar de haber sido considerada durante mucho tiempo 'as something marginal, a sort of cultural or literary oddity, as a borderline case of both translation and literary studies' (Wilson 2009, 187), la auto-traducción ha generado una atención considerable de la crítica y la academia en el campo de los estudios de traducción de los últimos años (Cordingley 2013; Gentes 2013, 266; Walsh Hokenson y Munson 2007)» (Cullell 2014, 97).

mitirían hablar de *fagocitación cultural* o *pro-normalización* o, por el contrario, existe una intención de conservación o incluso de expansión de las marcas de catalanidad?

4. ¿Qué modalidades de autotraducción -si podemos llamarla, en este caso, autotraducción- practica el autor? ¿*Explicitadora* o *implicitadora*? ¿*Esperada/previsible* o *libre/revisora*? ¿*Simultánea* o *consecutiva*? ¿*Bidireccional* o *unidireccional*?
5. Respecto de las marcas editoriales: ¿podemos hablar, en el caso de Margarit, de *autotraducción opaca* o de *autotraducción transparente*? ¿Hay información editorial de la publicación en catalán en el contexto hispanohablante? ¿Existe alguna evidencia de componente diglósico?
6. ¿Qué motivos conducen al autor a la autotraducción/escritura bilingüe)? ¿Exigencias del sistema editorial en el contexto de la Península ibérica? ¿Voluntad de difusión en distintos mercados? ¿Ilusión de control textual? ¿Otros motivos personales? ¿Cómo gestiona las fronteras lingüísticas y culturales entre los campos literarios adyacentes español y catalán, su pertenencia simultánea a ambas tradiciones?

2 El bilingüismo ante las asimetrías de poder

Recientes investigaciones provenientes de los ámbitos de la psicolingüística y sociolingüística del bilingüismo plantean dos propuestas que nos interesa recuperar aquí: una de ellas ilumina las relaciones existentes entre el bilingüismo y el poder -es decir, entre la hegemonía económica y/o cultural de una lengua en detrimento de otra/s- y la segunda arroja luz acerca del modo en que sistemas lingüísticos distintos interactúan e interfieren entre sí a la hora de producir discursos. Se intenta explicar cómo el ser bilingüe influye en la competencia gramatical y en el procesamiento del lenguaje a nivel cognitivo para luego materializarse creativamente en la lengua hablada o escrita.

Carol Myers-Scotton (2006) en su libro *Multiple Voices: An Introduction to Bilingualism* parte de la pregunta de por qué la gente se convierte en bilingüe. Y afirma que:

Bilingualism is pervasive among people who do not belong to an economically and culturally dominant group. [...] People from a dominant group are less motivated to learn another language. [...] For example: the rise and fall of Latin. In the beginning of the Roman Empire every student had to go to Greece to learn Ancient Greek. As the Empire became stronger, there was less interest in learning

languages other than Latin. Without the cultural reasons to study Latin, the status of the language declines. (Myers-Scotton 2006, 32)

Siguiendo esta lógica histórica, Myers-Scotton predice que la lengua inglesa seguirá siendo la *lingua franca* a nivel global mientras la cultura angloparlante siga ejerciendo su predominio a nivel económico. De afirmaciones como estas se deduce que es necesario estudiar el bilingüismo a la luz de factores socioeconómicos y, ligados a ellos, la intervención de ideologías y actitudes así como los aspectos motivacionales que impactan en la comunicación intercultural de las lenguas en contacto entre las que se verifica una relación de asimetría y de desequilibrio de poder. A este respecto, Joan Margarit nos relata una anécdota que es la base real de uno de los poemas incluidos en *Un hivern fascinant*, «A través del dolor», en una entrevista que tuvo lugar en Barcelona el 20 de febrero de 2018:³

Mi primera infancia yo la paso en un pueblo donde nadie habla castellano. Pero en cambio allí aprendo a leer en castellano, claro, porque las monjas son fascistas y me enseñan a leer en castellano a los cuatro años. Pero a los cuatro años yo estoy en un pueblo donde no se sabe una palabra de castellano. [...] Pero ya el primer paso dentro de la cultura, que es la de un niño aprendiendo a leer, los aprendizajes, los hago en castellano. No es solo la escuela, es el aprendizaje cultural. Todo es en castellano. Yo nunca he hecho un aprendizaje en catalán. [...] Ni siquiera en arquitectura, porque no había libros. ¡Los libros de resistencia de materiales íbamos a París a comprarlos a aquel editor clandestino, el de izquierdas, Librería Maspero. Ahí había libros rusos de la Unión Soviética, de resistencia de materiales, traducidos al castellano. [...] Mi infancia se desarrolla en un país donde acaba de haber un millón de muertos. Y al final ganó lo peor. [...] vivo en una casa con un padre, una madre, un tío, un abuelo y una abuela acojonados. Absolutamente aterrorizados. Con el tío loco que todavía seguía poniendo banderas catalanas. Por lo tanto, hablando en catalán a la hora de comer pero no traspasando ninguna información que pudiera llevar al hijo a territorios hostiles. En casa siempre fueron objetivos: ‘Pertenece a una familia pobre que ha perdido la guerra. Punto’. A partir de ahí, lo que sea, pero esas dos cosas son evidentes. Y como todos los del pueblo están como tú, con los chicos hablas en catalán. Y es real la anécdota del poema de mi último libro [...]. Viene un guarda y te da un cogotazo y te dice que «hables en cristiano». ¡Este es el clima! Entonces esto no lleva a ninguna atracción por el castellano. (Martínez Pérsico 2018a)

³ La entrevista completa se puede consultar al final de este artículo.

A lo largo de la entrevista el escritor remarca la distinción entre su *lengua de cultura* (el castellano) y su *lengua materna* (el catalán) y expone las dificultades históricas y familiares de ese tránsito existencial en que ambos idiomas viven en contacto según un funcionamiento diglósico, pues son usados en diferentes esferas de acción (vida familiar y escolar; privada y pública) hasta llegar a una fase adulta de aceptación del bilingüismo como rasgo constitutivo de su identidad individual e histórica, de modo irrenunciable.⁴ La anécdota que Margarit cita en su entrevista aparece reelaborada en el siguiente poema de su último libro:

A TRAVÉS DEL DOLOR

Mai no he oblidat el clatellot d'un guàrdia
dient-me fort i sec: *Habla en cristiano, niño*.
Fins als meus quaranta anys, la policia
va fer interrogatoris amb tortures
només en castellà.
Però a través de tantes humiliacions
he pogut estimar el Ramón, el Luis,
i les pitjors paraules, les que m'han fet més mal,
les he sentides en la meva llengua.

Abans que les paraules va arribar una altra cosa.
Suau i indestructible.
Tan lúcida com res ja no ho seria mai.
Va arribar des d'un lloc que penso que és la infància.
A vegades la sento barrejada amb la música,
com deu o quinze notes que de sobte em commouen,
però no sé per què ni des de quan.
Com si fos una tomba sense nom
a la qual per amor sempre he dut roses.

⁴ Acerca de la experiencia del bilingüismo superpuesto catalán-castellano derivado de la prohibición del uso público del catalán durante el franquismo, un fenómeno que la sociología del lenguaje denomina *diglosia*, me he detenido en mi introducción a la poesía escogida de Joan Margarit *La libertad es un extraño viaje / La llibertat és un estrany viatge* (Granada: Valparaíso Ediciones, 2018, 7-25), y en el artículo «Joan Margarit o la libertad como forma de amor» publicado en *Aérea. Revista hispanoamericana de poesía* (Santiago de Chile, 12(12), 2017, 9-28) con motivo del Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda concedido al escritor por el Ministerio de Cultura del país austral. Allí señalo que, a pesar de que Margarit reconoce en numerosas declaraciones su naturaleza lingüística dual como una riqueza y un patrimonio que lo define como sujeto histórico, en muchos de sus versos asistimos a una poetización del desgarramiento y de la amputación encarnados en la lengua y ubicados en experiencias de la infancia o de la juventud, como sucede en poemas como «El saqueig / El saqueo», del libro *Des d'on tornar a estimar / Amar es dónde* de 2015 o «La professora d'alemany / La profesora de alemán», del libro *Estació de França / Estación de Francia* (1999).

És la força i la llum d'una cosa que ignoro.
 M'avisa, em protegeix d'algun lloc que no estimo.
 D'una inútil rancúnia. De mi mateix. Dels altres.
 D'alguna perillosa indiferència.
 És en els meus poemes.
 Que per això, també, els he escrit en castellà.
 (Margarit 2017, 56)⁵

Entre el poema en catalán y en castellano existe una variante que merece ser destacada: los tres versos «Fins als meus quaranta anys, la policia | va fer interrogatoris amb tortures | només en castellà» son escritos por el propio Margarit insertando una especificación en castellano: «Duró hasta que tuve cuarenta años: | la policia, **en Cataluña**, llevaba a cabo interrogatorios | con torturas tan solo en castellano».⁶ El complemento circunstancial de lugar es introducido en la supratraducción para orientar al lector en castellano –sea español o no– y así se opta por no dejar librada a la interpretación esa elipsis geográfica que un lector catalán puede, naturalmente, inferir sin que medie mayor explicitación. Esta aclaración (o instrucción de lectura) cumple una función didáctica para el mercado editorial de destino y, también, genera un efecto de contraste: la copresencia de la oposición castellano/Cataluña refuerza la idea de que parte de la tortura era, precisamente, interrogar al detenido en una lengua impuesta, obligando a quien ha sido vencido a comunicarse en el idioma imperial.

En este sentido, la escritura bilingüe/autotraducción de Margarit es un tipo de operación *explicitadora*, si tomamos en consideración la direccionalidad de la lengua materna hacia la lengua de cultura, puesto que, en términos cuantitativos, sería aquella que completa de alguna manera la versión de la L1 «mediante la aportación de elementos inexistentes en aquella, como ocurre con algunas autotraducciones de Nabokov o de Beckett. La comparación de ambas versiones ofrece aclaraciones en ambas direcciones» (Recuenco Peñalver 2011, 205).

⁵ «A TRAVÉS DEL DOLOR. Nunca he olvidado el pescozón de un guardia | que con voz fuerte y seca me decía: | *Habla en cristiano, niño*. | Duró hasta que tuve cuarenta años: | la policia, en Cataluña, llevaba a cabo interrogatorios | con torturas tan solo en castellano. | Pero a través de tanta humillación | he llegado a quereros, Ramón, Luis, | y las peores entre las palabras, | las que más daño iban a causarme, | las he escuchado en mi propia lengua. || Antes que las palabras llegó algo. | Indestructible y suave. | Lúcido como nada alcanzaría a serlo. | Llegó desde un lugar –yo diría la infancia– | y a veces lo he sentido mezclado con la música. | Son diez o quince notas. Me conmueven, | pero no sé por qué ni desde cuándo. | Una tumba sin nombre a la que, por amor, | siempre he llevado rosas. | Es la fuerza y la luz de algo que ignoro. | Me avisa y me protege de un lugar que no amo. | De un inútil rencor. De los otros. De mí. | De alguna peligrosa indiferencia. | Está en mis poemas. | Por eso los he escrito, también, en castellano» (Margarit 2017, 57). Las versiones en catalán y en castellano corresponden al autor.

⁶ Las negritas que se evidencian en versos y pasajes prosísticos de Joan Margarit a lo largo de este artículo son mías.

Al efectuar un análisis comparativo entre las marcas del *autor-modelo* original y las del *autor-modelo* inscritas en el texto autotraducido verificamos una construcción distinta de ambos para la edición en castellano y en catalán. Recordemos que, para Umberto Eco, el *autor-modelo* es una construcción del texto, reflejo del *lector-modelo*, y está inscrito en el original, de forma consciente o inconsciente, por el autor. En el caso de la traducción, es el autor-modelo quien será intuitivamente tomado como referencia por el traductor para intentar ser fiel al texto que traduce. El autor-modelo es aquel a quien el lector atribuye la selección de una lengua, de estructuras sintácticas, de un determinado patrimonio lexical y estilístico y de un tipo de enciclopedia (Eco 1979). Para Antúnes, al autor que se autotraduce le estaría permitido optar entre la reconstrucción del autor-modelo original «y la construcción de un autor-modelo diferente del primero. En otras palabras, el autotraductor puede elegir entre la aproximación y la autonomización con relación al autor-modelo inscrito en el original» (Antúnes 2011, 14). Cambian el lector-modelo (y el autor-modelo), en este caso, cuando Margarit introduce especificaciones culturales e históricas menos inferibles para el público que leerá los poemas en castellano.

