



HAL
open science

Poéticas anfibias. Bilingüismo y autotraducción en cinco poetas contemporáneos de expresión italiana, catalana, castellana y gallega

Marisa Martínez Pérsico

► To cite this version:

Marisa Martínez Pérsico. Poéticas anfibias. Bilingüismo y autotraducción en cinco poetas contemporáneos de expresión italiana, catalana, castellana y gallega. Catalonia, 2022, 30, 10.4000/catalonia.1751 . hal-03891556

HAL Id: hal-03891556

<https://hal.science/hal-03891556>

Submitted on 9 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Catalonia

30 | Premier semestre 2022
(Auto)biographie langagière, conscience linguistique
plurilingue, intercompréhension en contexte de
romanité

Poéticas anfibias. Bilingüismo y autotraducción en cinco poetas contemporáneos de expresión italiana, catalana, castellana y gallega

Marisa Martínez Pérsico



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/catalonia/1751>

DOI: 10.4000/catalonia.1751

ISSN: 1760-6659

Editor

Sorbonne Université - Laboratoire CRIMIC (EA 2561)

Referencia electrónica

Marisa Martínez Pérsico, « Poéticas anfibias. Bilingüismo y autotraducción en cinco poetas contemporáneos de expresión italiana, catalana, castellana y gallega », *Catalonia* [En ligne], 30 | Premier semestre 2022, mis en ligne le 01 juillet 2022, consulté le 12 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/catalonia/1751> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/catalonia.1751>

Este documento fue generado automáticamente el 12 octubre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Poéticas anfibias. Bilingüismo y autotraducción en cinco poetas contemporáneos de expresión italiana, catalana, castellana y gallega

Marisa Martínez Pérsico

NOTA DEL AUTOR

Este artículo fue escrito en el marco del proyecto de investigación DILL_RICLIB (2021-2023) «Il bilinguismo poetico nel XXI secolo: autotraduzione e sopratraduzione in ambito panispanico» (Università degli Studi di Udine, coordinado por la catedrática de literatura española Renata Londero). Las cinco entrevistas que cito a continuación fueron realizadas durante un ciclo que coordiné en noviembre y diciembre de 2021 en la Universidad de Údine, titulado «Poetiche anfibie. scrivere tra due lingue». Las mismas están disponibles en el canal institucional Play UNIUD.

1. Vivir entre lenguas

- 1 El objetivo de este trabajo es estudiar las modalidades del bilingüismo endógeno y exógeno en poetas contemporáneos a través de la metodología del estudio de caso. El bilingüismo endógeno es el dominio de dos lenguas que coexisten con estatuto oficial en un mismo territorio geográfico. Por lo tanto, su uso es extendido, aunque generalmente descompensado por número de hablantes, distribución asimétrica de los dos códigos en uso o estatus histórico y ámbitos de comunicación. Sus hablantes son considerados nativos de esas lenguas ya sea por adquisición a través de la

escolarización o por inmersión contextual, familiar, aunque su desempeño pueda ser cualitativamente diferente, puesto que «Il bilinguismo non describe solo chi ha una competenza bilanciata delle due lingue e parla entrambe allo stesso livello: è bilingue anche chi ha una lingua dominante e un'altra che viene usata solo in specifiche circostanze [...] in modo efficace in una situazione comunicativa»¹. El bilingüismo exógeno es el uso de dos lenguas que no coexisten oficialmente en un mismo Estado, por lo que una de ellas es considerada lengua extranjera en el territorio en el que el hablante la usa. Se trata de una exposición no inmersiva en el entorno social que generalmente obedece a elecciones o circunstancias individuales, excepto los casos de migraciones colectivas entre territorios con lenguas diferentes.

- 2 En estas páginas presento y analizo algunos datos significativos de las biografías lingüísticas de poetas bilingües originarios de las comunidades históricas de España, así como de Italia e Hispanoamérica. Me detengo en el fenómeno de la autotraducción y en las modalidades autotraductivas que estos autores eligen. A veces se trata de autotraducciones verticales, otras veces, horizontales. Las primeras son aquellas versiones de autor realizadas entre dos lenguas de estatus distintos dentro de una comunidad lingüística y las segundas son aquellas traducciones entre lenguas nacionales que cuentan con el mismo estatus o prestigio histórico en el Estado en el que se hablan. En lo que concierne a las (auto)traducciones verticales, se conoce como supratraducción a la operación traductiva que se realiza desde una lengua materna que se encuentra en posición subalterna hacia otra lengua colindante considerada la variedad más alta de las dos, mientras infratraducción es la operación contraria.
- 3 Un tercer aspecto en el que me detengo en este estudio es el impacto del contacto lingüístico en la obra literaria: son recurrentes algunos fenómenos como el cambio de código, los préstamos, calcos, alusiones o citas intertextuales, así como la acuñación de neologismos que contribuyen a la construcción de un idiolecto poético. La muestra se restringe a cinco autores: Fabio Morábito (Italia-México), Gigliola Zecchin (Italia-Argentina), Yolanda Castaño (España: Galicia), Josep Maria Rodríguez (España: Cataluña) y Vanna Andreini (Italia-Argentina), aunque cito, también, apreciaciones y declaraciones de los catalanes Joan Margarit y Mireia Vidal-Conte o los argentinos Sylvia Molloy y Adrián Bravi. Los instrumentos de recogida de datos son entrevistas e intercambios con los autores, elementos peritextuales (prólogos, epílogos y notas de autor), elementos paratextuales de ediciones en distintas lenguas (si procede) y un corpus de poemas de estos autores que permiten reflexionar acerca del proceso creativo bilingüe.
- 4 Respecto del método, el estudio de caso es útil para echar luz sobre los procesos –y la percepción individual de estos procesos– que subyacen a la adquisición de lenguas por parte de un hablante. Algunas veces estos procesos obedecen a fenómenos de alcance colectivo (políticas lingüísticas, eventos históricos) y otras veces reflejan un itinerario personal (desplazamientos familiares, elecciones voluntarias). He elegido la metáfora del anfibio porque son aquellos animales cuyo ciclo de vida se desarrolla tanto en un ambiente acuático como en uno terrestre, por lo que pueden vivir dentro del agua –respirando a través de la piel, aunque algunos, como los ajolotes, respiren también por las branquias– o sobre la tierra –respirando por los pulmones y la piel–². Sylvia Molloy, escritora plurilingüe nacida y criada en Argentina, de padre irlandés y madre francesa pero radicada en Estados Unidos desde su juventud, en su ensayo *Vivir entre lenguas* habla de la necesidad de encontrar un punto de apoyo:

¿Por qué hablo de mi bilingüismo desde un solo idioma, y por qué he elegido hacerlo desde el español? [...] Quiérase o no, siempre se es bilingüe desde una lengua, aquella en la que uno se aposenta primero, siquiera provisoriamente, aquella en la que uno se reconoce. Esto no significa aquella en la que uno se siente más cómodo, ni tampoco la que uno habla mejor, ni menos la que se usa para la escritura. Hay (es necesario encontrar) un punto de apoyo y desde ese punto se establece la relación con la otra lengua como ausencia [...]. A pesar de que tiene dos lenguas, el bilingüe habla como si siempre le faltara algo, en permanente estado de necesidad. Esta última palabra la traduzco del francés, *état de besoin*³.

- 5 No obstante, más allá de este punto de apoyo necesario, la otra u otras lenguas pueden dominar planos diferentes de la comunicación y de la vida privada. Molloy, en el libro citado, reflexiona sobre la lengua en la que prefiere comunicarse con sus animales domésticos, la lengua en la que sueña y en la que se despierta, e incluso se pregunta cuál será la lengua de la senilidad y en qué lengua morirá. Adrián Bravi, narrador nacido en Buenos Aires que emigró a Italia con veinticuatro años, donde ha transcurrido más de la mitad de su vida, escribe sobre la relación entre los idiomas y los cambios de humor en su ensayo *La gelosia delle lingue*, es decir, los celos de las lenguas: «mi capita delle volte di rattristarmi in una lingua per poi rallegrarmi nell'altra. E così, saltellando da una lingua all'altra, mi succede di cambiare umore. Non avendo un'infanzia in italiano raramente provo nostalgia in questa lingua»⁴. Por su parte, Fabio Morábito, escritor italomexicano nacido en Egipto que creció en Milán y se radicó a los quince años en Ciudad de México, se detiene en la lengua del llanto en *El idioma materno*, un libro genéricamente inclasificable de ochenta y cuatro textos en prosa que combinan la autobiografía, la autoficción, las memorias:

EL IDIOMA MATERNO

Es un hueso duro de roer. Cuando se cree que por fin nos liberamos de sus palabras, sus giros sintácticos, sus modismos intraducibles a otros idiomas, y que después de tantos años de hablar, soñar, amar e injuriar en otra lengua, uno se ha emancipado de su atadura, resulta que, al igual que esas calcificaciones de materia marina que se adhieren al cuerpo de las ballenas y que semejan enormes quistes, el viejo idioma no ha desaparecido, sólo se ha replegado en ciertas zonas, una de las cuales, quizá la más resistente, es el llano. No se llora a secas, en abstracto, sino en el seno de una lengua concreta⁵.

