

## ANNA DODAS I LA VIOLÈNCIA ESTÀTICA

MARIA SEVILLA PARIS

Universitat de Barcelona

msevilla@ub.edu

*Anna Dodas and the static violence*

Aquest treball vol ser una proposta de lectura transversal del corpus literari d'Anna Dodas i Noguier amb la qual, a banda de subratllar les semblances entre la seva poètica i la d'altres escriptores com ara Mercè Rodoreda i Maria-Mercè Marçal, s'aspira a visibilitzar el vessant narratiu de l'autora de Folgueroles; vessant que —constituït només per tres contes breus publicats de manera esparsa— normalment ha passat desapercebut per la crítica rere el protagonisme de la seva (també minsa, però igualment potent) producció en vers. Tot plegat amb l'objectiu afegit d'apostar, finalment, per una lectura en clau política dels seus textos.

**Paraules clau:** Anna Dodas i Noguier, Maria-Mercè Marçal, continuïm lesbic, poesia en català, conte en català, violència de gènere i literatura.

*This paper aims to be a proposal for a transversal reading of the literary corpus of Anna Dodas i Noguier, with which, apart from emphasizing the similarities between her poetics and that of other writers such as Mercè Rodoreda and Maria-Mercè Marçal, we aspire to visibilize the Folgueroles author's narrative production; production that —constituted only by three short stories published sporadically— has usually gone unnoticed by critics behind the prominence of its (also small, but equally powerful) verse production. All in all, with the added objective of betting for a reading in the political key of his texts.*

**Keywords:** Anna Dodas i Noguier, Maria-Mercè Marçal, Lesbian Continuum, Catalan poetry, Catalan short narrative, gender violence and literature.

Data de recepció: 24/11/2017. Data d'acceptació: 25/5/2018.

### Introducció: el corpus literari

Encara no fa tres anys que, el mes de maig del 2015, l'editorial La Busca va publicar tota la producció en vers d'Anna Dodas i Noguier (Folgueroles, 1962 - Montpeller, 1986) amb *El volcà* —títol que recull els poemaris *Paisatge amb hivern*<sup>1</sup> i *El volcà*,<sup>2</sup> així com un total de 27 esbossos i poemes esparsos de l'autora, i tot plegat encapçalat per un text de presentació de Ramon Farrés i pròleg de Núria Martínez-Vernis. La publicació de La Busca, així, recuperava els textos d'*El volcà* que Edicions 62 va editar (amb pròleg a la primera edició de Jordi

1. Primer poemari d'Anna Dodas. Fou escrit a Folgueroles entre el gener i l'agost de 1985 i fou mereixedor del Premi Amadeu Oller de poesia de l'any 1986. Va ser publicat aquell mateix any amb Edicions del Mall, i inclou dues composicions musicals de Josep Baucells.

2. Segon poemari d'Anna Dodas, que l'autora va enllestir abans de morir. També n'havia acordat la publicació amb Edicions del Mall, però un cop morta l'autora —i havent fet fallida l'editorial—, el recull no va sortir fins a l'any 1991.

Sarsanedas) l'any 1991 i, d'aquesta manera, feia novament accessible un corpus poètic en el qual molts i moltes (jo mateixa inclosa) encara no havíem tingut ocasió d'entrar —o, almenys, no més enllà dels préstecs amb data de venciment de les biblioteques.

La publicació d'*El volcà*, doncs, ha suposat l'actualització necessària de la poesia d'Anna Dodas. Segueix sense ser gens visible, però, el vessant narratiu d'aquesta mateixa autora —sobre el qual Maria-Mercè Marçal, que havia estat membre del jurat de l'Amadeu Oller que premià el seu primer llibre, en digué que «l'Anna més aviat semblava decantar-se per la narrativa i [...] la seva irrupció poètica va sobtar més d'un dels seus amics...» (Marçal, 2004: 104). Sigui com sigui, el fet és que abans de merèixer el Premi Amadeu Oller de poesia de l'any 1986 per *Paisatge amb hivern*, Anna Dodas ja havia rebut un accésit al Premi Ajuntament de Calldetenes pel relat «La deessa de les flors» (publicat a la revista de literatura de Vic *CLOT* el febrer de l'any 1982) i un primer lloc al Premi de Narrativa de l'Ajuntament de Vic amb «Capvespre de foc i de grana» (publicat a *Ausa* el mateix any 1982). *Ausa* també publicaria, l'any 1991, el relat «Les ciutats», així com un parell d'estudis que Dodas feu sobre Jacint Verdaguer i Mercè Rodoreda —i que, junt amb el capítol primer del que hauria d'haver estat un estudi sobre Jordi Sarsanedas, publicat a *Lletra de canvi*, configuren el corpus de textos acadèmics publicats de l'autora.<sup>3</sup>

No m'aturaré en aquests darrers materials, però sí que trobo necessari d'esmentar i de subratllar l'existència dels textos narratius de l'autora en la mesura que (sense entrar en sospites tedioses i, en tot cas, gens productives sobre la presumiblement major o menor qualitat d'aquestes proses en relació amb els seus poemes) ens permetran d'aprofundir en l'imaginari poètic d'Anna Dodas: poeta i narradora que, malgrat haver mort amb 23 anys, produí un corpus literari prou ric com per justificar aquestes (i tantes altres!) pàgines, i que està format —d'acord amb els límits que proposo en aquest treball— pels dos poemaris *Paisatge amb hivern* i *El volcà* (junt amb els 27 textos esparsos en vers, tots tres conjunts recollits a l'edició citada de *La Busca*) i pels tres contes «La deessa de les flors», «Capvespre de foc i de grana» i «Les ciutats».

### Dir-se des del silenci: la prosa

Quan hom fa, però, la col·lació del corpus d'obres d'un o d'una escriptora morta tan prematurament (com és el cas), sembla inevitable no pensar en el tal llistat com en una mena d'impertinència després de la qual —i tal com ha escrit Mònica Boixader a *Núvol* (2014)— només pot venir «ell, el silenci. Un silenci injust i incomprensible com la seva mort, que va tenir més ressò que no pas la seva

3. Em refereixo a: DODAS, Anna. «"L'Atlàntida" i "Os Lusíadas": dos poemes neoclàssics». *Ausa* [Vic], XV, núm. 128-129 (1992), p. 45-62 [en línia]. <<http://www.raco.cat/index.php/ausa/article/viewFile/38406/38279>> [Consulta: 23 febrer 2018]; DODAS, Anna. «Per a un estudi de "Mirall trencat": un procés de poetització». *Ausa* [Vic], XV, núm. 131 (1993), p. 289-302 [en línia]. <<http://www.raco.cat/index.php/Ausa/article/view/38390/38263>> [Consulta: 23 febrer 2018]; DODAS, Anna. «Mites en un jardí: El mite introductor». *Lletra de canvi* [Barcelona], núm. 30 (1990).



Anna Dodas a l'Escola de Música de Vic. Arxiu família Dodas.

persona —i amb la seva persona dic la seva poesia». A diferència de Boixader, i tal com tindrem ocasió de veure més endavant, no crec que en el cas d'Anna Dodas la mort sigui indestruïble de la persona ni/o de la seva poesia. De fet, és precisament des d'aquest pressupòsit (és a dir: des d'aquesta *indestruïbilitat* de la persona i la poesia), però no altrament, que trobo que podem explicar la traça de «silenci injust i incomprensible» que fa visible el corpus literari de Dodas, prematurament emmudit, a l'ombra de l'absència de la seva mateixa persona (i tal com insinuava Boixader).

