

LES POETES VENIM A MORIR
APROXIMACIÓ A L'OBRA POÈTICA DE MARIA-MERCÈ MARÇAL

Sit ius liceatque perire poetis, diu Horaci. Sigui just i lícit als poetes de morir més que no pas als altres, petició que demana a favor d'Empèdocles, que es llançà a l'Etna amb l'ànim d'esdevenir immortal, segons s'explica en el vers 466 de la seva epístola *ad Pisones*, més coneguda com a *Art Poètica*. Els poetes i les poetes, per ser com són, adquireixen alguns drets sobre la mort, drets que provenen dels seus gestos de radical veritat davant dels límits. Practiquen el salt lliure en un domini fosc. I saben, gairebé sempre, que vénen a morir:

La mort enderrocava les muralles
i tot pedestal

L'obra de Maria-Mercè Marçal, d'una vitalitat cisellada amb el foc, bascula en el doble esperit de la vida i de la mort: a mercè del desig o en la fosca mercè, cantarà segons escaigui. La mort, en els versos citats, fa caure el poder i la glòria, o el que és el mateix, la por als altres i la por dels altres. Calen només dues línies per veure com Marçal, davant del final, tampoc no estalvia a qui llegeix el seu recorregut de compromís per l'existència. La seva és una poesia de divises emblemàtiques i sentencioses, algunes de molt conegudes, d'altres no tant:

no sé estimar-te sense mort.

El mateix esclat trobem en Joan Salvat-Papasseit, «l'instant que pot occir-me / i pot enamorar-me.» Són veus que ens confonen, i de relació ja reconeguda, perquè la seva immediatesa prové d'un especialitzat taller a l'ombra.

Aristide Maillol va forjar amb les mans *Femme se tenant le pied*, l'any 1923, una escultura de pedra de color crema, que representa una dona pensívola, asseguda, i que s'agafa amb una mà el turmell

del peu dret, mentre amb l'altra se'n subjecta el dit gros. Amb el gest calculat que perfan els braços, prem la seva sina. Duu els cabells recollits i la imatge no desprèn gens de sensualitat, és una figura mental, una dona pensada i que pensa. Té els ulls oberts i mira cap avall. Potser s'ha clavat una espina? La imatge ens suggereix la fermesa del cos en la seva reflexió sobre la mort. Aquesta dualitat és present en tota l'obra de Maria-Mercè Marçal; el cos sempre present, l'ardidesa del pacte amb el moment que es perd, també.

NO EM RECONEC: SÓC L'ALTRA

El llibre *Desglaç* és un combat singular entre la poeta i la mort, entre la poeta que és paraula d'amor, d'exili i de dol, i la mort com un absolut representat per feres i depredadors. És el cos el que s'ofereix, no pas el mot, molt més amunt i expert a salvar les fronteres humanes. La veu pot deixar l'actuació de l'ésser com una presència interrompuda, fins i tot després, com un desencaix entre la raó i l'estranyesa. El poema «Circ», del mateix volum, en revela les frontisses més tallants:

CIRC

Cavalls, adés salvatges, fan rodar
com ases vells la sínia
de foc de les rialles.

Punyals encesos gruen
per esquivar, afuats,
la fita de carn
que els donava sentit.

Tota funció circense resulta paradoxal com a espectacle de sacrifici i bellesa a parts iguals, ja que retrinxia l'esforç de l'equilibrista o de la bèstia en colors de sang per als ulls dels altres. En el poema, la rialla és provocada pel doblec, pel venciment de la salvatgia a favor

de la brida. La vellesa no és sinó submissió i la roda és el circuit que estem disposats a caminar, malgrat la llibertat que abans ens definia. Tot acaba en combustió, per excés, per temor. I l'arma, enfollida, no vol ferir, perquè és de la rebel·lia que viu i s'enforteix. La mort tan sols desitja l'animal desbocat, no l'educada correcció del submís. «Circ» és, per tant, una transposició del sentit de la vida i del final de la vida, que en altres ocasions expressa Marçal a través del desig, i on la veu es passeja transparent, sense ser notada.

