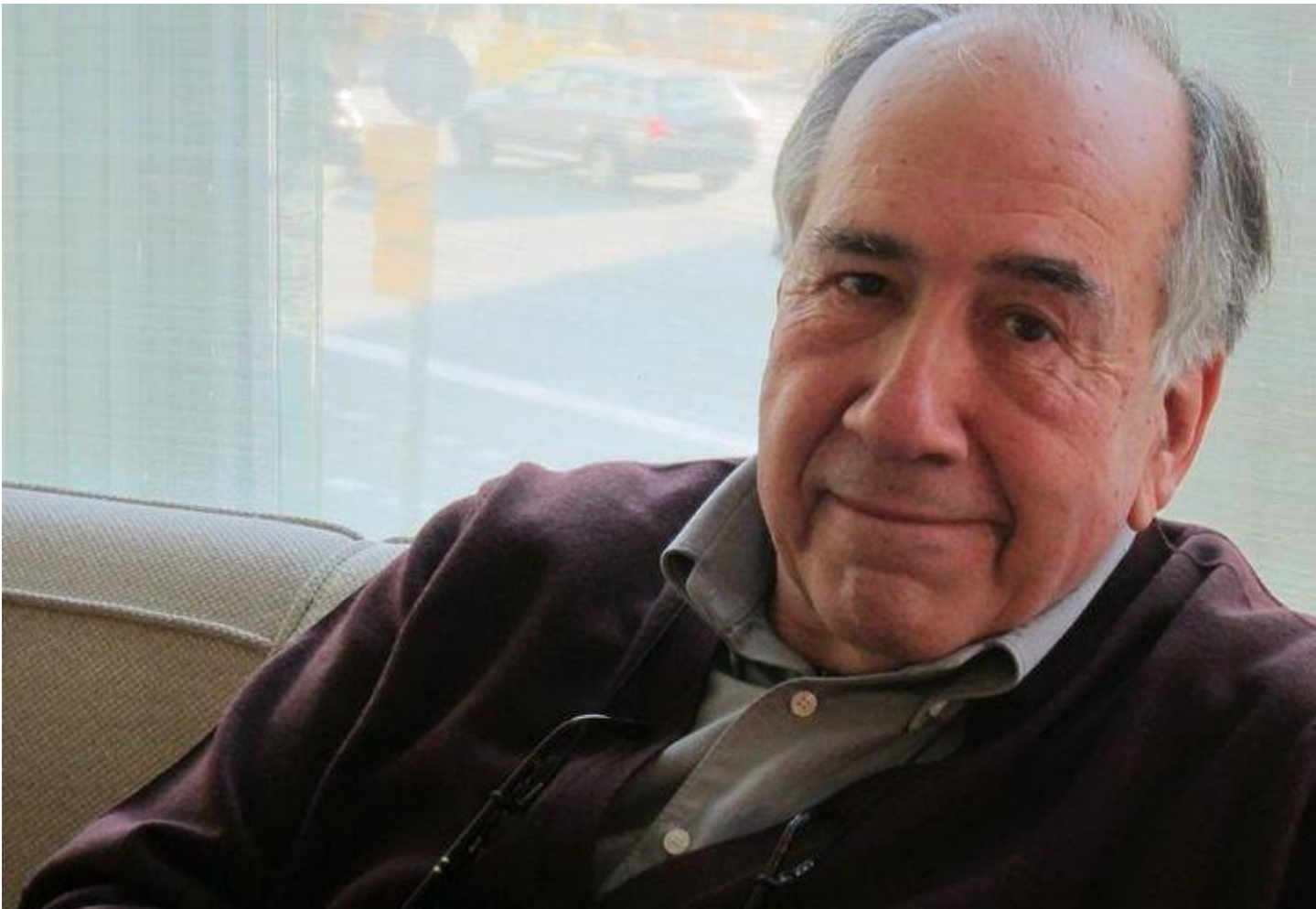


LOS DIABLOS AZULES

La lengua en el altillo

- Joan Margarit charla con la escritora argentina sobre cómo descubrió a los 40 años que en el catalán, su lengua materna, residía el origen de su creación poética
- "¿Qué hice yo con la lengua materna? Yo la tenía detrás de un muro cultural tremendo, y yo feliz con el muro", recuerda en esta entrevista

