

## JOAN MARGARIT: CONSTRUIR POEMAS

## JOAN MARGARIT: BUILDING POEMS

ARMANDO LÓPEZ CASTRO  
Universidad de León

### RESUMEN

Joan Margarit vivió, al menos en sus primeros años, una situación de indigencia, desde la cual la voz poética intenta reconocer lo vivido. Nada más propicio que vivir a la intemperie, que no excluye la solidaridad, sino que la reclama, para reconocer lo humano. Por eso, sus poemas practican la destrucción como fundamento, con el objeto de prescindir de lo anecdótico y volver a lo esencial.

**PALABRAS CLAVE:** Intemperie, destrucción, reconocimiento, voz poética.

### ABSTRACT

Joan Margarit lived, at least in its early years, a situation of indigence, from which the poetic voice tries to recognize what was lived. Nothing more favorable than living in the open, which does not exclude solidarity, but claims it, to recognize the human. Therefore, his poems practice destruction as a foundation, in order to dispense with the anecdotal and return to the essential.

**KEY WORDS:** Weather, destruction, recognition, poetic voice.

Construir poemas supone una misteriosa operación de ambigüedad, según la cual la realidad no es sólo lo que es, sino también la sombra de lo que no aparece, la transparencia de lo ausente que nos mira. Ciertamente, en el espacio transformador del poema, la palabra permanece fuera del mundo, dejando que el lenguaje hable por sí mismo, como el rumor incesante del silencio, de lo que aún no es y excede el límite de cuanto puede ser dicho. El territorio de la escritura poética, en el que no dejan de fundirse los opuestos, resulta ser el proceso invisible e inaudible del lenguaje, en el que

\* Recibido: 23-01-2023. Aceptado: 01-03-2023

todo está por venir y por decir, un proceso en trance de constituirse y que continúa diciendo lo que siempre está por manifestarse. Este sentido de la inminencia, donde lo que todavía no ha sido se percibe como lo nuevo posible, es lo que se vislumbra en el lenguaje poético, cuya potencialidad anticipadora presupone la posibilidad de ir más allá de la realidad dada. Porque la función utópica de la obra de arte no consiste sólo en un alejamiento de lo inmediato, sino en un cumplimiento en el aquí y el ahora del instante poético («no te vayas aún, eres tan bello», escuchamos en el *Fausto*), una utopía cargada de la experiencia del mundo y que, como tal, se hace *mediadora* entre lo inmediato y lo trascendente. Si lo utópico se mueve en el territorio de lo presentido, los poemas de Joan Margarit, en la medida en que ponen de manifiesto «aquello que hace falta», la arquitectura de un mundo todavía inacabado, esta tendencia hacia el origen, objeto de toda poesía, busca lejanos horizontes, donde el juego es una metamorfosis del deseo que retorna. Es así como, con este entrelazamiento de lo próximo y lo lejano, se aspira a una vida más libre mediante el sueño, pues el que sueña no queda nunca atado al lugar. Sus poemas se inscriben de este modo en el orden de lo anónimo, de lo indeterminado, en esa presencia de lo ausente, en «parte donde nadie parecía», que es lo que la obra de arte deja decir<sup>1</sup>.

En el lúcido «Prólogo», que precede a la edición de *Todos los poemas (1975-2015)*, refiriéndose a la escritura poética de Joan Margarit, señala José Carlos Mainer: «No hablamos aquí de *la poesía*, como un estado de predisposición efusiva, sino de *un poema*, que es condensación y conciencia en el tiempo, algo en que la construcción prevalece sobre la fluencia». Lo que subyace bajo tales palabras no es la consideración de la poesía como estado o vivencia, previos al acto de creación, sino la preocupación por el poema concreto, como experiencia singular que ha llegado a ser escrita. Lo que el poema quiere decir es la memoria de lo ausente, de lo que ha quedado un residuo cantable («singbarer Rest», en expresión de Paul Celan), que es lo que rescata a la palabra del naufragio, del exceso de elocuencia que la oprime y no la deja discurrir libremente. En el largo tiempo del aprendizaje, el que se prolonga desde 1975 hasta 1986, al que el poeta da el título general de *Restos de aquel naufragio*, hay un poema breve, «Anna, 1967», incluido en la serie *El orden del tiempo*, donde lo que sobrevive en la memoria es el dolor causado por la desaparición de la hija, nacida para morir poco tiempo después:

---

1 Hablando de esta realización de lo real, propia de la obra de arte, señala LÉVINAS, E.: «La búsqueda poética de lo irreal es la exploración del fondo último de lo real», en *Sobre Maurice Blanchot*, Madrid, Trotta, 2000, pp. 43-44. En cuanto a la anticipación de la obra artística, que permite soñar con la posibilidad de una vida mejor, véase el luminoso «Prólogo» de E. Bloch a su estudio *El principio esperanza*, Madrid, Aguilar, 1977, Tomo I, pp. XI-XXVIII.

ANNA, 1967

Estuviste muy poco entre nosotros  
pero tal vez aún puedas oír  
este canto de pájaros ocultos.  
Murmullos de las hojas del dolor:  
en mi memoria,  
una pequeña playa con tu nombre  
que no conoce nadie, ni figura  
en mapa alguno de ningún navío.

5

Sólo desde la pérdida del ser querido, sentida dolorosamente, puede reconstruirse la tela misma de la vida. Fruto de un largo trabajo de interiorización, lo que revela este breve e intenso poema es que, sólo desde la ausencia de la hija muerta, con su mezcla de nada y dolor, puede constituirse la voz poética, el canto surgido de la muerte que ya no puede morir. De ahí que los recursos expresivos más destacados en el poema, como la brevedad del verso quinto («en mi memoria»); el valor puntual del indefinido («Estuviste»); el deíctico de primera persona («este canto de pájaros ocultos»), que sirve para particularizar la expresión; y la impersonalidad de los versos finales («que no conoce nadie»), se asocian todos ellos entre sí para que el lector perciba que la fuerza del canto procede aquí de la verdad de la muerte. En tanto que esa vida fugaz es recordada, se siente como memorable, siendo el canto mismo el que conecta lo memorable con lo inmemorial<sup>2</sup>.

Convertido en un ser de lenguaje, lo que debe llevar a cabo el poema es un diálogo con el lector, favoreciendo el intercambio mediante la fuerza evocadora de los signos, la sobriedad de las palabras y la plasticidad de las imágenes. Los poemas recogidos en *Luz de lluvia* (1987), libro que, junto con *Edad roja* (1989), *Los motivos del lobo* (1993) y *Aguafuertes* (1995), inicia la exploración del poema como búsqueda de un lugar interior, participan todos ellos de ese territorio de lo íntimo, en que la poesía se forma y los poemas se hacen oír desde una cierta marginalidad o independencia, cualidades que están siempre presentes en los grandes poetas. Así lo vemos en el poema «Conversación en Alejandría», donde la identificación del poeta catalán con la poesía de Cavafis no sólo consiste en haber convertido la ciudad en paisaje moral, como hace Margarit con Barcelona, sino ante todo en haber hecho de la ficción autobiográfica, donde se funden la memoria personal y la colectiva, la mejor forma de expresar la condición efímera de la vida, donde nada perdura, excepto el cambio:

2 Aludiendo a la escritura como trama o tejido, señala TRÍAS, E., «Memoria y experiencia son términos que se exigen mutuamente», en *La memoria perdida de las cosas*, Madrid, Mondadori, 1988, p. 106. Para la cita de los poemas de Margarit, tengo en cuenta tres ediciones: *El primer frío: Poesía 1975-1995* (Madrid, Visor, 2004); *Arquitecturas de la memoria* (Madrid, Cátedra, 2006), a cargo de José Luis Morante; y *Todos los poemas (1975-2015)*, Madrid, Planeta / Austral, 2018.

## CONVERSACIÓN EN ALEJANDRÍA

Yo y la ciudad:  
polvo dorado de una misma tarde,  
eco que no ha acabado de extinguirse  
por cafés donde surge todavía  
un rostro joven desde la penumbra, 5  
como cuando, al rascar una pared,  
aparece un mosaico debajo del estuco.  
Los versos hablan de éxtasis pasados,  
de fervores dormidos por el tiempo,  
que pongo en orden al caer la noche. 10  
Siempre son fruto de la reflexión  
– incluso los que tratan del placer –  
y son ardientes hasta si se adentran  
por la filosofía o por la historia.  
Usted, amigo mío, no habla griego 15  
y no puede entender que una palabra  
pueda salvar un alma, ni cómo transformaron  
el aire de aquel tiempo los hexámetros.  
Por otra parte, mi deseo es sólo  
ser lo bastante antiguo, como un sepulcro jónico 20  
donde no queda rastro de la muerte.

