

EL CLAM DE LA DONA ENAMORADA

La germana, l'estrangera de Maria-Mercè Marçal
Interpretació tipològica radical de la paraula poètica

Rafael Gil Boluda

Treball Final de Carrera
Filologia Catalana

Universitat Oberta de Catalunya

3 de juny de 2012

Tutor: Josep Besa Camprubí
Consultor: Josep Camps Arbós

Índex

Introducció	3
1. Virtuts textuais de <i>La germana, l'estrangera</i>.....	5
1.1. Categories del sistema interpretatiu aplicades a <i>La germana, l'estrangera</i>	6
1.2. Possibilitats interpretatives de <i>La germana, l'estrangera</i>	8
2. Estructuracions de lectura de <i>La germana, l'estrangera</i>.....	10
2.1. Situació de <i>La germana, l'estrangera</i> en el conjunt de l'obra de l'autora.....	14
3. La tessitura interrogativa de “Terra de Mai”: un clam d’amor passional	18
3.1. La forma i el significat a la sextina de “Terra de Mai”.....	18
3.2. “Terra de Mai”: passió, goig i desencís en l’amor lèsbic.....	24
4. Actituds creatives a la segona i tercera part de <i>La germana, l'estrangera</i>	31
5. Reflexions amoroses de <i>La germana, l'estrangera</i>.....	38
Bibliografia	40

Introducció

Una interpretació de *La germana, l'estrangera* de Maria-Mercè Marçal constitueix la temàtica d'aquest treball. La interpretació es basa en la tipologia radical de Dolors Oller. En aquest sentit, segons els estudis de Dolors Oller (1990) i (2011), un text líric es pot interpretar mitjançant tres tipus de paraula poètica: paraula *literal* o *referencial* relacionada amb un discurs realista originat amb actitud descriptiva, paraula *figurada* o *conceptual* relacionada amb un discurs didàctic originat amb actitud asseverativa i paraula *transfigurada* o *simbòlica* relacionada amb un discurs visionari originat amb actitud interrogativa. Les dues denominacions de cada paraula poètica es deuen a les que Oller ha proposat en els dos llibres que parlen d'aquest sistema: *Virtuts textuals* (1990) i *Accions i intencions* (2011). En el primer llibre parla de paraula *referencial*, *conceptual* i *simbòlica* i en el segon de *literal*, *figurada* i *transfigurada*. En el mateix sentit i abans que Oller, Joan Ferraté (1989) es manifestava amb els termes d'*imatges*, *glosses* i *símbols*. L'objectiu d'aquest treball és saber quina paraula poètica predomina en el llibre *La germana, l'estrangera*. Per a la consecució d'aquest objectiu ens basem en les consideracions que es desprenen dels components estilístics dels textos marçalians, de la biografia de l'autora, dels comentaris referents a la forma d'escriure poesia com a amant i com a mare, de les opinions obtingudes de diversos estudiosos i dels autors i autores que han influït en el recull. Referent a aquests components esmentats veiem que l'autora escriu *La germana. L'estrangera* amb tessitures que es poden adscriure dins dels tres tipus. Això és: descriptives, asseveratives i interrogatives. En ocasions manifesta objectes, referents clars del món real, que denoten abstraccions definides o indefinides i també aspectes mundans. En la mesura que les intencions es puguin delimitar en la definició, indefinició o realitat estarem en condicions de

classificar el llibre en un o altre tipus de paraula poètica. Aquest objectiu s'anirà comprovant per mitjà del recorregut en base amorosa que es realitza del llibre.

En aquesta introducció m'agradaria incidir en el tema amorós i maternal tot remarcant les paraules que la mateixa autora de *La germana, l'estrangera* ens expressa:

quan vaig escriure els poemes de *La germana, l'estrangera* vaig escriure paral·lelament els poemes sobre la maternitat i uns altres sobre la ruptura d'una relació amorosa que no hi tenia res a veure, ja que era una història amb una dona que vaig viure quan l'Heura tenia un any aproximadament. Tots dos fenòmens s'assemblaven, amb una diferència important: en el cas de la ruptura amorosa, agafes i te'n vas, però en el cas del naixement de la meua filla, és clar, la criatura és allà [...] Ha estat en part la meua manera d'entendre que si bé és comprensible la resistència a la maternitat com la por d'una pèrdua de la subjectivitat, com una protecció de la identitat pròpia, d'una altra banda s'aprèn molt si vius aquest conflicte (Sabadell 1998: 16).

Certament, aquesta opinió de Maria-Mercè Marçal corrobora que la narració en clau poètica amorosa que fem del llibre és vàlida com a interpretació. A més, queda explícit que en Marçal el jo poètic és ella mateixa. Per aquesta raó hem titulat el treball: “el clam de la dona enamorada”.

Quart recull (*Terra de Mai*) i cinquè llibre (*La germana, l'estrangera*) componen una part del llibre *Llengua abolida* (1989). La interpretació d'aquest treball s'extreu de la segona edició del llibre realitzada l'any 2000. *La germana, l'estrangera* es presenta en forma de díptic. La primera part del recull és “Terra de Mai”. Aquesta part es va publicar abans sense èxit i s'afegeix al nou llibre. Són quinze sextines totes titulades. La segona s'estructura en dues seccions que s'apleguen amb el títol de *La germana, l'estrangera*. La secció primera la conformen 24 poemes (gran part dels quals tenen un format curt similar a l'haiku o la tanka) i es titula “En el desig cicatritzat i en l'ombra”. La segona es compon de 50 poemes (28 dels quals tenen també format curt) i rep el nom de “Sang presa”. Aquestes dues seccions, més “Terra de Mai” formen les dues parts del díptic.

El treball de final de carrera s'estructura en cinc apartats. En el primer capítol, s'expliquen les tres categories del sistema aplicades al recull poètic que hem esmentat.

Es tracta tenint en compte la tipologia radical que Oller ha construït. Encara més, es veuen les possibilitats d'interpretació del llibre atenent-nos a aquesta tipologia.

A continuació, en un segon capítol es concreten les diverses estructuracions de lectura que ens ajuden en la interpretació del llibre i també veiem la situació de *La germana, l'estrangera* en el conjunt de l'obra de l'autora amb la finalitat d'observar l'evolució d'alguns dels símbols, conceptes i imatges més característics que Marçal utilitza.

En el tercer capítol interpretem les actituds o tessitures creadores de "Terra de Mai". La integració dels postulats teòrics d'Oller es realitza tenint en compte la forma clàssica de la sextina que Marçal conrea. La sextina és idònia per transmetre el jo líric amorós de l'autora ponentina. En el segon apartat del tercer capítol observem el recorregut amorós que els poemes ens suggereixen. Així, es veu en la interpretació del recull com des de la passió inicial de l'amor entre dos éssers es passa al desencís.

El recorregut amorós expressat en l'anterior paràgraf ens serveix de manera anàloga per veure les accions poètiques i intencions de creació que l'autora ens suggereix en la segona part del llibre *La germana, l'estrangera*.

Finalment, es parla en un cinquè capítol sobre les virtuts textuais que s'obtenen del text poètic i de les accions i intencions globals (enteses com un discurs comunicatiu) que s'interpreten en *La germana, l'estrangera*. Aquest cinquè apartat es constitueix com una mena de reflexions amoroses que conclouen en certa manera les pretensions del treball.

1. Virtuts textuais de *La germana, l'estrangera*

Primer a *Virtuts textuais* (1990) i després de manera més actualitzada a *Accions i intencions* (2011), Oller ens proposa "una tipologia de tres manifestacions diferents, segons el comportament de les paraules en un text [...] Aquest comportament significatiu implícit informaria al lector" (Oller 2011: 118). És per això que el lector

conforma un procés intel·lectual a l'hora d'interpretar que vol dir l'autora i aquest procés es relaciona amb la forma que l'expressa. Seguint amb aquest discurs que es produeix entre l'autora i el lector, Oller estableix un sistema de virtuts textuais que:

segons el qual, el procés significatiu que es deriva de la lectura construeix en la consciència del lector uns continguts imaginaris que tenen una naturalesa diferent segons el dispositiu que activi aquesta construcció i que rau en la paraula poètica, parla intencionalment construïda (Oller 2011: 118).

Així doncs, el lector extreu del text unes virtuts. En aquest instant es desenvolupa un acte comunicatiu que prové de les accions poètiques i de les intencions creadores que l'autora vol transmetre. D'aquesta manera, les virtuts textuais i les accions i intencions formen part d'aquest discurs en el qual hi ha un emissor que escriu paraula poètica i un receptor que la interpreta.

1.1. Categories del sistema interpretatiu aplicades a *La germana, l'estrangera*

Entenem el sistema de Dolores Oller format per tres categories: *paraula poètica*, *discurs* i *tessitura*. De cada categoria de les tres se n'extreu una virtut significativa: *significat*, *sentit* i *significació* respectivament. La paraula poètica, doncs, significa i pot fer-ho de tres maneres: *literal* o *referencial*, *figurada* o *conceptual* i *transfigurada* o *simbòlica*. El discurs es pot establir d'acord amb tres tipus de sentit: *realista*, *didàctic* i *visionari*. Així mateix, la tessitura de l'autora ens proposa tres tipus de significació: *descriptiva*, *asseverativa* i *interrogativa*. En aquest primer esglaió del sistema “la tessitura dóna origen al discurs i en projectar-se a través del sentit d'aquest discurs intervé també en el producte de l'acció discursiva que és la paraula poètica” (Oller 2011: 121). Per tant, el sistema es constitueix com un tot homogeni que cal conèixer mitjançant les parts i al seu torn conèixer les parts per comprendre el tot. És a dir, no es pot separar la *tessitura* i el *discurs* de la *paraula poètica*. Ara bé, Oller utilitza el sistema sempre de manera radical pel qual una tessitura concreta origina un discurs concret i es projecta en una paraula poètica concreta.

Maria-Mercè Marçal reivindica constantment que els seus poemes reflecteixen les actituds de la divisa de *Cau de llunes* (ser dona, de classe baixa i de llengua oprimida).¹Aquestes actituds creadores de Marçal es projecten en el discurs que interpreta el lector i es concreten formalment a través del recull *La germana, l'estrangera*. El fet de reivindicar-se com a dona, de classe baixa i de llengua oprimida en els dos aspectes (llengua reprimida i llengua literària femenina menystinguda pels cànons literaris) ens servirà d'ajut a l'hora d'interpretar els poemes. Encara més, les actituds o tessitures que Maria-Mercè Marçal manifesta en aquesta famosa divisa ens orienten a l'hora d'obtenir els diversos significats que es puguin deduir de la interpretació com a lector.

En altres mots, hem de valorar els comentaris de l'autora que parlen de la seva obra ja que en definitiva formen part de la tessitura de creació dels poemes. A tall d'exemple, en *Homenatge a Maria-Mercè Marçal* (Abelló et al.1998), Maria-Mercè Marçal en el pròleg titulat "Qui sóc i per què escric" ens diu que és una dona que escriu i que l'escriptura ha estat "per a mi una activitat vertebradora [...] Una dona. De classe baixa i nació oprimida [...] Potser sempre escriure té alguna cosa a veure amb la revolta. I, amb la mancança" (Abelló et al.1998: 9). La mancança es refereix a què, segons la idea de Blanchot, l'escriptura literària està lligada a la regió on falla la seguretat en la Llei i que "per més que escrigui, no aconseguirà de dir el secret que demana, a crits dintre seu, de ser publicat. I, això és el que l'empeny a seguir escrivint encara" (Abelló et al.1998: 10). En aquestes reflexions sobre l'escriptura, Maria-Mercè Marçal exposa part de les actituds de la seva obra. La indicibilitat, allò que l'escriptor ha reflectit en els poemes i encara no és el que volia dir, apareix en la interpretació del text. En aquestes opinions de l'autora es poden trobar algunes de les claus que clarifiquen el significat del text.