- 6 Pasar de una lengua a otra significa enfrentarse a un riesgo, escribe Adrián Bravi. No se trata de tener más o menos manejo del idioma anfitrión, sino de estar y de ser en esa lengua, vivirla y transformarla desde su interior. Hay muchos motivos por los que se abandona la lengua materna en la escritura literaria. Bravi enumera una serie de casos (ninguna experiencia de bilingüismo es idéntica): para Joseph Brodsky la elección del inglés fue un modo de acercarse a W. H. Auden y, además, reemplazar el ruso por el inglés fue la alternativa que eligió para señalar la corrupción del totalitarismo soviético. En cambio, para Samuel Beckett el francés fue una ocasión de adoptar una lengua de gran musicalidad. Otros autores han vivido el exilio y han experimentado el encuentro con otro país como una constricción. Ágota Kristóf consideraba la lengua adquirida, el francés, como una lengua enemiga que había borrado el húngaro de su infancia y Emil Cioran pensaba que el cambio de lengua era un evento catastrófico en la biografía de un autor. Para Bravi, cuando se adopta otra lengua no se sustituye nunca la propia. Por el contrario, es la lengua materna la que se va creando un lugar en la otra, transformando la sintaxis, alterando la fonética o enriqueciendo el imaginario con nuevas historias. Como veremos en los casos que siguen, hay influencias recíprocas que

impactan a nivel estilístico y fonosimbólico que ofrecen una personalidad a la voz bilingüe/plurilingüe.

2. Fabio Morábito: la lengua como músculo

- 7 Fabio Morabito nació en Egipto de padres italianos y a los tres años su familia regresó a Italia. Transcurrió su infancia en Milán pero a los quince años se presentó una nueva e importante mudanza, a la vez geográfica y lingüística: se radicó en México, donde vive hasta la actualidad. A pesar de que el italiano es su lengua materna ha escrito toda su obra en español. Es autor de libros de poesía, relatos y novela publicados en editoriales como Tusquets, Anagrama, Visor o Eterna Cadencia. Es traductor de la poesía completa de Eugenio Montale, publicada por Galaxia Gutenberg – Círculo de lectores. En una conversación que mantuvimos en noviembre de 2021 en el marco del ciclo de entrevistas «Poéticas anfibias» el escritor reflexiona sobre la condición bipátrida y la sensación de extranjería:

Ahora es más común esta condición apátrida o bipátrida de que uno comparte una patria, nació en otro lado y después se crió en otro; pero en mis tiempos, por los años 1950 (yo nací en 1955), no había todos esos flujos migratorios y por lo tanto era una cosa un poco anómala, entonces yo me sentía italiano, pero un italiano extraño. Lo digo porque creo que influyó también cuando yo me vine a México, cuando sentí que me estaba volviendo definitivamente extranjero. Si ya lo era un poco antes, México, de algún modo, me liberó de ese poquito, de esa dosis, y me hizo por completo extranjero, como una especie de libración tal vez⁶.

- 8 Su biografía lingüística ilumina detalles interesantes acerca de los procesos de lectura y de escritura en un poeta bilingüe, demostrando que el nivel de competencia de la comprensión lectora y de la expresión escrita pueden no ser habilidades de eficacia idéntica:

yo cuando leo poesía en español y cuando leo poesía en italiano me siento más cómodo leyendo poesía en italiano. Siento que entiendo mejor, me siento mucho más seguro. Ya sabemos que la poesía despierta cierta inseguridad en la lectura, la poesía en sí no siempre es comprensible o sus márgenes de comprensión son muy amplios. Queremos entender lo que nos dice el poeta, pero al mismo tiempo somos conscientes de que entender un poema no es lo mismo que entender una prosa. Y debemos más bien abandonarnos a otro tipo de estímulos sonoros, rítmicos. Pero a pesar de eso, cuando yo leo un poema en italiano me siento en mi casa, y cuando leo un poema español, se prende por ahí una lucecita de alerta, todavía. Y puesto que tengo 66 años supongo que esto va a ser así hasta que me muera. A pesar de eso, escribo poesía en español, yo me siento mucho mejor escribiendo en español, de hecho, ni siquiera intento escribir en italiano. Me sentiría totalmente acartonado, aunque lo pudiera hacer correctamente.

- 9 La lengua en la que lee y comprende mejor (el italiano) no es aquella en la que escribe mejor (el español). Morábito apela a una metáfora somática –los músculos– para hablar de su relación con la lengua materna en lo que concierne a la escritura y a la autotraducción poética, poniendo de manifiesto lo esencial de entrenar ese músculo para que se mantenga saludable. En las páginas sucesivas veremos que otros autores bilingües entrevistados, al hablar de sus idiomas, también eligen identificarlos con una parte del cuerpo. Morábito relata que se autotradujo una vez al italiano y describe este proceso por analogía la atrofia muscular:

Lo hice solo una vez, por juego. Traduje un texto mío de un libro de prosa breve, que se llama «Caja de herramientas», y lo hice solamente para ponerme a prueba.

Una vez que terminé de traducir ese texto, se lo mostré a una amiga italiana que es traductora, que traduce del español al italiano, o sea, a su lengua materna, y me dijo «Pues mira, está muy bien traducido, no hay ningún error. Pero si quieres, ahora yo lo traduzco». Entonces lo tradujo y, por supuesto, su traducción era superior a la mía, pero era superior curiosamente porque era más libre. Curiosamente yo, a pesar de ser el autor de ese texto, no me había tomado las libertades expresivas que ella sí se tomó, y que son aquellas gracias a las cuales podemos realmente traducir. Sin ese mínimo margen de creación y libertad caemos en las traducciones acartonadas y correctas pero no expresivas. Ahí me di cuenta de que el italiano definitivamente había dejado de ser mi lengua materna. O lo era desde el punto de vista meramente anagráfico, de acontecimientos de vida, pero dentro de mí era un músculo en vías de atrofia. Escribí un poema justamente dedicado a esa amiga mía sobre este sentimiento de que tu idioma materno, que uno cree que es eterno, que siempre estuvo ahí y siempre va a estar, en realidad es un huésped. Como todo, en algún momento se puede extinguir.

- 10 Morábito alude a «Un poema», que le escribe y dedica en la década de los '80 a su amiga traductora Mariapía Lamberti:

Ahora,
 después de casi veinte años,
 lo voy sintiendo:
 como un músculo que se atrofia
 por falta de ejercicio,
 o que ya tarda
 en responder,
 el italiano
 en que nací, lloré,
 crecí dentro del mundo
 –pero en el que no he amado aún–
 se evade de mis manos,
 ya no se adhiere
 a las paredes como antes,
 deserta de mis sueños
 y de mis gestos,
 se enfría,
 se suelta a gajos.
 Y yo,
 que siempre vi ese vaso lleno,
 inextinguible,
 plantado en mí
 como un gran árbol,
 como una segunda casa
 en todas partes,
 como una certeza [...]
 Así, si tú te vas,
 idioma de mi lengua,
 razón profunda
 de mis torpezas
 y mis hallazgos,
 ¿con qué me quedo?
 ¿con qué palabras
 recordaré mi infancia,
 con qué reconstruiré
 el camino y sus enigmas?
 ¿Cómo completaré mi edad?.

- 11 No es la única vez que Fabio Morábito usa metáforas orgánicas para hablar del idioma. Un verso de su poemario *Delante de un prado una vaca* afirma que «escribir abre un segundo estómago/ en la especie» y el yo poético se siente como una vaca «en medio del gran prado del lenguaje»⁸. El hablante es un organismo y el poeta ve en la lengua una función orgánica, no sólo intelectual. También apela al somatismo en su ensayo *El idioma materno*, en el capítulo «Venas y arterias», en el que define la capilaridad, un atributo fundamental para garantizar un proceso eficaz de trasvase de la lengua de partida a la lengua meta:

La traducción lingüística solo es posible cuando el idioma nativo tiene la suficiente capilaridad como para resistir el impacto de un idioma extraño y absorberlo en su tejido, a través de una red, más o menos amplia de soluciones. Sin esta elasticidad que permite decir una misma cosa de múltiples maneras, ningún idioma puede traducir a otro, pues la verdadera traducción ocurre dentro del propio idioma del traductor y consiste en un primer abanico de soluciones alternativas, a partir de las cuales se seleccionarán aquellas que encajan mejor con lo que se profirió en el idioma extranjero⁹.