A vegades els poetes, les poetes, s'expliquen, no amb l'escriptura, sinó amb la lectura: l'espiral, el circumloqui solen protegir el centre, il·luminar-lo. En el pròleg a *Llengua abolida*, Marçal fa referència a un poema xinès traduït per Manent. D'aquesta peça, en recull la idea que tant en la lluita com en el festí hom troba només la pròpia solitud. Lluita i festí són contraforts de tota la seva poètica i aquí apareixen units en un comentari breu que n'identifica l'estret encaix. Un altre aspecte important d'aquest text es refereix a la irrenunciable conservació del corpus poètic, sigui quina sigui la llunyania respecte de les pells mortes dels poemes vells que l'han construït. La poeta treballadora aprofita cordes i saques de les segues passades, reviu els remots deixants de les anyades menys bones. *Desglaç* és un llibre que s'escriu en quatre anys: una escriptura lenta que compleix la funció d'habitar la mort de coses vives, d'ensurt, de paraula. El procés d'aquesta acceptació esdevé creatiu i de desafiament ja en la primera imatge: la serp que s'eleva des de la seva tretzena muda representa un referent cultural de l'ambivalència, perquè reneix –i ho fa per tretzena vegada, nombre fatal segons Hesíode–, i topa amb el moment únic de la col·lisió a partir del qual es desteixeixen els límits. La lluminositat comença, doncs, amb la certesa del final i aquest final reverteix sobre l'obra passada. La serp és «tremolosa i erecta». L'oxímoron exerceix tensió en una segona lectura, és la vida que alena en renéixer, la mort que la petrifica:

La serp surt de la seva
tretzena muda
tremolosa i erecta.

– Un llamp de pedra fòssil
de sobte massa viu.
Líquid esglai:
Desglaç.

El fet que implica l'amenaça «amenaçada» somou tots els principis; entrem en el regne de l'estupor, afectats per la serp celeste, el llamp. La verticalitat irreal d'un i altre cos: la serp dubtosa de la vida i el foc transformador provoquen una descomposició de l'estat de les coses, el desglaç, com a metàfora del que s'és destruint-se. Marçal imposa a partir d'aleshores una figuració de la mort com una partida; en el tauler d'escacs i en la seva imatge, aboca un mirall rar de les darreres formulacions del suïcidi en art:

No sé sortir d'aquest carrer tallat
a sang pel mur on les ombres m'endolen
i on estrafaig només ganyotes de penjat.

La veu poètica s'enfronta al límit, amb la lucidesa del romput, del clavat, sense trampes. El joc, que en altres registres advenia pels ritmes, amb la recuperació de cançons i corrandes o els elements de paràfrasi coneguts, ara adquireix proporció volumètrica. El cos és al tauler, sense matisos: com un penjat, com un gos fidel.

L'artifici, tanmateix, és ambigu i es perfà en sentits diversos. A la Grècia Antiga, les imatges de la mort, més enllà del concepte abstracte de *Thanatos*, corresponen a les figures femenines, segons explica Jean-Pierre Vernant. Les sirenes d'Ulisses en són una de les representacions més potents, ja que amb la seva aparença seductora mostren la capacitat de sostracció més horrible que té la mort. Les sirenes, en aquest context, representen la passió negativa en estat pur, sense concessions al dol social ni a la protecció de les cases de l'ànima. Qui cau en el seu cant no torna a la seva terra ni té tomba. Marçal, que prova de definir-se en el desglaç de les ambivalències, usa un segon grau de la imatge a través de l'abella, i amb un sentit semblant:

Desig, abella
solitària,
de què fas mel
si cap flor no
se't bada?
Fes mel i no
facis tan sols
cera amarga
que em torni sorda
al teu reclam
de sirena.