Perquè les persones, incardinades en els nostres respectius cossos i definides segons les nostres respectives mirades, *som* en tant que capaces d'*explicar-nos* —o, dit d'una altra manera: *som* en tant que usuàries d'un punt de vista des del qual *som* capaces de narrar-nos—, però el fet és que la veu des de la qual s'enuncia el jo predominant en el corpus literari d'Anna Dodas és una veu marcada per la impotència: pel silenci sempre incomprensible i, potser, també injust, des del qual se sentència el fracàs del jo poètic en el seu intent fallit d'esdevenir *agent d'enunciació* i, aleshores, *subjecte* d'una narració pròpia. En el corpus literari d'Anna Dodas, per tant, el silenci no és només un fenomen pòstum que es produeix com a resultat d'una absència sinó que representa, sobretot, un fenomen fundacional: el senyal —expressat en el buit de la no-paraula— d'una mancança original i programàtica d'una determinada forma d'experiència.

«*La deessa de les flors*» (1982)

«*La deessa de les flors*» (Dodas, 1982a), en aquest sentit, és un conte —segmentat en tres moments narratius que es diferencien els uns dels altres, tipogràficament, per alternar l'ús de la lletra rodona amb la cursiva— que explica la incapacitat mateixa de dir una certa forma de gaudi, inicialment tranquil i encarnat en dues dones, màgiques i silents (la deessa de les flors i la nena-nimfa). Precisament per motiu de la seva indicibilitat, però, aquest gaudi acaba transformant-se monstruosament en un desig violent i patològic que portarà un dels dos narradors-protagonistes del relat a exhaurir o matar simbòlicament l'objecte del seu desig (la nena-nimfa). Això, finalment, farà mereixedor l'altre narrador-protagonista de l'abandó del seu respectiu objecte de desig (la deessa de les flors).

El conte, d'aquesta manera, és un elogi de la natura silenciosa: de l'experiència indefinible que, si ho és, és justament perquè no parla i no té nom. Més que silenciosa, doncs, ens trobem davant d'una experiència afàsica, «I mai no parlava, només cantava, lairalà, lalà, lailà, tan fluixet que no es sentia, només ella podia escoltar-se la seva callada cançó de dintre estant» (*op. cit.*: 49): tan plaentment deliciosa que no es pot explicar o, potser, delitosa pel sol fet que no es pot explicar —però, en qualsevol cas, aliena a les dimensions amb què, convencionalment, definim els límits de l'enunciació. A nivell de morfologia verbal, per exemple, aquests límits prenen la forma de tres representacions explícites que totes i tots sabem, i entre les quals s'hi troba (junt amb la persona i el nombre) el temps: sota l'efecte captivador de la deessa de les flors o de la nena-nimfa, però, els límits es desdibuixen, i és per això que «les hores no passaven, que s'obrien i es feien tan amples que dintre seu hi cabia tota l'eternitat» (*op. cit.*: 51).

Contraposada a la indefinició amable amb què, al començament del conte, se'ns caracteritza el silenci, hi ha el sol: l'astre rei que, amb la seva llum excessiva, i amb tot el seu poder apol·lini de (sobre)determinació, se'ns apareix com una força

burlata, [que] em mirava de dalt estant, suficient. I cremava tot el dia d'una manera horrorosa i ell era cruel, i ho sabia i li agradava ser-ho. Tancava persianes i cortines i ho deixava tot en una penombra silenciosa [...] I si sortia a fora tot era diferent i el sol xisclava i ho rostia tot [...] I el meu cervell embogia impotent i els sorolls m'envoltaven i em ferien cruelment i em sabia feble i el món també i es desfogava en mi, i el meu voltant era inhabitable i els ulls em sortien de les conques i a dins el cap tot era buit, un enorme espai buit en què ressonar i córrer totes les fresses del món i jo tenia por. (*op. cit.*: 49)

Lliurar-se a la indeterminació i al no-llenguatge, així, comporta una indefensió que (malgrat el deliri) no sempre és suportable, i és per motiu d'aquesta por de l'experiència sense límits i sense nom que, com ja he avançat, un dels narradors acaba matant la nena-nimfa mogut per l'ansia de la conquesta —tan violenta, però tan representacionalment tranquil·litzadora. Mogut, doncs, per una

ansia descalça [que entrava furtivament de nit] i m'omplia. M'estrenyia fortament i jo esperava l'albada amb el crit no-nat a punta de llengua [...] de vegades, era la por la més cruel companya de les meves nits d'insomni i em sentia despulat i impotent enmig de la foscor més gran. I veia monstres que

m'arrabassaven el que jo més estimava i veia una casa buida que s'aterrava i l'enorme aligot omnipotent que reia sarcàsticament i deia ho veus, ho veus. (*op. cit.*: 51)

La raó d'una mirada totalitzadora que pugui *dir-ho*, *anomenar-ho* i *explicar-ho* tot acaba tornant-se, efectivament, un monstre,<sup>4</sup> i després d'això la nena-nimfa ja no va fer ni dir res: «Ella no es movia i els seus ulls miraven fixament més lluny, però ara sense intentar comprendre-ho» (*ibidem*). Després de l'impuls de conquesta d'ell, la nena-nimfa romandrà «sobre l'erba socarrimada. Els cabells, estesos com un llarg i ample ventall, diuen flors abrusades i seques. Tot el seu cos prometedor era estès com una flor marcida» (*ibidem*). Finalment, doncs, s'haurà imposat el regne apol·lini d'aquell sol burleta i suficient que —omnipotent com l'aligot sarcàstic— ho crema tot de dalt estant.

«*Capvespre de foc i de grana*» (1982)

Es tracta, de fet, del mateix poder apol·lini de conquesta representacional que apareix, novament en forma de llum violenta i abrusadora, al conte «*Capvespre de foc i de grana*» (Dodas, 1982b):

Quan es mor, la llum es concentra en les flames i en les pomes i per això tenen aquells reflexos tan clars que il·luminen tota l'estança, cada cop més fosca i morta. El sol s'avergonyeix cada dia de ferir-ho tot amb la seva mirada insuportable que destrueix tots els encants del món i els ensenya i els humilia davant de tothom. Se n'avergonyeix i se'n va i deixa que tots els seus raigs es vagin endolcint i es facin foc o mel o poma. I retorna cada cosa al seu lloc i cada color es fa més íntim i dolç i els sento en la pell quan mig travessen la fosca tímida. (*op. cit.*: 38)

4. I és que, efectivament, i per dir-ho amb el conegut gravat de Francisco de Goya, *el somni de la raó produeix monstres*. El segle XX és ple de crims que donen fe de l'ombra afuada d'aquests (mal)sons i d'altres deliris de grandesa de la raó, i si dic *ombra afuada* és perquè, en presència de l'«enorme aligot omnipotent» que riu sarcàsticament a la «*La deessa de les flors*» d'Anna Dodas, no puc fer sinó pensar en aquella altra au de presa que sobrevolava i vigilava amenaçadorament aquella altra poeta, Maria-Mercè Marçal, en el seu «*Pare-esparver que em sotges des del cel* / i em cites en el regne del teu nom, / em petrifica la teva voluntat / que es fa en la terra com es fa en el cel» (Marçal, 2017: 371). Marçal, d'aquesta manera, associa el monstre de la raó amb el pare —i, doncs, amb una llengua i amb una llei que silencien i que invisibilitzen el *continent negre* (dient-ho, ara, amb Freud) de les dones— i el dibuixa en forma d'esparver. Anna Dodas, molt semblantment, dona al regne de l'indicible un cos de nena/dona que serà irreparablement profanat, però, per un impuls sobre el qual planarà la sarcàstica mirada (i la inevitable sentència: «ho veus, ho veus», que reapareix a la p. 52 del conte) de l'horrible aligot. Malgrat les similituds, però, m'imagino que en aquest cas no podem parlar d'una intertextualitat directa entre el conte «*La deessa de les flors*» (publicat el 1982) i el poema del «*Pare-esparver*» (pertanyent a *Desglac* i, per tant, publicat el 1988), i no podem fer-ho per motiu, precisament, de les dates. No em sembla fora de lloc, però, de proposar un «contínuum lesbià» (segons terminologia d'Adrienne Rich; veg., en aquest sentit, Rich, 1996 i Marçal, 2004: 201-202) entre les imatges alades d'aquests dos textos —contínuum o porositat textual que podria explicar-se, d'altra banda, amb antecedents com ara el de «*L'Aigle noir*» (1970) de Barbara / Monique André Serf.

