

LA GERMANA, L'ESTRANGERA: CONTINUÏTATS
I RUPTURES EN MARIA-MERCÈ MARÇAL

*És perquè et sé germana que puc dir-te estrangera.
Sense treva esbossada, sense treva abolida
aquesta guerra que m'uneix a tu
en un pacte de sang inestroncable.
És perquè et sé estrangera que puc dir-te germana.*

Maria-Mercè MARÇAL. *La germana, l'estrangera.*

Amb aquest poema que utilitzo aquí com a *incipit* del meu text es clou el llibre *La germana, l'estrangera* (1985) i s'hi evidencia de manera palmària l'eix de reflexió que de tan obsessiu acaba donant títol al poemari: la relació de germanor –cercant com a referent la *sisterhood*, la *sororité* més que no pas la *fraternité*, per bé que l'etimologia catalana de «germà/ana» no permeti la diferenciació de gènere– i, alhora i gairebé de manera paradoxal, d'estrangeria entre una mare i una filla. Un llibre fet de llibres en una doble dimensió: intel·lectual, atès que hi ha múltiples cites i referències a altres llibres i és a partir d'aquí que durem a terme un assaig d'interpretació fonamentat en la lògica de la dissolució o harmonització de contraris; però també física perquè –editorialment parlant– està format per:

- a) un primer llibre independent, *Terra de mai*, un recull de setmanes que va ser publicat amb escassa fortuna¹ de manera independent, motiu pel qual, des d'un bon començament, passa a conformar la primera part del volum que ens ocupa en la seva

1. L'obra va ser publicada el 1982 a l'editorial valenciana El Cingle, dins la col·lecció «Papers Erosius» núm. 4 amb un dibuix de Josep Uclés. Amb tot, aquesta editorial va fer fallida tot just l'endemà d'haver-se publicat el llibre i, per tant, la seva distribució va ser defectuosa i, pràcticament, impossible. És per això que en la publicació de la primera edició de *La germana, l'estrangera*, guanyadora del Premi López-Picó de l'Ajuntament de Vallirana l'any 1985, ja s'hi incorpora i, des de llavors ençà fins a *Llengua abolida*.

configuració final a *Llengua abolida*² on s'aplega per una doble raó de proximitat cronològica, d'una banda, i per conjurar les dificultats de difusió del text en la seva edició original, de l'altra. Està compost de quinze sextines –totes amb títol– i un advertiment. Va ser conclòs, com indica el final de la darrera de les sextines «L'ombra de l'altra festa», la «primavera d'hivern» de 1981.

- b) i de *La germana, l'estrangera*, que aplegaria els poemes des del 1981 fins al 1984, està estructurat en dues parts. La primera porta per títol: «En el desig cicatritzat i en l'ombra» i aplega 24 poemes intitolats.³ La segona part «Sang presa» consta de 50 poemes, 7 d'ells titulats i un d'ells desdoblant («Eva» I i II).

Un total de 74 poemes per a *La germana, l'estrangera*, mentre que si comptem les sextines de *Terra de mai* ens acarem a un consi-

2. *Llengua abolida* és la recopilació poètica de Maria Mercè Marçal curada per ella mateixa i que funciona gairebé com una mena de «poesia completa» (perquè aplega tots els poemaris a excepció de *Raó del cos*, publicat pòstumament), on l'autora hi afegeix, pel que fa a aquest llibre en concret, els poemes: «Sóc de dia l'obrer», «Berceuse», «Vaig abdicar de mi», «Èpica en camp clos» i la primera part del poema «Eva». És d'aquesta darrera versió que partim en aquest article.

3. Una pràctica que no és excessivament habitual en aquesta poeta que a *Llengua abolida* ens llega 82 poemes titulats contra 257 poemes sense títol, tal com apareix a l'índex de primers versos del final del volum. Uns comptes que no inclouen els 29 poemes del seu darrer poemari *Raó del cos*, publicat pòstumament a cura de Lluïsa Julià que explica en la nota a l'edició quin ha estat l'abast de la seva intervenció. Afirma Julià: «he respectat l'estat de cada poema, tot i la diferència entre uns, ben acabats, fins i tot constituint segones versions, amb d'altres encara en estat d'execució [...] en què es fa evident la manca de puntuació, la recerca d'un mot encara no escrit –que assenyalo amb tres punts entre claudàtors– o fins i tot d'un vers. Sols he afegit algun punt escadusser al final d'una estrofa i alguna majúscula» (2000: 83-83). No he comptat, doncs, els 7 poemes titulats d'aquest recull (per bé que 5 d'ells ja havien estat publicats anteriorment), atès que ella va morir sense haver pogut controlar aquesta tasca d'edició i, doncs, no sabem si hauria decidit titular algun poema més.

derable volum de 89 poemes, el més extens de la seva producció i que ella considerava «un llibre molt important».⁴

L'anàlisi que voldria fer-ne en aquestes breus pàgines pren com a punt de partida l'espai paratextual⁵ d'aquesta obra de Maria-Mercè Marçal, que se m'apareix com un camp de relacions altament codificat, i l'utilitza com una possible clau de lectura de l'obra.

