

#11

CROSSING BORDERS: IDENTITY AND CULTURE IN TRANSLATION IN JOAN MARGARIT'S BILINGUAL POETRY

Diana Cullell

University of Liverpool

Recommended citation || CULLELL, Diana (2014): "Crossing Borders: Identity and Culture in Translation in Joan Margarit's Bilingual Poetry" [online article], *452°F. Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 11, 93-109, [Consulted on: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero11/11_452f-mono-diana-cullell-orgnl.pdf>

Illustration || Paula Cuadros

Article || Received on: 24/01/2014 | International Advisory Board's suitability: 02/06/2014 | Published: 07/2014

License || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License.



Abstract || Joan Margarit (Sanaüja, 1938) is arguably one of the best well-known contemporary poets from Catalonia. Margarit started his literary career in Spanish, then moved on to Catalan, and finally published self-translated bilingual editions of his work. He has been successful in navigating the problematic linguistic and cultural borders that divide Catalan and Spanish literary fields, and his poetic publications are highly acclaimed across both spaces. This article considers issues of literary translation, cultural identity, prestige and the influence of aesthetic trends as elements that permitted Margarit such a successful transition from one literary space to the other. Ultimately, the article will also offer some considerations on what this poetry represents for Catalan—and also for Spanish—literary traditions within the context of border cultures, by focusing on the political, literary and cultural complexities that surround them.

Keywords || Bilingual poetry | Cultural borders | Translation policies | Contemporary poetry | Aesthetic trends.

Joan Margarit (Sanaüja, 1938) is arguably one of the best well-known Catalan poets who initiated their literary careers in the second half of the 20th century. Although Margarit began his poetic trajectory writing in Spanish in the mid-1960s, he moved on to publications in Catalan in 1980, and finally published self-translated bilingual editions of his works regularly from 1999 onwards.¹ Representing quite an isolated case within Catalan and Spanish contemporary poetry,² Margarit has succeeded in crossing the vastly problematic linguistic and cultural borders that divide the distinct Catalan and Spanish literary fields, a feat particularly relevant given the recent political and historical events in Catalonia. It should be acknowledged from the outset that Margarit performs different functions and roles within the two literary systems. In the Catalan literary field, he is seen as an unquestionably Catalan poet—belonging firmly to the Catalan tradition—who started writing in Spanish but later switched to his native language; whereas in the Spanish literary field, he is seen as a writer from Catalonia who writes in Spanish as well as in Catalan and who has gained access to the Spanish literary system as well as earned a role in its literary tradition. Nonetheless, and despite the diverse positions the author occupies, his poetic publications are highly acclaimed in both spaces. Looking at issues of literary translation and self-translation, cultural identities in transit and aspects of translating cultures as well as literary prestige and the possible influence of leading influential aesthetic trends, my arguments in the present article aim to analyse the particular elements that allowed Margarit such a successful transition from one space to the other whilst retaining his success in both. The article will also seek to draw some considerations on what this poetry represents for Catalan—and also for Spanish—literary traditions at the crossroads, focusing on the political, literary and cultural complexity that surrounds these border cultures.

Margarit, alongside his role as a prominent Catalan poet, has developed a very strong profile as a bilingual author in the rest of the Spain, and his dual-language editions are particularly well-known within the Spanish cultural market. The move towards bilingual editions came seemingly by chance to the author when Columna Edicions—where the poet used to publish his work in Catalan since 1980—was acquired by Grupo Planeta and their poetry series was discontinued towards the end of the 1990s. Such an event forced Margarit to find a new publisher for his work and thus he approached Hiperión, a publishing house in Madrid specialising in poetry in Spanish. He submitted a proposal to Hiperión for a bilingual publication that would not be merely a self-translation of his work from Catalan into Spanish but rather the publication of a work written in two languages almost simultaneously (Margarit, 2011: 251). Hiperión's acceptance of his proposal would mark Margarit's return to poetry in Spanish, a not entirely unexpected or unusual move for an author whose first poems had been written precisely

NOTES

1 | Joan Margarit had published a bilingual poetry collection at the end of the 1980s, *Llum de pluja* (1987). The poet, however, did not publish bilingual editions regularly until 1999.

2 | Another case, albeit somewhat more complex than Margarit's, is that of Pere Gimferrer (Barcelona, 1945), who started writing in Spanish in the 1960s but later on switched to Catalan.

in that language and who had already published a bilingual edition in the 1980s (*Llum de pluja*, 1987). Furthermore, the poet himself claimed that the use of two different language systems was simply “el resultado de las circunstancias lingüísticas de muchas de las personas que como yo nacieron de familia catalana durante o al terminar la guerra civil española” (Margarit, 1999: 9). Nonetheless, the poet decided to justify the linguistic change in a prologue very aptly titled “Sobre las lenguas de este libro” included in *Estació de França* (1999), where he claimed that he started writing in Spanish “como una respuesta normal desde el punto de vista cultural” (9). Joan Margarit openly stated that he felt he lacked cultural models in any other language—as it is to be expected for anyone educated under Francisco Franco’s dictatorship—and that he crossed over to Catalan in the 1980s “buscando lo que una persona tiene más profundo que la cultura literaria” (9). The mention of a lack of cultural referents in Catalan grants his initial adherence to Spanish undeniable common sense, and to some extent it de-problematizes his initial linguistic choice for the Catalan public. The most fascinating part of the prologue, however, is the explanation of how Margarit views and conceives his bilingual book, a key aspect of his publishing proposal to Hiperión: “[é]ste 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” (Margarit, 1999: 9). Such an assertion begs some questioning: is this a true reflection of his thoughts and understanding of self-translation, or does the statement seek a specific outcome or effect in the literary field? In addition, does the intention behind self-translation obey a desire to be active within two different markets, or even to have access to separate and independent literary traditions? In any case, if Margarit’s statement is taken at face value, it provides interesting details regarding his ideas on bilingualism and translation policies (or how he wants his ideas to be perceived), within the Iberian context: the two forms of the poem—the Catalan and the Spanish—are born almost at the same time, coexisting in an autonomous form but linked in their origin, a practice that seems to involve a high element of creative writing in both languages rather than a pure translation process. This would unquestionably please Spanish readers, as the author is providing them with a nearly tailor-made product rather than a translation that could be considered second-rate:

Accedo en catalán a ese lugar [the creation of a poem] y enseguida planteo en esa lengua el esqueleto del poema. Lo trabajo mucho, y, en general, se parece poco la versión final a la inicial. En este libro, todas las versiones, modificaciones y vueltas a empezar que sufre en mis manos un poema las he realizado en catalán y en castellano a la vez (9).³

Such a practice seems to allude to the genesis of the text as much as to what Simon calls “translational writing”, which corresponds to “the

NOTES

3 | Formal and more technical aspects of self-translation also come into play at this point, and they force us to consider whether a less narrative and more technically challenging poetry than Margarit’s would allow such process with the aforementioned ease. For an account of some of the challenges involved see Abbasi and Manafi Anari (2004).

zones where creative writing and translation mesh” (Simon, 2012a: 8) and imply a highly creative translation process. Grutman divides self-translations into “consecutive” and “simultaneous” groups. Whereas the first group comprises texts translated after an original version has been finished, the second includes texts produced when the writer constantly switches between both versions and thus incorporates the translation process into the creation (2009: 259), that is, the process Margarit claims to be following.⁴ Margarit’s words also echo another common aspect of self-translation: the reluctance of self-translators “to speak of ‘translation’ when describing the textual relation between the two versions” (Gentes, 2013: 266-267) and their understanding of such practice as “a double writing process in which each text produced is a variant of the other” (Wilson, 2009: 187). Some scholars working in Translation Studies have also highlighted how, in many cases, publishers present bilingual collections as “originals” in both languages, making no reference whatsoever to what is the original and what is the translated language within the text (Arenas, 2006: 92, Gentes, 2013: 267). Significantly, Margarit feels compelled to justify his choice of language in *Estació de França* (1999) and in other collections such as *Barcelona amor final* (2007) and *Tots els poemes (1975-2010)* (2011), but in many other instances there is no mention to this regard, which goes some way towards supporting Gentes’ claim.⁵

Despite being considered for a long time “as something marginal, a sort of cultural or literary oddity, as a borderline case of both translation and literary studies” (Wilson, 2009: 187), self-translation has gained considerable critical and academic attention in the field of translation studies in recent years (Cordingley, 2013, Gentes, 2013: 266, Walsh Hokenson and Munson, 2007). Bilingual editions have become quite successful even in the literary market,⁶ although the publication of self-translated texts in bilingual format remains a “highly complex endeavor” (Gentes, 2013: 266) that might depend on “personal, literary, pragmatic, political, and/or economic factors” (268). One of the main advantages of self-translated bilingual publications is obviously the increased number of readers that will be able to engage with the text when it is published in two languages, but in the case of Joan Margarit—and indeed in Catalan literature in general—self-translated editions may respond to other and multifaceted aims. Such aims may include, for instance: maximizing the visibility of a minority language, conveying a certain sense of identity—even a dual identity—, negotiating cultural distinctiveness, establishing a dialogue between linguistic communities in a border context, or even attempting to conform to two different literary traditions. The impossibility of publishing monolingual versions of his poetry in Catalan was what pushed Margarit into bilingual editions in the first place—it has already been noted that “[a]ra més que mai [...] la traducció es troba a Catalunya sotmesa a les pressions del mercat” (Parcerisas,

NOTES

4 | Interestingly, another well known bilingual Catalan and Spanish writer, Carme Riera, seems to follow similar steps when writing in—or translating into—Spanish. Riera stated that when she wrote *Qüestió d’amor propi* (1987/1988) she wrote and translated at the same time, a process that afforded her a different perspective and allowed her to reflect on various aspects of the novel: “El filtre que suposava passar per un altre idioma em feia, segurament, objectivar molt més, em convertia en una receptora i no en una emissora del text en question” (Riera, 1997: 51).

5 | It should be noted, however, that decisions such as this one do not always depend solely on the author and that editors and publishing houses also have a say in it.

6 | After publishing *Estació de França* and *Joana* with Hiperión, Margarit changed publishing houses and moved to Visor, arguably the most important publishing house specialising in poetry in Spain. He continued publishing bilingual editions, and since 2009 his books have appeared in Visor’s exclusive ‘Colección Palabra de Honor’ (directed by Luis García Montero), being so far the only poet in the series who publishes in bilingual format. There have also been very popular bilingual or multilingual publications by different authors and editors in Spain recently, such as Noemí Trujillo’s *Xarnegos/Charnegos: Antología* (2010)—in Spanish and Catalan, with a preface by Margarit—, or Manuel Rivas’ *La desaparición de la nieve* (2009)—which included the translations of the Galician original into Spanish, Catalan and Basque. Significantly, some publishing houses have launched bilingual editions, such as Amargord Editores and their ‘Colección Galeuscas’.

2010: 31)—, but one cannot ignore that this reality enabled Catalan poetry to visibly cross linguistic and cultural frontiers, becoming a physical presence within the poetic field in Spanish. According to Gentes, a bilingual edition can appear in different formats: en face editions (in corresponding or non-corresponding facing pages); split-page editions (which might be divided vertically or horizontally); successive versions; and reversible editions. In addition, the order in which the versions appear might indicate a form of hierarchy between them (2013: 275). Margarit's bilingual publications usually follow the corresponding face arrangement, with the Catalan version appearing on the left-hand side, the space traditionally assigned to the original.⁷ However, some of the peritextual elements in these bilingual editions—such as prologues, epilogues or notes—appear, although not by norm, only in the dominant language of the edition: Spanish. Interestingly, peritextual elements may not always work to the disadvantage of the minority language, as many of Margarit's works—despite prologues written solely in Spanish—appear with only Catalan titles on the cover. Such was the case for all his books published by Hiperión, although they are listed in Spanish by Visor, which suggests that these traits largely depend on the editor and the specific requirements of each publishing house in particular. All in all, within a cultural border context such as the one Margarit's poetry inhabits, the inconsistency of the peritextual elements has the redeeming grace of challenging powerful hierarchies. These inconsistencies bring some modicum of attention to minority languages and cultures as well as an awareness of literatures at the crossroads, and they might ironically add significance to dual-language publications.

Bilingual editions, particularly those in complex linguistic, political and cultural contexts, raise important questions regarding readership. In Joan Margarit's case, Catalan readers will have had access to his monolingual publication first—the author has taken to publishing Catalan-only versions before the bilingual edition is released—and will therefore not require the dual-language publication. Thus, can it be considered that his bilingual books are aimed mainly at a Spanish audience? Gentes claims that readers of the original language always remain potential readers of bilingual publications (2013: 271), since it can often be the case that monolingual editions are not available or might be difficult to find. In addition, bilingual readers who want to explore nuanced elements of the text revealed by a translation—or a creative translation process—will also be attracted to dual-language publications:

the self-translated text exists in a refracted relation both to its “native” language and to the language it recreates—as an itinerary of exchanges between languages, cultures, and agents—and the (self-)translator has the possibility of enriching the source text by, for example, “activating”

NOTES

7 | *Barcelona amor final* (2007) and *Llum de pluja* (1987) seem to be only exceptions to this. Regarding the latter, Gentes underlines the hierarchical stance of the text: “[t]his publication begins with the Catalan version, in which each poem is presented on an entire page. The Spanish poems, however, are printed at the end of the book, one below the other. Line breaks are indicated by only a slash; thus, the Spanish versions lose their status as autonomous poems, being reduced to a mere comprehension aid for language learners” (2013: 276-277). *Barcelona, amor final* also begins with the Catalan version occupying entire pages, and the Spanish and English versions appear on facing pages at the end of the book.

meanings which were only “between-the-lines” in the original (Wilson, 2009: 192).

Self-translation, particularly in the case of minority languages, cannot be disassociated from issues of identity, as the practice unquestionably lies at the heart of the idea of identities and cultures in translation. Unlike some of his other writings—such as the “Pregó” Margarit read at the *Festes de la Mercè* in Barcelona in 2010 (Margarit, 2010), which had a strong nationalist facet and openly requested independence for Catalonia—a radical “Catalan-ness” is not immediately obvious in Joan Margarit’s poetry. Rather, it is a latent and quiet presence whose more noticeable attribute is the constant appearance of Catalan toponymy and geography—particularly Barcelona—in the verses, sometimes disguised as mere cosmopolitanism. Very pertinently, Montserrat Guibernau classified territory as one of the five clusters—language, history, territory, culture and art—used by intellectuals as emotional arguments to develop nationalist identities and movements (Guibernau, 2004: 28-32). Such arguments, according to the scholar, build a collective sense of identity: “[b]elonging to a nation, which is real in the minds of its members, confers on them a sense of continuity grounded upon the sentiment of being part of a group portrayed as an extended family” (29). And indeed, in Margarit’s poetry the Catalan capital “no és la Barcelona que registren els mapes, sinó una Barcelona inventada: [...] una Barcelona moral”, a city that “acaba convertint-se en un mirall del mateix poeta sota la superfície del qual es dibuixa [...] una mena d’autobiografia moral” (Cercas, 2007: 11). The physical space becomes here almost another layer of skin the poetic persona can wear, creating a strong and solid bond between the poetic persona and the aforementioned territory: for this reason, Margarit claims that “la ciutat és una superposició d’estats d’ànim i de sentiments” with which one can establish a dialogue (Margarit, 2007: 17). The presence of Barcelona is so relevant in Margarit’s work that in 2007 the poet published an anthology in Catalan, Spanish and English called *Barcelona amor final* (Margarit, 2007), a compilation of poems about the city divided into chapters or parts that correspond to particular areas of the town or key aspects representative of the Catalan capital. Significantly, this can also be seen as a historical tradition within Catalan literature, as a great number of poets—such as Jacint Verdaguer or Joan Maragall—have written odes to the city of Barcelona. In Margarit’s anthology, it becomes obvious that the city leaves its imprint on the characters that inhabit it—such as in “Elegia de l’alba” (19/230), “Barcelona era una festa” (20/232) or “Guerra perduda” (22/234). Not completely unexpectedly, the past emerges as almost another character in this city, creating a bond between territory and history, another of the emotional arguments listed by Guibernau as essential for the creation of a national identity (Guibernau, 2004: 28-32). In fact, Margarit himself stated that “La

ciutat és el meu passat” (Margarit, 2007: 17), and the poem “Últims ecos” (27-28/240) is a perfect example of this, as is “Balada de Montjuïc” (155-156/402, 404). In the latter poem, also included as the preface for the bilingual anthology *Xarnegos/Charnegos: Antología* (Trujillo, 2010), the territory of Barcelona and the landscape of the Montjuïc cemetery mix with the history of the land, the poetic voice’s identity and its personal trajectory. The poem begins with the poetic voice travelling to the cemetery at dawn, surveying its surroundings whilst evoking key moments in the history of Catalonia, emphasising the idea that “[p]articular landscapes are emotionally charged and portrayed as embodying Catalan traditions, history and culture” (Guibernau 2004: 31):

He arribat a l'alba per no trobar ningú.
Hi ha encara llums encesos als dipòsits de gas
i a les grues del port.
El mar enfronta la ciutat boirosa.
Tot és com sempre, penso: no calia venir.
Però el cert és que torno, m'agrada retrobar
aquest morro estripat per barrancs i pedreres,
promontori amb gangrena de cementiri al flanc.

No vol ser un parc d'estàtues fora del temps. Defensa
el seu passat de fars, afusellats, barraques.
L'exacta i empedrada memòria dels murs,
tots els senyals gravats en els troncs dels xiprers.
(Margarit, 2007: 155)

Por no encontrarme a nadie vengo al alba.
Hay luces encendidas todavía
en los depósitos de gas y en las grúas del puerto.
El mar se enfrenta a la ciudad entre restos de niebla.
Es como siempre, pienso: no era necesario haber venido.
Pero vuelvo, me gusta reencontrar
el morro al que desgarran barrancos y canteras,
un promontorio cuyo flanco gangrena el cementerio.

No quiere ser un campo intemporal de estatuas.
Defiende su pasado de barracas y fusilamientos.
La exacta y empedrada memoria de los muros,
las señales grabadas en troncos de cipreses.
(Margarit, 2007: 402)

Montjuïc, first an Iberian settlement in the 3rd century B.C., later home to a medieval Jewish cemetery, and more recently the site of many executions during the Spanish Civil War, has played a key role in the history of Barcelona. In the poem, Margarit highlights such events, and its landscape is depicted as a figure that retains all its memories and refuses to let them go. The poetic voice’s identity becomes entangled with the territory through this history, producing a situated identity that incites overwhelming feelings; indeed, in the notes that accompany a whole section on Montjuïc in *Barcelona*

amor final, Margarit claims that “[q]ui pertany a aquesta ciutat du un Montjuïc a dins” (153)/ “Quien pertenece a esta ciudad lleva un Montjuïc dentro” (398). Moreover, as Margarit explains in that portion of the anthology, the place also holds personal significance for him, as his two daughters are buried there. Montjuïc, then, becomes a powerful symbol charged with personal and historical relevance, one that generates emotional roots and helps to set the limits of both personal and national identities.

The city—or the territory—in the poetry of Joan Margarit is also closely connected to the language, yet another of the emotional arguments classed by Guibernau. Barcelona, just as Margarit’s poetic trajectory, boasts close ties with Spanish language, and as Simon has stated, “a city is a space of connecting and converging communities, of directionality and incorporation” (Simon, 2012b: 127). Due to his bilingual poetry in Spanish and Catalan, in Margarit’s work the city has been explored and depicted through a double lens. However, the city remains an unchanging presence in the verses despite the different linguistic expressions employed:

Tens al passat finestres que en la tarda s’encenen
com mansos animals. Finestres que recorden
tots els nostres triomfs –pobres triomfs efimers–
encesos als carrers. T’he estat fidel, ciutat:
en una o altra llengua sempre he parlat de tu.
(Margarit, 2007: 69)

Tienes en el pasado ventanas que se encienden
como animales mansos. Ventanas que recuerdan
aqueellos, nuestros triunfos –pobres triunfos efimeros–
ardientes en tus calles. Te he sido fiel, ciudad:
en una u otra lengua, hablé siempre de ti.
(Margarit, 2007: 290)

Barcelona is also home to thousands of inhabitants who migrated to the city from other parts of Spain between the 1950s and 1975, the so-called *xarnegos* or *charnegos*—children of Spanish immigrants in Catalonia that have not yet been successfully “catalanised”, according to the *Diccionario de María Moliner*. *Xarnegos*, who have been linked to Catalan identity and Catalan cultural production (Cullell, 2011), are key in the usage of Catalan and Spanish languages around the city, and they are a group that seems to have caught Margarit’s attention⁸ frequently. The use of two languages that their presence might imply, together with Margarit’s education in Spanish, calls for some bitter lines regarding language in his poetry whilst bringing to mind what Simon defines as “cultures of circulation”, the links existing between the city and translation (Simon 2012b: 129), that “special intensity that comes from shared references and a shared history” (130):

Si la desesperança té la força

NOTES

8 | “Balada de Montjuïc” featured as the preface of *Xarnegos/Charnegos: Antología* (Trujillo, 2010). Margarit has written a number of poems on the topic of *xarnegisme* and the peripheral neighbourhoods *xarnegos* tend to inhabit in Barcelona, highlighting the linguistic but also the social status of the *xarnegos*. The section ‘Els llums de les obres’ in *Barcelona amor final* (99-106), for example, revolves around this issue. In the mid-1970s, Margarit also wrote the lyrics to a song called “Els qui vénen”/ “Los que vienen”, dedicated to the *xarnegos* and sang by Enric Barbat. Francisco Candel’s *Els altres catalans* (1964) remains the most complete work on *xarnegos* and *xarnegusime* to date—and a key reference for any study that deals with the matter.

d'una certesa lògica,
i l'enveja un horari tan secret
com un tren militar, estem perduts.
El castellà m'ofega i no l'odio.
No en té la culpa de la seva força:
de la meva feblesa encara menys.
L'ahir era una llengua ben travada
per pensar, per pactar i per somiar,
que ningú ja no parla:
un subconscient de pèrdua i de cobdícia
on ressonen bellíssimes cançons.
El present és la llengua dels carrers,
maltractada i espúria, arrapada
com l'heura a les ruïnes de la història.
És la llengua en la qual escric.
També és una llengua ben travada
per pensar, per pactar i per somiar.
I les velles cançons se salvaran.
(Margarit, 2012: 38)

Si la desesperanza
tiene el poder de la certeza lógica,
y la envidia un horario tan secreto
como un tren militar, es que estamos perdidos.
Me ahoga el castellano y no lo odio.
No tiene culpa alguna de su fuerza
y menos todavía de mi debilidad.
El ayer fue una lengua bien trabada
para pensar, pactar, soñar,
que ya no habla nadie: un subconsciente
de pérdida y codicia
donde suenan bellísimas canciones.
El presente es la lengua de las calles,
maltratada y espuria, agarrándose
como hiedra a las ruinas de la historia.
La lengua en la que escribo.
También es una lengua bien trabada
para pensar, pactar. Para soñar.
Y las viejas canciones se salvarán.
(Margarit, 2012: 39)

Language makes an appearance in the poems as a theme, but more importantly, it is also an intrinsic aspect of each of Margarit's books. In the prologue to *Estació de França* within his collected poems, Margarit stated that "Sobre les llengües d'aquest llibre" was intended to explain to Spanish-speaking readers the complex issues that surround bilingualism in Catalonia and how it affected his poems (Margarit, 2011: 251). This seems to establish very interesting connections between Margarit's poetry and the work of Sherry Simon on translation and the city, as the Canadian scholar claims that "[t]o discuss cities as a translational space is to use language passage as a key to understanding political and cultural tensions of conflict and dialogue" (Simon, 2012b: 137). In the aforementioned prologue, Margarit employs the Catalan word "frontissa" (hinge), a

term with great connotations in terms of a literature at the crossroads: he seems to place himself and his work at a border between two cultures, a pivoting element that allows him to link separate literary spaces as well as present a culture in translation. Without a doubt, his poetic work embodies a culture in translation, as “the coexistence and competition among meaning systems heightens awareness and appreciation of difference” (Simon, 2012a: 160) and any form of translation “becomes an integral part in the creation, embodiment, and voicing of meaning and identity” (Wilson, 2009: 187). Kathryn Cramer stated that translated texts are themselves powerful tools of identity, as it is possible “to get a sense of the alternative voices present in any translated text” (2007: 222), and Margarit’s poetry in Spanish certainly does so. Cramer alludes to traits that make up an identity even in translation, and they

include not only obvious things like settings or the names of characters, but also more subtle elements such as historical events that are treated from a Catalan rather than a Castilian perspective, or the description of social relationships that only make sense in relation to Catalonia’s own class structure and the position of “old” and “new” Catalans within it. These elements are not linguistic and are therefore not lost in translation (222).