La consciència de la mort elimina qualsevol equívoc i la poeta no vol salvar-se poèticament d'aquesta seducció. L'enginy d'Ulisses es transposa per una voluntat de caure en el parany de l'absolut en un teixir constant de referències i miralls. La importància d'una veu poètica ve de saber donar forma al seu conjunt, de tancar un cercle sobre l'espai poètic propi, des del tot ja dit, des del no-res per dir cap a la cordada utòpica. La matèria amb què treballà Marçal fou la carn dels dies, trenada amb l'espart d'una llengua sòlida que feia renéixer els mots, actuant com a llevadora de «lèxies» i de significats. En aquest cas, el record cultural de la figuració de la mort a Grècia, amb la imatge de les sirenes, traspasa la matèria de l'art, amb l'abella, que representa la creació de desig en estat pur, sense excrescències salvadores, on la veu es vol perdre i extingir.

Arnau Pons i Vicent Salvador han investigat ja en la línia dels dobles sentits que amaguen els versos de Marçal, bé marcant fonèticament la superfície del poema o redoblant parelles d'antònims en variades formes. D'aquesta subtilesa, el poema n'és expressió a cada pas i, així, llegim el nom amagat del nom i l'adjectiu que en descriu la circumstància vital:

Dins l'alquímia bàrbara i tendra
del teu cos, on el foc passa a fil
de flama l'ombra i del seu seguici,
pren-me, desfes-me, refes-me, muda

en cant la fosca mercè, la muda
sang d'exili en llavor de solstici.

Cal destacar, d'una banda, la seqüència de similituds fòniques dels verbs, que es repetirà en altres poemes amb algunes variants més: fer, desfer, refer van actuant constantment com a fons musical de la necessitat eterna de viure's. D'altra banda, el mot «mercè» pot ser entès com a regal i com a antropònim. Cal afegir-hi l'equívoc que concorre amb la figura sintàctica de l'epífora del mot «muda»: mudar, canviar i la muda, silenciosa sang. Traduir aquest vers comportaria un enorme risc, perquè la veu hi demana do de l'amor i s'hi amaga com a obscur do de la mort, amb un valor plenament orfeic. El quietisme, la no-acció que succeeix a la plenitud i que és espera de la no-essència omple un espai impropï. Des de la mort, el cos ha d'actuar per fer néixer de nou cap a la riquesa de l'estiu la veu de la poeta de dol.

De la cançó d'algunes peces es passa a la complexitat de la figura retòrica de la hipotiposi, o imatge molt plàstica i vívida d'una abstracció, en el poema «El port és ple de vaixells carregats», on el jo poètic no es vol reconèixer en l'espill mortal que malda tanmateix per saber. Aquest desplegament no ocupa solament el sentit estructural del poema, s'explica també amb el simbolisme fònic de la feixuguesa d'alguns versos

infern familiar que enxarxen les aranyes
i on fermenten els olis vells, i el vins,

És la dona que contempla el pare desaparegut? No hi ha un cert retorn a la imatge que expressàvem més amunt, en l'oculta forma ara de la Gorgona que converteix en estàtua el que destrueix, ja que s'hi parla de delicte?

¿Quin ull priva el meu ull de veure el rostre
que temo i desconec, sota amenaça
de tornar-lo a la mort, sense retop,
o fer del meu delicte un bloc de sal?

Maria-Mercè Marçal és una pobladora de mons. Sigui quin sigui l'element que l'atrau, troba en el visible els objectes o els cossos que han d'envair la nova realitat: en els cants de treball de la dona, en la malaltia o en l'amor. Aquest és un esforç de les poetes majors: Safo, Emily Dickinson, Rosalía de Castro, Gertrud Kolmar, Sylvia Plath; però també Lucreci, Dante o Milton. L'ham a la gola del peix, referint-se a la mort, és una mena d'infantament de l'objecte trivial que de cop essencialitza les seves referències últimes.

La poeta s'arbora contra l'efímer, però sense escarafalls; al contrari, esdevé la veu a la recerca de l'acció, una Diana que caça moments vitals únics, irreductibles a la mort mateixa i és així com descobreix un espai possible: la clariana, el contraban de llum. Amb saviesa, burla els designis i segueix essent rebel. La seva bel·ligerància es concreta en el restabliment dels signes d'amor:

Vençudes? No, que encenen
l'albada els esgarips
del gall que crèiem escapçat: dolor
de l'hora que es desprèn i desaprèn
el camí clos en cercle del coàgul.