Sin la memoria no podríamos expresar lo que somos. En el libro X de sus *Confesiones* escribe San Agustín: «yo soy quien recuerda, yo, el alma». Lo que el poeta alejandrino crea en sus poemas es una tensión entre memoria e invención, una ambigüedad de la que participa lo poético, pues el poeta no vive de las certezas, sino de la posibilidad de nombrar lo que nunca existió. De ahí que lo mejor de Cavafis esté en sus poemas, donde nos da una reflexión sobre la vida y en los que la percepción de lo inmediato se expresa de manera bella y precisa. Para Cavafis, lo mismo que para Margarit, el deseo de decir la plenitud de la belleza, en medio de la vida rutinaria y vulgar, es lo que da a su escritura un aura de duración e inmortalidad. Cuando un poeta como Seferis nos recuerda que Cavafis apenas existe fuera de sus poemas, lo que quiere dar a entender es que su lenguaje poético intenta re-actualizar lo ausente mediante una serie de momentos compartidos que pertenecen a un pasado común. También aquí, utilizando las formas del lenguaje apelativo, según revelan el uso del diálogo, presente ya en el título, y del vocativo («Usted, amigo mío»), que indican una experiencia compartida, Margarit usa la equivalencia de los dos puntos en el primer verso del poema («Yo y la ciudad:»); de la ruptura lingüística del guión o paréntesis («–incluso los que tratan del placer–»), que actúa como explicación del tema principal; la función restrictiva del adjetivo determinativo («polvo *dorado*», «fervores

*dormidos*», «el aire de *aquel* tiempo»), los cuales, al alterar la significación del nombre, subrayan lo inesperado; la progresión de las formas verbales («eco que *no ha acabado de extinguirse*»), que establecen una continuidad en el discurso; la incorporación de la lengua hablada frente a la culta («no habla griego»); y la serie variada de resonancias artísticas, presentes tanto en la imagen del «mosaico debajo del estuco» como la del «sepulcro jónico», que tienden a conservar la memoria de un pasado vivo, además de otras resonancias no menos importantes, como las alusiones a los placeres juveniles («un rostro joven desde la penumbra»), o los «éxtasis pasados» de las experiencias amorosas, tan presentes en la poesía de Cavafis, se articulan todos ellos en el poema para expresar la recreación del pasado en el presente. En ambas escrituras, hay una lucha contra la destrucción de la memoria, por no renunciar al goce de la plenitud de lo vivido en el poema. La meditación sobre lo vivido le sirve a los dos poetas para dar nuevo impulso al conocimiento, para hacer de la poesía una experiencia llena de pruebas, que hay que superar a través de un largo aprendizaje. El reconocimiento de lo vivido, que se resiste a desaparecer, es lo que da consistencia a la palabra poética, que convierte la experiencia vital en belleza artística<sup>3</sup>.

En un tiempo dominado por la desolación y el desengaño, tal es el clima afectivo de *Edad roja* (1989), libro que discurre desde la infancia a la primera madurez, tal vez sea el recuerdo del amor perdido la única posibilidad de salvación frente a los estragos del tiempo. Poemas tan significativos como «Caligrafía», «Ella» y «Dos cartas», además de «Ofrecimiento», que abre el conjunto, revelan una resistencia contra la realidad presente, donde la mirada melancólica del sujeto poético se tiñe de un matiz elegíaco, que tiende a conjurar la experiencia moral de la derrota. En el segundo de los poemas citados, la conciencia del amor perdido acrecienta el valor curativo de la palabra poética, que actúa como fuerza purificadora en un contexto moral de podredumbre y amargura:

## ELLA

Llega en tiempo de no esperar a nadie.  
Pasa el amor, fugaz y silencioso  
como en la lejanía un tren nocturno.  
No queda nadie. Es hora de volver  
al desolado reino del absurdo,  
a sentirse culpable, al vulgar miedo

5

---

3 En cuanto a la reflexión sobre la vida, que nos ofrece Cavafis en sus poemas, remito al ensayo de NÚÑEZ ESTEBAN, G., «Visión panorámica de Cavafis», en *Estudios clásicos*, 53 (1968), pp. 71-83. Respecto a la «lluvia» como imagen de nuestra condición efímera, véase el artículo de LÓPEZ BRETONES, J. L., «La primera lluvia del otro lado de la vida», en *Joan Margarit. Uno de los nuestros*, monográfico de la revista *El coloquio de los perros*, 2007, pp. 11-12.

de perder lo que estaba, ya, perdido.  
Al inútil y sórdido tiempo moral.  
Es hora ya de darse por vencido  
en el trabajo a solas, otro invierno. 10  
¿Cuántos quedan aún, y qué sentido  
tiene esta vida donde te he buscado,  
si ya llegó la hora tan temida  
de comprobar que nunca has existido?

El poema busca decir aquello que se ha perdido y no se puede decir, algo que se intenta recuperar huyendo de un incómodo presente de angustia, pero es precisamente ese resto o recuerdo del amor perdido el que mueve aquí a hablar al poeta. Para él, nadie es el verdadero nombre del amor. Y a nivel expresivo, gracias a la repetición de frases que dependen de un mismo núcleo verbal («Es hora de»), las cuales van acumulando un efecto intensificador; a la presencia de adjetivos antepuestos («al *desolado* reino del absurdo», «al *vulgar* miedo», «Al *inútil y sórdido* tiempo moral»), que destacan una cualidad escogida por el hablante; a la reiteración del adverbio temporal y de actualización («ya»), que va unido al paso del tiempo; y a la respuesta negativa de la interrogación retórica en los versos finales, fórmula dialogal por excelencia, con la que se pretende convencer al lector, lo que se configura en el poema es un contexto existencial y poético, marcado por la negación («No queda nadie»), donde el intento de dar voz a lo ausente, a la experiencia del amor perdido, hace de la palabra poética un impulso de vivir y afirmarse en el mundo. No es fácil abarcar un contexto existencial tan amplio y expresarlo con tanta claridad y precisión. Al final, cuando todo desaparece ante «la hora tan temida» de la muerte, lo único que queda en esa soledad total es la sensación de estar viviendo algo extraordinario, la posibilidad de un amor más humano y perdurable en la verdad de la muerte, que destruye toda historia, toda imagen, y nos abre a lo imposible nombrándolo<sup>4</sup>.

Saint John Perse define la poesía como «una profundización en el misterio de la existencia». De ese velo misterioso, que rodea lo invisible y pone en marcha la imaginación, participa la escritura de *Los motivos del lobo* (1993), libro que arrastra la sensación de fracaso de *Edad roja*, pues ambos pertenecen a un mismo contexto vital, y en el que se advierte el mismo sentido terapéutico de la palabra poética. De las cinco secciones que lo componen, quisiera detenerme en la segunda, no sólo por aparecer en ella el poema que da título al libro, donde se da una equiparación del poeta con

---

4 A través de la negación, de la pérdida de identidad, el amor se hace más universal y permanente. Sobre esta disolución señala GONZÁLEZ DUEÑAS, D.: «Por ello puede decirse que Nadie no tiene historia y a la vez que está en el fondo de todas las historias posibles», en *Libro de Nadie*, Madrid, FCE, 2003, p. 25. Para la visión de un amor que dura como un acto de supervivencia dentro de un contexto de degradación, véase el artículo de FOMBELLIDA, R., «Una verdad crepuscular», en *Joan Margarit. Uno de los nuestros*, pp. 12-16.

el animal («—la persona y la bestia—»), poniendo de manifiesto que con el paso del tiempo se amansa el lobo que todos llevamos dentro, sino también porque el poema que lo abre, «Autorretrato», ofrece, mediante el artificio de la confesión autobiográfica, la evocación nostálgica de un pasado traumático, el de la inmediata posguerra, que la memoria recrea sin idealización y el lenguaje pretende expresar con la objetividad del distanciamiento:

### AUTORRETRATO

De la guerra quedó el viejo capote  
de un desertor encima de mi cama.  
En la noche sentía el tacto áspero  
de aquellos años, que no fueron nunca  
los años más felices de mi vida. 5  
Sin embargo, el pasado acaba siendo  
fraternidad de lobos y nostalgia  
por un paisaje que falsea el tiempo.  
Queda el amor —no la filosofía,  
que es igual que una ópera— y nada 10  
de poeta maldito: tengo miedo,  
pero me apaño siempre sin idealismo.  
Las lágrimas a veces se deslizan  
tras el cristal oscuro de mis gafas.  
La vida es un capote 15  
de desertor.

La experiencia biográfica y la experiencia poética no son equivalentes, entre otras cosas, porque hablar de la propia vida es entrar de lleno en el territorio de la ficción, cuya función consiste, ya desde la *Poética* de Aristóteles, en hacer que lo increíble resulte creíble. El sentido ficticio del poema no sólo está presente en el título («Autorretrato»), que proyecta anímicamente la nostalgia del pasado sobre el presente, sino también, de forma expresiva, en el desplazamiento del verso final («de desertor»), que va aislado y concentra la atención del lector sobre esa experiencia de la deserción que ha sufrido el poeta, entendida como desarraigo del espíritu; la ruptura lingüística del guión o paréntesis («—no la filosofía, / que es igual que una ópera—»), que actúa como comentario del tema principal: el contraste entre lo real y lo aparente; y el absurdo de un paisaje engañoso («un paisaje que *falsea* el tiempo»), revelador de la búsqueda de la verdad tras la ficción. Con una extraña mezcla de ironía y nostalgia, el lenguaje del poema responde a esa peculiar dialéctica entre un pasado desprovisto de solidaridad y un presente, el del instante estético, que consiste en darle un sentido reconocible. De este modo, la supervivencia del amor («Queda el amor»), tiene mucho

que ver con la humanización del espacio vital, con la fuerza integradora de la ficción, que vive del cruce entre lo real y lo ideal, que la imaginación mantiene vivo como juego en la posibilidad de la experiencia artística<sup>5</sup>.

