

**El poeta arquitecto**

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

Marisa Martínez Pésico

---

# **Bilingüismo y autotraducción: la poesía de Joan Margarit**

## **Un estudio de caso**

---

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

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

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

## 1 Objetivos y preguntas de investigación

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

## 2 El bilingüismo ante las asimetrías de poder

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

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

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

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

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

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

---

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

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

#### A TRAVÉS DEL DOLOR

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

### 3 El movimiento de autonomización de una reescritura moderada

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tenerife, anys cinquanta:

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

Años cincuenta, Tenerife:

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

**Por su mar de aguas cálidas,**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

## 5 A modo de conclusión

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## La lengua en el altílo

Entrevista con Joan Margarit

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

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

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

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

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

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

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

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

MMP ¿Y qué pasa a partir de ahí?

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

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

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

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

MMP A partir de aquí entonces ya no son fracasos.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MMP ¿Ni siquiera en arquitectura?

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

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

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

JM Me pone en guardia.

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

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

Barcelona, 20 de febrero de 2018