LITERATURA I METALITERATURA

Diversos autors s'han ocupat d'estudiar amb profunditat les diverses i fructíferes relacions de parentiu entre textos com a estratègies interpretatives. Harold Bloom havia treballat els mecanismes de

4. «... hi ha un llibre molt important per a mi, *la germana, l'estrangera*, on altre cop l'experiència precedeix els referents poètics i fins i tot literaris» (2004: 197).

5. Genette defineix a *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* el «paratext» com aquell element que vehicula la relació de *paratextualitat* que consisteix en l'estudi d'aquells textos que procuren un entorn variable al text principal, és a dir, que considera «paratext» tota mena de referència textual com ara «títols, prefacis, epílegs, advertiments, pròleg, etc.; notes al marge, notes al peu, finals; epígrafs; il·lustracions; faixes, sobrecoberta...» (Genette, 1989: 11). Davant de la diversitat de paratextos existents, a *Seuils* Genette afegeix la categoria de «peritext», en les seves quatre categories: autorial, verbal, ulterior o tardà, per referir-se a un paratext que està dins dels límits del llibre. Genette opera, doncs, una subdivisió en la categoria del «discurs d'escolta», distingint entre el «peritext», que faria referència a les seqüències paratextuals de l'interior del llibre, de l'«epitext», que es troba en l'exterior del llibre (les declaracions, entrevistes, diaris, correspondència, etc. d'un autor). I ho fa d'acord amb paràmetres que tenen a veure amb el lloc d'ubicació o aparició (exterior o interior del llibre), el moment de la seva producció, les instàncies de l'emissor i del receptor i el mode d'existència (verbal o icònic, material o factual). Així doncs, parla de «peritext autorial» per a distingir-lo de l'editorial (i que pot ser *autògraf*, paratext decidit per l'autor, enfront de l'*al·lògraf*, escrit per algú altre), «peritext verbal» perquè deixa de costat paratextos icònics (dibuixos, il·lustracions, etc.) i la marca de temporalitat «ulterior» o «tardà» per marcar els paratextos inclosos en la primera o posteriors edicions de l'obra.

la influència cercant interferències de naturalesa intertextual, però sens dubte és Julia Kristeva qui inaugura el paradigma terminològic que té el seu punt d'origen en el concepte d'intertextualitat. Michael Riffaterre surt a la recerca de l'intertext considerant que consisteix en la percepció per part del lector de l'existència de relacions entre una obra i d'altres que l'han precedit o seguit en el temps i identificant, per tant, la intertextualitat com el mecanisme propi de la lectura literària perquè només aquesta produeix significat, mentre que la lectura comuna a textos literaris i no literaris, només produeix sentit. Gerard Génette, per la seva banda, ha parlat de la transtextualitat com un mecanisme que permet explicitar la literarietat de la literatura. Génette es planteja cinc⁶ tipus de transtextualitat: intertextualitat, paratextualitat, metatextualitat, hipertextualitat i arxitextualitat no pas com a compartiments estancs, sinó com a espais d'intersecció i comunicació recíproca. Aquest seria, molt breument explicitat, el context teòric des del qual analitzaré les relacions d'intertextualitat, entès el concepte ara en un sentit ampli, dins *La germana, l'estrangera*.