- 12 Morábito se detiene en la relación que el traductor debe tener con su lengua materna, en la importancia del dominio de distintos registros y soluciones. Durante la entrevista, habla de la necesidad de la *doble traducción*:

Yo doy clase de traducción literaria, traducimos del italiano al español en la carrera de literatura italiana de la Universidad de México. Lo que más cuesta trabajo es que los alumnos entiendan la doble traducción. Es decir, la primera es traducir del idioma del que se traduce, en nuestro caso, del italiano. Y luego, una vez que se tiene esa traducción, traducir dentro del propio idioma. Es decir: convertir la traducción en un texto totalmente nativo. Si es que puede existir un texto totalmente nativo. Para lo cual es importante olvidarse del primer idioma, del idioma del que se traduce, y tratar el propio texto como un texto escrito originalmente, en este caso, en español. Me cuesta trabajo a veces que entiendan que el traductor es un escritor y que tiene que trabajar como tal. El mismo esfuerzo estilístico, de corrección, de ajustes, que hace un escritor cuando corrige y vuelve a ver su texto, es exactamente el mismo trabajo que tiene que hacer un traductor con la primera versión de su traducción. Claro, se trata de encontrar, entre todas las opciones posibles del propio idioma, las que se adaptan mejor al espíritu de lo que se traduce, y en ese sentido sí creo que el concepto de capilaridad puede ser útil. Es un concepto digestivo: cuando comemos no es que la comida se vaya a una especie de cajoncito y ahí se guarde, sino que justamente se dispersa por nuestro organismo a través de un proceso muy lento y sólo así puede ser realmente asimilable. Lo mismo pasa con la lengua.

- 13 Un estilema de la poética de Morábito es la relación entre la materia líquida y la migración, el estar entre-culturas y entre-lenguas, la fluidez y el movimiento dialéctico y sintético entre lo diferente. En el libro *Alguien de lava* (2002) afirma que escribir es como recoger agua: «puesto que escribo en una lengua/ que aprendí,/ tengo que despertar/ cuando otros duermen./ Escribo como quien recoge agua»¹⁰. Esta es la respuesta de Fabio Morábito a la pregunta por la presencia del agua en su obra:

Ahora que tú lo mencionas, yo no lo había pensado, tal vez a todos aquellos que compartimos distintas culturas de algún modo el agua viene siendo como el símbolo de nuestra permanencia más real porque el agua fluye todo el tiempo. Esta consciencia de fluir es inseparable en aquellos que compartimos culturas e idiomas diferentes. Esta sensación de que tal vez arraigar sea real, de que podemos hacerlo de verdad. [...] El sentimiento de ajenidad nunca nos abandona, entonces quizás emigrar a otro país, a otra lengua, es solamente una forma más radical de algo que es un sentimiento universal. Es el sentimiento de que estamos solos y que todo

aquello que nos rodea nos puede parecer entrañable, cercano, pero finalmente es algo que está separado y que nunca entenderemos del todo. En ese sentido, yo pienso que escribir, más allá de si uno escribió o no en su lengua materna, siempre es escribir en una lengua extranjera, porque la lengua literaria es una lengua que nos cambia por completo. Cuando uno decide escribir, y escribe en serio, no solamente así por capricho, se da cuenta de que él mismo se transforma.

3. Josep M. Rodríguez: escuela, elección lingüística y amputación

- 14 Josep María Rodríguez nace en Súrria en 1976. Poeta y ensayista catalán de expresión castellana, a pesar de haber consolidado su trayectoria en esta lengua ha publicado un poemario temprano en catalán e inserta poemas catalanes en libros castellanos. También desarrolla una importante labor como editor dirigiendo tres colecciones de poesía en catalán para el sello editorial Milenio, que ha publicado recientemente a Antònia Vicens, a Dolors Miquel y a Antón García, este último autor en lengua asturiana traducido al catalán. Su biografía lingüística confirma muchas informaciones relevantes para este estudio. Una es la importancia del origen familiar en la elección de la lengua literaria: en su núcleo familiar, su madre pertenece a la segunda generación de inmigrantes provenientes de Andalucía y su padre a la primera generación emigrada desde Galicia. En su núcleo familiar primigenio se ha hablado siempre en castellano, mientras con las demás personas de su círculo afectivo íntimo e inmediato habla en catalán: sus mejores amigos, su pareja, su hijo.
- 15 El segundo dato significativo de su biografía lingüística es la confirmación de que la escuela cumple una labor insustituible en la elección de una lengua de expresión literaria. El acceso a su enseñanza reglada favorece la producción de una literatura en esa lengua, de modo que dejarla fuera del currículo desincentiva su elección como idioma literario. Antonio Jiménez Millán, en su magnífico estudio *Poetas catalanes contemporáneos* (2019), da un ejemplo claro y gráfico: Gabriel Ferrater había nacido en 1922 y Jaime Gil de Biedma en 1929, esto había condicionado no sólo la diferencia de formación escolar sino también las opciones de escoger el castellano o el catalán como lengua literaria: Jaime Gil era un niño de la guerra, Gabriel Ferrater un adolescente de la República. Volviendo a nuestro informante, Josep M. Rodríguez nació en 1976 y fue un niño y adolescente de la democracia. Se formó en la escuela donde el catalán no era ya una lengua prohibida. Para él fue fundamental asistir en el Instituto a talleres de escritura de canciones en ambas lenguas: castellano y en catalán, prácticamente sin distinción. Así, muy temprano, empieza a entrenarse en escribir letras en las dos. No sorprende que sus primeros dos libros, que se publican simultáneamente en el mismo año 1998, fueran uno castellano y otro en catalán: tenía las herramientas para expresarse cómodamente en ambos códigos. Por distintos motivos (el idioma hablado en su casa, una serie de conversaciones mantenidas con Luis Antonio de Villena, conocer al editor valenciano Manuel Borrás, codirector de Pre-Textos) su lengua de expresión literaria siguió la senda del español, aunque publicando esporádicamente poemas catalanes que a veces inserta en libros castellanos, como sucede con «Història natural» incluido en su poemario *Sangre seca* (2017). En la conversación que mantuve con él dentro del ciclo udinese precisa detalles acerca del peso de la escuela en su formación de escritor:

JMR. En mi casa nadie me enseñó a escribir en catalán. Entonces en algún sitio tuve que aprender a escribir en catalán. Después de que aprendí en la escuela, todos los conocimientos que tengo teóricos en catalán los aprendí, los he aprendido en la escuela o los he tenido que aprender por mí mismo al leer. En el instituto participaba en dos grupos musicales: uno en catalán y otro en castellano. En ese momento, en uno de los grupos desaparece el cantante que era el compositor, y nadie quería escribir las letras, y entonces me dicen «tú que lees tanto, hazlo tú». Y entonces yo empecé escribiendo letras de canciones.

MMP. ¿En que lenguas escribías estas canciones?

JMR. En las dos. [...] Llego a la universidad y me junto con una serie de poetas, aprendices de poetas, estudiantes con motivaciones, etcétera, y entonces escribo y publico en el 1998 este librito de las *Deudas del viajero*, pero es que ese mismo año gano el premio de la universidad de poesía con dos libros, uno en castellano y uno en catalán, y en ese momento, en una conversación (tuve varias conversaciones al respecto) fue Luis Antonio de Villena quien me dijo algo así como «da igual la lengua en la que escribas, pero tienes que escoger una». Yo lo entendí como que conquistar una tradición es subir una montaña y no se puede estar subiendo dos montañas a la vez, porque estás bajando y subiendo, bajando y subiendo, bajando y subiendo. Pues en ese momento tienes que decidir. Yo había estado en la feria del libro de Madrid y me habían presentado a Manuel Borrás, que me propuso publicarme en castellano¹¹.

- 16 A continuación transcribo un poema de *Sangre seca*, libro que obtuvo el XXIV Premio de Poesía Ciudad de Córdoba «Ricardo Molina» y se publicó con epílogo de Joan Margarit, quien así define la divisa poética de Josep M. Rodríguez: «oscuro el corazón y el verso claro»¹². El libro contiene 32 poemas, uno de los cuales está escrito en catalán en las páginas pares con su traducción al castellano, en las impares. También Rodríguez apela a las metáforas somáticas para nombrar la lengua y elige el corazón: el yo poético es como los pulpos, que tienen más de un corazón, y como el poeta latino Quinto Ennio, quien se vanagloriaba de tener tres corazones por cada una de las lenguas que conocía, latín, griego y osco.

HISTÒRIA NATURAL

A la llotja,
exposades,
les formes de la mort:

les caixes amb les tímides cloïsses,
els llenguados 2D
o els raps,
amb unes dents sortides
d'un malson infantil...

Fa temps que vaig llegir que els pops tenen tres cors.

De Quint Enni també es deia el mateix,
un per a cada una de les llengües
que li van ensenyar.

A casa meva en vaig aprendre dues:
la llengua de la mare
i la llengua del pare.

Ara la casa és buida
i jo

sóc com un pop que ja ha perdut dos cors.

Només me'n queda un. I no l'ensenyó.

Potser ho faré

qui sap,

quan m'exhibeixin dins la meva caixa¹³.

- 17 El corazón, centro vital, aparece en plural: uno por la lengua de su padre y otro por la lengua de su madre. Durante nuestra conversación me confirma que el poema fue escrito originalmente en catalán, habla del bilingüismo y lo define. Durante la entrevista, además del corazón, homologa las lenguas con los ojos y apela al acto impactante de la amputación para ilustrar el efecto que en él tendría la renuncia a alguna de sus dos lenguas:

Si me dicen *tienes que renunciar a una de tus dos lenguas* es como si me dijeran que tengo que renunciar a una forma de mirar el mundo, es para mí como perder un ojo. Recuerdo que en una clase en la universidad, cuando hacía el doctorado, una profesora invitada comentaba que en una lengua nórdica no se dice *sentarse a la mesa* porque como hace tanto frío tienes que ir detrás, donde está también la estufa, entonces te sientas detrás de la mesa para alejarte de la puerta, que es por donde entra el frío. Una lengua es una forma de entender el mundo, entonces renunciar a una de ellas me parecería una amputación.

