
6 Catedrales, umbrales y criptas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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