El concepte d'intertextualitat em sembla extraordinàriament fenedor per analitzar l'obra de Marçal des del conjunt de relacions de *contaminació* productiva que la fan possible: la cruïlla entre vida i li-

6. En aquest sentit, i sota l'epígraf d'intertextualitat, el teòric francès repassa i identifica les diverses relacions de copresència entre dos o més textos, normalment rastrejant la presència efectiva d'un text en un altre des de l'aparença explícita i literal que proporciona la modalitat «cita» (amb o sense cometes i, per tant, amb referència més o menys precisa), el plagi com una forma de préstec no declarada, i l'al·lusió, com l'aparició d'un enunciat la plena intel·lecció del qual suposa la percepció d'una relació entre aquest text i un altre text al qual remet de manera indefectible. En el terreny de la paratextualitat hi ubica les relacions menys explícites i més distants entre el conjunt de l'obra, el text, i el seu paratext (títol, subtítol, pròlegs, epígrafs, notes al peu, etc.). 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 imitació. I, finalment, l'arxitextualitat com un espai de relacions abstractes i implícites que s'articulen mitjançant mencions paratextuals.

teratura. Diversos epitextos donen compte d'aquesta premissa. A «Entre dones», per exemple, hi llegim: «[...] una de les funcions del llenguatge i de la literatura és donar sentit, articular allò que prèviament era balbucejant i desestructurat, ordenar l'experiència arrencant-la del caos i oferir miralls on reconèixer la pròpia vivència elaborada» (Marçal 2004: 201), mentre que a «Llengua abolida, poesia, gènere, identitat» afirma: «D'entrada he de dir que, per a mi, la poesia és essencialment impura, és a dir, neix essencialment contaminada d'allò que és la meva vida, la meva vida de dona» (i més endavant dirà «de dona que escriu»). I, encara, en un altre moment, invocant Gabriel Ferrater i Marta Pessarrodona afegirà: «Gabriel Ferrater deia que un llibre és la síntesi de molts llibres llegits. No m'estranya gens que Marta Pessarrodona hagi sentit la necessitat d'afegir a aquesta frase “i de moltes experiències viscudes”». (Marçal, 2004: 192).

The words are maps

Adrienne RICH. *Diving into the Wreck.*

La poesia refà, crea, pas a pas [...] un nou ordre amb les paraules

Maria-Mercè MARÇAL. *Llengua abolida: poesia, gènere, identitat.*

Fent estratègia lectora de les cites que fan de divisa a aquest apartat, especialment del vers d'Adrienne Rich, una poeta que apareixerà en aquest escenari paratextual marçal·là,⁷ sovint trobem que les influències literàries que l'autora reconeix com a tals, apareixen en les seves obres de creació sota la forma de l'al·lusió i que li serveixen per construir aquest nou ordre lingüístic que reclama. Un exemple el trobem en un mateix vers de Salvat-Papasseit, per exemple, que és «incorporat» textualment a la seva pròpia producció en moments cronològics diversos com a *Cau de llunes*:

«**Perquè has vingut** quan llaura
lluna marinera el mar,

7. Adrienne RICH. «Uns ulls nous se m'obrien dessota les parpelles» (Marçal, 1989: 414).

a l'esbalç de l'onada
han florit els coralls» (Marçal, 1989: 64).

O a la segona part de *La germana, l'estrangera*, «Sang presa» on apareix una recreació de la referència modificant els temps verbals en el cas de: «**Perquè venies** / la sal a les parpelles» (Marçal, 1989: 412), a «La meua sang / **–perquè has vingut–** / pren camí, dolorosa-/ ment, obrint-se vies / noves, cos endins» (Marçal, 1989: 413) i encara a «**Perquè he sentit** el teu / bes de sang incruenta [...] cloc els ulls per no veure / la tenebra vermella» (Marçal, 1989: 377): variacions sobre un tema que, de manera indefectible i amb diferents nivells d'explicitació formals («perquè... / »), però també de contingut (la relació «parpelles», «sang», «ulls i tenebra vermella») incorporen l'original:

Perquè has vingut han florit els lilàs

i han dit llur joia envejosa a les roses:
mireu la noia que us guanya l'esclat,
bella i pubilla, i és bruna de rostre.
De tant que és jove enamora el seu pas
–qui no la sap quan la veu s'enamora.
Perquè has vingut jo ara torno a estimar:
diré el teu nom i el cantarà l'alosa.