¹ La divisa diu: "A l'atzar agraeixo tres dons: haver nascut dona,/de classe baixa i nació oprimida./I el tèrbol atzur de ser tres voltes rebel" (Marçal 1989: 23).

1.2. Possibilitats interpretatives de *La germana, l'estrangera*

La interpretació com a lector del llibre ens situa en una dinàmica circular de comprensió del text. El cercle s'inicia amb la creació del text per part de Maria-Mercè Marçal amb unes tessitures concretes com a dona, amant, mare i poeta. Aquestes intencions reflecteixen el jo líric més íntim i personal de l'autora ponentina. Al mateix temps s'estableix una interrelació entre el text creat i la interpretació que en fem. És un diàleg entre un tu i un jo, entre un objecte (paraula poètica del text) i un subjecte (lector interpretant). Es constitueix un discurs comunicatiu en el qual la paraula poètica denota un tipus concret de significat que “el lector configura com una representació imaginària” (Oller 1990: 139).

Maria-Mercè Marçal, d'acord amb la tipologia radical, pot escriure amb tessitures que generen discursos poètics de tres maneres diferents. En primer lloc, la paraula *literal* o *referencial* representa un índex del món real que el lector reconeix fora del text poètic. Oller l'esquemmatitza com “Aquí hi ha això”: “se'n pot dir que té un significat mundà i usualment concret encara que també pugui configurar significats abstractes dins d'una experiència mundana” (Oller 1990: 140).

El primer exemple de *La germana, l'estrangera* ens mostra un fet mundà, real que no provoca cap mena de dubte en la interpretació lectora i tampoc ens adoctrina de res.

Dues dents han deixat
un rastre de magrana
al meu pit, quan encara
tu no en tens per clavar-les
en allò que se't fon (Marçal 1989: 342).

El text creat per l'autora descriu el fet de l'al·letament d'un nadó que en aquest cas és la seva filla Heura.

En segon lloc, la paraula *figurada* o *conceptual* representa la paraula del coneixement conceptual resultant del text que el lector interpreta. Oller la sintetitza amb l'expressió “Això és així”:

és un signe transitiu, la figura del qual serveix com a esquema formal o també com a correlat per percebre un altre significat més abstracte, encara que definit. De manera que allò que la paraula significa és superat per la ideologia o mitjançant la interpretació retòrica de la figura, i arriba a través d'un procés únic d'interpretació intel·lectual al significat últim. D'aquest es pot dir que és abstracte però definit i definible (Oller 1990: 140).

Del poema que segueix interpretem un significat abstracte definit. És a dir, es desprèn un significat únic que la figura retòrica ens proporciona:

Llenço el teu nom als peixos,
Mai, perquè el trobin
fet carn i sal i aigua
els meus hams de demà (Marçal 1989: 404).

En aquest poema copsem el concepte abstracte del desamor. El nom propi de Mai, nom de l'estimada de la poeta, és ben definit. L'aspecte definible del desamor ens el proporciona la metàfora dels peixos que el pescador pot recuperar. Un amor ja trencat amb Mai, però que pot tornar a renéixer en qualsevol moment.

En tercer lloc, la paraula *transfigurada* o *simbòlica* representa la paraula de la visió, és a dir que el text emet al lector impressions basades en la fórmula que Oller simplifica com "Això és i no és":

és un signe intransitiu i opac, que és i significa a la vegada, i el seu significat escapa a la raó i actua com un globalitzador de sensacions i emocions inefables. Però, el seu significat literal continua actuant per ell mateix, i és només una vegada fixat que explota en una figuració d'un disseny indicible per bé que la seva intensitat i virtualitat efectives actuïn performant un sentit que es contempla i s'entén sense poder ser traduït a cap explicació única i definida. Per això es pot dir que té un significat abstracte, indefinit i indefinible (Oller 1990: 140).

Un exemple de paraula transfigurada són els vuit versos que l'autora d'Ivars d'Urgell ens ofereix a *La germana, l'estrangera* i que detallem a continuació:

Per tu voldria anar
camí de Lil·liput
amb les alforges plenes
de cançons sense llei,
i trobar-nos al prat
on l'atzar és un rei
despullat, franc d'espasa,
de vici, de virtut (Marçal 1989: 341).

El significat que se'n desprèn escapa a la raó. Pot ser el que ens imaginem, però, potser no ho és. No hi ha una explicació definida. El significat literal ens reflecteix camins imaginaris simbolitzats per alguna cosa inexplicable. Cançons i prats intangibles

ocupant espais reals en els quals el que ens sembla pot ser i no ser. Són símbols que s'entenen, però resulten inefables.

En aquest punt del capítol primer hem volgut exemplificar els tres tipus de paraula poètica que Oller proposa. Els tres exemples són de *La germana, l'estrangera* i per tant existeix la possibilitat que en la interpretació apareguin diverses proporcions de cada tipus de paraula poètica. L'objectiu del treball, com hem esmentat en la introducció, rau en la comprovació de quina és la paraula poètica predominant. No obstant això, la interpretació subjectiva global del llibre en clau amorosa comporta que ens haguem d'orientar cap a uns aspectes més generals que exclouen el detall minucios. En aquest sentit, la interpretació de cadascun dels poemes del llibre de ben segur que ens aportaria una quantificació més acurada de cada tipus de paraula poètica.

2. Estructuracions de lectura de *La germana, l'estrangera*

Dolors Oller ha bastit el procés de construcció de la tipologia radical per mitjà d'un seguit d'investigacions. Els resultats de les investigacions han estat inserits en escrits editorials que s'inicien l'any 1980. Aquest recorregut arriba fins a l'edició d'*Accions i intencions*. En aquest llibre recull de manera més actualitzada tot aquest procés en el qual busca “una reflexió sobre accions poètiques que aspira a ser també i intencionalment poètica en certa manera, és a dir, constructora de pensament literari” (Oller 2011: 13). Aquest pensament literari Oller l'obté del mateix procés de lectura dels diversos autors que excel·leixen en poesia.

Encara més, en el procés de lectura poètica es necessiten unes estratègies de lectura per obtenir un determinat sentit. Certament, com hem dit més amunt la lírica que Oller interpreta és vista com un discurs que s'estableix entre l'autora i el lector. Així, la lectura d'un poema representa una mena d'acte comunicatiu en el qual “la consciència lectora es conforma per resposta a l'apel·lació del text” (Oller 2011: 14). En efecte, la

interpretació del poema es fonamenta en una forma que dóna significat al text i al seu torn el significat s'obté a través de l'estètica que s'ha creat a partir d'unes estratègies, accions i intencions poètiques determinades. Així doncs, quan Oller interpreta un text poètic n'extreu diverses virtuts textuais que l'han portat "a l'intent de construir una tipologia de formes de figuració de la paraula poètica" (Oller 2011: 13).

Altrament, les virtuts que es detecten en un text configuren categories que formen part d'un sistema de tipologia radical ja comentat de forma esquematitzada. El nostre treball intenta mostrar mitjançant la poesia de Maria-Mercè Marçal una manera de llegir textos poètics. D'aquesta manera, les diverses accions i intencions amb les que escriu l'autora lleidatana són copsades a través d'un exercici de pràctica de lectura. Cada poema del llibre *La germana, l'estrangera* ens activa diverses tessitures o actituds expressives de l'autora, però també ens produeix en llegir-los efectes que ens consciencien d'algun "tipus de contingut imaginari, de sentit, de contrasentit o de sense sentit" (Oller 2011: 14-15). En resum, llegir Maria-Mercè Marçal ens produeix:

senyals de subjectivitat especials, maneres diverses de formalitzar el discurs, referències d'identitat, de gènere, de classe, de tradició i de cultura, intencions de sentit o marques de construcció poètica susceptibles sempre de ser desconstruïdes i... infinites possibilitats de ser interpretades segons les relacions dels signes amb els seus usuaris (Oller 2011: 15).

En conseqüència, la meua interpretació es basa en aquest diàleg que s'estableix entre les tessitures subjectives de l'autora i la interpretació que el text ens suggereix. L'exercici de lectura es fa d'acord amb el coneixement adquirit a través dels components estudiats de l'autora. Aquests ens donaran una visió de la tradició i la cultura en els quals se sustenta la lírica de l'autora ponentina. A més, algunes de les estructuracions de lectura les observarem a través dels referents programàtics com per exemple els que fa l'autora a la divisa de *Cau de llunes*: ser dona, de classe baixa i de llengua oprimida.

Les opinions de la mateixa autora sobre les intencions de sentit o senyals de construcció poètica sobre *La germana, l'estrangera* ens marcaran les pautes per significar els

poemes. Les pautes són desconstruïdes o interpretades des de moltes possibilitats interpretatives. Cal insistir que són el resultat d'aquest diàleg que he establert amb les accions i intencions de l'autora. Per aquest fet constitueixen la meua interpretació personal.

La poesia de Maria-Mercè Marçal entesa així ens reflecteix diverses estratègies de lectura i també accions i intencions que l'autora ha manifestat en diversos escrits. D'una banda, l'autora lleidatana ha volgut conèixer l'obra poètica de dones escriptores com Isabel de Villena, Caterina Albert, M. A. Salvà, Mercè Rodoreda, Rosa Leveroni, Clementina Arderiu, M. Aurèlia Capmany o Teresa Valentí que han desenvolupat la seva obra en català. D'altra banda, la influència de dones poetes com Safo, Labé, Bronte, Dickinson, Mansfield, Akhmàtova, Tsvetaïeva, Woolf, Colette, Vivien, Yourcenar o Plath totes elles escriptores en llengües estrangeres es manifesta en els seus poemes. L'autora les considera "mares literàries" cosa que ha portat a Marçal a voler establir una genealogia femenina (Marçal 2004: 32-33). L'interès per les autores femenines comporta que Marçal sovint reivindiqui l'oblit que pateix la dona escriptora a l'hora d'establir els cànons literaris. Marçal amb aquesta actitud reivindica un reconeixement per a ella i tota la genealogia de dones escriptores que la precedeix. Les imatges, conceptes i símbols que l'autora ens transmet al llarg de tota la seva obra és un intent que furga en el passat de la societat androcèntrica en la qual la creació artística femenina ha estat oblidada, menyspreada, vilipendiada i caricaturitzada. Marçal proclama la vàlua de les "mares literàries" que va llegir, interpretar i donar a conèixer a la societat. De totes elles va adquirir alguna cosa, però Maria-Mercè Marçal segons la tesi de Josep Maria Sala-Valldaura (2000: 107) "no va trobar una tradició que aixoplugués la seva obra, ja que la veu era original i no encaixava en els autors que la precediren". Així mateix, la lírica de la poeta manifesta relacions imbricades que

oscil·len entre el món natural, el món social i el seu món interior tant reeixit. El resultat d'aquestes accions i intencions es tradueix en paraula poètica difícil d'encabir en referències mundanes i en conceptes d'interpretació única. El lector rep símbols que expressen el que és i no és o el que pot ser i no ser al mateix temps.