Publicat poc mesos més tard que «La deessa de les flors», «Capvespre de foc i de grana» és el relat en primera persona d'un passat més o menys remot —però, en tot cas, recordat amb nostàlgia— i dels plaers que experimentava la narradora quan contemplava, de nena, la caiguda del sol de dins de la llar estant, el color vermell i brillant de les pomes, o la boira inefable dels camps. «Capvespre de foc i de grana» és, en aquest sentit, també un elogi de la natura silent i indeterminada, no fixada pels codis compartits de l'experiència comuna —i de la qual, la boira, n'és la manifestació més preuada:

De la boira en diuen freda i molla, espessa o clara, traïdora o no. Ningú no n'ha dit mai dolça. Jo sí. És l'única protectora que tenim de la llum del sol. Ella l'amoroseix i els raigs ens arriben difosos i escampats, colats. I ens arriben plans, tenyint a poc a poc i molt dolçament i de dalt a baix el món que la boira cobreix. Els colors es difuminen i ens arriben així d'una manera pausada i tranquil·la i sense cap, ni una estridència. La boira fa també de filtre dels crits i sumeix tot el que toca en el silenci més calmat i ens encomana una pau i estimem les coses que callen. (*op. cit.*: 39)

La boira, doncs, filtra la llum del sol però també la possible estridència dels sorolls. La boira esmorteix l'experiència sensible que té la narradora sobre el món que l'envolta i la protegeix, entre d'altres, dels estius, quan «no hi ha fulles ni besos i tot és diferenciable d'una manera torbadora i marejadora» (*op. cit.*: 40). Potser, però, i per damunt de tot, la boira protegeix la narradora de la llei de conquesta masculina que ja havíem vist a «La deessa de les flors» i que aquí es materialitza en un «Ell» que representa —doblement, i de manera no sempre unívoca— tant el pare com el poeta / jo poètic / jo enamorat: «Jo odiava el pare, quan entrava obrint la porta amb un fort espetec. La mare deia que no era bo que passés tanta estona sola mirant les pomes i la mel» (*op. cit.*: 38). La mare, relegada a un segon terme, *aconsella* la seva filla, però *és/són* «Ell/s» qui posen llum, so i paraules sobre la realitat, determinant els límits i l'horitzó d'una experiència que la narradora, però, voldria expressament diàfana, esmorteïda i indeterminada: «tots els pares del món van inventar les bombetes i ja no podem retrobar la dolçor de les pomes, de la mel, del foc i de la boira» (*ibídem*).

La narradora voldria, amb tot, una realitat a mitges —no del tot aprehensible, no del tot comunicable—, i és potser en coherència amb aquest desig d'inarticulació que la narradora s'expressa per la via d'una retòrica que es vol igualment poc aprehensible i poc comunicable (canònicament parlant) i que aquí hem d'identificar amb l'anomenada *escriptura parlada*.<sup>5</sup> A «Capvespre de foc i de grana», doncs

5. Els recursos propis de l'escriptura parlada, doncs, ja són ells mateixos una manera (manifesta en l'oxímoron irreductible de la mateixa expressió *escriptura parlada*) de quedar-se a mitges en l'acte d'enunciació: el jo d'aquesta forma d'escriptura, doncs, només és capaç de reproduir la *parla* (és a dir, la forma accidental i, en tot cas, oral i voluble del llenguatge), però no és capaç d'accedir a la representació plena del sistema de la llengua (és a dir: a la fixació de la seva forma subjacent, avalada per una acadèmia i/o una tradició). D'alguna manera, per tant, l'escriptura parlada és l'expressió d'una «veu personal» no prou articulada (a ulls del cànon) per assolir el nivell de «veu autorial» —on la segona, lògicament, té un grau d'autoritat representacional molt superior a la primera (Lanser, 1992: 19). Els narradors prototípics de la literatura occidental, així, han estat l'expressió de veus autorials que haurien marginat i invisibilitzat

(però també a «La deessa de les flors»), hi trobem nombroses dislocacions i repeticions pretesament espontànies de la llengua (polisíndetons, tematitzacions sintàctiques, aparents desordres expositius...) que aspiren, precisament, a crear la ficció d'un discurs poc o mal articulat —i que, en tot cas, fan pensar en un fort llegat narratiu, en la prosa d'Anna Dodas, de Mercè Rodoreda. El discurs de l'*escriptura parlada*, així, és un discurs aparentment poc monitoritzat en què el poc control de les veus que en participen es tradueix, sovint, en la candidesa dels personatges respectius, així com en la tendència a la ficció narrativa de la *naïveté*.

Quan parlem de *naïveté* en aquests termes, doncs, ens referim al recurs retòric de tipus pragmàtic segons el qual, entre la ingenuïtat de l'expressió i la crueltat dels esdeveniments narrats, es produeix una tensió tal que la violència narrativa, en darrer terme, acaba tenint lloc no tant en els esdeveniments en si com en l'atreviment mateix de narrar-los —i de narrar-los de la manera concreta i naïf com són narrats. Quan parlem de *naïveté*, per tant, parlem d'una contradicció performativa o evidència del contrast entre la ingenuïtat del *com* i el sentit de violència del *què*; evidència que, en el cas de «Capvespre de foc i de grana», ve marcada pel contrast entre la veu infantil de la narradora i l'amenaça creixent, tot al llarg del relat, de la conquesta masculina.

La conquesta, com ja hem vist, és en part perpetuada per la banda d'un «Ell» pare que posa en perill el desig d'indeterminació de la filla i que és present, principalment, a la primera meitat del relat. A partir d'un cert moment, però (i tot plegat acompanyat d'un gir gairebé eròtic en la caracterització que es fa de la figura masculina), la conquesta passa a ser el producte d'un «Ell» simultàniament poeta, jo poètic i jo enamorat que inicia la narradora en el gust per una certa forma d'emparaulament del món, no contemplada fins aleshores, i que hauríem de relacionar amb el descobriment del llenguatge poètic —a propòsit, concretament, del poema «Cambra de la tardor» de Gabriel Ferrater, citat (però no esmentat) al text. Abans d'aquell moment, doncs, i més enllà del seu horitzó de «boira, colors confusos i difuminats», la narradora no coneixia altra cosa que el crit inarticulat,<sup>6</sup> que

el foc [fent] un gran espetec a dintre meu i [cridant-me] fins a arribar a la fi del món i el so del seu crit, que ha sortit per la meva boca, xoca amb la llar i fa caure les pomes el gerro de mel i tot s'esbocina. (*op. cit.*: 40)

formes menys acabades o articulades del que resulta convencionalment intel·ligible (pensem, aleshores, en l'estigma de categories com les de *gènere menor* o literatura *sentimental*, d'*àmbit privat* o, directament, *de dones*). D'aquestes *escorrialles* de l'enunciació literària, amb tot, és d'on haurien sorgit veus com les de les narradores (prototípicament femenines) de Mercè Rodoreda.