Joan SALVAT-PAPASSEIT. *Poema de la rosa als llavis*

TEXTOS I PARATEXTOS A *LA GERMANA, L'ESTRANGERA*

Dins de l'inventari de paratextos desplegat per Maria-Mercè Marçal ens aturarem en alguns dels peritextos autorials (dedicatòria, divisa, pròleg i cites que precedeixen el text) i també en determinats epitextos (declaracions, entrevistes i textos teòrics de la pròpia autora que fan referència explícita a *La germana, l'estrangera*). Voldria remarcar el seu protagonisme com a zona de creació exterior al text poètic pròpiament dit, però d'una gran rellevància en tant que espai de transacció entre el text i el comentari extern sobre el text. Un espai orientat a l'establiment d'un contracte de lectura. Una aposta de-

cidida de l'autora per incorporar el lector en l'acte de construcció textual en la qual, precisament perquè queden al descobert les estructures que conformen la influència literària en el mateix acte de creació poètica, promou l'activitat reconstructiva del sentit per part del lector. Un sentit que es veu enriquit o completat pel conjunt de significacions afegides en el desvetllament metaliterari que actua alhora de crida i de fanal que reclama un lector col·laborador que no solament deconstrueixi el sentit del text, sinó que també i sobretot construeixi el mateix text en un acte de sobreinscripció o metaescriptura en què es projectin els bagatges de lectura d'autor i lector. Un acte, a fi de comptes, que tendeix a la subjectivitat, a la recerca d'un subjecte per part d'un altre subjecte.

LA DEDICATÒRIA

L'autora torna a dedicar aquest llibre a la seva filla Heura per tal com el tema que s'hi tracta és la relació entre mare i filla –la maternitat– viscuda, això no obstant, en una dimensió emancipatòria del cos de la filla respecte de la mare, a diferència del llibre precedent *Sal oberta* (1982). Llavors la dedicatòria era: *A tu, Heura Marçal* i es completava amb dues referències significatives: una que inseria l'experiència maternal –personal i en primera persona femenina del singular de Maria-Mercè Marçal–, en un col·lectiu de còmplices amb qui socialitzar l'experiència (*I a les bruixes, i algun bruixot, que i'hem esperat amb alegria*); i una altra que encapçala la tercera part del poemari que, ben significativament, porta per títol «Heura»: *A tu, quan encara eres un dolç paràsit del meu cos; i el meu cor, de tu.*

En el llibre que ens ocupa la dedicatòria diu: *A l'Heura, és clar!* i el tractament de l'amor matern –«un dels temes més mitificats i mistificats de la nostra cultura» (Marçal, 2004:197) afectat per «la negació i la invisibilitat en la nostra cultura del vincle mare-filla» (Marçal, 2004: 201)– hi rep un tractament ben allunyat del tòpic, l'ídil·li i l'ensucrament com resumeix perfectament l'expressió: «maternitat en esqueix» (Marçal, 1989:9). Reconeix l'autora que li van

caldre dos anys i, «en certa manera, sortir de la confusió, del caos del principi, per poder convertir tot allò-contradictori i fosc– en tèrbolament lluminós, és a dir, en poesia» (2004:197). La constatació que la filla és alhora germana i estrangera, perquè és alhora pròpia i aliena,⁸ semblant i diversa, porta l'autora a constatar que en aquest llibre «temptava la *construcció* d'una identitat des del cor mateix del conflicte –des de l'herència i contra l'herència, des d'uns arquetips mítics i contra l'arquetip: una identitat *de dona*, enllà i ençà del femení que confina amb tornaveu de fat» (1989: 8). El seu jo que malda per dir-se es construeix en un mirall que li torna imatges diverses dels diversos *jos* fragmentaris que constitueixen la seva identitat (el jo de dona –lesbiana–, primer i abans que res, el jo de dona escriptora, el jo de mare, el jo d'amant, el jo de filla...) i per això busca el recer de Marceline Desbordes-Valmore, autora de *Le Livre des Mères et des Enfants*, que va perdre els seus quatre fills i que va parlar de la maternitat. Al poema: «Heura, victòria marçal, germana / estrangera, de cop feta present» ressegueix el misteri d'aquesta «dialèctica confusa i tèrbola, fantasmagòrica», en què la poesia és debat, «com en un joc de miralls» (2004:197). I la cita que dona peu al poema és reveladora: *Car si près que tu sois l'air circule entre nous* perquè, en efecte, la seva experiència de mare li confirma que per més a prop que tingui la seva filla, l'aire circula entre totes dues: la constatació de l'espai, el marc de la diferència, el llindar de l'estrangeria i l'alteritat que neixen, paradoxalment, de la més absoluta de les comunions: una comunió de sang i de pell. Però tornem al principi.