4. Vanna Andreini: las lenguas hermanas

- 18 La poeta Vanna Andreini es véneta, nació en Padua, aunque es de familia toscana. A los quince años emigró a Buenos Aires donde reside desde entonces, desde hace treinta y cinco años. Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, traductora y profesora de italiano, formó parte durante muchos años del cuerpo docente del Máster en Relaciones Internacionales Europa-América Latina del Centro de Altos Estudios de la Università di Bologna (la representación en la República Argentina). Publicó los poemarios *bruciate/quemadas* (1998), *Monterinc* (2003), *Sirenas en la cama* (2008) *Salud Familiar* (2015) y *Fatebenefratelli* (2020). Ya desde su primer libro *bruciate/quemadas* –en minúscula y con título bilingüe– combina ambos códigos: «grita/el viento en el parque/ Amor ch'a nulla amato amor perdona»¹⁴ donde se cita parte la declaración de Paolo a Francesca, específicamente el verso 103 del Canto V del Infierno de la *Divina Comedia* dantesca. Durante la conversación que mantuvimos en el marco de «Poéticas anfibias» resume su biografía lingüística diciendo que con su padre y con sus hermanas siempre habla en italiano, aun viviendo en Argentina. Esto explica que en muchos de sus poemas se verifique el cambio de código del castellano al italiano en frases rutinarias o fórmulas fijas que pertenecen al registro coloquial del ámbito doméstico o familiar. Por ejemplo, en *Salud familiar*, la frase de condolencias «riposa in pace» se inserta en italiano. *Salud familiar*, me explica la autora, es un libro que tematiza la muerte de una de sus abuelas y de todos los muertos de su familia, que están en Italia. Este libro es para ella «el altar de mis muertos»¹⁵.
- 19 Su último libro, *Fatebenefratelli*, lleva un título que remite al nombre del hospital romano que funciona en la Isla Tiberina, lugar del antiguo templo dedicado a Esculapio. Se trata de un título bisémico que insta a la actitud de hacer el bien («Fate bene fratelli», en imperativo y separado, significa «haced el bien, hermanos»). El libro es inaugurado por el epígrafe de San Giovanni di Dio «Fate bene fratelli a voi stessi per

amore di Dio» y se trata de una obra de gran organicidad que despliega la idea de hermandad entre lenguas, específicamente entre el italiano y el español. A veces estas lenguas son identificadas con las figuras bíblicas de los hermanos fundacionales, Caín y Abel, que asumen roles intercambiables, sin maniqueísmos. Se trata de un planteamiento innovador porque Andreini elude la nomenclatura de la *maternidad* de un idioma. Ella prefiere hablar de *hermandad*, de lenguas siamesas, rompiendo así las jerarquías temporales y espaciales en la construcción de su identidad lingüística. «Soy siamesa en la lengua» dice un verso de este libro. Las lenguas siamesas están «pegadas/ comparten flujos sanguíneos»¹⁶, es decir, siguen unidas a través del cordón umbilical. A la pregunta por esta particularidad, Vanna Andreini me responde:

Vi una película hermosa de Edoardo de Angelis que se llama *Indivisibili*. La cuestión de los hermanos siameses es siempre muy interesante. Y es muy hermosa la relación de las dos protagonistas, que están juntas desde siempre pero al mismo tiempo tienen el impulso de separarse. Pero separarse es también un desgarramiento impresionante. Mientras la miraba pensaba en los idiomas que me habitan, pensaba en mis lenguas maternas que quieren estar juntas y separadas: hay momentos en que una predomina por sobre la otra, como esta relación en la que una quiere ir por un lado y la otra no. Pienso que debe ser así la vida de las siamesas. No siento una lengua materna que sobresalga.

- 20 Andreini prefiere hablar de lenguas maternas en plural y manifiesta una ruptura de jerarquías. No distingue entre materna y adquirida, o primera y segunda lengua, o lengua de cultura y alfabetización. Sin embargo, su libro tematiza esta convivencia armónica pero con alternancias, altibajos y esferas diferenciadas. Por ejemplo, le reserva la capacidad del insulto –el lenguaje malsonante– al italiano de su infancia:

El italiano sotterato
saca sus manos
esqueléticas
de abajo de la tierra
cuando mi inestabilidad
mi dolor o mi rabia
alcanzan
las yemas de mis dedos
non sono bestemmie
puerili per casi comuni
es el río rompiendo el cauce
che straripa
portando via con sé
la decencia contenida en el español
aprendido¹⁷.

- 21 Vemos aquí el cambio de código sin marcas que segmenten las fronteras entre ambos idiomas, procedimiento que se verifica en todos sus poemarios. Mientras el español es «decente» y sujeto a control por el hablante, el italiano es instintivo y canaliza la blasfemia, vehicula los estados de ánimo extremos, los cambios de humor, el dolor y el enfado. Andreini elabora una notable analogía –un hallazgo creativo– entre sus lenguas hermanas y el juego de construcción conocido como *lego*. Los intercambios entre lenguas son un juego cooperativo, filial y fraterno, y las piezas de encastrado o ladrillos son las palabras que se van prestando una a la otra:

Hermana:
[...]
jugamos con los legos
de la hermandad

piezas de colores
que se mueven
según el día
según me prestes
o no¹⁸.

- 22 Como fue señalado con anterioridad, hay determinadas zonas discursivas ligadas a la infancia que irrumpen en el poema en italiano. Así sucede con las canciones para niños (las *filastrocche*). Los poemas son cunas donde se mecen las hermanas:

Italiano español
o
español italiano
ahora aquí
en este poema
los recuerdos
desembarcan
saltan del bote
pisan la orilla
en el español
ahora este poema
es una cuna nueva
[...]
como Caín
sin casa sin patria
en la luna
che fa le frittelle¹⁹.

- 23 Los espacios familiares y domésticos primigenios, originarios, deben ser nombrados en italiano insertados dentro del marco colector del castellano, como sucede en este poema donde se evoca la sala de estar de la abuela Pia:

Dormíamos juntas
nel salottino verde
della nonna Pia
refaccionado sin signos
de nuestra presencia
nueva entre muebles
permanentes
arriba lo inhabitado
las cajoneras olvidadas
la ropa vieja²⁰.

- 24 Andreini cita una apreciación de Sylvia Molloy acerca de las lenguas que se infectan como los colores: también en la escritura la elección de un idioma automáticamente significa el afantasmamiento del otro pero nunca su desaparición, puesto que «la ausencia de lo que se ha postergado continúa obrando, oscuramente, en lo escrito, y lo percude. O mejor, lo infecta, como dice Jacques Hassoun, usando el término como se usa en pintura cuando un color se insinúa en otro: *Nous sommes tous des 'infectés' de la langue*»²¹.

5. Gigliola Zecchin: un tributo a la lengua materna

- 25 Canela –nombre artístico de Gigliola Zecchin– es una escritora y periodista cultural nacida en Vicenza que en 1952 emigró con su familia a la Argentina, donde reside hasta hoy. Estudió Castellano y Letras Modernas en Córdoba, donde inició su tarea como

comunicadora. La dictadura de Onganía la obligó a interrumpir sus estudios. Sus libros *Marisa que borra* y *La silla de Imaginar* fueron distinguidos por el «White Ravens». En 2008, *in movimento* resultó finalista en el Premio Internacional de poesía «Olga Orozco». Sus relatos y poemas integran antologías de Argentina, Latinoamérica e Italia. En 2007 fue declarada personalidad destacada de la cultura por la Legislatura de Buenos Aires.