6. El crit, com a so inarticulat, bestial i intel·ligible (penso ara, i seguint amb el que he dit en el peu de pàgina anterior, en un dels crits més famosos de la literatura catalana contemporània: el crit de la Natàlia-Colometa de *La plaça del Diamant*), també ha estat interpretat com una forma d'expressió d'aquesta marginalitat enunciativa, silenciada al llarg de la història. Veg., en aquest sentit, les consideracions que feu Maria-Mercè Marçal en relació amb la figura mitològica de les fúries o erínies a l'assaig «Meditacions sobre la fúria» (dins de Marçal, 2017). Segons Marçal: «Una fúria inespecífica i sense marges [...] és incapaç de parlar; només té dos camins: el silenci o el so inarticulat, l'esgarip, el xisclé. Un llenguatge bàrbar i intel·ligible com aquell cant a-líric que els antics grecs atribuïen a les Fúries, que ells anomenaven Erínies, antagonistes i enemigues d'Apol·lo, el déu portador de la lira, el déu protector de la música i de la poesia, aquell que dirigeix i precedeix els cors i les danses de les Muses» (*op. cit.*: 137).

Ara, però, la narradora sent «una pau nova i [sent] que ens era donat un no sé què amb regust suau de privilegi» (*ibídem*). Si la sent, però, en el fons ha estat per motiu del lideratge masculí de l'«Ell» poeta / jo poètic / jo enamorat que ha fet possible (o que ha forçat) la trobada. Aviat es fa palès, aleshores, que aquell «suau regust de privilegi» no és pas el de la narradora, sinó el d'aquells (pares, autors, poetes o enamorats) que tenen el poder d'anomenar i de narrar l'experiència de la realitat amb codis intel·ligibles que il·luminen —potser sense permís— l'experiència dicible d'unes, al mateix temps que emmudeixen, invaliden o releguen a una condició de passivitat la capacitat enunciativa d'unes altres.

Com en el cas de «La deessa de les flors», a «Capvespre de foc i de grana» la profanació del silenci és un acte irreversible, de manera que el sentit tràgic del conte no serà degut tant a la injustícia derivada d'aquest desigual repartiment dels privilegis narracionals o representacionals, com a la injustícia derivada del fet que, en haver après a anomenar la realitat (i mal que hagi estat des d'un codi que no diu la seva realitat), la narradora ja no podrà lliurar-se de la tirania hermenèutica dels sentits i de les categoritzacions:

Jo sé que si ara no hi ha pomes ni mel i ha fet una forta ventada que ha empès la boira camps i boscos enllà, fins a fer-li travessar les muntanyes, ha sigut perquè Ell em va dir el poema del poeta que no sabia què deia. És des de llavors, des que vaig comprendre que era la lletra, el poema escrit, el que havia foragitat els colors de la penombra, que odio tots els poemes del món. Vaig comprendre-ho tot i vaig comprendre l'encís de les pomes i la mel i la boira i ara ho sé. (*op. cit.*: 40)

A la darrera pàgina del conte, afegeix que «mentre segueixin havent-hi poemes escrits sense sentit, en llibres que pesen tonelades, ell serà lluny, lluny, empaitant la boira a través de planes i boscos i camps i el vent se l'endu més enllà dels rius i els turons i travessa pobles i terres ermes i ara és lluny, molt lluny». Exactament igual que el llenguatge, l'«Ell» que apareix en aquest fragment és radicalment i irresolublement contradictori, ja que si bé d'una banda (i com el pare) és la condició primera de la comunicació i de qualsevol forma d'enunciació, de l'altra (com la llum massa intensa, o com l'experiència empobridora del consens) és també la limitació última de totes les temptatives representacionals de dir-se enllà del nucli privilegiat de la norma.

«Les ciutats» (1991)

«Capvespre de foc i de grana», per tant, és també la narració de l'experiència prelingüística d'un gaudi sense fi, d'una *jouissance*<sup>7</sup> il·limitada que és relatada, però,

7. Segons terminologia de Roland Barthes a *Le plaisir du texte*, i mentre que el «[t]exte de plaisir [és] celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture», el «[t]exte de jouissance [és] celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise

des d'un present narratiu molt posterior als anys d'infantesa de la narradora —i, per tant, des d'un present de l'enunciació marcat per la pèrdua i per l'enyor. Segons com, «Capvespre de foc i de grana» i també «La deessa de les flors» són contes sobre l'abandó de l'estadi infantil com a conseqüència de l'adquisició simbòlica (i més o menys forçada) del llenguatge verbal, i això traça un moviment en sentit invers del que trobarem, finalment, en les tres històries paral·leles que conformen el conte pòstum «Les ciutats» (Dodas, 1991): tres històries, doncs, que no relaten la pèrdua irreparable d'aquella *jouissance* prelingüística, sinó la caiguda —per mitjà del somni o de la mort— en l'experiència extàtica del no-llenguatge.

«La ciutat dels rajols», primera de les tres històries de «Les ciutats», té lloc en una ciutat remota, llegendària i pràcticament en runes, a la qual el protagonista (un viatger anònim) arriba sense que se'n expliqui el motiu, i on pateix la fiblada d'un escorpí que el porta al llindar de la mort. El viatger, amb tot, sobreviu, però la fiblada el fa caure en un somni prelingüístic, prehistòric i presubjectiu des del qual —i custodiat per tres dones a l'interior d'un antic palau— coneixerà l'horror, atractiu i delirant ensems, de la no-determinació:

Si em diguessin que foren dies, setmanes o mesos tot em seria igual, perquè allà res no era temps, no existia mesura. Ni l'aigua no acabava mai de passar, ni la interminable salmòdia no s'esvania en el racó, ni els jocs s'exhaurien, ni les carícies, ni les aromes penetrants. [...] Existia allà i tota la resta era un gran buit. Jo era un gran buit. El buit que m'havia pres. El buit de la ciutat, el màgic parany, l'etern cap de viatge. Defora, els ocellots devien continuar el seu sinistre vol. (*op. cit.*: 274-275)

Durant dies, setmanes o mesos, doncs, tot és una «successió de no-res o de tot... era igual. Tot era igual i terriblement diferent» (*op. cit.*: 274) fins que, finalment, un raig de llum del sol desfà el sortilegi, i el *defora* s'imposa al *dedins* fosc, humit i quasi amniòtic del parany. Un parany humit i amniòtic, de fet, que es repeteix a «La ciutat del delta», on un altre viatger anònim i errant descobreix una ciutat invertida (mig mirall, mig miratge i mig somni d'irrealitat) sota les aigües d'un delta —i tot plegat marcat per un deliri estètic que ens posa ben a la vora dels poemes en prosa del *Gertrudis* de J. V. Foix, o de l'ideal inassolible dels *Mites* de Jordi Sarsanedas:

La terra i el cel s'estenien en miralls de colors pàl·lids. A tota l'extensió de la plana terra, aigua. [...] Quan el viatger arribà al mar, després de seguir estona i estona el recte camí que semblava no dur enlloc, se sorprengué de tanta aigua junta: pel davant aigua, aigua darrera seu. Només l'estreta i llarga línia de sorra

son rapport au langage» (Barthes, 2002: 12). El *plaer*, doncs, és intel·ligible dins dels codis culturalment convinguts de representació (tan simbòlicament com epistemològica, computacional, etc.), però el *gaudi* o *èxtasi* representa una experiència il·limitada i prèvia a la narració simbòlica, prèvia al llenguatge i prèvia al subjecte. El *gaudi* o *èxtasi* del text, aleshores, implica un sentit tan físic de la pròpia materialitat que interromp tota possibilitat hermenèutica i obre les portes de bat a bat a la contradicció irresoluble, a la paradoxa, al sentit «prècaire, révocable, réversible, le discours sera incomplet» (*op. cit.*: 5). És per això, amb tot, que l'èxtasi estarà sempre tocat pel sentit d'una pèrdua o mancança fundacional.

de la platja coberta de petxines nacarades semblava escapar-se del sortilegi. (*op. cit.*: 277)