2



El poeta catalán Joan Margarit. EP

Marisa Martínez Pérsico

27 de abril de 2018 06:00h

En una Barcelona nublada de febrero me encuentro con **Joan Margarit** (Sanahuja, Lleida, 1938) en la confitería del Hotel Colón, escenario de su poema “Hotel Colón, Barcelona” incluido en *Des d'on tornar a estimar / Amar es dónde* (2015). En este poema rememora un encuentro con el Premio Nobel de Literatura 1989, **Camilo José**

Cela, y allí habla de la “falsa fachada de cemento/ de la catedral gótica” que me señala también a mí, a través de la ventana, mientras me relata las mismas peripecias de sus versos y yo no puedo evitar sentirme un personaje de **Pirandello** que anda buscando un autor. Saca de su bolsillo un poema inédito, en curso de escritura. Lo leemos juntos. Soy testigo de su proceso creativo y compositivo: el poema está escrito en catalán impreso a ordenador y tiene una versión paralela manuscrita castellana en los espacios en blanco, entre líneas. Margarit volverá a este poema en el curso de la entrevista.

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

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

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

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

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

R. Muy sencillo. Tú crees que la cultura no tiene lengua. Y ahí te equivocas. Es muy pedestre lo que me pasó, pero transcurre en 20 años. Dentro del proceso de creación del poema yo he llegado a la conclusión –al menos para mí– de que es un proceso interior, por lo tanto no hay que buscar nada fuera, has de buscar todo dentro. Sacar de allí algo que tenga interés para mí es difícilísimo. Me paso tardes enteras buscando dentro, y cuando encuentras algo, comienza el trabajo. Pero ese *algo inicial* no es lingüístico. Encontrar algo que tú sospeches que pueda ser un día lingüístico es el primer paso. Pero ahí todavía no estamos en ninguna cultura, en ninguna lengua ni nada. Este trabajo, antes de que sea lingüístico, no es inútil. Yo me dediqué durante 20 años a eso. Y a partir de un cierto momento, fracaso. A partir del momento en que digo “vamos a poner esto en palabras” ahí me lío y fracaso. Un milagro que en esos 20 años –de los 20 a los 40– yo no me canse de hacer libros malos: hago cuatro. Ese es un milagro o, si quieres ser condescendiente conmigo, llamémoslo “fe en mí mismo”. Lo puedes llamar de todas maneras. Entonces insisto y me digo: pero si esto es mío, ¿cómo yo no he de poder expresar esto? Si esto no está en **Machado**, ni en **Neruda**, ni en ningún otro, por lo tanto es mío, ¿debo de poder expresarlo! Pero aún no he aterrizado en la lengua. Entonces lo que sucede es muy sencillo: a los 40 años yo soy muy amigo de un gran poeta catalán que se llamó **Miquel Martí i Pol**. Él vivía en un pueblo cerca de Vic y tenía una esclerosis múltiple, le costaba mucho hablar. Y moverse, no digamos. Y él escribió toda su poesía adaptándose a su problema, por ejemplo, él no lograba corregir mil veces un poema como hago yo, sino que él pensaba días y días, y cuando ya lo tenía se ponía a escribir, porque le costaba tanto escribir que no estaba para corregir. No había ordenadores, era otro mundo. Como estábamos en ciudades distintas yo iba muchas veces a verle, alguna vez él bajó a Sant Just, pero en general nos carteábamos. Y un día recibo una carta suya en contestación a una mía en donde me decía: “Le he dado tu última carta a leer a mi hija. En primer lugar te pido perdón porque es una falta de atención a tu intimidad, pero es que no he podido más. Y se la he dado a leer”. Con Miquel nos escribíamos en catalán, la confianza la expresaba en lengua materna, mi único problema es que culturalmente yo era un cero en catalán y además educado en un franquismo que hizo que yo fuera durante 6 años a un instituto llamado **Ausiàs March** y que nunca se nos dijera por qué se llamaba así. Yo creí que eran rusos. *[Risas]* Volviendo a la anécdota, la hija a la que le había dado a leer la carta era profesora de lengua. Y me escribe Martí i Pol: “Entonces le he preguntado a ella qué piensa del que escribe esta carta. Me respondió que sí, que esta carta puede ocultar un poeta”. Y en aquel mismo momento me di cuenta del error de 20 años. Del punto donde estaba trabado. Ahí me dije: “Ya está. Por eso, por eso has aguantado. Has aguantado porque realmente tendrás algo que decir”. Claro que este diálogo me lo invento yo ahora, porque fue un instante. Y fue algo más triste que una revelación. Fue como: “¡Has estado buscando por toda la casa y no se te ha ocurrido el altillo, burro!”. Tuvo que venir la hija profesora de Martí i Pol a aclararme las cosas.