- 26 En la poesía de Gigliola Zecchin existe una tensión tácita entre palabra y silencio. La ecuación es: cuanto menos se dice, más se comunica. Esta dinámica se sustenta en un uso peculiar de los espacios tipográficos, en la disposición de las palabras, el empleo de la puntuación y la coexistencia de la lengua adquirida –la lengua de cultura o de alfabetización– con la lengua materna. Su idiolecto poético es una construcción indisociable de su biografía atravesada por la temprana emigración de Italia a la Argentina²².
- 27 En una entrevista con Juan Páez para la revista *Cuadernos del Hipogrifo* (Roma, 2016) titulada «Mudar de lengua, cambiar de nombre: Entrevista a Gigliola Zecchin, *Canela*» la escritora reflexiona sobre la falta de equivalencias interlingüísticas perfectas para ciertas palabras o giros con una alta carga emotiva, situación que la empuja necesariamente al préstamo:
- JP: ¿Todavía hay palabras que puedas decir las en italiano? ¿Cuál es la sensación cuando esas palabras aparecen?
- GZ: [...] Siempre tuve que recurrir a las palabras de mi lengua madre en algún momento. La palabra *represión*, por ejemplo, nunca me salía, descubrí que en italiano no tiene traducción... Se usan distintos términos que la definen pero nunca directamente como nosotros aquí... A la inversa, *sfollata* (el separarse de las familias en la guerra por razones de supervivencia) no existe en castellano²³.
- 28 Como *Canela* publicó un importante número de libros para chicos, pero sus poemarios están firmados por su nombre anagráfico, Gigliola Zecchin. Los tres primeros llevan un título en italiano: *Paese* (2001), *arte povera* (2006) e *in movimento* (2008), estos dos últimos con inicial minúscula. El bilingüismo asoma desde el principio: los tres títulos se conciben en italiano pero los tres libros están escritos en español aunque se incorporen préstamos y citas esparcidas en lengua materna que funcionan como breves cortocircuitos interlingüísticos (cambios de código) y aportan una atmósfera de extrañamiento a nivel del sonido y del sentido que enriquece estilísticamente el conjunto. Sus últimos poemarios son *17 haikus venecianos para Adolfo Nigro* (2012), *Qué sueño es este* (2019) y *La mejor herida* (2020), todos ellos recopilados en 2021 por Ediciones en Danza de Buenos Aires con el título *Poesía reunida 2020-2000*.
- 29 El título de una obra es un dato relevante porque constituye la primera información que se ofrece al lector, conservando siempre una dosis de ambigüedad. Estudios pioneros de Claude Duchet (1973), Leo H. Hoek (1981), Gérard Genette (1987) y Umberto Eco (1980) se han concentrado en la relevancia de este paratexto. Se trata de una clave interpretativa que suscita curiosidad aunque no la agote y está situado entre la información y la seducción, proponiendo al destinatario un enigma a ser interpretado. Es autónomo por posición, tipografía, estructura sintáctica, semántica y de funcionamiento, pero a la vez dependiente de su referente primario, el texto. En la conversación que mantuvimos en diciembre del año pasado le pregunté por la particularidad de sus títulos italianos en libros castellanos:
- MMP. ¿Que es lo que te lleva a titular en italiano libros escritos en español? Y no solamente libros, sino también poemas, porque hay varios poemas como *Eredità*, por ejemplo, que están escritos enteramente en español pero que necesitan tener su

título en italiano. ¿Por qué?

GZ. Es un tributo, un *gracias* que quiero decir en mi lengua materna. Luego, como vos bien indagás, está la lengua de la cultura, que muchas veces es una urdimbre de las dos lenguas, porque yo aprendí a leer y escribir en italiano y luego aprendí a escribir en castellano. Fue la lectura la que me llevó a la plena comprensión del castellano, al uso del castellano. Hay cosas que pienso en italiano. Desde hace unos días, desde que sé que voy a encontrarme con vos, contigo, no sé por qué pero me aparecen pensamientos poéticos en italiano: no lo puedo evitar. Y hay cosas que, dichas en italiano, me sostienen el corazón, aun en pensamientos duros, difíciles. Esta mañana me desperté con un poema en italiano pero no lo escribí porque me tenía que poner linda para este encuentro²⁴.

- 30 Entre los autores entrevistados, las razones que subyacen a la titulística poética son distintas. Mientras para Gigliola colocar un título en italiano a un poema en castellano es un tributo a su lengua materna, para Josep. M. Rodríguez este tipo de intervención bilingüe en un poema suyo no es viable. En la entrevista mantenida en noviembre de 2021 le comento el caso de Zecchin y me responde: «Yo no le podría ponerle un título catalán a un poema en castellano, además no sé si estaría bien visto. Tampoco un título castellano a un libro catalán». Esta declaración refleja una diferencia que existe entre el bilingüismo endógeno y el exógeno, puesto que las cuestiones de susceptibilidad ligadas al respeto del espacio propio de cada lengua, sin incursiones que puedan ser interpretadas como invasivas de uno idioma en otro, son más evidentes en el bilingüismo endógeno. En el exógeno, en cambio, una operación de mezcla entre título y texto como la señalada puede deberse a la voluntad de rendir tributo, a una forma de agradecimiento.
- 31 Volviendo a la poética de Zecchin, ya en el primer título de la trilogía poética temprana, *Paese*, asistimos al despojamiento de ornamentos, a una poesía liberada de signos de puntuación. La escritura se desnuda de marcas y se convierte en un «arte povera» en lo que concierne a la tipografía. Los versos capturan instantáneas del paisaje véneto, de la Segunda Guerra Mundial, de la Italia fascista con sus «camicie nere» (esta metonimia identifica la prenda de vestir con las milicias fascistas) y sus manoplas de hierro, hay mujeres con banderas y estampas de soldados así como retazos de historias sobre los desplazamientos de las personas de la ciudad al campo durante los bombardeos de la guerra. Numerosos juegos fonéticos conceptistas operan en los versos de Zecchin, por ejemplo, las paranomasias *partir / parir*, donde se identifica la emigración con el dolor de un parto que a su vez traerá una nueva vida, o palabras que son falsos cognados: la palabra «cerca», que en español es un vallado o tapia, en italiano es un verbo conjugado que significa «busca». En la poesía de Zecchin un universo polisémico se activa cuando ambas lenguas se ponen a dialogar.
- 32 Su segundo poemario, *arte povera*, continúa las exploraciones del primero, con variaciones y nuevas aportaciones. Se acentúa el papel amenazante de la memoria del exiliado. Aparecen voces italianas de marineros y mujeres, fragmentos de cantos de la madre en italiano, cuerpos violentados por el hambre, la presencia de los niños en el marco de las batallas. Gigliola Zecchin había abandonado Italia huyendo de la Posguerra, como afirma en una entrevista: su familia buscó «abandonar el pánico» que la guerra les había metido dentro, la memoria del ocultamiento en los sótanos por los bombardeos. Es decir: el recuerdo de la guerra y del hambre los empuja a partir en 1952 pero ya no se trata de la amenaza real sino de la amenaza del recuerdo. Las palabras del miedo (acompañadas del grito) deben ser necesariamente pronunciadas en italiano, como afirma en la entrevista udinese:

[...] las palabras que no aparecen son las palabras del miedo, que están ahí escondidas, como agazapadas. Yo he tratado, con la palabra *sfollata*, de imaginar una flor que se deshoja y, aunque no lo creas, cuando veo una rosa, que es la que mas evidentemente y armónicamente se deshoja, inmediatamente aparece *lo sfollamento* de mi familia. O sea, eso está profundamente radicado en mi memoria. Eso sí, no se me va. [...] A la inversa, en italiano, no me sale cómo se llamaban los campesinos y los ciudadanos que se escondían para luchar contra el ejército. ¿Como se dice? *partigiani!* La palabra *partigiano* no me sale porque ser *partigiano* era muy peligroso. No había *partigianos* en mi casa porque éramos hoteleros, no podíamos dejar de ejercer el oficio, porque no se permitía el cierre de los bares y de los restaurantes porque los soldados necesitaban bares y restaurantes. Hubo mucha guerra en mi ciudad, en Vicenza, donde nací. [...] me resulta triste decirlo pero me cuesta mucho amar a Vicenza porque tengo el registro de la Vicenza destruida, de la Vicenza amenazante por la presencia de los invasores –en ese momento eran los invasores alemanes, que para nosotros serán siempre invasores– y la memoria de una infancia con muy poca comida y con muchísimo silencio: no se podía gritar, no podíamos quejarnos. Nos acostumbramos a *essere miti*, como se dice en italiano. A no molestar, a no ser un problema. [...] Entonces mi hermana adolescente se iba bajo el puente por donde pasaba el tren y, cuando pasaba el tren, gritaba, porque era la única oportunidad que tenía para gritar. Eso yo lo tengo registrado. A mí me asustaba muchísimo verla gritar. No entendía por qué gritaba, ni me lo podía explicar, pero yo era parte del grito.

- 33 Existen, en la poesía de Zecchin, tres mecanismos de composición bilingüe: poemas con título y cuerpo en español, poemas con título en italiano y cuerpo en español, y poemas con cambio de código. Por ejemplo, en su tercer libro, *in movimento*, encontramos el poema «finestra chiusa», con título también en minúscula. Aquí sólo aparece el título en italiano pero el texto es enteramente castellano. Distinto es el caso de «vigilia» (una palabra que se escribe igual y significa lo mismo en ambas lenguas), del que transcribo unos versos:

los ácaros de la almohada
provocan alucinaciones

mi vedo
in bianco e nero
accanto a lui [...] ²⁵.