Las oposiciones entre lenguas y colectivos humanos se materializa, en muchas páginas de Margarit, en juegos de palabras que descansan en el uso intercambiable de pronombres personales en función sujeto, pronombres posesivos pospuestos y adjetivos posesivos antepuestos. El yo lírico (en la poesía) o yo autoral (en la prosa autobiográfica) de Margarit parece muchas veces situarse en una zona de tránsito entre un colectivo y otro, entre una lengua y otra, acentuando su doble pertenencia y la recíproca desconfianza a identificarse rígidamente con una única posición. En su reciente libro de memorias de infancia, adolescencia y primera juventud *Per tenir casa cal guanyar la guerra* (2018) traducido al castellano por Josep M. Rodríguez como *Para tener casa hay que ganar la guerra*, Margarit habla del miedo, y sus palabras transmiten al lector el sentimiento de *lo siniestro* –en un sentido freudiano– porque describen la presencia del ámbito familiar (es decir, catalán) como un ámbito tan potencialmente amenazante como el exterior, inquietante también, y por momentos incomprensible. Este efecto de sentido emerge precisamente de las ambigüedades semánticas relacionadas con la inclusión/exclusión entre pronombres:

...mi descubrimiento del miedo es la toma de consciencia del miedo de los mayores, lo que ellos siempre tratan de ocultarme: eso que tiene su origen en haber vivido la Guerra Civil, sentir el peligro en un mundo donde, poco a poco, fueron dejando de existir «**los tuyos**», porque tanto te podían matar los unos como **los otros**. Aunque si te mataban **los tuyos** era mucho peor (Margarit 2018c, 72-3)

Del mismo modo, en «El saqueig» se afirma que «Haver salvat la llengua m'ha deixat | a mercè d'una gent que era **la meva**» y en «A través del dolor» se explica esta doble naturaleza del yo poético, quien a pesar de la humillación sufrida durante la infancia elige rechazar la del rencor y la indiferencia, ya que *los otros* son parte de *sí mismo*. Esto explica por qué opta por la doble escritura, es decir, por el bilingüismo literario: «És la força i la llum d'una cosa que ignoro. | M'avisa, em protegeix d'algun lloc que no estimo. | D'una inútil rancúnia. **De mi mateix. Dels altres.** | D'alguna perillosa indiferència. | És en els **meus** poemes. | Que per això, també, els he escrit en castellà». El uso de los pronombres y adjetivos posesivos revela la fluctuación entre lo propio y lo extraño, entre los otros y los nuestros, entre lo mío y lo ajeno, como si el sujeto de la enunciación fuera una especie de rehén que cae en contradicciones gracias a esta doble pertenencia identitaria.

En la entrevista citada, Joan Margarit se explaya con detalle en el largo y complejo periplo creativo que lo condujo a escribir en sus dos idiomas: alude a los doce primeros poemarios que escribió, que con el tiempo pasarían a ser apenas *restos de un naufragio*. Estos doce libros preparatorios están compuestos por cuatro libros tempranos, a los que califica de *fracaso castellano*, y de ocho libros sucesivos en catalán que considera *fracasos del entusiasmo lingüístico* hasta llegar a la aceptación de su doble código:

Empiezo a escribir en castellano por un error de base que no tenía por qué no cometer. [...] la poesía es cultura y uno debe escribir poesía en su lengua de cultura. Normalmente nadie presta atención a esto porque las lenguas de cultura y la de expresión coinciden. [...] Yo me dediqué durante 20 años a eso. Y a partir de un cierto momento, fracaso. [...] Un milagro que en esos 20 años -de los 20 a los 40- yo no me canse de hacer libros malos: hago cuatro. [...] Entonces lo que sucede es muy sencillo: a los 40 años yo soy muy amigo de un gran poeta catalán que se llamó Miquel Martí i Pol. Él vivía en un pueblo cerca de Vic y tenía una esclerosis múltiple [...] un día recibo una carta suya en contestación a una mía en donde me decía: «Le he dado tu última carta a leer a mi hija [...]». Con Miquel nos escribíamos en catalán, la confianza la expresaba en lengua materna [...] «Entonces le he preguntado a ella qué piensa del que escribe esta carta. Me respondió que sí, que esta carta puede ocultar un poeta». Y en aquel mismo momento me di cuenta del error de 20 años. Del punto donde estaba trabado. [...] «¡Has estado buscando por toda la casa y no se te ha ocurrido el altillo, burro!» [...] Hago las primeras cosas en catalán, entonces surge un entusiasmo delirante. [...] Pero esta locura tiene una parte que me hace fracasar por segunda vez, que es el entusiasmo lingüístico. Yo descubro palabras, yo voy por el mun-

do viendo palabras que había usado hasta ahora en la mesa, con mi abuela y eso, y de repente son palabras que yo estuve buscando 20 años, que las usaba pero no las veía para la poesía. Porque yo pasaba por el altillo pero no hurgaba allí. Y ese entusiasmo me llevó a escribir ocho libros. Ocho libros que recogí en una antología que se titulaba *L'ordre del temps*. Son mis primeros ocho libros en catalán, que ganaron todos los premios en catalán. [...] De esto no quedará en mi obra completa nada más que un primer capítulo que se titula muy claramente «Restos de aquel naufragio». [...] Entonces escribo un libro que se titula *Llum de pluja*. [...] A partir de *Luz de lluvia* ya no hay fracasos. [...] Pero todavía no soy yo. Porque para ser realmente yo tengo una nostalgia, que es el castellano. «No deja de ser la lengua en la cual tú has llegado a la cultura, y ahora cómo, ¿la tiras en el retrete?». [...] Bueno, un problema sentimental lógico, ¿no? Y entonces este problema se resuelve después de estos cuatro libros, porque viene la solución de este tema con *Estación de Francia*, en 1999. Se acabó: ¿por qué he de renunciar yo al castellano? (Martínez Pésico 2018a)

Dada la citada relación entre bilingüismo y poder se torna necesario, entonces, estudiar la dimensión sociológica de la autotraducción porque la misma excede los problemas textuales para propiciar el estudio de las lenguas en concomitancia y/o en competición. A este propósito, Rainier Grutman acuña una distinción sumamente útil: el *bilingüismo de escritura exógena* y el *bilingüismo de escritura endógena*. En el primero se alude a los autores cuyo cambio de código lingüístico implica el paso de una frontera lingüística, cultural o nacional (por ejemplo, el caso de un hispanohablante que vive en Italia y adopta el italiano como lengua literaria al autotraducirse, como hizo el escritor argentino Rodolfo Wilcock). El segundo grupo alude a autores que manejan lenguas que comparten el mismo espacio físico, en contacto casi siempre descompensado. Señala Grutman que, al hablar de escritores autotraductores en el Estado español, «prioritariamente tenemos que utilizar el concepto de *bilingüismo de escritura endógena* [...] por la existencia de una fuerza centrípeta que preconiza el español como idioma literario, en calidad de lengua franca» (Grutman 2011, 61).

Si en el terreno político Margarit se autoasume como independentista, en el terreno literario aboga por un sincretismo lingüístico y cultural coherente con sus razones históricas.⁷ Una toma de posi-

7 A este propósito, me remito a la interesante reflexión de Diana Cullel: «cuando se refirió a la idea de la independencia catalana durante el 'Pregó' que leyó en Barcelona en 2010, Joan Margarit promovió una independencia política que no dejaría de establecer enlaces entre los sistemas literarios de la Península ibérica, y que se sostendría precisamente en la amistad. Margarit se sintió obligado a destacar 'el que em va dir el meu

ción sobre la lengua propia y la(s) literaria(s) inaugura el poemario *Estación de Francia*, cuyo prólogo, como ya hemos señalado, presenta una apología del plurilingüismo y ofrece su peculiar e íntima interpretación de la palabra *normalización*:

Este es un libro de poesía bilingüe. No se trata de poemas en catalán traducidos al castellano, sino que están escritos *casi* a la vez en ambas lenguas. Es el resultado de las circunstancias lingüísticas de muchas de las personas que como yo nacieron en el seno de una familia catalana durante o al terminar la guerra civil española. [...] Ahora la única *normalización* posible para mí es no renunciar a nada de cuanto tengo y que he ido adquiriendo en mi viaje poético. (Margarit 2018b, 278)

Es importante destacar el discurso marcado con un énfasis en el adverbio *casi* –figura en cursivas en el texto original– porque allí se estaría señalando una temporalidad, un brevísimo desfasaje entre la producción en ambas lenguas. Retomaremos esta peculiaridad en el siguiente apartado al hablar de *la fábula* (o alegoría) *de la catedral* que acusa el autor.

La puesta por escrito de este cambio en su modalidad de escritura coincide con el fin de un importante proceso de transformación en España, que varios estudiosos ubican en la década del '90. Elide Pittarello y Enric Bou, en un libro dedicado a estudiar una serie de voces crecidas al margen de la dictadura –los Novísimos– señalan que aunque quizás todavía haya menos acuerdos acerca del momento que marca el fin de un proceso de transformación en la Península, una fecha tan connotada como 1992 fija un momento de transformación irreversible: «Ya nada pudo ser como antes. [...] 1992 es una fecha más bien arbitraria. Santos Sanz Villanueva propone 1975, el año de la muerte del dictador, como el año decisivo que propulsa el cambio, Mainer propone 1990, Vilarós [...] propone el 1993, por coincidir con el tratado de Maastricht» (Bou, Pittarello 2009, 8). Los Novísimos, cuyo apelativo proviene de importación italiana, sirve para referirse a un grupo preciso o, según Pittarello y Bou, desde la distancia, se puede ampliar a un momento de transformación. El periplo de Joan Margarit, aunque voluntariamente alejado de los ecos culturalistas o contraculturales que caracterizan las poéticas heterogéneas de los Novísimos por ser autor más ligado a la Poesía de la

amic i gran poeta castellà Luis García Montero en acabar una de les nostres converses sobre aquesta qüestió: Joan, garantízame que tu amistad nunca se independizará de nosotros» (Cullell 2014, 96). En la reciente presentación de la antología *La libertad es un extraño viaje / La llibertat és un estrany viatge*, que tuvo lugar el 1 de febrero de 2019 en la librería barcelonesa NoLlegiu de Poblenou, Joan Margarit reafirmó públicamente su independentismo político así como su bilingüismo y biculturalismo castellano-catalán.

Experiencia hispánica, creemos que también se insertaría en este mismo movimiento de transformación cultural.⁸

3 El movimiento de autonomización de una reescritura moderada

¿Cómo funciona el lexicón de dos lenguas en contacto, en los hablantes bilingües? ¿Cómo es la representación mental de la competencia lingüística para una L1 y para una L2? ¿Se activan ambos lexicones de ambas lenguas en simultáneo al escuchar o producir discurso, o podemos hablar de modularidad e independencia de ambos lexicones en los procesos conocidos respectivamente como *language encoding* y *language production*? Entendemos por lexicón el diccionario mental de una lengua con información sintáctica, semántica, morfológica y fonológica, según la definición de la teoría de principios y parámetros de la gramática generativa postulada por Noam Chomsky.

Carol Myers-Scotton cuestiona el modelo erróneo de bilingüismo que hasta hace poco tiempo estuvo en boga, en particular el postulado por Kroll y Stewart's (1994) quienes establecían una distinción ni-

⁸ A este respecto señala Antonio Jiménez Millán que los aficionados a las clasificaciones generacionales se encuentran con un escollo al abordar la obra de Margarit: por edad (nació en 1938) le correspondería situarse en la generación de los setenta o de los Novísimos, pero las líneas fundamentales de su poesía están muy lejos de la estética culturalista, del intento de enlace con las vanguardias y de la obsesión metapoética que caracterizan a los poetas más representativos de esta tendencia, tanto si escriben en castellano (Antonio Martínez Sarrión, Guillermo Carnero, el primer Gimferrer o Jenaro Talens) como si lo hacen en catalán (el Gimferrer posterior a *Els miralls*, Jaume Pont o Antoni Tàpies-Barba). Para Jiménez Millán, es un autor que se mantiene al margen de cánones generacionales. Por otra parte, su incorporación relativamente tardía a la literatura catalana dificulta aún más un encuadre generacional que podría ubicarlo al lado de los poetas de mayor edad de la generación del setenta: Francesc Parcerisas, Marta Pessarrodona, Narcís Comadira o Salvador Oliva. «Todos ellos representan un significativo cambio de orientación de la poesía catalana hacia la reflexión moral, no exenta de ironía, y hacia la temática urbana. Sin embargo, queda claro el acento personalísimo de la poesía de Margarit y su particular defensa de un realismo lírico» (Jiménez Millán 2005, 14-15). Por su parte, Diana Cullell repasa la bibliografía crítica que liga fuertemente a Margarit con la tradición peninsular: «La etiqueta de la 'poesía de la experiencia' comenzó a utilizarse entonces para referirse a lo que durante la década de 1990 se convirtió en la tendencia poética dominante de la época, enfocada en la vida cotidiana y la experiencia vital del hombre común, con unos tonos conversacionales y narrativos. Esta nueva 'poesía de la experiencia', a pesar de parecerse muy poco a la estética teorizada por Gil de Biedma en relación con Langbaum y Cernuda, se generalizó de manera increíble entre los lectores de España. [...] y sin lugar a dudas se convirtió en la tendencia dominante (Cano Ballesta 2001; García Martín 1988; García Martín 1998; García Martín 1999; García-Posada 1996; Martínez 1997; Villena 1986; Villena 1992). Joan Margarit ha sido asociado repetidas veces con esta tendencia, y su obra se describe como una que 'parteix d'una història o anècdota -gairebé sempre històries o anècdotes personals, tretes del pou temible de la memòria- i n'extreu una reflexió que, essent també personal, acaba atenyent a tothom' (Cercas 2007, 12). Margarit se asocia con esta tendencia poética en el campo español debido a ciertas similitudes estéticas evidentes: desde el uso del tono narrativo [...] hasta el fuerte componente de compromiso social de sus versos» (Cullell 2010, 28-32).

tida de funciones entre el lexicon de la L1 y el de la L2: afirmaban que los bilingües tienen un mecanismo de control lingüístico de acceso selectivo y asimetrías en las conexiones (en particular, en lo que concierne a la idea de conexiones directas entre las palabras de una L2 y sus traducciones en L1) de modo que el conocimiento conceptual es lingüísticamente independiente entre los módulos de ambas lenguas.