P. ¿Y qué pasa a partir de ahí?

R. Bueno, pasa lo lógico también. Hago las primeras cosas en catalán, entonces surge un entusiasmo delirante. Claro, 20 años encerrado en un fracaso y con cosas que decir, claro, es la locura. Viene la locura. Pero esta locura tiene una parte que me hace fracasar por segunda vez, que es el entusiasmo lingüístico. Yo descubro palabras, yo voy por el mundo viendo palabras que había usado hasta ahora en la mesa, con mi abuela y eso, y de repente son palabras que yo estuve buscando 20 años, que las usaba pero no las veía para la poesía. Porque yo pasaba por el altílo pero no hurgaba allí. Y ese entusiasmo me llevó a escribir ocho libros. Ocho libros que recogí en una antología que se titulaba *El orden del tiempo, L'ordre del temps*. Son mis primeros ocho libros en catalán, que ganaron todos los premios en catalán. Porque teniendo 40 años, si no haces todo el trabajo rápido, se te acabará la vida y nadie sabrá ni quién eres. Los presenté a premios y así gané el Miquel de Palol, el de Valencia, el Carles Riba –que era y sigue siendo el más importante aquí–, todos. De esto no quedará en mi obra completa nada más que un primer capítulo que se titula muy claramente “Restos de aquel naufragio”. Y en “Restos de aquel naufragio” está metida la única cosa en castellano que salvo, que se llamó “Crónica”, que son poemas largos que están al principio, y luego un grupo de poemas que pertenecen a estos ocho libros del entusiasmo.

P. ¿O sea, que 12 libros pasan a ser apenas “restos del naufragio”?

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

P. A partir de aquí entonces ya no son fracasos.

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

puedo salvarlo en una primera versión. Yo soy un escritor que llevará este papel en el bolsillo durante meses [*y me muestra el poema inédito que habíamos leído al inicio de la charla*]. Y seguramente no se parecerá en nada al final del principio. Ya lleva tiempo aquí este poema. Pues ese tiempo lo lleva en catalán y en castellano.