El compromís que Marçal agafa en les manifestacions poètiques que tracten del cos és un aspecte que hem de considerar com una de les estratègies de lectura. Mai fins ara cap poeta havia fet del seu propi cos el cos de la seva poesia. Un cos on l'imaginari, el lèxic alhora actual i tradicional s'han materialitzat en un resultat final de temàtica inconeguda. La maternitat i l'amor lèsbic són emfasitzats amb la veu que clama la reivindicació d'un feminisme oblidat. Els temes que provenen de diversos aspectes mundans, objectius i reals, són exposats amb una abstracció subjectiva molt personal que porta al lector a la construcció d'un sentit textual fora del racional. Convé destacar que en general ens manifesta conceptes abstractes indefinits que com diu Dolors Oller (1990: 81) el que significa pot ser i no ser (això és i no és) alhora.

Marçal és una reivindicadora i les actituds creadores en aquest sentit cal tenir-les en compte. En conjunt reivindica la seva condició de dona, però no cal caure en el parany com ella mateix suggereix. En el llibre *La germana, l'estrangera* trobem d'altres registres que intuïm sense bandejar la veritable intenció de cada estrofa:

De fet, els poemes netament reivindicatius no són majoria a la meua obra. Els meus poemes provenen d'una dona que és conscient de ser-ho i que hi ha pensat molt. Em sembla que el fet de ser dona és central i determinant en la manera d'estar al món. En sóc conscient, i aleshores lògicament la poesia ho reflecteix. Vaig començar la meua obra poètica parlant de tres aspectes, el de classe, el nacional i el sexual. En aquests moments, un, el de classe, està més desdibuixat. No vol dir que estigui esborrat, perquè continuo sent una persona d'esquerres i que es lliga a qüestions socials (encara que ser d'esquerres ara s'hauria de redefinir...), però aquest és un aspecte que ha quedat relativitzat. Molt més determinant, en canvi, és tenir un cos, una situació, una història de dona, o l'altre element, que continua sent molt important, el lingüístic. No puc establir una separació entre aquests elements i jo. És clar que tot és ideològic (Sabadell 1998: 16).

Aquesta opinió expressada per la mateixa autora ens remet a la consideració que la seva paraula poètica entreveu un discurs visionari que prové de la tessitura interrogativa. El

lector pot copsar reivindicació, però com l'autora diu és més important ser dona. I, com s'interpreta el fet de ser dona? La situació de com es troba quan escriu, el fet de tenir uns records com a dona i l'estil característic d'escriure són elements subjectius que s'objectiven en la paraula poètica. S'ha de tenir en compte que el jo líric és ella mateixa. Com ha d'intuir el lector aquests elements interiors? La resposta ens remet a entitats de significat que no es poden explicar amb paraules. En efecte, Maria-Mercè Marçal és temptada per l'inefable com Gabriel Ferrater (1960) en el poema "Literatura" en els dos últims versos escriu: "va morir/devorat: l'inefable el va temptar". Així mateix, en la interpretació que fa tenint en compte la tipologia radical d'Oller de la poesia "Childless Woman" de Sylvia Plath, Josep Besa (1996: 66) esmenta que "l'inefable la va temptar". Ambdós autors es refereixen a la temptació que pateix el o la poeta en manifestar un jo líric que no es pot expressar en paraules. Això és, un concepte inefable o indicible.

2.1. Situació de *La germana, l'estrangera* en el conjunt de l'obra de l'autora

L'evolució d'alguns dels símbols, conceptes i imatges més característics que Marçal utilitza es denoten quan situem el llibre en el conjunt temàtic de l'obra de l'autora. Amb relació a això mateix, el premi Carles Riba de 1976 s'atorga a Maria-Mercè Marçal per *Cau de llunes*. Era el seu primer llibre. És un recull heterogeni tant en el contingut com en les formes. Certament, presenta poemes curts que imiten la cançó popular i la tradició cultural adquirida dels seus pares. Tanmateix, trobem poemes més llargs com algun sonet o alguns decasíl·labs que responen més a la formació acadèmica de filologia clàssica que Marçal va estudiar. Ramon Pinyol Balasch, que fou el seu marit, formava part amb l'autora i Xavier Bru de Sala de l'editorial dels llibres del Mall i va participar en l'ordenació i edició dels poemes escrits entre 1973 i 1976. Va caldre ordenar els poemes per a donar coherència al projecte:

crida l'atenció en aquest primer llibre la dimensió important que hi adquireix el paratext autorial, és a dir, tot l'entramat de condicionaments i estratègies en l'ordre de la comunicació, de la pragmàtica i de la recepció crítica amb què és presentat al lector i que obeeix a la necessitat de posar ordre en uns poemes dispersos, és a dir, dotar d'estructura un llibre que no estava pensat com a tal (Delor 2008 : 240).

Més avall en la interpretació en clau amorosa veurem el paratext de *La germana, l'estrangera*. En el recull *Cau de llunes* a banda del paratext es troben encara elements masculins, “l'imaginari de què se serveix continua reflectint la visió de la dona a través de la mirada de l'home” (Montero 2008: 231). No obstant això, va conformant una poesia de dona “i, a mesura que troba una expressió profundament pròpia i alhora profundament representativa del món i experiències de la dona, aquest imaginari desapareixerà al llarg dels llibres posteriors” (Montero 2008: 231).

En el pròleg de *Llengua abolida* (Marçal 1989), l'autora defineix la seva obra composta per dos cicles. El primer dels quals el formen: *Cau de llunes* (1977), *Bruixa de dol* (1979) i *Sal oberta* (1982). “Als seus dos primers reculls hi ha un contingut explícitament polític que demostra un fort compromís social i feminista” (Fernández 2004: 204). La lluna és “la imatge recurrent dels tres primers llibres, es converteix en el símbol d'una feminitat que és reivindicada cada cop d'una manera més conscient i assumida” (Cònsul 1989: 95-96). L'altra imatge d'aquesta etapa, l'ombra, és representada com quelcom inefable “una zona no explorada, incontrolable, fat, lloc de subjecció i dels fantasmes paralitzadors” (Marçal 1989: 8). A *Bruixa de dol* (1979) la lírica de la poeta tracta de temes que oscil·len entre les oposicions de lluita i festa o de goig i ombra que s'entrecreuen en una “cruïlla de tres camins on hi arriben una agudització de la problemàtica de la dona, el descobriment un punt angoixat de la solitud i la reivindicació de l'erotisme com una experiència lúdica” (Cònsul 1998: 97). A més a més, apareix el símbol de la bruixa que en Marçal creiem que és la figura de la dona poderosa eliminada de la cultura dominada per la masculinitat. El tercer llibre *Sal oberta* (1982) se centra en la maternitat i en el desig d'estimar. De manera paral·lela,

apareix la sal com a símbol nou en Marçal que a banda de representar el feminisme és “com una matèria domèstica arrelada als costums i usos de la tradició cultural mediterrània” (Cònsul 1998: 98). Entre aquest tercer i quart recull “Terra de Mai” podem situar *Escarsers*, una sèrie de poemes escrits entre 1980 i 1982 i que “fins ara s’havien donat a conèixer marginament” (Marçal 1989: 276) en els quals tracta temes diversos com la Marxa Antinuclear de l’estiu de 1980 o un encàrrec fet per Teresa Vilardell per a una versió teatral de *La parada* de Ruyra.

El segon cicle de publicacions de Marçal comença l’any 1985 amb l’edició de *La germana, l’estrangera* en la qual s’inclou el quart recull “Terra de Mai” que s’havia publicat anteriorment a l’editorial valenciana El Cingle i no va funcionar bé. El llibre representa un gir en l’esquema de la primera etapa. És a dir, el “jo-lluna-ombra, que temptava la construcció d’una identitat des del cor mateix del conflicte” (Marçal 1989: 8-9). En síntesi l’amor, la passió, el desamor, la maternitat, l’enyor de l’amor i la solitud és el recorregut amorós del llibre des de l’inici fins al final. El recorregut s’inicia amb “Terra de Mai” que “com indica el seu nom, representa una instantània -i fal·laç-consecució de la utopia [...] La lluna, de cop abastable, engegadora, mostra tot seguit la seva cara obscura” (Marçal 1989: 9). És una experiència amorosa entre dones que acaba amb desamor. El tema de l’embaràs de *Sal oberta* es converteix a la segona part de *La germana, l’estrangera* en l’expressió de la maternitat especial que Marçal poetitza. A la tercera part “Sang presa”: “la lluna hi serà ara l’absent, només present a través de l’enyor [...] Hi ha ara una altra lluna [...] la del mirall que reflecteix [...] Pel mirall desfilen imatges que desafien la fragilitat del jo” (Marçal 1989: 9). Aquestes imatges veurem que representen en general l’indicible.

En 1989 es publica *Llengua abolida*, llibre en el qual l’editorial valenciana Tres i Quatre aplega tota la seva obra lírica. La novetat del llibre la constitueix *Desglaç*

(1989). És un recull poètic sustentat en la mort del pare en el qual manifesta “l’amor, que fa aparèixer en el mirall, sencer o trencat, l’ombra de l’altra dona” (Marçal 1989: 10). Amb l’edició d’aquest llibre es completa el cicle poètic de l’autora desplegat en dues etapes com hem dit més amunt “on vida i poesia fan la trena, indestriables” (Marçal 1989: 7).

L’enyor de l’amor és el punt de partida del *Desglaç* que es produeix amb la mort del pare que és quan “desapareix la carcassa que immobilitza, però que també sustenta, el sòlid dóna pas al líquid, els contorns es fonen” (Marçal 1989: 9). El tema de la mort del pare significa un altre “registre de nova intensitat en la poesia de Maria-Mercè Marçal que s’adiu, si més no, amb el tomb de recerca espiritual amb què va encarar el darrer tram de la seva existència” (Cònsul 1998: 100). En aquest llibre reflecteix, a banda de la mort del pare, l’amor que “es construeix des de l’absoluta consciència del passat” (Pascual 2007: 69). Així doncs, es reviu l’erotisme i la sensualitat de l’amor d’experiències anteriors.

Després de la publicació de *Llengua abolida* abandona la poesia i publica la seva única novel·la *La passió segons Renée Vivien* (1994). *Raó del cos* (2000) i *Contraban de llum* (2001) són dues obres de poesia publicades després de la seva mort. La primera la va escriure mentre patia el càncer de mama entre 1991 i 1998:

Els indicis són molts en la poesia anterior de Maria-Mercè Marçal, però en cap altre llibre com en *Raó del cos* apareixen amb tanta insistència els elements corporis, imatges on el cos i les seves parts, les marques que deixa la malaltia en el cos en forma de cicatriu [...] tenen una presència determinant, gairebé podríem dir que és el cos qui parla, qui pren la paraula: qui no s’està de donar raons (Adell 2008: 266).

Contraban de llum és una antologia de la seva obra poètica prologada i recollida per Lluïsa Julià. Maria-Mercè Marçal va morir molt jove a causa de càncer el 5 de juliol de 1998 als 45 anys.