- 34 Concluyo este breve apartado sobre la poética bilingüe de Zecchin con una reflexión suya sobre la traducción como proceso creativo individual que presenta alguna similitud con el concepto de capilaridad expresado por Fabio Morábito. Esta reflexión fue incluida en el volumen *5 poetas italianos. Traducción y conversaciones* (2005) que nació de una actividad coordinada por Antonio Melis, profesor de la Università degli Studi di Siena, y Elena Bossi, docente de la Universidad Nacional de Jujuy, en la que participaron poetas argentinos e italianos junto a sus traductores para reflexionar sobre el proceso de traducción. Zecchin afirma que el traductor, cualquiera sea la suma de su experiencia técnica y la posición teórica e ideológica respecto de su trabajo, no podrá eludir el uso personal de la lengua, su jardín secreto, en palabras de André Malraux. De acuerdo con esta metáfora, dice Zecchin, es posible imaginar la circulación de la vida, la hojarasca, el humus, las espinas a través de la(s) lengua(s), de modo que «cada texto impondrá al traductor una postura reflexiva frente a las palabras en las que intervendrán tanto sus saberes teóricos como su uso personal de la lengua» ²⁶.

6. Yolanda Castaño: la fidelidad de la autotraducción

35 Yolanda Castaño nació en Santiago de Compostela. Desde hace más de veinte años publica sus poemarios primero en gallego, luego ve la luz la edición castellana, con su traducción. Sus poemarios le han valido galardones como el Premio de la Crítica, el Espiral Mayor, el Ojo crítico y el Nova Caixa Galicia. Activa dinamizadora cultural, desde 2009 dirige varios proyectos estables, siempre con poetas gallegos e internacionales. Su último libro es *Materia*, publicado en junio de 2022 por Edicións Xerais de Galicia, todavía sin versión en español. En la entrevista que le hice el año pasado me concentré en su poemario *A segunda língua / La segunda lengua*, publicado por PEN Clube de Galicia en 2014 y luego en edición bilingüe por Visor. *La segunda lengua* es un título inteligentemente ambiguo: si lo interpretamos desde el punto de vista de la biografía lingüística de la autora, la segunda lengua –por no materna– sería el castellano. Pero si lo enfocamos desde el punto de vista del posicionamiento del gallego como lengua cooficial, y de las políticas culturales y lingüísticas de difusión a nivel nacional, entonces el título encierra una ironía amarga. «Segunda lengua» podría ser asociada a la locución adjetiva coloquial «de segunda», que para el diccionario significa algo de poca categoría, calidad o importancia. Este sentido se ve refrendado por el tono crítico del poemario respecto de la posición periférica del idioma gallego en la Península.

36 Por otra parte, es frecuente, en este libro, la mención a idiomas diferentes (algunos no ibéricos) como estrategia de descripción, por oposición, del gallego. Como si el gallego se definiera por la diferencia –por lo que no es y por lo que no quiere ser–, incluidos aquellos rasgos articulatorios, fonéticos, semánticos o de cosmovisión que no comparte con otros idiomas. Por ejemplo, en este pasaje de «La palabra Galicia»:

A PALABRA GALICIA

Para contarche de onde veño
ténoche que sacar a lingua.

Ónde se viu que o lume lamba as follas, lamba a cortiza,
lamba a raíz e
lamba un pouco de todo sen apenas entreabrir os labios.

Hai pobos tan educados

Que nunca ensinan a lingua [...] ²⁷.

37 El enunciador poético afirma que para poder explicar su lugar de proveniencia tendría que sacar la lengua, de este modo juega con dos significados: con los puntos articulatorios de las consonantes en la lengua gallega (que obligan a mostrar la lengua más de lo que sucede en otros idiomas) y con la idea de burla, de desenfado. Jocosamente relaciona este atributo sonoro con la falta de educación: hay pueblos tan educados que nunca enseñan la lengua. Nuevamente el lenguaje oral o escrito adquiere una doble valencia, una calidad bisémica, en el poema «Traducción»: se hace alusión a un interlocutor árabe (esto se deduce del uso del vocablo *habibti*) y nuevamente define al gallego en relación con el árabe. El árabe se escribe de derecha a izquierda, y aunque el gallego se escribe de izquierda a derecha, de todos modos ambas lenguas tienen un elemento en común:

En todo caso, en todas partes, nosotros escribimos hacia el margen
y otros hacia el centro ²⁸.

38 Naturalmente la empatía e identificación con la escritura en árabe le sirve para denunciar la posición secundaria o periférica del gallego, su condición de escritura en los márgenes, alejada del centro.

39 En lo que concierne a su bilingüismo, al preguntarle a Yolanda Castaño sobre su biografía lingüística confirmo la precocidad de su doble dominio. Su familia, gallega por ramas paterna y materna por generaciones, explica su elección del gallego como lengua de expresión y como lengua materna, por la fuerte presencia en la esfera familiar y en el entorno rural en el que estuvo inmensa desde pequeña:

Nací y crecí en la capital de Galicia, en Santiago, por lo tanto en un entorno urbano, pero mi mamá y mi abuela son gallegas, soy santiaguesa compostelana de tercera generación de las que no abundan. Mi papá, en cambio, viene de una zona rural, de una aldea, un lugar pequeñito cerca de Noia, en una de las rías que componen nuestra atractiva costa. Tanto por la familia materna como por la paterna crecí ligada a la aldea. Explico esto porque en el contexto rural se hablaba y se habla más gallego, mientras que en las ciudades la presencia del castellano es potente. De esta manera crecí en contacto con dos lenguas, quizá un poco más con la lengua castellana desde casa y desde el colegio (desde mi formación), pero siempre teniendo presente, estando ahí, esa presencia fuerte del gallego²⁹.

40 Considerando esta fuerte inmersión en el doble código no es extraño que la escritora se autotraduzca al castellano. Durante nuestra conversación me concentro en este aspecto, para conocer cómo concibe el proceso autotraductivo:

MMP. Quería preguntarte por tu proceso de autotraducción. ¿Buscas más equivalencias perfectas, fidelidad a la lengua original, o te das el permiso para ampliar, expandir, modificar, adaptar el texto? ¿Cómo es este proceso?

YC. Yo creo que para dar una respuesta honesta y con sentido debo remontarme precisamente al propio proceso de creación. El texto se va construyendo en mi cabeza, antes de lanzarme al papel necesito tener una idea del poema, una idea de las imágenes, versos, construcciones lingüísticas. Y una vez que las escribo ya quedan como muy sólidas, muy consolidadas y las concibo tan así que me cuesta cambiarlo. Quizá en eso influya el hecho de que cuando me autotraduzco, de algún modo siento que debo ser muy literal con la versión original e intentar aproximarme lo más posible a su música. También es cierto que me lo permite la cercanía entre las dos lenguas y mi decente dominio de ambas. Esto me permite, quizá, intentar una mayor proximidad. Trato de no hacer grandes innovaciones. Yo creo que abordo la traducción como un ejercicio creativo, así que ocupándome yo misma de la traducción me responsabilizo de los errores que pueda cometer. Pero bueno, también los aciertos quedan en casa, no deja de ser otro poema mío, con sus aciertos y errores incido en el mismo ejercicio creativo.

41 En sus palabras resuena la idea de responsabilidad creativa, de control autoral y de aproximación entre versión original y traducción. Yolanda Castaño intenta evitar la autonomía entre ambos poemas, no construir sentidos muy diferentes y distanciarse lo menos posible del texto de partida. Señala María Alice Antúnes que el movimiento de aproximación demuestra el trabajo del traductor intentando mantenerse fiel a un texto de partida «eligiendo ítems lexicales que promueven la construcción de sentidos parecidos a aquellos activados por las pistas impresas en el texto original»³⁰. Señalo aquí el posicionamiento frente a la autotraducción de dos autores catalanes para ilustrar cuán personal es el proceso de autotraducción endógena. La poeta catalana Mireia Vidal-Conte (Barcelona, 1970), en un correo electrónico responde a mi pregunta sobre los motivos para autotraducirse explicando que: «lo hago por muchos motivos, pero quizás los más importantes son: por un lado, porque sé exactamente qué quiero decir y cómo. Y, por el otro, porque cuando me ha traducido según quién (del catalán al

castellano) no he quedado del todo satisfecha»³¹. Como Castaño, también Vidal-Conte persigue la fidelidad, la aproximación entre ambos poemas, y prefiere tener el control de este proceso. Caso ligeramente distinto es el de Joan Margarit, quien opta por la autonomía autotraductiva: «No me preocupan las diferencias entre los dos poemas resultantes: tienen un origen común y buscan ser dos buenos poemas. A pesar de todo, no pienso –y aquí está el libro para confirmarlo o negarlo– que haya demasiada distancia entre ellos»³².