LA DIVISA

En el primer dels poemes hi trobem una declaració que funciona, a tall de *mode d'emploi*, com a paràmetre interpretatiu de l'obra. En la línia de l'eloqüència hermenèutica de les divises que la poeta ha

8. «La relació concreta amb la meua filla Heura, ja nascuda, i que, per tant, deixa de ser *jo*» (Marçal, 2004: 197).

utilitzat fins al moment,⁹ no em sembla descabellat anomenar al poema que obre el llibre poema-divisa. Un poema que enllaça sense dissonàncies amb la característica simbiòtica poètica marçaliana de la fusió de contraris que s'ha materialitzat en els llibres anteriors: síntesi de tradició i modernitat, d'alta cultura i cultura popular. Una síntesi que en la nostra autora pren gairebé l'aspecte de laboratori de pràctiques atès que, com va afirmar M. Àngels Anglada, «es fa seva tota la rica tradició, multicairada, de la poesia. No renuncia a cap forma, es reconeix en la veu més popular i en la més artitzada i culta» (1991:87). Vegem-ho aquí des d'un punt de vista de continguts, però bé que més endavant atacarem també la forma:

La carn, sense paraules,
Davant de mi i en mi.

I jo que havia llegit tots els llibres.

L'exemple d'intertextualitat com a forma de co-presència textual sota la forma de l'al·lusió que practica aquí l'autora respecte del Mallarmé de *Brise marine* de tan transparent em sembla, directament, literal: ***La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.***¹⁰ De mane-

9. Els dos primers poemaris vénen encapçalats per sengles divises, una tradició que s'allarga fins a *Sal oberta*, mentre que a *La germana, l'estrangera* i a *Desglaç* ja no n'hi ha d'explícitament indicada, tot i que tots dos poemaris s'obren amb un poema que, com en els llibres anteriors, fa les funcions de divisa. Recordem, per significatives, les dues primeres: «A l'atzar agraeixo tres dons: haver nascut dona, / de classe baixa i nació oprimida. / I el tèrbol atzur de ser tres voltes rebel» de *Cau de llunes* (1978); «Emmarco amb quatre fustes / un pany de cel i el penjo a la paret. / Jo tinc un nom / i amb guix l'escric a sota» de *Bruixes de dol* (1979).

10. BRISA MARINA

La carn és trista, ai!, i he llegit tots els llibres.

Fugir! Allà lluny! ¡Jo sento que hi ha ocells embriacs
d'estar entre les escumes ignorades i els cels!

Res, ni els antics jardins reflectits per l'esguard,

ra que ben bé podríem considerar-la una forma de metatextualitat en la mesura que es produeix un comentari que uneix el seu text al de Mallarmé de manera indefectible. Una cita que remet al coneixement assolit mitjançant els llibres i, tanmateix, la constatació que aquest saber acumulat no serveix, no aconsegueix la funció que hom havia previst, i d'aquí la tristesa. És la mateixa queixa fàustica que trobem al començament de la primera part de l'obra homònima de Goethe i que desencadena l'aparició de Mefistófeles amb el propòsit de donar sortida al desig de coneixement perpètuament insatisfet de Faust. Però, alhora, en l'exercici d'impunitat crítica que exerceixo com a lectora no puc evitar sentir-hi ressons d'una *cançó* medieval de Bernart de Ventadorn, *Can vei la lauzeta mover*.¹¹ Un tornaveu silenciós, una petjada invisible que lleigeixo, precisament, en el que el vers de la Maria-Mercè Marçal no diu: l'«ai las», el lament, la sensació que una situació li resulta desbordant, que sembla que la supera.

no retindrà aquest cor que dins la mar es mulla,
oh nits!, ni la claror deserta del meu llum
damunt el paper buit que la blancor defèn,
ni la juvenil dona que alleta el seu infant.
Partiré! Nau que engronses la teva arboradura,
salpa l'àncora vers una natura exòtica!
¡Un Enuig, desolat per cruels esperances,
creu encara en l'adéu suprem dels mocadors!
I, tal vegada, els pals, invitant les tempestes,
són d'aquells que un vent vincla sobre els perduts naufragis,
sense pals, sense pals, ni exuberants illots...
Però, oh cor meu!, escolta el cant dels mariners!
Trad. Marià Villangómez

11. Can vei la lauzeta mover
De joi sas alas contra .l rai,
Que s'oblid' e .s laissa chazer
Per la doussor c'al cor li vai,
Ai las! quals enveja m'en ve
De cui qu'eu veja jauzion!
Meravilhas ai, quar desse.
Lo cors de dezirer no 'm fon»

Aprofundint en aquesta el·lipsi intertextual sabem que, en el cas del trobador, a la segona cobla el poeta que ha quedat extasiat contemplant el vol d'una alosa compara la seva situació amb la de l'animal per constatar que ell no té motius per a la felicitat, car no és correspost per aquella a la qual estima. El seu plany, doncs, ve encapçalat per la constatació que creia saber molt d'amor, mentre que la realitat li ha demostrat que no en sap gens. L'amor és percebut aquí –cobla II– des de la revelació que no es tracta –com el poeta havia arribat a pensar– d'una matèria «inventariable», d'un «mester» que es pot aprendre, d'un coneixement que ell ha cregut posseir (potser a partir de tractats de l'estil del *De amore* d'Andreu el Capellà) i que, confrontat amb la realitat de la vida, ha assumit de manera dolorosa i sobtada que aquest saber teòric s'ha revelat del tot insuficient.