La rectificació del mot «vençudes» es desplaça a altres poemes. El vitalisme marçal·lià lluita en cada extrem de mot i ens diu: «Vençudes, no. Desposseïdes / de l'arrel, o bé closes / sense camí, clavades cos endins». En el procés, per tant, s'accepta la ferida com a frontera, se li dona carta de navegar. És, en definitiva, el territori a contrafil de l'escac final.

UN PONT DE L'OCELL FINS AL PEIX

Des dels inicis, la poesia de Marçal és un cant de plenitud del desig. La mort hi apareix escadusserament, lligada a la idea de la guerra, de la traïció. El nostre corpus tradicional en parla poc, del sentiment de dol, si no és el d'absència per amor. Marçal no anirà, doncs,

a les fonts primeres, per tant, per expressar-se així en la seva maduresa poètica. La seva forma no té a veure amb el plany de Guillem de Berguedà, ni amb el cant elegíac de Bertran de Born pel rei anglès, Ricard, de la lírica culta, però tampoc de la tradicional: «Estenta Mortz, plena de marrimen...»

En els primers poemes, la tècnica funciona per esment indirecte: un silenci o l'atribut de la mort a un element secundari evoquen fortament la seva presència com a entitat central:

Vint bales foren, vint bales
ai!, quan trencava la nit!

Dia trenta de novembre,
nit d'hores decapitades!

Vint bales, foren vint bales!

Dia trenta de novembre,
nit sense alba de matí!

Ai, com moria la nit!

Tanmateix, *Cau de llunes* incorpora per a l'amor una figuració que precipita la darrera etapa:

Penja d'un arbre
l'amor, escanyada.

On el temps deturat irromp en l'abandonament de l'amor.

A *Bruixa de dol*, la descripció del desig comparteix elements comuns amb el sentiment de dol, hi abunden imatges que són ambivalents, pròpies de la cançó d'amor tradicional:

Aigua sobre aigua,
sobre l'aigua, set.
Al bell cor de l'aigua,
negres ganivets

i jo, sola,
entre albera i alba.

La set es materialitza en la verticalitat dels arbres que, en el miratge, trenquen la blancor de l'alba per esdevenir obscurs i lancinants. La veu poètica és, per tant, en la mateixa situació d'escac dels darrers llibres, encara que l'àmbit sigui diferent. I el desig, en límits també ambigus fonèticament, en l'avançar dels versos, es va vestint de negre i n'absorbeix el color, de manera obsessiva, tal com es pot llegir de forma paradigmàtica a la «Cançó del bes sense port». En altres moments, serà una escala fosca sense barana. Com passa en la vida, la poeta pren la dissolució com a matèria per a l'amor, perquè tot ho conté tot, i perquè sempre penjen d'un fil les emocions:

I el gessamí, que si se'm mor, no se'm mor

El descobriment de la sexualitat, de trobar-se entre dos mons, arrelarà en una personal i rica complexitat d'imatgeria de la dualitat, de la qual en traurà partit més endavant, quan caldrà hostatjar-se en el benefici de la mort:

Amfibi estrany, vern de fulla dispersa,
em faig aranya per teixir-me un eix
i invento un pont de l'ocell fins al peix.
Si hi pogués arrelar, una i diversa...!

La figura del pont o de l'arc s'imposa com a figura de la volença que acosta extrems. L'animal del desig se situa en el territori imprecís dels límits —«amfibi estrany, vern de fulla dispersa»—, té la capacitat de transformar el seu neguit per situar-se en un centre —«em faig aranya per teixir-me un eix»— i finalment és constructor d'un nou ordre en què el distint es vol semblant. La voluntat de la veu és fer d'aquest territori un espai de present —«si hi pogués arrelar»— però sense perdre els dos caps de l'amfisbena sentimental —«una i diversa». Cal adonar-se del vertigen d'aquestes transformacions constants que no es mouen, però, de la recerca dins del món sensible. En algunes cul-

tures, l'extrem oposat i final del pont creat és l'amor: aquí n'és l'origen, el peix, la vida aquàtica, de fortes ressonàncies eròtiques. Recordem uns versos clars de Màrius Torres:

Només un arc. I quanta saviesa!
Empresona l'aigua, L'aigua que el besa.