In this sense, “[t]he translated text can be understood as a contact zone, a third space, which is an overlapping of cultures” (Simon, 2011: 50), one that boasts great hybridity.⁹ Nonetheless, the hybridity achieved in Margarit’s poetic work does not exclude any group of readers, rather it manages to strike a balance that allows readers from all backgrounds to approach and enjoy his poetry without having to face nationalist ideas that could be considered problematic, divisive or isolating.

Margarit’s poetry’s success outside the Catalan borders has been far-reaching, and he is highly acclaimed and esteemed in the Spanish literary field. Part of such success is due to the support and backing that his poetry has received from well-established publishing houses, poetic figures, as well as his adherence to the dominant poetic trend in Spanish literature during the last 20 years, that of “poesía de la experiencia”. A review of critical works and poetic publications throughout the last two decades in Spain demonstrates that “poesía de la experiencia” is the label that has created the greatest controversy in Spanish contemporary literature, and it has also single-handedly dominated the literary field. The term “poetry of experience” was first employed in relation to Spanish poetry in 1959 by Jaime Gil de Biedma, one of the most important poets in Spanish of the 1950s and 1960s, in an article linking Robert Langbaum’s work *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* (1957) to the poetry being written at the time by the Generation of ‘27 author Luis Cernuda. According to Gil de Biedma,

NOTES

9 | In fact, hybridity and the notion of a third space have been used by many scholars to refer to Catalan literature from the point of view of post-colonial studies (Culléll, 2011: 88-89), although the scope of this article does not allow an exploration of Joan Margarit’s work from such perspective.

Cernuda's poetry was a perfect representation of what Langbaum had called "poetry of experience": a poetry "constructed upon the deliberate disequilibrium between experience and idea, a poetry which makes its statement not as an idea but as an experience from which one or more ideas can be abstracted as problematical rationalization" (Gil de Biedma, 2001: 35-26). During the following years, Gil de Biedma theorised and practised what he had described as the Spanish experiential trend, focusing on the ways in which poetic material was being used, rather than its themes. Nevertheless, in the following decades the label of "poesía de la experiencia" slowly faded, only to be re-appropriated suddenly at the end of the 1980s by new young poets. In the late 1980s, the tag was used to encourage a commonsensical understanding of poetry, "'un arte sensato' capable of giving voice to experiences which are verisimilar to the common reader" (Mayhew, 1999: 347) in the face of the elitist and very cultural poetry that had prevailed in Spain in the previous decade. The label of "poesía de la experiencia" would then be used to refer to what would become in the 1990s the dominant poetic trend of the time, one focused on everyday life and the lived experience of the common man, with conversational and narrative tones. This new "poesía de la experiencia", despite having little resemblance to the aesthetics theorised by Gil de Biedma in relation to Langbaum and Cernuda, proved to be incredibly popular amongst readers in Spain. The new "poesía de la experiencia" quickly developed a strong theoretical framework and following in the country, becoming beyond any shade of a doubt the dominant trend (Cano Ballesta, 2001, García Martín, 1988, García Martín, 1998, García Martín, 1999, García-Posada, 1996, Martínez, 1997, Villena, 1986, Villena, 1992). Joan Margarit has repeatedly been associated with the trend, and his work has been described as one that "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), very close to what "poesía de la experiencia" intended. Margarit has been associated with this poetic trend in the Spanish field through obvious aesthetic similarities—from the use of a narrative and unassuming tone in his poems or the presence of an ordinary poetic voice similar to that of a normal citizen, to a strong element of social commitment in his verses, all of them traits exhibited by "poesía de la experiencia" (Cullell, 2010: 28-32). But the Catalan author has also been linked to the trend via public friendships and literary connections to some of the main Spanish experiential poets, with whom he has produced co-publications, or with whom he has participated in events and homages to one another, to name but a few activities.¹⁰ A publication that exemplifies such a connection is the anthology *El sindicato del crimen: antología de la poesía dominante* (Rabanera, 1994), to which Margarit contributed a poem in Catalan. This anthology, which brought together 49 poets pertaining to "la experiencia", included

NOTES

10 | His friendship with Luis García Montero has been well documented, and they have dedicated countless poems to each other as well as read together at different events or collaborated in diverse projects. Also, Spanish poets and critics have lauded the Catalan author in many occasions: one of the most relevant examples was the special issue of *Coloquio de los perros* in 2007, fully dedicated to the Catalan poet and very significantly titled "Joan Margarit, uno de los nuestros" (Various authors, 2007). The special issue drew attention to the welcome and inclusion that Margarit enjoys within the Spanish literary system.

an ironic self-deprecatory prologue that mocked all the accusations of dominance, abuse of power and compliance with political parties that had been levered at “poesía de la experiencia” during the early 1990s. The prologue, however, also touched upon the friendship that united all the authors who participated in the collection. It is interesting to emphasise here the fact that when approaching the idea of Catalan independence during the “Pregó” that Joan Margarit read in Barcelona in 2010, the poet encouraged a political independence that would still allow links between literary systems within the Iberian Peninsula, one that would be supported precisely by friendship. Margarit felt compelled to highlight “el que em va dir el meu 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’” (Margarit, 2010: 7). Thus, the Catalan poet was privileging links built on friendship and literary affinities rather than linguistic or political ones, alliances that make for easier and much more fluid border crossings and that allow dialogues and links to take prominence in the relationship between literary traditions. Margarit’s poetry in bilingual Spanish and Catalan editions has been published and therefore also supported by very strong publishing houses—Hiperión and Visor feature amongst the most important presses for poetry in the Iberian Peninsula—, and his poetic works have received important prizes not only in Catalan but also in Spanish—he was awarded the Premio Nacional de Poesía in 2008, for example. Elements such as the backing of important poetic figures, the support of relevant publishing houses, and the award of key prizes are obvious indicators of prestige according to Mark Verboord (2003: 265). Thus, they strengthen Joan Margarit’s position in the Spanish literary field and, by extension, in the Catalan literary field as well. They afford the author an unparalleled safety net and provide his work with essential critical acclaim—many of the “experiential” authors regularly write literary reviews in national newspapers—, securing his esteem and praise across the Catalan border.

All in all, the reader finds in Joan Margarit a bilingual Catalan and Spanish poet who has managed to navigate the turbulent waters of parallel literary systems and language borders successfully. Margarit has claimed that he has never felt marginalised for writing in—or simultaneously translating into—Spanish as well as in Catalan (Lafarque, 2007), but as this article has attempted to demonstrate, the lack of marginalisation may be due to the strategies he has followed and the complex literary and extra-literary scaffolding that surrounds his bilingual work. On the one hand, with regards to the usage of different languages, Margarit seems to maintain a healthy relationship towards translation or the creation of a poem in two languages to cater to different audiences—although he also publishes his work in Catalan editions only before the bilingual ones see the light, thus

preserving Catalan readership. More to the point, one cannot forget that his return to poetry in Spanish (or to bilingual editions that included Spanish) was prompted by the closure of Columna's poetry series in Catalan, and therefore the move to another literary system was not seen as a voluntary decision—a fact that might exculpate him in the eyes of the Catalan public. His poetry, very significantly, has been widely translated into other languages as well—such as English, Hebrew and German—, and this notably eases the way for his work in Spanish, as the translations into the dominant language in the Iberian Peninsula can be seen as one of many possible versions and not the only alternative to his work in Catalan. With regards to his acceptance by a Spanish readership, self-translation becomes for Joan Margarit a device that allows the author the crossing of borders in a way that a translation of his work by someone else would not: it is a means of finding approval amongst Spanish readers in his come-back to literature written in Spanish, as he is offering poetry written at almost the same time as the Catalan version, and therefore a truthful poetic product rather than just a plain translation. Another interesting aspect is the fact that Margarit has never attempted to alter the roles or positions he occupies in the Catalan and Spanish literary systems, keeping them separate and seemingly independent from each other, linked only through the bilingual editions of his works. On the other hand, and with regards to the different factors that ensure his welcome and strong position in the different literary systems—particularly beyond the Catalan borders—, Margarit enjoys an arguably unprecedented support in the Spanish poetic market from key coetaneous literary figures and publishing houses, both of them indicators of prestige that facilitate Margarit's entrance into the Spanish poetic market and ensure his permanence in it. In addition to all the aforementioned characteristics, Margarit's poetry, unlike some of his other writings and speeches, does not explicitly convey a strong Catalan nationalism, and therefore Spanish readers do not find what could be classed as a problematic or uncomfortable aspect in the Spanish versions. His is a quiet translation of culture, and indeed it can be claimed that his poetry functions as a contact zone between the Catalan and the Spanish literary systems. In such a contact zone, translation becomes an essential aspect as it “cannot be separated from the material, political, cultural or historical circumstances of its production, that it in fact represents an unfolding of these conditions” (Seidman, in Simon, 2012a: 8). In this sense, his translations also function—precisely—as a response to the complex institutional, political, historical, cultural and literary context that surrounds his work. Such context-sensitive translations offer an example of how bilingual authors can negotiate, and position themselves in, different literary systems. Margarit's success at the crossroads demonstrates that a profile built on literary aesthetics and affinities, markers of prestige and a translation policy that acts cautiously on both sides are key to building a healthy relationship

between Catalan and Spanish literatures and cultures—particularly relevant given the recent political and historical events in Catalonia regarding its bid for independence. His success in navigating the troubled waters that define literary and linguistic borders between Spain and Catalonia provides an encouraging example of a culture in translation that can pave the way for other authors and enhance a dialogue between cultures at the crossroads, one that could continue to develop and strengthen even if Catalonia were allowed its independence.

Works cited

- ABBASI, J. and MANAFI ANARI, S. (2004) "Strategies of Poetry Translation: Restructuring Content and Form", *Translation Studies*, 1, 4, 53-74.
- ARENAS, C. (2006) *La literatura catalana i la traducció en un món globalitzat/ Catalan literature and translation in a globalized world*, Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes & Institut Ramon Llull.
- CANDEL, F. (1964) *Els altres catalans*, Barcelona: Edicions 62.
- CANO BALLESTA, J. (ed.) (2001) *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid: Cátedra.
- CERCAS, J. (2007) "El correu del rei", in MARGARIT, J. (ed.) *Barcelona amor final*. Barcelona: Proa.
- CORDINGLEY, A. (ed.) (2013) *Self-translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, London: Bloomsbury.
- CRAMERI, K. (2007) "Reading Iberia: Teaching and Researching the 'Other Cultures'", in BUFFERY, H., DAVIS, S. and HOOPER, K. (eds.) *Reading Iberia: Theory/ History/ Identity*, Oxford: Peter Lang.
- CULLELL, D. (2010) *La poesía de la experiencia española de finales del siglo XX al XXI*, Madrid: Devenir.
- CULLELL, D. (2011) "Rewriting *Xarneuisme*/ Rewriting Cultures: *Xarnego* Poetry and Catalan Identity", *Journal of Catalan Studies*, 14, 24-46.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (ed.) (1988) *La generación de los ochenta*, Valencia: Poesía 900.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (ed.) (1998) *Selección nacional: última poesía española*, Gijón: Libros del Pexe.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (ed.) (1999) *La generación del 99: antología crítica de la joven poesía española*, Oviedo: Nobel.
- GARCÍA-POSADA, M. (ed.) (1996) *La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona: Crítica.
- GENTES, E. (2013) "Potentials and Pitfalls of Publishing Self-Translations as Bilingual Editions", *Orbis Litteraturam*, 68, 3, 266-281.
- GIL DE BIEDMA, J. (2001) *El pie de la letra*, Barcelona: Mondadori.
- GRUTMAN, R. (2009) "Self-Translation", in BAKER, M. and SALDANHA, G. (eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London: Routledge.
- GUIBERNAU, M. (2004) *Catalan Nationalism: Francoism, Transition and Democracy*, London: Routledge.
- LAFARQUE, A. (2007) "La pluma y el compás: entrevista a Joan Margarit", *El Coloquio de los Perros*.
- LANGBAUM, R. (1957) *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, London: Chatto and Windus.
- MARGARIT, J. (1987) *Llum de pluja*, Barcelona: Edicions 62.
- MARGARIT, J. (1999) *Estació de França*, Madrid: Hiperión.
- MARGARIT, J. (2007) *Barcelona amor final*, Barcelona: Proa.
- MARGARIT, J. (2010) "Pregó Festes de la Mercè 2010", Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- MARGARIT, J. (2011) *Tots els poemes (1975-2010)*, Barcelona: Proa.
- MARGARIT, J. (2012) *Se pierde la señal*, Madrid: Visor.
- MARTÍNEZ, J. E. (ed.) (1997) *Antología de la poesía española (1975-1995)*, Madrid: Castalia.
- MAYHEW, J. (1999) "The Avant-Garde and its Discontents: Aesthetic Conservatism in Recent Spanish Poetry", *Hispanic Review*, 67, 347-363.
- PARCERISAS, F. (2010) "Traducció i ideologia: algunes notes", in Various Authors (ed.) *Una impossibilitat possible. Trenta anys de traducció als Països Catalans (1975-2009)*, Vilanova i Geltrú: El Cep i la Nansa.
- RIERA, C. (1997) "L'autotraducció com a exercici de recreació", *Quaderns divulgatius: V Seminari sobre la Traducció a Catalunya*, 845-52.
- RABANERA, E. (ed.) (1994) *El sindicato del crimen. Antología de la poesía dominante*, Argamasilla: La Guna.
- RIVAS, M. (2009) *La desaparición de la nieve*, Madrid: Alfaguara.
- SIMON, S. (2011) "Hybridity and Translation", *Handbook of Translation Studies*, 249-53.
- SIMON, S. (2012a) *Cities in Translation: Intersections of Language and Memory*, New York: Routledge.
- SIMON, S. (2012b) "The City in Translation: Urban Cultures of Central Europe", *Target*, 24, 1, 126-140.

- TRUJILLO, N. (ed.) (2010) *Xarnegos/Charnegos (Antología)*, Madrid: Sial.
- VERBOORD, M. (2003) "Classification of Authors by Literary Prestige", *Poetics*, 31, 3-4, 259-281.
- VILLENA, L. A. de (ed.) (1986) *Postnovísimos*, Madrid: Visor.
- VILLENA, L. A. de (ed.) (1992) *Fin de Siglo (El sesgo clásico en la última poesía española): antología*, Madrid: Visor.
- VARIOUS AUTHORS (2007) "Joan Margarit, uno de los nuestros", *El coloquio de los perros*.
- WALSH HOKENSON, J. and MUNSON, M. (eds.) (2007) *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-translation*, Manchester: St. Jerome.
- WILSON, R. (2009) "The Writer's Double: Translation, Writing and Autobiography", *Romance Studies*, 27, 3, 186-198.

#11

CRUZAR FRONTERAS: IDENTIDAD Y CULTURA TRADUCIDAS EN LA POESÍA BILINGÜE DE JOAN MARGARIT

Diana Cullell

University of Liverpool

Ilustración || Paula Cuadros

Traducción || Paula Meiss

Artículo || Recibido: 24/01/2014 | Apto Comité Científico: 02/06/2014 | Publicado: 07/2014

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || Joan Margarit (Sanaüja, 1938) es probablemente uno de los poetas contemporáneos más conocidos de Cataluña. Margarit comenzó su carrera literaria en español, para luego cambiar al catalán, y finalmente publicar ediciones bilingües auto-traducidas de su obra. Ha navegado con éxito las problemáticas fronteras lingüísticas y culturales que dividen los campos literarios catalán y español, y su obra poética es muy valorada en ambos espacios. Este artículo tiene en cuenta aspectos de la traducción literaria, identidad cultural, prestigio y la influencia de tendencias estéticas para analizarlos como elementos que permitieron a Margarit una transición exitosa de un espacio literario al otro. Por último, este artículo también ofrece algunas consideraciones acerca de lo que esta poesía representa para la tradición literaria catalana —y también la española— en el contexto de las culturas limítrofes, mediante el énfasis en las complejidades políticas, literarias y culturales que cruzan estas tradiciones.

Palabras clave || Poesía bilingüe | Fronteras culturales | Políticas de traducción | Poesía contemporánea | Tendencias estéticas

Abstract || Joan Margarit (Sanaüja, 1938) is arguably one of the best well-known contemporary poets from Catalonia. Margarit started his literary career in Spanish, then moved on to Catalan, and finally published self-translated bilingual editions of his work. He has been successful in navigating the problematic linguistic and cultural borders that divide Catalan and Spanish literary fields, and his poetic publications are highly acclaimed across both spaces. This article considers issues of literary translation, cultural identity, prestige and the influence of aesthetic trends as elements that permitted Margarit such a successful transition from one literary space to the other. Ultimately, the article will also offer some considerations on what this poetry represents for Catalan—and also for Spanish—literary traditions within the context of border cultures, by focusing on the political, literary and cultural complexities that surround them.

Keywords || Bilingual poetry | Cultural borders | Translation policies | Contemporary poetry | Aesthetic trends

Joan Margarit (Sanaüja, 1938) es probablemente uno de los poetas catalanes más conocidos, de esa generación que comenzó su carrera literaria durante la segunda mitad del siglo XX. Si bien Margarit comenzó su trayectoria poética a mediados de los años 60 escribiendo en español, a partir de 1980 lo hace en catalán, y desde 1999 publica con regularidad ediciones bilingües auto-traducidas de su obra¹. Representante de un caso bastante aislado dentro de la poesía contemporánea catalana y española², Margarit ha cruzado con éxito las fronteras lingüísticas y culturales, enormemente problemáticas, que dividen y definen los campos literarios catalán y español; esta hazaña es especialmente relevante dados los sucesos políticos e históricos recientes en Cataluña. Debemos reconocer desde el principio que Margarit cumple diferentes funciones y roles dentro de los dos sistemas literarios. En el campo literario catalán es considerado un poeta catalán indiscutible —con una firme pertenencia a la tradición catalana— que comenzó a escribir en español, pero pasó luego a su lengua materna; mientras que en el campo literario español se lo considera un escritor de Cataluña que escribe en español además de en catalán, y que ha ganado acceso al sistema literario español y un espacio en su tradición literaria. Sin embargo, y a pesar de las posiciones variadas que ocupa el autor, su obra poética es altamente elogiada en ambos espacios. Contemplando problemas de la traducción literaria y la auto-traducción, las identidades culturales en tránsito y aspectos de la traducción de culturas, así como el prestigio literario y las posibles influencias de las tendencias estéticas hegemónicas, mis elucubraciones en este artículo buscan analizar los elementos particulares que le permitieron a Margarit llevar a cabo una transición tan exitosa desde un espacio a otro, sin perder renombre en ninguno. El artículo también plantea algunas reflexiones sobre qué significa esta poesía para el cruce entre las tradiciones catalana y española, poniendo el énfasis en la complejidad política, literaria y cultural que define estas culturas adyacentes.

Margarit ha desarrollado en paralelo su rol de poeta catalán prominente y un perfil muy alto como autor bilingüe en el resto de España. Sus ediciones en ambas lenguas son especialmente famosas en el mercado cultural español. Ese cambio a la edición bilingüe parece haberle sucedido por casualidad cuando Columna Edicions —donde el poeta solía publicar su obra en catalán desde 1980— fue adquirida por Grupo Planeta y las colecciones de poesía fueron discontinuadas hacia finales de la década del 90. Estos hechos obligaron a Margarit a buscar un nuevo editor para su obra, y así se acercó a Hiperión, la editorial madrileña especializada en poesía en español. Envío entonces una propuesta de edición bilingüe a Hiperión, que no sería meramente una auto-traducción de su obra del catalán al español, sino la publicación de una obra escrita en ambas lenguas casi simultáneamente (Margarit, 2011: 251). Hiperión

NOTAS

1 | Joan Margarit publicó una edición bilingüe de poesía a finales de la década de 1980, *Llum de pluja* (1987). El poeta, sin embargo, no publicó ediciones bilingües con regularidad hasta 1999.