Ai las! tan cuidava saber
D'amor no .m posc tener
Car eu d'amar no .m posc tener
Celeis don ja pro non aurai.
Tout m'a mon cor, e tot lo mon;
E me mezeis e tot lo mon
E can se .m tolc, no .m laisset re
Mas dezirer e cor volon

En la interpretació que jo faig d'aquesta doble referència intertextual que opera com a clau dels sentits respecte del llibre –explícita i directa en un cas (Mallarmé), implícita i per associació crítica, en un altre (Ventadorn)–, els versos de Maria-Mercè Marçal em semblen amarats d'un to planyívol en què el jo poètic¹² amplia Mallarmé i incorpora Ventadorn, en una fusió de contraris a la qual l'escriptora ja ens té acostumats. Una doble fusió de contraris si considerem que Mallarmé representa la modernitat i Ventadorn la tradició però que,

12. Parlant de Maria-Mercè Marçal és del tot evident que el jo poètic és sempre ella, sense màscares, o amb la sola màscara del llenguatge que ella malda perquè també la faci parlar a ella des d'un cos de dona, de dona que escriu.

alhora, el poeta francès representa l'hermetisme i l'opacitat de la poesia mentre que el provençal és exponent de lleugeresa i transparència. En efecte, Mallarmé ha esdevingut l'apòstol d'una poesia impenetrable i té consciència d'estar trencant una tradició molt antiga pel que fa al llenguatge poètic. Mentre que, per la seva banda, Ventadorn ha estat considerat el més excels representant del *trobar leu*, aquesta escola poètica que, a diferència del *trobar clus* que entén la poesia en el seu sentit més hermètic i busca constantment la foscor i l'equivocitat del llenguatge, vol ser més clar, més senzill, més planer.

Melangia de la cita, doncs, i ambivalència, perquè la poeta s'acarra a l'experiència de la maternitat des de la pèrdua de l'aura de l'embaràs relatat a *Sal oberta* i amb la fractura, la separació, del cos hoste i el dolç paràsit –per fer servir alguns dels conceptes que ella utilitza per a fer-hi referència– i la relació d'equilibris trencats que s'origina en la separació d'aquesta existència material que encara es percep com a pròpia però que, físicament, és evident que ja no ho és, perquè ja és aliena, ja és una realitat *altra*. D'aquí la germanor, però també d'aquí l'estrangeria.

LES CITES: TRADICIÓ I MODERNITAT LITERÀRIES A *TERRA DE MAI*

És ben sabut és que Maria-Mercè Marçal era una bona coneixedora d'aquesta literatura, i no sols com a lectora, que també, sinó com a conreadora de formes estròfiques que no es caracteritzen precisament per la seva facilitat però és que ella, «com vol Auden, se submergeix en la difícil diversitat i accepta el repte de la forma, que, en comptes d'encotillar-la, la impulsa a la recerca i li augmenta la forma de les imatges» (Anglada, 1991:89). Em refereixo, és clar, a l'ús de la sextina¹³ en la seva poesia i, en concret, al recull de sextines que conformen el volum *Terra de mai*.

13. No deixa de ser significatiu el fet que el pròleg que Joan Brossa li fa per al primer llibre *Cau de llunes*, Premi Sant Jordi (1976), tingui la gens habitual forma d'una sextina: «Sextina a Maria-Mercè Marçal en la publicació del seu primer llibre» (Marçal, 1989: 19).