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

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

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

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

R. Según mi manera de funcionar, lo que sacas de dentro de ti, que todavía no es lingüístico, esto vale para cualquier lengua. Y por lo tanto es un trabajo que luego me consoló a mí: “Oye, no has perdido tanto tiempo como parece”. Fracasad 20 años, de acuerdo, pero tampoco estaba a cero. Había hecho una cantidad de cosas que ahora me rinden. Y por eso empiezo a publicar sin problemas y casi casi rítmicamente cada dos años. El problema es la relación tuya con tu poesía. Tenía una experiencia mucho más brutal porque había sufrido. Y a pesar de todo me mantuve. Pues claro, 20 años haciendo el tonto no lo aguanta tampoco cualquiera. Podría haber dicho “me dedico a otra cosa, sigo con la arquitectura”. [*Risas*] Claro, y ya está. Eso también ayudó, es otro error que cometí. Que toca otro tema, que es importante también, y que el poeta debe decidir por sí mismo. Y es descubrir que la poesía no es un oficio, que es un tema importantísimo. Uno debe llegar a su verdad, porque por ejemplo los románticos opinaron lo contrario. Por aquel entonces la carrera de arquitectura tenía un ingreso muy difícil, muy duro. Yo recuerdo que en el examen de dibujo, de 200 candidatos aprobamos 15. Era durísimo porque en plena dictadura las ingenierías y arquitectura se querían reservar para la gente de confianza del régimen, que eran los ricos. Entonces, solución: te inventas una carrera que dura unos ocho o diez años de media, y eso lo aguantan solo los ricos. [*Risas*] Pagas a los niños para que estudien hasta los 30 años y eso lo aguantan o los ricos o los pobres que hacen un gran esfuerzo. Entonces cuando yo paso todas las selecciones y estoy a mitad de la carrera digo: “Pero yo quiero ser poeta, cómo voy a estar aquí haciendo el arquitecto”. Entonces dejo la carrera y me voy a trabajar, porque además tengo la urgencia de trabajar. Y entonces me voy a trabajar en letras. Voy, en los años sesenta, a una editorial. A la editorial Plaza. Primero enseñé dibujos de portadas, entonces me

dicen que los dibujos están muy bien pero que les falta el gancho del sexo y la violencia. Y que a esa editorial no le importa nada que no tenga sexo o violencia. Entonces entro por el lado de las letras, y lo primero que me encargan es una enciclopedia científica. Una enciclopedia científica consiste en que yo me siento en una mesa con tres enciclopedias científicas ya publicadas y con aquellas tres debo sacar un nuevo término para la nuestra sin que se note que está copiado. *[Risas]* Ese es mi trabajo glorioso. Entonces entro allí, paso un curso y es tan triste que me doy cuenta de lo que estaba haciendo. El mundo inferior de la literatura es lo peor para un poeta. Ese error sí que lo detecté yo. A ver, que la poesía necesite letras solo pasa si la poesía y la vida coinciden. Entonces no tengo más narices que irme a una vida poética, pero igual no coinciden. Igual lo que manda es la vida. Y la poesía es una parte de la vida, como todo. Entonces me doy cuenta de que debo volver a la Escuela de Arquitectura y que, al revés, la poesía se manchará mucho más en aquella editorial. Así que hago un regreso glorioso. Pierdo dos años, soy el hombre que ha perdido más tiempo *[Risas]*, pero regreso, y además regreso y digo: “A ver, lo más lejano que haya de la literatura en esta carrera, ¿qué es? Pues cálculo de estructuras. Entonces, ¡vamos allá!”. Y allá voy. Recupero uno de los dos años, saco grandes calificaciones, tengo ya 24 años, y a los 29 ya soy catedrático de cálculo de estructuras, ya liberado de todo este problema y sabiendo que, para mí, la poesía no es un oficio.

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

R. Mi primera infancia yo la paso en un pueblo donde nadie habla castellano. Pero en cambio allí aprendo a leer en castellano, claro, porque las monjas son fascistas y me enseñan a leer en castellano a los cuatro años. Pero a los cuatro años yo estoy en un pueblo donde no se sabe una palabra de castellano. Mi abuela no sabía escribir, ¡no iba a saber hablar en castellano! La vida era nada más que en catalán. Pero ya el primer paso dentro de la cultura, que es la de un niño aprendiendo a leer, los aprendizajes, los hago en castellano. No es solo la escuela, es el aprendizaje cultural. Todo es en castellano. Yo nunca he hecho un aprendizaje en catalán.