Visions distintes, però de substrat comú, el símbol de les energies que es desplacen, que s'uneixen, en el joc de l'amor.

Sal oberta explora el sentit de la maternitat. El món, l'entorn, actuen com a cos: canviant i obscè de plenitud i matèria ell mateix. L'alt erotisme d'una irrevocable relació-intrusió no deixa de ser manifesta i pertorbadora:

Crema fullam, i l'amor és el forn,
i encenc de verd les flames del foguer.

Aquesta experiència contradictòria per a la poeta és una primera mena d'extinció: «Mort de l'amor», canta, i la lluna li és aixada. Marçal descobreix una solitud poblada per un nou habitant, obscur encara, que l'abandona a ser navegant solitària en l'afrau, servadora ella mateixa d'un mar tancat del qual no sap si fugir. És l'espai dual expressat ara de la manera següent:

M'escanya amb fil de seda la tenebra i el far.

Amb tot, el gust pels opòsits i la glossa neotradicionalista juga més que mai un paper de complicitat amb el tu poètic. A mig camí entre el conflicte i el goig d'una situació estrenada per l'embaràs, esdevé la paraula la salvació davant la sorpresa, la por o el rebuig. El negre s'instal·la, tanmateix: «marinera en vers obscur», «oreneta negada», «albes de negre xarol». En cada nova etapa, Marçal apaga més la seva paleta, però aquest enfosquiment és lucidesa vital i llum poètica a parts iguals. Estimar, la maternitat, la frontera última són, en alguns moments, adversaris de la lliure creació poètica, no subjecta a lligams estrets, lladres de mot. Ella hi ha vingut a combatre,

aquest és el centre de l'ethos marçalià, la lluita per la veu, la lluita per la nació, la lluita pel bes sense casa. I en aquest combat, hi ha vingut a morir. El primer que va saber de Puixkhin, deia Marina Tsvetáieva, és que l'havien mort d'una punyalada a l'estómac. Després va saber que era poeta. Els poetes, descobria aleshores, tenien ànima i estómac: morien per la sang del cos, per la ferida, escrivien versos. I els versos estaven fets amb fulles d'acer. L'arrel terrena de Marçal fa del seu esperit poètic una realitat matèrica, però en la seva poesia sempre hi ha el vol, sempre és present el viatge de qui no es detura mai. Marçal es va lligar a la vida per baules que li corresponien o que l'atenallaven com a dona; l'esperar la feria per l'estómac, però en va acceptar el tret sense renunciar a l'endurança d'altres camins. De Marçal ho hem sabut tot, foixianament si calia:

El sis de març de mil nou-cents vuitanta,
plegats, i sense esment, insectes de l'incert,
calàrem foc al fruiterar dels núvols.
Caigué la fruita viva sobre l'herba.

La transformació del cos amb la maternitat i la transformació del llenguatge que la descriu converteixen la fecunditat en un tema crític, de difícils arestes i lluny de la felicitat sense fissures amb què es presenta la majoria de les vegades. Una manera d'amidar-s'hi és el frec a frec continu amb el doble valor del llenguatge que pot alterar realitats i doblar miralls:

Sents? La lluna davalla i et diu Mercè-creixent,
i se t'esmuny per sota el davantal
i, a vol, et pren pel novenari d'heura
que lliga sal i sang, a cel obert...

La riquesa de parònims i mots-senyal modifiquen el procés paral·lel que, com a dona, viu, sense ofegar cap passió negativa, com ho és l'evocació de Medea. El poeta és aquell qui s'arrana els cabells davant dels altres. La veu desgrana tots els secrets dels seus sentiments ambigus, fins a fer-los habitables. La consciència de la mort

arriba amb la consciència de la vida: és l'arrel de la ruda que s'instal·la també en la paraula. No remogreu els munts de còdols, dicta un proverbi de Safo.