7. Conclusiones parciales de una investigación en curso

- 42 El análisis de las biografías lingüísticas y del corpus –reducido pero significativo– de poemas de los cinco autores estudiados nos ha permitido recabar algunas informaciones ligadas al desempeño del escritor bilingüe de poesía.
- 43 En primer lugar, hemos intentado echar luz sobre las decisiones ambientales y personales que motivan la elección de la lengua de expresión literaria e indagar si esta coincide o no con la materna (en los casos de Morábito, Andreini y Zecchin no coincide, en el de Castaño sí). En segundo lugar, hemos investigado si los autores eligen autotraducirse (Castaño y Rodríguez sí, con autotraducción vertical) o delegan esta tarea en otro traductor, y por qué lo hacen (Morábito ha explicado sus motivos para desconfiar de la autotraducción horizontal). También hemos analizado cuál es el posicionamiento autotraductivo respecto de los movimientos de autonomía y aproximación o fidelidad entre ambas versiones.
- 44 Por otra parte, hemos mostrado, aunque lateralmente, cuáles son las decisiones editoriales en caso de que exista autotraducción: si hay o no simultaneidad de publicación, es decir, si la versión en la lengua original se publica en el mismo momento de la segunda lengua, o no.
- 45 Hemos podido constatar, en estos testimonios, el rol fundamental de la educación reglada (Rodríguez, Zecchin), la comunicación familiar (Andreini, Castaño) y la inmersión contextual (Morábito) para afianzar competencias de escritura y de comprensión lectora.
- 46 Una conclusión significativa de este estudio es que los escritores bilingües acuñan metáforas somáticas para explicar su propio bilingüismo: músculos, corazones, ojos, cordón umbilical, estómagos, quistes y lengua (en el sentido de órgano bucal), como si las destrezas lingüísticas fueran a la vez funciones físicas y vitales, imprescindibles para la supervivencia del hablante-organismo.
- 47 Sostienen Dolors Poch y Jordi Julià que el escritor bilingüe que crea su obra en un contexto de contacto de lenguas, así como el traductor o el autor que vierte en otro idioma su obra, no hace otra cosa –consciente o inconscientemente– que escribir con dos voces. Siempre tiene, como mínimo, dos vocablos que conoce bien para expresar aquello que percibe, aquello que siente, y la conceptualización de la realidad a menudo va a verse condicionada o modificada por la existencia de otro término, otra voz (en el sentido de palabra, o vocablo) para formalizar lingüísticamente una idea o un contenido de la imaginación perteneciente a otra lengua. Concluyen que «quizá la particularidad de su escritura se deba a esta riqueza idiomática»³³. Las circunstancias tan íntimas e irrepetibles por las que cada autor transita su bilingüismo –y hemos visto

aquí algunos ejemplos– contribuyen a consolidar un idiolecto anfíbio y una obra estéticamente atractiva, diferenciada y singular.

BIBLIOGRAFÍA

- ACCAME, Jorge; ANDRUETTO, María Teresa; BAREI, Silvia; BOSSI, Elena; CASASCO, Guillermina; CONTA, Edwin; DORRA, Raúl; ZECCHIN, Gigliola. *5 poetas italianos. Traducción y conversaciones*. Córdoba: Alción Editora, 2005.
- ANDREINI, Vanna. *bruciate/quemadas*. Buenos Aires: Siesta, 1998.
- ANDREINI, Vanna. *Furias*. Buenos Aires: Belleza y felicidad, 2003.
- ANDREINI, Vanna. *Monsterinc*. Buenos Aires: Ediciones Vox, 2004.
- ANDREINI, Vanna. *Fatebenefratelli*. Buenos Aires: Barnacle, 2020.
- ANTUNES, Maria Alice. «Autotraducción: el caso de João Ubaldo Ribeiro». En DASILVA, Xosé Manuel; TANQUEIRO, Helena (eds.). *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011, p. 11-22.
- BRAVI, Adrián. *La gelosia delle lingue*. Macerata: Edizioni Università di Macerata, 2017.
- CASTAÑO, Yolanda. *La segunda lengua*. Madrid: Visor, 2014.
- CASTRO, Olga. «Apropiación cultural en las traducciones de una obra (autotraducida): La proyección exterior de *Herba moura* de Teresa Moure». En DASILVA, Xosé Manuel; TANQUEIRO, Helena (eds.). *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011, p. 23-43.
- DASILVA, Xosé Manuel. «La autotraducción transparente y la autotraducción opaca». En Xosé Manuel DASILVA, Xosé Manuel; TANQUEIRO, Helena (eds.). *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011, p. 45- 67.
- GARAFFA, Maria; SORACE, Antonella; VENDER, Maria. *Il cervello bilingue*. Roma: Carocci, 2020.
- GRUTMAN, Rainier. «Self-Translation». BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, 2009, p. 257-260.
- GRUTMAN, Rainier. «Diglosia y autotraducción vertical (en y fuera de España)». En DASILVA, Xosé Manuel; TANQUEIRO, Helena (eds.). *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011, p. 69-91.
- KROH, Aleksandra. *L'aventure du bilinguisme*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- MARGARIT, Joan. «Sobre les llengües d'aquest llibre / Sobre las lenguas de este libro». *Estació de França*. Madrid: Hiperión, 1999, p. 8-11.
- MARGARIT, Joan. «Epílogo». En RODRÍGUEZ, Josep. M. *Sangre seca*. Madrid: Hiperión, 2017, p. 69-72.
- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa. «Palabras en el puño del deseo (prólogo)». PÁEZ, Juan. *La niña y el barco (La poética de Gigliola Zecchin)*. Córdoba: Alción Editora, 2021, p. 13-24.

- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa. «Entrevista al poeta italomexicano Fabio Morábito». Università degli Studi di Udine: *Poetiche anfibie. Scrivere tra due lingue / Poéticas anfibias. Escribir entre dos lenguas. Incontri dedicati alla poesia, la traduzione e il bilinguismo*, 16 de noviembre (2021). <https://www.youtube.com/watch?v=GncJRATfUo> [consultado el 22-03-2022]
- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa. «Entrevista al poeta catalán Josep Maria Rodríguez». Università degli Studi di Udine: *Poetiche anfibie. Scrivere tra due lingue / Poéticas anfibias. Escribir entre dos lenguas. Incontri dedicati alla poesia, la traduzione e il bilinguismo*, 23 de noviembre (2021). <https://www.youtube.com/watch?v=apcytD1ttTM> [consultado el 16-03-2022]
- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa. «Entrevista a la poeta gallega Yolanda Castaño». Università degli Studi di Udine: *Poetiche anfibie. Scrivere tra due lingue / Poéticas anfibias. Escribir entre dos lenguas. Incontri dedicati alla poesia, la traduzione e il bilinguismo*, 2 de diciembre (2021). <https://www.youtube.com/watch?v=jq2BUajhDck> [consultado el 28-03-2022]
- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa. «Entrevista a la poeta italoargentina Gigliola Zecchin». Università degli Studi di Udine: *Poetiche anfibie. Scrivere tra due lingue / Poéticas anfibias. Escribir entre dos lenguas. Incontri dedicati alla poesia, la traduzione e il bilinguismo*, 9 de diciembre (2021). <https://www.youtube.com/watch?v=huZrvUBO6lk> [consultado el 09-03-2022]
- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa. «Entrevista a la poeta italoargentina Vanna Andreini». Università degli Studi di Udine: *Poetiche anfibie. Scrivere tra due lingue / Poéticas anfibias. Escribir entre dos lenguas. Incontri dedicati alla poesia, la traduzione e il bilinguismo*, 16 de diciembre (2021). <https://www.youtube.com/watch?v=ZW1OYsXfkq8> [consultado el 27-03-2022]
- MOLLOY, Sylvia. *Vivir entre lenguas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- MORÁBITO, Fabio. «Un poema». *Vuelta*, Ciudad de México, vol. XII, 149 (abril de 1989), p. 12.
- MORÁBITO, Fabio. *Ventanas encendidas. Antología poética*. Madrid: Visor, 2012.
- MORÁBITO, Fabio. *El idioma materno*. México: Sexto piso, 2014.
- MUSCHIETTI, Delfina; CARESANI, Rodrigo; PERCIA, Violeta; VIGNOLO, Alejandro. *Traducir poesía. Mapa rítmico, partitura y plataforma flotante*. Buenos Aires: Paradiso, 2014.
- PÁEZ, Juan. «Mudar de lengua, cambiar de nombre: Entrevista a Gigliola Zecchin, Canela». *Cuadernos del Hipogrifo*, Roma, 2016, p. 53-58.
- PÁEZ, Juan. *La niña y el barco (La poética de Gigliola Zecchin)*. Córdoba: Alción Editora, 2021.
- POCH, Dolors; JULIÀ, Jordi (eds.) *Escribir con dos voces. Bilingüismo, contacto idiomático y autotraducción en literaturas ibéricas*. València: Universitat de València, 2020.
- RECUENCO PEÑALVER, María. «Más allá de la traducción: la autotraducción». *TRANS. Revista de Traductología*, Universidad de Málaga, 15 (2011), p. 193-208.
- RODRÍGUEZ, Josep. M. *Sangre seca*. Madrid: Hiperión, 2017.
- ZECCHIN, Gigliola. *Lo que cuentan los inmigrantes*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015.
- ZECCHIN, Gigliola. *Poesía reunida 2020-2000*. Buenos Aires: Ediciones en Danza, 2021.

NOTAS

1. «El bilingüismo no describe solamente a quien tiene una competencia equilibrada en los dos idiomas y habla ambos al mismo nivel: también es bilingüe quien tiene un idioma dominante y

usa otro en circunstancias específicas [...] de un modo eficaz y adecuado a determinada situación comunicativa». GARAFFA, Maria; SORACE, Antonella; VENDER, Maria. *Il cervello bilingue*. Roma: Carocci, 2020, p. 8. La traducción es mía.