Sin embargo, Spivey y Marian (1999) realizan experimentos con hablantes bilingües y arriban a la conclusión de que cuando estos escuchan una palabra, todas las palabras que empiezan con el mismo sonido inicial de ese ítem léxico se coactivan en las distintas lenguas que conocen, y en una misma lengua también. Si escuchan la palabra *beaker* (recipiente) también se activa la palabra *beetle* (cucaracha), así como una serie de palabras en las otras lenguas que dominan. Esto confirmaría que:

A bilingual is not a person with two separate language systems. Words from different languages very much behave as words from the same language. Implies that bilinguals have to select from more words. Also implies constant cognitive control to ensure adequate language selection: bilinguals have more competition. When we want to say something, we have to select the right words; as L2 words are co-activated, bilinguals have more competition. As a result, they will experience a tip-of-the-tongue effect more often (Gollan & Brown, 2006) and they will produce fewer words in fluency tasks (e.g., 'say as many words you know starting with the letter S'; Bialystok et al., JEPLMC, 2008). (Myers-Scotton 2006, 132)

Resumido: estas investigaciones echan por tierra el presupuesto de que en el bilingüismo y su cambio de código (*code-switching*) exista una división de trabajo (*division of labor*). Si trasladamos el resultado de estas investigaciones al terreno del bilingüismo de escritura, en este caso poética, encontramos una coincidencia notable con el testimonio que Joan Margarit ofrece a José Luis Morante en una entrevista de 2003. Cuando se le pregunta al autor qué lo impulsa a elegir una lengua literaria u otra en una comunidad bilingüe como la suya, el escritor responde:

Al escribir el poema en castellano y catalán durante el, para mí, largo período de elaboración y corrección del poema, localizo mejor lo sobrante. Cada lengua detecta más fácilmente un cierto tipo de elementos innecesarios en un poema, palabras, imágenes, versos, etc. La superposición de las dos lenguas ayuda a dejar el poema lo más desnudo y elemental posible. (Morante 2005, 143)

Encuentro fundamental este testimonio de Margarit acerca de la intervención de ambas lenguas en el proceso de creación poética para el estudio que nos ocupa. Este caso nos sirve para confirmar la hipó-

tesis de no modularidad sistemática y autónoma de los lexicones de ambos idiomas. Se da el fenómeno que en la sociolingüística es conocido como *convergencia*: se registra un influjo de la lengua B sobre la A (y viceversa) pero, al contrario que la interferencia, no se dan resultados agramaticales. En una situación en la que más o menos las mismas personas han hablado varias lenguas en la misma zona por un periodo de tiempo prolongado, lo más normal es que se produzca la convergencia formal, que suele ser evidente en el nivel fonético.⁹

En la entrevista que le hicimos en febrero de 2018 el escritor también nos habló en detalle de su proceso de creación bilingüe. Este proceso empieza:

...metiéndome aquí [se señala el pecho], buscando el poema, salvándolo en catalán, que es la única manera en que puedo salvarlo en una primera versión. Yo soy un escritor que llevará este papel en el bolsillo durante meses [y me muestra el poema inédito que habíamos leído al inicio de la charla]. Y seguramente no se parecerá en nada al final del principio. Ya lleva tiempo aquí este poema. Pues ese tiempo lo lleva en catalán y en castellano. (Martínez Pésico 2018a)

Sin embargo, es necesario efectuar una distinción entre el fenómeno de convergencia de las lenguas en contacto durante el proceso de escritura poética y la elección editorial –y de política lingüística– de escribir y publicar en las dos. No todos los autores bilingües escriben ni publican en su lengua de cultura, ni tampoco todos los hacen en su lengua materna. Cuando sale *Estación de Francia*, Luis Antonio de Villena celebra la opción personal de haber publicado en «dos lenguas colindantes, propias, no versionadas» (Villena 2005, 81). Precisamente en el prólogo a este libro, que fue publicado en Madrid por Hiperión como texto enfrentado –a la derecha, en las páginas pares, en catalán, y a la izquierda, en las impares, en castellano–, Margarit anuncia que se trata de «un libro de poesía bilingüe y que no son poemas en catalán traducidos al castellano, sino que están escritos *casi* a la vez en ambas lenguas [...] todas las versiones, modificaciones y vuel-

⁹ Acerca de la fértil influencia de las lenguas en contacto para la innovación literaria me he detenido en el artículo «La loca traducción: aventuras de una narrativa mestiza» en donde aludo a las innovaciones en la narrativa argentina del XX que introdujo el polaco Witold Gombrowicz durante sus años en la capital argentina a partir de algunas reflexiones críticas de Ricardo Piglia, para quien «las traducciones tienen una importancia incomparable en la historia de los estilos [...] La novela argentina se construye en esos cruces» (Piglia 1987). Un caso análogo es el de Joseph Conrad, polaco que adoptó el idioma anglosajón en su escritura y ayudó a definir el inglés literario moderno. Allí señalo mi idea de que el español artificial, forzado, roto, semejante a una lengua futura que resultó de la labor del comité de traducción de *Ferdydurke* dejó huellas en el sistema literario de destino: la novela argentina del siglo pasado. *Ferdydurke* bien pudo ser precursor de la *Rayuela* cortazariana.

tas a empezar [...] las he realizado en catalán y en castellano a la vez» (Margarit 1999, 8-11). El énfasis del adverbio se explica a través de la alegoría de la catedral incluida en ese mismo prólogo y explicada en detalle en la entrevista de 2018 para *Los Diablos Azules* de *infoLibre*:

- P ¿Entonces la primera gema en bruto del poema es siempre en catalán?
- R Tiene que serlo. Y es entonces cuando me invento la fábula de la catedral, que está en el prólogo de este libro [se refiere a *Estación de Francia*]. La cultura es la catedral, pero la catedral tiene millones de cosas: rosetones, contrafuertes pilastras, portales, coros. Todo es admirable en ese mundo de la cultura enorme. Pero para un poeta nada de eso tiene importancia. Lo único que tiene importancia de la catedral es la cripta, y la cripta no es más que un agujero en el suelo con cuatro reliquias. Pero sin cripta no hay catedral. [...] El poeta tiene que ir a la cripta [...] Y estás toda la vida maravillado diciendo que tú quieres hacer un arco o una bóveda y no te das cuenta de que solo puedes empezar a hacer todo esto si bajas a la cripta. Es que fíjate tú que para mí el castellano es una lengua que solo no me sirve para empezar un poema. ¡Solo para eso! ¡En todas las demás ocasiones me sirve! ¡Me sirve para continuar un poema, para escribir en prosa, para hablar, para cantar, para recitar! ¡Me sirve para todo, menos para este puñetero impulso inicial, menos para bajar a la cripta, joder, que ya es mala leche! [Risas] [...] ¿Sabes qué cuento, que me contaba mi abuela, se parece a lo que ha significado para mí esto? Me contaba «El cuento de la muerte blanca». Era una doncella que estaba encerrada en un palacio donde no había puertas, había solo un gran muro que lo cerraba todo. Entonces, ¿qué hace el hada buena con el príncipe? No lo transforma en un gran guerrero sino en una hormiga, para que pueda bajar y pasar por debajo del cimiento. Y entonces yo, claro, luego fui especialista en estructuras... ¡ya debía apuntar yo para el cálculo de estructuras! [Risas] Este cuento me emocionó más que otros. ¿Qué hice yo también con la lengua materna? Yo la tenía detrás de un muro cultural tremendo, y yo feliz con el muro. [...] Es ahí donde hay que buscar el poema. (Martínez Pésico 2018a)

Esta serie de testimonios nos permiten poner en entredicho y problematizar la aplicación de la definición de *autotraducción* al caso de Joan Margarit, entendiendo esta modalidad traductiva en el sentido clásico empleado por Anton Popovič: «self-translation is the translation of an original work into another language by the author himself» (1976, 19). Se propone, entonces, la adopción del sintagma *escritura bilingüe* porque la composición poética en ambas lenguas es, en este caso, un proceso simultáneo y superpuesto.

Vamos a focalizarnos ahora en las variaciones y marcas textuales, en los movimientos de aproximación y de autonomización entre las versiones en castellano y en catalán. En el prólogo a *Estación de Francia* el autor advierte que «No me preocupan las diferencias entre los dos poemas resultantes: tienen un origen común y buscan ser dos buenos poemas. A pesar de todo, no pienso –y aquí está el libro para confirmarlo o negarlo– que haya demasiada distancia entre ellos» (Margarit 1999, 11). Así se desentiende de planteamientos relacionados con la búsqueda de equivalencia y fidelidad, y descarta la posibilidad de establecer un poema original o de fijar un texto de control. Si tomamos como ejemplo *Un asombroso invierno*, publicado en la colección *Palabra de honor* de la madrileña editorial Visor, comprobamos que en la portadilla, después de la hoja de cortesía, figura más pequeño el título del libro en catalán y, justo debajo del título en catalán, el mensaje «Poemas en castellano del autor», evitando utilizar palabras como *versión* o *traducción*. Como en el caso de las ediciones de la madrileña Hiperión, el poemario también se dispone como texto enfrentado: a la derecha, en las páginas pares, en catalán (sitio destinado generalmente al original) y, a la izquierda, en las impares, en lengua castellana.

La *autonomización* es un movimiento en que el traductor (o autor) se distancia del texto original al traducir o escribir. Esta distancia, señala Maria Alice Antúnes, se manifiesta mediante la selección de estrategias textuales y recursos estilísticos diferentes de aquellas marcas inscritas en el texto de partida (de forma consciente o no) por el autor en el texto original. Se manifiesta, también, a través de opciones sintácticas y lexicales. Por el contrario, el movimiento de *aproximación* demuestra el trabajo del traductor intentando mantenerse fiel a un texto de partida eligiendo ítems lexicales que promueven la construcción de sentidos parecidos a aquellos activados por las pistas impresas en el texto original. «Si el movimiento de autonomización prevalece en el proceso de traducción, el resultado puede ser una adaptación, un nuevo original o una traición» (Antúnes 2011, 14).

Si emprendemos un cotejo de las versiones en catalán y en castellano de *Un hivern fascinant / Un asombroso invierno* mi hipótesis es que existe un movimiento de autonomía moderado, aunque en algunas ocasiones se apele a la amplificación, especialmente en lo que concierne a los realia culturales e históricos. Hay licencias de versificación, encabalgamientos y modificaciones del orden versal por las que probablemente un traductor (que no es el autor) no optaría.

La primera constatación que hacemos es que el texto poético en castellano es siempre amplificador en lo que respecta a la versificación. Algunos ejemplos, aplicables a todo el libro: «Treballs d'amor» / «Trabajos de amor» tiene 14 versos en catalán y 18 en castellano; «El nostre temps» / «Nuestro tiempo» tiene 15 en catalán y 18 en castellano; «Siglo de oro» tiene 20 en catalán y 22 en castellano. En catalán, el encadenamiento poemático suele perder versos: muchos ver-

sos se funden en uno en catalán y son desdoblados en castellano. Es una tónica repetida, también, en sus anteriores libros.

Tanto la ligera amplificación léxica y métrica como la variación de la línea de arranque por trastocamiento del orden versal se pueden constatar en el siguiente fragmento final del poema «L'illa misteriosa» / «La isla misteriosa». Una traducción adherente del tercer verso podría haber sido «Donde querría volver. | Por su mar cálido». La alternativa que elige el autor, donde se incorporan el matiz semántico del adverbio de frecuencia y se materializa un desplazamiento de sentido del condicional a la asertividad de la acción en modo indicativo, es:

Tenerife, anys cinquanta:

Un lloc i un temps. El únics
On voldria tornar. Pel seu mar càlid
Nedava ja un tauró: el meu futur (Margarit 2017, 18)

Años cincuenta, Tenerife:

Un tiempo y un lugar. Los únicos
A los que he deseado volver siempre.