El parany o sortilegi de la no-mesura, i com en el conte anterior, és aquí associat al líquid element i, com en el cas de «Capvespre de foc i de grana», a la boira: «l'entrellaç constant de terra i d'aigua, indeslligable. [...] Era impossible destriar on començava l'arena, on l'aigua. Boirosos tots els confins, boirosses les ombres, els reflexos. Començaren els miratges» (*op. cit.*: 279). Novament, doncs, ens trobem davant d'un conte que explica la caiguda del seu protagonista en el somni del no-llenguatge, i el patró es repetirà en la tercera i última narració del conte, titulada «La ciutat eterna». En aquest cas, el viatger errant és una dona (concretament Eurídice, tal com ens farà saber la citació final del conte)<sup>8</sup> que ha mort per culpa de la mossegada d'una serp i que es troba en ple trànsit entre la vida i la ciutat eterna del més enllà, en la qual

Tot era d'un blanc immaculat, d'una lluïssor que hauria pogut ser aclaparant —però no ho era [...] Cada objecte d'aquella ciutat era tan important que requeria hores senceres de silent observació. Cada casa era forma, era blancor, mil arrugues, mil puntets, fins arribar al fons, al gra més petit. (*op. cit.*: 283)

I és que, com a sistema de categories, el llenguatge empobreix l'experiència en delimitar l'horitzó d'allò possible (les «mil arrugues», els «mil puntets»... fins «al gra més petit») i fer-lo coincidir amb les coordenades convingudes d'allò dicible i d'allò comunicable. Segons el que hem vist fins ara, en el corpus literari d'Anna Dodas el llenguatge és, en part, una forma de violència que anomena i il·lumina el món sovint amb massa intensitat. El llenguatge, aleshores, es converteix en una eina de conquesta representacional en funció de la qual la majoria de veus narratives de les proses d'Anna Dodas s'hi relacionen en qualitat de víctimes: en qualitat de veus d'una forma aparentment passiva de resistència que no pot (ni sap) fer altra cosa que buscar els espais residuals de «silent observació».

La viatgera/Eurídice de «La ciutat eterna» serà capaç, certament, de participar d'aquesta «silent observació» i d'enunciar aquell «altre jo, més fràgil i més fort també» que descobreix rere els miratges dels miralls de la ciutat eterna (*op. cit.*: 284), però si ho aconsegueix és, ras i curt, perquè la viatgera/Eurídice és morta i perquè tota ella participa, aleshores, d'una condició que és no-lingüística i no-determinable per definició. Fora d'aquests termes, però (i tal com desenvoluparé, tot seguit, a propòsit del corpus en vers de l'autora), les víctimes aparents de les narracions de Dodas no només són víctimes, sinó també botxins de la seva pròpia resistència —perquè, en el fons (i igual que Orfeu girant-se a mirar Eurídice),<sup>9</sup> se

8. Citació en què es reproduceix el famós «Chè faró senza Euridice, chè faró senza il mio ben?» de la coneguda ària de l'*Orfeu i Eurídice* de Christoph Willibald Gluck (*op. cit.*: 285).

9. Per al filòsof francès Maurice Blanchot l'acte d'escriure comença amb la mirada d'Orfeu i, per tant, amb la pèrdua necessària d'Eurídice i el reconeixement del vestigi infinit de la seva absència. Tal com li passà a Orfeu, en l'espai literari és impossible que arribem a veure Eurídice sense fer-la desaparèixer abans, i això és així perquè, segons Blanchot, les paraules amb què hom escriu «nous enferment dans

senten inevitablement empeses a *dir*, a *explicar* i a *narrar* fins i tot quan se saben víctimes, elles mateixes, de la *dicció*, de la *narració* o de l'*enunciació* d'altri.

### La violència estàtica: el vers

Abans d'entrar específicament en la producció en vers d'Anna Dodas, i seguint el fil de l'últim conte que hem vist, crec que podem dir que el propòsit literari general que persegueixen els textos de l'autora té molt a veure amb la mena de manera de *mirar* que tenen les garses del relat «La ciutat del delta». Aquestes garses, així, són capaces de

mirar-ho tot, mirar aquell paisatge sempre igual, monòtonament igual, i tan canviant. Animals d'aigua, se'ls havia encomanat la calma d'aquell morir cansat, la blancor de tants de canals, la profunda mirada de tota aquella estesa de miralls. El temps no semblava que transcorregués allí, per a ells, de la mateixa manera que el riu semblava no avançar però anava, inflexiblement, al mar. Les garses d'ulls plans, disposades estratègicament en tots els camps i marjals, semblaven eternes, estatuàries. (*op. cit.*: 279)

El propòsit general de la poètica d'Anna Dodas, per tant, està relacionat amb el repte enunciatiu (que ja hem avançat, i que seguirem trobant en la poesia) de *dir-se des del silenci*. Em refereixo al repte de percebre el canvi en la percepció mateixa, i no pas en la seva narració; al repte d'identificar la diferència amb la mera consciència de la identificació, i no pas assenyalant-la i retallant-la amb el punxó implacable de les paraules i dels relats. En la mesura, però, que aquest repte és abordat des de la literatura —és a dir: des de paraules, des d'enunciats i des de relats com a material d'expressió— serà un repte abocat al fracàs i, aleshores, les *veus* (tant narratives com líriques) que enuncien l'obra d'Anna Dodas seran inevitablement participants de la doble dimensió agenciadora i alienadora de la paraula. Participants del doble exili des del qual el llenguatge, ja ho hem dit, és la condició primera de qualsevol possibilitat d'enunciació però, alhora, és la limitació última de totes les temptatives representacionals que vulguin desviar-se de la norma.

El repte enunciatiu i, per tant, literari d'Anna Dodas no consisteix a provar ingènualement d'assolir una veu immaculada i alliberada de l'exili inherent de la paraula. El repte enunciatiu i literari d'Anna Dodas consisteix, ben altrament, a reproduir el fracàs permanent del llenguatge en els seus deliris de grandesa i d'omnipotència, i consisteix a fer-ho no pas des del rebuig a l'enunciació, sinó des del *rastre* que deixa aquest fracàs. Des del rastre, doncs, i fent d'aquest rastre (de la boira, de l'aigua informe, del silenci indicible, de la blancor inacabable, de la blanor inaprehensible...) la pasta primera de la seva matèria poètica. D'alguna

leur exigence circulaire, qui nous obligent à partir de ce que nous voulons trouver, à ne chercher que le point de départ, à faire ainsi de ce point quelque chose dont on ne s'approche qu'en s'en éloignant, mais qui autorisent aussi cet espoir: là où s'annonce l'interminable, celui de saisir, de faire surgir le terme» (Blanchot, 1955: 93).

manera, es tractaria de fer perviure Eurídice en l'intent fallit de salvar-la —i, per tant, dient no pas *Eurídice*, sinó la *mancança* d'Eurídice. Dient, llavors, no pas la *cosa*, sinó la *traça visible* de l'absència de la cosa i dient, en definitiva, espais d'exili... que són alhora els espais necessaris d'existència en potència de tota mena de possibilitats.<sup>10</sup>

'Paisatge amb hivern' (1986)

Les tensions aparentment contradictòries que produeix aquesta doble dimensió de la paraula tenen la seva expressió simbòlica en el títol mateix dels dos poemaris que constitueixen el corpus en vers d'Anna Dodas. Val la pena, en aquest sentit, reproduir un fragment del text «Anna Dodas» de Maria-Mercè Marçal, en el qual l'autora d'Ivars d'Urgell explica que

*Paisatge amb hivern* estafà en certa manera un d'aquells títols que els pintors solen donar a les «natures mortes», o a pintures on un element se superposa a un altre sense arribar a fondre's en un sentit global. Paisatge amb hivern, diu, i no diu, paisatge d'hivern —que fora banalment literal. Distància —fins entre els mateixos elements del títol— fredor, estatisme. Passivitat. En canvi, les connotacions de «el volcà» són absolutament inverses: activitat, si més no potencial, vermell de foc, lava, el tro. Poder i violència latent [...] la idea és la d'una violència latent, d'una força que, exteriorment, aparenta la fragilitat de la flor, o «el pacífic verd vellutat dels arbres». Potser en darrer terme, hi traspua una idèntica constricció [entre Dickinson i Dodas] —tot i el temps escolat— a un model femení arquetípic que tant ara com al segle XIX, segueix essent imperant. Un model que exclou el poder, la força activa, de la noció de feminitat. A contrallei d'aquesta imposició, una veu de dona s'afirma en el fet «actiu» diguem-ne, poderós, d'escriure. La dialèctica, però, potència-impotència és permanent. (Marçal, 2004: 105-107)