2. Esta analogía entre el mundo zoológico y el literario fue utilizada por el sociólogo y lingüista británico Basil Bernstein pero su productiva aplicación al campo de la crítica de la poesía contemporánea la he conocido gracias a las investigaciones de la estudiosa italiana Loretta Frattale sobre el signo poético intermedial de Rafael Alberti, poeta-pintor que combinó el código verbo-alfabético con el espacio-figurativo para crear una sólida obra que respira y se nutre de los dos soportes sígnicos y materiales.

3. MOLLOY, Sylvia. *Vivir entre lenguas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016, p. 23.

4. «A veces me entristezco en una lengua y después me alegro en otra. Y así, saltando de un idioma a otro, cambio de humor. Al no tener una infancia en italiano, rara vez siento nostalgia en este idioma». BRAVI, Adrián. *La gelosia delle lingue*. Macerata: Edizioni Università di Macerata, 2017, p. 23. La traducción es mía.

5. MORÁBITO, Fabio. *El idioma materno*. México: Sexto piso, 2014, p. 181.

6. Texto completo en línea: MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa. «Entrevista al poeta italomexicano Fabio Morábito». Università degli Studi di Udine: *Poetiche anfíbie. Scrivere tra due lingue / Poéticas anfíbias. Escribir entre dos lenguas. Incontri dedicati alla poesia, la traduzione e il bilinguismo*, 16 de noviembre (2021). <https://www.youtube.com/watch?v=GncJRATfUo> [consultado el 22-03-2022]

7. MORÁBITO, Fabio. «Un poema». *Vuelta*, Ciudad de México, vol. XII, 149 (abril de 1989), p. 12.

8. MORÁBITO, Fabio. *Ventanas encendidas. Antología poética*. Madrid: Visor, 2012, p. 175-176.

9. MORÁBITO, Fabio. *El idioma materno*. México: Sexto piso, 2014, p. 149.

10. MORÁBITO, Fabio. *Ventanas encendidas. Antología poética. Op.cit.*, p. 209.

11. Texto completo en línea: MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa. «Entrevista al poeta catalán Josep Maria Rodríguez». Università degli Studi di Udine: *Poetiche anfíbie. Scrivere tra due lingue / Poéticas anfíbias. Escribir entre dos lenguas. Incontri dedicati alla poesia, la traduzione e il bilinguismo*, 23 de noviembre (2021). <https://www.youtube.com/watch?v=apcytD1ttTM> [consultado el 16-03-2022].

12. MARGARIT, Joan. «Epílogo». En RODRÍGUEZ, Josep. M. *Sangre seca*. Madrid: Hiperión, 2017, p. 72.

13. RODRÍGUEZ, Josep. M. *Sangre seca*. Madrid: Hiperión, 2017, p. 40.

14. ANDREINI, Vanna. *bruciate/quemadas*. Buenos Aires: Siesta, 1998, p. 9.

15. Texto completo en línea: MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa. «Entrevista a la poeta italoargentina Vanna Andreini». Università degli Studi di Udine: *Poetiche anfíbie. Scrivere tra due lingue / Poéticas anfíbias. Escribir entre dos lenguas. Incontri dedicati alla poesia, la traduzione e il bilinguismo*, 16 de diciembre (2021). <https://www.youtube.com/watch?v=ZW1OYsXfkq8> [consultado el 27-03-2022]

16. ANDREINI, Vanna. *Fatebenefratelli*. Buenos Aires: Barnacle, 2020, p. 16.

17. *Ibid.*, p. 26.

18. *Ibid.*, p. 28.

19. *Ibid.*, p. 12. Existen distintas versiones de esta canción popular infantil italiana que Andreini cita literalmente en el último verso de su poema. Una de las más conocidas dice: «Vedo la luna, vedo le stelle,/ vedo Caino che fa le frittelle,/ vedo una tavola apparecchiata,/ vedo Caino che fa la frittata,/ vedo San Pietro con un fiasco di vino/ che gioca a carte con Caino».

20. *Ibid.*, p. 15.

21. MOLLOY, Sylvia. *Vivir entre lenguas. Op.cit.*, p. 24.

22. En estos temas me detengo en el prólogo que escribí para el ensayo de PÁEZ, Juan. *La niña y el barco (La poética de Gigliola Zecchin)*. Córdoba: Alción Editora, 2021, p. 13-24.

23. PÁEZ, Juan. «Mudar de lengua, cambiar de nombre: Entrevista a Gigliola Zecchin, Canela». *Cuadernos del Hipogrifo*, Roma, 2016, p. 56.

24. Texto completo en línea: MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa. «Entrevista a la poeta italoargentina Gigliola Zecchin». Università degli Studi di Udine: *Poetiche anfíbie. Scrivere tra due lingue / Poéticas anfíbias*

- anfibias. Escribir entre dos lenguas. Incontri dedicati alla poesia, la traduzione e il bilinguismo*, 9 de diciembre (2021). <https://www.youtube.com/watch?v=huZrvUBO6lk> [consultado el 09-03-2022]
25. ZECCHIN, Gigliola. *Poesía reunida 2020-2000*. Buenos Aires: Ediciones en Danza, 2021, p. 122.
26. ACCAME, Jorge; ANDRUETTO, María Teresa; BAREI, Silvia; BOSSI, Elena; CASASCO, Guillermina; CONTA, Edwin; DORRA, Raúl; ZECCHIN, Gigliola. *5 poetas italianos. Traducción y conversaciones*. Córdoba: Alción Editora, 2005, p. 60.
27. CASTAÑO, Yolanda. *La segunda lengua*. Madrid: Visor, 2014, p. 90.
28. *Ibid.*, p. 95.
29. Texto completo en línea: Martínez Pérsico, Marisa. «Entrevista a la poeta gallega Yolanda Castaño». Università degli Studi di Udine: *Poetiche anfibie. Scrivere tra due lingue / Poéticas anfibias. Escribir entre dos lenguas. Incontri dedicati alla poesia, la traduzione e il bilinguismo*, 2 de diciembre (2021). <https://www.youtube.com/watch?v=jq2BUajhDck> [consultado el 28-03-2022].
30. ANTUNES, Maria Alice. «Autotraducción: el caso de João Ubaldo Ribeiro». En DASILVA, Xosé Manuel; TANQUEIRO, Helena (eds.). *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011, p. 14.
31. VIDAL-CONTE, Mireia. Comunicación personal. Correo electrónico del 4 de marzo de 2021.
32. MARGARIT, Joan. «Sobre les llengües d'aquest llibre / Sobre las lenguas de este libro». *Estació de França*. Madrid: Hiperión, 1999, p. 11.
33. POCH, Dolors; JULIÀ Jordi (eds.). *Escribir con dos voces. Bilingüismo, contacto idiomático y autotraducción en literaturas ibéricas*. València: Universitat de València, 2020, p. 7.

RESÚMENES

À travers la méthodologie de l'étude de cas, cet article analyse quelques-unes des modalités que le bilinguisme endogène ou exogène acquiert. Je présente quelques biographies linguistiques de poètes des communautés historiques d'Espagne, ainsi que d'Italie et d'Amérique latine, interrogés pour cette recherche : Fabio Morábito (Italie-Mexique), Gigliola Zecchin (Italie-Argentine), Yolanda Castaño (Espagne : Galice), Josep Maria Rodríguez (Espagne : Catalogne) et Vanna Andreini (Italie-Argentine). Nous incluons également les commentaires ou déclarations des Catalans Joan Margarit et Mireia Vidal-Conte et des Argentins Sylvia Molloy et Adrián Bravi. L'étude est complétée par quelques réflexions sur l'autotraduction verticale et horizontale, le rôle de la scolarisation dans la compétence bilingue et l'impact du contact linguistique sur l'idiolecte poétique (changement de code, emprunts, calques, allusions ou citations intertextuelles), ainsi que l'invention de métaphores somatiques pour décrire le propre bilinguisme.

This paper analyzes some of the modalities acquired by endogenous or exogenous bilingualism through the methodology of the case study. I present some linguistic biographies of poets from the historical communities of Spain, as well as from Italy and Latin America interviewed for this research: Fabio Morábito (Italy-Mexico), Gigliola Zecchin (Italy-Argentina), Yolanda Castaño (Spain: Galicia), Josep Maria Rodríguez (Spain: Catalonia) and Vanna Andreini (Italy-Argentina). Also included are comments by the Catalans Joan Margarit and Mireia Vidal-Conte and the Argentines Sylvia Molloy and Adrián Bravi. The study is completed with some reflections on vertical and horizontal self-translation, the role of schooling in bilingual competence and the

impact of linguistic contact on the poetic idiolect (code switching, loanwords, calques, allusions, or intertextual quotations) as well as the coining somatic metaphors to describe one's own bilingualism.

ÍNDICE

Keywords: bilingualism, self-translation, poetry, endogenous translation, exogenous translation

Mots-clés: bilinguisme, autotraduction, poésie, traduction endogène, traduction exogène

AUTOR

MARISA MARTÍNEZ PÉRSICO

Università degli Studi di Udine

marisa.martinezpersico[at]uniud.it