Por su mar de aguas cálidas,

Nadaba ya un escualo: mi futuro (Margarit 2017, 19)

Como hemos dicho, cada poema castellano tiene siempre más versos, por expansión léxica o por modificación de la versificación. Hay una tendencia a la acuñación de dísticos finales y endecasílabos o alejandrinos en castellano que no existen en la versión catalana, cuyos versos son más concisos, intimistas, de mayor laconismo expresivo. Lo percibimos en el siguiente dístico final con endecasílabo en castellano, allí donde el poema catalán clausura el poema con un único verso. Por ejemplo, en «El nostre temps» / «Nuestro tiempo»:

Però una ferida també és un lloc on viure (Margarit 2017, 38)

Pero una herida
es también un lugar donde vivir (Margarit 2017, 39)

En «Dona fent-se les mans» / «Mujer haciéndose las manos» se incorpora otro matiz semántico con el verbo *dejar* a la versión castellana y se genera un endecasílabo:

Tot es refreda, i necessitem
El cansament d'haver estimat.
Per així desitjar el que es va acostant.
Tan diferent. (Margarit 2017, 22)

Todo se enfría, y se necesita
 El cansancio que deja haber amado.
 Para así desear lo que ya está acercándose.
 Tan distinto. (Margarit 2017, 23)

En «Cap altre inici» / «Ningún otro inicio» se trastoca ligeramente el orden versal y se culmina con un alejandrino. Una propuesta alternativa, adherente entre ambas versiones, podría haber sido «Sabiedo que, cuando se ha abierto, | una grieta no se vuelve a cerrar» o «Sabiedo que una grieta, | si se ha abierto, no se cierra más». Sin embargo, esta es la elección más innovativa del autor:

Sabent que, **quan s'ha obert,**
una esquerda no es torna a tancar mai
 (Margarit 2017, 94)

Sabiendo **que una grieta,**
después de haberse abierto, ya no se cierra nunca
 (Margarit 2017, 95)

En lo que concierne al contacto de lenguas en un mismo discurso, en particular a la alternancia de códigos o *code-switching* dentro del discurso poético, la irrupción del castellano en el texto en catalán obedece a órdenes orales o fórmulas cristalizadas del registro escrito ligadas a la autoridad, a episodios de violencia, que se reproducen en estilo directo. Nunca se reelaboran por apelación al discurso indirecto o referido sino que se introducen en castellano con discurso marcado por cursivas: en «A través del dolor», por ejemplo, la orden del guardia: «Mai no he oblidat el clatellot d'un guàrdia | dient-me fort i sec: *Habla en cristiano, niño*» (Margarit 2017, 52). También sucede en el poema «Casa de misericòrdia», incluido en el libro homónimo *Casa de misericòrdia* con el que Margarit ganó el Premio Nacional de Poesía (a nivel español, puesto que el autonómico ya lo había obtenido):

La mare, la misèria i la fam,
 la instància que algú li escriu a màquina:
 Saludo al Vencedor, Segundo Año Triunfal,
Solicito a Vucencia deixar els fills
 Dins de la Casa de Misericòrdia (Margarit 2018b, 88)

Entonces, el modo en que las dos lenguas entran en contacto en el poema es, casi siempre, a través de la violencia y de la imposición. Incluso cuando el vehículo es la literatura, como sucede en el poema titulado «Siglo de oro» -que, por aludir al período artístico en lengua castellana, tampoco es traducido como *Segle d'Or-*:

Una literatura que em retorna al franquisme:
 A aquells avorridíssims *poemas pastoriles*,
 La vanitat, la ira. Al valor d'un sarcasme,
 una ferocitat sovint eclesiàstica.
 Vaig malfiar-me de l'enginy per sempre.
 Fins i tot *El Quijote* va ser part
 d'haver perdut la guerra. L'amenaça
 d'una literatura utilitzada
 per, a cops de menyspreu, prendre'm la infància
 (Margarit 2017, 64)

Una literatura que me lleva de nuevo
 al franquismo: a aquellos aburridos
 poemas pastoriles, la vanidad, la ira.
 Al valor de un sarcasmo,
 una ferocidad con frecuencia eclesiástica.
 Desconfié para siempre del ingenio.
 Hasta *El Quijote* formó parte
 de ser los perdedores de la guerra.
 Y fue la maldición
 de una literatura utilizada
 para robarme a golpes de desprecio la infancia
 (Margarit 2017, 65)

Esta forma de comportamiento lingüístico, el intercambio de códigos entre dos lenguas, supone que un hablante llega a alternar ciertas estructuras en el mismo discurso, en un mismo acto de habla. Estudios realizados en comunidades de hablantes inglés-español en Estados Unidos demuestran que el cambio de código a nivel interoracional o intraoracional está regido por una serie de factores externos como el entorno físico, los participantes, el tópico de la conversación o la identificación étnica (cf. Silva-Corvalán 1989). En los poemas de Joan Margarit se verifica esta alternancia de códigos tanto a nivel interoracional como intraoracional y casi siempre está asociada con el tópico de la violencia, muchas veces ligada a episodios de infancia, lo cual intensifica el impacto emotivo del mensaje.¹⁰

¹⁰ Así reconstruye su nacimiento Joan Margarit en su reciente libro de memorias: «Nací en uno de los tiempos más sórdidos de España. A la una de la madrugada del 11 de mayo de 1938, en plena Guerra Civil. Mi nacimiento tuvo lugar a no muchos kilómetros de donde, hacia el oeste, se acababa de romper el frente de Aragón. Más lejos, en dirección al sur, ya se preparaba la batalla del Ebro, con la que empezaría el avance final del ejército nacional de Cataluña. El 26 de enero cayó Barcelona y el primero de abril terminaba la Guerra, con la derrota de la República. Tenía cuatro años cuando los nazis aprobaron una ley que obligaba a asesinar a cualquier judío que encontraran vivo, sin importar dónde lo encontraran. Y a los catorce leí en un diario la muerte de Stalin. Podría decirse que la única suerte de los que nacimos en aquella época fue

He encontrado pocos cambios que producen significativos efectos en el sentido. Hay ajustes rítmicos, modificaciones en los encabalgamientos y en la versificación, ampliaciones explicativas en castellano, pero aunque prácticamente en todos los versos haya alteraciones, no podríamos hablar de verdadera *adaptación*.¹¹ Quizás una de las innovaciones más notorias se evidencie en algunos títulos de libros. Además del adjetivo *fascinant* / *jasombroso* de su último poemario, lo corroboramos también en *Des d'on tornar a estimar* (2015), publicado en castellano como *Amar es dónde*. El título está tomado del poema «Estimar és un lloc», que en el interior del poema castellano es expresado con reversibilidad perfecta: «Amar es un lugar». La equivalencia del título sería «Desde donde volver a amar», con lo cual las diferencias a nivel de la semántica son notables: mientras *amar es dónde* ofrece una definición de amor que se sustenta, gracias al verbo cópula, en el lugar donde el amor sucede, *des d'on tornar a estimar* parece invocar un lugar utópico en donde exista la posibilidad de volver a amar otra vez. Hay un desplazamiento de sentido que convierte esta variación en una recreación «sentimental» significativa.

Nos preguntábamos al inicio del artículo, en lo que concierne específicamente a las marcas de catalanidad: ¿hay evidencias de traducción ideológica y cultural derivadas de la neutralización de tales marcas identitarias que permitirían hablar de fagocitación cultural o pro-normalización, o por el contrario existe una intención de conservación o incluso de ampliación de las marcas de la cultura de origen? Ya hemos señalado cómo, en el caso del poema «A través del dolor», no solo no se anula la marca de catalanidad sino que se precisa la localización geográfica de los hechos históricos como forma de instrucción didáctica para el público en lengua castellana. Pero también hemos constatado que en los poemas de Joan Margarit los topónimos catalanes jamás se castellanizan aunque exista la denominación castellanizada del lugar, que suele ser la empleada por la administración pública central, no autonómica. Por ejemplo, en el poema «El saqueig» / «El saqueo» leemos:

Encara deu haver-hi, entre esbarzers,
aquella é tancada de **Lleida** que vaig perdre
(Margarit 2018b, 120)

que, durante nuestra vida, ya no conoceríamos un país más triste y lóbrego que aquel en el que abrimos los ojos» (Margarit 2018b, 24).

11 En todo caso, Margarit se mantiene siempre en los confines morales, sin traición, del «quasi della traduzione poetica» al que alude Umberto Eco en *Dire quasi la stessa cosa*: «Il problema del quasi diventa ovviamente centrale nella traduzione poetica, sino al limite della ricreazione così geniale che dal quasi si passa a una cosa assolutamente *altra*, un'altra cosa, che con l'originale ha solo un debito, vorrei dire, morale» (Eco 2012, 227).

Entre zarzales debe andar aún
aquella É cerrada de **Lleida** que perdí
(Margarit 2018b, 121)

Como es sabido, la ciudad de Lleida tiene el nombre de *Lérida* en castellano. Del mismo modo, en el poema «Balada de Montjuïc» el signo diacrítico de la diéresis, inexistente en castellano sobre la vocal *i*, se mantiene en el poema castellano.

A propósito del peligro de fagocitación o normalización lingüística y cultural en literaturas minorizadas, señala la investigadora Olga Castro que:

Aun a riesgo de generalizar, podría concluirse entonces que la autotraducción al castellano de obras pertenecientes a un sistema literario periférico conlleva importantes riesgos ligados a la apropiación y asimilación cultural de esa obra: no solo en el sistema castellano (que, como he apuntado, parece exigir esa autotraducción para presentar la obra como original) sino también en las posteriores traducciones a otros idiomas, realizadas en todos los casos a partir de la versión castellana autotraducida. Dicho de otro modo, la autotraducción al castellano no solo comporta un riesgo de fagocitación de las creaciones en gallego [...] sino que puede acabar provocando que las traducciones a otras lenguas se realicen tomando el castellano como original, incurriendo así en una actitud neocolonial (Spivak 1993, 188) por la que se neutraliza completamente la identidad cultural de la obra. (Castro 2011, 39)

En la poesía de Margarit no hemos evidenciado este peligro que señala Castro al hablar de la apropiación cultural en las traducciones de una obra autotraducida, con particular referencia a la novela *Herba moura* de la escritora gallega Teresa Moure. En el corpus poético seleccionado hemos corroborado que la orientación que subyace en la poesía bilingüe del autor catalán es la de conservación o incluso ampliación de las marcas originalmente inscritas en el texto en lengua materna.

4 **Joan Margarit: algo más sobre sus modalidades de escritura bilingüe**

Ya hemos anticipado algunas de las modalidades que asume la escritura bilingüe de Joan Margarit en lo que concierne a la operación de amplificación en su lengua de cultura. Hemos explicado, también, que es importante cuestionar el concepto de *autotraducción* en el caso de Margarit, puesto que:

parece aludir tanto a la génesis del texto, como a lo que Simon denomina «translational writing», que corresponde con «the zones where creative writing and translation mesh» (Simon 2012, 8) e implica un proceso de traducción altamente creativo. (Cullell 2014, 97)

Aceptando la existencia de una *traducción creativa*, además de la categoría de *escritura bilingüe* ya propuesta, creemos que puede ser válida también la clasificación de María Recuenco Peñalver, quien amplía las opciones clasificatorias de Rainier Grutman mediante el agregado de la *autotraducción simultánea bidireccional* (2011, 205), que es la practicada, por ejemplo, por Lluís María Todó para la elaboración de su obra *La adoración perpetua*.¹² El autor explica que este libro «lo fui redactando en catalán y en castellano alternativamente, siguiendo impulsos cuya naturaleza exacta ignoro, y después traduje al castellano los capítulos al catalán, y viceversa» (cit. por Recuenco Peñalver 2011, 206).

Vimos, también, que en el prólogo a *Estación de Francia* Margarit rechaza el sayo de traductor y elige el de escritor bilingüe («Este es un libro de poesía bilingüe. No se trata de poemas en catalán traducidos al castellano»). Para Diana Cullell, en las palabras de Margarit resuena un aspecto común entre los autotraductores:

la resistencia «to speak of *translation* when describing the textual relation between the two versions» (Gentes 2013, 266-267) y el hecho de que comprenden esa práctica como «a double writing process in which each text produced is a variant of the other» (Wilson 2009, 187). (Cullell 2014, 98)

Respecto de las marcas editoriales, ¿podemos hablar, en el caso de Margarit, de *autotraducción opaca* o de *autotraducción transparente*? ¿Hay información editorial de la publicación en el nuevo contexto cultural? ¿Existe alguna evidencia de componente diglósico? Acerca de la transparencia u opacidad, Xosé Manuel Dasilva establece una distinción conceptual entre la *autotraducción transparente* y la *autotraducción opaca*:

...autotraducción transparente es aquella en la que no faltan informaciones paratextuales que ponen en conocimiento al lector de la circunstancia de que se encuentra ante una obra traducida por el propio autor a partir de un texto original escrito en otra lengua. Tales informaciones suelen aparecer consignadas fundamen-

12 Recordemos que Rainier Grutman (2009) divide las autotraducciones en grupos *consecutivos* y *simultáneos*: el primero (*delayed autotranslation*) alude a los textos traducidos cuando la versión original ha sido terminada o incluso el manuscrito original ha sido ya publicado, y el segundo (*simultaneous auto-translation*) incluye textos escritos y traducidos a la vez.

talmente en los peritextos, como la cubierta, la portada interior, la página de créditos y la página de los títulos, [...] La autotraducción opaca por el contrario es la que no proporciona ningún dato ni siquiera en el peritexto más recóndito que desvele que se trata de una traducción llevada a cabo por el autor. (Dasilva 2011, 46)

A partir de 1999, cuando Margarit adopta la modalidad de escritura bilingüe (o de *autotraducción simultánea bidireccional* que, como dijimos, es la categoría que más se acercaría a su modalidad autotraductiva si aceptamos la etiqueta de *autotraducción*), las ediciones consultadas permiten hablar de autotraducción transparente. Ya hemos señalado la indicación de autoría de los poemas en castellano en la portadilla de la edición castellana de *Un asombroso invierno* y del prólogo de *Estación de Francia*. En la antología bilingüe *La libertad es un extraño viaje* (2018), nuevamente con poemas en catalán en las páginas derechas pares y poemas en castellano en las izquierdas impares, en la hoja de créditos se señala «copyright de los poemas: Joan Margarit; de la traducción: Joan Margarit». No encuentro evidencia de componente diglósico en las ediciones consultadas. Pero Diana Cullell introduce una útil precisión:

Sin embargo, algunos de los elementos peritextuales en estas ediciones bilingües [...] aparecen, aunque no por regla general, solo en la lengua dominante de la edición: español. Es interesante notar que los elementos peritextuales no siempre resultan desventajosos para la lengua minoritaria, ya que muchas de las obras de Margarit –incluso si los prólogos están escritos solo en español– han aparecido con títulos de cubierta solo en catalán. Este es el caso de todos los libros publicados en Hiperión, aunque están catalogados en español por Visor, lo que sugiere que estos rasgos dependen principalmente del editor y de los requisitos específicos de cada editorial en particular. (Cullell 2014, 97)

Acerca de los motivos para la autotraducción, se barajan distintas hipótesis. Para Olga Castro, entre las razones que llevarían a un escritor a autotraducirse, destaca, en primer lugar, el propósito de llegar a un nuevo público lector que no leería las obras en la lengua minorizada (porque solo lee en castellano o porque simplemente prefiere leer en la lengua hegemónica) para «así conseguir una mayor difusión para sus obras» (Castro 2011, 30). Una segunda razón para autotraducirse sería la de «mantener la ilusión de control sobre el original, esto es, que el autor/a continúe sintiéndose protagonista» (31). Otro motivo es que algunos autores admiten abiertamente que «aprovechan la traducción para reescribir parte de su obra previa» (32). Como hemos visto, Margarit no solamente declaró en entrevistas o notas y demás peritextos metapoéticos sus motivos históricos para

adoptar el bilingüismo de escritura, sino que los transformó en tema de muchos de sus poemas. Como confiesa el escritor, «la única *normalización* posible para mí es no renunciar a nada de cuanto tengo y que he ido adquiriendo en mi viaje poético» (Margarit 2018b, 278).¹³

5 A modo de conclusión

A lo largo de este artículo nos propusimos estudiar, a través del método del estudio de caso, las estrategias compositivas y autotraductivas, a nivel sincrónico y diacrónico, practicadas por el escritor catalán Joan Margarit con la intención de avanzar en el estudio de los procesos creativos ligados al bilingüismo de escritura endógena y vertical, a los fenómenos de *supratraducción* y al impacto de la convergencia de lenguas en el idiolecto literario.

Hemos problematizado la adecuación de aplicar la etiqueta de *autotraducción* al bilingüismo literario de Joan Margarit en la medida en que la bidireccionalidad creativa de su escritura dificulta el establecimiento de límites nítidos entre el texto fuente o de partida y el texto meta o de destino. Propusimos aplicar a su caso el término *escritura bilingüe* o, en su defecto, el de *autotraducción simultánea bidireccional* propugnado por Recuenco-Peñalver.

Mediante el cotejo morfológico y estilístico de un corpus de poemas escritos en su lengua de cultura y en su lengua materna hemos planteado que existe un movimiento de *autonomización* moderada, puesto que se evidencian pocos ítems que provocan la construcción de sentidos muy diferentes entre los poemas en ambas lenguas. Las

¹³ En este sentido, no podemos más que distanciarnos de la interpretación que ofrece Diana Cullell acerca de los motivos del bilingüismo literario de Margarit, porque en nuestra opinión su lectura instala una sospecha infundada y gratuita: «el poeta catalán estaba privilegiando los contactos basados en la amistad y afinidades literarias, más que en las lingüísticas o políticas; alianzas que aspiran a que cruzar las fronteras sean más fáciles y fluidas y que permitan diálogos y lazos [...] La poesía de Margarit en ediciones bilingües española y catalana ha sido publicada y por tanto respaldada por editoriales muy potentes -Hiperión y Visor están entre las editoriales más importantes de poesía de la península ibérica-, y su obra poética ha recibido premios importantes no solo en catalán, sino también en español: recibió el Premio Nacional de Poesía de 2008 [...]. Según Mark Verboord (2003, 265), características como el respaldo de figuras poéticas importantes, el apoyo de editoriales relevantes, y la concesión de premios clave son indicadores de prestigio. De esta forma, fortalecen la posición de Joan Margarit en el campo literario español y, por extensión, en el campo literario catalán también. Le conceden al autor una red de seguridad sin parangón y otorgan a su obra la alabanza fundamental de la crítica [...] Margarit ha afirmado que nunca se sintió marginado por escribir [...] en español a la vez que catalán (Lafarque 2007), pero tal como ha intentado demostrar este artículo, esta falta de marginalización puede deberse a las estrategias que ha seguido y al complejo andamiaje literario y extra-literario que rodea su obra bilingüe. Por un lado, con respecto al uso de lenguas diferentes, Margarit mantendría una relación saludable con respecto a la traducción o la creación de un poema en dos idiomas para acceder a dos audiencias diferentes» (Cullell 2014, 106).

variaciones se circunscriben a una ligera amplificación léxica y métrica, a cambios en las líneas de arranque, al trastocamiento del orden versal o a diferencias en la versificación. Hemos señalado algunas excepciones más creativas en las que un traductor (no autor) probablemente no hubiera incurrido. También identificamos la alternancia de códigos tanto a nivel interoracional como intraoracional en varios poemas en catalán y comprobamos que casi siempre esta alternancia se asocia al tópico de la violencia de base histórico-autobiográfica.

Concluimos que, en el corpus estudiado, no hay evidencias de traducción ideológica y cultural derivadas de la neutralización de marcas identitarias de catalanidad que permitirían hablar de *fagocitación cultural* o *pro-normalización* sino que, por el contrario, existe una intención de conservación y de expansión de las marcas de catalanidad en los poemas castellanos, que aportan precisiones geográficas o históricas y conservan topónimos y signos diacríticos del alfabeto catalán.

Hemos presentado, también, algunas reflexiones ligadas al impacto de traumas históricos en los temas de la poesía de Margarit, casi siempre reelaboraciones de anécdotas de infancia y primera juventud, según las informaciones recolectadas en entrevistas e intercambios mantenidos con el autor.

Además, hemos emprendido un somero análisis de elementos peritextuales metapoéticos como prólogos, epílogos y notas de autor, pero también de elementos paratextuales de ediciones de sus poemarios a partir del año 1999 (cubiertas, contracubiertas, portadillas) para estudiar algunas de las estrategias editoriales de difusión de este autor bilingüe en un país plurilingüe como España.

Joan Margarit, quien se asume independentista en el plano político, es un autor de identidad bicultural y de pertenencia simultánea a las tradiciones literarias catalana e hispánica, entre varios motivos, por sus afinidades estéticas evidentes con la llamada Poesía de la Experiencia y por su proyección editorial en toda la Península y en tierras de ultramar. Creemos que esta doble pertenencia no hace peligrar su objetivo declarado de defensa de su catalanidad. Por el contrario, ejemplos como el suyo favorecen tanto la preservación como la difusión de su cultura y lengua maternas en un enclave difícil. Tal como escribe en su último libro de memorias, «los catalanes llevamos a cabo el extraordinario cometido de preservar una lengua y, más difícil aún, el alto nivel de su cultura a pesar de estar situados entre dos, históricamente, grandes Estados» (Margarit 2018c, 45).

La lengua en el altillo

Entrevista con Joan Margarit

En una Barcelona nublada de febrero me encuentro con Joan Margarit en la confitería del Hotel Colón, escenario de su poema «Hotel Colón, Barcelona» incluido en *Des d'on tornar a estimar / Amar es dónde* (2015). En este poema rememora un encuentro con el Premio Nobel de Literatura 1989, Camilo José Cela, y allí habla de la «falsa fachada de cemento | de la catedral gótica» que me señala también a mí, a través de la ventana, mientras me relata las mismas peripecias de sus versos y yo no puedo evitar sentirme un personaje de Pirandello que anda buscando un autor. Saca de su bolsillo un poema inédito, en curso de escritura. Lo leemos juntos. Soy testigo de su proceso creativo y compositivo: el poema está escrito en catalán impreso a ordenador y tiene una versión paralela manuscrita castellana en los espacios en blanco, entre líneas. Margarit volverá a este poema en el curso de la entrevista.

MMP Aunque en el prólogo a *Estación de Francia* y en varias declaraciones tuyas has ido contando tu experiencia de escritor bilingüe quisiera conocer más detalles acerca de cómo es tu proceso creativo en ambos idiomas, cómo fue cambiando con el tiempo y cuáles fueron los detonantes de estos cambios.

JM Empiezo a escribir en castellano por un error de base que no tenía por qué no cometerlo. Es lógico que me equivocara, porque la poesía es cultura y uno debe escribir poesía en su lengua de cultura. Normalmente nadie presta atención a esto porque las lenguas de cultura y la de expresión coinciden. Pero en los casos en que no coinciden, la mayor parte de la gente escribe prosa. Tampoco pasa nada. Pero en ese pequeñísimo espacio que queda de que tu lengua de cultura no sea tu lengua materna, y que además te dé por la poesía, esos sois cuatro y acabo [risas]. Por tanto no hay ni bibliografía, ni avisos, ni nadie te dice nada. Y te parece muy lógico que cuando tú tienes esta sensación de que has de decir algo, que tienes cosas por decir, que si no escribes te mueres, etcétera etcétera -toda esta cosa que acostumbra venir al final de la adolescencia o al principio de la juventud- pues no te haces problema. Si mi lengua de cultura es esta, pues escribo. Y como has visto que otra gente lo ha hecho -prosa, pero tú no matizas- y has leído con gran placer, a pesar de tu juventud, por ejemplo a Cioran o a Beckett, y sabes que esta gente ha escrito en su lengua de cultura que es el francés -pero no es la materna-, haces lo mismo. Pero claro, a ellos tanto les da, porque son prosistas. Pero esto no lo matizas. Y entonces sigues por ahí. Y empiezas tu aprendizaje.

MMP Tus primeros libros fueron escritos en castellano. Y el prólogo a tu primer libro te lo escribió Cela. ¿Qué te aportó recibir esa atención de un escritor consagrado?

MMP Nada. Bueno, una pequeña entrada. Fíjate que era un libro que estaba fuera de todas las cadenas de ventas. Estamos hablando del año '63, de *Miseria y compañía*, en una dictadura. Entonces en este mundo yo publico este libro en una editorial de libros de escuela, de bachillerato. No hacía más que libros de texto, y yo publico un libro de poesía [risas]. Ese libro de poesía se lo mando a Cela. A Cela le hace gracia y hace el prólogo. Y en ese prólogo dice que soy «un surrealista metafísico», aparte de otras cosas. Por entonces me pareció muy bien, yo tenía 23 años. Ahora me horrorizaría que me llamaran surrealista metafísico [risas]. Este es mi principio, claro, en mi lengua de cultura.

MMP ¿Y cómo fue el proceso que te condujo a la escritura en tu lengua materna? ¿Qué ocurrió para que dieras el salto?

JM Muy sencillo. Tú crees que la cultura no tiene lengua. Y ahí te equivocas. Es muy pedeste lo que me pasó, pero transcurre en veinte años. Dentro del proceso de creación del poema yo he llegado a la conclusión –al menos para mí– de que es un proceso interior, por lo tanto no hay que buscar nada fuera, has de buscar todo dentro. Sacar de allí algo que tenga interés para mí es difícilísimo. Me paso tardes enteras buscando dentro, y cuando encuentras algo, comienza el trabajo. Pero ese *algo inicial* no es lingüístico. Encontrar algo que tú sospeches que pueda ser un día lingüístico es el primer paso. Pero ahí todavía no estamos en ninguna cultura, en ninguna lengua ni nada. Este trabajo, antes de que sea lingüístico, no es inútil. Yo me dediqué durante veinte años a eso. Y a partir de un cierto momento, fracaso. A partir del momento en que digo «vamos a poner esto en palabras» ahí me lío y fracaso. Un milagro que en esos veinte años –de los veinte a los cuarenta– yo no me canse de hacer libros malos: hago cuatro. Ese es un milagro o, si quieres ser condescendiente conmigo, llamémoslo «fe en mí mismo». Lo puedes llamar de todas maneras. Entonces insisto y me digo: pero si esto es mío, ¿cómo yo no he de poder expresar esto? Si esto no está en Machado, ni en Neruda, ni en ningún otro, por lo tanto es mío, ¡debo de poder expresarlo! Pero aún no he aterrizado en la lengua. Entonces lo que sucede es muy sencillo: a los cuarenta años yo soy muy amigo de un gran poeta catalán que se llamó Miquel Martí i Pol. Él vivía en un pueblo cerca de Vic y tenía una esclerosis múltiple, le costaba mucho hablar. Y moverse, no digamos. Y él escribió toda su poesía adaptándose a su problema, por ejemplo, él no lograba corregir mil veces un poema como hago yo, sino que él pensaba días y días, y cuando ya lo tenía se ponía a escribir, porque le costaba tanto escribir que no estaba para corregir. No había orde-

naidores, era otro mundo. Como estábamos en ciudades distintas yo iba muchas veces a verle, alguna vez él bajó a Sant Just, pero en general nos carteábamos. Y un día recibo una carta suya en contestación a una mía en donde me decía «le he dado tu última carta a leer a mi hija. En primer lugar te pido perdón porque es una falta de atención a tu intimidad, pero es que no he podido más. Y se la he dado a leer». Con Miquel nos escribíamos en catalán, la confianza la expresaba en lengua materna, mi único problema es que culturalmente yo era un cero en catalán y además educado en un franquismo que hizo que yo fuera durante seis años a un instituto llamado Ausiàs March y que nunca se nos dijera por qué se llamaba así. Yo creí que eran rusos [risas]. Volviendo a la anécdota, la hija a la que le había dado a leer la carta era profesora de lengua. Y me escribe Martí i Pol: «entonces le he preguntado a ella qué piensa del que escribe esta carta. Me respondió que sí, que esta carta puede ocultar un poeta». Y en aquel mismo momento me di cuenta del error de veinte años. Del punto donde estaba trabado. Ahí me dije: «ya está. Por eso, por eso has aguantado. Has aguantado porque realmente tendrás algo que decir». Claro que este diálogo me lo invento yo ahora, porque fue un instante. Y fue algo más triste que una revelación: fue como «¡has estado buscando por toda la casa y no se te ha ocurrido el altillo, burro!» Tuvo que venir la hija profesora de Martí i Pol a aclararme las cosas.