3. La tessitura de *Terra de Mai*: un clam d'amor passional

Maria-Mercè Marçal opina sobre *La germana, l'estrangera* i ens proposa algunes de les seves actituds de creació:

La tensió entre el jo poètic, la lluna i l'ombra -llast, zona no explorada, incontrolable, fat, lloc de la subjecció i dels fantasmes paralizzadors- és l'esquema triangular bàsic [...] Aquestes imatges clau, explícites en alguns poemes, latents en el conjunt, es matisaran, es perfilaran, s'ampliaran o s'aprimaran, s'enriquiran o es despullaran, però mantindran la seva nitidesa fins al meu cinquè llibre, *La germana, l'estrangera* (Marçal 1989: 8).

El paràgraf expressa les inquietuds personals de l'autora a l'hora de crear *La germana, l'estrangera*. En ell, s'explicita la interioritat més subjectiva que es rebel·la contra els fantasmes i les zones obscures que es clarifiquen d'una manera especial en el llibre. Certament, les imatges que reflecteix són “explícites en alguns poemes”, però de caràcter inefable ja que la lluna, l'ombra i els fantasmes ens suggereixen visions abstractes de caràcter indefinit.

A “Terra de Mai”, mitjançant el sentiment d'amor a la seva companya i com insinua el mateix títol, ens manifesta la consecució de la utopia. Els límits i els lligams d'aquesta terra es desborden i es deslliguen en l'acte sexual amb Mai. A la “Terra de Mai” es reflecteix la imatge de la lluna en un mirall per on passen totes les emocions i tots els desenganys. La utopia s'esvaeix en una “Terra” sense contorns. De cop posseeix la lluna i de sobte desapareix en la foscor representada per la cara obscura de la lluna. És el desencís que li produeix perdre la dona estimada.

3.1. La forma i el significat a la sextina de “Terra de Mai”

Les sextines de “Terra de Mai” mereixen unes quantes reflexions ja que l'ús que en fa Maria-Mercè Marçal no és casual ni anecdòtic.² Respon a una exigència que s'imposa per a reflectir amb més intensitat l'erotisme i el sentiment passional que vol transmetre

²Marchese, Ángelo i Forradellas, Joaquín (1989) ens descriuen la sextina amb les estrofes i rima següent: “primera estrofa: ABCDEF, segona estrofa: FAEBDC, tercera estrofa: CFDABE, quarta estrofa: ECBFAD, quinta estrofa: DEACFB, sexta estrofa: BDFECA, contera: AB-DE-CF”.

al lector: “La sextina és un tipus d’estrofa molt obsessiva, pel fet d’anar repetint sempre les sis paraules. Això donava molt el to del què pot ser una relació amorosa física”.³La repetició de les paraules-rima al final de cada vers i de cada estrofa confereix aquest to obsessiu necessari per a expressar l’erotisme que les intencions de l’autora comenta quan parla de “Terra de Mai”. Més endavant veurem amb quines paraules clau concatena i escenifica aquest amor físic. En aquest sentit, la forma de la sextina és adient per a les actituds de creació amorosa. En definitiva, la forma de la paraula poètica de “Terra de Mai” és la sextina de la qual s’extreu un significat (virtut textual). Aquest significat s’obté en funció de la tessitura que l’autora pensem ens vol manifestar (accions i intencions creatives).

L’autora coneix la literatura tradicional medieval i conrea l’estrofa sextina i la modernitza “accepta el repte de la forma que en comptes d’encotillar-la, l’impulsa a la recerca i li augmenta la forma de les imatges” (Anglada 1991: 87-89).

Aquestes imatges com veurem reflecteixen paraula poètica *simbòlica o transfigurada* ja que són creades amb actitud interrogant orientades a un discurs que el que és, al mateix temps, no sembla ser-ho: “això és i no és” (Oller 2011).

En l’advertiment de “Terra de Mai” Marçal ret homenatge tant a Brossa, que també va modernitzar la sextina, com a Arnaut Daniel el trobador que la va inspirar (Massip 1982: 9).⁴Altrament, ens anuncia les modificacions d’algunes convencions poètiques que Marçal efectua:

he prescindit [...] d’algunes convencions [...] l’obligatorietat del final en paraula plana o la preferència que les paraules rima siguin substantius [...] m’he quedat amb [...] l’estructura recurrent, cíclica, que fa progressar el poema en un constant retorn i replantejament dels seus termes inicials (Marçal 1989: 295).

³Amb aquestes paraules es manifestava l’autora en una entrevista feta per Antoni Bautista a *Avui Diumenge* el 23 de febrer de 1986.

⁴Segurament, la primera informació sobre la sextina “Lo ferm voler q’el cor m’intra” provenia de Martí de Riquer (1975) *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Planeta, vol. II, p. 643.

Els quinze poemes de “Terra de Mai” presenten títols significatius. Quatre dels poemes fan referència a la sextina de la qual hem parlat més amunt.⁵Tots ells emfasitzen la forma estròfica modelada per l’autora. Les sextines manifesten sentiments d’amor mitjançant un llenguatge metafòric força explícit. En el cas de Marçal el llenguatge que utilitza pretén ser diferent del que utilitzen els homes. La forma lingüística que diferencia com s’expressen homes i dones ens acostava al pensament d’Helene Cixous, pensadora francesa feminista, que Maria-Mercè Marçal metatextualitza. Cixous pensa que la dona escriu influenciada per la llet materna amb “tinta blanca” i esmenta que hi ha una escriptura femenina que surt de l’expressió del cos de dona: “Escriuiu-vos vosaltres mateixes. El vostre cos s’ha de fer sentir: només així brollaran els immensos recursos de l’inconscient.” (Cixous, 1990). A “Terra de Mai” l’autora fa servir com ningú el llenguatge del cos en clau d’escriptura femenina -en “tinta blanca”- en el sentit que Cixous proposa. La forma de la sextina en aquest cas ajuda a expressar la veu femenina.

A continuació, farem un estudi de “Sextina mirall” amb la intenció de comprovar com forma i significat s’entrellacen de manera indestriable a l’hora de la interpretació. A la primera estrofa de la “Sextina mirall” no hi ha cap foc intern, cap desig passional que s’expansioni tant com el de l’estimada que “s’arbra [...] dins la terra”. L’objecte del desig s’erigeix dins del seu sexe. És un amor carnal lluny dels signes fàl·lics, lluny de l’espasa. És un amor furtiu d’ombra i atzar. Significa l’amor que es manté arrelat a la il·lusió dels sentiments amorosos com un gran arbre que acull les enamorades:

1 Cap foc no s’arbra com tu dins la terra,
2 dins de l’espai atònit del meu sexe
3 on es dreça el deler contra la runa.
4 Lluny dels topants que defineix l’espasa
5 l’ombra i l’atzar s’abracen i creix l’hora
6 arrapada a l’arrel d’aquest gran arbre.

⁵ La sextina inicial es titula “Sextina Mirall”, la cinquena “Sextina dels sis sentits”, la desena i l’onzena és titulen “Sextina Reivindicativa” i “Sextina Revolta” respectivament.

La segona estrofa també de sis versos agafa la construcció del sisè vers com a primer i el primer com a segon, el tercer de la nova estrofa és el cinquè, el quart és el segon de la primera, el cinquè és el quart de la primera i el sisè és el tercer de la primera estrofa. La fórmula numèrica és (123456) - (615243). Tots els versos diuen el mateix en cada estrofa, però canviats de posició. El que canvia de veritat és el jo i el tu poètic. A la primera estrofa la passió i el desig s'arbra dins del sexe de la que parla "Cap foc no s'arbra com **tu** dins la terra/dins de l'espai atònit del **meu** sexe" mentre que a la segona "Cap foc no s'arbra com **jo** dins la terra/L'ombra i l'atzar s'abracen i creix l'hora/dins de l'espai atònit del **teu** sexe". A causa d'aquest efecte recíproc aconseguix amb la complicitat de la sextina fusionar els dos cossos enamorats. La tercera i quarta estrofa mantenen amb noves paraules (excepte els sis mots rima que es mantenen) l'estructura: (123456) - (615243). I, la reciprocitat de l'amor continua: "**Em vesteixo** de no contra la runa/**Em vesteixo** de si i afirmo l'arbre". A la segona "**Et vesteixes** de no contra la runa" i "**et vesteixes** de si i afirmo l'arbre", o bé rengo/rengues, reafirmo/reafirmes, afirmo/afirmes i el meu sexe/el teu sexe.⁶La cinquena i sisena estrofa és un calc d'aquesta estructura amb nous mots. Acaba la sextina amb la tornada del poema en forma de tercet que repeteix les paraules finals de cada vers dels tres primers versos de la sisena estrofa: "sexe", "espasa" i "arbre". Els mots corresponen a la numeració 246 que hem formulat més amunt.

Un cop s'ha manifestat la passió sense espasa -això és: amor lèsbic- a les dues primeres estrofes reafirma l'objecte del seu desig davant la possibilitat de l'abandó: "Em vesteixo de no contra la runa" i "em vesteixo de si i afirmo l'arbre". És a dir, nego/negues que et/em deixi/deixis i vull/vols que la passió se'ns mantingui. Reneguem de l'amor que ve dels homes "rengo/rengues vells confins que clou l'espasa" i en el plaer que obtenim

⁶ La negreta és nostra.

esclatem de passió en el moment sublim de l'amor. El poema evoluciona de l'amor inicial de dues dones fins a la realització de l'acte sexual: "convocant tots els verds en el teu-meu sexe/reafirmo-reafirmes l'esclat urgent de l'hora". La composició avança mitjançant dues noves estrofes de sis versos abans del tancament de tres. En elles es reafirma que no necessiten els signes fàl·lics: "l'amor és una dansa sense espasa" i quan no hi són i es gaudeix d'una dona enamorada que l'adora no cal lamentar-se de res més:

L'amor és una dansa sense espasa
quan cap rellotge no marca cap hora.
A l'aiguaneix del dia i de la terra
s'alça, maial, la lluna sobre runa.
M'escrives el nom a l'escorça de l'arbre
entre foscants, a l'areny del meu sexe (Marçal 1989: 297).

Quan la passió simbolitzada per l'hora es manifesta no cal espasa. En aquesta situació, la dona present i no absent (la lluna sobre la runa) furga amb passió el sexe de l'amant i troba el plaer tot compartint-lo. L'amor del jo poètic cap a la dona estimada triomfa en aquest moment: "Tu i jo i la terra que anomenem sexe/colguem la runa i conferim l'espasa/Triomfa l'hora entre la sal de l'arbre" (Marçal 1989: 297). En aquesta tornada es denota la terra com a sexe. Així doncs, la "Terra de Mai" del títol del recull significa el sexe de Mai. Deixa de banda la possibilitat que Mai l'abandoni i entre les dues substitueixen l'espasa, "conferim", fem d'espasa. La passió (l'hora) entre Marçal (Mar i sal) i el desig de la sal que s'obre en el cor de l'estimada (l'arbre).