El libro *Aguafuertes* (1995) cierra el ciclo de la «memoria sentimental», al que pertenecen también *Luz de lluvia*, *Edad roja* y *Los motivos del lobo* y a la que se refiere el poeta, en el «Prólogo» del libro, como «el núcleo de nuestro ser moral y afectivo», donde persisten los recuerdos más valiosos que nos han ido transformando y que el poeta traslada al poema, utilizando la técnica del aguafuerte, reducida a presentar los motivos esenciales mediante imágenes en blanco y negro, o bien a través de la tonalidad difuminada del color sepia, y con los mínimos elementos lingüísticos. Sólo así el sentimiento se revela en toda su intensidad, dejando que la palabra poética, mediante su aproximación a la música, tan presente en el poema del libro, sea la que cree la significación del poema como don de lo imposible, pues la paradoja de la poesía consiste, en gran medida, en ir contra esta imposibilidad. Dentro de la variedad del conjunto, pues el libro nos habla del pasado familiar, del amor y de la música, tal vez uno de los motivos más persistentes es el intento de ajustar la experiencia vital a la artística dentro del ensamblaje figurativo del libro, en poemas tan elaborados como «Torso de Apolo arcaico», «Horaciana», «Fulgores» y «La educación sentimental», en los que la energía creativa se distribuye armónicamente y la voz poética, fiel a sí misma, se esfuerza por construir imaginativamente un mundo ideal, el de la belleza, según vemos en el primero de los poemas citados:

### TORSO DE APOLO ARCAICO

Cautivado por él, imaginándolo  
radiante y acabado, admiro el duro  
rostro del dios, incluso la sonrisa,  
aunque sé que lo esculpo en el vacío. 5  
Cada uno contempla su ilusión,  
los fríos ojos, la serena frente.  
Y nos asombran unas manos rudas,  
sin hierro o bien con una altiva espada.  
Toda esta belleza es mármol de aire,  
una estatua que nunca existirá 10  
más que como imagine cada uno.

---

5        Gracias a la ficción, la realidad se transforma y adquiere una nueva dimensión. Por eso, escribe D. Innerarity: «El mundo real es iluminado cuando se le proyecta sobre la ficción de la posibilidad», en *La irrealidad literaria*, Pamplona, Eunsa, 1995, p. 165. Por otra parte, la ficción del «Autorretrato» permite superar lo referencial y presentar el poema como un acontecimiento singular. En este sentido, véase el estudio de ATTRIDGE, D., *La singularidad de la literatura*, Madrid, Abada, 2011, pp. 115-120.



Un poema es también ese fragmento  
en busca de que otros lo terminen.  
Torso de Apolo arcaico. El poema.

La realidad no desaparece en la ilusión, sino que es la pasión de la ilusión, bajo la forma de una irrealidad, la que une los fragmentos dispersos de lo real. Y dado que la ilusión es indestructible, pues lleva en sí misma la posibilidad de realizar lo incondicional, lo que hace aquí el lenguaje poético, a partir de esa integración extrema entre el torso mutilado del dios y el poema en el verso final («Torso de Apolo arcaico. El poema»), es construir un mundo ritual, que deje superadas las contradicciones y mantenga el orden ideal de la belleza en la transparencia total del vacío. Sólo desde ese vacío ilusorio, creado en el poema, al que aluden tanto el valor cualitativo de los adjetivos antepuestos («el *duro* rostro del dios», «los *fríos* ojos, la *serena* frente», «con una *altiva* espada»), como el símbolo del aire («Toda esta belleza es mármol de aire»), expresión de libertad, se puede completar lo inacabado en el poema, dejarlo para que «otros lo terminen», dando así cumplimiento a la trascendencia que lo habita. El torso mutilado del dios tiene que ver con la pérdida de la «visión primaria», aquella donde forma y belleza coincidían. Lo que queda ahora en la ausencia es la tensión entre la totalidad y el fragmento, de la que éste forma parte y a la que remite sin cesar. El rostro del dios, percibido fragmentariamente, es esencial a la totalidad del mundo, a la que la escritura poética pretende dar acogida, pues la palabra poética, si por algo se distingue, es por su enorme poder de encarnación de las cosas. De este modo, la ambigüedad del fragmento consiste en reunir lo disperso, en hacer del poema un objeto ritual, donde la contemplación de la belleza se hace inmortal, fugazmente eterna. La belleza, que sólo puede ser creada idealmente, adquiere así fuerza de ilusión poética, que nos permite huir de la condición natural de lo inmediato y mantener la realidad bajo tensión, revelando su secreto y presentándolo «radiante y acabado» en el juego multiforme y ambiguo de la escritura<sup>6</sup>.

El centro tiene la virtud de atraer hacia sí lo disperso, de mostrar un vacío que alberga el fluir de la vida y en donde todo comienza a respirar. Dentro de la trayectoria poética de Joan Margarit, ese punto privilegiado, en el que todo converge sin distinción, aparece representado por cuatro obras, *Estación de Francia* (1999), *Joana* (2002), *Cáculo de estructuras* (2005) y *Casa de misericordia* (2006), en las que lo vivido se acumula en el presente de la hora cero, que responde a una situación de indigencia, y el poema se construye como la posibilidad de decir algo desde la oscuridad, donde

---

6 Reflexionando sobre el arte como conquista del espíritu, escribe CHENG, F.: «Por sus formas siempre renovadas, tiende hacia la vida abierta derribando los tabiques de la costumbre y provocando una nueva manera de percibir y de decir», en *Cinco meditaciones sobre la belleza*, Madrid, Siruela, 2007, p. 80. Respecto al trabajo de desenmascaramiento de la ilusión artística, véase el estudio de BAUDRILLARD, J., *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996, pp. 130-145.

germina la luz, que es un componente esencial de la belleza. La escritura de esos libros, que a menudo aparece impregnada del espíritu de resistencia, proporciona placer, aunque su aura sea la del sufrimiento, como sucede en los poemas más relevantes de *Estación de Francia*, «La maleta», «Arquitectura», «Farewell», «Noche oscura en la calle Balmes», «Inmigrantes», «Filósofo en la noche» y «Llegas tarde a tu tiempo», en los que el dolor aparece como experiencia límite y la voz poética, al tratar de armonizar con el sufrimiento del otro, experimenta la prueba de la ruptura y obliga al hablante del poema a reconstruirse. En este sentido, *Estación de Francia* es un libro fronterizo, en donde la metáfora del viaje, con la estación como punto de encuentro y de partida, y la imagen de los trenes, símbolo del paso del tiempo, conforman una situación de provisionalidad, en donde el dolor de existir dura tanto como la vida misma. Por eso, en el cuarto de los poemas citados, que gira en torno «al nacimiento de Joana en la clínica del Pilar», hay un intento del sujeto poético por superar la pérdida del dolor de amor, por hacer que la profundidad de su arraigo no se convierta en un inútil desgaste dentro de aquel ambiente sórdido y opresivo de los años de la dictadura:

### NOCHE OSCURA EN LA CALLE BALMES

Cumplidos amenazas y temores  
— hoy ya todas las calles llevan a la vejez —,  
paso frente a la clínica en la que tú naciste,  
hace veintiséis años, una noche  
de pasillos herida por la luz. 5  
Así fue tu llegada, pequeña e indefensa,  
a la playa feliz de tu sonrisa,  
a la dificultad de la palabra,  
a las escuelas que no te quisieron,  
a los huecos cansados, a la calma 10  
cruel y aparente de los corredores  
que vigilan calladas batas blancas  
con frío rumor de ángeles.  
Torcidos los pulgares, la nariz  
como pico de pájaro y las desordenadas 15  
líneas de la mano: nuestras fisionomías  
y a la vez la del síndrome,  
como si se tratara de otra madre  
desconocida, oculta en el jardín.  
Lejos de la belleza y de la inteligencia: 20  
ahora sólo importa la ternura,  
lo demás es cuestión de un mundo inhóspito  
del cual nos es difícil escondernos  
en raras vías de felicidad.

Vuelvo al jardín oscuro, a la máquina 25  
de café que me hizo compañía  
a lo largo de aquellas madrugadas.  
Vuelvo a la culpa y al remordimiento,  
viejos escombros que atravieso aún.  
Cómo respeto ahora aquellas manos, 30  
con lucidez negándose a lo que deseaba.  
Hoy, vueltas contra mí,  
me agarran por el cuello en la vejez,  
forzándome a enfrentarme a la mañana  
en la que tu ternura te salvó. 35  
La antigua confesión de la felicidad  
y un mundo alrededor, ni amigo ni enemigo:  
veo gente que pasa por las calles,  
las obras, los despachos,  
siempre indagando acerca de lágrimas perdidas. 40

Tú eras la flor, nosotros una rama  
y, al deshojarte, el viento  
nos mecía desnudos de dolor.  
Aún te protejo y al pasar tan cerca  
del oscuro jardín de aquel verano, 45  
me asomo y vuelvo a ver  
la débil luz de aquella máquina  
de hacer café. Hace veintiséis años.  
Y sé que soy feliz, que he tenido la vida  
que debí merecer. No amé nunca 50  
nada distinto de ella, azar y fuego.  
Azar para la vida.  
Fuego para la muerte. Y no tener ni tumba.

La asunción del dolor desde la madurez se traduce en una cadencia que ordena el ritmo del deseo. En las «Notas» que figuran al final del libro, imprescindibles para comprender su significado, escribe el poeta: «La visión de aquella noche al cabo del tiempo pone de manifiesto lo mal preparado que estaba para el dolor y su asunción, para transformarlo en maduración de la persona y que no quedara en un inútil desgaste». Y para conseguir esta presencia simbólica del ser amado en el poema, el sujeto poético recurre a medios expresivos tan visibles, como la ruptura lingüística del guión o paréntesis («hoy ya todas las calles llevan a la vejez —»), con su carácter de segunda voz; la presencia de adverbios temporales al inicio del verso («ahora», «Hoy», «Aún»), que dan al poema una sensación de tiempo transcurrido; el valor afectivo de los adjetivos («pequeña e indefensa», «viejos escombros», «aquellas manos»), con su

proyección personal; la reiteración de una misma frase («Hace veintiséis años»), que sirve para fijar esa experiencia en el recuerdo, o de un sintagma idéntico («oscuro jardín»), que articulan el amor compartido en la soledad de la noche; y la imagen de «la flor» para expresar la fragilidad de la ternura, se asocian todos ellos en el poema para poner de relieve que no es la ausencia del otro la que hace sufrir, sino los efectos que provoca esa ausencia a lo largo del tiempo. Y si el dolor siempre está marcado por lo inmediato y lo imprevisto, lo que sobrevive al final del poema es la integración de vida y muerte, simbolizadas por «el azar y el fuego», que es la que lleva a aceptar al otro como diferente. Cuando todo ha desaparecido («Y no tener ni tumba»), lo único que perdura es la ausencia del dolor, pues sólo en ella puede el poeta reencontrarse con quien ya no está y luchar contra el olvido desde la palabra<sup>7</sup>.