Tres cites, tres, en tres llengües diferents (espanyol, francès i català) i de tres autors contemporanis encapçalen aquest poemari que narra l'experiència d'amor lèsbic, exaltat i desgraciat, viscut amb Mai, el *senhal* en el més pur estil medieval sota el qual s'amaga la identitat d'aquesta companya amorosa de Maria-Mercè Marçal. Endreçades cronològicament, la primera és de Federico García Lorca, del poema «Tu infancia en Mentón» de la primera part de *Poeta en Nueva York*, Poemas de la Soledad en Columbia University (1929-1930): «Amor de Siempre, amor de Nunca!».¹⁴ Després tenim uns versos d'Yves Bonnefoy, de 1953, un poeta que va abandonar els estudis de matemàtiques per consagrar-se a la poesia, la filosofia i la història de l'art i que reconeix com a influències el Surrealisme, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé i Gérard de Nerval, que, al seu parer, és qui va aconseguir la veritable revolució poètica de la modernitat. Els versos de *Du mouvement et de l'immobilité du Douve*¹⁵ diuen així: «Que saisir sinon qui s'échappe / Que voir sinon qui s'obscurcit...?»¹⁶ Per últim, la cita de Carles Riba: «...conèixer-te en el que m'és fosc de Tu» del poema:

Llavors he dit: «Creixença de la terra,
Déu pur, jo sóc cap al Teu moviment.
Tal meu instant renova obscurament
un paradís que per l'arrel m'aferra;
com si m'omplís, sense el saber que esguerra
l'honor del Fruit, i no rebel, vivent
del buf diví que em forma i em distén,

14. Consultable *online* a:

<<http://www.tinet.org/~picl/libros/glorca/gl002600.htm#14.>>

15. Poemari de títol enigmàtic on sembla que també s'hagi pogut inspirar Marçal, atès que la crítica s'inclina a pensar que «Douve» amaga la identitat, el nom real, de la dona estimada i perduda, morta.

16. Aquí ho deixa la poeta, tot i que els versos continuen: «Que désirer sinon qui meurt / sinon qui parle et se déchire? Parole proche de moi / Que chercher sinon ton silence, / Quelle lueur sinon profonde / Ta conscience ensevelie, / Parole jetée matérielle / Sur l'origine et la nuit?»

ja en mi salvant, futura, la desferra,
jo coronés de mi tot animal,
oh Tu que els fins preserves contra el mal,
Autor joiós a Qui tot goig s'eleva!
Deixa'm servir-Te en el que se m'enduu,
conèixer-te en el que m'és fosc de Tu,
créixer en la carn que per l'ànima és meva!»

Unes divises que, de manera eloqüent, tradueixen l'estat d'ànim de l'autora –si més no en el moment en què conclou el cicle vital que testimonia *Terra de mai*. Aquesta seria una possible lectura dels versos que encapçalen el volum i que coincideixen tots, cadascun des de les seves coordenades, llengües i tradicions, en la resolució de dicotomies, sota el signe de la qual estem analitzant *La germana, l'estrangera*. Lorca: amor de sempre i amor de mai, perquè passat el temps de l'amor, arribat el «mai» en una relació amorosa, mai no s'aconsegueix esborrar-ne el traç que s'inscriu en el cor, en la ment, en la pell, en el cos i en totes les seves memòries. Bonnefoy, que ens ubica en una aparent paradoxa: «A què agafar-se sinó al que s'escapa? Què veure sinó allò que s'enfosqueix?». I, per últim, Carles Riba, que aspira a conèixer (l'associació entre llum i coneixement és vella i venerable) des de la foscor, territori del desconegut.

Maria-Mercè Marçal té la sensació que amb aquest llibre trepitja «de cop el territori de la Utopia, com una mena de retorn al paradís perdut». Una utopia-miratge o, per dir-ho amb les seves paraules: «una instantània –i fal·laç– consecució de la *utopia* (Marçal, 1989: 9). Perquè explora aquí el territori desconegut del desig d'una dona cap a una altra dona i inventa imatges que parlin d'aquest desig i que el parlin,¹⁷ que li donin la condició de possibilitat literària. Perquè,

17. «Per tal de dir-se ella mateixa i anomenar les coses des de la seva situació en el món, l'escriptora ha de forjar-se un discurs: no solament encunyar a vegades un lèxic (per exemple, «sororitat» enfront de «fraternitat»), sinó rescatar moltes paraules de les connotacions habituals i marcar-les amb un altre punt de vista, buscar metàfores distintes, dir el part com a experiència de dona, presentar el pare i la mare des d'una percepció de la filla, que no és la mateixa que la del fill. Els mots i

seguint Adrienne Rich, «tot el que no és anomenat, no descrit en imatges [...] es convertirà no només en el que no s'ha dit, sinó en l'inefable: allò que no pot ser dit» (Marçal, 2004: 201).