MMP ¿Y qué pasa a partir de ahí?

JM Bueno, pasa lo lógico también. Hago las primeras cosas en catalán, entonces surge un entusiasmo delirante. Claro, veinte años encerrado en un fracaso y con cosas que decir, claro, es la locura. Viene la locura. Pero esta locura tiene una parte que me hace fracasar por segunda vez, que es el entusiasmo lingüístico. Yo descubro palabras, yo voy por el mundo viendo palabras que había usado hasta ahora en la mesa, con mi abuela y eso, y de repente son palabras que yo estuve buscando veinte años, que las usaba pero no las veía para la poesía. Porque yo pasaba por el altillo pero no hurgaba allí. Y ese entusiasmo me llevó a escribir ocho libros. Ocho libros que recogí en una antología que se titulaba *El orden del tiempo, L'ordre del temps*. Son mis primeros ocho libros en catalán, que ganaron todos los premios en catalán. Porque teniendo cuarenta años, si no haces todo el trabajo rápido, se te acabará la vida y nadie sabrá ni quién eres. Los presenté a premios y así gané el Miquel de Palol, el de Valencia, el Carles Riba –que era y sigue siendo el más importante aquí–, todos. De esto no quedará en mi obra completa nada más que un primer capítulo que se titula muy claramente «Restos de aquel naufragio». Y en «Restos de aquel naufragio» está metida la única cosa en castellano que salvo, que se llamó «Crónica», que son poemas largos que están

al principio, y luego un grupo de poemas que pertenecen a estos ocho libros del entusiasmo.

MMP ¿O sea que doce libros pasan a ser apenas *restos del naufragio*?

JM Sí. Que son ocho del entusiasmo lingüístico y cuatro del fracaso castellano. Entonces escribo un libro que se titula *Luz de lluvia*, *Llum de pluja*. Entonces *Luz de lluvia*, *La edad roja*, *Los motivos del lobo* y *Aguafuertes* es un paquete que coincide con una cierta editorial que se llamó y se llama todavía Columna. Publicando estos libros yo conozco y ya entro en el mundo literario.

MMP A partir de aquí entonces ya no son fracasos.

JM A partir de *Luz de lluvia* ya no hay fracasos. Con estos libros conozco a Luis, a Pere Rovira, a muchos. Yo soy mayor que todos ellos pero estoy como ellos. Y ahí empieza la historia. Pero todavía no soy yo. Porque para ser realmente yo tengo una nostalgia, que es el castellano. «No deja de ser la lengua en la cual tú has llegado a la cultura, y ahora cómo, ¿la tiras en el retrete?» Hay un trozo de prólogo de estos primeros ocho libros en catalán donde yo estoy apuntando mis lágrimas mientras hablo con Martí i Pol en una habitación a oscuras, con una lámpara que nos deja a él y a mí en la sombra y solo ilumina una mesa. Yo estoy traduciendo su libro al castellano, quizás el mejor libro de Martí i Pol que se llama *Estimada Marta*. Y hago la traducción, la publico en castellano. Y en un momento yo me emociono porque veo que es una lengua para mí perdida poéticamente... ¡Pero nunca ganada, digamos! [risas]. Bueno, un problema sentimental lógico, ¿no? Y entonces este problema se resuelve después de estos cuatro libros, porque viene la solución de este tema con *Estación de Francia*, en 1999. Se acabó: ¿por qué he de renunciar yo al castellano? Entonces empiezo a ensayar mi nueva manera de escribir, que ya no dejaré nunca, que es empezar metiéndome aquí [se señala el pecho], buscando el poema, salvándolo en catalán, que es la única manera en que puedo salvarlo en una primera versión. Yo soy un escritor que llevará este papel en el bolsillo durante meses [y me muestra el poema inédito que habíamos leído al inicio de la charla]. Y seguramente no se parecerá en nada al final del principio. Ya lleva tiempo aquí este poema. Pues ese tiempo lo lleva en catalán y en castellano.

MMP ¿Entonces la primera gema en bruto del poema es siempre en catalán?

JM Tiene que serlo. Y es entonces cuando me invento la fábula de la catedral, que está en el prólogo de este libro [se refiere a *Estación de Francia*]. La cultura es la catedral, pero la catedral tiene millones de cosas: rosetones, contrafuertes pilastras, portales, coros. Todo es admirable en ese mundo de la cultura enorme. Pero para

un poeta nada de eso tiene importancia. Lo único que tiene importancia de la catedral es la cripta, y la cripta no es más que un agujero en el suelo con cuatro reliquias. Pero sin cripta no hay catedral. La catedral se edifica encima de una cripta. Que, por lo que sea, un siglo antes empezó a haber allí, y acaba habiendo una catedral. Pero gracias a la cripta. El poeta tiene que ir a la cripta, esa es la fábula que yo me invento sobre este tema. Y estás toda la vida maravillado diciendo que tú quieres hacer un arco o una bóveda y no te das cuenta de que solo puedes empezar a hacer todo esto si bajas a la cripta. Es que fíjate tú que para mí el castellano es una lengua que solo no me sirve para empezar un poema. ¡Solo para eso! ¡En todas las demás ocasiones me sirve! ¡Me sirve para continuar un poema, para escribir en prosa, para hablar, para cantar, para recitar! ¡Me sirve para todo, menos para este puñetero impulso inicial, menos para bajar a la cripta, joder, que ya es mala leche! [risas] A todo esto fíjate tú, el libro este es del año '99. Si fuera del año '98 yo tendría 60 años. Por lo tanto, en números redondos, yo tengo sesenta años y estoy escribiendo esta frase. Entonces -el otro día lo escribí en mis *Memorias*- me doy cuenta de que Rilke ya se ha muerto, de que Kavafis ya se ha muerto. Y entonces digo «bueno, pero todavía Martí i Pol no había escrito sus mejores poemas». Entonces me consuelo y sigo [risas]. En cambio Pizarnik va y se sucida. Es brutal. Pero ves qué sencillo es de contar. Es que al no haber bibliografía en cultura, es muy grave que nadie haya pasado por tu camino. Puede ser un camino anchísimo y que puedas pasar de muchas maneras, pero has de pasar. Pocos han tenido que pasar por estas puertas tan estrechas. Es que es una puerta que no ves hasta que no te fijas. Es como si en tu trayecto hubiera, en un momento, una pared. ¿Sabes qué cuento que me contaba mi abuela, que se parece a lo que ha significado para mí esto? Me contaba «El cuento de la muerte blanca». Era una doncella que estaba encerrada en un palacio donde no había puertas, había solo un gran muro que lo cerraba todo. Entonces ¿qué hace el hada buena con el príncipe? No lo transforma en un gran guerrero sino en una hormiga, para que pueda bajar y pasar por debajo del cimiento. Y entonces yo, claro, luego fui especialista en estructuras... ¡ya debía apuntar yo para el cálculo de estructuras! [risas] Este cuento me emocionó más que otros. ¿Qué hice yo también con la lengua materna? Yo la tenía detrás de un muro cultural tremendo, y yo feliz con el muro. Vuelve a ser el tema de la hormiga que entra. La cripta, la hormiga, la humildad, la hormiga humilde, la cripta humilde... Es ahí donde hay que buscar el poema, que no tiene nada que ver con la prosa. Y entonces me cabreo con la prosa, y entiendo algo más. Ahora voy a otra manera de ver las cosas en el arte, la poesía, la prosa y la música, porque la prosa, está clarísimo, es lo que estamos hablando tú y yo ahora: hablamos en

prosa. Pero si yo digo «Marisa, vamos a ir más lejos en la conversación», tú me dirás “vamos a leer tus poemas o los míos, o vamos a hacer un poema juntos». Y entonces las palabras vamos a sacarlas, a estirarlas, a llevarlas hacia adelante y a llegar un poco más lejos con una utilización extraña de la palabra que es la poética, y vamos a entrar un poco más en el misterio que la prosa. Y entonces yo te digo «Marisa, ¿si entramos un poco más?» Hostia, es que si entramos un poco más estiraremos tanto las palabras que perderemos los significados. En poesía todavía un caballo es un caballo, por mucho que un idiota vanguardista diga que un caballo significa un coche. Entonces, si estiro más, me quedo sin significado. Y sin significado estoy ya en la música. Ahí ya puedo seguir un poco más todavía. No pienso como el vanguardista que dice «yo quito el significado de las palabras, cualquier palabra me sirve, y quito el significado de la pintura, solo son colores y formas, así tengo toda la potencia de la música pero con los colores y las palabras». Yo digo «no, ahí si usted ha de hacer esto ha de hacerlo con la música». Y tampoco a la música tú le puedes pedir que regrese y utilice significados, porque entonces será una musiquilla tonta, imitativa, de sonidos y nada más. Cada uno tiene su campo.

MMP A partir del año '99, cuando empezás a escribir en las dos lenguas, entre el poema en catalán y en castellano en su versión final ¿hay más autonomía o más aproximación? Es decir, ¿vas creando y recreando un poema en ambas lenguas o buscás la fidelidad y la equivalencia en las dos versiones? ¿O te da igual?

JM Según mi manera de funcionar, lo que sacas de dentro de ti, que todavía no es lingüístico, esto vale para cualquier lengua. Y por lo tanto es un trabajo que luego me consoló a mí: «oye, no has perdido tanto tiempo como parece». Fracasado veinte años, de acuerdo, pero tampoco estaba a cero. Había hecho una cantidad de cosas que ahora me rinden. Y por eso empiezo a publicar sin problemas y casi casi rítmicamente cada dos años. El problema es la relación tuya con tu poesía. Tenía una experiencia mucho más brutal porque había sufrido. Y a pesar de todo me mantuve. Pues claro, veinte años haciendo el tonto no lo aguanta tampoco cualquiera. Podría haber dicho «me dedico a otra cosa, sigo con la arquitectura» [risas]. Claro, y ya está. Eso también ayudó, es otro error que cometí. Que toca otro tema, que es importante también, y que el poeta debe decidir por sí mismo. Y es descubrir que la poesía no es un oficio, que es un tema importantísimo. Uno debe llegar a su verdad, porque por ejemplo los románticos opinaron lo contrario. Por aquel entonces la carrera de arquitectura tenía un ingreso muy difícil, muy duro. Yo recuerdo que en el examen de dibujo, de doscientos candidatos aprobamos quince. Era durísimo porque en plena dictadura las ingenierías y arquitectura se querían re-

servar para la gente de confianza del régimen, que eran los ricos. Entonces, solución: te inventas una carrera que dura unos ocho o diez años de media, y eso lo aguantan solo los ricos [risas]. Pagas a los niños para que estudien hasta los treinta años y eso lo aguantan o los ricos o los pobres que hacen un gran esfuerzo. Entonces cuando yo paso todas las selecciones y estoy a mitad de la carrera digo «pero yo quiero ser poeta, cómo voy a estar aquí haciendo el arquitecto». Entonces dejo la carrera y me voy a trabajar, porque además tengo la urgencia de trabajar. Y entonces me voy a trabajar en letras. Voy, en los años sesenta, a una editorial. A la editorial Plaza. Primero enseñé dibujos de portadas, entonces me dicen que los dibujos están muy bien pero que les falta el gancho del sexo y la violencia. Y que a esa editorial no le importa nada que no tenga sexo o violencia. Entonces entro por el lado de las letras, y lo primero que me encargan es una enciclopedia científica. Una enciclopedia científica consiste en que yo me siento en una mesa con tres enciclopedias científicas ya publicadas y con aquellas tres debo sacar un nuevo término para la nuestra sin que se note que está copiado [risas]. Ese es mi trabajo glorioso. Entonces entro allí, paso un curso y es tan triste que me doy cuenta de lo que estaba haciendo. El mundo inferior de la literatura es lo peor para un poeta. Ese error sí que lo detecté yo. A ver, que la poesía necesite letras solo pasa si la poesía y la vida coinciden. Entonces no tengo más narices que irme a una vida poética, pero igual no coinciden. Igual lo que manda es la vida. Y la poesía es una parte de la vida, como todo. Entonces me doy cuenta de que debo volver a la Escuela de Arquitectura y que, al revés, la poesía se manchará mucho más en aquella editorial. Así que hago un regreso glorioso. Pierdo dos años, soy el hombre que ha perdido más tiempo [risas], pero regreso, y además regreso y digo «a ver, lo más lejano que haya de la literatura en esta carrera, ¿qué es? Pues cálculo de estructuras. Entonces ¡vamos allá!» Y allá voy. Recupero uno de los dos años, saco grandes calificaciones, tengo ya 24 años, y a los 29 ya soy catedrático de cálculo de estructuras, ya liberado de todo este problema y sabiendo que, para mí, la poesía no es un oficio.