Els camps semàntics emprats en aquest poema giren en torn d'uns eixos principals que es repeteixen al llarg de l'obra marçaliana. Se situen dins de quatre camps, com ens diu Susanna Rafart (2008: 131-132). En Marçal detectem el camp del desig-sexe, el de la casa amb un subapartat d'arts ocultes (bruixeria, fetilleria), un tercer basat en el camp del combat i un quart que gira al voltant dels elements naturals. Tots ells ens remetent per mitjà de la paraula poètica a un món de la imaginació marçaliana que no sabríem encabir dins els objectes mundans sinó que ens remetent a símbols inexplicables i

indefinites. A “Sextina mirall” apareixen “el sexe, l’amor, el cor i l’espasa” del primer camp; “rellotge, hora, atzar, ombra, foscants” del segon; “revolta, runa i esclat” del camp del combat i “foc, terra, arbre, espai, arrel, verds, aiguaneix, dia, nit, escorça, sal” que mostren l’entorn natural tan important per a l’autora. És a dir, ens imaginem que l’amor es consuma en un indret del món real com és la casa. La llar es troba envoltada d’un esperit de lluita constant contra els fantasmes dels tabús sexuals. Aquesta podria ser una de les explicacions, però no l’única. Cada element de l’imaginari marçal·lià significa alguna cosa més que la referència real o natural. De manera global, els objectes reals són símbols que pertanyen a l’abstracció i a la indefinició com per exemple observem en l’estudi de les figures retòriques que Marçal usa a “Sextina mirall”.

La repetició típica de la sextina dels mots provoca amb l’al·literació un efecte d’harmonia i musicalitat que ens endinsa en els sentiments més autèntics de l’amor. L’expressivitat de l’autora es reforça amb recursos que afecten a la sintaxi del poema amb anàfores i paral·lelismes típics de la sextina, però que reforcen el significat dels versos. D’altres recursos estilístics que observem són l’ús de polisíndetons com “Tu i jo i la terra que anomenem sexe”, hipèrbatons com “A l’aiguaneix del dia i de la terra/s’alça, maial, la lluna sobre runa”. Una munió de metàfores acompanyen la lírica de l’autora que d’una manera molt entenedora ens converteix l’amor lèsbic en un plaer pels sentits dels lectors. Gairebé, tot el poema és una al·legoria en el sentit d’ús metafòric continu: “l’areny del meu sexe, un amor és una dansa sense espasa, renegues vells confins que clou l’espasa”. L’al·legoria del sexe lèsbic és interpretada a través de canvis de significat que es basen en la figura retòrica característica de la metàfora. La metonímia i la sinestèsia acompanyen a les que ja hem esmentat com en el cas “em vesteixo de no”, on substitueix la paraula “vestit” regida pel verb vestir (algun teixit) pel mot “no” (metonímia). Cal, però, remarcar l’ús sinestèsic de l’intercanvi sensorial entre

mots que l'autora poetitza. En efecte, des de la primera estrofa de la sextina notem que l'espai atònit -un lloc insubstancial- expressa sensacions humanes. Així mateix; com l'ombra i l'atzar, objectes que no podem palpar, s'abracen a la fi i efecte de produir en el lector sensacions magnificades. Imaginem-nos que ens abraça per un instant l'ombra, només de pensar-ho se'ns eriça la pell. Interpretem que són les sensacions que experimenta l'autora quan fa l'amor: "Convocant tots els verds al teu sexe/reafirmo l'esclat urgent de l'hora". Colors que provenen del sentit de la vista es convoquen en el lloc material del sexe i una hora que veiem marcar en un rellotge esclata de sobte en una situació poc real. Contrasta l'oposició sensorial del món inanimat amb aquest món real. De la mateixa manera, Marçal és capaç de renegar de límits intangibles, delimitats per la fulla tallant de l'espasa, en una imatge real colpidora: "renegues vells confins que clou l'espasa". La sinestèsia generalitzada del poema es manifesta en el darrer vers en el qual expressa el triomf de l'hora del rellotge immaterial entre un concepte sensorial tàctil com és la sal de l'arbre: "Triomfa l'hora entre la sal de l'arbre". És a dir, el significat així interpretat a través de la forma de la sextina ens proporciona la consideració de paraula *transfigurada* o *simbòlica* ja que tant les actituds interrogants com el discurs de caire visionari ens proposen imatges indicibles.

3.2. "Terra de Mai": passió, goig i desencís en l'amor lèsbic

Les cites formen part del paratext en el sentit que Genette ens proposa. Aquestes adquireixen importància en la transtextualitat marçaliana i en trobem algunes a *La germana, l'estrangera*.⁷D'entrada, el recull comença a "Terra de Mai" amb tres cites

⁷ Segons Genette podem interpretar textos literaris per mitjà de cinc maneres diferents: "*la intertextualitat* quan existeix copresència entre dos textos de manera explícita o literal i de manera implícita quan es relaciona el text amb d'altres sense citació exacta, *la paratextualitat* seria una relació textual menys explícita entre el paratext (títol, subtítol, pròlegs, epígrafs, notes al peu, etc.) i la creació poètica interpretada, "*la metatextualitat* és la relació de comentari que uneix un text a un altre sense citar-lo o convocar-lo explícitament, fins i tot sense arribar a esmentar-lo directament. *La hipertextualitat* abasta, des de la seva perspectiva, tota mena de derivació textual per transformació simple o indirecta, per

d'autors contemporanis col·locades en ordre cronològic. La primera és de Federico García Lorca del poema "Tu infància en Mentón" de la primera part del llibre *Poeta en Nueva York* (1929) "¡Amor de siempre, amor, amor de nunca!". La segona correspon a uns versos d'Yves Bonnefoy (1953) i que Marçal considerava com un dels pioners de la veritable revolució poètica modernista. De fet, Bonnefoy es confessava influenciat pel Surrealisme, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé i Gerard de Nerval: "Que saisir sinon qui s'échappe,/que voir sinon qui s'obscurcit...?" del llibre *Du mouvement et de l'immobilité du Douve*. La tercera és de Carles Riba del poema "Llavors he dit: creixença de la terra..." (1963) i diu: "conèixer-te en el que és més fosc de Tu". La de García Lorca ens remet al títol de Marçal "Terra de Mai", "Tierra de Nunca, amor de nunca". Interpretem que l'amor de Mai quan s'esvaeix passa a una terra imaginària en la qual l'amor desapareix. En la segona reconeixem el nom de Douve com el de la dona estimada que ha fugit del seu entorn ja que en francès el dol o l'enfrontament figura dins les diverses accepcions de Douve. Quan un amor se'n va, la veu poètica s'aferra a allò que s'escapa. La foscor que ha deixat en el seu cor li serveix de consol. La foscor que diu Riba és la coneixença, la claror que li ofereix l'amor extingit de Mai.

Les cites dels tres autors esmentats inicien el recorregut de "Terra de Mai". Sobre la base formal de la sextina l'itinerari queda configurat per un inici passional, una continuació de goig i un desencís final entre dues amants. La relació amorosa es produeix entre el jo líric i Mai. Marçal "Va tenir una relació amorosa molt atribolada amb Mai Cobos, a qui li va dedicar el llibre de sextines "Terra de Mai" (Climent 2008: 25). Després de "Sextina mirall" la passió continua i la interpretació de les tessitures creadores de Marçal ens porta al recorregut esmentat.

imitació. I, finalment, *l'arxitektualitat* com un espai de relacions abstractes i implícites que s'articulen mitjançant mencions paratextuals." (Genette 1982). Aquestes cinc maneres Genette les reuneix amb el nom de *transtextualitat*.

La sinestèsia agafa un poder excitant en la “Sextina dels sis sentits” (Marçal 1989: 304-305). És un poema sensitiu que desprèn l’amor passional d’un jo poètic enamorat. La barreja de vista, oïda, gust, tacte i olfacte configuren el sisè sentit de l’amor: “poma, geniva, molsa, carboncle, mirada, sentit”. Sis sentits que repeteixen totes les estrofes en la rima final, sis sentits, sis versos una sextina de sentits. El tercet final resum la sextina: “Quan dic la poma ullpresa a la geniva,/tacte de molsa i flaire de carboncle,/amb la mirada xucló el teu sentit”. Aquest sisè sentit suposa un concepte de caire simbòlic que expressa abstracció indefinida, és a dir, una paraula poètica *simbòlica* o *transfigurada* que ens proposa un discurs visionari creat amb actitud interrogativa.

D’altra banda, a la “Sextina dels sis sentits” observem metatextualitzacions amb Monique Wittig (Marçal 1989: 304-305). Wittig és una pensadora francesa de caire marxista que creu en el sexe com a classe i com a tal s’ha d’abolir. [Laia Climent](#) quan parla de la comunicació eròtica en la poesia de [Maria-Mercè Marçal](#) es refereix a les paraules de Wittig: “La lesbiana no té ni sexe -ni gènere- perquè es troba més enllà de les categories de sexe i, de fet, planteja l’existència d’un tercer sexe” (Climent 2008: 79). Marçal en aquesta sextina poetitza a base d’un llenguatge que expressa l’indicible. Els símbols s’emeten a través de la figura retòrica de la sinestèsia com a “resultat de la percepció dilatada d’un cos de dona, d’un cos lesbià” (Marfany 2010: 13). És a dir, el cos lesbià és diferent del cos femení i del masculí.

El llenguatge formal de la sextina ens ajuda a copsar l’evolució anímica del jo poètic a “Terra de Mai”. En aquest sentit, a “Sextina reivindicativa” els mots claus de la rima final dels sextets manifesten alguna desavinença entre la parella d’enamorades: “què, horari, lleure, paga, ofici, setmana” (Marçal 1989: 314-315). De fet, ja no són com els mots de les sextines anteriors que hem comentat. Interpretem amb aquestes formes certa reivindicació del jo líric vers l’amant en creure que desatén el desig i la passió que hi ha

entre les dues. La tornada de la sextina és una estrofa que resum molt bé la resta del poema. Almenys, Marçal emprà aquest recurs de manera magistral. Així doncs, observem les discrepàncies de les enamorades en el tercet final de la “Sextina reivindicativa”: “amor, per què ens escapça el vol l’horari,/confina el lleure i, per ben poca paga,/amo d’ofici, ens roba la setmana?”. L’amor amb Mai s’enterboleix i la revolta contra els sentits abans desfermats es produeix. En aquesta interpretació reivindicativa tornem a copsar paraula poètica amb actituds que volen ser, però que al mateix temps no semblen ser-ho. Si més no, qui és l’amo d’ofici que roba setmanes?

A “Sextina revolta” el camp semàntic de la guerra, de la revolució, de la lluita entre enamorades es consuma. “Barricades, lluita, escala, mina, besos, revolta” són els mots-rima que denoten l’estat intern del jo (Marçal 1989: 316-317). El poema comença amb interrogatives que remarquen els dubtes de l’amor que s’esvaeix: “-Amor, ¿quina ombra aixeca barricades/al pas de l’ona en festa?” Continua amb la confirmació dels dubtes: “No ho veus? El corb s’atura a l’escala/de casa”. Reclama, tot avançant el poema, una reconciliació: “-Vine amor! Farem escala [...] No vull l’amor en nom de lluita/El vull peu nu i desarmat pels besos!”. El poema acaba amb l’esperança i la il·lusió del retorn a l’amor: “ -Amor, les barricades i la lluita/oblidaran l’escala de la mina/quan, dins, els besos facin la revolta!”.

Entre el primer títol en el qual es palesa el nom de la sextina “Sextina mirall” i el segon “Sextina dels sis sentits” se’ns presenten tres poemes: “Solstici”, “La festa de la sal” i “On s’esbalça la barca”. En el primer es manté la tònica que el mirall de la sextina inicial remarca. Aquest cop l’amor de dues dones s’explicita a través del sexe ja que “Solstici” és un cant eròtic de qualitat extrema. Erotisme lèsbic expressat amb el lirisme arrabassador del llenguatge poètic. Això sí, d’una exquisitat emocional exempta de barroeria. Boques i genives ressegueixen la molsa, mossegades a l’ametlla viva, una

gorga oberta i llengües sense brida configuren la sextina dels sexes de les amants: “I que les boques facin que la molsa/ arreli, viva, com la pell oberta/ sense brida al mirall dels nostres sexes!” (Marçal 1989: 299).