2 | Otro caso, más complejo que el de Margarit, es el de Pere Gimferrer (Barcelona, 1945), que comenzó escribiendo en español en la década de 1960, pero después cambió al catalán.

aceptó esta propuesta y así marcó el regreso de Margarit a la poesía en español, un movimiento ni inesperado ni inusual para un autor que había escrito sus primeros poemas precisamente en esa lengua, y que ya había publicado una edición bilingüe en la década del 80 (*Llum de pluja*, 1987). Además, el mismo poeta declaró que el uso de dos sistemas lingüísticos diferentes era simplemente «el resultado de las circunstancias lingüísticas de muchas de las personas que como yo nacieron de familia catalana durante o al terminar la guerra civil española» (Margarit, 1999: 9). Sin embargo, el poeta decidió justificar el cambio lingüístico mediante un prólogo con el título acertado de «Sobre las lenguas de este libro», incluido en *Estació de França* (1999), en el cual afirma que comenzó a escribir en español «como una respuesta normal desde el punto de vista cultural» (9). Joan Margarit afirmó abiertamente que sentía que carecía de modelos culturales en cualquier otro idioma —algo esperable para cualquiera educado durante la dictadura de Franco— y que cruzó al catalán en la década del 80 «buscando lo que una persona tiene más profundo que la cultura literaria» (9). La mención de esta falta de referentes culturales en catalán le otorga un sentido común innegable a su primera adhesión al español, y en cierta medida desproblematiza su elección lingüística inicial por el público catalán. La parte más fascinante del prólogo, sin embargo, es la explicación de cómo Margarit ve y concibe su libro bilingüe, un aspecto clave de su propuesta de edición para Hiperión: «[E]ste 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» (Margarit, 1999: 9). Esta clase de afirmación pide ser cuestionada: ¿se trata de un verdadero reflejo de sus pensamientos y comprensión de la auto-traducción, o se trata de una reflexión que busca causar un resultado o efecto específico en el campo literario? Además, ¿la intención que yace detrás de la auto-traducción obedece a un deseo de estar activo en dos mercados diferentes, o incluso de tener acceso a tradiciones literarias separadas e independientes? En cualquier caso, si tomamos las afirmaciones de Margarit en su sentido literal, obtenemos detalles interesantes acerca de sus ideas sobre el bilingüismo y las políticas de traducción (o cómo quiere él que se perciban sus ideas), dentro del contexto ibérico: las dos formas del poema —la catalana y la española— nacen casi al mismo tiempo, coexisten de manera autónoma, pero unidas en su origen, una práctica que parece involucrar un elemento de escritura creativa en ambas lenguas más que un proceso puro de traducción. A los lectores españoles sin duda les gustará esto, ya que el autor les provee un producto casi hecho a medida, en contraste con una traducción que podría percibirse como de segunda clase:

Accedo en catalán a ese lugar [la creación de un poema] y enseguida planteo en esa lengua el esqueleto del poema. Lo trabajo mucho, y, en general, se parece poco la versión final a la inicial. En este libro,

todas las versiones, modificaciones y vueltas a empezar que sufre en mis manos un poema las he realizado en catalán y en castellano a la vez³ (9).

Esta práctica 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, 2012a: 8) e implica un proceso de traducción altamente creativo. Grutman divide las auto-traducciones en grupos «consecutivos» y «simultáneos». Mientras el primero abarca los textos traducidos después de que una versión original se haya acabado, el segundo incluye textos producidos cuando el escritor cambia constantemente entre ambas versiones y por ellos incorpora el proceso de traducción al de creación (2009: 259), esto es, el proceso que Margarit dice estar siguiendo⁴. Las palabras de Margarit también resuenan en otro aspecto común de la auto-traducción: la resistencia de los auto-traductores «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). Algunos académicos del área de Estudios de traducción también han resaltado cómo, en muchas ocasiones, los editores presentan las ediciones bilingües como «originales» en ambos idiomas, sin hacer referencia ninguna a cuál es el idioma original y cuál el traducido dentro del texto (Arenas, 2006: 92, Gentes, 2013: 267). Es significativo que Margarit se sienta obligado a justificar su elección de un idioma en *Estació de França* (1999) y en otras antologías como *Barcelona amor final* (2007) y *Tots els poemes (1975-2010)* (2011), pero en muchas otras ocasiones ni siquiera menciona este aspecto, hecho que da cierto respaldo a la afirmación de Gentes⁵.

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). Las ediciones bilingües han demostrado ser exitosas en el mercado literario⁶, incluso si las publicación de textos auto-traducidos en formato bilingüe continúa siendo un «highly complex endeavor» (Gentes, 2013: 266) que dependerá de «personal, literary, pragmatic, political, and/or economic factors» (268). Una de las principales ventajas de las ediciones bilingües auto-traducidas es, obviamente, el aumento del número de lectores que podrán conectar con el texto que se publique en dos lenguas, pero en el caso de Joan Margarit —de hecho, en la literatura catalana en general— las ediciones auto-traducidas responderían a otros

NOTAS

3 | Algunos aspectos formales y más técnicos de la auto-traducción también se ponen en juego en este punto, y nos obligan a considerar si una poesía menos narrativa y más demandante en términos técnicos que la de Margarit permitiría que dicho proceso se llevara a cabo con tal facilidad. Para un relato de algunos de los desafíos que se enfrentan, véase Abbasi y Manafi Anari (2004).

4 | De manera interesante, otra reconocida escritora bilingüe español-catalán, Carme Riera, parecería seguir pasos similares cuando escribe en —o traduce al— español. Riera afirma que cuando escribió *Qüestió d'amor propi* (1987/1988) escribía y traducía al mismo tiempo, un proceso que le otorgó una perspectiva diferente, y que le permitió reflexionar sobre varios aspectos de la novela «El filtre que suposava passar per un altre idioma em feia, segurament, objectivar molt més, em convertia en una receptora i no en una emissora del text en qüestió» (Riera, 1997: 51).

5 | Debemos notar que, por el contrario, estas decisiones no siempre dependen solamente del autor, y que los editores y las editoriales también participan del proceso.

6 | Después de publicar *Estació de França* y *Joana* con Hiperión, Margarit cambió de editorial y se trasladó a Visor, sin dudas la editorial más importante especializada en poesía de España. Continuó publicando ediciones bilingües, y desde 2009 sus libros han aparecido en la exclusiva *Colección Palabra de Honor* de Visor (dirigida por Luis García Montero), y es hasta la fecha el único poeta de dicha colección que publica en formato bilingüe. Recientemente, se han publicado varias ediciones

objetivos multifacéticos. Algunos de esos objetivos son, por ejemplo: maximizar la visibilidad de una lengua minoritaria; expresar un cierto sentido de identidad —hasta una identidad dual—; negociar las peculiaridades culturales; establecer un diálogo entre comunidades lingüísticas en un contexto de frontera; o incluso intentar adecuarse a dos tradiciones literarias diferentes. La imposibilidad de publicar versiones monolingües de su poesía en catalán fue lo que empujó a Margarit a las ediciones bilingües en primer lugar —ya se ha señalado que «[a]ra més que mai [...] la traducció es troba a Catalunya sotmesa a les pressions del mercat» (Parcerisas, 2010: 31)—, pero no puede ignorarse que esta realidad permitió que la poesía catalana cruzara fronteras lingüísticas y culturales y se convirtiera en una presencia física dentro del campo poético en español. Según Gentes, una edición bilingüe puede aparecer en diversos formatos: en ediciones enfrentadas (en páginas enfrentadas correspondientes o no); ediciones de media página (que puede dividirse vertical u horizontalmente); versiones sucesivas; y ediciones reversibles. Además, el orden en que aparecen las versiones podría indicar una forma de jerarquía entre ellas (2013: 275). Las ediciones bilingües de Margarit por lo general se disponen en páginas enfrentadas, y la versión catalana aparece en el lado izquierdo, el lugar que se asigna tradicionalmente al original⁷. Sin embargo, algunos de los elementos peritextuales en estas ediciones bilingües —como los prólogos, epílogos o notas— 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 los requisitos específicos de cada editorial en particular. En definitiva, en un contexto cultural de frontera como el que habita la poesía de Margarit, la inconsistencia de los elementos peritextuales adquiere la gracia redentora del desafío de jerarquías poderosas. Estas inconsistencias otorgan una pizca de atención a las lenguas y culturas minoritarias a la vez que hacen conscientes las literaturas de encrucijadas, y puede que, irónicamente, añadan importancia a las ediciones en dos lenguas.

Las ediciones bilingües, y sobre todo aquellas de contextos lingüísticos, políticos y culturales complejos, plantean preguntas importantes acerca del público lector. En el caso de Joan Margarit, los lectores catalanes primero han tenido acceso a su edición monolingüe —el autor suele publicar ediciones solo en catalán antes de que la bilingüe sea publicada— y por ello no han necesitado la publicación en dos lenguas. Por ello, ¿podría considerarse que sus libros bilingües son editados principalmente para el público español?

NOTAS

bilingües o multilingües de mucho éxito, como por ejemplo Noemí Trujillo, con su *Xarnegos/Charnegos: Antología* (2010)—en español y catalán, con prefacio de Margarit—, o Manuel Rivas, con *La desaparición de la nieve* (2009), que incluye traducciones del gallego original al español, catalán y euskera. De manera significativa, algunas editoriales han lanzado ediciones bilingües, como es el caso de Amargord Editores y su *Colección Galeuscas*.

7 | *Barcelona amor final* (2007) y *Llum de pluja* (1987) parecen las únicas excepciones a esto. Con respecto a esta última, Gentes señala la postura jerárquica del texto: «[T]his publication begins with the Catalan version, in which each poem is presented on an entire page. The Spanish poems, however, are printed at the end of the book, one below the other. Line breaks are indicated by only a slash; thus, the Spanish versions lose their status as autonomous poems, being reduced to a mere comprehension aid for language learners» (2013: 276-277). *Barcelona, amor final* también comienza con la versión catalana que ocupa páginas enteras, mientras que las versiones española e inglesa aparecen en páginas opuestas al final del libro.

Gentes afirma que los lectores de la lengua original siempre se mantienen como lectores potenciales de ediciones bilingües (2013: 271), ya que a menudo es posible que las ediciones monolingües no se encuentren disponibles o sean difíciles de encontrar. Además, aquellos lectores bilingües que quieran explorar los matices del texto que revela la traducción —o un proceso de traducción creativa— también sentirán atracción por las ediciones en dos lenguas:

The self-translated text exists in a refracted relation both to its “native” language and to the language it recreates—as an itinerary of exchanges between languages, cultures, and agents—and the (self-)translator has the possibility of enriching the source text by, for example, “activating” meanings which were only “between-the-lines” in the original (Wilson, 2009: 192).

La auto-traducción, particularmente en el caso de lenguas minoritarias, no puede disociarse de la temática de la identidad, ya que esta práctica yace sin lugar a dudas en el corazón de la idea de identidades y culturas en traducción. En contraposición a algunos otros textos suyos —como el «Pregó» que Margarit leyó para las *Festes de la Mercè* de Barcelona en 2010 (Margarit, 2010), y que mostraba una faceta fuertemente nacionalista al pedir abiertamente la independencia para Cataluña— la «catalanidad» radical no es un rasgo inmediatamente visible de la poesía de Joan Margarit. Por el contrario, es una presencia latente y silenciosa que tiene por atributo más destacable la aparición constante de la toponimia y geografía catalana —particularmente, de Barcelona— en los versos, a veces disfrazada de mero cosmopolitismo. Montserrat Guibernau clasificó acertadamente al territorio como uno de los cinco núcleos —lengua, historia, territorio, cultura y arte— que utilizan los intelectuales como argumentos emotivos para generar identidades y movimientos nacionalistas (Guibernau, 2004: 28-32). Según esta investigadora, estos argumentos construyen un sentimiento colectivo de identidad: «[B]elonging to a nation, which is real in the minds of its members, confers on them a sense of continuity grounded upon the sentiment of being part of a group portrayed as an extended family» (29). Ciertamente, en la poesía de Margarit la capital catalana «no és la Barcelona que registren els mapes, sinó una Barcelona inventada: [...] una Barcelona moral», una ciudad que «acaba convertint-se en un mirall del mateix poeta sota la superfície del qual es dibuixa [...] una mena d'autobiografia moral» (Cercas, 2007: 11). El espacio físico se convierte aquí casi en otra capa de la piel que la persona poética puede llevar encima, y crea un lazo fuerte y sólido entre la persona poética y ese territorio mencionado: por esta razón, Margarit asegura que «la ciutat és una superposició d'estats d'ànim i de sentiments» con la que uno puede establecer un diálogo (Margarit, 2007: 17). La presencia de Barcelona es tan relevante dentro de la obra de Margarit que, en 2007, el poeta publicó una antología en catalán, español e inglés llamada *Barcelona amor final* (Margarit, 2007), una

compilación de poemas sobre la ciudad, que se divide en capítulos o partes que corresponden a zonas particulares de la ciudad, o a aspectos clave representativos de la capital catalana. De manera significativa, esto también se puede considerar una tradición histórica dentro de la literatura catalana, ya que un buen número de poetas —como Jacint Verdaguer o Joan Maragall— escribieron odas a la ciudad de Barcelona. En la antología de Margarit, se hace evidente que la ciudad deja su huella en los personajes que la habitan —por ejemplo, en «Elegia de l'alba» (19/230), «Barcelona era una festa» (20/232) o «Guerra perduda» (22/234). Sin sorprender demasiado, el pasado emerge casi como otro personaje en esta ciudad, y crea un lazo entre el territorio y la historia, que es otro de los argumentos emotivos considerados esenciales por Guibernau para la creación de una identidad nacional (Guibernau, 2004: 28-32). De hecho, Margarit mismo ha afirmado que «La ciutat és el meu passat» (Margarit, 2007: 17), y que el poema «Últims ecos» (27-28/240) es un ejemplo perfecto de esto, como también «Balada de Montjuïc» (155-156/402, 404). En este poema, incluido también como prefacio de la antología bilingüe *Xarnegos/Charnegos: Antologia* (Trujillo, 2010), el territorio de Barcelona y el paisaje del cementerio de Montjuïc se mezclan con la historia de la tierra, la identidad de la voz poética y su trayectoria personal. El poema comienza con el recorrido de la voz poética hacia el cementerio al amanecer, inspeccionando el entorno a medida que evoca los momentos clave de la historia de Cataluña, con énfasis en la idea de que «[p]articlar landscapes are emotionally charged and portrayed as embodying Catalan traditions, history and culture» (Guibernau, 2004: 31):

He arribat a l'alba per no trobar ningú.
Hi ha encara llums encesos als dipòsits de gas
i a les grues del port.
El mar enfronta la ciutat boirosa.
Tot és com sempre, penso: no calia venir.
Però el cert és que torno, m'agrada retrobar
aquest morro estripat per barrancs i pedreres,
promontori amb gangrena de cementiri al flanc.

No vol ser un parc d'estàtues fora del temps. Defensa
el seu passat de fars, afusellats, barraques.
L'exacta i empedrada memòria dels murs,
tots els senyals gravats en els troncs dels xiprers.
(Margarit, 2007: 155)

Por no encontrarme a nadie vengo al alba.
Hay luces encendidas todavía
en los depósitos de gas y en las grúas del puerto.
El mar se enfrenta a la ciudad entre restos de niebla.
Es como siempre, pienso: no era necesario haber venido.
Pero vuelvo, me gusta reencontrar
el morro al que desgarran barrancos y canteras,
un promontorio cuyo flanco gangrena el cementerio.

No quiere ser un campo intemporal de estatuas.
Defiende su pasado de barracas y fusilamientos.
La exacta y empedrada memoria de los muros,
las señales grabadas en troncos de cipreses.
(Margarit, 2007: 402)

Montjuïc, asentamiento ibérico del siglo III a.C., transformado luego en cementerio judío medieval, y más recientemente emplazamiento de muchas ejecuciones durante la Guerra Civil española, ha tenido un rol clave en la historia de Barcelona. En el poema, Margarit destaca esos sucesos, y el paisaje se describe como una figura que retiene todas sus memorias y se niega a olvidarlas. La identidad de la voz poética acaba enredada con el territorio a través de esta historia, y produce una identidad situada que despierta sentimientos sobrecogedores; de hecho, en las notas que acompañan toda una sección sobre Montjuïc en *Barcelona amor final*, Margarit afirma que «[q]ui pertany a aquesta ciutat du un Montjuïc a dins» (153)/ «Quien pertenece a esta ciudad lleva un Montjuïc dentro» (398). Además, tal como explica Margarit en esa sección de la antología, el lugar también tiene un significado personal para él, ya que sus dos hijas están enterradas allí. Montjuïc, entonces, se convierte en un símbolo poderoso y cargado de relevancia histórica y personal, uno que genera raíces emotivas y ayuda a establecer los límites de la identidad, tanto la personal como la nacional.

La ciudad —o el territorio— de la poesía de Joan Margarit también está fuertemente asociada al lenguaje: otra vez, uno de los argumentos emotivos clasificados por Guibernau. Barcelona, así como la trayectoria poética de Margarit, presume de sus fuertes lazos con la lengua española, y tal como afirmó Simon, «a city is a space of connecting and converging communities, of directionality and incorporation» (Simon, 2012b: 127). Gracias a su poesía bilingüe en español y catalán, en la obra de Margarit la ciudad ha sido explorada y representada a través de un doble prisma. Sin embargo, la ciudad continúa siendo una presencia invariable en los versos sin importar la expresión lingüística empleada:

Tens al passat finestres que en la tarda s'encenen
com mansos animals. Finestres que recorden
tots els nostres triomfs –pobres triomfs efímers–
encesos als carrers. T'he estat fidel, ciutat:
en una o altra llengua sempre he parlat de tu.
(Margarit, 2007: 69)

Tienes en el pasado ventanas que se encienden
como animales mansos. Ventanas que recuerdan
aquellos, nuestros triunfos –pobres triunfos efímeros–
ardientes en tus calles. Te he sido fiel, ciudad:
en una u otra lengua, hablé siempre de ti.
(Margarit, 2007: 290)

Barcelona es también el hogar de miles de habitantes que migraron a la ciudad desde otras partes de España entre las décadas de 1950 y 1975, los así llamados *xarnegos* o *charnegos*: los hijos de inmigrantes españoles en Cataluña que todavía no han sido «catalanizados» con éxito, según el *Diccionario de María Moliner: charnegos*, a quienes se relaciona con la identidad y la producción cultural catalanas (Cullell, 2011), son esenciales en el uso del catalán y el español a lo ancho de la ciudad, y conforman un grupo que parece haber captado la atención⁸ Margarit a menudo. La presencia de los charnegos parece implicar el uso de dos idiomas; añadida al hecho de que la educación de Margarit fue en español, nos explica algunos de sus versos que resienten del español a medias que recuerdan lo que Simon define como las «culturas de circulación», los lazos que existen ente la ciudad y la traducción (Simon 2012b: 129), esa «special intensity that comes from shared references and a shared history» (130):

Si la desesperança té la força
 d'una certesa lògica,
 i l'enveja un horari tan secret
 com un tren militar, estem perduts.
 El castellà m'ofega i no l'odio.
 No en té la culpa de la seva força:
 de la meva feblesa encara menys.
 L'ahir era una llengua ben travada
 per pensar, per pactar i per somiar,
 que ningú ja no parla:
 un subconscient de pèrdua i de cobdícia
 on ressonen bellíssimes cançons.
 El present és la llengua dels carrers,
 maltractada i espúria, arrapada
 com l'heura a les ruïnes de la història.
 És la llengua en la qual escric.
 També és una llengua ben travada
 per pensar, per pactar i per somiar.
 I les velles cançons se salvaran.
 (Margarit, 2012: 38)

Si la desesperanza
 tiene el poder de la certeza lógica,
 y la envidia un horario tan secreto
 como un tren militar, es que estamos perdidos.
 Me ahoga el castellano y no lo odio.
 No tiene culpa alguna de su fuerza
 y menos todavía de mi debilidad.
 El ayer fue una lengua bien trabada
 para pensar, pactar, soñar,
 que ya no habla nadie: un subconsciente
 de pérdida y codicia
 donde suenan bellísimas canciones.
 El presente es la lengua de las calles,
 maltratada y espuria, agarrándose
 como hiedra a las ruinas de la historia.
 La lengua en la que escribo.

NOTAS

8 | «Balada de Montjuïc» aparece como prefacio de *Xarnegos/Charnegos: Antología* (Trujillo, 2010). Margarit ha escrito unos cuantos poemas sobre el tema del *xarneguismo* y los barrios periféricos que los *xarnegos* tienden a habitar en Barcelona, destacando el estatus lingüístico y también social de los *xarnegos*. La sección «Els llums de les obres» en *Barcelona amor final* (99-106), por ejemplo, gira alrededor de este tema. A mediados de la década de 1970, Margarit también escribió la letra de una canción titulada «Els qui vénen»/ «Los que vienen», dedicada a los *xarnegos* e interpretada por Enric Barbat. El libro de Francisco Candel *Els altres catalans* (1964) sigue siendo la obra más completa sobre los *xarnegos* y el *xarneguisme* hasta la fecha, y es una referencia esencial para cualquier estudio sobre el tema.

También es una lengua bien trabada
para pensar, pactar. Para soñar.
Y las viejas canciones se salvarán.
(Margarit, 2012: 39)

La lengua aparece en los poemas como tema, pero, lo que es más importante, es también un aspecto intrínseco de cada uno de los libros de Margarit. En el prólogo de *Estació de França* en sus poemas seleccionados, Margarit afirmaba que «Sobre les llengües d'aquest llibre» intentaba explicar a los lectores hispanohablantes los aspectos complejos que rodean el bilingüismo en Cataluña y cómo este bilingüismo ha afectado sus poemas (Margarit, 2011: 251). Estas afirmaciones establecerían conexiones muy interesantes entre la poesía de Margarit y el trabajo de Sherry Simon sobre la traducción y la ciudad, ya que el investigador canadiense afirma que «[t]o discuss cities as a translational space is to use language passage as a key to understanding political and cultural tensions of conflict and dialogue» (Simon, 2012b: 137). En el prólogo mencionado antes, Margarit utiliza la palabra «frontissa» en catalán («bisagra», en español), un término con enormes connotaciones en lo que respecta a una literatura de la encrucijada: parece que se posicionase a sí mismo y su obra en la frontera entre dos culturas, como elemento pivote que le permite conectar espacios literarios separados y presentar una cultura en traducción. Sin duda, su obra poética encarna una cultura en traducción, en la cual «the coexistence and competition among meaning systems heightens awareness and appreciation of difference» (Simon, 2012a: 160) y cualquier forma de traducción «becomes an integral part in the creation, embodiment, and voicing of meaning and identity» (Wilson, 2009: 187). Kathryn Crameri afirmó que los textos traducidos son en sí mismos poderosas herramientas de identidad, ya que es posible «to get a sense of the alternative voices present in any translated text» (2007: 222), y la poesía de Margarit en español ciertamente logra este objetivo. Crameri alude a los rasgos que conforman una identidad incluso en la traducción, y entre ellos incluye

no solo elementos obvios como la ambientación o los nombres de los personajes, sino también algunos elementos más sutiles como el hecho de relatar sucesos históricos desde una perspectiva catalana más que española, o la descripción de relaciones sociales que solamente tienen sentido en relación con la estructura de clases propia de Cataluña y la posición de los «viejos» y los «nuevos» catalanes dentro de la misma. Estos elementos no son lingüísticos y por ello no se pierden en la traducción (222).