P. ¿Ni siquiera en arquitectura?

R. Ni siquiera en arquitectura, porque no había libros. ¡Los libros de resistencia de materiales íbamos a París a comprarlos a aquel editor clandestino, el de izquierdas, Librería Maspero. Ahí había libros rusos de la Unión Soviética, de resistencia de materiales, traducidos al castellano. ¡Hasta los libros sobre resistencia de materiales debía comprarlos en castellano! Es que una lengua sin Estado puede seguir la ruta de Ausiàs March, pero es más difícil que pueda seguir la ruta de **Galileo**. Y luego, en casa, catalán. Ahora, has de saber también que esta infancia se desarrolla en un país donde acaba de haber un millón de muertos. Y al final ganó lo peor. Como pasó con vosotros en Argentina, por los tiempos de la dictadura, claro. Lo peor es lo que gana. Aquí

mataron a todos. Entonces vivo en una casa con un padre, una madre, un tío, un abuelo y una abuela acojonados. Absolutamente aterrorizados. Con el tío loco que todavía seguía poniendo banderas catalanas. Por lo tanto, hablando en catalán a la hora de comer pero no traspasando ninguna información que pudiera llevar al hijo a territorios hostiles. En casa siempre fueron objetivos: “Pertenece a una familia pobre que ha perdido la guerra. Punto”. A partir de ahí, lo que sea, pero esas dos cosas son evidentes. Y como todos los del pueblo están como tú, con los chicos hablas en catalán. Y es real la anécdota del poema de mi último libro [*alude a “A través del dolor”, incluido en su poemario Un asombroso invierno / Un hivern fascinant, 2017*)]. Viene un guarda y te da un cogotazo y te dice que “hables en cristiano”. ¡Este es el clima! Entonces esto no lleva a ninguna atracción por el castellano. Y no solo en el instituto, porque en el instituto no nos enseñan literatura. Si a mí una de las cosas que me hubiera gustado saber es cómo un bachillerato de seis años de lengua o de literatura llevan a no leer un solo libro, ¡porque es difícil, eh! [*Risas*] Que un profesor te dé tres horas de literatura a la semana durante no sé cuántos cursos y logre que no leas ni un solo libro ¡tiene mérito, eh! [*Risas*] Ahora, eso sí, yo no sé si tú te has sabido alguna vez las obras de **Lope de Vega** enteras de memoria, pues yo sí me las supe. Todo ese esfuerzo tremendo no servía ni para aprender lenguas, ni cultura, ni nada. Esto me dio una disconformidad dolorosa. La primera recepción cultural mía limpia, clara, donde sentí “a partir de aquí, esto no lo dejes”, fue en Tenerife en el año 55. Entre los años 54 y 55 tuve un profesor de preuniversitario, el último curso antes de la universidad, que empieza a hablarnos de **Machado**. Nos hizo leer sus obras y nos explicó. Claro, enseguida tuvo a cuatro o cinco alumnos que no lo dejábamos vivir. Aquello fue el principio. Pero fijate tú que esto fue a los 17 años. Lo único que mis padres me habían dado a leer había sido Julio Verne y otros autores en lengua inglesa, yo leí por mi cuenta **Dickens**. Ese fue mi universo cultural de partida hasta que a los 20 años todo revienta con el libro misterioso de **André Gide** que no he vuelto a leer en mi vida: *Así sea, o la suerte está echada*. No lo he leído más porque me da miedo que cuando lo lea sea espantosa la decepción. Esa lectura dispara todo, el sesenta francés. Pero siempre en castellano, porque todas las traducciones son en castellano. Hasta que empiezo a escribir en catalán. Hasta los cuarenta años yo no empiezo mi cultura en catalán.

P. ¿Qué te genera escuchar hablar de normalización lingüística? *normalización lingüística*

R. Me pone en guardia.

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

Muere Joan Margarit a los 82 años

[VER MÁS](#)

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

Marisa Martínez Pésico es escritora. Su último libro, **Marisa Martínez Pésico[El cielo entre paréntesis](#) (Valparaíso, 2017).*

MÁS SOBRE ESTE TEMA

- [Los Diablos Azules](#)

- /

- [Escritores](#)

- /

- [Libros](#)

- /

- [Literatura](#)

- /

- [Literatura española](#)

- /

- [Poesía](#)

- /

- [Poetas](#)

- /

- [Los diablos azules número 106](#)