En una de sus páginas más claras y profundas escribe Heidegger: «El dolor es el don de la hondura». Al expresar la intimidad de la diferencia, tratando de juntar la separación con la unidad, el dolor proyecta lo interior sobre lo exterior y se convierte en una experiencia catártica, ennoblecedora. La relación del poeta con su hija desvalida, si bien ha ido creciendo a lo largo de los libros anteriores, entre «la culpa y el remordimiento», como vemos en el poema «Tchaikovsky», de *Aguafuertes*, donde la voz poética nos dice: «Escucho la *Patética* y me veo / ansiando que la muerte de Joana / nos devolviera el orden y la felicidad / que creímos perder cuando nació»; o recordando su indefensión como signo de fragilidad en el poema «Noche oscura en la calle Balmes», de *Estación de Francia*, donde nos dice el poeta: «Tú eras la flor, nosotros una rama / y, al deshojarte, el viento / nos mecía desnudos de dolor», ahora en los poemas del libro *Joana* (2002), el personaje resulta más reconstruido en sus detalles, como si el dolor que deja la pérdida del ser querido, esa suspensión entre la vida y la muerte, abriese el abismo de la ausencia («Pero el abismo que nos separa es el abismo del *nunca más*», escribe el poeta en el «Prólogo»), del que sólo queda el conjuro de una sonrisa. Por eso, a la hora de destacar una serie de poemas que nacen de la certeza de esa pérdida, como «Riera Pahissa», «Las cuatro de la madrugada», «Súplica», «Pasajera», «Profesor Bonaventura Passegodá» y «La espera», yo me quedaría con el tercero, donde el dolor de la pérdida, experiencia que el sujeto poético debe afrontar, se manifiesta como la expresión de un conflicto, del riesgo de perder a quien más se ama. De ahí el rito de la plegaria que surca el poema, que trata de mantener la tensión entre una ausencia extrema y una presencia extrema:

---

7 Aprender a vivir con la ausencia es lo que reaviva el recuerdo del amor. Sobre ello escribe NASIO, J. D.: «Digámoslo claramente, hay dolor cada vez que se reanima la imagen del ser desaparecido y, simultáneamente, cada vez que me rindo ante la evidencia de su ausencia», en *El dolor de amar*, Barcelona, Gedisa, 1998, p. 82. En cuanto a la expresión de la noche del «jardín oscuro», que se reitera en el poema y arrastra resonancias místicas, mediante la que se comunica lo que el lenguaje se resiste a decir, remito al estudio de BATAILLE, G., *La oscuridad no miente*, Madrid, Taurus, 2002.

## SÚPLICA

De esta invernal mañana, amable y tibia,  
por favor, no te vayas.  
Quédate sumergida en este patio  
como si hubieses naufragado  
dentro de nuestra vida. 5  
Bajo el laurel, entre las aspidistras  
de románticas, verdes y anchas hojas,  
por favor, no te vayas, no te vayas.

Todo está preparado para ti.  
Quédate, por favor, y no te vayas. 10  
Dime si lo recuerdas: necesito  
unas palabras con la clara y honda  
voz de la ausencia para preguntarte  
por la fugacidad  
de tu victoria sobre el *nunca más*. 15  
Pero callas, descansas en tu ayer,  
un lecho de tristeza fulgurante.

Te has ido encerrando durante ocho meses  
en el capullo de la oscuridad,  
y ahora, horrorizada por la luz, 20  
Surge aleteando la furiosa,  
pálida mariposa de la muerte.

Pero, si estás muriéndote, aún vives,  
y hago estallar la última alegría  
de tu rostro cansado mientras tomo 25  
entre las mías tus pequeñas manos.  
Y me repito:  
morirse todavía es vivir.  
De esta invernal mañana, amable y tibia,  
por favor no te vayas, no te vayas. 30

Allí donde parece dominar la muerte, hay siempre una esperanza de vida. Dice el antiguo proverbio: *Navigare necesse est*. Y desde esta aventura del viaje, que supone un largo periodo de formación y va en contra de cualquier forma de propiedad, se habla del espacio discursivo que rige la muerte, que es siempre lo otro en lo cual somos. De ahí que el hablante, consciente de que la muerte es una forma de dar nombre a nuestra fugacidad, utilice las formas del lenguaje apelativo, sobre todo la forma verbal en imperativo que surca el poema («Quédate, por favor, y no te vayas»), que revela

una experiencia que ha sido compartida; el adverbio de negación («de tu victoria sobre el *nunca más*»), que responde al primer título del libro, según nos dice el poeta en «Notas a Joana»; la reiteración de los mismos versos al principio y al final del poema («De esta invernal mañana, amable y tibia, / por favor, no te vayas»), que le dan una estructura concéntrica; el símbolo del «laurel» como expresión de la inmortalidad; y sobre todo, la conversión de la oruga en mariposa («y ahora, horrorizada por la luz, / surge aleteando la furiosa, / pálida mariposa de la muerte»), como metáfora de la transformación, para mostrarnos que el proceso poético lleva de la oscuridad a la luz, haciendo que esa metamorfosis progresiva se convierta en una realidad distinta, en algo diferente<sup>8</sup>.

Tanto la arquitectura, que es un oficio, como la poesía, que sale de una determinada inspiración, forman parte de la cultura, que tiene un carácter universal y ha de estar al alcance de todos. Por eso, en el «Epílogo» con el que finaliza *Cálculo de estructuras* (2005), libro que va dedicado a su mujer Marionna como testimonio de toda una vida compartida, escribe el poeta: «Un poema ha de decir justo lo que necesita –la mayor parte de las veces sin saberlo– su lector o lectora». Tal vez por eso, el poeta no escribe sólo para sí mismo, sino para que los demás lo entiendan, buscando comunicarse con el lector mediante «la concisión y la exactitud», que son los dos rasgos propios de la poesía. Esta empatía con el esfuerzo de quienes trabajan para construir, que ya aparece en poemas anteriores, como «Recordar el Besòs» (1980), de *Los motivos del lobo* (1993), o de forma más explícita en «Monumentos», de *Las luces de las obras. Arquitecto entre poemas* (1999), está presente en algunas de las composiciones más destacadas de *Cálculo de estructuras*, como «Seguridad», «Autopista», «Cálculo de estructuras», «Dos fotografías», «Venecia» y «Los muertos», en las que el sentido de la reparación, común a la arquitectura y a la poesía, es el que abre en la escritura un espacio de revelación. En el poema que da título al libro, la alusión a la profesión del poeta como Catedrático de Cálculo de Estructuras, que ejerció durante más de cuarenta años en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, no sólo sirve de conciencia integradora entre realidad e imaginación, sino también para probar que la poesía tiene «una utilidad presente», para ir más allá de la vida cotidiana y sobrevolar en la inesperada soledad de la muerte:

---

8 Sobre la conversión de la oruga en mariposa, que responde a una visión poética, escribe METZNER, R.: «La oruga que se metamorfosea en mariposa ha sido uno de los símbolos más duraderos de la transformación humana. Esto implica que los seres humanos están en una especie de fase larval, y que es posible un cambio que nos dejaría tan distintos de ahora, como lo distintas que son las mariposas de las orugas», en *Las grandes metáforas de la tradición sagrada*, Barcelona, Kairós, 1987, p. 32. En cuanto a la noción de *catarsis*, presente en la relación amorosa del poeta con su hija, tengo en cuenta el trabajo de SZCZCLIŁ, A., *Catarsis*, Barcelona, Acantilado, 2010.

## CÁLCULO DE ESTRUCTURAS

Ya no viene conmigo esta ciudad:  
no me hace compañía, ni tampoco  
me protege del tiempo y de la lluvia.  
Aquello que pensaba que aprendíamos  
– cálculo de estructuras, templos griegos – 5  
cuando la Diagonal cruzaba descampados  
y yo estaba estudiando arquitectura,  
es un oficio de albañiles muertos  
y cimientos de niebla. También ella, 10  
la cálida muchacha que me amó,  
se ha convertido en la desconocida  
que, contemplo tumbada, en bañador,  
en la fotografía de un jardín.  
Un deseo rebelde late triste,  
y busco el rastro de otro amor 15  
en el camino que hoy, entre tus piernas  
desnudas, todavía me conduce,  
cansado, hacia mi sueño.

Así entro en la vejez:  
no parece haber cambios al principio, 20  
como una barca que, al llegar a puerto,  
ha apagado en la noche sus luces y el motor,  
pero en la oscuridad aún prosigue  
resbalando en silencio por el agua.  
A pesar de saber que recordar 25  
el sexo en solitario es morir solo,  
recorriendo su cuerpo ya perdido  
hoy calculo mi última estructura.