En este sentido, «[t]he translated text can be understood as a contact zone, a third space, which is an overlapping of cultures» (Simon, 2011: 50), un espacio que puede alardear de gran hibridez⁹. Sin embargo, la hibridez que la obra poética de Margarit alcanza no excluye ningún grupo de lectores; por el contrario, se las arregla para

NOTAS

9 | De hecho, la hibridez y la noción de un tercer espacio han sido utilizados por muchos académicos para referirse a la literatura catalana desde el punto de vista de los estudios poscoloniales (Cullell, 2011: 88-89), aunque el alcance de este artículo no permite explorar la obra de Joan Margarit desde esa perspectiva.

alcanzar un equilibrio que permite a lectores de cualquier bagaje cultural acercarse y disfrutar de su poesía sin tener que enfrentar ideas nacionalistas que podrían ser consideradas problemáticas, divisorias o aislantes.

El éxito de la poesía de Margarit fuera de las fronteras catalanas ha sido de largo alcance, y se lo aclama y valora ampliamente en el campo literario español. Parte de ese éxito se debe al apoyo y respaldo que recibió su poesía de parte de editoriales bien establecidas, de otras figuras poéticas, y también a su adhesión a la tendencia poética dominante en la literatura española de los últimos 20 años, la «poesía de la experiencia». Una revisión de la obra crítica y las publicaciones poéticas de las últimas dos décadas en España demuestra que la etiqueta de «poesía de la experiencia» ha creado la mayor controversia dentro de la literatura española contemporánea, y que también ha dominado el campo literario por su propia cuenta. Jaime Gil de Biedma en 1959 fue el primero en utilizar el término «poesía de la experiencia» en relación con la poesía española, él mismo uno de los poetas más importante en español de las décadas de 1950 y 1960. Lo hizo en un artículo que conectaba el trabajo de Robert Langbaum *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* (1957) con la poesía que estaba escribiendo entonces Luis Cernuda, autor de la Generación del 27. Según Gil de Biedma, la poesía de Cernuda constituía una representación perfecta de lo que Langbaum ha llamado «poesía de la experiencia»: una poesía «constructed upon the deliberate disequilibrium between experience and idea, a poetry which makes its statement not as an idea but as an experience from which one or more ideas can be abstracted as problematical rationalization» (Gil de Biedma, 2001: 35-26). Durante los siguientes años, Gil de Biedma teorizó y practicó lo que él había descrito como la tendencia experiencial española, poniendo énfasis en las maneras en que el material poético se utilizaba, más que en los temas escogidos. No obstante, en las décadas siguientes la etiqueta de «poesía de la experiencia» fue perdiendo color lentamente, hasta que los nuevos poetas jóvenes de finales de la década de 1980 de repente se la reapropiaron. A finales de esta década, la etiqueta se utilizaba para promover una comprensión de la poesía que siguiera el sentido común de la poesía, «“un arte sensato” capable of giving voice to experiences which are verisimilar to the common reader» (Mayhew, 1999: 347), en contraposición con la poesía elitista y muy cultural que prevaleció en España en la década anterior. 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. Esta nueva «poesía de la experiencia» rápidamente desarrolló un marco teórico sólido y consiguió seguidores en el país, 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), muy cerca de lo que la «poesía de la experiencia» buscaba. Margarit se asocia con esta tendencia poética en el campo español debido a ciertas similitudes estéticas evidentes: desde el uso del tono narrativo y sin pretensiones de sus poemas, o la presencia de una voz poética común similar a la de un ciudadano normal, hasta el fuerte componente de compromiso social de sus versos, todas estas características demostradas por la «poesía de la experiencia» (Cullell, 2010: 28-32). Pero el autor catalán también se ha asociado a la tendencia por sus amistades públicas y sus conexiones literarios con algunos de los principales poetas de la experiencia. Ha copublicado con ellos, o ha participado en actividades y homenajes mutuos, por mencionar solo algunos hechos¹⁰. Una publicación que ejemplifica esta conexión es la antología *El sindicato del crimen: antología de la poesía dominante* (Rabanera, 1994), que incluye un poema de Margarit en catalán. Esta antología, que reúne a 49 poetas de «la experiencia», incluía un prólogo irónico y auto-despectivo que parodiaba todas las acusaciones de dominio, abuso de poder y docilidad para con los partidos políticos que se le había achacado a la «poesía de la experiencia» a principios de la década de 1990. El prólogo, sin embargo, también mencionaba la amistad que unía a todos los autores que participaban en la antología. Es interesante enfatizar aquí el hecho de que 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 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”» (Margarit, 2010: 7). Entonces, 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 permiten diálogos y lazos que sobresalen en la relación entre tradiciones literarias. La poesía de Margarit en ediciones bilingües española y catalana ha

NOTAS

10 | Su amistad con Luis García Montero está bien documentada, y se han dedicado innumerables poemas mutuamente, han recitado juntos en diversos eventos o colaborado en proyectos diversos. Además, los poetas y críticos españoles han elogiado al autor catalán en muchas ocasiones: uno de los ejemplos más relevantes fue el número especial de *Coloquio de los perros* en 2007, completamente dedicado al poeta catalán y convenientemente titulado «Joan Margarit, uno de los nuestros» (Varios autores, 2007). El número especial puso de relieve la bienvenida e inclusión de Margarit dentro del sistema literario español.

sido publicada y por tanto respaldada por editorial 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, por poner un ejemplo. 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 —muchos de los autores «experienciales» escriben reseñas literarias con regularidad en la prensa nacional—, y le aseguran la estima y el elogio más allá de la frontera catalana.

En definitiva, el lector encuentra en Joan Margarit un poeta bilingüe catalán y español que ha logrado navegar las turbulentas aguas de unos sistemas literarios y fronteras lingüísticas paralelas con éxito. Margarit ha afirmado que nunca se sintió marginado por escribir —o traducirse simultáneamente— 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: incluso si solo publica su obra en catalán antes de que la edición bilingüe vea la luz, como protección de sus lectores catalanes. Más específicamente, no debemos olvidar que su regreso a la poesía en español (o a las ediciones bilingües que incluyen el español) se vio motivada por el cierre de la colección de poesía en catalán de Columna, y por ello, el traslado hacia otro sistema literario no fue considerado una decisión voluntaria: un hecho que podría exculparlo a los ojos del público catalán. De manera significativa, su poesía ha sido ampliamente traducida a otras lenguas también —como el inglés, hebreo y alemán—, y esto allana el camino para su obra en español, ya que las traducciones a la lengua dominante de la península ibérica pueden verse como una de las posibles versiones y no la única alternativa a su obra en catalán. Con respecto a su aceptación por parte de los lectores españoles, la auto-traducción se convierte en el dispositivo de Joan Margarit que le permite cruzar las fronteras de una forma en la que una traducción ajena no permitiría: es un medio para encontrar aprobación entre los lectores españoles en su regreso a la literatura escrita en español, ya que ofrece poesía escrita casi al mismo tiempo que la versión catalana, y por consiguiente, un producto poético verídico más que una simple traducción. Otro aspecto interesante está en el hecho

de que Margarit nunca intentó cambiar los roles o posiciones que ocupa en los sistemas catalán o español, y las mantiene separadas y en apariencia independientes la una de la otra, conectadas únicamente mediante las ediciones bilingües de su obra. Por otra parte, y con respecto a los factores diferentes que aseguran su buen recibimiento y posición fuerte en diferentes sistemas literarios —en particular, más allá de las fronteras catalanas—, Margarit goza de un apoyo sin precedente en el mercado poético español por parte de figuras literarias coetáneas y editoriales clave, ambos indicadores de prestigio que facilitan la entrada de Margarit en el mercado poético español y aseguran su permanencia en él. Además de todas las características ya mencionadas, la poesía de Margarit, en contraste con otros escritos y discursos suyos, no transmite explícitamente un fuerte nacionalismo catalán, y por ello los lectores españoles no encuentran aspectos catalogables como problemáticos o incómodos en las versiones españolas. La suya es una traducción silenciosa de la cultura, y ciertamente puede afirmarse que su poesía funciona como zona de contacto entre los sistemas literarios catalán y español. En esa zona de contacto, la traducción se convierte en un aspecto esencial, ya que «[it] cannot be separated from the material, political, cultural or historical circumstances of its production, that it in fact represents an unfolding of these conditions» (Seidman, en Simon, 2012a: 8). En este sentido, sus traducciones también funcionan, precisamente, como una respuesta al complejo contexto institucional, político, histórico, cultural y literario que rodea a su obra. Tales traducciones sensibles al contexto dan un ejemplo de cómo los autores bilingües pueden negociar, y posicionarse en, diferentes sistemas literarios. El éxito de Margarit en la encrucijada demuestra que un perfil construido sobre la base de estéticas y afinidades literarias, señas de prestigio y una política de traducción que actúe con cautela en ambas partes son claves para la construcción de una relación sana entre las literaturas y culturas catalana y española: algo especialmente relevante dados los hechos políticos e históricos más recientes de Cataluña con respecto a la apuesta por la independencia. El éxito de Margarit al navegar las procelosas aguas que definen la frontera literaria y lingüística entre España y Cataluña ofrece un ejemplo alentador de una cultura de la traducción que puede abrir el camino para otros autores y promover el diálogo entre culturas en la encrucijada, diálogo que podría seguir desarrollándose y fortaleciéndose incluso si Cataluña obtuviera la independencia.

Bibliografia

- ABBASI, J. and MANAFI ANARI, S. (2004) "Strategies of Poetry Translation: Restructuring Content and Form", *Translation Studies*, 1, 4, 53-74.
- ARENAS, C. (2006) *La literatura catalana i la traducció en un món globalitzat/ Catalan literature and translation in a globalized world*, Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes & Institut Ramon Llull.
- CANDEL, F. (1964) *Els altres catalans*, Barcelona: Edicions 62.
- CANO BALLESTA, J. (ed.) (2001) *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid: Cátedra.
- CERCAS, J. (2007) "El correu del rei", in MARGARIT, J. (ed.) *Barcelona amor final*. Barcelona: Proa.
- CORDINGLEY, A. (ed.) (2013) *Self-translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, London: Bloomsbury.
- CRAMERI, K. (2007) "Reading Iberia: Teaching and Researching the 'Other Cultures'", in BUFFERY, H., DAVIS, S. and HOOPER, K. (eds.) *Reading Iberia: Theory/ History/ Identity*, Oxford: Peter Lang.
- CULLELL, D. (2010) *La poesía de la experiencia española de finales del siglo XX al XXI*, Madrid: Devenir.
- CULLELL, D. (2011) "Rewriting *Xarneuisme*/ Rewriting Cultures: *Xarneo* Poetry and Catalan Identity", *Journal of Catalan Studies*, 14, 24-46.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (ed.) (1988) *La generación de los ochenta*, Valencia: Poesía 900.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (ed.) (1998) *Selección nacional: última poesía española*, Gijón: Libros del Pexe.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (ed.) (1999) *La generación del 99: antología crítica de la joven poesía española*, Oviedo: Nobel.
- GARCÍA-POSADA, M. (ed.) (1996) *La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona: Crítica.
- GENTES, E. (2013) "Potentials and Pitfalls of Publishing Self-Translations as Bilingual Editions", *Orbis Litteraturam*, 68, 3, 266-281.
- GIL DE BIEDMA, J. (2001) *El pie de la letra*, Barcelona: Mondadori.
- GRUTMAN, R. (2009) "Self-Translation", in BAKER, M. and SALDANHA, G. (eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London: Routledge.
- GUIBERNAU, M. (2004) *Catalan Nationalism: Francoism, Transition and Democracy*, London: Routledge.
- LAFARQUE, A. (2007) "La pluma y el compás: entrevista a Joan Margarit", *El Coloquio de los Perros*.
- LANGBAUM, R. (1957) *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, London: Chatto and Windus.
- MARGARIT, J. (1987) *Llum de pluja*, Barcelona: Edicions 62.
- MARGARIT, J. (1999) *Estació de França*, Madrid: Hiperión.
- MARGARIT, J. (2007) *Barcelona amor final*, Barcelona: Proa.
- MARGARIT, J. (2010) "Pregó Festes de la Mercè 2010", Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- MARGARIT, J. (2011) *Tots els poemes (1975-2010)*, Barcelona: Proa.
- MARGARIT, J. (2012) *Se pierde la señal*, Madrid: Visor.
- MARTÍNEZ, J. E. (ed.) (1997) *Antología de la poesía española (1975-1995)*, Madrid: Castalia.
- MAYHEW, J. (1999) "The Avant-Garde and its Discontents: Aesthetic Conservatism in Recent Spanish Poetry", *Hispanic Review*, 67, 347-363.
- PARCERISAS, F. (2010) "Traducció i ideologia: algunes notes", in Various Authors (ed.) *Una impossibilitat possible. Trenta anys de traducció als Països Catalans (1975-2009)*, Vilanova i Geltrú: El Cep i la Nansa.
- RIERA, C. (1997) "L'autotraducció com a exercici de recreació", *Quaderns divulgatius: V Seminari sobre la Traducció a Catalunya*, 845-52.
- RABANERA, E. (ed.) (1994) *El sindicato del crimen. Antología de la poesía dominante*, Argamasilla: La Guna.
- RIVAS, M. (2009) *La desaparición de la nieve*, Madrid: Alfaguara.
- SIMON, S. (2011) "Hybridity and Translation", *Handbook of Translation Studies*, 249-53.
- SIMON, S. (2012a) *Cities in Translation: Intersections of Language and Memory*, New York: Routledge.
- SIMON, S. (2012b) "The City in Translation: Urban Cultures of Central Europe", *Target*, 24, 1, 126-140.

- TRUJILLO, N. (ed.) (2010) *Xarnegos/Charnegos (Antología)*, Madrid: Sial.
- VERBOORD, M. (2003) "Classification of Authors by Literary Prestige", *Poetics*, 31, 3-4, 259-281.
- VILLENA, L. A. de (ed.) (1986) *Postnovísimos*, Madrid: Visor.
- VILLENA, L. A. de (ed.) (1992) *Fin de Siglo (El sesgo clásico en la última poesía española): antología*, Madrid: Visor.
- VARIOUS AUTHORS (2007) "Joan Margarit, uno de los nuestros", *El coloquio de los perros*.
- WALSH HOKENSON, J. and MUNSON, M. (eds.) (2007) *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-translation*, Manchester: St. Jerome.
- WILSON, R. (2009) "The Writer's Double: Translation, Writing and Autobiography", *Romance Studies*, 27, 3, 186-198.

#11

CREUANT
FRONTERES:
IDENTITAT I CULTURA
DE TRADUCCIÓ EN LA
POESIA BILINGÜE DE
JOAN MARGARIT

Diana Cullell

University of Liverpool

Il·lustració || Paula Cuadros

Traducció || Pau Gros Calsina

Article || Rebut: 24/01/2014 | Apte Comitè Científic: 02/06/2014 | Publicat: 07/2014

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



Resum || Joan Margarit (Sanaüja, 1938) és, segurament, un dels poetes contemporanis més coneguts de Catalunya. La trajectòria literària de Margarit va començar en castellà, posteriorment va passar a ser en català, i finalment publicà edicions bilingües i autotraduïdes de les seves obres. Ha caminat entre les fronteres lingüístiques i culturals que divideixen la literatura catalana i espanyola amb èxit i la seva obra poètica ha estat aclamada tant en un espai com en l'altre. Aquest article tracta la traducció literària, la identitat cultural, el prestigi i la influència dels corrents estilístics com a factors que permeteren a Margarit una transició tan prominent en ambdós espais. En resum, en aquest article també oferim algunes consideracions sobre el paper de la seva poesia en la tradició literària catalana (i castellana) en un context de cultures frontereres, posant el focus en la complexitat política, literària i cultural que l'envoltaven.

Paraules Clau || Poesia bilingüe | Fronteres culturals | Polítiques de traducció | Poesia contemporània | Corrents estilístics

Abstract || Joan Margarit (Sanaüja, 1938) is arguably one of the best well-known contemporary poets from Catalonia. Margarit started his literary career in Spanish, then moved on to Catalan, and finally published self-translated bilingual editions of his work. He has been successful in navigating the problematic linguistic and cultural borders that divide Catalan and Spanish literary fields, and his poetic publications are highly acclaimed across both spaces. This article considers issues of literary translation, cultural identity, prestige and the influence of aesthetic trends as elements that permitted Margarit such a successful transition from one literary space to the other. Ultimately, the article will also offer some considerations on what this poetry represents for Catalan—and also for Spanish—literary traditions within the context of border cultures, by focusing on the political, literary and cultural complexities that surround them.

Keywords || Bilingual poetry | Cultural borders | Translation policies | Contemporary poetry | Aesthetic trends

Joan Margarit (Sanaüja, 1938) és, segurament, un dels poetes catalans més coneguts de tots els que van iniciar la seva carrera literària durant la segona meitat del segle XX. Tot i que Margarit va començar la seva trajectòria poètica en castellà, a mitjans dels seixanta, dos dècades més tard va començar a publicar en català i finalment, a partir del 1999, va publicar de manera regular edicions bilingües.¹ Es tracta d'un cas bastant aïllat tant en la poesia contemporània catalana com en la castellana,² i, tanmateix, Margarit ha aconseguit moure's entre les problemàtiques fronteres culturals i lingüístiques dels corrents literaris d'ambdues llengües. Aquest fet pren especial rellevància si tenim en compte els fets històrics i polítics recents a Catalunya. Val a dir des de bon principi, però, que Margarit presenta rols i funcions diferents en cadascun dels dos sistemes literaris. En l'àmbit literari català, Margarit és conegut com un inqüestionable poeta català (fermament establert en la tradició catalana) que començà a escriure en castellà però més tard passà a escriure en la seva llengua materna. En l'àmbit literari castellà, tanmateix, és percebut com un escriptor de Catalunya que escriu en castellà i en català i que ha aconseguit entrar i fer-se un nom en la literatura castellana. No obstant, i tot i les posicions diverses que ocupa l'autor, les seves publicacions poètiques són aclamades en ambdós àmbits. Si ens centrem en els assumptes de traducció literària i d'autotraducció, les identitats culturals en trànsit i els aspectes de la traducció de cultures i de prestigis literaris, així com la possible influència dels principals corrents estilístics, els arguments d'aquest article tenen com a objectiu l'anàlisi dels elements concrets que permeteren a Margarit una transició amb èxit d'un espai a l'altre sense perdre ni una mica d'èxit en cap dels dos. Aquest article també exposa algunes consideracions sobre el paper de la seva poesia en la tradició literària catalana (i castellana) en un context de cultures frontereres, posant el focus en la complexitat política, literària i cultural que l'envoltaven.

Margarit ha ocupat, paral·lelament al seu perfil d'important poeta en català, un paper crucial com a autor bilingüe a la resta d'Espanya; de fet, les seves edicions bilingües són especialment famoses en el mercat cultural espanyol. El pas envers les edicions bilingües sorgí, aparentment, per atzar quan, Columna Edicions (l'editorial en què el poeta publicava les seves obres des de 1980) va ser adquirida per Grupo Planeta, la sèrie poètica de la qual estava aturada a finals dels noranta. Això va fer que Margarit busqués un nou editor i que conegués Hiperión, una editorial de Madrid especialitzada en poesia en castellà. Els va enviar una publicació bilingüe que anava més enllà de l'autotraducció de la seva obra, sinó més aviat una obra escrita simultàniament en dos idiomes (Margarit, 2011: 251). El fet que Hiperión acceptés la seva proposta significà la tornada de Margarit a la poesia en castellà, potser un canvi no especialment inesperat o sorprenent, si recordem que es tracta d'un autor que publicà els

NOTES

1 | Joan Margarit va publicar, a finals dels vuitanta, una antologia poètica bilingüe titulada *Llum de pluja* (1987). El poeta, però, no va tornar a publicar edicions bilingües de manera regular fins el 1999.