MMP ¿En qué ámbitos, cuando eras chico, hablabas en catalán y en cuáles en castellano? Hay muchos poemas tuyos que tratan este tema, como «El saqueo», pero quisiera más detalles, no solo saber si en la escuela o en casa.

JM Mi primera infancia yo la paso en un pueblo donde nadie habla castellano. Pero en cambio allí aprendo a leer en castellano, claro, porque las monjas son fascistas y me enseñan a leer en castellano a los cuatro años. Pero a los cuatro años yo estoy en un pueblo donde no se sabe una palabra de castellano. Mi abuela no sabía escribir, ¡no iba a saber hablar en castellano! La vida era nada más

que en catalán. Pero ya el primer paso dentro de la cultura, que es la de un niño aprendiendo a leer, los aprendizajes, los hago en castellano. No es solo la escuela, es el aprendizaje cultural. Todo es en castellano. Yo nunca he hecho un aprendizaje en catalán.

MMP ¿Ni siquiera en arquitectura?

JM Ni siquiera en arquitectura, porque no había libros. ¡Los libros de resistencia de materiales íbamos a París a comprarlos a aquel editor clandestino, el de izquierdas, Librería Maspero. Ahí había libros rusos de la Unión Soviética, de resistencia de materiales, traducidos al castellano. ¡Hasta los libros sobre resistencia de materiales debía comprarlos en castellano! Es que una lengua sin estado puede seguir la ruta de Ausiàs March, pero es más difícil que pueda seguir la ruta de Galileo. Y luego, en casa, catalán. Ahora, has de saber también que esta infancia se desarrolla en un país donde acaba de haber un millón de muertos. Y al final ganó lo peor. Como pasó con vosotros en Argentina, por los tiempos de la dictadura, claro. Lo peor es lo que gana. Aquí mataron a todos. Entonces vivo en una casa con un padre, una madre, un tío, un abuelo y una abuela acojonados. Absolutamente aterrorizados. Con el tío loco que todavía seguía poniendo banderas catalanas. Por lo tanto, hablando en catalán a la hora de comer pero no transpasando ninguna información que pudiera llevar al hijo a territorios hostiles. En casa siempre fueron objetivos: «pertenece a una familia pobre que ha perdido la guerra. Punto». A partir de ahí, lo que sea, pero esas dos cosas son evidentes. Y como todos los del pueblo están como tú, con los chicos hablas en catalán. Y es real la anécdota del poema de mi último libro [alude a «A través del dolor», incluido en su poemario *Un asombroso invierno / Un hivern fascinant*, 2017)]. Viene un guarda y te da un cogotazo y te dice que «hables en cristiano». ¡Este es el clima! Entonces esto no lleva a ninguna atracción por el castellano. Y no solo en el instituto, porque en el instituto no nos enseñan literatura. Si a mí una de las cosas que me hubiera gustado saber es cómo un bachillerato de seis años de lengua o de literatura llevan a no leer un solo libro, ¡porque es difícil, eh! [risas]. Que un profesor te dé tres horas de literatura a la semana durante no sé cuántos cursos y logre que no leas ni un solo libro ¡tiene mérito, eh! [risas]. Ahora, eso sí, yo no sé si tú te has sabido alguna vez las obras de Lope de Vega enteras de memoria, pues yo sí me las supe. Todo ese esfuerzo tremendo no servía ni para aprender lenguas, ni cultura, ni nada. Esto me dio una disconformidad dolorosa. La primera recepción cultural mía limpia, clara, donde sentí «a partir de aquí, esto no lo dejes», fue en Tenerife en el año '55. Entre los años '54 y '55 tuve un profesor de preuniversitario, el último curso antes de la universidad, que empieza a hablarnos de Machado. Nos hizo leer sus obras y nos explicó. Claro, enseguida

tuvo a cuatro o cinco alumnos que no lo dejábamos vivir. Aquello fue el principio. Pero fijate tú que esto fue a los 17 años. Lo único que mis padres me habían dado a leer había sido Julio Verne y otros autores en lengua inglesa, yo leí por mi cuenta Dickens. Ese fue mi universo cultural de partida hasta que a los veinte años todo revienta con el libro misterioso de André Gide que no he vuelto a leer en mi vida: *Así sea, o la suerte está echada*. No lo he leído más porque me da miedo que cuando lo lea sea espantosa la decepción. Esa lectura dispara todo, el sesenta francés. Pero siempre en castellano, porque todas las traducciones son en castellano. Hasta que empiezo a escribir en catalán. Hasta los cuarenta años yo no empiezo mi cultura en catalán.

MMP ¿Qué te genera escuchar hablar de *normalización lingüística*?

JM Me pone en guardia.

MMP Vamos a terminar con una pregunta sobre otro tema: ¿qué significó la literatura hispanoamericana en tu formación cultural?

JM Muchísimo. Sobre todo Neruda. Todo Neruda. Gran impacto de *Memorial de Isla Negra* porque me aclaró algo que yo no volvería a retomar hasta mi «normalización lingüística» [risas] que es la relación del poeta con su vida. *Memorial de Isla Negra* es una autobiografía poética y es un libro escrito hacia el final mas bien, o no al final pero muy adelantado. Ya había publicado su poemario más surrealista, *Residencia en la tierra*, que es de esos libros inolvidables. A mí me ha interesado siempre llegar a la frontera. Es decir, el vanguardista que dice aquella tontería de «quitemos el significado y así seremos más libres y llegaremos más lejos» es un idiota. Y entonces lo que más me gusta es acercarme a la frontera pero no pasarme. Entonces me gustan aquellos poetas a quienes los popes del canon califican como vanguardistas y, en cambio, lo que permanece de ellos es lo que no es vanguardista. Por ejemplo César Vallejo también está en la frontera. Para mí los mejores poemas de Vallejo, como aquel de «hermano no te escondas», el del hermano muerto que parece que juega al escondite, es un poema que está en el límite del significado y que para mí es el mejor Vallejo. Me pasa lo mismo con Maiakovski. Él fue quien primero me dijo a mí qué es lo que yo quería decir. Y fijate tú que el noventa y nueve por ciento de su obra no me aporta nada, pero de golpe escribe el poema «Al camarada Nette» que me deslumbra. También Apollinaire es un poeta que me aburre extraordinariamente en un tanto por ciento, pero aquellos poemas escritos desde las trincheras a su amada son enormes. Es decir: el poeta que es calificado de *vanguardista* pero no cruza la frontera, cuando no la cruza es extraordinario.

Barcelona, 20 de febrero de 2018

El poeta arquitecto

Espacios, lenguas y lenguajes en las 'obras' de Joan Margarit
Marisa Martínez Pésico

Bibliografía

- Abbagnano, N. (1980). *Diccionario de Filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Antunes, M.A. (2011). «Autotraducción: el caso de João Ubaldo Ribeiro». *Dasilva, Tanqueiro* 2011, 11-22.
- Arnoux, E. (1997). «La Polifonía». Romero, D. (comp.), *Elementos básicos para el análisis del discurso*. Buenos Aires: Libros del Riel, 37-45.
- Bachelard, G. (2006). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Barril, J. (1989). «No disparen contra el arquitecto». *El País*, 29 noviembre.
- Bassegoda Nonell, J. (1976). «Una construcción singular». *La Vanguardia Española*, 6 de febrero.
- Bou, E. (2013). *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge*. València: Universitat de València.
- Bou, E. (2020). «Aspectos de la desaparición. Calles y subterráneos». Parra Bañón, J.J. (ed.), *Lugares, ¿Qué lugares?* Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 57-76. Biblioteca di *Rassegna iberistica* 17. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-432-5/003>.
- Bou, E.; Pittarello, E. (eds) (2009). *(En)claves de la Transición*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.

- Calvi, E. (1991). *Tempo e progetto. L'architettura come narrazione*. Milano: Guerrini.
- Camarero, J. (2003). «Escribir y leer el espacio». *Perec* 2003, 9-19.
- Cometa, M. (2014). «Visioni. Il pictorial turn dell'ékphrasis». Grazioli, E.; Panattoni, R. (a cura di), *Le stanze del tempo*. Reggio Emilia: Musei Civici di Reggio Emilia, 17-32.
- Capalbo, A. (ed.) (2005). *Intergéneros culturales. Literatura, artes, medios*. Buenos Aires: BPress.
- Castro, O. (2011). «Apropiación cultural en las traducciones de una obra (autotraducida): La proyección exterior de *Herba moura* de Teresa Moure». *Dasilva, Tanqueiro* 2011, 23-43.
- Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* (1971). Barcelona: COACB / Col·legi Oficial d'Agents Comercials de Barcelona.
- Cullell, D. (2014). «Cruzar fronteras: identidad y cultura traducidas en la poesía bilingüe de Joan Margarit». *452ªF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 11, 93-109.
- Dasilva, X.M. (2011). «La autotraducción transparente y la autotraducción opaca». *Dasilva, Tanqueiro* 2011, 45-67.
- Dasilva, X.M.; Tanqueiro, H. (eds) (2011). *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Díaz de Castro, F. (2005). «Poesía amorosa completa». Jiménez Millán, A. (ed.), *Amor y tiempo. La poesía de Joan Margarit*. Córdoba: Ediciones Litopress, 95-7.
- Estapé, J. (1985). «Ambicioso proyecto de Rigol para el Museo de la Ciència». *Diario de Terrassa*, 29 de noviembre.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (2012). *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.
- Favà, M. (1984). «El projecte olímpic de Montjuïc tindrà gran harmonia amb l'entorn». *Avui. Països Catalans*, 22 de gener.
- Fitch, B.T. (1988). *Beckett & Babel. An Investigation into the Status of the Bilingual Work*. Toronto: University of Toronto Press.
- Fortuny, J. (1977). «Premi europeu a dos arquitectes catalans». *Avui*, 23 octubre.
- Foucault, M. (1984). «Des espaces autres» (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46-9.
- Frattale, L. (2018). *Il suono impossibile della poesia. Rafael Alberti e la poesia dipinta*. Padova: CLEUP. Trad. es.: *El sonido imposible de la poesía. Rafael Alberti y la poesía pintada*. Trad. de J. Nawrot Valladolid: Agilice Académica, 2021.
- Frattale, L. (2022). «Nota della traduttrice». Margarit, J., *Amare è un luogo. Antologia trilingue (Poesie 1975-2021)*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 165-8.
- Frattale, L.; Martínez Pérsico, M. (eds) (2020). «Poéticas frente a frente. España, siglos XX y XXI» (Dossier II Congreso Internazionale sulle Poetiche Roma 2019), monográfico, *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 20(2). <https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/issue/view/450>.
- Garaffa, M.; Sorace, A.; Vender, M. (2020). *Il cervello bilingue*. Roma: Carocci.
- García Montero, L. (2018). «Arquitectura y Poesía». Parra Bañón, J.J. (ed.) *Casas de citas. Lugares de encuentro en la arquitectura y la literatura*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 119-33. Biblioteca di *Rassegna iberistica* 9. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-278-9/006>.
- Goytisolo, J.A. (1977). *Taller de arquitectura*. Barcelona: Lumen.
- Goytisolo, J.A. (2006). *Poesía civil*. Con uno saggio introduttivo di M. Lefèvre e una nota di C. Riera. Roma: Giulio Perrone Editore.