El verso final con el que acaba el poema «Los muertos», y con él todo el libro, «Sólo sé que me marchó con mis muertos», no sólo pone de relieve que la muerte es el tema central del libro, sino que, además, la vida entra, con el recuerdo del sexo al fondo, en una preparación para la muerte. En efecto, dentro del desamparo en que transcurre el poema, el misterio de la poesía consiste en averiguar quiénes somos, en hacer posible un nuevo descubrimiento del mundo. Por eso, el hablante del poema «entra en la vejez» con la experiencia del recuerdo de lo vivido, donde la fotografía de «la cálida muchacha que me amó» trata de dar color a la memoria en el presente del poema («y busco el rastro de otro amor / en el camino que hoy, entre tus piernas / desnudas, todavía me conduce, / cansado, hacia mi sueño»), en donde el deseo de encontrar «aquellas piernas desnudas», ligado a la insatisfacción, es lo que perdura a

lo largo de los años y al final se alza contra el desamparo de la muerte, que, en el último verso, una vez que todo se ha perdido, se ve como cálculo de «mi última estructura», es decir, como la necesidad que tiene la palabra poética de «rebasar los límites», las normas establecidas, y restaurar el sentido original. La entonación característica de este poema es la de alguien experimentado, que no se deja engañar por la atracción sexual, pero que todavía no ha caído del todo en el desencanto, cuando el deseo y la edad se van marchitando, cuando en la indigencia del propio vacío la poesía es el único amparo posible. Al entrar el amor en la desolación de la vejez, su poder se acrecienta y actúa en el poema como una forma de reparación salvadora<sup>9</sup>.

Frente a la época de la juventud, donde la intensificación de la realidad viene dada por el placer de abrirse al mundo y al amor, en la de la madurez, que comienza, en el caso del poeta catalán, a partir de los sesenta años, hay más bien un recuerdo afectivo de lo vivido y un compromiso moral con el desvalido, que se traduce en el deseo por habitar en el territorio mismo de la hermandad. Estos dos rasgos, la compasión y la fraternidad con los seres humanos desde una situación de intemperie, son los que marcan la escritura de *Casa de misericordia* (2006), obra que, si bien comparte las preocupaciones de los libros anteriores, *Estación de Francia*, *Joana* y *Cálculo de estructuras*, sobre todo en lo que se refiere a ese espíritu de resistencia en una época difícil, ahora la visión que se nos ofrece de la orfandad en «las casas de misericordia», que son los orfanatos de postguerra, inicia un nuevo ciclo de escritura, que no hace más que denunciar una situación despiadada e inhumana. Poemas como «El buscador de orquídeas», «Casa de misericordia», «Tranvía», «En un pequeño pueblo», «Crematorio», «Frío de junio en Forès», «El último juego» y «El huérfano», con sus continuas alusiones a una realidad engañosa, que hace que las cosas sigan como estaban, insisten de forma irónica en el hecho de que la verdad sólo puede darse allí donde resulta humanizada por el lenguaje. En el poema que da título al libro, la sabiduría, que es una virtud de la edad madura, consiste en hacer intercambiables vida y poesía en una situación de indigencia, de extrema pobreza, en donde la defensa de lo simple es requisito indispensable contra toda tarea impuesta:

## CASA DE MISERICORDIA

El padre fusilado.

O, como dice el juez, *ejecutado*.

La madre: la miseria, el hambre,

---

<sup>9</sup> En cuanto al sentido reparador de la poesía, remito al estudio de HEANEY, S., *La reparación de la poesía*, Madrid, Vaso Roto Ediciones, 2014, pp. 21-31. Respecto a la convergencia entre arquitectura y poesía en la escritura de Margarit, tengo en cuenta la entrevista de MÉNDEZ, A. C., «Arquitectura y poesía en Joan Margarit», en *Arquitectura y Urbanismo*, vol. XXXIV, núm. 3 (diciembre, 2013), pp. 91-96.



la instancia que le escribe alguien a máquina:  
*Saludo al Vencedor, Segundo Año Triunfal,* 5  
*Solicito a Vucencia* poder dejar mis hijos  
en esta Casa de Misericordia.

El frío del mañana está en la instancia.  
Hospicios y orfanatos eran duros,  
pero más dura era la intemperie. 10  
La verdadera caridad da miedo.

Como la poesía:  
por más bella que sea, un buen poema  
ha de ser siempre cruel.  
No hay nada más. La poesía es hoy 15  
la última casa de misericordia.

En el campo afectivo de la cultura, el sentimiento de misericordia, relacionado con la compasión y la piedad, implica compartir el dolor ajeno, un amor que es eterno e inagotable. Por eso, en las llamadas religiones del Libro, judaísmo, cristianismo e islamismo, Dios aparece como «El Misericordioso», como el que ayuda al que vive en el desamparo («Dad gracias al Dios del cielo, / porque es eterna su misericordia», finaliza el Salmo 136). Para un poeta como Joan Margarit, en cuya trayectoria convergen el acto de vivir y el acto de escribir, la experiencia poética se concentra en su radical orfandad, haciendo que la voz poética, surgida del abandono, se quede a vivir en la intemperie, sin prisa ni temor. Tal vez por eso, la analogía que se establece al final del poema entre la experiencia vital y la poética («La poesía es hoy / la última casa de misericordia»), que el poeta vuelve a repetir en el «Epílogo» casi con las mismas palabras («La poesía: una especie de Casa de Misericordia»), sólo es posible desde una escritura cargada de afectividad, que resiste al orden establecido mediante la destrucción del lenguaje convencional, el lenguaje falso de la ideología en el que se sustenta el poder, que viene subrayado en la primera parte del poema por la letra en cursiva de la instancia oficial. En realidad, el elogio de la violencia o destrucción, que aquí se practica («un buen poema / ha de ser siempre cruel»), va en contra de cualquier moral conformista, dejando que la expresión fluya libre en la profundidad del alma, pues sin la desnudez, sin la conciencia de «quedar a la intemperie», no hay pensamiento claro ni lenguaje preciso<sup>10</sup>.

---

10 En su ensayo «Discurso sobre poesía lírica y sociedad», refiriéndose a la falsificación del lenguaje ideológico, escribe ADORNO, T. W.: «La grandeza de las obras de arte no reside únicamente en el hecho de que dejan hablar a lo que la ideología oculta. Lo quieran o no, su éxito va más allá de la falsa consciencia», en *Notas sobre literatura*, incluida en *Obra completa*, Madrid, Akal, 2003, vol. XI, p. 51. En cuanto a la interpretación del poema, y con él de todo el libro, que responde a una situación de indigencia, de frustración personal y desilusión general, donde cabe esperar una cierta iluminación, véase el estudio de ARENDT, H. *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa, 2001.

Si *Casa de misericordia* (2006), libro con el que el poeta obtuvo el Premio Nacional de Poesía en 2008, gira en torno a la tristeza, que sobrecoge por buscar un amparo seguro contra la adversidad, el libro siguiente, *Misteriosamente feliz* (2008), lo hace en torno a la lucidez, fruto de la reflexión ante lo vivido, donde la ciudad se convierte en una metáfora de la vida y la casa en espacio privilegiado de la memoria. Y dado que cada fragmento de la realidad participa de un sentido universal, lo que se percibe en los poemas más conseguidos del libro, como «Despedirse», «Tu calle», «Amor y supervivencia», «Un viejo pasea», «Viaje», «La última tarde», «Leer poesía» y «El amor que no me asusta», es una mitificación del mundo por la palabra, que tiende a recrear, desde el límite entre la vida y la muerte, una visión nueva de lo ya conocido. Para el que vive en la vejez, la muerte se le presenta como telón de fondo, como una ficción más real que la realidad vivida, donde lo que estuvo vivo se mantiene en la plenitud de lo que se siente. Así lo vemos en el poema «Amor y supervivencia», tal vez el mejor del conjunto, en donde el amor, que es inalcanzable, no viene de la experiencia acumulada, sino que pertenece al orden ideal de lo que se debería poder decir, al orden de lo imposible, objeto de toda poesía:

### AMOR Y SUPERVIVENCIA

Destruído ya el pasado, pretendemos  
igual que un caserón, volverlo a levantar.  
Una ruina en la que hoy no vive nadie.  
Donde no queda ya ni la liturgia  
que hay por la madrugada en la autopista.                   5  
Comprendo poco, ya, de aquellos tiempos.  
Quedan los resultados -duros en ocasiones-.  
El cariño y las casas de muñecas  
llegaron a ocultar tu soledad.  
Heridas feas bajo vendas blancas.                           10  
Camino bajo lunas impecables  
de tu niñez y siento aún el orden  
de los cuentos leídos al lado de tu cama.  
Pienso en la dignidad de aquella niña  
que dejaba a su hermana —la más débil—                   15  
su lugar de princesa.  
No hay errores que puedan llegar hasta tan lejos  
como los cometidos con la infancia.  
Si no supiéramos, tú qué amor soy yo,  
yo qué amor eres, significaría                               20  
que habríamos perdido nuestra estrella.  
Aunque ignoro desde hace muchos años

tus miedos y esperanzas cuando estás  
 sola en alguna habitación de hotel,  
 y que nunca sabré cuál de mis caras 25  
 escogerás un día al recordarme,  
 siento que, sin caricias,  
 sobrevivimos en un abandono.

En su retirada, Rimbaud anunció: «la verdadera vida está en otra parte». Para un poeta, sobrevivir consiste en abrir un claro en el bosque, dejando que en él aparezcan nuevas formas y fluyan libremente. Mientras la amistad construye, el amor destruye. Y lo que queda de ese tiempo perdido de la infancia («Una ruina en la que hoy no vive nadie»), al que se pertenece afectivamente, es la conciencia de un sentido que es preciso recuperar. Así lo indican los dos ejemplos de guiones o paréntesis («— duros en ocasiones—» y «—la más débil—»), cuya ruptura y cambio de entonación introducen un nuevo sujeto, una segunda voz, que actúa como comentario del tema principal; la identificación de los pronombres de primera y segunda persona («tú qué amor soy yo, / yo qué amor eres»), que pone de manifiesto una experiencia compartida; y el uso de la máscara («y que nunca sabré cuál de mis caras / escogerás un día al recordarme»), que revela un movimiento de dentro hacia afuera, recursos todos ellos que, desde su articulación en el poema, buscan recuperar la irrealidad del amor en el abandono («siento que, sin caricias, / sobrevivimos en un abandono»). Y es que sólo desde ese lugar desierto o tierra no habitada, sobre ese fondo de vacío producido por el abandono, se ama todo lo que se desea y el lenguaje, en su proceso incierto de aventura, es el que dice la emoción de la ausencia, que sólo se constituye a partir de quien se queda<sup>11</sup>.