2 | Un altre cas, tot i que segurament més complex que el de Margarit, és el de Pere Gimferrer (Barcelona, 1945), que començà a escriure en castellà a la dècada dels seixanta, i que més endavant passà a escriure en català.

primers poemes en aquest idioma i que ja contava amb una edició bilingüe des dels anys vuitanta (*Llum de pluja*, 1987). A més, el propi poeta afirmava que l'ús de dos sistemes lingüístics diferents no era més que 'el resultado de las circunstancias lingüísticas de muchas de las personas que como yo nacieron de familia catalana durante o al terminar la guerra civil española' (Margarit, 1999: 9). No obstant, el poeta decidí justificar aquest canvi lingüístic en un pròleg, que va titular encertadament 'Sobre las lenguas de este libro' i que s'inclou a *Estació de França* (1999). Al pròleg, explicava que va començar a escriure en castellà 'como una respuesta normal desde el punto de vista cultural' (9). Joan Margarit ha declarat públicament que sentia que no tenia models culturals en altres llengües (tal i com s'espera de qualsevol que fos educat durant la dictadura de Francisco Franco) i que als anys vuitanta va passar a escriure en català 'buscando lo que una persona tiene más profundo que la cultura literaria' (9). Aquesta referència a la manca de referents culturals en català fa que la seva inicial tasca en castellà tingui sentit, i fins i tot explica que triés el castellà com a primer apropament lingüístic al públic català. El fragment més fascinant del pròleg, però, és el que explica com Margarit percep i concep l'edició bilingüe, un aspecte clau en la proposta editorial que va fer a Hiperión: '[é]ste 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' (Margarit, 1999: 9). Una afirmació com aquesta fa sorgir certes preguntes: es tracta, doncs, d'un reflex veraç dels seus pensaments i idees sobre l'autotraducció, o només busca un resultat o efecte concret en l'àmbit literari? A més a més, aquest motiu per a autotraduir-se respon al desig de ser actiu en dos mercats diferents, o potser fins i tot de formar part de dos tradicions literàries separades i independents? En qualsevol cas, si acceptem con a certa l'afirmació de Margarit, ens ofereix detalls interessants sobre les seves idees del bilingüisme i de les polítiques de traducció (o de con vol que percebin les seves idees) dins l'àmbit ibèric: les dues formes del poema (en català i castellà) neixen pràcticament al mateix temps i coexisteixen en una forma autònoma, però alhora lligades al seu origen, una pràctica que sembla requerir un major element d'escriptura creativa en ambdues llengües, en comptes d'un simple procés de traducció. Aquest fet complauria, de ben segur, els seus lectors castellans, perquè l'autor els ofereix un producte pràcticament fet a mida i no pas una traducció que podria ser vista com quelcom d'un nivell inferior:

Accedo en catalán a ese lugar [la creació poètica] y enseguida planteo en esa lengua el esqueleto del poema. Lo trabajo mucho, y, en general, se parece poco la versión final a la inicial. En este libro, todas las versiones, modificaciones y vueltas a empezar que sufre en mis manos un poema las he realizado en catalán y en castellano a la vez (9).³

Aquesta pràctica sembla fer referència tant a l'origen del text com el

NOTES

3 | Els aspectes més formals i tècnics de l'autotraducció apareixen precisament en aquest punt, i ens obliguen a considerar fins a quin punt una poesia menys narrativa i més tècnicament complexa de la de Margarit permetria un procés similar amb tanta facilitat. Per a més informació sobre els reptes d'aquest aspecte, vegeu l'obra d'Abbasi i Manafi Anari (2004).

que Simon anomena «escriptura traductiva» i que correspon «a les zones en què es troben l'escriptura creativa i la traducció» (Simon, 2012a: 8) i que requereixen un procés de traducció més creatiu. Grutman divideix l'autotraducció en dos grups: la «consecutiva» i la «simultània». Mentre el primer grup comprèn els textos traduïts un cop l'obra original s'ha finalitzat, el segon inclou els textos produïts mentre l'autor canvia constantment d'una versió a l'altra, de manera que la traducció forma part del procés creatiu (2009: 259), és a dir, el procés que Margarit afirma seguir.⁴ Les paraules de Margarit també fan referència a un altre aspecte habitual de l'autotraducció: la reticència d'aquells que s'autotradueixen «a parlar de 'traducció' per a descriure les relacions textuais entre dues versions» (Gentes, 2013: 266-267) i la idea de que aquesta pràctica és «un procés d'escriptura doble en què cada text que es produeix és una variant de l'altre» (Wilson, 2009: 187). Alguns estudiosos dels Estudis de Traducció també han apuntat que, molt sovint, els editors presenten les antologies bilingües com a «originals» en ambdues llengües, sense fer cap mena de menció a quina de les dues és la original i quina la traduïda (Arenas, 2006: 92, Gentes, 2013: 267). És significatiu que Margarit se senti forçat a justificar la seva elecció lingüística a *Estació de França* (1999), així com altres col·leccions com ara *Barcelona amor final* (2007) i *Tots els poemes (1975-2010)* (2011), mentre que en altres ocasions no se'n fa referència. Aquest fet, segons com, valida l'afirmació de Gentes.⁵

Tot i ser considerat durant molt temps «quelcom marginal, una mena de peculiaritat cultural o literària, un cas limítrof amb la traducció i els estudis literaris» (Wilson, 2009: 197), darrerament l'autotraducció ha anat guanyant l'atenció de la crítica i dels estudiosos dels estudis de traducció (Cordingley, 2013, Gentes, 2013: 266, Walsh Hokenson and Munson, 2007). Les edicions bilingües han tingut bastant èxit, fins i tot en el mercat literari,⁶ per més que la publicació d'obres en format bilingüe segueix sent una «tasca d'enorme complexitat» (Gentes, 2013: 266) que pot dependre de «factors personals, literaris, pragmàtics, polítics o econòmics» (268). Un dels principals avantatges de les publicacions bilingües i autotraduïdes és, evidentment, el major nombre de lectors que poden endinsar-se en el text quan es publica en dues llengües. En el cas de Joan Margarit (i de la cultura catalana en general), tanmateix, les edicions autotraduïdes poden ser conseqüència d'uns objectius polifacètics ben diferents. Entre els objectius, doncs, s'hi poden trobar: maximitzar la visibilitat d'un llenguatge minoritari, transmetre un cert sentit d'identitat (fins i tot d'identitat dual), tractar trets culturals distintius, establir un diàleg entre les comunitats lingüístiques frontereres, i fins i tot tractar d'adaptar-se a dues tradicions literàries diferents. La impossibilitat de publicar versions monolingües de la seva obra poètica en català va ser el que, des de bon principi, va empènyer Margarit a fer edicions bilingües. Tal i com ja hem apuntat, '[a]ra més que mai [...] la traducció es troba

NOTES

4 | Resulta interessant, també, que una altra reconeguda escriptora bilingüe catalana, Carme Riera, sembli seguir un camí similar quan escriu o tradueix al castellà. Riera declarà que quan va escriure *Qüestió d'amor propi* (1987/1988), escrivia i traduïa alhora, un procés que li permeté adoptar una perspectiva diferent pal·lesa en diversos aspectes de la novel·la: 'El filtre que suposava passar per un altre idioma em feia, segurament, objectivar molt més, em convertia en una receptora i no en una emissora del text en qüestió' (Riera, 1997: 51).

5 | Val a dir, però, que aquest tipus de decisions no depenen sempre de l'autor, i que sovint tant els editors com les empreses editorials hi diuen la seva.

6 | Després de publicar *Estació de França* i *Joana* amb Hiperión, Margarit va canviar d'editorial i va recaure a Visor, segurament l'editorial més prestigiosa especialitzada en poesia de tot Espanya. Va seguir publicant edicions bilingües, i fins l'any 2009 la seva obra va aparèixer a l'exclusiva col·lecció de Visor «Colección Palabra de Honor», dirigida per Luis García Montero, fet que el va convertir en l'únic poeta de la col·lecció que publicava edicions bilingües. Últimament han aparegut a Espanya diverses edicions bilingües i multilingües molt populars, de diversos editors i autors, com ara *Xarnegos/Charnegos*, de Noemí Trujillo: *Antología* (2010) (en castellà i català, i que inclou un prefaci de Margarit) o *La desaparición de la nieve* (2009), de Manuel Rivas, que inclou les versions en castellà, català i basc de l'obra, originalment escrita en gallec. Algunes editorials han començat a publicar edicions bilingües, com és el cas d'Amargord Editores amb la «Colección Galeuscas».

a Catalunya sotmesa a les pressions del mercat' (Parcerisas, 2010: 31) però tampoc podem ignorar que aquesta realitat va permetre a la poesia catalana creuar les fronteres cultures i lingüístiques i convertir-se en una presència tangible dins la poesia espanyola. Segons Gentes, les edicions bilingües poden aparèixer en formats diferents: edicions en què apareix el text en ambdós idiomes a cada pàgina de manera correlativa, edicions de pàgina dividida en què el text es divideix verticalment o horitzontalment, versions successives i edicions reversibles. A més, l'ordre en què apareix cada versió pot indicar una mena de jerarquia (2013: 275). Les publicacions bilingües de Margarit solen seguir la primera pauta, amb la versió en català a l'esquerra, que és l'espai on tradicionalment apareix el text original.⁷ Tanmateix, alguns dels elements peritextuals d'aquestes edicions bilingües (com ara els pròlegs, els epílegs o les notes) apareixen, tot i que no de manera sistemàtica, únicament en la llengua dominant de l'edició: el castellà. Resulta interessant el fet que els elements peritextuals no sempre juguin en contra de la llengua minoritària, perquè bona part de les cobertes de l'obra de Margarit (a excepció dels pròlegs escrits només en castellà) compten només amb el títol en català. Aquest és el cas dels llibres publicats per Hiperión, tot i que apareixen classificats en castellà per Visor, el que suggereix que depenen de l'editor i dels requeriments específics de cadascuna de les editorials. En resum, en un terreny cultural fronteres com el que la poesia de Margarit habita, l'inconsistència dels elements peritextuals tenen el punt a favor de desafiar les jerarquies imperants. Aquestes inconsistències posen en el punt de mira les cultures i llengües minoritàries, així com la consciència de les literatures fronteres, i irònicament donen rellevància a les publicacions bilingües. Les edicions bilingües, en especial aquelles que provenen de contextos lingüístics, polítics o culturals complexos, plantegen preguntes importants pel que fa a la lectura. En el cas de Joan Margarit, els lectors catalans hauran tingut accés primer a l'obra monolingüe (l'autor sempre publica versions només en català abans de que aparegui l'edició bilingüe) i per tant no requereixen l'edició bilingüe. Per tant, es podria considerar que els seus llibres bilingües estan destinats només als lectors castellanoparlants? Gentes afirma que els lectors de la llengua original seran sempre lectors potencials de les edicions bilingües. (2013: 271), perquè sovint les edicions monolingües no es troben disponibles o resulten complicades de trobar. A més, els lectors bilingües que vulguin explorar els matisos ocults en el text originals i revelats per la traducció (o pel procés de traducció creativa) també estaran interessats en aquestes edicions:

el text autotraduït existeix en una relació reflectida tant a la seva llengua nativa com a la llengua recreada (com un itinerari d'intercanvis entre llengües, cultures i agents) i l'(auto)traductor pot enriquir el text original, per exemple, «activant» significats que en l'original romanien entre línies (Wilson, 2009: 192).

NOTES

7 | *Barcelona amor final* (2007) i *Llum de pluja* (1987) en són les úniques excepcions. Pel que fa a aquesta última, Gentes assenyalava la posició jeràrquica del text: «aquesta publicació comença amb la versió en català, en què cada poema apareix en una pàgina sencera. Els poemes en castellà, però, apareixen al final del llibre, un rere l'altre. Els canvis de línia s'indiquen únicament per un guió, de manera que la versió en castellà perd l'estatus de poemes autònoms i queda reduïda a una mera guia de comprensió per aquells que aprenen l'idioma» (2013: 276-277). *Barcelona, amor final* també comença amb la versió en català, que ocupa pàgines senceres, mentre que les versions en castellà i anglès apareixen en pàgines oposades al final del llibre.

L'autotraducció, especialment en el cas de les llengües minoritàries, sempre es troba vinculada a l'identitat, perquè la pràctica recau inqüestionablement al centre de la idea de les identitats i les cultures en la traducció. A diferència d'una altra part de la seva obra (com ara el pregó que Margarit va llegir a les Festes de la Mercè de Barcelona l'any 2010, que té una faceta nacionalista molt marcada i en la qual demanava obertament la independència de Catalunya) la catalanitat radical no és tan evident en la poesia de Margarit. Per descomptat, es tracta d'una presència latent i silenciosa, l'atribut més destacat de la qual és la constant aparició de toponímia i geografia catalana (en especial de Barcelona) en els versos, en ocasions presentada com un simple cosmopolitisme. De manera encertada, Montserrat Gimbernau comptava el territori com un dels cinc elements (llengua, història, territori, cultura i art) que els intel·lectuals empren com a motius emocionals a l'hora de desenvolupar identitats i moviments nacionalistes (Gimbernau, 2004: 28-32). Aquests motius, segons l'experta, composaven un sentiment col·lectiu d'identitat: «el fet de pertànyer a una nació, que és real a la ment dels membres, els atorga un sentiment de continuïtat basat en el sentiment de formar part d'un grup retratat com una extensa família»(29). I, efectivament, en la poesia de Margarit, la capital catalana 'no és la Barcelona que registren els mapes, sinó una Barcelona inventada: [...] una Barcelona moral', una ciutat que 'acaba convertint-se en un mirall del mateix poeta sota la superfície del qual es dibuixa [...] una mena d'autobiografia moral' (Cercas, 2007: 11). L'espai físic esdevé una altra capa de pell del personatge poètic, fet que crea un fort vincle entre aquest personatge i el territori mencionat anteriorment: per això, Margarit afirma que 'la ciutat és una superposició d'estats d'ànim i de sentiments' amb la qual només podem establir un diàleg (Margarit, 2007: 17). La presència de Barcelona és tan rellevant en l'obra de Margarit que, l'any 2007, publicà una antologia en català, castellà i anglès titulada *Barcelona amor final* (Margarit, 2007), una recopilació de poemes sobre la ciutats que es dividia en capítols o parts corresponents a cada una de les zones particulars o aspectes més representatius de la capital catalana. Resulta significatiu que això també pugui ser vist com una tradició històrica dins la literatura catalana, si tenim en compte el gran nombre de poetes (com ara Jacint Verdaguer o Joan Maragall) que han escrit odes a la ciutat de Barcelona. En l'antologia de Margarit, resulta evident que la ciutat deixa una empremta en els personatges que hi habiten (com en 'Elegia de l'alba' (19/230), 'Barcelona era una festa' (20/232) or 'Guerra perduda' (22/234). De manera no del tot inesperada, el passat emergeix com un personatge en si mateix, i crea un vincle entre el territori i l'història, un altre dels motius emocionals que Gibernau enumera com a essencials per a la creació d'una identitat nacional (Gibernau, 2004: 28-32). De fet, el mateix Margarit declarà que «La ciutat és el meu passat» (Margarit, 2007: 17), i que el poema 'Últims ecos' (27-28/240) és un exemple perfecte d'això, com també

ho és 'Balada de Montjuïc' (155-156/402, 404). En el segon poema, que apareix també com el prefaci de l'antologia bilingüe *Xarnegos/Charnegos: Antología* (Trujillo, 2010), el territori de Barcelona i el paisatge del cementiri de Montjuïc es barregen amb la història de la terra, la identitat de la veu poètica i la seva trajectòria personal. El poema comença amb la veu poètica passejant pel cementiri a l'alba, inspeccionant-ne l'entorn i alhora evocant moments de la història de Catalunya, fent èmfasi en la idea de que «certs entorns tenen una forta càrrega emocional i apareixen com a la representació de les tradicions, la cultura i la història catalana» (Gibernau, 2004: 31).

He arribat a l'alba per no trobar ningú.
Hi ha encara llums encesos als dipòsits de gas
i a les grues del port.
El mar enfronta la ciutat boirosa.
Tot és com sempre, penso: no calia venir.
Però el cert és que torno, m'agrada retrobar
aquest morro estripat per barrancs i pedreres,
promontori amb gangrena de cementiri al flanc.

No vol ser un parc d'estàtues fora del temps. Defensa
el seu passat de fars, afusellats, barraques.
L'exacta i empedrada memòria dels murs,
tots els senyals gravats en els troncs dels xiprers.
(Margarit, 2007: 155)

Por no encontrarme a nadie vengo al alba.
Hay luces encendidas todavía
en los depósitos de gas y en las grúas del puerto.
El mar se enfrenta a la ciudad entre restos de niebla.
Es como siempre, pienso: no era necesario haber venido.
Pero vuelvo, me gusta reencontrar
el morro al que desgarran barrancos y canteras,
un promontorio cuyo flanco gangrena el cementerio.

No quiere ser un campo intemporal de estatuas.
Defiende su pasado de barracas y fusilamientos.
La exacta y empedrada memoria de los muros,
las señales grabadas en troncos de cipreses.
(Margarit, 2007: 402)

Montjuïc, originàriament un assentament dels Íbers al segle III A.C., i més tard emplaçament medieval del cementiri jueu, i més recentment el lloc de multitud d'execucions durant la Guerra Civil espanyola, ha tingut un paper fonamental en la història de Barcelona. En el poema, Margarit destaca aquests fets, i el paisatge és dibuixat com una figura que conserva tots aquests records i es nega a deixar-los anar. L'identitat de la veu poètica queda lligada amb el territori per mitjà de la història, i produeix una identitat localitzada que provoca sentiments aclaparadors; de fet, en les notes que acompanyen una secció completament dedicada a Montjuïc a *Barcelona amor final*, Margarit afirma que '[q]ui pertany a aquesta ciutat du un Montjuïc a dins' (153)/ 'Quien pertenece a esta ciudad lleva un Montjuïc

dentro' (398). A més, tal i com Margarit explica en aquesta part de l'antologia, aquest lloc també té un significat personal, ja que les seves dues filles es troben enterrades allà. Així, Montjuïc esdevé un símbol poderós, carregat de rellevància personal i històrica, que genera arrels emocionals i ajuda a delimitar les identitats personals i nacionals.

La ciutat (o el territori) de la poesia de Joan Margarit també es troba estretament connectada al llenguatge, un altre de les raons emocionals de Gibernau. Barcelona, de manera similar a la trajectòria poètica de Margarit, presumeix de l'estret lligam amb el castellà, i tal i com afirma Simon, «una ciutat és un espai on les comunitats es connecten i convergeixen amb direccionalitat i incorporació» (Simon, 2012b: 127). A causa del bilingüisme de la seva poesia, en l'obra de Margarit la ciutat ha estat explorada i dibuixada a través d'un doble objectiu. Tanmateix, la ciutat roman una presència perenne en els versos a pesar de les diferents expressions lingüístiques que el poeta empra:

Tens al passat finestres que en la tarda s'encenen
com mansos animals. Finestres que recorden
tots els nostres triomfs –pobres triomfs efímers–
encesos als carrers. T'he estat fidel, ciutat:
en una o altra llengua sempre he parlat de tu.
(Margarit, 2007: 69)

Tienes en el pasado ventanas que se encienden
como animales mansos. Ventanas que recuerdan
aquellos, nuestros triunfos –pobres triunfos efímeros–
ardientes en tus calles. Te he sido fiel, ciudad:
en una u otra lengua, hablé siempre de ti.
(Margarit, 2007: 290)

Barcelona també acull milers de persones que van emigrar d'altres parts d'Espanya entre 1950 i 1975, els anomenats *xarnegos*; fills d'immigrants espanyols a Catalunya que no s'han catalanitzat amb èxit, segons la definició del *Diccionario de María Moliner*. Els *xarnegos*, que han estat lligats a la identitat i la producció cultural catalana (Cullell, 2011), resulten fonamentals en l'ús del català i el castellà a la ciutat, i és un grup que sembla haver cridat l'atenció⁸ de Margarit sovint. L'ús de dues llengües, així com el fet que Margarit fos educat en castellà, ha provocat que s'escrivissin unes quantes ratlles de ressentiment referents a la llengua de la seva poesia, i ens condueix a allò que Simon defineix com a «cultures de circulació», els enllaços existents entre la ciutat i la traducció (Simon 2012b: 129), aquella «intensitat especial que prové de les referències i les històries compartides» (130):

Si la desesperança té la força
d'una certesa lògica,

NOTES

8 | 'Balada de Montjuïc', que apareix com a prefaci de *Xarnegos/Charnegos: Antología* (Trujillo, 2010). Margarit ha escrit nombrosos poemes sobre el *xarneguisme* i els barris perifèrics en què solen viure, remarcant-ne l'estatus lingüístic i social dels *xarnegos*. L'apartat titulat «Els llums de les obres» de *Barcelona amor final* (99-106), per exemple, tracta aquest aspecte. A mitjans dels setanta, Margarit també va escriure la lletra d'una cançó titulada «Els qui vénen»/«Los que vienen», dedicada als *xarnegos* i cantada per Enric Barbat. *Els altres catalans* (1964), de Francisco Candel, encara és, avui dia, l'obra més completa dedicada als *xarnegos* i al *xarneguisme*, i un llibre de referència per a qui vulgui estudiar tot el que hi té a veure.

i l'enveja un horari tan secret
com un tren militar, estem perduts.
El castellà m'ofega i no l'odio.
No en té la culpa de la seva força:
de la meva feblesa encara menys.
L'ahir era una llengua ben travada
per pensar, per pactar i per somiar,
que ningú ja no parla:
un subconscient de pèrdua i de cobdícia
on ressonen bellíssimes cançons.
El present és la llengua dels carrers,
maltractada i espúria, arrapada
com l'heura a les ruïnes de la història.
És la llengua en la qual escric.
També és una llengua ben travada
per pensar, per pactar i per somiar.
I les velles cançons se salvaran.
(Margarit, 2012: 38)

Si la desesperanza
tiene el poder de la certeza lógica,
y la envidia un horario tan secreto
como un tren militar, es que estamos perdidos.
Me ahoga el castellano y no lo odio.
No tiene culpa alguna de su fuerza
y menos todavía de mi debilidad.
El ayer fue una lengua bien trabada
para pensar, pactar, soñar,
que ya no habla nadie: un subconsciente
de pérdida y codicia
donde suenan bellísimas canciones.
El presente es la lengua de las calles,
maltratada y espuria, agarrándose
como hiedra a las ruinas de la historia.
La lengua en la que escribo.
También es una lengua bien trabada
para pensar, pactar. Para soñar.
Y las viejas canciones se salvarán.
(Margarit, 2012: 39)

La llengua també apareix en els poemes com un tema propi, però el que és més important, també com un aspecte intrínsec dels llibres de Margarit. En el pròleg d'Estació de França, el recull de poemes, Margarit afirmà que «Sobre les llengües d'aquest llibre» era un intent d'explicar als lectors castellanoparlants la complexitat que envolta el bilingüisme a Catalunya, i l'efecte que té en els seus poemes (Margarit, 2011: 251). Això sembla establir relacions interessants entre la poesia de Margarit i l'obra de Sherry Simon sobre la traducció i la ciutat; tal i com afirma l'investigador canadenc, «per parlar de les ciutats com un espai de translació és emprar els passatges lingüístics com la clau per entendre les tensions polítiques i culturals del conflicte i el diàleg» (Simon, 2012b: 137). En el pròleg abans mencionat, Margarit utilitza la paraula catalana «frontissa», un terme amb fortes connotacions en la literatura fronterera. Tant

ell com la seva obra se situen en la frontera entre dues cultures, un element central que el permet unir espais literaris diferents, alhora que presenta la cultura en traducció. Sens dubte, la seva obra poètica representa una cultura en traducció, una «coexistència i competició entre sistemes de significats que ens fa prendre consciència i apreciar la diferència» (Simon, 2012a: 160) i qualsevol forma de traducció «esdevé una part integral de la creació, el cos i la veu dels significats i l'identitat» (Wilson, 2009: 187). Kathryn Crameri va declarar que les traduccions són poderoses eines d'identitat, perquè és possible «comprendre certs sentits de les veus alternatives que tota traducció presenta» (2007: 222), i indubtablement la poesia en castellà de Margarit presenta aquest element. Crameri fa referència als aspectes que construeixen una identitat, fins i tot en una traducció, i que

inclouen no només obvietats com els ambients i els noms dels personatges, sinó també elements subtils, com ara fets històrics, que són tractats des d'una perspectiva més catalana que castellana, així com la descripció de les relacions socials que pren sentit si es posen en relació amb l'estructura de classes catalana i la posició dels «antics» i «nous» catalans que en formen part. Aquests elements no són lingüístics, i per tant no es perden en la traducció. (222).

En aquest sentit, «la traducció pot ser vista com una zona de contacte, un tercer espai, en què les cultures se solapen» (Simon, 2011: 50), un espai molt híbrid.⁹ No obstant, l'espai híbrid que aconsegueix l'obra poètica de Margarit no exclou cap perfil de lectors, més aviat troba un equilibri que permet a qualsevol lector gaudir de la poesia sense haver de lidiar amb idees nacionalistes que poden provocar problemes, divisions o aïllament.