Escarsers recull poemes variats, de reivindicació feminista, però que queden fora de l'evolució de la poeta. No és, per tant, fins a *La germana, l'estrangera* que es reprèn el fil de la veu més autèntica, ara en el domini de l'artifici tancat de la sextina. Recuperem, si més no, els camps semàntics que ja coneixíem i que, per l'alta freqüència que presenten en les quinze sextines del llibre, podem dir que són constitutius de l'idiolecte marçalià. En el paradigma de «desig» o «sexe», que surt tres vegades, podem incloure: cos, boques, coll, cintura, ventre, geniva (2), mirada, voraç, sentit, desig, besos, festa. Un altre paradigma repetitiu és el de la casa (2), lloc del temps i l'ordre de l'existència: porta, taula, rellotge, horari, dies, lleure, escala. Aquest té el subapartat de les arts femenines, associades a la bruixeria amb: tiagra, carboncle, metgia, bruixes, meravelles, signes, absenta. Un tercer correspon al camp del combat: lluita, brida, barricades, revolta, runa, exili, captiva. El darrer grup representatiu pertany als elements: terra (3), arbre, molsa (2), foc, aire, aigua (2), món, sal, cingles, oratge, poma, tempesta, grua, riba, menta, paisatge, boscos. El corpus ens dóna els quatre grans motius de la poesia marçaliana que graviten sobre el tema clau, la condició de dona: 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. Les sextines s'han de llegir com una sèrie, com un procés de disseminació i recol·lecció de tota l'obra, com una suite de to major, en què els mots-rima actuen de variants dels nuclis centrals de la poètica de Marçal. En aquest sentit, la forma culta, amb força elements intertextuals, manlleva de les estructures populars el seu ritme intern. Al mateix temps, un mot com «tiagra» ressona com a hàpax en la poesia amorosa d'Ausiàs March, el Primer cant de Mort (XCII): «mas és axí com la poqua triagua, / que molt verí sa virtut li apagua.»

Són les arts de la fetilleria del vers. No obstant això, no hi ha remei contra el verí de la vida, si no és el verb poètic de la tradició que permet aquests constants tancaments i coratges, i a Marçal li agrada d'excedir-s'hi. Perquè el diàleg del jo amb el tu conat de la tenebra és un diàleg de preguntes sobre els camins comuns del desig, però també d'intromissió en un espai individual únic i mai no envaït, el cos dedins, una fita que es clou en un notable simbolisme fònic:

Quina duna el meu ventre, vedruna de la mar!

Aquest laberint té dents i pits i cos voraç, tanmateix està mancat d'ulls. La veu hi va a les palpentes i la mirada és el sentit menys representat.

El naixement de la filla actua com a principi i frontera d'un nou estat d'elecció de modes. La poeta el tracta com una pèrdua violenta, la queixalada d'un tauró, per expressar l'estranyesa de l'alteritat creada. L'estrangeria serà, doncs, una altra mena de mort en el procés líric que veiem i que aquí adquireix un lèxic proper al de la mística: saber que no sap, després del coneixement. Els tòpics que hi conflueixen pertanyen a la imatgeria del món natural i humà: remuntar riu amunt les destrosses, ser pou sense escala, assassí, gos esquartrat. La mort és una temença i una presència reiterada:

Sóc de dia l'obra
del fat que alça muralles
entorn de tu, convicta
traïdora del teu
futur. Però de nit
sóc la mà temerària
que en mina els fonaments
i, conjurada amb tu,
juga als daus amb la mort.

La condició de mare dóna caires esmolats, fins ara desconeguts, a la veu poètica: la infanticida, la impostora, la mare prudent, figures que han de condicionar el dret de la filla que ella mateixa vindica:

I si et barra la porta de sortida
amb el seu cos amorós i brutal
cal que la matis sense cap recança.
Fes-ho per mi també i en el meu nom:
Jo la tinc massa endins i no sabria
aturar-me al llindar del suïcidi.