La norma adoptada en la sextina fins ara per Marçal ha estat apuntada més amunt, però a “La festa de la sal”, trenca aquest ritme de combinació. És a dir, fins ara rimava; com Petrarca i Brossa; els tres versos primers de l’estança final amb els del tercet de la tornada (246531/246). A “La festa de la sal”, Marçal emfasitza els elements de la primera estança 1foc, 2terra, 3aire, 4aigua, 5món, 6sal i col·loca la tornada en un 236: terra, aire i sal (Rafart 2008: 145-146). El camp semàntic de la natura i més concretament el dels quatre elements clàssics de la literatura universal els conjuga en el desig, el sexe i l’amor cap a l’estimada. El foc i la terra simbolitzen l’interior d’on surt l’amor que per efecte dels dos -foc i terra- brolla com un guèiser en forma d’aigua i vapor. L’amor es reparteix per tot l’univers. Es reparteix amb el símbol de la sal. L’espai de Marçal és significat pel mar i sal “ni un glop de mar, colgat sota la sal”: “Som amb el foc el centre de la terra/brollem amb l’aigua i alenem amb l’aire/fem rodar el món a l’era de la sal” (Marçal 1989: 300-301).

“On s’esbalça la barca” és com “Solstici” un poema dedicat a l’acte sexual lèsbic. En aquest cas els dos cossos s’estimen i els elements geogràfics constitueixen la metàfora del cos. El cos de l’estimada i el seu, tot realitzant l’acte sexual, s’interpreten mitjançant els símbols “cingles, duna, oratge, l’areny, el gual de la cintura, deu fosca”. La barca s’esbalça en un lloc on s’aconsegueix la festa de l’orgasme de l’amor:

Hi ha una deu fosca on em xucla l’oratge
per nodrir-te quan fem nit al meu sexe.
Venim del teu, pel gual de la cintura,
i parem festa, on s’esbalça la barca.
Quanta tendresa rodola pels cingles
i aviva els dits a l’areny del teu ventre! (Marçal 1989: 302)

Després de l'esclat dels sentits de la "Sextina dels sis sentits" l'eufòria del desig minva. Es denota el desamor i el desencís que s'acosta. Primer de tot a "Mai" i després a "De parar i desparar taula". Entre la dels "Sis sentits" i la "Reivindicativa" hi ha "Mai", "Laberint", "El corb absent" i "De parar i desparar taula". En elles es manifesten camps semàntics allunyats cada cop més de l'erotisme inicial del llibre. A "Mai" encara viu aquest desig. Introdueix per segon cop el mirall -símbol lèsbic molt arrelat- com a reflector de la imatge pròpia i de l'estimada: "se'm menja viva el teu mirall voraç/i jo et menjo, i em menjo el teu desig".⁸ Però, els dubtes emocionals ja comencen a augurar-se: "¿Trobarà mar, pels camins del teu cos/o morirà dins del meu cos voraç?" (Marçal 1989: 306). Encara més, apareixen mots de la bruixeria, un dels quatre grups de camps semàntics remarcables de la poesia marçaliana: "tiagra, herba i remei". En aquest camp es detecta la vessant de l'autora com a creadora de mots. Susanna Rafart (2008: 131) ens ho expressa amb aquests mots:

la primera frontera que estableix és l'amor carnal femení; la segona frontera, l'espai íntim i temporal, la casa, i el doble ofici creatiu de llum i tenebra, *com a bruixa i com a llevadora de mots*; la tercera frontera, l'espai social, amb la lluita i la rebel·lia; i finalment el món natural, que serveix per a situar els anteriors, amb diverses interseccions amb l'amor, la paraula i la revolta.⁹

En resum, el lèxic, la sintaxi i el sentit de la veu poètica comença a experimentar un canvi dins del relat poètic de "Terra de Mai". Marçal ofereix al lector els propis dubtes de la relació. En el vers "I, al punt on Mai comença ser el teu nom" copsem el desencís. El punt que refereix és el lloc on el significat de l'adverbi Mai comença a fer realitat la pèrdua de l'amor.

És a "Laberint" on el camp semàntic de la casa amb el subapartat de la bruixeria agafa la força més expressiva del recull. La rima de les estances gira al voltant d'aquest camp: "terra, metgia, bruixes, casa, porta i triaga". Aquest darrer mot extret d'Ausias

⁸ El primer mirall com a símbol l' introdueix al mateix títol de la "Sextina mirall" que obre "Terra de Mai".

⁹ La cursiva és nostre.

March.¹⁰ El desig de l'enamorada es situa en un laberint o un desert dels quals no hi ha ni sortida ni remei: "No trobo, en el laberint on soc, la porta/de sortida ni, al meu desert, metgia". La taula, objecte inequívoc de la casa, apareix en aquest poema com per exemple "Vull en taula i en jaç, festa de bruixes" (Marçal 1989: 308). I, continua el desencís en "De parar i desparar taula". La taula en aquest poema simbolitza el lloc de l'amor, és el lloc on es desferma la passió. Es converteix en una taula parada amb els condiments més saborosos de la casa que alberga les amants "En l'amor a l'estimada el sentit de la taula parada canvia, és un festí que creix en intensitat i també en tristesa, en més d'un poema" (Rafart 2008: 134). La "casa", la "porta" d'entrada, "l'aigua" com un mirall, el "rellotge" que marca l'espera, la "taula" parada amb el desig i el mot "sola" configuren la rima repetida de la sextina. La taula de l'amor espera amb il·lusió l'estimada que no arriba. El poema transmet una sensació de neguit en el qual s'alterna parar i desparar la taula/cambra d'amor emmarcada en el pas de les hores que el rellotge reflecteix. La nit arriba i l'estimada i el desamor s'acosten: "La nit truca a la porta i ve ben sola:/desparo taula i nego dins l'aigua/desig, rellotge, orenga, plats, cor, casa" (Marçal 1989: 313).

Abans de la incompareixença de Mai, en "El corb absent" l'amant ja no s'ha presentat a l'escola on treballa la veu poètica. El cos de l'estimada és un llibre de meravelles lul·lià, totes les meravelles que el cos li ha ofert: "Diré el teu cos, llibre de meravelles". El corb que no apareix denota l'abandó que es produeix de manera similar a l'àncora que lleva la presència física de l'estimada. La causa del desamor rau en què el jo poètic se sent culpable de l'absència de l'estimada:

Diré el plaer on el meu nom s'escola
quan, amb sentors de lluna, meravelles
el tacte de les coses ¿Veus com lleva
l'àncora la fruita que tu signes?

¹⁰ Vers extret del poema XCII d'Ausiàs March: "Mai és axí com la poqua triagua/ que molt verí sa virtut li apagua".

Sóc el ròssec de foc d'aquesta grua
que en el seu gest inscriu l'única fita. (Marçal 1989: 310)

Quatre poemes acaben “Terra de Mai”: “En riba d'exili”, “L'esca del retorn”, “L'engruna de la festa” i “L'ombra de l'altra festa”. Els títols ens diuen que l'amor s'ha esvaït. Es detecta l'exili en què es troba el jo poètic, un exili amorós, un exili d'absència d'amor no pas d'altra mena. Exili i desig del retorn es barregen en el sentiment de l'enamorada que deleix amb les engrunes d'amor que troba en desaparar la taula i també amb el somni que la manté: “l'ombra de l'altra festa”. En aquest poema la presència de l'estimada hi és i no hi és tal com ho expressa en “un bon dia/adéu amor” alternat que interpretem com l'enyor de l'estimada: “Bon dia amor que triomfes de l'ombra [...] Adéu amor, fa entrada l'altra festa”. Cada estança del poema comença amb una o altra expressió alternades i acaba la tornada amb un “Bon dia amor” significatiu que la presència desitjada és la real i no l'absent. D'aquesta manera interpretativa i a través de l'itinerari amorós comprovem la simbologia de caire irreal i poc definida que l'autora ponentina ens ofereix.

4. Actituds creatives a la segona i tercera part de *La germana, l'estrangera*

Les divises explícites en el llibre funcionen com a paràmetres significants de la paraula poètica. En aquest sentit, intenten donar-nos algunes de les claus del significat del text. El poema divisa de la segona part “En el desig cicatritzat i en l'ombra” transtextualitza Mallarmé al·ludint a *Brise marine*.¹¹ De manera gairebé literal diu: “La carn, sense paraules,/Davant de mi i en mi./I jo que havia llegit tots els llibres” (Marçal 1989: 331). Amb relació a les actituds creadores, Marçal ret homenatge a Rich en el títol de *La germana, l'estrangera* que obra la segona part del díptic. Marçal considera la seva filla Heura com una dona abans que filla. Tracta a Heura com una germana, idea que extreu

¹¹ Mallarmé a *Brise Marine* expressa: “La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.”

del concepte de *sororitat* que Rich estableix a través de la metatextualització d'un poema de Charles Baudelaire "Au lecteur" del llibre *Les fleurs du mal*.¹² Així doncs, detectem les idees poètiques d'Adrienne Rich en el recull ja que Maria-Mercè Marçal adopta la idea de *contínuum* lèsbic de Rich. És a dir, a diferència de l'existència lesbiana com a única forma sexual d'amor femení el *contínuum* comprendria "moltes formes d'intensitat primària entre dones que podrien incloure el fet de compartir una vida interior, unes idees i un pensament que les permeti unir-se contra la societat patriarcal masculina" (Marfany 2010: 18).

La dedicatòria forma part de la paratextualitat i la segona part del llibre ens expressa "A l'Heura, és clar!". Aquesta part del llibre tracta de l'amor matern i en to segur i concís l'autora dedica la lírica a l'única a qui li ho podia fer, és a dir a la seva filla Heura. El tractament maternal, però, com ella mateixa diu en diversos epítextos és "un dels temes més mitificats i mistificats de la nostra cultura" (Marçal 2004: 197).¹³ L'amor matern és estigmatitzat per "la negació i la invisibilitat en la nostra cultura del vincle mare-filla" (Marçal 2004: 201). Maternitat topificada a base "d'idil·li i ensucrament" (Borràs 2008: 247). La mateixa autora la defineix com a "maternitat en esqueix" (Marçal 1989: 9).

En particular, la primera secció de la segona part del llibre ens situa en aquest amor diferent del de "Terra de Mai". El naixement d'Heura i el postpart són ara els que marquen la temàtica d'aquesta segona part. Els poemes maternals de Marçal tenen un precedent en els que la poeta russa Marina Tsvetaïeva dedica a la seva filla que no sabem si Marçal els coneixia. Si més no, va traduir el cèlebre *Poema de la fi*, amb la col·laboració i ajuda de Monika Zgustová (Udina 2007: 210-211).¹⁴ Udina ha manifestat

¹² L'apòstrofe baudelairià diu: "Hypocrite lecteur! -mon semblable- mon frère!". I Rich al poema "Snapshots of a Daughter-in-law" canvia frèrre per soeur.

¹³ Genette proposa com *epítex* les referències textuales que es troben en l'exterior del llibre (les declaracions, entrevistes, diaris, correspondència, etc. d'un autor).