L'èxit de la poesia de Margarit fora de les fronteres catalanes ha arribat lluny, i és considerat una figura estimada i d'èxit de la literatura espanyola. Part d'aquest èxit és degut al recolzament que ha rebut la seva poesia de les cases editorials i altres poetes, així com la seva pertinença al moviment poètic imperant en la literatura espanyola durant els darrers vint anys, l'anomenada «poesia de l'experiència». Si analitzem les obres crítiques i les publicacions poètiques de les últimes dues dècades a Espanya, veurem que la «poesia de l'experiència» és l'etiqueta més controvertida de la literatura contemporània espanyola, i que també ha estat la més predominant. L'expressió «poesia de l'experiència» va ser emprada per primer cop en relació a la poesia espanyola per un dels poetes més importants dels anys cinquanta i seixanta, Jaime Gil de Biedma, al 1959, en un article en què vinculava l'obra de Robert Langbaum, *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* (1957) amb la poesia que llavors escrivia Luis Cernuda, de la Generación del 27. Segons Gil de Biedma, la poesia de Cernuda era l'exemple perfecte d'allò que Langbaum

NOTES

9 | De fet, molts estudiosos han utilitzat tant l'espai híbrid com la noció del tercer espai per parlar de la literatura catalana des de la perspectiva dels estudis postcolonials (Cullell, 2011: 88-89), tot i que l'àmbit d'aquest article no permet explorar l'obra del poeta des d'aquest punt de vista.

anomenava «poesia de l'experiència»: una poesia construïda «a partir del desequilibri deliberat entre experiència i idea, una poesia que es declara no com a idea, sinó com a experiència a partir de la qual una o diverses idees es poden abstrure com a racionalització problemàtica» (Gil de Biedma, 2001: 35-26). Durant els anys següents, Gil de Biedma va teoritzar i practicar el què ell descrivia com l'estil experimental espanyol, i es va centrar en les maneres en què s'usava el material poètic, en comptes dels temes que tractava. Tanmateix, durant les dècades següents, l'etiqueta de «poesia de l'experiència» va anar desapareixent poc a poc, i només va reeixir a finals dels vuitanta i de la mà dels nous poetes joves. Durant aquells anys, l'etiqueta va començar a ser utilitzada per encoratjar una visió de la poesia raonable, «un art sensat capaç de donar veu a unes experiències molt versemblants per al lector quotidià» (Mayhew, 1999: 347) en oposició a la poesia elitista i altament cultural que havia imperat a Espanya en l'època anterior. L'etiqueta de «poesia de l'experiència» es va utilitzar, llavors, per fer referència al que esdevindria als noranta l'estil imperant, centrat en la vida quotidiana i les experiències viscudes per l'home de carrer, amb un to de conversa i de narració. Aquesta nova «poesia de l'experiència», tot i les diferències que presentava amb l'estètica teòrica de Gil de Biedma en relació a Langbaum i Cernuda, va resultar molt popular entre els lectors espanyols. En poc temps, va desenvolupar un marc teòric sòlid i va esdevenir indubtablement l'estil dominant. (Cano Ballesta, 2001, García Martín, 1988, García Martín, 1998, García Martín, 1999, García-Posada, 1996, Martínez, 1997, Villena, 1986, Villena, 1992). Joan Margarit ha estat relacionat en moltes ocasions amb aquest corrent, i la seva obra ha estat descrita com la d'un autor 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), quelcom molt similar a allò que pretenia la «poesia de l'experiència». S'ha associat Margarit amb aquest estil poètic a Espanya per les evidents similituds estètiques: des de l'ús d'un to narratiu i modest en els seus poemes fins a la presència d'una veu poètica corrent, semblant a la d'un ciutadà estàndard, així com un marcat element de compromís social en els versos, tots ells trets en comú amb la «poesia de l'experiència» (Cullell, 2010: 28-32). Però el poeta català també ha estat relacionat amb aquest corrent per mitjà d'amistats populars i punts literaris en comú amb alguns dels principals poetes de l'experiència espanyols, amb qui ha publicat obres de manera conjunta o amb qui ha participat en actes i homenatges mutus, per citar només algunes de les activitats.¹⁰ Una publicació que demostra aquesta relació és l'antologia *El sindicato del crimen: antología de la poesía dominante* (Rabanera, 1994), que compta amb un poema en català de Margarit. Aquesta antologia, en la qual apareixen 49 poetes que pertanyen a «la poesia de l'experiència», incloïa un pròleg autodespectiu que parodiava totes

NOTES

10 | L'amistat amb Luis García Montero ha estat extensament documentada, i s'han dedicat innumerables poemes mútuament, a més d'haver realitzat lectures conjuntes i d'haver col·laborat en diversos projectes. A més, els poetes i els crítics espanyols han elogiat a Margarit en múltiples ocasions: un dels exemples més destacats és l'edició especial de *Coloquio de los perros*, l'any 2007, que va estar dedicat exclusivament al poeta català i que portà per títol «Joan Margarit, uno de los nuestros» (VV.AA, 2007). Aquesta edició especial va servir per a destacar la benvinguda i l'inclusió de la qual gaudeix Margarit en el sistema literari espanyol.

les acusacions de dominació, abús de poder i conformitat amb els partits polítics que havien impulsat la «poesia de l'experiència» durant la dècada dels noranta. El pròleg, però, també feia esment a l'amistat que unia tots els autors que participaven en l'antologia. Resulta interessant remarcar el fet que quan va tractar el tema de l'independència de Catalunya durant el pregó que Joan Margarit va pronunciar l'any 2010 a Barcelona, donés suport a una independència política que no acabés amb el lligam dels sistemes literaris de la Península Ibèrica, que havia nascut precisament de l'amistat. Margarit es va veure forçat a mencionar 'el que em va dir el meu 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' (Margarit, 2010: 7). Per tant, el poeta català contava amb bons contactes nascuts de l'amistat i l'afinitat literària, i no pas d'afinitats polítiques o lingüístiques. Això facilitava i feia més fàcil el moviment fronterer i permetia un diàleg i uns vincles rellevants entre les diferents tradicions literàries. La poesia de Margarit publicada en les edicions bilingües ha tingut el suport d'editorials molt poderoses (Hiperión i Visor són dues de les editorials de poesia més importants de la Península Ibèrica) i la seva poesia ha estat guardonada amb prestigiosos premis tant a Catalunya com a Espanya, com és el cas del Premio Nacional de Poesía de 2008. Factors com ara el suport d'altres poetes rellevants, o de les editorials, així com els premis que ha rebut fins ara són clars indicadors de prestigi, segons Mark Verboord (2003: 265). Per tant, la posició de Margarit en les lletres espanyoles en surt enfortida, i per extensió, també la literatura catalana en general. Això atorga a l'autor una seguretat sense precedents, i ofereix a l'obra un èxit de crítica fonamental (molts dels autors d'aquest corrent són crítics habituals en la secció de literatura dels diaris) i asseguren l'estima i les alabances més enllà de les fronteres de Catalunya.

En resum, el lector troba en Joan Margarit un poeta bilingüe en català i castellà, que ha aconseguit navegar en les turbulentes aigües de dos sistemes literaris i fronteres lingüístiques paral·leles. Margarit ha declarat que no s'ha sentit mai marginat per escriure (o traduir simultàniament) en català o castellà (Lafarque, 2007) però com provem de demostrar en aquest article, la manca de marginació pot ser causa de les estratègies que ha seguit, així com de les circumstàncies literàries i extraliteràries de la seva obra bilingüe. D'una banda, respecte a l'ús de llengües diferents, Margarit sembla mantenir una relació saludable envers la traducció o la creació d'un poema en dues llengües destinades a lectors diferents; tot i que també publica la seva obra en edicions catalanes abans de les bilingües, per mantenir el seu públic catalanoparlant. A més a més, no podem oblidar que la causa de que tornés a escriure poesia en castellà (o que tornés a publicar edicions amb versions en castellà) és el tancament de la secció de poesia de l'editorial Columna, de manera que el canvi

a un nou sistema literari no va ser tant una decisió voluntària. Això pot fer que els lectors catalans l'exculpin. Resulta significatiu que la seva poesia hagi estat traduïda a moltes llengües (com l'anglès, l'hebreu o l'alemany) i això facilita el camí a la seva obra en castellà, perquè la traducció a la llengua dominant de la Península Ibèrica pot ser vista com una més de les diverses versions de les poesies, i no l'única alternativa a la seva obra en català. Pel que fa a l'acceptació del públic espanyol, l'autotraducció esdevé per a Margarit una eina que li permet creuar les fronteres per un camí que no tindria si hagués estat traduïda per algú altre: és una manera d'aconseguir l'acceptació dels lectors castellans, ja que ofereix els seus poemes escrits gairebé al mateix temps en castellà que en català, i això fa que sigui un producte poètic vertader i no només una mera traducció. Un altre aspecte interessant és el fet que Margarit no hagi provat mai d'alterar el rol o la posició que ocupa en la literatura catalana i castellana, mantenint-los separats i aparentment independents, amb l'únic lligam de les edicions bilingües de la seva obra. Per altra banda, i en referència als diversos factors que garanteixen la bona rebuda i la seva posició en sistemes literaris diferents (sobretot més enllà del territori català), Margarit gaudeix d'un suport inaudit al mercat de poesia en castellà tant per part dels personatges literaris coetanis com de les editorials, tots dos indicadors del prestigi que ha facilitat l'entrada de Margarit en el mercat poètic en castellà i que n'han assegurat la seva permanència. A més de les característiques ja mencionades, la poesia de Margarit, a diferència d'algunes de les seves narracions i discursos, no expressen un nacionalisme català especialment marcat, i per tant els lectors castellans no han de fer front a quelcom que podria ser titllat de problemàtic o incòmode en les versions de la seva poesia en castellà. Margarit és una traducció silenciosa de la cultura, i de fet es pot afirmar que la seva poesia funciona en una zona de contacte entre la literatura catalana i castellana. En aquesta zona de contacte, la traducció esdevé un aspecte fonamental, perquè «no es pot separar de les circumstàncies materials, polítiques, culturals o històriques de la seva obra, que en realitat representen un desplegament d'aquestes condicions» (Seidman, a Simon 2012a: 8). En aquest sentit, les seves traduccions també (o precisament) funcionen com a resposta a un complicat context institucional, polític, històric, cultural i literari que envolta la seva obra. Aquestes traduccions que tenen tant en compte el context serveixen per exemplificar la manera en què els autors bilingües poden negociar i posicionar-se individualment en diferents sistemes literaris. L'èxit fronterer de Margarit demostra que un perfil construït a partir d'estètiques i afinitats literàries, marcadors del prestigi i de la política de traducció que actua curosament en ambdós bàndols resulten bàsics per a crear una relació saludable entre la cultura i les lletres catalanes i castellanques, quelcom especialment important si tenim en compte els fets polítics i històrics a Catalunya pel que fa a la seva declaració d'independència. L'èxit de Margarit a l'hora de

navegar en aigües turbulentes que defineixen les fronteres literàries i lingüístiques entre Espanya i Catalunya ofereixen un exemple encoratjador d'una cultura en translació, que pot marcar el camí per altres autors, així com reforçar el diàleg entre cultures frontereres. Un diàleg que pot seguir desenvolupant-se i enfortint-se fins i tot si a Catalunya li és permesa l'independència.

Bibliografia

- ABBASI, J. and MANAFI ANARI, S. (2004) "Strategies of Poetry Translation: Restructuring Content and Form", *Translation Studies*, 1, 4, 53-74.
- ARENAS, C. (2006) *La literatura catalana i la traducció en un món globalitzat/ Catalan literature and translation in a globalized world*, Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes & Institut Ramon Llull.
- CANDEL, F. (1964) *Els altres catalans*, Barcelona: Edicions 62.
- CANO BALLESTA, J. (ed.) (2001) *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid: Cátedra.
- CERCAS, J. (2007) "El correu del rei", in MARGARIT, J. (ed.) *Barcelona amor final*. Barcelona: Proa.
- CORDINGLEY, A. (ed.) (2013) *Self-translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, London: Bloomsbury.
- CRAMERI, K. (2007) "Reading Iberia: Teaching and Researching the 'Other Cultures'", in BUFFERY, H., DAVIS, S. and HOOPER, K. (eds.) *Reading Iberia: Theory/ History/ Identity*, Oxford: Peter Lang.
- CULLELL, D. (2010) *La poesía de la experiencia española de finales del siglo XX al XXI*, Madrid: Devenir.
- CULLELL, D. (2011) "Rewriting *Xarneuisme*/ Rewriting Cultures: *Xarneo* Poetry and Catalan Identity", *Journal of Catalan Studies*, 14, 24-46.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (ed.) (1988) *La generación de los ochenta*, Valencia: Poesía 900.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (ed.) (1998) *Selección nacional: última poesía española*, Gijón: Libros del Pexe.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (ed.) (1999) *La generación del 99: antología crítica de la joven poesía española*, Oviedo: Nobel.
- GARCÍA-POSADA, M. (ed.) (1996) *La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona: Crítica.
- GENTES, E. (2013) "Potentials and Pitfalls of Publishing Self-Translations as Bilingual Editions", *Orbis Litteraturam*, 68, 3, 266-281.
- GIL DE BIEDMA, J. (2001) *El pie de la letra*, Barcelona: Mondadori.
- GRUTMAN, R. (2009) "Self-Translation", in BAKER, M. and SALDANHA, G. (eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London: Routledge.
- GUIBERNAU, M. (2004) *Catalan Nationalism: Francoism, Transition and Democracy*, London: Routledge.
- LAFARQUE, A. (2007) "La pluma y el compás: entrevista a Joan Margarit", *El Coloquio de los Perros*.
- LANGBAUM, R. (1957) *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, London: Chatto and Windus.
- MARGARIT, J. (1987) *Llum de pluja*, Barcelona: Edicions 62.
- MARGARIT, J. (1999) *Estació de França*, Madrid: Hiperión.
- MARGARIT, J. (2007) *Barcelona amor final*, Barcelona: Proa.
- MARGARIT, J. (2010) "Pregó Festes de la Mercè 2010", Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- MARGARIT, J. (2011) *Tots els poemes (1975-2010)*, Barcelona: Proa.
- MARGARIT, J. (2012) *Se pierde la señal*, Madrid: Visor.
- MARTÍNEZ, J. E. (ed.) (1997) *Antología de la poesía española (1975-1995)*, Madrid: Castalia.
- MAYHEW, J. (1999) "The Avant-Garde and its Discontents: Aesthetic Conservatism in Recent Spanish Poetry", *Hispanic Review*, 67, 347-363.
- PARCERISAS, F. (2010) "Traducció i ideologia: algunes notes", in Various Authors (ed.) *Una impossibilitat possible. Trenta anys de traducció als Països Catalans (1975-2009)*, Vilanova i Geltrú: El Cep i la Nansa.
- RIERA, C. (1997) "L'autotraducció com a exercici de recreació", *Quaderns divulgatius: V Seminari sobre la Traducció a Catalunya*, 845-52.
- RABANERA, E. (ed.) (1994) *El sindicato del crimen. Antología de la poesía dominante*, Argamasilla: La Guna.
- RIVAS, M. (2009) *La desaparición de la nieve*, Madrid: Alfaguara.
- SIMON, S. (2011) "Hybridity and Translation", *Handbook of Translation Studies*, 249-53.
- SIMON, S. (2012a) *Cities in Translation: Intersections of Language and Memory*, New York: Routledge.
- SIMON, S. (2012b) "The City in Translation: Urban Cultures of Central Europe", *Target*, 24, 1, 126-140.

- TRUJILLO, N. (ed.) (2010) *Xarnegos/Charnegos (Antología)*, Madrid: Sial.
- VERBOORD, M. (2003) "Classification of Authors by Literary Prestige", *Poetics*, 31, 3-4, 259-281.
- VILLENA, L. A. de (ed.) (1986) *Postnovísimos*, Madrid: Visor.
- VILLENA, L. A. de (ed.) (1992) *Fin de Siglo (El sesgo clásico en la última poesía española): antología*, Madrid: Visor.
- VARIOUS AUTHORS (2007) "Joan Margarit, uno de los nuestros", *El coloquio de los perros*.
- WALSH HOKENSON, J. and MUNSON, M. (eds.) (2007) *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-translation*, Manchester: St. Jerome.
- WILSON, R. (2009) "The Writer's Double: Translation, Writing and Autobiography", *Romance Studies*, 27, 3, 186-198.

#11

MUGAK ZEHARKATUZ: IDENTITATEA ETA KULTURA ITZULPENGINTZAN JOAN MARGARITEN POESIA ELEBIDUNEAN

Diana Cullell

University of Liverpool

Ilustrazioa || Paula Cuadros

Itzulpena || Goretti Zubillaga

Artikulua || Jasota: 24/01/2014 | Komite zientifikoak onartuta: 02/06/2014 | Argitaratuta: 07/2014

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkatarizarako - lan eratorririk gabe



Laburpena || Joan Margarit (Sanaüja, 1938) garaiko poeta katalanen artean garrantzitsuenetariko bat da. Margaritek gazteleraz hasi zuen bere ibilbide literarioa, ondoren katalanez argitaratzera igaro zen, eta azkenik, argitalpen elebidunak argitaratuz. Hala ere, Margarit izan da literatura espainol eta katalanaren arloan existitzen ziren mugak arrakastaz gainditzea lortu duen autore gutxi horietako bat. Artikulu honek itzulpen politika, egoera, zein identitate kulturalen arteko mugak, eta sistema literario eta linguistiko batetik besterako saltoa erraztu dezaketen elementuen prestigio politiken inguruko gaiei ekin nahi die. Muga arteko kultura egoera baten barruan, poesia honek literatura tradizio katalanean —eta espainolean— duen eraginaren inguruko zirriborro bat egitea du helburu, inguratzen duen konplexutasun politiko, literario eta kulturalari atentzio berezia jarritz.

Gako-hitzak || Poesia elebiduna | Muga arteko egoera kulturala | Itzulpen política | Poesia garaikidea | Tendentzia estetikoak

Abstract || Joan Margarit (Sanaüja, 1938) is arguably one of the best well-known contemporary poets from Catalonia. Margarit started his literary career in Spanish, then moved on to Catalan, and finally published self-translated bilingual editions of his work. He has been successful in navigating the problematic linguistic and cultural borders that divide Catalan and Spanish literary fields, and his poetic publications are highly acclaimed across both spaces. This article considers issues of literary translation, cultural identity, prestige and the influence of aesthetic trends as elements that permitted Margarit such a successful transition from one literary space to the other. Ultimately, the article will also offer some considerations on what this poetry represents for Catalan—and also for Spanish—literary traditions within the context of border cultures, by focusing on the political, literary and cultural complexities that surround them.

Keywords || Bilingual poetry | Cultural borders | Translation policies | Contemporary poetry | Aesthetic trends

Joan Margarit (Sanaüja, 1938) XX. mendearen bigarren erdiko poeta katalan ezagunenetariko bat da. 60ko hamarkadaren erdialdean bere ibilbide poetikoa espainiarrez idazten hasi bazuen ere, 1980an katalanez idaztera igaro zen. Hala ere, 1999tik gaurdaino bere lanak erregulariki bi hizkuntzotan argitaratu zituen¹. Poesia katalan eta espainiar garaikideak bizi zuen egoera isolatu honen aurrean², Margaritek problematika linguistiko eta kulturalen arteko barrerak arrakastaz gainditzea lortu zuen –bereziki, katalunian berriki emandako gertaera politiko eta historikoak kontuan hartzen badira. Jakina da, Margaritek funtzio eta rol ezberdinak betetzen dituela bi sistema literario hauen aurrean: Literatura kataluniarrean, eztabaidaezinezko poeta kataluniarra da –sutsuki tradizio honi eusten diona– espainolez idazten hasi zena, baina ondoren, ama hizkuntza hartu zuena; literatura espainolean, aldiz, espainiarrez nahiz katalanez idazten duen kataluniar idazletzat hartzen da, eta espainiar literatura sisteman lekua duen autorea da bere literatura tradizionalaren parte bezala. Hala eta guztiz ere, eta autoreak dituen posizio ezberdinak kontuan hartuta, bere argitalpen poetikoek harrera ona dute bi alderditan. Itzulpen literario eta auto-itzulpenaren arazoari erreparatuz, identitate kulturalak oinarritzeko bidean eta kulturak itzultzearen baitan, baita prestigio literario eta korrante estetiko nagusietan eragina duen influentzia posiblea ere kontuan hartuz, artikulu honetako nire argumentuen helburua, Margaritek alderdi batetik bestera igaro eta bi alderditan arrakasta lortzea eragin zuten elementu jakin horiek analizatzea da. Horrez gain, poesia katalanaren tradizioan –baita espainiarrean ere– hartutako lekua irudikatzen ahaleginduko da artikulua, inguratzen duen konplexutasun politiko, literario eta kulturala kontuan hartuz.

Margarit, poeta katalan ezagun bat izateaz gain, Espainia osoan autore elebidun gisara ospetsu egin zen, eta bere elebitasunean argitaratutako lanak oso ezagun egin ziren Espainiako merkatu kulturallean. Grupo Planeta argitaletxeak Columna Edicions –1980tik Margaritek bere lanak katalanez argitaratzen zituen argitaletxea– bereganatu zuenean iritsi zen lanak bi hizkuntzatan argitaratzeko aukera. Grupo Planetan 90eko hamarkada amaieran utzi baitzuen lan poetikoak argitaratzeari. Beraz, Margarit beste argitaletxe bat aurkitzera behartuta zegoen, horrela, Hiperión espainiar poesian espezializatutako Madrilgo editorialarekin egin zuen topo. Idazleak bere lanak bi hizkuntzatan argitaratzeko proposamena luzatu zion argitaletxeari, lanak ez ziren katalanetik espainolerako itzulpenak izango, baizik eta, bi hizkuntzotan batera sortutako lanak (Margarit, 2011: 251). Hiperión argitaletxearen onarpenak Margariten itzulera markatu zuen espainiar poesiara, hala ere itzulera honek ez zuen inor ustekabeen harrapatu, lehen poemak hizkuntza honetan argitaratu baitzituen eta geroago, 80ko hamarkadan, bi hizkuntzatan eginiko lan bat argitaratu baitzuen (*Llum de pluja*, 1987). Bestalde, poetak berak honakoa aitortu zuen elebitasun sistema erabiltzearen

OHARRAK

1 | Joan Margaritek poesia elebidun bilduma bat argitaratu zuen 80ko hamarkadaren amaieran, *Llum de pluja* (1987). Poetak, hala ere, ez zuen lan elebidunik erregulariki argitaratu 1999 arte.