Marçal accepta les llibertats de l'altra sense condicions, però no nega la vida, com veiem. D'aquí aquesta lluita cos a cos amb els límits: no es tracta d'una derrota a l'avançada, és una victòria davant les muralles. I el joc amb la llengua, com un doll que no s'estronca: «color de sang com fuig», «sang morta a les butxaques». Desig i mort comparteixen el camp semàntic de la guerra, les imatges, que es fan denses, s'endinsen en la foscor i la poeta busca registres més expressionistes que confirmen l'evolució final:

[...] Cerco la lluna
dins els meus ulls, i hi trobo un trau atònit
que perboca la sang d'aquest poema.

El mirall, el vidre, el tall, el suïcidi són mots que es repeteixen. I la taula parada de la festa dels poemaris anteriors, que se serveix d'un motiu literari de llarga durada en la tradició occidental, ara és «hostal parat a l'ocell sense rumb», «taula deserta». Des de *Bruixa de dol*, aquest motiu temàtic té els deixants característics i polisèmics del seu llenguatge poètic. Marçal parteix de la taula parada d'arrel popular i la porta al terreny del lirisme oníric, amb una gran renovació del lloc comú:

Perquè avui feia el seu ple
la lluna se'ns posa a taula.
Quin pany de cel de quadrets
de cuina les estovalles!
En acabat de sopar
l'amor ens tira les cartes.
Al primer tomb de la sort

la color se'ns trasmudava.
Al segon, els gots de vi
tacaren les tovalles.
Al tercer se'ns va trencar
la lluna de porcellana.

La taula constitueix, en aquesta primera fase, el paisatge de l'amor. Per mitjà d'un procés metonímic el parament irreal explica en tres fases la lliçó d'amor. En un poema anterior, els amants menjaven ametllons verds robats d'un hort sense amo. Marçal segueix, com veiem, amb la simbologia de l'àpat, i també del vi, el desenvolupament sentimental. A *Sal oberta* ja s'ha produït el canvi:

Al nou convidat, un envelat de pluja!
Escampats sobre l'herba, pels ravals d'aquest vi,
la sal del joc i el pebre de l'amor,
i el teu cos i el meu cos, recapte de la festa.

Qui ens ha parat la taula amb tovalles de grana?

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:

Qui ha convocat, d'incògnit, a taula parada?

O bé:

Les hores s'afilaren, mals hostes del convidat,

La sorpresa del descobriment crea en la imatge la mateixa sensació de confusió: esperar hostes desconeguts, sentir-hi el pas del temps, tenir el plat d'amor a punt. Fins que es defineix del tot a *La germana, l'estrangera*:

Vull, en taula i en jaç, festa de bruixes

Tal com deia més amunt, el mot «taula» acaba essent mot-rima de la sextina «De parar i desparar la taula». La taula és símbol codificat de l'amor, vessa de menges i hi plou el desig, s'hi nega l'ansia de l'espera fins a ser-ne el cos i desaparèixer després per l'absència definitiva de la persona estimada. Aquest és, per tant, el «metacentre» d'aquest motiu marçalí, una baula més de la complexitat amb què es basteix el seu món poètic. I al final d'aquest procés, hi trobem el dinar abandonat de què parlàvem, l'àpat amb la mort. A *Desglaç*, ja només hi resta la voracitat de l'amor contra el temps, una fam dissolta en una guerra inútil i es menja encara, sense paraments, sense tovalles, sense taula, en el paisatge deshabitat de la casa. Tot i menjar carn, la veu s'empassa ara aquells primers ametllons robats, finalment amargs. Marçal s'instal·la en la topografia de la buidor fins a transposar un títol conegut:

Bon dia, nit. Obre bé la resclosa.
Nega total, mortal, la meva set.
Colga el cadàver de la primavera.
Dessagna'm, purifica'm, recomença'm.
I arbra'm de sal, des de la teva llum.

La poeta secciona l'experiència, la rebla en parèntesis dickinsonians, rectificanc a cada pas les brides del doble cavall del desig i la mort. Va cap a la mudesa.

La reaparició de la casa –sempre sense jardins–, en la nova relació amorosa, ara té fonaments d'ossari, cal reconstruir-la, cal anomenar un altre cop les coses, raó per la qual la veu poètica esdevé assassina de l'Amor anterior, que és vist en la imatge d'un ésser deforme. Aquesta percepció deixa innominada la nova experiència i els sentits s'afonen en un ordre ja distint:

És a la sang que demano uns ulls nous.