*Paisatge amb hivern* (Dodas, 2015), així, és un poemari estàtic, blanc, quiet i silenciós; un poemari que troba en la traça visible d'allò invisible —o rastre possible de la impotència— la manera de dir la «terra adolorida [que] gemega com un cor», tal com fa l'epígraf inicial del llibre, de Jacint Verdaguer. El cor del jo poètic, per la seva banda (i d'acord amb el primer poema del recull), «pertany / a la grapa d'un ogre» (*op. cit.*: 17), i és aquesta imatge d'empresonament la que explica, d'alguna manera, la immobilitat forçada que s'estén i que pesa sobre els 13 poemes que integren *Paisatge amb hivern*.

10. Això que acabo de descriure es correspon, de fet, amb el concepte de *llengua abolida* que Maria-Mercè Marçal va poetitzar al llarg de tota la seva producció (poètica i narrativa) i que la mateixa autora va definir en diverses prosas d'assaig (Marçal, 2004). Per exemple, al text «Elogi del drac», Marçal escriu, a propòsit del drac de Sant Jordi: «Aquest drac que resorgeix cíclicament i que, fins i tot decapitat, és capaç de fer néixer la bellesa, perquè allò que ens diu la seva mort ritual és la seva pervivència aferrissada, la seva resurrecció inevitable, més enllà de la voluntat que domina i de la raó que exclou. Perquè el drac és, per a mi, la imatge de tot allò que és exclòs, i allò que és exclòs retorna en forma d'amenaça, de força obscura, d'enemic. [...] El drac és el poder terrible d'allò que en nosaltres resta del que queda exclòs» (*op. cit.*: 37). El drac, per tant, no és directament *allò* que queda exclòs, sinó el *rastre* d'allò que queda exclòs.

Per molt que el jo poètic, doncs, demani moviment («Galopa, galopa / salta / galopa, galopa / les muntanyes com un mar / furient», encara al primer poema; o, al segon: «Fes-me un lloc / patina tot com una pista / de glaç»), tot dorm:

S'amaren els vidres  
nostàlgia immensa  
riu de llàgrimes  
finestra  
rellisca avall tot  
quietament  
rodó com el gat  
a l'estora  
ara els grans vents  
avancen  
sense remor  
pel camí de plomes  
S'adorm el cor  
i els cristalls xops  
les lentes gotes  
com s'abalteix  
el món

L'únic moviment possible, com veiem, és el de la inèrcia (*caure, relliscar, adormir-se...* d'esma), i l'únic testimoni d'aquest moviment és un rastre —concretament: la condensació sobre els cristalls, que queden xops. El poema, així, diu l'abaltiment del món dient l'esma no pas de la cosa, sinó de la traça que deixa aquella cosa i, d'aquesta manera, el poema no diu el fred ni la humitat defora les finestres, sinó que diu el baf que amara els vidres des de dins, i com la traça passatgera d'un alè que ja no hi fos.

Novament, i com a «Capvespre de foc i de grana», a *Paisatge amb hivern* la dialèctica dins-fora fa palès un *enllà* defora les finestres que contrasta amb l'*ençà* dedins la llar, i que en aquest poemari està marcat per la neu, pel color blanc i per l'estatisme. El mar i les onades, doncs, aquí són impensables: «només les crestes, / nevades que reposen / els camps colgats / en estàtiques onades» (*op. cit.*: 33). Tot pren l'aparença, llavors, d'un «llit, aquest gran camp / de llençols blancs» (*op. cit.*: 34); d'una estesa glaçada —que potser guarda, tot i així, un impuls latent— per la qual

vagaregen tristos gossos  
l'extensa nit emmantellada  
i els blancs fantasmes sotjant  
la lenta mort el son pregon  
Tot sense ressò sense petjada  
ecos somorts la llisa manta  
regust suau d'absències colgades  
aquell finíssim gust d'eternitat  
ancorada en un mar de plata  
I la lenta plana a sota  
la blana llosa marbre<sup>11</sup> (*op. cit.*: 35)

Fins i tot el temps sembla estratificar-se, aquí, prenent la forma d'uns cicles geològics molt lents i feixucs entre els quals el jo poètic es passeja, fent expressa la blanquíssima homogeneïtat del paisatge, i al mateix temps que l'escassetat o absència absoluta de puntuació (junt amb el recurs, en altres poemes, a la no-majusculació) fa audible la monòtona cadència d'aquest no-res amorf i indiferenciable: «Caldran molts freds / molts més freds / per desfer la mineral duresa / de la sang / fossilitzada» (*op. cit.*: 30).

#### 'El volcà' (1991)

Hi ha només dues coses, potser, que pertorben la quietud asfixiant de *Paisatge amb hivern*, i són els cavalls (que adquiriran un major protagonisme a partir d'*El volcà*) i les «terribles ombres» que, al quart poema, es retallen contra les flames blanques de les llars i sobre la neu: «[...] Trontollen indecisos els camps / de neu. / Terribles ombres / allargassades / als marges (*op. cit.*: 23). Ombres, de nou, que sotgen amenaçadorament el jo enunciat —aquest cop, però, des dels marges dels camps— i que podem relacionar amb una figura masculina, amb un ull omnipotent que, a *El volcà* (Dodas, 2015), torna a identificar-se amb el pare.

11. Els adjectius *blanc/a* – *bla/na* tenen un protagonisme considerable en l'obra d'Anna Dodas. El color blanc, a *Paisatge amb hivern*, és d'entrada un color previsible pel que fa a la seva relació metonímica amb la neu —relacionada també metonímicament, i de manera convencional, amb l'hivern. Amb el *blanc/a*, a més, s'hi estableix més d'un cop una relació de paronímia per mitjà de *bla/na*, cosa que fa que més enllà de la blancor de la neu i de l'hivern, tant *blanc/a* com *bla/na* siguin adjectius que connoten indeterminació i indefinició en l'obra de Dodas. Podem trobar-los en relació de paronímia a «La deessa de les flors» («I la meua nena-nimfa, amb la boca entreoberta, tenia la pell delicada i blana i jo li mullava la galta blanca i la besada als seus llavis plens fou llarga i salada»; Dodas, 1982a: 52) i a «Les ciutats» («Tot era d'un blanc immaculat, d'una lluosor que hauria pogut ser aclaparant —però no ho era [...] lentament començà a incorporar-se, blanament, sense fer força»; Dodas, 1991: 283). En el poema citat, la correspondència fonètica entre *blanc/a* – *bla/na* no és tan marcada, ja que l'adjectiu *blanc* apareix al començament del poema i en masculí plural, cosa que no fa possible la correspondència, al darrer vers del poema, amb «blana». Tot i així, «blana» estableix per la seva banda una rima interna amb la forma «plana», del penúltim vers, i «marbre», del darrer —amb el qual s'hi relaciona per antítesi, i que potser ens hauria de fer pensar en aquell «feixuc com el marbre, un sac ple de Déu» del poema «Papa», de Sylvia Plath (2006: 149). El resultat, amb tot, és el d'uns dels versos més reeixits de Dodas.