2 | Honelako beste kasu bat, baina Margaritena baina konplexuagoa, Pere Gimferrerena da (Bartzelona, 1945), 60ko hamarkadan espainolez idazten hasi zen baina, gero, katalanez idazteari ekin zion.

inguruan: «el resultado de las circunstancias lingüísticas de muchas de las personas que como yo nacieron de familia catalana durante o al terminar la guerra civil española» (Margarit, 1999: 9). Haatik, *Estació de França* (1999) liburuko «Sobre las lenguas de este libro» izeneko hitzaurrean, poetak hizkuntza aldaketa hauek justifikatu nahi izan zituen honakoa esanez: «como una respuesta normal desde el punto de vista cultural» (Margarit, 1999: 9). Joan Margaritek adierazi zuenez, beste edozein hizkuntzan egindako kultura modeloen gabezia sentitzen zuen—Francisco Francoren diktadurapean hezitako edozeinengan espero litekeen bezala— eta katalan hizkuntzara igaro zela 80ko hamarkadan «buscando lo que una persona tiene más profundo que la cultura literaria» (Margarit, 1999: 9). Kataluniar erreferente kulturalen gabezia aipatuta, zentzuzkoa da espainiar hizkuntza izana bere lehen idatz hizkuntza, eta, hori horrela, katalan hizkuntzaren barne-aukeraketaren hasierako arazoa alde batera uzten du. Hala ere, Margaritek nola ikusi eta sentitzen duen elebitasunean egindako bere liburua da hitzaurreko zatirik liluragarriena, Hiperión argitaletxeari emandako gakoak bere argitalpen proposamenean: «[é]ste 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» (Margarit, 1999: 9). Baieztapen honek galdera ezberdinak planteatzera garamatza: hau auto-itzulpenaren inguruko bere pentsaera da, ala literaturaren esparruan sortu nahi duen efektu edo erantzun modukoa da? Era berean, ez al da auto-itzulpena bi merkatu ezberdinen barnean aktibo mantentzea lortzen duen desio bat, edo, are gehiago, tradizio literarioak ezberdindu eta banatzeko aukera ematen diona? Edonola ere, Margariten adierazpena aintzat hartzen bada, argitalpen elebidunen eta itzulpenaren inguruko politikaren inguruan ideia interesgarriak dakartza (edo nola nahi duen bere ideiak hautematea) iberiar testuinguruan: poemaren bi formak—katalana eta espainola— ia garai berean sortuak dira, sorburuan loturik egon dira baina aldi berean bakoitza forma autonomoan existituz, sormen handiko idazlana barneratuz bi hizkuntzetan, eta ez itzulpen hutsaren prozesua eginez. Espainiar irakurleak eskertu beharko luketena, autoreak berak sortutako sormenezko produktua da, eta ez beraz, bigarren mailakotzat har litekeen itzulpena:

Accedo en catalán a ese lugar [the creation of a poem] y enseguida planteo en esa lengua el esqueleto del poema. Lo trabajo mucho, y, en general, se parece poco la versión final a la inicial. En este libro, todas las versiones, modificaciones y vueltas a empezar que sufre en mis manos un poema las he realizado en catalán y en castellano a la vez (Margarit, 1999: 9)³.

Honako praktika honek testuari berari eta Simonek esandakoari egiten dio erreferentzi: «itzulpen idazlana», non «the zones where creative writing and translation mesh» (Simon, 2012a: 8) eta bere baitan erabateko sormen prozesua hartzen du. Grutmanek auto-itzulpena bi taldetan bereizten du, bata «ondoriozkoa» eta «aldi berekoa»

OHARRAK

3 | Auto-itzulpenaren aspektu formal eta teknikoagoak ekar litezke gogora puntu honetan, eta Margaritena baina poesia teknikoagoa eta ez hain narratibotzat joko genuke. Horretarako ikus Abbasi eta Manafi Anari (2004).

bestea; lehenengo taldean, bertsiio originala amaitu ondoren auto-itzulitako testu horiek sartuko lirake, bigarrenean, aldiz, idazleak konstanteki bi bertsiioen artean egiten ditu aldaketak eta ondorioz, itzulpen prozesua sormenaren barnean sartzen da (2009: 259), azken hau da Margaritek jarraitzen duen prozesua⁴. Margaritek auto-itzulpenaren beste aspektu komun bat helarazten digu: «to speak of 'translation' when describing the textual relation between the two versions» (Gentes, 2013: 266-267) auto-itzulzaileei sortzen dien uzurtasuna eta jardura honen inguruan duten pentsaera «a double writing process in which each text produced is a variant of the other» (Wilson, 2009: 187). Itzulpengintza ikasketak burutzen ari diren hainbat ikasle harriturik geratzen dira nola, gehienetan, argitaletxeek bi-hizkuntzeko lanak jatorrizko modura aurkezten dituzten bi hizkuntzetan, inongo erreferentziarik egin gabe zein den jatorrizko hizkuntza eta zein itzulpena (Arenas, 2006: 92; Gentes, 2013: 267). Nabarmenki, Margarit behartua sentitu zen bere lanetan zerabilen hizkuntza justifikatzera, hala nola *Estació de França* (1999), edo *Barcelona amor final* (2007) eta *Tots els poemes (1975-2010)* (2011) bezalako lanetan, baina, hala ere, beste zenbait kasutan ez da honen aipamenik egin, Gentesen proposamena jarraitzen baitu⁵.

Nahiz eta denbora luzez «as something marginal, a sort of cultural or literary oddity, as a borderline case of both translation and literary studies» (Wilson, 2009: 187), auto-itzulpengintzak arreta kritiko eta akademiko nabarmena irabazi du itzulpengintza ikasketen alorrean azken urteotan (Cordingley, 2013; Gentes, 2013: 266; Walsh Hokenson eta Munson, 2007). Bi-hizkuntzetan eginiko argitalpenak nahiko ospetsuak egin dira⁶, baita literatura merkatuan ere, nahiz eta, auto-itzulpenez argitaratutako testuak «oso lan konplexuak» (Gentes, 2013: 266) izaten jarraitzen duten, ondorio «personal, literary, pragmatic, political, and/or economic factors» (268) araberakoak izan daitezke. Bi-hizkuntzetako auto-itzulpen lanen alde ona irakurle kopuru altua izango litzake, bi hizkuntza ezberdinetako irakurleak hartuko babilutzeko testuak beregain, baina Joan Margaritaren kasuan –literatura kataluniarrean orokorrean– auto-itzulitako argitalpenek beste helburua ezberdin batzuen ondorioz izan liteke. Helburu hauetan egon daiteke, adibidez: hizkuntza gutxitu baten maximizatzea, identitate sentsazioa transmitituz –baita identitate bikoitzarena ere– kultura ezberdinaren negoziazioa, muga eremuko hizkuntza komunitateen arteko adostasunera iristea, edota bi tradizio literario ezberdinetara egokitzeko ahalegina ere. Katalan soilean argitaratzearen debekuak eraman zuen lehenengoz Margarit bi-hizkuntzetan argitaratzera –adierazi duenez «[a]ra més que mai [...] la traducció es troba a Catalunya sot mesa a les pressions del mercat» (Parcerisas, 2010: 31)–, baina ezin da ukatu honek poesia katalanari bidea ireki ziola muga linguistiko eta kulturalak zeharkatzeko, honela poesia espainolaren alorrean argitara ateraz. Gentesen hitzetan, bi-hizkuntzatan eginiko argitalpen batek formatu ezberdinak izan

OHARRAK

4 | Ezaugarri interesgarri modura, Carme Rierak, aski ezaguna den idazle elebidun katalan eta espainiarrak espainolera idazterakoan –edo itzultzerakoan– antzeko urratsak jarraitzen dituela ematen du. Rierak adierazi zuenez, *Qüestió d'amor propi* (1987/1988) idatzi zuenean, aldi berean idatzi eta itzuli zuen, perspectiva ezberdin bat eman zion prozesua eta nobelaren hainbat aspektutan islatzea Portu zuen: «El filtre que suposava passar per un altre idioma em feia, seguramente, objectivar molt més, em convertia en una receptora i no en una emissora del text en qüestió» (Riera, 1997: 51).

5 | Hala ere, ohartzekoa da, honelako erabaki bat beti ezin dela bakarrik autorearen eskuetan utzi, editoreak eta argitaletxeek ere zerikusia baitute.

6 | *Estació de França* eta *Joana* Hiperiónekin argitaratu ostean, Margaritek argitaletxea aldatu eta Visorrera mugitu zen –poesia espezializaturako Espainiako argitaletxe garrantzitsuenetarikoa bat. Edizio elebidunak argitaratzen jarraitu zuen, eta 2009ra arte bere liburuak Visorren «Colección Palabra de Honor» (Luis García Montero zuzendari zuela) eskusiboan agertu ziren, formatu elebidunean argitaratzen zuen poeta bakarra izanik. Azken urteetan, Espainian, autore eta editore ezberdinez eginiko argitalpen elebidun eta eleanitz oso ezagunak izan dira, hauen artean Noemí Trujilloren *Xarnegos/Charnegos: Antología* (2010) –espainol eta katalanez, Margaritaren hitzurrearekin-, edo Manuel Rivasen *La desaparición de la nieve* (2009) –jatorrizko hizkuntza galegoa izanik espainol, katalan eta euskarazko itzulpenak hartzen dituen–. Interesgarri

ditzake: orrialdekako argitalpena (aurrez aurre aurkitzen diren edo ez diren orrialdeka); orrialdeak zatikatuak dituen argitalpena (bertikalki edo horizontalki egon daitezke zatikatuak); jarraipenezko argitalpena; eta alderantzika daitekeen argitalpena. Gainera, argitalpen hauek agertzen diren ordena beraien arteko hierarkia modukoa izan liteke. Margariten bi-hizkuntzako argitalpenak, normalean, orrialdeka banatzen dira, katalanezko bertsioa ezkerreko orrialdean kokatuz, tradizionalki bertsio originalaren kokalekutzat hartua izan da hau⁷. Hala ere, testuz kanpoko zenbait elementu –hitzaurrea, epilogoia edo notak adibidez– argitalpenaren hizkuntza dominantean ematen dira, espainolean. Bitxia bada ere, testuz kanpoko elementuak ez dira beti desabantaila modura agertuko hizkuntza gutxituarentzako –nahiz eta hitzaurreak beti gazteleraz ageri–, lanen izenburuak beti katalanez ematen baititu. Horrela suertatu zen Hiperión argitaletxeak argitaratutako lan guztiekin Visorrek espainolez sailkatuta izan arren, editorearen eta argitaletxe bakoitzaren eskuetan dagoela adierazten digu honek. Honekin guztiarekin, Margariten poesia kokatzen den muga eremuan, testuz kanpoko elementuek indarrezko hierarkia hau desafiatzeko energia erakusten dute. Sendotasun ez honek atentzio minimo bat erakartzen du hizkuntza eta kultura gutxituekiko, baita literaturaren topaketa honetan, eta baliteke, ironikoki, esanahia ematea argitalpen elebidunei.

Argitalpen elebidunak, bereziki testuinguru linguistiko, politiko eta kultural konplexu batean daudenak, irakurleekiko zalantza garrantzitsuak sortzen dituzte. Joan Margariten kasuan, irakurle katalanek hizkuntza bakarrean eginiko argitalpena eskuratu ahal izango dute lehenengo –autoreak bertsio elebiduna baino lehen, katalan hutsean argitaratzen du normalean– eta ondorioz, ez dute argitalpen elebidunaren eskaria egingo. Horrela, liburu elebidunak, osoki, espainiar irakurleentzat zuzenduak izango al lirateke? Gentesek dio lehen hizkuntzako irakurleak bi hizkuntzetan eginiko argitalpenen irakurleak izan ohi direla beti (2013: 271), askotan elebakarrean eginiko bertsioak ez baitaude eskuragarri edo aurkitzeko zailak baitira. Gainera, itzulpenean gertatu diren aldaketen elementuak –edo sormenezko itzulpen prozesu bat– aztertu nahi dituzte irakurle elebidunek eta horretarako, argitalpen elebidunera joko dute:

Auto-itzulpena «jatorrizko» eta birsortutako testuaren arteko erlazioaren erreflexuaren ondorio da –hizkuntza, kultura eta egilearen arteko truke moduan– eta (auto)-itzultzaileak helburuzko testua aberasteko aukera du, hala nola, jatorrizko testuan «lerro arteko» esanahiak «aktibatzearekin» adibidez.

Auto-itzulpena, hizkuntza gutxituen kasuan bereziki, ezin da identitatearen arazotik banandu, itzulpenean identitatearen eta kulturaren ideari eusten baitio. Bere beste lanetan ez bezala -2010ean Barcelonako *Festes de la Mercè*-n irakurritako «Pregó»-ak

OHARRAK

modura, argitaletxe batzuk edizio elebidunak sartu dituzte, Amargord Editores eta beraien «Colección Galeuscas» horietako bat.

7 | *Barcelona, amor final* (2007) eta *Llum de pluja* (1987) honen salbuespen bakarrak direla ematen du. Ondorengoarekin konparatuz, Genteseek testuaren egitura hierarkikoa nabarmentzen du: '[t]his publication begins with the Catalan version, in which each poem is presented on an entire page. The Spanish poems, however, are printed at the end of the book, one below the other. Line breaks are indicated by only a slash; thus, the Spanish versions lose their status as autonomous poems, being reduced to a mere comprehension aid for language learners' (2013: 276-277). *Barcelona, amor final* ere bertsio katalanarekin hasten da, orrialde osoak hartuz, eta bertsio espainol eta ingelesa liburuaren amaiera ageri dira orrialdeka.

adibidez (Margarit, 2010), kutsu nazionalista gogorra izan zuen eta zabalki Kataluniaren independentzia aldarrikatu zuen «Catalaness» erradikala ez da ohikoa Joan Margariten poesian. Alderantziz, ezkutuko agerpen isila da, ezaugarri nabarmenena Kataluniako toponimia eta geografiaren –bereziki Bartzelona– agerpena erabatekoa izanik beste bertsoetan, batzuetan kosmopolitanismoz estalia. Montserrat Guibernauk lurraldea identitate eta mugimendu nazionalistak garatzeko argumentu emozionaletan dauden bost taldetatik bat dela dio –hizkuntza, historia, lurraldea, kultura eta artea (Guibernau, 2004: 28-32). Argumentu hauek, aztertzailerekin bat eginez, identitate sentimendu bat eraikitzen dute: «[b]elonging to a nation, which is real in the minds of its members, confers on them a sense of continuity grounded upon the sentiment of being part of a group portrayed as an extended family» (Guibernau, 2004: 29). Eta, horrezaz gain, Margariten poesian Kataluniako kapitla «no és la Barcelona que registren els mapes, sinó una Barcelona inventada: [...] una Barcelona moral», «acaba convertint-se en un mirall del mateix poeta sota la superfície del qual es dibuixa [...] una mena d'autobiografia moral»-a duen hiri bat da (Cercas, 2007: 11). Espazio fisikoa pertsona poetikoak jantzi dezaken larruazalaren beste geruza bat izatera iritsi daiteke ia, beraien artean lotura indartsu eta solido bat sortuz –horregatik Margaritek dio «la ciutat és una superposició d'estats d'ànim i de sentiments» (Margarit, 2007: 17) eta edonork elkarrizketa bat izan dezake berarekin–. Bartzelonaren presentzia oso ageria da Margaritaren lanetan, 2007an antologia bat argitaratu zuen katalanez, gazteleraz eta ingelesez *Barcelona amor final* (Margarit, 2007) izenekoa, kapitulu edo atal ezberdinetan banatutako hiriaren inguruko poema bilduma. Atal hauek hiriaren area jakin batzuk edo Kataluniako hiriburuaren ezaugarri bereziak irudikatzen dituzte. Literatura katalanaren tradizio historikotzat hartu ohi izan da, Jacint Verdguer edo Joan Maragall bezalako poeta askok eskaini dizkiote odak Bartzelona hiririari. Margariten antologian, argi ikusten da hiriak pertsonaietan uzten duela arrastoa –«Elegia de l'alba» (19/230), «Barcelona era una festa» (20/232) edo «Guerra perduda» (22/234) adibidez–. Ezustekorik gabe, iragana hiriko beste pertsonaia baten modura ageri da, lurraldearen eta historiaren arteko erlazio estua, Guibernauk zerrendatutako ezaugarrien artean dago, identitate nazionala sortzearen esentzian (Guibernau, 2004: 28-32). Hala nola, Margarit berak aitortu zuen «La ciutat és el meu passat» (Margarit, 2007: 17) eta «Últims ecos» (27-28/240) poema aipatutako honen etsenplu perfektu bat dela, baita «Balada de Montjuïc» (155-156/ 402, 404) ere. Azken poema honetan, *Xarnegos/Charnegos: Antologia* (Trujillo, 2010) antologia elebidunaren aurrekaritzat hartua, Bartzelonako lurraldea eta Montjuïc hilerriaren ingurunea nahasten ditu lurraldetasunaren historiarekin, identitatearen ahots poetikoa eta ibilbide pertsonalarekin. Poema egunsentian ahots poetikoaren hilerriarako jaitsierarekin hasten da, inguruak arakatuz, nahiz eta Kataluniaren historiaren momentu klabeak nahas-mahasturik agertu.

«[p]articular landscapes are emotionally charged and portrayed as embodying Catalan traditions, history and culture» (Guibernau 2007: 31) ideia nabarmentzen du.

He arribat a l'alba per no trobar ningú.
Hi ha encara llums encesos als dipòsits de gas
i a les grues del port.
El mar enfronta la ciutat boirosa.
Tot és com sempre, penso: no calia venir.
Però el cert és que torno, m'agrada retrobar
aquest morro estripat per barrancs i pedreres,
promontori amb gangrena de cementiri al flanc.

No vol ser un parc d'estàtues fora del temps. Defensa
el seu passat de fars, afusellats, barraques.
L'exacta i empedrada memòria dels murs,
tots els senyals gravats en els troncs dels xiprers.
(Margarit, 2007: 155)

Por no encontrarme a nadie vengo al alba.
Hay luces encendidas todavía
en los depósitos de gas y en las grúas del puerto.
El mar se enfrenta a la ciudad entre restos de niebla.
Es como siempre, pienso: no era necesario haber venido.
Pero vuelvo, me gusta reencontrar
el morro al que desgarran barrancos y canteras,
un promontorio cuyo flanco gangrena el cementerio.

No quiere ser un campo intemporal de estatuas.
Defiende su pasado de barracas y fusilamientos.
La exacta y empedrada memoria de los muros,
las señales grabadas en troncos de cipreses.
(Margarit, 2007: 402)

Montjuïc Bartzelonako historiaren parte garrantzitsu bat izan da, k.a. III. mendean Iberiaren kokalekua, juduen Erdi Aroko hilerria, eta Espainiako Gerra Zibilean hainbat eta hainbat hilketen kokagunea. Gertaera hauek nabarmentzen ditu Margaritek poeman, eta inguru oroitzapen guztien gordeleku irudikatzen du, hau baztertzerak ukatzen baita. Identitatearen ahots poetikoa lurraldearekin korapilatzen da historia honen bitartez, egundoko sentimenduak eragiten dituen identitatea: egiazki, *Barcelona amor final* lanean Montjuïc aipatzen den notetan, Margaritek dio «[q]ui pertany a aquesta ciutat du un Montjuïc adins» (153) / «Quien pertenece a esta ciudad lleva un Montjuïc dentro» (398). Gainera, antologia atalean Margaritek azaltzen duen modura, leku honek esanahi pertsonal bat ere badu beretzat, bertan baitaude lurperatuak bere bi alabak. Montjuïc, bada, gorabehera pertsonal eta historikoz beteriko sinbolo indartsua bilakatu da, sustrai emozionalak sortzen dituen eta identitate pertsonal eta nazionalaren arteko muga finkatzen laguntzen duena. Hiria –edo lurraldea– hizkuntzari lotuta dago Joan Margariten poesian, Guibernauk zerrendatutako argumentuen artean ageri

da hau ere. Bartzelonak, Margariten ibilbide poetikoaren antzera, espainiar hizkuntzarekiko harreman estuak ditu, eta Simonek aipatu bezala «a city is a space of connecting and converging communities, of directionality and incorporation» (Simon, 2012b: 127). Elebitasunean, gaztelera eta katalana, argitaratutako bere poesia dela eta, Margariten lanean hiria leiar bikoitz batetik esploratua eta irudikatua izan da, baina bertsoa aldagaitza da nahiz eta espresio linguistiko ezberdinak erabili.