- Gracia, J. (2021). «Un poeta radical». Margarit, J., *Mi discurso de la lengua. Cuadernillo del Premio en Lengua Castellana Miguel de Cervantes 2019*. Madrid: Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura y Deporte, 5-7.
- Grupo μ (2003). *Figuras, conocimiento, cultura. Ensayos retóricos*. México: UNAM.
- Grutman, R. (2009). «Self-Translation». Baker, M.; Saldanha, G. (eds), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, 323-32.
- Grutman, R. (2011). «Diglosia y autotraducción vertical (en y fuera de España)». Dasilva, Tanqueiro 2011, 69-91.
- Jakobson, R.; Halle, M. (1956). *Fundamentos del lenguaje*. Madrid: Ciencia Nueva.
- Jiménez Millán, A. (ed.) (2005). *Amor y tiempo. La poesía de Joan Margarit*. Córdoba: Ediciones Litopress.
- Jiménez Millán, A. (2019). *Poetas catalanes contemporáneos*. Sevilla: Renacimiento.
- Kroll, J.F.; Stewart, E. (1994). «Category Interference in Translation and Picture Naming: Evidence for Asymmetric Connection Between Bilingual Memory Representations». *Journal of Memory and Language*, 33(2), 149-74. <https://doi.org/10.1006/jmla.1994.1008>.
- Lázaro Carreter, F. (1980). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos.
- Lefèvre, M. (2006). «La lingua della denuncia nella lirica di José Agustín Goytisolo». *Goytisolo 2006*, 5-38.
- Maggioli, M. (2015). «Dentro lo *Spatial Turn*: luogo e località, spazio e territorio». *Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia*, 27(2), 51-65.
- Mainer, J-C. (2018). «Joan Margarit: poesía y verdad». Margarit 2018b, 11-43.
- Mainer, J-C. (2021). «Joan Margarit: una poesía exigente». Margarit, J., *Mi discurso de la lengua. Cuadernillo del Premio en Lengua Castellana Miguel de Cervantes 2019*. Madrid: Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura y Deporte, 2-4.
- Margarit, J. (1988). «Gabriel Ferrater, punt de partida. Reflexió sobre la poesia catalana actual». *Quadern El País*, 22 de novembre.
- Margarit, J. (1999). *Estació de França*. Madrid: Hiperión.
- Margarit, J. (2004). «El meu Vinyoli». Conferencia inédita citada en Jiménez Millán 2019, 159.
- Margarit, J. (2010). *Nuevas cartas a un joven poeta*. Barcelona: Barril y Barral.
- Margarit, J. (2015). *Todos los poemas (1975-2012): Desde "Restos de aquel naufragio" hasta "Se pierde la señal"*. Barcelona: Austral.
- Margarit, J. (2017). *Un asombroso invierno*. Madrid: Visor.
- Margarit, J. (2018a). *Tots els poemes (1975-2017). Des de "Restes d'aquell naufragi" fins a "Un hivern fascinant"*. Barcelona: Edicions 62.
- Margarit, J. (2018b). *Todos los poemas (1975-2015). Desde "Restos de aquel naufragio" hasta "Amar es dónde"*. Barcelona: Austral.
- Margarit, J. (2018c). *Para tener casa hay que ganar la guerra*. Barcelona: Austral.
- Margarit, J. (2020a). *Poética. Construcción de una lírica*. Barcelona: Arpa.
- Margarit, J. (2020b). *Finales falsos*. Buenos Aires: El Suri Porfiado.
- Margarit, J. (2021a). «Mi discurso de la lengua / El meu discurs de la llengua». *Cuadernillo del Premio en Lengua Castellana Miguel de Cervantes 2019*. Madrid: Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura y Deporte, 12-17.
- Margarit, J. (2021b). *Animal de bosque*. Madrid: Visor.
- Margarit, J. (2022). *Amare è un luogo. Antologia trilingue catalano-castigliano-italiano (1975-2021)*. Edizione, selezione e studio preliminare di M. Martínez Périco; trad. di L. Frattale. Alessandria: Edizioni dell'Orso.

- Margarit, J.; Buxadé, C. (1969a). *Introducción a una teoría del conocimiento de la arquitectura y del diseño*. Barcelona: Blume.
- Margarit, J.; Buxadé, C. (1969b). *Método margabux para el cálculo de estructuras porticadas ortogonales*. Barcelona: Blume.
- Margarit, J.; Buxadé, C. (1970). *Cálculo matricial de estructuras de barras*. Barcelona: Blume.
- Margarit, J.; Buxadé, C. (1971). *Cálculo general de estructuras laminares (con un anexo sobre teoría de la elasticidad lineal y resistencia de materiales)*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- Margarit, J.; Buxadé, C. (1972). *Las mallas espaciales en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Marramao, G. (1990). *Minima Temporalia. Tempo spazio esperienza*. Milano: Mondadori.
- Marramao, G. (2015). «Spatial turn: espacio vivido y signos de los tiempos». *Historia y grafía*, 45, julio-diciembre, 123-32.
- Martínez Pérsico, M. (2008). «La loca traducción: aventuras de una narrativa mestiza». *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, 3, 121-30.
- Martínez Pérsico, M. (2018a). «La lengua en el altílo. Entrevista con Joan Margarit». *Suplemento cultural Los Diablos Azules de Infolibre*, 27 de abril. https://www.infolibre.es/cultura/los-diablos-azules/lengua-altillo_1_1157797.html.
- Martínez Pérsico, M. (2018b). «La libertad como forma de amor». Margarit, J., *La libertad es un extraño viaje / La llibertat és un estrany viatge*. Granada: Valparaíso Ediciones, 7-25. Reproducido en: *Aérea. Revista hispanoamericana de poesía*, 12, 2018, 12.
- Martínez Pérsico, M. (2019). «Bilingüismo y autotraducción: la poesía de Joan Margarit. Un estudio de caso». *Artifara. Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, 19, 19-45. <https://doi.org/10.13135/1594-378X/3185>.
- Martínez Pérsico, M. (2020). «Estamos hechos de finales falsos». Margarit 2020b, 7-10.
- Martínez Pérsico, M. (2022a). «Amare è dove. La poetica spaziale di Joan Margarit». Margarit 2022, 9-38.
- Martínez Pérsico, M. (2022b). «Vivir sin olvidar. Una lectura de *Amar es dónde*». Cañete Ochoa, J. (ed.), *Joan Margarit: Desde dónde amar de nuevo. Catálogo de la Exposición del Premio Cervantes 2019*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 65-9.
- M.B. (1984). «El Anillo Olímpico de Montjuïc ya tiene listo su diseño». *El Correo Catalán*, 17 de enero.
- Morante, J.L. (2005). «El tiempo y su desorden. Entrevista con Joan Margarit». Jiménez Millán 2005, 139-53.
- Morante, J.L. (2006). «Prólogo». Margarit, J., *Arquitecturas de la memoria*. Madrid: Cátedra, 13-108.
- Myers-Scotton, C. (2006). *Multiple Voices: An Introduction to Bilingualism*. Oxford: Blackwell.
- Neruda, P. (2004). *Antología Popular*. Madrid: EDAF.
- Pauné, M. (2015). «Un cuarto de siglo de aluminosis en Barcelona». *La Vanguardia*, 11 de noviembre. <https://tinyurl.com/3hf7h34r>.
- Parcerisas, F. (2005). «Victorias». Jiménez Millán 2005, 53-4. Ed. or.: *El País*, 18 de octubre de 1990.

- Parcerisas, F. (2010). «Traducció i ideologia: algunes notes». García de Toro, C. et al., *Una impossibilitat possible. Trenta anys de traducció als Països Catalans (1975-2009)*. Vilanova i Geltrú: El Cep i la Nansa, 19-36.
- Perec, G. (2003). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos Editor.
- Picardo, O. (2018). *Colgados del lenguaje. Poesía en las ciencias*. Rosario: Baltasara Editora.
- Piglia, R. (1987). «¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz». *Espacios de crítica y producción*, 6, s.p.
- Poch, D.; Juliá, J. (eds) (2020). *Escribir con dos voces. Bilingüismo, contacto idiomático y autotraducción en literaturas ibéricas*. València: Universitat de València.
- Popovič, A. (1976). *A Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: University of Alberta.
- Pozuelo Yvancos, J.M. (2009). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Rajewsky, I. (2018). «Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate». *Between*, 8(16), 1-30.
- Recuenco Peñalver, M. (2011). «Más allá de la traducción: la autotraducción». *TRANS. Revista de Traductología*, 15, 193-208.
- Rodríguez Cacho, L. (ed.) (2019). *Viaje hacia la sombra. Antología del XXVIII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Rubert de Ventós, X. (1969). «Introducción». Margarit, Buxadé 1969a, 7-12.
- Santos, M. (2019). «Paisaje, historia y poética urbana en José Agustín Goytisolo». *Recial*, 10(16). <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/27047/28701>.
- Santoyo, J.C. (2006). «Traducciones de autor (self-translations): materiales para una bibliografía básica». *Interculturalidad y traducción = Interculturalità and translation: Revista internacional = international review*, 2, 201-36.
- Silva-Corvalán, C. (1989). *La sociolingüística. Teoría y análisis*. Madrid: Alhambra.
- Simmel, G. (2007). *Roma, Venecia, Florencia*. Barcelona: Gedisa.
- Soja, E.W. (1989). *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. New York: Verso Books.
- Soja, E.W. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Soja, E.W. (2000). *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Sorrentino, F. (coord.) (2010). *Il senso dello spazio. Lo 'spatial turn' nei metodi e nelle teorie letterarie*. Roma: Armando Editore.
- Spivey, M.J.; Marian, V. (1999). «Cross Talk Between Native and Second Languages: Partial Activation of an Irrelevant Lexicon». *Psychological Science*, 10(3), 281-4. <https://doi.org/10.1111/1467-9280.00151>.
- Toro, A. de (2007). «Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo: transpictorialidad-transmedialidad». *Comunicación*, 5, 23-65.
- Tuan, Y.-F. (1977). *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Villena, L.A. de (2005). «Una sabia y estremecedora elegía». Jiménez Millán 2005, 81-3. Ed. or.: *El Mundo*, 10 de abril de 1999.
- Westphal, B. (2009). *Geocritica. Reale Finzione Spazio*. Roma: Armando Editore.
- Zerbi, M.C. (1993). *Paesaggi della geografia*. Torino: G. Giappichelli Editore.
- Zudaire, F.J. (1984). «En abril se podrá subir de nuevo al monumento a Colón». *El Noticiero Universal. Catalunya*, 25 de enero.

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

1. Arroyo Hernández, Ignacio; del Barrio de la Rosa, Florencio; Sainz Gonzalez, Eugenia; Solís García, Inmaculada (eds) (2016). *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*.
2. Gayà, Elisabet; Picornell, Marcè; Ruiz Salom, Maria (eds) (2016). *Incidències. Poesia catalana i esfera pública*.
3. Bou, Enric; De Benedetto, Nancy (a cura di) (2016). *Novecento e dintorni. Grilli in Catalogna*.
4. Scarsella, Alessandro; Darici, Katuscia; Favaro, Alice (eds) (2017). *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*.
5. Bognolo, Anna; del Barrio de la Rosa, Florencio; Ojeda Calvo, María del Valle; Pini, Donatella, Zinato, Andrea (eds) (2017). *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Venecia, 14-18 de julio de 2014).
6. Monegal, Antonio; Bou, Enric; Cots, Montserrat (eds) (2017). *Claudio Guillén en el recuerdo*.
7. Bou, Enric; Zarco, Gloria Julieta (eds) (2017). *Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo*.
8. Mistrorigo, Alessandro (2018). *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*.
9. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2018). *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*.
10. Giuliani, Luigi; Pineda, Victoria (eds) (2018). *«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*.
11. Turull i Crexells, Isabel (2018). *Carles Riba i la llengua literària durant el franquisme. Exercicis de simplicitat*.
12. Gifra Adroher, Pere; Hurtle, Jacqueline (eds) (2018). *Hannah Lynch and Spain. Collected Journalism of an Irish New Woman, 1892-1903*.
13. Colmeiro, José; Martínez-Expósito, Alfredo (eds) (2019). *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia*.

Per acquistare | To purchase:
<https://fondazionecafoscari.storen.com/shop>

14. Regazzoni, Susanna; Cecere, Fabiola (eds) (2019). *America: il racconto di un continente | América: el relato de un continente*.
15. Presotto, Marco (ed.) (2019). *El teatro clásico español en el cine*.
16. Martínez Tejero, Cristina; Pérez Isasi, Santiago (eds) (2019). *Perspetivas críticas sobre os estudos ibéricos*.
17. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2020). *Lugares ¿Qué lugares?*
18. Carol Geronès, Lídia (2020). *Un "bric-à-brac" de la Belle Époque. Estudio de la novela "Fortuny" (1983) de Pere Gimferrer*.
19. De Benedetto, Nancy; Ravasini, Ines (a cura di) (2020). *Le letterature ispaniche nelle riviste del secondo Novecento italiano*.
20. Demattè, Claudia; Maggi, Eugenio; Presotto, Marco (eds) (2020). *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*.
21. Iribarren, Teresa; Canadell, Roger; Fernàndez, Josep-Anton (eds) (2021). *Narratives of Violence*.
22. Corsi, Daniele; Nadal Pasqual, Cèlia (a cura di) (2021). *Studi Iberici. Dialoghi dall'Italia*.
23. Casas, Arturo (2021). *Procesos da historiografía literaria galega. Para un debate crítico*.
24. Sáez, Adrián J. (ed.) (2021). *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*.
25. Kortazar, Jon (ed.) (2022). *De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas*.
26. Forgetta, Emanuela (2022). *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*.
27. Paratore, Carlotta (2023). *Tradurre l'umorismo, tradurre Jardiel Poncela. Con traduzione integrale di "Los ladrones somos gente honrada"*.

Este volumen estudia las relaciones entre arquitectura y poesía en un corpus de poemas, ensayos sobre creación, escritos técnicos, notas de prensa e intercambios con el escritor bilingüe catalán-castellano Joan Margarit (1938-2021). A través de una metodología histórico-crítica que apela al *Spatial Turn*, la geocrítica, la transmedialidad, el topoanálisis y la frecuencia léxica, se iluminan analogías entre formas de intervención arquitectónica –construcción, refuerzo, demolición de casas o barrios– y vivencias sentimentales y lingüísticas de los personajes poéticos. La visión ecológica, ligada a la defensa del reciclaje edilicio, vale, en una dimensión metafórica, para las relaciones humanas.

Marisa Martínez Pérsico es *ricercatrice* de Lengua y traducción española en la Università degli Studi di Udine e investigadora correspondiente del CONICET. Acreditada a profesora titular en 2019, fue *professore straordinario* de Literatura española en la Università Guglielmo Marconi (2013-19).



Università
Ca' Foscari
Venezia