

---

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

---

Recuerda el Grupo  $\mu$  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).<sup>1</sup> 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.

<sup>1</sup> 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 Pésico 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:

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

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
<b>Casa</b>	<b>167</b>
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 lloré  
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.<sup>2</sup> 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.

---

<sup>2</sup> 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».