¹⁴ Es tracta del volum *Poema de la fi* de Marina TSVETAÏEVA (1992). Barcelona: Edicions 62. Amb Monika Zgustová.

també aquesta transtextualitat en “Terra de Mai” en el sentit que Tsvetaïeva va explicar l’experiència amorosa maternal des del començament fins al final amb els matisos de temps, manera i lloc que separaven ambdues autores.

La lluna, símbol de la dona en Marçal, ara és absent. Es converteix en ombra. Un amor que perviu en l’enyor. En el seu lloc apareix una altra lluna, una lluna que es reflecteix en un altre mirall:

La germana, l’estrangera inicia un cos a cos amb l’ombra. La lluna hi serà ara l’*absent*, només present a través de l’enyor. La lluna, ben entès, com a imatge plena, amb llum pròpia. Hi ha, en canvi, omnipresent, una altra lluna, en la seva accepció més buida: la del mirall que reflecteix. I allò que el mirall reflecteix, com la *hydra*, petrifica [...] Ombra i sang. Sang, però presa –robada, presonera, quallada. Set incendiada, absència esdevinguda fòssil. El mirall, de fet, obliga a mirar-se, i, en veure’s, veure allò que darrere nostre ens és llast i gep i feix. La lluna, plena, massissa, es balma en apropar-se del seu contingut mític i màgic. És només vidre i mur; no és tampoc un mirall d’aigua, és impenetrable. La ferida, la sang, imatge bàsica del recull, testimonia l’intent inútil de traspasar el llindar cap a l’altra banda (Marçal 1989: 9).

La filla, tractada com a germana i estrangera en Marçal, significa l’experiència com a dona que se sent com a tal i que viu la maternitat des del seu feminisme. És en aquest sentit que tot tractant a la filla com a germana i alhora una estrangera, una estranya als gens familiars, pot reconèixer-la amb l’accepció de dona companya i no com una relació convencional entre mare i filla. Els versos finals confirmen aquestes impressions: “És perquè et sé germana, que puc dir-te estrangera [...] És perquè et sé estrangera que puc dir-te germana” (Marçal 1989: 416). Els versos “Heura/, victòria marçal/, germana,/estrangera, de cop feta present” és colpidor en l’aspecte de la relació mare i filla tal com ella l’entén (Marçal 1989: 338). A la dedicatòria d’aquest poema emfasitza la figura femenina de Marceline Desbordes-Valmore que va parlar de la maternitat en perdre els seus quatre fills a *Le livre des Meres et des Enfants* (Marçal 1989: 338). La dedicatòria “Car si pres que tu sois l’air circule entre nous” és força impactant. Convé destacar que aquesta dedicatòria es troba en relació directa amb el significat especial que Marçal vol conferir en aquesta part del llibre tot tractant de la maternitat en sentit de filla i alhora amiga. El patiment del part, les circumstàncies del

postpart que la mantenen sense forces per fugir, el llenguatge bàrbar d'una nouvinguda, estranyes sensacions que provenen de quan la tenia al ventre es manifesten colpidorament. Malgrat les estranyes sensacions t'anomeno "Heura, victòria marçal, la germana, l'estrangera". La part ombrívola de la poesia de Marçal es barreja sempre amb la claror, sempre cal buscar el que es veu i el que s'amaga i això ens situa en una paraula poètica *simbòlica* ja que com podem veure és un discurs visionari creat amb intencions interrogatives. La filla per mitjà dels símbols poètics esdevé una germana.

Maria-Mercè Marçal vol aconseguir, com hem dit abans, la utopia a "Terra de Mai". Aquest estadi irreal futur que ens força a aconseguir la impossibilitat. La utopia en forma de lluna, l'abasta a la primera part del llibre i s'esmuny com la sal diluïda entre l'aigua de la terra que apaga el foc del desig. L'amor especial cap a Heura substitueix la utopia de Mai sense oblidar-la. Ambdós amors els comparteix alhora ja que mentre feia de mare coneix a Mai. Fet aquest que li serveix per a comparar i valorar els diferents tipus d'amor. El record dels moments passats reviu en el mirall de la imatge lèsbica, però impregnat de la sang que temps enrere l'havia mantingut tan viva. La sang li ha estat presa en sentit de robada. És una sang de records que es manté en l'ombra que cal cercar darrere el mirall i aquest es mostra impenetrable. És a dir, l'amor ja no tornarà. L'amor palpat a base de sensacions eròtiques s'ha esmicolat.

La sang penetra en el primer poema de "Sang presa". Dodecasíl·labs sorprenents d'un assassí que accelera mots, el seu cor que dubta de travessar el carrer on es troba la imatge d'un gos esquarterat i el mirall sense fons reflecteix el color vermell de la sang que fuig. És la sang presa, robada, sang font de la vida que li ha estat arrabassada: "Vénen mots que accelera l'assassí sense nom/El meu cor, temerari, travessarà el carrer?/Hi ha un gos esquarterat, enmig de la calçada/Pel mirall sense fons, color de sang com fuig..." (Marçal 1989: 359).

El desamor començà després del solstici i la veu poètica vol desfer els passos recorreguts en saber que l'ha portat al desencís, però "l'enyor interrogava precipicis/i el buit tornava, en l'eco, les preguntes/assassinades pels punyals de l'aire (Marçal 1989: 361). Records d'aquesta sang presa es troba en forma de "sang a les butxaques" (Marçal 1989: 360). Evidenciem, amb aquests mots, símbols més que realitats mundanes.

A partir d'aquí copsem l'influx d'una de les mares literàries de Marçal. A la segona secció del llibre "Sang presa" trobem cites orientades a la temàtica de l'amor lèsbic retrobat. La poeta francesa Renée Vivien havia entrat a la seva vida:

ja coneixia Renée Vivien i és possible que la fascinació que em van produir els seus poemes i la seva figura hi haguessin deixat ja alguna empremta. El descobriment de Renée Vivien té a veure amb l'obsessió que en un moment determinat em va agafar per trobar textos que parlessin de l'amor entre dones (Marçal 2004: 203).¹⁵

Les cites que parlem són "Et je t'adorerai comme un noyé la mer" (Marçal 1989: 362) i "Et j'aimerai ta mort dans la nuit de la mer" (Marçal 1989: 386). Totes dues provenen del poema "La Rançon" (Vivien 1903: 17) les quals encapçalen dos poemes de "Sang presa": "Mar que m'escups" i "Necrofilia". En el primer la poeta emfasitza la mar com a mirall que li retorna "aquest esguard que resta" de l'amor de l'estimada. En el segon representa l'amor que sent encara per la persona estimada i que ha perdut: "He volgut fer l'amor amb el cadàver/d'aquella primavera mal colgada". Un rastre de sang persegueix tot el sentiment poètic, és un rastre precís: "Cerco la lluna/dins dels meus ulls, i hi trobo un trau atònit/que perboca la sang d'aquest poema" (Marçal 1989: 363). La sang que abans era vida, ara és una ferida, la ferida que deixa la lluna, la de la dona abandonada: "I ara que tu no hi ets, absurdament,/la sang se'm fa, absurdament, ferida" (Marçal 1989: 367). Els confins que el mirall de Mai reflectia en la plenitud de l'amor ara amb la sang presa s'esmicola en mil bocins, cada tros de vidre trencat és una part del cor trencat que les uneix en la separació.

¹⁵ Renée Vivien, nascuda amb el nom de Pauline Mary Tarn (Londres, Anglaterra, 11 de juny de 1877 - París, 10 de novembre de 1909 - va ser una poeta britànica que va escriure les seves obres en francès.

Les lamentacions de la pèrdua acaben barrejant-se en els poemes finals de “Sang presa” amb les sensacions marçalianes de la maternitat. Tots els camps semàntics que s’inicien en “Terra de Mai” conformen el mosaic literari de “Sang presa”, però gairebé tots agafen el tint vermell de la sang. Fins i tot; quan la sang no s’explicita; empra situacions que remetent a ella com per exemple “el suïcidi, la tenebra vermella, el senyal del carmí, l’estaca al mig del pit, vampir absolut, la daga dins del meu pit, l’albada del coll d’un gall degota, vampíricament bell”. Totes elles honoren el sentiment que l’autora vol remarcar. Sentiment produït a causa del desamor. Es converteix la utopia de la “Terra de Mai” en una “Illa de Mai” aleshores inabastable: “L’Illa de Mai sols és el meu deler/viatger que ha arrelat a trenc de platja?” (Marçal 1989: 372). En aquesta part del recull: “Les dues antigues amants estan unides en la guerra, en un pacte de sang que no es pot estroncar mai” (Whyte 2008).

Les tisoires fredes segellen el part de la seva filla i el buit de l’amor apareix. Tots els records dels moments passats es van allunyant com petrificats i aturats pels ulls de la Medusa. El poema “Hydra” escenifica la mirada que petrifica a tothom qui mira la Medusa d’acord amb el que coneixem de la mitologia grega. El desamor s’ha d’afrontar i cal treure la màscara de carn que amaga els ulls de pedra. Cal oblidar aquest mirall, símbol de l’amor de l’estimada que resta obscur i que ha petrificat l’amor que li ha pres la sang de la vida:

HYDRA

Que hi ha sota el teu rostre
que em fita amb ulls de pedra?
¿Quan gosaré arrencar-te
la màscara de carn
i fer front a l’obscur
mirall que em petrifica? (Marçal 1989: 391)

L’amor de Mai ja no hi és. L’oposició de contraris de l’ànim de la veu poètica és evident en el poema “Benedicció”. Beneeix i maleeix la relació, tot alhora. Agraeix els records i renega d’haver-los perdut. Les quatre estrofes comencen amb “Et beneixo” i

acaben amb “et maleeixo”. La primera estrofa és de sis versos i les altres tres són de set. A la darrera canvia l’ordre d’oposicions que s’inicia amb “Et maleeixo” i conclou amb “et beneeixo” (Marçal 1989: 394-395). Aquest acabament significa que no guarda rancor a Mai. És la benevolència de la dona enamorada que malda per un altre amor que ja s’esbrina en el penúltim poema “D’Artemis a Diana” (Marçal 1989: 414-415). La cita inicial transtextualitza de forma literal a Adrienne Rich, “Uns ulls nous se m’obrien dessota les parpelles”. Marçal també busca aquests ulls sota noves parpelles. Pel poema passen tots els símbols més recurrents de la seva poesia. El “mirall” del desig, el mirall on apareix una nova imatge de dona estimada, els ulls nous són els que tornen a desxifrar el mirall de l’amor nou. Ulls que pregunten i remouen “la sal” i “la mar” (Marçal). Ulls nous que treuen “l’aigua” del pou i apaivaguen la set del nou desig. Al nou amor en forma d’ulls li reclama noves paraules, però abans ha trencat els altres mots, els mots que van causar desamor. I, a les paraules calen uns camins nous que acompanyen a les amants: “noves mans”, “llengua nova”, “nous sentits”, “Uns nous camins excavats sang a sang”. “La sang” segella l’acabament de “Sang presa”. Aquesta sang de la vida que ha estat presa. El títol del poema fa referència a la mitologia clàssica de la mateixa deessa en versió grega i en versió romana, Artemis grega i la Diana romana, ambdues són significatives de la cacera, però també de la lluna i en Marçal la lluna és la dona. Per tant de la dona estimada (Artemis) a l’altra amb ulls nous (Diana) que remou un amor passional diferent.