La poesía, al surgir de una pérdida irreparable, está condenada, como el amor, a no ser satisfecha y a no vivir de la tensión entre lo próximo y lo lejano. De esa tensión animada por el deseo de lo imposible («el poema es el amor realizado del deseo preservado como deseo», escribe René Char), que se revela como presencia de distancia, participa la escritura del libro *No estaba lejos, no era difícil* (2010), en donde el deseo insatisfecho, que aproxima el pasado y el presente, es capaz de transformar el mundo y el lenguaje. Ahora bien, frente a la etapa juvenil, donde hay una búsqueda de la mujer ideal, en poemas como «Quién», «Ventana iluminada» y «La muchacha del semáforo», y la fragilidad del amor se alimenta de irrealidad, ahora, en la época de la vejez, el deseo de posesión se completa con la pérdida, que reaviva el rescate de una experiencia única, cuyo enigma queda siempre por descubrir. Los mejores poemas

11 Respecto a la condición femenina del amor ausente, escribe BARTHES, R.: «Se sigue de ello que en todo hombre que dice la ausencia *lo femenino* se declara: este hombre que espera y que sufre está milagrosamente feminizado», en *Fragments de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI, 1982, p. 46. En cuanto al amor como huella del pasado vivido, que recorre el libro, véase el artículo de SOROS, J., «Memoria en obras: *Misteriosamente feliz*, de Joan Margarit», en *Ángulo Recto*, vol. 1, núm.1 (2009), p. 2.

del libro, «No estaba lejos, no era difícil», «Raquel», «Jóvenes en la noche», «Una historia» y «Aquellos tiempos», remiten a una ausencia fundamental, la nostalgia de lo imposible, que tiene lugar en el límite, territorio propio de la escritura poética, donde se cumple el deseo de serlo todo («la de utilizar *al límite*, en la exploración de nuevos territorios intelectuales y sentimentales, todo lo que se ha aprendido a lo largo de la vida», confiesa el poeta en el «Epílogo» del libro). Y en ese espacio cambiante y humano, que es el de la lucha de Jacob con el ángel, aparece la figura de Raquel, que, al entrar en el juego de la ficción, se convierte en la voz que habla desde los poemas, en cifra de una trayectoria sentimental y poética:

## RAQUEL

Te enseñaron a hacerlo todo bien.  
Al jugar, obediente, te ibas acostumbrando  
a lugares seguros que muy pronto  
te fallarían, ya que el orden es  
igual de peligroso que el desorden. 5  
Sin las habitaciones cerradas de una niña,  
las corrientes de aire, los portazos  
en una casa donde ya no hay nadie.  
Vienes desde muy lejos con tu sonrisa tímida,  
desde un mundo tranquilo en blanco y negro, 10  
con tu madre y la estufa de carbón  
en una galería con cristales  
muy finos a través de donde huía  
la calidez de un tiempo, hacia el frío  
del cielo azul de un patio de manzana. 15  
Te fuiste acostumbrando  
a no confiar en ti. A no saber  
qué habías hecho mal para que ahora volviera  
con palabrotas que no habías dicho  
y gestos de desprecio que nunca fueron tuyos. 20  
Porque has sabido amar, pero la vida  
cuánta vida ha traído hasta tus ojos.

Hoy transmiten de nuevo la tímida ternura  
de aquella niña buena en blanco y negro  
que aprendió a hacer tan bien todas las cosas 25  
para salvar así,  
después de muchos años, nuestro amor.

En *Poesía y realidad*, escribe Roberto Juarroz: «La poesía estará siempre cerca del amor. Es un tema ilimitado y que siempre resurge como si fuese inaugural. Se parece en esto, sin duda, al amor mismo: todo amor es primer amor». Y para regresar al origen, objeto de toda poesía, es necesario prescindir de lo accesorio en busca de lo esencial. Consciente de que sin el espíritu de la figura evocada su poesía no existiría, el sujeto poético recuerda, más allá del polvo del tiempo («desde un mundo tranquilo en blanco y negro»), el mundo afectivo del personaje, simbolizado por la sonrisa («Vienes de muy lejos con tu sonrisa tímida»), la mirada («pero la vida / cuánta muerte ha traído hasta tus ojos») y la ternura («la tímida ternura / de aquella niña buena en blanco y negro»), cuya memoria va en contra de un orden heredado, el de la moral y la dicción al uso, rebelándose contra la norma impuesta por la vulgaridad. Porque el poema, a pesar del tiempo transcurrido, nos hace pasar de lo familiar a lo extraño («te íbas acostumbrando / a lugares seguros que muy pronto / te fallarían»), siendo la palabra la que introduce el desorden con el sabor de la contradicción, generando un espacio moral de compromiso con el otro e iluminando la realidad con su naturaleza salvífica («para salvar nuestro amor»). Nos hallamos, por tanto, ante un poema de consolidación ética y estética, donde el abandono de la norma es lo que hace posible la supervivencia del amor en un tiempo de grises contornos. Mediante la complicidad de la experiencia amorosa, expresada a través de la ficción autobiográfica, la figura de Raquel adquiere el color de la inmortalidad y se convierte en el emblema de la poesía<sup>12</sup>.

Con el paso del tiempo nos referimos a los ritmos de la vida, que van articulando el transcurrir de los días y nos dejan en su fluir cierta vislumbre de lo que se ha perdido, de lo que la palabra intenta recuperar. En ese viaje hacia una vida mejor, del cual participa el ciclo de las estaciones, se inscribe el libro *Se pierde la señal* (2012), en donde hay de nuevo un intento de unir el pasado con el presente («Pero me doy cuenta de que para comprender el recuerdo hay que poder conectar principios con finales», nos dice el poeta en el «Epílogo»), de hacer que la pérdida ilumine una nueva experiencia. Porque si la experiencia de la poesía es un aprendizaje interminable, los poemas más significativos del libro, como «Una mujer mayor», «Gente en la playa», «Dignidad», «Poeta», «Fábula», «De dónde vienes, hacia dónde vas» y «Algo comienza», aspiran a quedar en la memoria como signos de un tiempo adulterado, en el que la poesía, dominada por los resortes del poder, ha perdido su sentido de libertad e independencia.

---

12 En cuanto a la indeterminación de la experiencia límite, que responde al deseo de serlo todo, escribe BLANCHOT, M.: «La experiencia límite es la experiencia de lo que está fuera de todo, cuando el todo deja todo fuera, la experiencia de cuanto queda por alcanzar, cuando todo está alcanzado, y por conocer, cuando ya se conoce todo. Lo inaccesible mismo, lo desconocido mismo», en *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1970, p. 333. Respecto a la relación del amor con la palabra en la escritura de Margarit, véase el artículo de ARLANDIS, S., «La fantasía textual en la poesía de Joan Margarit: eros y logos», en *Ínsula*, 831 (2016), pp. 19-22.

Precisamente, el poema «Dignidad» apunta a una forma de escribir como se vive, a una actitud revolucionaria, ética y estética, contra toda hegemonía opresora:

## DIGNIDAD

Si la desesperanza  
tiene el poder de una certeza lógica  
y la envidia un horario tan secreto  
como un tren militar,  
estamos ya perdidos. 5  
Me ahoga el castellano, aunque nunca lo odié.  
Él no tiene la culpa de su fuerza  
y menos todavía de mi debilidad.  
El ayer fue una lengua bien trabada  
para pensar, pactar, soñar 10  
y que ya nadie habla: un subconsciente  
de pérdida y codicia  
donde suenan bellísimas canciones.  
El presente es la lengua de las calles,  
maltratada y espuria, que se agarra 15  
como hiedra a las ruinas de la historia.  
La lengua en la que escribo.  
También es una lengua bien trabada  
para pensar, pactar. Para soñar.  
Y las viejas canciones 20  
se salvarán.

En el texto *Traducir la poesía* (1989), presentado como entrevista con Jean-Pierre Attal, escribe Yves Bonnefoy: «Digamos que hay traducción auténticamente poética, cuando el contenido de presencia que orientaba y llevaba consigo la palabra primera ha podido beneficiarse con un equivalente en la existencia más íntima de quien busca significarla en otra lengua». Desde este intento de preservar lo íntimo, el significado esencial de la palabra original, se entiende tanto la traducción como la vida misma de la creación poética, así como el respeto por lo que se traduce, que exige paciencia y rigor. A esta luz de preservar lo íntimo en distintas lenguas, objetivo último de toda buena traducción, la fuerza del poema reside en dos hechos eficazmente entretejidos: en el poder del lenguaje poético como «lengua bien trabada / para pensar, pactar, soñar», y en la lengua coloquial como modo de transmitir «las viejas canciones». Lejos del horror de la imposición traumática («Esta represión llevada a cabo mediante la amputación del habla es de las más duraderas y crueles. Ahora sé que moriré con ese miedo y esa fragilidad en torno a la percepción de mi lengua, que equivale a decir, también, de mi vida», sigue afirmando el poeta en el «Epílogo»), lo que este poema propone,

en el fondo, es un sentimiento muy vivo de la unidad de la lengua, que alberga a su vez una rica y compleja diversidad. En el caso de Joan Margarit, el catalán, su lengua natal, y el castellano, la lengua aprendida, convergen en el amplio y libre territorio de la escritura poética, que aparece maniatada por las mitologías de la historia («que se agarra / como hiedra a las ruinas de la historia»), e intenta liberarse de cualquier contenido previsto para reconocer lo humano en la intemperie. La dignidad de la escritura poética consistiría en sentir la palabra como respiración natural<sup>13</sup>.