Tens al passat finestres que en la tarda s'encenen
com mansos animals. Finestres que recorden
tots els nostres triomfs –pobres triomfs efimers–
encesos als carrers. T'he estat fidel, ciutat:
en una o altra llengua sempre he parlat de tu.
(Margarit, 2007: 69)

Tienes en el pasado ventanas que se encienden
como animales mansos. Ventanas que recuerdan
aquellos, nuestros triunfos –pobres triunfos efímeros–
ardientes en tus calles. Te he sido fiel, ciudad:
en una u otra lengua, hablé siempre de ti.
(Margarit, 2007: 290)

1950 eta 1975 artean Espainiako beste lekuetatik emigratutako milaka pertsonen bizilekua ere bada Bartzelona, *xarnegos* edo *charnegos* deiturikoak –oraindik ongi «katalanizatu» gabeko etorkin katalanen seme-alabak, *Diccionario de María Moliner*-i dagokionez: *Xarnegosak*, identitate katalanari eta kataluniar produkzio kulturalari lotuak egon direnak (Cullell, 2011) hirian zehar katalanez eta espainolez hitz egiten dutelako dira giltza, hauek dira beraz, Margariten atentzioa erakartzen dutenak⁸. Bi hizkuntzen erabilerak ekar dezakeen ondorioak, Margariten gaztelera-azko heziketarekin batera, batzuegandik lerro mikatzat hartuak bere poesian erabiltzen duen hizkuntzari dagokionez, Simonek «zirkulazio kultura»-tzat jotzen duena ekartzen digu gogora, hiria eta itzulpenaren arteko harremana (Simon 2012b: 129), «special intensity that comes from shared references and a shared history» (130):

Si la desesperança té la força
d'una certesa lògica,
i l'enveja un horari tan secret
com un tren militar, estem perduts.
El castellà m'ofega i no l'odio.
No en té la culpa de la seva força:
de la meva feblesa encara menys.
L'ahir era una llengua ben travada
per pensar, per pactar i per somiar,
que ningú ja no parla:
un subconscient de pèrdua i de cobdícia
on ressonen bellíssimes cançons.
El present és la llengua dels carrers,
maltractada i espúria, arrapada

OHARRAK

8 | «Balada de Montjuïc»
Xarnegos7Charnegos: Antologia-ren (2010) aurrekari gisa ageri da. Margaritek *xarneguisme* gaiaren eta *xarnegos* Bartzelonako auzo periferikoaren inguruan hainbat poema idatzi ditu, *xarnegos*-en linguistika nabarmenduz, baina baita hauen gizarte maila ere. *Barcelona, amor final*-eko (99-106) 'Els llums de les obres' sekzioa, adibidez, gai honen ingurukoa da. 70eko hamarkadaren erdialdean, Margaritek «Els qui vénen / Los que vienen» izeneko abesti baten hitzak idatzi zituen, *xarnegos*-ei zuzendutako Enric Barbatek abesten zuen abesti bat. Francisco Candeloni dagokio *Els altres catalans* (1964) *xarnegos* eta *xarneguisme*-aren inguruko gaur egundaino egin den lan osoena –eta gai honekin zerikusia duen edozein ikerketa–.

com l'heura a les ruïnes de la història.
És la llengua en la qual escric.
També és una llengua ben travada
per pensar, per pactar i per somiar.
I les velles cançons se salvaran.
(Margarit, 2012: 38)

Si la desesperanza
tiene el poder de la certeza lógica,
y la envidia un horario tan secreto
como un tren militar, es que estamos perdidos.
Me ahoga el castellano y no lo odio.
No tiene culpa alguna de su fuerza
y menos todavía de mi debilidad.
El ayer fue una lengua bien trabada
para pensar, pactar, soñar,
que ya no habla nadie: un subconsciente
de pérdida y codicia
donde suenan bellísimas canciones.
El presente es la lengua de las calles,
maltratada y espuria, agarrándose
como hiedra a las ruinas de la historia.
La lengua en la que escribo.
También es una lengua bien trabada
para pensar, pactar. Para soñar.
Y las viejas canciones se salvarán.
(Margarit, 2012: 39)

Hizkuntza gai baten moduan ageri zaigu poeman, baina garrantzitsuena, Margariten liburu bakoitzeko berezko ezaugarri bat ere bada. *Estació de França*-ren hitzaurreko poemetan, Margaritek dio «sobre les llengües d'aquest llibre»-ren helburua irakurle espainolei Katalunian elebitasunaren ideiak sortzen zuen arazo konplexua azaltzea zen, eta honek nola eragin zuen bere poemetan (Margarit, 2011: 251). Margariten poesiaren eta Sherry Simonen itzulpena eta hiriaren inguruko lanaren artean oso lotura interesgarriak sortzen ditu, ikertzaile kanadarrek diotenez «[t]o discuss cities as a translational space is to use language passage as a key to understanding political and cultural tensions of conflict and dialogue» (Simon, 2012b: 137). Goian aipatutako hitzaurrean Margaritek «frontissa» –muga– hitza darabil, elkar gurutzatzen diren literaturetan konnotazio handiko terminoa: bere burua bi kulturen arteko muga kokatzen duela ematen du, espazio literarioak eta egungo itzulpengintzaren kultura banatzea ahalbidetzen diona. Dударик gabe, bere lan poetikoak itzulpengintzaren kultura bultzatu du, «the coexistence and competition among meaning systems heightens awareness and appreciation of difference» (Simon, 2012a: 160) dion bezala, eta itzulpenaren edozein forma «becomes an integral part in the creation, embodiment, and voicing of meaning and identity» (Wilson, 2009: 187), Kathryn Cramerik dio itzultako testuak berak direla identitatearen tresna indartsuak, posible delako «to get a sense of the alternative voices present in any translates

text» (2007: 222), eta Margariten espainolezko poesiak egiten du hori. Cramerik identitatearen ezaugarriei egiten dio erreferentzi, baita itzulpenean ere, eta

zentzuzkoak diren ezaugarriez gain, pertsonaien izenen moduan, ezkutuan dauden elementuak ere itzultzen ditu, hala nola kataluniar baten perspektibatik –eta ez gaztelar batenetik– emandako gertaera historikoak, edo kataluniar gizarte estrukturan zentzua duten erlazioak eta «zahar» eta «berri» posizioak, adibidez. Elementu hauek ez dira linguistikoak eta, hortaz, ez dira galdu itzulpenean (Cramer, 2007: 222).

Zentzu honetan, «[t]he translated text can be understood as a contact zone, a third space, which is an overlapping of cultures» (Simon, 2011: 50), hibridotasun ontzat jotzen du bere burua⁹. Hibridotasun honengatik Margariten poesiak ez du irakurle talderik baztertzeko, alderantziz, mota guztietako irakurleak erakartzen ditu bere poeziaz gozatzeko, arazotzat edo baztertzaitzat har litekeen edozein ideia nazionalistek aurre egin behar izan gabe.

Margaritek arrakasta ikaragarria izan du kataluniar lurraldetik kanpo, eta literatura espainiarrean oso goraipatua eta estimatua izan da. Arrakasta honen parte bat argitaletxe ezagunek eta pertsonai poetikoen bere poesiari emandako atxikimenduari dagokio, eta azken hogeitau urte hauetan Espainiako literatura gailurrean zegoen tendentziari gehitu izana –«poesía de la experiencia» deiturikoari–. Espainian azken bi hamarkadetako lan kritikoei eta argitalpen poetikoei begirada bat emanez gero, ikusiko dugu «poesía de la experiencia» izan dela Espainiako literatura garaikidean eztabaida gehien jaso duena, eta gainera, literaturaren nagusitzea izan du bere menpe. «Poesía de la experiencia» terminoa lehenengoz 1959an izan zen erabilia poesia espainolari dagokionez, Jaime Gil de Biedmaren eskutik hain zuzen, 50. eta 60. hamarkadetako espainiar poeta garrantzitsuenetako bat, Robert Langbaumen *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* (1957) artikuluan, 27ko belaunaldiko Luis Cernuda autorearen eskutik idatzirikoa poesian Gil de Biedmarekin bat eginez, Cernudaren poesia bat zetorren Langbaumen «poetry of experience»: hau da, «constructed upon the deliberate disequilibrium between experience and idea, a poetry which makes its statement not as an idea but as an experience from which one or more ideas can be abstracted as problematical rationalization» (Gil de Biedma, 2001: 35-26) poesia bat. Hurrengo urteetan, Gil de Biedma esperientzia espainolaren tendentzi gisa definitu zuen hori teorizatu eta praktikan jartzen du, material poetikoaren erabilpenaren formetan zentratzen da, eta ez gaietan. Alabaina, hurrengo hamarkadetan, «poesía de la experiencia» terminoak pixkanaka gora egin zuen, 80ko hamarkadaren amaieran, bat-batean, poeta gazteek ordezkatu zuten arte. Hamarkada honetako azken urteetan, termino hau poesiaren ulermena sustatzeko erabiltzen zen, «‘un arte sensato’ capable of

OHARRAK

9 | Hibridotasun eta hirugarren espazio horren ideia, post-kolonialismoaren ikuspuntutik literatura katalanari erreferentzia egiteko hainbat ikertzaileek erabili izan duten ideia da (Cullell, 2011: 88-89), nahiz eta artikulua honen esparruak ez duen Joan Margariten lana ikuspuntu horretatik aztertzen uzten.

giving voice to experiences which are verisimilar to the common reader» (Mayhew, 1999: 347) aurreko hamarkadetan Espainian gailendu zen poesia kultural eta elitistaren ondorioz. «Poesía de la experiencia» etiketa 90eko hamarkadan garaiko poesia tendentzia nagusia zer bilakatu zitekeen azaltzeko erabiltzen da gaur egun, egunerokotasunean eta gizon arruntaren bizitzako esperientzietan oinarritua, elkarrizketan eta narrazio tonuak erabiliz. «Poesía de la experiencia» berri hau, Langbaum eta Cernudaren teoria estetikoarekiko Gil de Biedmak antzekotasun zantzu bat eduki arren, Espainiako irakurleen artean nabarmenki ezaguna egin zen. «Poesía de la experiencia» berriak segituan garatu zuen esparru teoriko indartsu bat eta estatuan jarraitzaileak izanik, inongo zalantzarik gabe tendentzia nagusia bilakatu zen (Cano Ballesta, 2001; García Martín, 1988; García Martín, 1998; García Martín, 1999; García-Posada, 1996; Martínez, 1997; Villena, 1986; Villena, 1992). Joan Margarit tendentzia honekin lotuta agertu izan da askotan, eta bere lana honela deskribatua izan da: «parteix de una anècdota –gairebé sempre histories o anecdotes personals, tretes del pou temible de la memòria– I n’extreu una reflexion que, essent tambe personal, acaba atenrent a tothom» (Cercas, 2007: 12), «poesía de la experiencia»-ren xedearekiko oso gertu. Margarit espainiako poesia tendentziekin lotua izan da ageriko berdintasun estetikoaren ondorioz –narrazio eta tonu apalen erabilera eta egunerokotasuneko ahots poetikotik hasi eta bere bertsoetan gizarte konpromezu indartsu bat agertzeraino–, hauek denak «poesía de la experiencia» etiketapean ematen diren ezaugarriak baitira (Cullell, 2010, 28-32). Autore kataluniarra poeta experimental espainiar nagusiekin zuen laguntasunagatik eta konexio literarioengatik ere izan zen tendentziara atxikitua, hauekin argitalpen anitzak egin zituen, eta hainbat ekitaldi eta homenaldietan parte hartu zuen¹⁰. Elkartze hau erakusten duena *El sindicato del crimen: antología de la poesía dominante* (Rabanera, 1994) antologia da, non Margaritek katalanezko poema batekin hartu zuen parte. «La experiencia»-ren parte ziren 49 poetek idatzi zuten antologia honen hitzaurrea auto-gaitzespen ironiko bat da. Bertan 90eko hamarkadan «poesía de la experiencia»-ren aurka agertu ziren alderdi politikoei jabetza eta boterearen abusua eta hitza ez bete izana leporatzen diete. Hitzaurreak, oster, lan honetan aritutako autore guztien laguntasunaz dihardu. Interesgarria da nabarmentzea Joan Margaritek 2010an Bartzelonan irakurritako «Pregó»-an kataluniaren independentziaren ideia hurbilketa egin izan arren eta independentzia politikoa sustatu arren, oraindik ere Iberiar penintsulako literatura sistemarekin harremanetan jarraitu izana, laguntasunaz bermatua izan behar zuena, hain justu. Margarit ondorengo hau nabarmentzera behartua sentitu zen: «el que em va dir el meu amic I gran poeta castellan Luis García Montero en acabar una de les nostres converses sobre aquesta question: ‘Joan, garantízame que tu amistad nunca se independizará de nosotros’» (Margarit, 2010: 7). Horrela, poeta kataluniarrarenak laguntasunez

OHARRAK

10 | Luis García Monterorekin zuen laguntasuna dokumentatuta geratu da, bata besteari poema asko eskaini baitizkiote, baita ekitaldi edo proiektuetako kolaborazio ezberdinetan elkarrekin irakurri ere. Espainiar poeta eta kritikariek ere askotan laudatu dute autore katalana, 2007ko *Coloquio de los perros* da adibiderik argiena, osoki poeta katalanari eskainia eta izenburu esanguratsu baten pean «Joan Margarit, uno de los nuestro» (Zenbait autore, 2007). Gai nagusiak atentzio berezia jartzen dio espainiar literatur sistema Margaritek gozatutako etorrera eta sartzeari.

eta afinitate literarioez sortutako harremanak ziren, eta ez harreman linguistiko edo politikoz, zeharkatzeko errazagoak eta arinagoak ziren loturak, eta horrek, tradizio literarioen arteko jarduna eta lotura ahalbidetzen zuen. Margariten espainol eta katalanez argitaratutako poesia elebiduna indar handiko argitaletxeen eskutik argitaratu zen eta baita bermatu ere –Hiperión eta Visor Iberiar Penintsulako poesia hedabide garrantzitsuenen artean agertzen ziren–, eta bere lan poetikoek sari garrantzitsuak jaso dituzte, ez bakarrik katalanez, baita espainolez ere –2008an, *Premio Nacional de Poesía*-rekin saritua izan zen adibidez–. Pertsonaia poetiko garrantzitsuen itzulera, argitaletxeen sostengu nabarmena edo sari nagusien irabazle izatea prestigioaren ageriko erakusleak dira Mark Verboordek (2003: 265) dioenez. Honekin, Joan Margariten kokalekua indartzen dute Espainiar literatura arloaren barnean eta, ondorioz, baita kataluniarrean ere. Autoreari ezin aldaratuzko segurtasun sarea onartzen diote eta kritika onez hornitzen dute bere lana –autore «experimental» askok erregularriki estatuko egunkarietan idazten dituzte artikuluko literarioak–, beraienganako estimu eta goresmenak muga Katalana zeharkatuz.

Irakurleak poeta elebidun (katalana eta espainola) bat aurkituko du Joan Margaritengan, hizkuntzen mugetan eta sistema literario paralelo bateko ur mugituetan arrakastatsuki nabigatzen jakin duen poeta. Margaritek espainolez nahiz katalanez idazteagatik –edo aldi bereko itzultpenagatik– inoiz ez dela marjinatua sentitu adierazi du (Lafarque, 2007), baina artikuluko honetan erakutsi denez, marjinalizazio horren falta poetak bere lan elebidunen sustraietan jarraitutako estrategiei eta oinarri literario nahiz extra-literario konplexuei dagokio. Alde batetik, hizkuntza ezberdinen erabilpenagatik, Margaritek itzulpenean edo poema elebidunak sortzean harreman natural bati eusten dio eta horrek publiko ezberdina erakartzen du –lan elebidunak argia ikusi baino lehen soilik katalanez egindako lana argitaratu arren–, honela irakurle katalanak pozik utziz. Gainera, ezin da ahaztu, berriro ere gazteleraz (edo edizio elebidunak, gaztelera erabiliz) idaztera behartu zuena, poesia serie katalana zen Columnaren itxiera izan zela, eta ondorioz, beste sistema literariora mugitzea ez zen erabaki boluntariorat hartu –publiko katalanaren artean errugabetzat hartzen zen gertaera–. Bere poesia, oso adierazgarria, beste hizkuntza askotara zabaldua izan da -hauen artean ingelesa, hebreoa eta alemana-, eta honek gaztelerazko bere lana Iberiar Penintsulako hizkuntza nagusira egindako bertsioetat hartzea errazten du eta ez lan katalanaren alternatibatzat. Irakurle espainolen onarpenari dagokionez, auto-itzulpena muga gainditzen laguntzen dion estrategia bat bihurtzen da Joan Margaritentzat, beste edozein autorek oztopatu ezin dezakeen itzulpena: gaztelerara bueltan irakurle espainiarren artean onarpena aurkitzean datza, ia bertsio katalanarekin batera idatzitako poesia ari baita eskaintzen, egiazko produktu poetikoa itzulpen huts bat

beharrean. Beste aspektu interesgarri bat Margariten kokagunea da, ez baita inoiz sistema literario katalan eta espainolaren artean hartzen duen lekua edo rola aldatzen saiatu, biak elkarrengandik banandurik edo independente mantenduz, soilik argitalpen elebidunetan elkartzuz. Bestalde, faktore ezberdinengatik estimua, sistema literario ezberdinetan posizio indartsuak eta harrera ona duelako –bereziki muga kataluniarretik kanpo–, Margaritek izugarrizko laguntza izan du literatura espainolaren merkatuan autore literario garaikideei eta argitaletxeei esker, espainiar poesiaren merkatuan barneratze errazaren eta, gero, iraupenaren bermea dira hauek. Jada aipaturiko ezaugarri guztiez gain, Margariten poetikak, bere beste idazlan edo hitzaldi batzuk alde batera utziz, ez du indar nazionalista katalanik erakusten esplizituki, eta ondorioz, irakurle espainiarrek ez dute problema edo zantzu deserosorik aurkituko gazteleraizko bertsioan. Kulturaren itzultzaile apal bat da, eta gainera, bere poesiaren funtzioa sistema literario katalanaren eta espainiarraren arteko kontaktu eremutat har daiteke. Kontaktu zona honetan, itzulpena ezaugarri esentzial bat bilakatzen da «cannot be separated from the material, political, cultural or historical circumstances of its production, that it in fact represents an unfolding of these conditions» (Seidman, in Simon, 2012a: 8). Zentzu honetan, bere itzulpenak inguratzen duen testuinguru instituzional, politiko, historiko, kultural eta literario konplexuaren erantzun bezala funtzionatzen du. Testuinguru zail batean sortutako itzulpenek erakusten dute nola autore elebidunek negoziatu dezaketen, eta beraiek barnean kokatu daitezkeen, sistema literario ezberdinetan. Margariten arrakasta honek adierazten du, literatura eta kultura katalana eta espainolaren arteko harreman sana eraikitzeke orduan, beharrezkoa dela mugaren bi aldeetan eragina duen estetika eta afinitate literarioa, ospea eta itzulpen politikan eraikitako perfil bat –bereziki garrantzitsua independentziaren inguruko eskaera dela eta–, egun Katalunian bizi duten egoera politiko eta historiko berri honen aurrean. Espainia eta Kataluniaren arteko muga literario eta linguistikoak definitzen dituzten ur nahasietan arrakastaz nabigatzeak, beste autoreei bidea ireki eta bidegurutzean aurkitzen diren kulturen arteko dialogoa hobetzearen aldeko itzulpen kulturaren adibide garbia da, Kataluniak independentzia lortuko balu ere funtzionatuko lukeena.

Bibliografia

- ABBASI, J. and MANAFI ANARI, S. (2004) "Strategies of Poetry Translation: Restructuring Content and Form", *Translation Studies*, 1, 4, 53-74.
- ARENAS, C. (2006) *La literatura catalana i la traducció en un món globalitzat/ Catalan literature and translation in a globalized world*, Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes & Institut Ramon Llull.
- CANDEL, F. (1964) *Els altres catalans*, Barcelona: Edicions 62.
- CANO BALLESTA, J. (ed.) (2001) *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid: Cátedra.
- CERCAS, J. (2007) "El correu del rei", in MARGARIT, J. (ed.) *Barcelona amor final*. Barcelona: Proa.
- CORDINGLEY, A. (ed.) (2013) *Self-translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, London: Bloomsbury.
- CRAMERI, K. (2007) "Reading Iberia: Teaching and Researching the 'Other Cultures'", in BUFFERY, H., DAVIS, S. and HOOPER, K. (eds.) *Reading Iberia: Theory/ History/ Identity*, Oxford: Peter Lang.
- CULLELL, D. (2010) *La poesía de la experiencia española de finales del siglo XX al XXI*, Madrid: Devenir.
- CULLELL, D. (2011) "Rewriting *Xarneuisme*/ Rewriting Cultures: *Xarneo* Poetry and Catalan Identity", *Journal of Catalan Studies*, 14, 24-46.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (ed.) (1988) *La generación de los ochenta*, Valencia: Poesía 900.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (ed.) (1998) *Selección nacional: última poesía española*, Gijón: Libros del Pexe.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (ed.) (1999) *La generación del 99: antología crítica de la joven poesía española*, Oviedo: Nobel.
- GARCÍA-POSADA, M. (ed.) (1996) *La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona: Crítica.
- GENTES, E. (2013) "Potentials and Pitfalls of Publishing Self-Translations as Bilingual Editions", *Orbis Litteraturam*, 68, 3, 266-281.
- GIL DE BIEDMA, J. (2001) *El pie de la letra*, Barcelona: Mondadori.
- GRUTMAN, R. (2009) "Self-Translation", in BAKER, M. and SALDANHA, G. (eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London: Routledge.
- GUIBERNAU, M. (2004) *Catalan Nationalism: Francoism, Transition and Democracy*, London: Routledge.
- LAFARQUE, A. (2007) "La pluma y el compás: entrevista a Joan Margarit", *El Coloquio de los Perros*.
- LANGBAUM, R. (1957) *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, London: Chatto and Windus.
- MARGARIT, J. (1987) *Llum de pluja*, Barcelona: Edicions 62.
- MARGARIT, J. (1999) *Estació de França*, Madrid: Hiperión.
- MARGARIT, J. (2007) *Barcelona amor final*, Barcelona: Proa.
- MARGARIT, J. (2010) "Pregó Festes de la Mercè 2010", Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- MARGARIT, J. (2011) *Tots els poemes (1975-2010)*, Barcelona: Proa.
- MARGARIT, J. (2012) *Se pierde la señal*, Madrid: Visor.
- MARTÍNEZ, J. E. (ed.) (1997) *Antología de la poesía española (1975-1995)*, Madrid: Castalia.
- MAYHEW, J. (1999) "The Avant-Garde and its Discontents: Aesthetic Conservatism in Recent Spanish Poetry", *Hispanic Review*, 67, 347-363.
- PARCERISAS, F. (2010) "Traducció i ideologia: algunes notes", in Various Authors (ed.) *Una impossibilitat possible. Trenta anys de traducció als Països Catalans (1975-2009)*, Vilanova i Geltrú: El Cep i la Nansa.
- RIERA, C. (1997) "L'autotraducció com a exercici de recreació", *Quaderns divulgatius: V Seminari sobre la Traducció a Catalunya*, 845-52.
- RABANERA, E. (ed.) (1994) *El sindicato del crimen. Antología de la poesía dominante*, Argamasilla: La Guna.
- RIVAS, M. (2009) *La desaparición de la nieve*, Madrid: Alfaguara.
- SIMON, S. (2011) "Hybridity and Translation", *Handbook of Translation Studies*, 249-53.
- SIMON, S. (2012a) *Cities in Translation: Intersections of Language and Memory*, New York: Routledge.
- SIMON, S. (2012b) "The City in Translation: Urban Cultures of Central Europe", *Target*, 24, 1, 126-140.

- TRUJILLO, N. (ed.) (2010) *Xarnegos/Charnegos (Antología)*, Madrid: Sial.
- VERBOORD, M. (2003) "Classification of Authors by Literary Prestige", *Poetics*, 31, 3-4, 259-281.
- VILLENA, L. A. de (ed.) (1986) *Postnovísimos*, Madrid: Visor.
- VILLENA, L. A. de (ed.) (1992) *Fin de Siglo (El sesgo clásico en la última poesía española): antología*, Madrid: Visor.
- VARIOUS AUTHORS (2007) "Joan Margarit, uno de los nuestros", *El coloquio de los perros*.
- WALSH HOKENSON, J. and MUNSON, M. (eds.) (2007) *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-translation*, Manchester: St. Jerome.
- WILSON, R. (2009) "The Writer's Double: Translation, Writing and Autobiography", *Romance Studies*, 27, 3, 186-198.