Marçal ha necessitat la catarsi de la mort per accedir a una realitat diversa del cos i del desig, que suposa l'anòmia de tota vivència

anterior, i és en aquest moment que el sentit de la vista esdevé més important. La maternitat ha estat una caiguda alliberadora i deutora a la vegada i sobretot un atzucac davant la sexualitat descoberta. L'estrangera és ara la germana perquè el cercle s'ha tancat en el bosc de Diana. Amor i paraula aniran, a partir d'aquest moment, cap a una mateixa recerca:

Noves mans, llengua nova, nous sentits.

EL COR NO SAP LA FONA

El llarg itinerari de la poètica marçaliana acaba amb *Raó del cos*. La sentència última despulla el vers de tot pretext retòric, és la fona que llança la pedra. La poeta ha arribat a la construcció del llenguatge de dona, ha bastit els balcons i les finestres de la raó d'amor i ha fet del cos centre irradiador de mots. Tanmateix, el desig pujà tan amunt que els límits el sostragueren de la seva aridesa. Tal com remarca Pere Gimferrer en el pròleg a aquesta darrera obra, els lectors no han de fiar-se de la simplicitat amb què el vers ens arriba. Marçal, com a donzella de l'any dos mil, ni que sigui aproximadament, accepta l'escomesa de Salvà i respon amb un poema amb eco a la composició «D'un cactus». Marçal repeteix l'estructura mètrica de l'original, amb alguna variant: la cobla de deu versos decasíl·labs amb rima ABAACDDBBD. En el poema de Salvà, el cactus, amb les seves arrels, ha trencat el test, motiu pel qual és llançat lluny, però amb el temps arrela de nou, tossudament. El cactus pren la forma del drac, signe de Marçal, i ara ja no és un correlat de la veu mateixa. La poeta, en la seva recreació, recull la lliçó de supervivència i, recuperant un vers sencer de Salvà, refà el camí que s'havia perdut («que se'n perdés el quest»). La veu arrela novament pel record de l'arrel antiga i ara és ella dona-arrel i dona-drac. El testimoni vital i poètic en uns moments crítics és intens i fulgurant i s'acreix amb els jocs intertextuals que no cessen. Es repeteixen alguns mots: «aferrissat» de Salvà i «aferrissadament» de Marçal, així com «paret seca»,

o «dures». La llengua s'aferrissa de dona poeta a dona poeta, contra l'oblit que, biogràficament, és literal. L'efecte llançadora envia el poema de Salvà cap al futur, per a l'eco de l'esdevenidor. Aquesta voluntat de conversa amb els morts es repeteix en un poema-tornada de Salvador Espriu, la «Cançó d'albada».

A pesar de la provisionalitat del llibre, sense arribar a l'impromptu, els darrers poemes de Marçal mantenen el caràcter de la seva poesia anterior. Hi ha nuesa. Hi ha despullament i una certa foscor de final abrupte. Però els poetes són els seus poemes, i no sempre els seus llibres:

no hi ha,
mare, una altra naixença.

Sorprèn que els nostres crítics no se submergeixin en fonts tan maragallianes i esplendoroses com aquesta. Poden, com diria Horaci, evitar la culpa, però no pas merèixer l'elogi. L'autoritat de les dones poetes ha estat indiscutida en els temps antics: és sabut que Corinna de Tànagra i Píndar eren magnífics rivals; de les poetes se'n parlava, i se'n parlava força. Avui, per sort, també hi ha excepcions al silenci. Les poetes, tanmateix, venim a morir. Per què el diccionari no recull els mots de la nostra poesia contemporània «vessunyar», «mercè-creixent», «pesombre», «màtria», «marçal» com a adjectiu, o «foguera joana»?

Tant és quina sigui la intensitat del recorregut o el preu de la flama que hi cal extingir, venim a morir. Al final, aquest emmudiment també enderroca les muralles i el pedestal.

SUSANNA RAFART