Vivir es resistir a la separación, ir tras el sueño de la unidad. En su búsqueda de salvación, la poesía tiende a mantener una identidad independiente en la incertidumbre del mundo y conservar algo de su luz, de su llamear nunca extinguido, en la palabra. El poema es el modelo vivo de esa unidad que tenemos asignada, y lo que se revela, en la tregua de su indecisión, es la verdad del cuerpo, cuyo latido misterioso es el que funda el ritmo inaugural del mundo. La escritura de *Amar es dónde* (2015) rompe la sutil frontera entre amor y dolor, instalándose en el espacio de la intimidad y teniendo que luchar en la sombra hasta alcanzar algún tipo de conocimiento. Tal vez por eso, es en el poema, espacio de lo desconocido, donde la voz poética, al prolongar la tradición hasta el presente, permite liberarse de los tópicos, haciéndose nueva en cada lectura («El poema no se manifiesta más que en relación con la vida de quien lo está leyendo, y el poeta no habrá sido más que su primer lector», escribe el poeta en el «Epílogo»). De este modo, la lectura del poema se convierte en su propio instante intemporal, en un espacio vacío donde lo que ya se ha ido aspira a llenarse de nuevo. Los poemas más reconocidos del libro, como «Albada», «Barcelona», «Como un Rembrandt», «Amantes en el metro», «Un viaje en noviembre», «El poema» e «Identidad», insisten sobre el momento en que se escribe, sobre ese instante de súbita revelación, en que todo deja de ser lo que era para convertirse en algo distinto. De esta posibilidad participa el poema que cierra el libro, cuyo título alude al final de un proceso creativo, vital y poético, en donde la «última verdad» de la muerte se revela como una manera de hacer visible lo desconocido:

## IDENTIDAD

¿Qué hacer con las palabras al final?  
Sólo puedo buscar, para saber qué soy,  
en la infancia y ahora en la vejez:  
ahí es donde la noche es fría y clara

---

13 En cuanto a la dignidad poética, que ayuda a superar lo miserable de la condición humana, véase GUINDA, A., «Defensa de la dignidad poética», en *La experiencia de la poesía*, Zaragoza, Pregunta Ediciones, 2016, p. 33. Respecto a la confluencia de catalán y castellano en la escritura poética de Margarit, remito al artículo de TORRESI, S., «La poesía bilingüe de Joan Margarit», en *Actas del XVII Congreso de la AIH*, Roma, 2017, pp. 577-581.

como un principio lógico. El resto de mi vida           5  
es una confusión por todo aquello  
que nunca he comprendido:  
las tediosas vidas sexuales  
y los inútiles relámpagos  
de inteligencia. Debo convivir                               10  
con la tristeza y la felicidad,  
vecinas implacables.  
Se acerca la última verdad, durísima y sencilla.  
Como los trenes que en la infancia,  
jugando en el andén, me pasaban rozando.           15

El poema se presenta como la metáfora de algo desconocido y su lenguaje sirve para mantener un fondo oscuro. En este sentido, escribe Jung: «Mientras nos encontramos inmersos en el proceso creativo, ni vemos ni comprendemos, y de hecho no debemos comprender, pues nada perjudica más a la experiencia inmediata que el conocimiento». Si tenemos en cuenta que la experiencia poética es un caminar a tientas por lo oscuro («Ibant obscuri sola sub nocte per umbras», dice Virgilio en el Libro VI de la *Eneida*), ese paso a través de las sombras, propio de la poesía, se presenta como síntesis de todo lo que conocemos y desconocemos. Por eso, este poema, en cuyo límite confluyen la infancia y la vejez, se presenta como el fruto de una confusión («El resto de mi vida / es una confusión por todo aquello / que nunca he comprendido»), que acoge a la vez lo familiar y lo extraño, lo vivido y lo inesperado. Sólo desde esta mezcla integradora es posible entender la interrogación con la que comienza el poema («¿Qué hacer con las palabras al final?»), que alude a la posibilidad del lenguaje poético para revelar un fondo de experiencia oculto; la presencia de los dos puntos al final de verso, que permiten mostrar dos pensamientos con la misma importancia, en este caso, «las tediosas dudas sexuales» y «los inútiles relámpagos de inteligencia»; la inclusión de la forma verbal («Debo convivir / con la tristeza y la felicidad»), que alude a la necesidad de armonizar los opuestos; y la proximidad de la muerte («Se acerca la última verdad, durísima y sencilla»), cuya llegada se deja en suspenso, en espera de ser confirmada. Esa llegada, marcada por la indecisión, es lo que da al poema la posibilidad de aplazar lo inevitable y al lector el placer de rescatar lo vivido en el instante poético («ahí»), que es donde se pone a prueba la realidad entera. Ese acontecimiento de la identidad, que nace conforme el poema lo va expresando, es lo que salva a la palabra de caer en el olvido, de convertirla en un hallazgo integrador y restaurador<sup>14</sup>.

14 Refiriéndose a la unidad del instante, cuya fuerza íntima consiste en hacernos presentir la realidad, escribe BACHELARD, G.: «Si mi ser sólo toma conciencia de sí en el instante presente, ¿cómo no ver que ese instante es el único terreno en que se pone a prueba la realidad?», en *La intuición del instante*, México, FCE, 1987, p. 12. Respecto a la relación del poema con la página en blanco, que representa la potencialidad de la nada creadora, véase el ensayo de STRAND, M., «Sobre nada», en *Sobre nada y otros escritos*, Madrid, Turner, 2015, pp. 161-172.



Una de las paradojas de la poesía consiste en hacer de lo efímero una forma de permanencia. En su último libro, *Un asombroso invierno* (2017), que aparece fuera de la *Poesía completa*, la aceptación de la vida como pérdida en el invierno de la vejez, revela que la alegría domina sobre la nostalgia («No es ningún infierno: permite comprender. / Llega el olvido, tranquilizador. / Y vuelve, siempre vuelve, la alegría»), escuchamos en los versos finales del primer poema, que lleva el mismo título del libro), alegría que nace del hecho de vivir, donde se funden el amor y el dolor, y nos impulsa hacia un dinamismo absorbente. Y para liberarse del dolor de vivir, el poeta se refugia en la soledad creadora de la escritura poética, donde no dejan de confundirse la infancia y la vejez, y desde ella, intenta cicatrizar la herida que ha dejado un pasado irrecuperable, fundiendo la memoria del pasado y la realidad del presente en el espacio íntimo del poema («La poesía se escribe sólo desde el interior del poeta. La voz propia — incluso la que llamamos, en el sentido más profundo, el estilo — no se elige, forma parte de lo que estrictamente somos», escribe el poeta en el «Epílogo»), haciendo de tal experiencia interior la posibilidad de trascender los límites de las convenciones. Si algo se advierte en los mejores poemas del libro, como «Un invierno fascinante», «Cuesta de Atocha», «Trabajos de amor», «Familiaridades», «De injurias», «Castigos del recuerdo», «Carretera», «A través del dolor» y «De senectute», es el deseo de salvarlo todo desde una situación de indigencia, la misma que se percibe en el libro de recuerdos *Para tener casa hay que ganar la guerra* (2018), escrito al mismo tiempo que *Un asombroso invierno*, y donde hay un intento por alejarse de las trampas que ha dejado la propia memoria. Así lo vemos en el tercero de los poemas citados, en donde la presencia de lo ausente, variante del mito del paraíso perdido, simbolizado por el canto del mirlo, se convierte en la creación de una nueva identidad:

## TRABAJOS DE AMOR

El motivo no importa.  
Hay que buscar entre los restos  
lo que ha sobrevivido. Nunca estamos seguros.  
¿Podríamos sentirnos de otro modo,  
si nuestros sentimientos 5  
son como territorios de frontera,  
tantas veces perdidos,  
recuperados, vueltos a perder?  
Porque el amor no es enamorarse.  
Es, una y otra vez, construir el mismo 10  
patio donde escuchar el canto de los  
mirlos, cuando aún es de noche, en  
primavera. De entre todos los pájaros,

es el único canto que podría ser  
Schubert. Solos en la cocina, como 15  
a los veinte años, a ti y a mí,  
nos hace fuertes esa melodía.  
Más claridad no la tuvimos nunca.

El lenguaje poético, a pesar de que se forma con nuestras palabras, parece que viene de otro lugar, que pertenece a otra voz. Y para quien está acostumbrado a mirar las cosas en la singularidad de sus matices, la memoria representa un territorio privilegiado, aquel en que todo está vivo y al que el poeta es fiel. Esto explica la continua oscilación del poeta entre dos extremos, la memoria y el olvido, y el intento de fundirlos en el límite del poema, pues cada uno contiene al otro dentro de sí. En el relato de Borges, «Funes el memorioso», recogido en su libro *Ficciones* (1944), donde tiempo y memoria se igualan en la narración, el escritor argentino nos enseña a ver la identidad en la diferencia. Si la memoria se presenta como el vasto territorio de todo lo que aún no recordamos («en los espaciosos campos de la memoria», escribe san Agustín en sus *Confesiones*), ese descenso al fondo de la memoria constituye la materia misma de la palabra poética. De ahí que el poema se vea como un «territorio de frontera», según se dice en la interrogación de la parte central del poema, desde el que es posible «buscar entre los restos» o «escuchar el canto de los mirlos», identificado aquí con la música de Schubert, que sirve para recordar el amor vivido. La persistencia de esa sutil melodía a lo largo del tiempo pone de manifiesto que el amor no es cuestión de desvío o sorpresa («Porque el amor no es enamorarse»), sino de entrega compartida, de contemplación en lo simple («Más claridad no la tuvimos nunca»), como hacen los mirlos, que, cuando entonan su canto, buscan la soledad y cantan mejor cuando nadie los escucha. El canto silencioso del mirlo, que se retira a la sombra y es capaz de permanecer inmóvil durante largo tiempo, es una personificación del amor humano, lleno de pasión, que viene a acortar distancias y a intensificar la realidad en la palabra, dejándola ligera y disponible<sup>15</sup>.