A diferència de *Paisatge amb hivern*, en què els poemes se succeeixen indistintament (com el paisatge) en una llista numerada de 13 composicions sense títol, *El volcà* proposa un total de 20 poemes que s'organitzen dins del recull en quatre parts diferenciades, intitolades totes elles amb números romans. La tercera part, de fet, inclou una mena de subpart titulada «Pare» (que, més aviat, potser és un poema llarg dividit en seqüències més breus), la presència de la qual, certament, sorprèn en la cadència general d'un corpus poètic com el d'Anna Dodas, on els elements paratextuals (títols, epígrafs, etc.) són mínims i on inclús l'ortotipografia juga a favor, com ja hem vist, de l'aparença de monotonia i de subespecificació predominants en els paisatges. El ritme dels reculls poètics d'Anna Dodas, aleshores, el marca la juxtaposició sense ordre aparent ni límits clars dels textos —textos que, si es diferencien els uns dels altres, és només gràcies al gest físic de passar de pàgina, però no pas pel fet de crear unitats de sentit excloents i contrastables. El poema «Pare» (*op. cit.*: 59-63), en canvi, defineix un marc propi encapçalat per un títol, tancat amb una rúbrica («*juliol 86*») i dit com a part d'un diàleg amb un *tu* enunciatari —això és: el pare— al qual el jo poètic filla apel·la tot al llarg del poema en un intent (fallit) de rèplica:

[...]  
que no fores res més  
que la sabata negra<sup>12</sup> i jo a dins  
que la soga de la corbata  
sempre amb por de morir-hi  
que l'estiu de persianes abaixades  
una mà groga com un gira-sol  
i una mirada de finestra que es bada  
[...]  
vaig a dir-te  
el cactus bonyegut i l'aspresa  
de l'aire calent de migdia  
sorra a la sabata  
tu, tovament i suat, què rumies ara?  
[...]

Com dic, però, tot plegat funciona com una rèplica fallida en la qual la filla, lluny de ser capaç de dir-se i d'enunciar-se independentment de la llei del pare, no fa sinó confirmar amb el seu fracàs que «malgrat tot, només et tinc a tu / erecte

12. Aquesta «sabata negra» fa referència, naturalment, a la sabata negra que apareix a l'inici del poema «Daddy» de Sylvia Plath, i que funciona com a referent del «Pare» d'Anna Dodas i, també, de la secció homònima de *Desglaç* de Maria-Mercè Marçal (secció dins de la qual hi ha inclòs el poema del «Pare-esparger», ja citat). L'obra d'Anna Dodas, de fet, és plena d'intertextualitats amb l'obra de Plath (veg., en aquest sentit, Pou Jutglar, 2015).



i poderós com una illa / en l'oceà enfollit que brama» (*op. cit.*: 61). El poema, aleshores, acaba no pas amb la verbalització d'una auto-determinació, sinó amb el rastre d'una lluita que ha deixat la filla

[...]  
com la nota sostinguda com tu  
petita i indefensa en aquest erm  
en què em deixares?

*El volcà és un poemari*, per tant, dit des d'un lloc d'enunciació tan fallit com el de *Paisatge amb hivern*, amb la diferència que si bé el rastre de la pèrdua, a *Paisatge amb hivern*, és enunciat a partir de la contemplació asfixiant d'un no-moviment que prové de «la grapa de l'ogre», aquí el rastre s'enuncia mitjançant l'experiència d'una amenaça que viu únicament com a potència latent d'alguna cosa:

res com el foc, com la brasa  
i la mà que l'agafa i es crema  
el dolor  
i no pas l'agònica successió  
de flames i dies  
incombustibles  
i un aire inflammat a dins  
la perversa impotència  
d'un fat que no és sinó espera (*op. cit.*: 43)

#### *Poemes esparsos i esbossos (1991)*

I és que molt pitjor que l'experiència del dolor és l'amenaça latent d'una possible experiència del dolor —altrament dit: l'amenaça d'un dolor suspès en l'espera i com a expressió no pas d'una violència efectiva, sinó d'una violència estàtica. Inflamable. Pitjor que el tro, doncs, en la poesia d'Anna Dodas hi ha el volcà: «la muntanya esvelta / tota sola i segura / [que] té a la panxa el tro» (*op. cit.*: 65), segons se'ns diu en el darrer poema del recull homònim; o aquella «calma plena de presagis d'abans del temporal» (Dodas, 1991: 272), que trobem a «Les ciutats».

Al llarg dels 27 poemes que conformen el recull pòstum de textos esparsos i d'esbossos de l'autora (Dodas, 2015), segueix ben viva l'experiència de la violència estàtica: com una «vaga idea que s'infla i s'infla / fins als límits del dolor / i no explota» (*op. cit.*: 94); com un «prat, desert, / [que] assenyala la blanca fugida» (*op. cit.*: 82) o com la tragèdia anunciada i inevitable de la fragilitat si «sóc de vidre / una bombolla de vidre amb braços / i cor / vidre trencadís / i a dintre res / a dintre quan es trenqui [...]» (*op. cit.*: 74). La violència estàtica, aleshores, no

representa una forma finita i identificable de violència, sinó una forma infinita en la seva potencialitat —i això vol dir que és l'expressió d'una violència que mai no ha *succeït* i que de fet, i per definició, no pot arribar a succeir mai.

La violència estàtica, per tant, no pot *esdevenir-se*, com tampoc no pot *esdevenir-se* la literatura pel simple fet que *esdevenir-se* implica l'enunciació, en mode perfectiu, d'una acció finita per mitjà de la qual es completa alguna cosa —mentre que la literatura, segons el que ja hem vist, és l'experiència d'una suspensió indefinida de significats en benefici de l'estadi en potència, que és l'estadi de l'intent: del text a mitges, del relat incomplet, del poema espars... i, en definitiva, de l'esbós. Per dir-ho amb un poema espars de la mateixa Dodas, i molt a la vora del relat òrfic de Maurice Blanchot sobre els orígens de la literatura (veg. nota a peu de pàgina núm. 9):

ets fecund, fecund, amor  
i de tu faré un llarg intent  
una nova melodia (*op. cit.*: 90)

La literatura, així, és fecunda en intents: intents fallits de fer aprehensible Eurídice; intents fallits de representar esdeveniments finits, perfets i íntegres; intents fallits d'acomplir alguna obra... i, tot plegat, com a antídoto o conjur contra tot dogma o monopoli del llenguatge i de l'enunciació.<sup>13</sup>

#### Conclusions: el corpus espars

En la seva accepció referent a l'àmbit de la lingüística, un *corpus* és el conjunt de textos o d'enunciats a partir dels quals s'estableix l'anàlisi i la descripció d'una llengua. Per extensió, en l'àmbit de la literatura un *corpus* és el conjunt de textos a partir dels quals s'estableix l'anàlisi i la descripció de la producció total d'un escriptor o escriptora (o d'un moviment, època, generació, escola...), això és: el conjunt de textos que acaben establint els límits de descripció i d'anàlisi de la producció de l'escriptor/a en qüestió i que acaben instituint-se, consegüentment, amb el qualificatiu genèric d'*obres*.

13. La literatura, doncs, com a expressió d'un full en blanc que s'obris amablement a totes les possibilitats i les maneres de dir(-se) i de ser. La literatura, amb tot, com a articulació d'una experiència no gens allunyada de l'experiència de la filosofia en tant que espai (i, concretament, en tant que «Espai Blanc»: veg. <<http://espaienblanc.net/>>) de trobada liminar tal com la descriu Marina Garcés al pròleg del seu recull d'assajos *Fora de classe* (2016: 9-11): «Contra tot dogma o monopoli del saber, la filosofia només és possible allà on algú ha deixat alguna cosa per pensar i algú altre la reprèn i la desplaça [...] Què vol dir, aleshores, posar-se fora de classe? Vol dir, bàsicament, créixer en els marges d'aquest sistema de classificacions per alterar-lo i subvertir-lo. Continuo pensant que no hi ha un defora, en el sentit que no hi ha res ni ningú indemne a les lleis de la classificació. Però crec fermament que tota lluita vertadera és una lluita contra aquestes lleis i els seus efectes sobre els cossos i sobre les ments». Diria, amb tot, que el repte poètic que Anna Dodas es proposà en els seus textos en el breu lapse de temps de 1982 a 1986 ja avançava aquesta «necessària operació d'estranyament» (*op. cit.*: 13) a què es refereix Garcés.