Certament, com hem pogut comprovar en els poemes d’aquesta segona part del llibre de manera general el que és “descriu o narrat [...] s’ha d’interpretar com a invàlid en sentit literal: tot el seu sentit és, justament, només simbòlic” (Ferraté 1989: 15).

5. Reflexions amoroses de *La germana, l'estrangera*

De la interpretació, de manera sempre subjectiva i global, que s'ha fet del recull s'han extret unes virtuts textuais amb un significat, sentit i significació determinats. Les virtuts provenen de les accions i intencions que creiem que l'autora ha utilitzat. Aquestes es basen en la veu enamorada de Maria-Mercè Marçal. D'aquesta manera m'he hagut de centrar més en la primera i tercera parts de *La germana, l'estrangera* que són les que reflecteixen l'amor lèsbic i que ocupen un espai –tant en la forma com en el contingut- més considerable en el conjunt del llibre. L'amor lèsbic marçalíà constitueix una novetat dins de la literatura catalana. Certament, el tema de la maternitat en la interpretació en clau amorosa constitueix una mena d'incís dins del recorregut amorós lèsbic que ens hem proposat. Altrament, ens serveix per a observar el tracte poc convencional que Marçal efectua del tema de l'amor entre mare i filla.

S'ha fet un recorregut interpretatiu dels reculls “Terra de Mai” i “Sang presa”. Hem observat com la forma de la sextina i el significat de “Terra de Mai” en certa manera són indestriables. Ambdues parts del llibre manifesten que Maria-Mercè Marçal era una dona enamorada. Aquest aspecte de l'amor, lliure de tabús sexuals, ens ha portat a cercar específicament els trets dels poemes que ens han ajudat a comprovar aquest fet.

La importància dels versos se centra en la forma expressiva que utilitza. És d'admirar la valentia en poetitzar el tema lèsbic en la societat dels anys vuitanta del segle passat. A més a més, la defensa de la feminitat en el llibre *La germana, l'estrangera* es mostra amb tota la força que es mereix. Totes les poesies comentades tenint en compte aquesta tessitura manifesten la veu poètica d'una dona enamorada que posa tots els seus coneixements literaris al servei d'un treball líric de primera magnitud. En aquest sentit, la mateixa autora en parla:

la passió, que té de positiu el fet de trencar els propis límits[...]alhora comporta un aspecte negatiu en tant que pot esdevenir una mena de xuclador[...]tinc molta tendència a utilitzar formes preestablertes. En el fons, és com buscar una mena de pautes mitjançant les quals puguis continuar

la teva experiència de trencar límits alhora que vas aconduïda. Tinc la impressió que una poesia més continguda necessita menys pautes externes i, en canvi, la poesia més passional, més desbordada, les reclama (Nadal 1989: 27).

Un aspecte a considerar de la poesia de Marçal surt d'aquest comentari. Les formes preestablertes que utilitza l'autora acostumen a ser la cançó popular i la tradició clàssica expressades amb paraula poètica *simbòlica*. La impressió de Marçal és que la cançó popular hauria d'estar menys influïda per aquesta conducció externa simbòlica. Marçal emprà el sonet i la sextina (cultes) abans que la cançó popular per a expressar la passió. L'oposició amor culte, amor sentit a "Terra de Mai" és evident: "en el poema culte la passió és aconduïda per la lògica del pensament analític, la sintaxi contra la passió, o si es vol, l'amor *intel·lectualitzat* (que inclou també l'amor sàfic de la sextina) enfront de l'amor *sentit*" (Delor 2008: 165-166) que sembla més adient per a la cançó popular. És a dir, que les accions i intencions de l'autora ens dirigeixen cap a una interpretació de paraula poètica que utilitza formes preestablertes de caràcter simbòlic que emfasitzen la passió d'una manera intel·lectual. En conjunt, les actituds de l'autora en aquest recorregut amorós ens ofereixen un discurs visionari en forma de paraula poètica *simbòlica o transfigurada*.

El cinquè llibre de Marçal *La germana, l'estrangera* ens mostra que l'autora escriu com una dona ja que la forma literària dels poemes, la temàtica dels reculls, la metaliteràlitat o la transtextualització així ho corroboren. Una dona enamorada de les dones importants a les quals sempre ha volgut retre homenatge. En aquest aspecte, cal sinó remetre'ns a la consideració de la lluna i d'altres símbols en els seus poemes. La lluna és el centre del seu univers. La metàfora de la dona la col·loca en disposició per rebel·lar-se contra el sol que simbolitza la figura del patriarcat. Una condició de dona "que tenyeix sempre la vivència de les coses i de la seva poesia" (Udina 2008: 211). No obstant això, no cal dir escriptura feminista sinó també escriptura poètica de magnitud excelsa. Autèntica literatura que embadaleix a lectores i lectors enamorats. El discurs poètic de l'autora no

se subordina al patriarcat sinó que pren part activa a favor del sexe femení. És el sexe del qual parla en els reculls poètics d'una forma inigualable. Amb aquesta tessitura ha trencat els esquemes tradicionals heterosexuales. Ha fet públic el clam de la dona enamorada i el receptor de la seva obra ha copsat la crida del sexe lèsbic expressat en llenguatge literari femení:

su rebeldía ha sido doble: ha abierto su sexo femenino al sexo femenino, con lo que ha dinamitado la heterosexualidad obligatoria y ha abierto su boca al poema, a la palabra pública y compartida con el público lector, a la construcción de un discurso que enuncia su sexo femenino, construido con los símbolos que le han parecido los propiamente femeninos, literariamente hablando (Martínez Muñoz 2006).

Per mitjà d'aquests símbols i formes preestablertes l'autora ens dirigeix cap a un discurs visionari que es reflecteix en paraula poètica en la qual la literalitat gairebé sempre amaga conceptes inefables.

Bibliografia

ABELLÓ, Montserrat; et al. (1998) *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Empúries.

ADELL, Joan-Elies (2008) "Quan el cos dona la raó". *Reduccions: revista de poesia*, núm.: 89-90.

ANGLADA, M, dels Àngels (1991) "Maria-Mercè Marçal, rima i ritme" *Urc. Monografies literàries de Ponent*". Tàrrrega, núm. 4-5.

BESA, Josep. (1996) "L'inefable la va temptar o *Childless woman*, de Sylvia Plath". *Reduccions: revista de poesia*, núm.67.

BORRÀS CASTANYER, Laura (2008) "*La germana, l'estrangera*: Continuitats i ruptures en Maria-Mercè Marçal". *Reduccions: revista de poesia*, núm.: 89-90.

CIXOUS, Hélène (1990) "De la scène de l'Inconscient a la scène de l'Histoire: Chemin d'une écriture". En *Hélène Cixous. Chemins d'une écriture*. Françoise Van Rossum-Myriam Díaz-Diocaretz (eds.). Amsterdam: Rodopi- París: P.U.V., 15-34.

CIXOUS, Hélène (1994) "La dona i l'escriptura", *Fi de segle. Incerteses davant d'un nou mil·lenni*, Àngel San Martín (ed.), València, Ajuntament de Gandia / Universitat de València: 27-39.

CLIMENT, Laia Mercè (2008) *Maria Mercè Marçal, cos i compromís*. València-Barcelona: Institut Universitari de Filologia Valenciana. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

CÒNSUL, Isidor (1998) "Maria-Mercè Marçal, la dona tranquil·la". *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Empúries.

DELOR, Rosa (2008) "Primera aproximació a la poesia de Maria-Mercè Marçal". *Reduccions: revista de poesia*, núm.: 89-90.

FERNÁNDEZ, Josep-Anton (2004) "Subversió, transició, tradició: política i subjectivitat a la primera poesia de Maria-Mercè Marçal". *Lectora. Revista de dones i textualitat* núm. 10 .

FERRATÉ, Joan (1989) "Símbol, imatge, glossa", dins *Apunts en net*. Barcelona: Quaderns Crema, p. 15-22.

FERRATER, Gabriel (1960) *Da nuces pueris*. Barcelona. Les Quatre Estacions, J.Pedreira.

GENETTE, Gerard (1982) *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris,. Éditions du Seuil.

MARÇAL, Maria-Mercè (1989) *Llengua abolida (1973-1988)*. València. Poesia 3 i 4. Eliseu Climent editor.

MARÇAL, Maria-Mercè (2004) *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*. Editorial Proa, col·lecció "Perfils" (núm. 47), Barcelona. Edició a cura de Mercè Ibarz.

MARCHESE, Ángelo i FORRADELLAS, Joaquín (1989) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Editorial Ariel.

MARFANY, Joan-Lluís (2010) "Maria-Mercè Marçal. Veu i veus de dona". En línia: http://www.hermeneia.net/treballs_pdf/e1/2/jaume_marfany/jmarfany.pdf

MARTÍNEZ MUÑOZ, Madò (2006) "Mi sexo y yo en el espejo. Poemas seleccionados de *La germana, l'estrangera*". *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. En línia: m.es/info/especulo/numero32/mercemar.html.

MASSIP, J. Francesc (1982) "Maria-Mercè Marçal, fetillera del vers". *Canigó*, núm. 778.

MONTERO I BOSCH, Anna (1998) "L'espai d'una llengua abolida". *Maria-Mercè Marçal. Escriptor del mes, «Gener 1995»* Institució de les Lletres Catalanes. Àlbum *Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Centre Català del PEN Club.

MONTERO I BOSCH, Anna (2008) "La triple lluna i el mirall. *Cau de llunes i Bruixa de dol*". *Reduccions: revista de poesia*, núm.: 89-90.

NADAL, Marta (1989) "Maria-Mercè Marçal, els confins de la identitat". *Serra d'Or*, núm. 352.

OLLER, Dolors (1990) *Virtuts textuais. Una tipologia de la paraula poètica*. Bellaterra: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

OLLER, Dolors (2011) *Accions i intencions. Estratègies de lectura i assaigs de poètica*. Barcelona: Empúries Editorial "Biblioteca Universal Empúries, 236".

PASCUAL, Teresa (2006) "Maria-Mercè Marçal: genealogia de la diversitat". "Miscel·lània Maria-Mercè Marçal". En: *Rels*, núm. 8.

ROSSELL, Maria (2007) "Escriure amb tinta blanca: construccions poètiques de la maternitat". *Revista Extravio. Revista electrònica de literatura comparada*. Universitat de València, núm. 2. En línia: http://www.uv.es/extravio/pdf2/m_rossell.pdf.

SABADELL, Joana (1998) "Allà on literatura i vida fan trena. Conversa amb Maria-Mercè Marçal sobre poesia i feminisme". *Serra d'Or*, núm. 467.

SALA VALLDAURA, Josep. Maria (2008) "Mercè Marçal: un espai *Entre*". *Reduccions: revista de poesia*, núm. 89-90.

UDINA, Dolors. "L'altra mirada que perfà la pròpia: Maria-Mercè Marçal com a traductora". *Reduccions: revista de poesia*, núm.: 89-90.

VIVIEN, Renée (1903) *Évocations*. París, Alphonse Lemerre, éditeur .

WHYTE, Christopher (2008) "La germana, l'estrangera (1981-1984)". Budapest. Traduit per Joaquim Mallfrè. *Visat*, núm. 5. En línia: <http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/fra/articles/52/20/0/3/poesie/maria-merce-marcals.html>