La modernidad ha sido productora de mitos, en particular los que se refieren al sentido de la historia. Dentro de un tiempo en ruinas que le tocó vivir, el de una historia común, trágica y desigual de la inmediata postguerra, lo que expresa la poesía de Joan Margarit es la distancia entre dos incertidumbres, la de un pasado abolido y

---

15 Aludiendo a la condición ambigua de la frontera, escribe MAGRIS, C.: «Todo escritor, lo sepa y lo quiera o no, es un hombre de frontera, se mueve a lo largo de ella; deshace, niega y propone valores y significados, articula y desarticula el sentido del mundo con un movimiento sin tregua que es un continuo deslizamiento de fronteras», de su ensayo «Desde el otro lado. Consideraciones fronterizas», publicado en 1993 e incluido en *Utopía y desencanto*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 68. En cuanto al canto del mirlo, escribe el poeta ZAGAJEWSKI, A.: «Es un canto amoroso, es también nuestro canto, el canto de los que duermen y de los enamorados, o de aquello que alguna vez amaron», de su obra *En la belleza ajena*, Valencia, Pre-Textos, 2003, p. 213.

la de un presente incompleto. Tal vez por ser la expresión de un mundo en desorden, cada uno de sus poemas tiene que ver con un intento de restauración, que hace que la frontera entre la realidad y la ficción sea cada vez más permeable. En este presente perpetuo de lo inacabado, donde convergen la presencia de un pasado perdido y la inminencia de lo que puede suceder, se inscriben sus mejores poemas, que suscitan un sentimiento de espera en el que se prepara una promesa de salvación. Así lo vemos en el poema «Poética», de *Edad roja* (1989), donde el poeta trata de decir el resplandor efímero de la belleza desde la inmediatez de su fulgurante aparición:

## POÉTICA

Al ir tras la belleza estarás solo:  
si la encuentras, se desvanece y deja  
polvo de mariposa entre los dedos.  
Perseguirás de nuevo el resplandor  
que sabes dentro de ti, como el relámpago                    5  
que muestra fugazmente,  
hasta el lejano horizonte, la realidad.

Por lo general, se busca aquello que se ha perdido, que ya no existe, pues su pérdida es la que suscita el deseo de posesión. Así sucede con la poesía, ligada a la búsqueda de la belleza, que comienza en la soledad («Al ir tras la belleza estarás solo»), entra en nuestro interior («que sabes dentro de ti») y se vislumbra en raros momentos («como el relámpago / que muestra fugazmente»). Estas tres cualidades de soledad, interioridad y revelación súbita pertenecen a la experiencia poética, que trata de decir en el poema aquello que no se sabe. En la palabra poética se da todavía una chispa de la visión mágica del mundo, envolviendo lo invisible en lo visible, como hacen los buenos poetas, y dejando que la belleza, que está siempre en otra parte, les entre por la piel. Cuando el poeta sale en busca de lo extraño, de un sueño no realizado, experimenta el temblor de la novedad y su palabra, con su mezcla de inmediatez y trascendencia, se convierte en modelo vivo de la totalidad del mundo. Mientras en la realidad la belleza está incompleta, en la poesía la visión de su plenitud requiere energía y obediencia, el riesgo de vivir entre los matices de lo inacabado, que nos trae siempre el deseo de metamorfosis y restauración<sup>16</sup>.

---

16 Sobre el aprendizaje de la soledad, necesario para que se produzca la belleza de lo poético, escribe el poeta: «Una claridad que —misteriosamente— permite vivir sin necesidad de olvidar. Este es, para mí, el territorio de la poesía, porque esta iluminación es la que el poema proporciona. Este es el objetivo, tanto de quien escribe como de quien lee poesía: alcanzar cada uno su propia manera de hacer frente a la realidad», en *Un mal poema ensucia el mundo*, Barcelona, Arpa, 2016, p. 177. Respecto al interés por los matices, que forman parte de la vida en común y sin los cuales no puede darse la experiencia poética, véase el ensayo de CAMPS, V., «El gusto por los matices», en *Elogio de la duda*, Barcelona, Arpa, 2016, pp. 129-145.

En la «Introducción» a *Nuevas cartas a un joven poeta* (2001), escritas como respuesta a *Cartas a un joven poeta*, de Rilke, escribe Joan Margarit: «Comprender es llevar mucho tiempo entendiendo, el tiempo suficiente para lo que se ha entendido ya no sea exterior, sino que forme parte de uno mismo, del propio carácter. Comprender es un entender que ya no podrá desentenderse nunca». Para hacer presente la belleza, según estas palabras, es necesario que la vivamos, que acontezca en nosotros como el fulgor de un relámpago. La posibilidad de la comprensión participa, pues, de la suspensión de toda referencia, tanto de la apropiación del significado como del lenguaje de la representación, y requiere, en el espacio de acogida del poema, una apertura a lo que puede llegar en cualquier momento y se revela entre los escombros, pues toda ruina tiene algo de templo. La ruina, el fragmento, son constitutivos de la memoria heredada, cuya forma dinámica se extiende entre la ausencia y la presencia, despojándose de lo accesorio y dejando ver lo esencial. Para un poeta como Joan Margarit, que vivió un tiempo de indigencia, la singularidad de la palabra poética consiste en no agotar la realidad, en dejarla fluir libremente en lo incompleto, pues lo inacabado es la posibilidad de toda creación. En este sentido, ¿podría ser el individuo a la intemperie, que no excluye la solidaridad, sino que la reclama, el emblema de su escritura? ¿No lleva una de sus antologías, la aparecida en el año 2010, este título tan revelador? A lo largo de sus poemas hay siempre un juego de destrucción y reconstrucción, o mejor, una práctica de la destrucción como fundamento, según la cual un nuevo sentido acontece como resultado del juego destructor, de un mundo que vibra en la desnudez de la palabra, pues nada más propicio que la situación de intemperie, que da voz a la pérdida de lo bello, para reconocer lo humano en el espacio vacío del poema.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. W., «Discurso sobre poesía lírica y sociedad», en *Obra completa*, Madrid, Akal, 2003, Vol. XI, pp. 41-67.
- ARENDT, H., *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa, 2001.
- ARLANDIS, S., «La fantasía textual en la poesía de Joan Margarit», en *Ínsula*, 831 (2016), pp. 19-22.
- ATTRIDGE, D., *La singularidad de la literatura*, Madrid, Abada, 2011.
- BACHELARD, G., *La intuición del instante*, México, FCE, 1987.
- BARTHES, R., *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI, 1982.
- BATAILLE, G., *La oscuridad no miente*, Madrid, Taurus, 2002.
- BAUDRILLARD, J., *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- BLANCHOT, M., *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1970.
- BLOCH, E., *El principio esperanza*, Madrid, Aguilar, 1977-1980, 3 vols.

- CAMPS, V., *Elogio de la duda*, Barcelona, Arpa, 2016.
- CHENG, F., *Cinco meditaciones sobre la belleza*, Madrid, Siruela, 2007.
- FOMBELLIDA, R., «Una verdad crepuscular», en *Joan Margarit. Uno de los nuestros*, monográfico de la revista *El coloquio de los perros*, 2007, pp. 12-16.
- GUINDA, A., *La experiencia de la poesía*, Zaragoza, Pregunta Ediciones, 2016.
- GONZÁLEZ DUEÑAS, D., *Libro de Nadie*, Madrid, FCE, 2003.
- HEANEY, S., *La reparación de la poesía*, Madrid, Vaso Roto Ediciones, 2014.
- INNERARITY, D., *La irrealidad literaria*, Pamplona, Eunsa, 1995.
- LÉVINAS, E., *Sobre Maurice Blanchot*, Madrid, Trotta, 2000.
- LÓPEZ BRETONES, J. L., «La primera lluvia del otro lado de la vida», en *Joan Margarit* (2007), pp.11-12.
- MAGRIS, C., *Utopía y desencanto*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- MARGARIT, J., *El primer frío: Poesía 1975-1995*, Madrid, Visor, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Arquitectura de la memoria*, ed. de J. L. Morante, Madrid, Cátedra, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Un mal poema ensucia el mundo*, Barcelona, Arpa, 2016.
- \_\_\_\_\_, *Todos los poemas (1975-2015)*, Madrid, Planeta / Austral, 2018.
- MÉNDEZ, Alexis C., «Arquitectura y poesía en Joan Margarit», en *Arquitectura y Urbanismo*, vol.XXIV, núm.3 (diciembre, 2013), pp.91-96.
- METZNER, R., *Las grandes metáforas de la tradición sagrada*, Barcelona, Kairós, 1987.
- NASIO, A. D., *El dolor de amar*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- NÚÑEZ ESTEBAN, G., «Visión panorámica de Cavafis», en *Estudios clásicos*, 53 (1968), pp. 71-83.
- SOROS, J., «Memoria en obras: *Misteriosamente feliz*, de Joan Margarit», en *Ángulo Recto*, vol.1, núm. 1 (2009), p. 2.
- STRAND, M., *Sobre nada y otros escritos*, Madrid, Turner, 2015.
- SZCZCKLIK, A., *Catarsis*, Barcelona, Acantilado, 2010.
- TORRESI, S., «La poesía bilingüe de Joan Margarit», en *Actas del XVII Congreso de la AIH*, Roma, 2017, pp. 577-581.
- TRÍAS, E., *La memoria perdida de las cosas*, Madrid, Mondadori, 1988.
- ZAGAJEWSKI, A., *En la belleza ajena*, Valencia, Pre-Textos, 2003.