Segons això, podríem dir que l'*obra* d'Anna Dodas està constituïda pels diversos textos en vers i en prosa que hem repassat al llarg d'aquest treball, i en fer-ho estaríem atorgant de manera més o menys conscient un estatus de finitud i de completesa a la tal *obra* —i en la mesura que, d'acord amb el diccionari, una *obra* és el «resultat de l'aplicació de l'activitat a un fi, la cosa produïda o acomplerta» (DIEC2).

Res més lluny, però, del sentit poètic del vers i de la prosa de Dodas: «jo esperava l'albada amb el crit no-nat a punta de llengua», que ens diu el narrador de «La deessa de les flors» (Dodas, 1982a: 51) en un fragment ja citat en aquest treball. Anna Dodas, semblantment, escriu per construir l'espera i fer possible la blancor (o el silenci ardent «que interrompi el murmuri del consens»),<sup>14</sup> i ho fa amb una *obra* literària que estrafa el sentit mateix d'*obra* per posar-se, més aviat, de la banda de l'*esbós*. Més que un *corpus literari*, per tant, el d'Anna Dodas és un *corpus espars*, una obra essencialment incompleta i inacabada en el seu repte incessant d'enunciar-se als límits del llenguatge. Un *corpus espars*, així, que és incomplet i inacabat com a expressió, en part, d'una insurgència poètica... però que, malauradament, també ho és com a expressió d'una contingència injusta i incompreensible —que no és altra que la de la seva mort.

L'*obra* d'Anna Dodas, doncs, no és sinó un corpus literari espars, que s'enuncia expressament des del silenci però que, en darrer terme, fou obligat a emmudir de manera irreversible. El corpus i la veu d'Anna Dodas, en definitiva, s'articulen en una obra que, més que incompleta o inacabada, fou escapçada —i escapçada com a conseqüència d'un acte de violència efectiva, física... l'origen de la qual, potser, no dista gaire del desig de conquesta que arrasa el corpus tot i la poètica tota d'Anna Dodas: des de l'ombra negra i afuada de l'aligot de «La deessa de les flors» fins a l'assolament dels camps sota els unglots dels cavalls negres dels seus darrers poemes:

han marxat els cavalls al galop  
dies ha que nerviüts s'enlairaven  
han marxat primer un després tots  
i la prada aixafada, al llot peülles  
marcades, el riu sollat l'herba escapçada  
surt algú de la casa poruc  
i en veure'l surten els altres  
tot fa pudor de fems, de cavall,  
de tarda terriblement solitària. (Dodas, 2015: 89)

La «prada aixafada», la terra assolada pel pes de la conquesta... o el cos sense vida de la nena-nimfa «sobre l'herba socarrimada. Els cabells, estesos com un llarg i ample ventall, diuen flors abusades i seques. Tot el seu cos prometedor

14. En paraules de Santiago López-Petit (2008).

era estès com una flor marcida» (Dodas, 1982a: 51). Prego, amb tot, que no se'm mal interpreti, perquè en cap cas no voldria banalitzar el dolor de ningú ni gosaria utilitzar-lo per articular un discurs hermenèutic, de gènere ni de cap tipus. Tampoc no voldria que semblés que, amb aquest estudi, he volgut donar compte d'uns textos i d'una poètica per mitjà de l'al·lusió a la vida d'una persona —o viceversa. De fet, no m'entusiasmen gaire els discursos que legitimen la lectura dels textos literaris amb reduccions al mínim comú denominador del/a autor/a ni de la seva respectiva biografia... tot i que, veritablement, m'entusiasmen menys encara els discursos que ignoren o que no atenen la dimensió política de la instància narrativa i/o poètica dels textos —com si fer l'anàlisi de les coordenades amb les quals s'enuncien (en tant que subjectes polítics) les veus d'un relat no fos tan legítim com fer l'anàlisi estructural, per exemple, del seu narrador.

Com deia Mònica Boixader a l'article citat a l'inici d'aquest treball, el silenci que (des)defineix el corpus literari d'Anna Dodas és un motiu injust i incompreensible com la seva mort i, com Boixader, tampoc no crec que haguem de recórrer-hi (a les contingències de la seva mort) per explicar els sentits dels seus textos. Si no ho crec, però, és principalment perquè no penso que els textos siguin res que haguem d'*explicar*. Més aviat, són espais de trobada, rastres latents —com aquella «lenta plana a sota / la blana llosa marbre» (Dodas, 2015: 35)— que aviven l'emergència d'altres discursos possibles i que en el cas d'aquest meu treball m'han permès, en definitiva, acabar amb una reflexió que fa explícita la meua denúncia contra la violència estructural i simbòlica que va emmudir, tan prematurament, el corpus i la veu d'Anna Dodas.

Sigui, doncs, el repte poètic escapçat d'Anna Dodas i Noguer l'anunci d'una nostra major revolta.

## Bibliografia

- BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*. París: Éditions du Seuil, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. París: Éditions Gallimard, 1955.
- BOIXADER, Mònica. «Anna Dodas i un clam modest contra el silenci». *Nívol*, 2014 [en línia]. <<https://www.nuvol.com/opinio/anna-dodas-i-un-clam-modest-contra-el-silenci/>> [Consulta: 23 febrer 2018].
- DODAS, Anna. «La deessa de les flors». *CLOT. Revista de literatura* [Vic], núm. 1 (febrer 1982a), p. 47-52.
- «Capvespre de foc i de grana». *Ausa* [Vic], X, núm. 101 (1982b), p. 37-44 [en línia]. <<http://www.raco.cat/index.php/Ausa/article/view/38616/38489>> [Consulta: 18 febrer 2018].
- «Les ciutats». *Ausa* [Vic], XIV, núm. 126 (1991), p. 269-286 [en línia]. <<http://www.raco.cat/index.php/Ausa/article/view/38429/38302>> [Consulta: 18 febrer 2018].
- *El volcà*. Castellterçol: La Busca, 2015.

- GARCÉS, Marina. *Fora de classe. textos de filosofia de guerrilla*. Barcelona: Arcàdia, 2016.
- LANSER, Susan. *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Londres: Cornell University Press, 1992.
- LÓPEZ-PETIT, Santiago. «Que arda su blancura». *Espai en blanc*, 2008 [en línia]. <<http://espaienblanc.net/?cat=6&post=2216>> [Consulta: 18 febrer 2018].
- MARÇAL, Maria-Mercè. *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*. A cura de Mercè Ibarz. Barcelona: Proa, 2004.
- *Llengua abolida. Poesia completa 1973-1998*. Barcelona: Edicions 62, 2017.
- PLATH, Sylvia. *Sóc vertical. Obra poètica 1960-1963* (trad. Montserrat Abelló). Barcelona: Proa, 2006.
- POU JUTGLAR, Ester. «Sylvia Plath i Anna Dodas: un diàleg entre poetes». *Ausa* [Vic], XXVII, núm. 175 (2015), p. 191-212 [en línia]. <<http://www.raco.cat/index.php/Ausa/article/view/299255/388626>> [Consulta: 18 febrer 2018].
- RICH, Adrienne. «Heterosexualidad obligatoria y experiencia lesbiana» (trad. de Maria-Milagros Rivera Garretas). *DUODA Revista d'Estudis Feministes* [Barcelona], núm. 11 (1996), p. 13-37 [en línia]. <<http://www.raco.cat/index.php/duoda/article/viewFile/62023/90525>> [Consulta: 18 febrer 2018].