

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, esteticismo: 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.