Així doncs, per a endinsar-se en un terreny ignot i inèdit en llengua catalana que no vol que es converteixi en inefable i, com a tal, privat de dimensió simbòlica i cultural, condemnat, «no només a la invisibilitat i a la mudesa sinó fins i tot, en un cert sentit, a la inexistència» (2004:201), ho fa mitjançant l'ús d'una forma estròfica, la sextina,¹⁸ d'una llarguíssima tradició i, encara, d'una tradició revestida de prestigi i de dignitat. Com si per a inaugurar el ser i el dir-se

les estructures retòriques han d'alliberar-se d'una sèrie d'adherències que la història de la llengua –les pràctiques discursives convencionalitzades com a filtres sociocognitius al llarg de la història– ha anat produint [...] Cal buscar noves maneres de dir, urgeix modelar sentits diferents per a les paraules desgastades per una tradició enfront de la qual l'escriptura femenina vol marcar la seua constitutiva i més notable diferència» (Salvador, 2001: 143-144).

18. La sextina consta de 39 versos d'art major (normalment endecasíl·labs) d'estructura recurrent i cíclica que, com la mateixa Marçal descriu: «fa progressar el poema amb un constant retorn i replantejament dels seus termes inicials». En efecte, estructurada de manera bàsica en 6 estrofes de 6 versos i una tornada o *envoi* de 3 versos que presenten aquesta rima: ABCDEF / FAEBDC / CFDABE / ECBFAD / DEACFB / BDFECA més el tercet final: B/D/F, la sextina es caracteritza per l'ús de 6 paraules clau que són repetides 6 vegades al llarg del poema. Molts autors de tots els temps l'han conreat, amb modificacions i ús d'altres convencions mètriques. Dante i Petrarca van assajar les sextines dobles, però és Arnaut Daniel –que passa per ser-ne l'inventor i a qui l'autora vol «retre homenatge»– qui assoleix un nivell d'excel·lència formal que és literàriament reconeguda de manera immortal per Dante Alighieri quan a la *Commedia* –«Purgatori» (Cant XXVI)–, per boca de Guido Guinizzelli diu d'ell que és: *il miglior fabro del parlar materno*, que és tant com dir que és el millor dels poetes en llengua vulgar, romànica. També Petrarca, als *Triunfi*, l'esmenta com a *gran maestro d'amore i fra tutti il primo*, el millor entre tots. Més enllà de T.S. Eliot o W.H. Auden, en la tradició catalana, Joan Brossa també la treballa i és en aquesta filiació genealògica que es reconeix Maria-Mercè Marçal: «aquestes sextines són més deutores de l'esperit amb què Brossa s'ha llançat a la investigació sobre les possibilitats de l'estrofa, que no pas del mateix Arnaut Daniel, a qui, tanmateix, vull retre homenatge», ens adverteix.

del desig lesbiana¹⁹ (contingut d'una novetat absoluta) calgués fer ús d'un continent (la sextina) que estigués reconegut i aprovat, com si del sil·logisme se'n despregués una desitjada porositat entre continent i contingut que donés legítima carta de naturalesa a un desig no previst i, per tant, amb riscos de no ser acceptat socialment.²⁰

MÉS CITES, MÉS REFERENTS: «SANG PRESA»

La segona part de *La germana, l'estrangera* s'aparta de la complexitat de les relacions materno-filials per retornar circularment a la no gens menys complexa relació de l'amor d'una dona cap a una altra dona, com a *Terra de mai*. I ho fa sense trencament, gairebé com una continuació del debat entre la identificació (fusió absoluta) i la diferència (la distància o separació i la sensació dolorosa que comporta), però ara en una dimensió marcadament tràgica, amb la imatge de la sang com a «imatge bàsica del recull» que «testifica l'intent inútil de traspassar el llinard cap a l'altra banda» (Marçal, 1989: 9) i, en conseqüència, el que ella anomena «el trencament del miratge» que l'«aboca –com en un part– a un àmbit estrany, caòtic i dolorós» (Marçal, 2004:197). En efecte, Marçal assaja aquí l'articulació d'experiències doloroses «com la de l'Abandonament i l'absència» (Marçal, 2004:202) i per això hi apareixen l'agressivitat i la violència –com remarca a «Entre dones»– «sense termes ni mesura», perquè «no hi ha codis on mesurar-se» (2004:202).

19. Un exemple especialment revelador podria ser la cinquena sextina, la «Sextina dels sis sentits», on s'assagen cinestèsies impossibles que col·lapsen els sentits per mostrar-ne de nous, per referir-se al «sisè» dels sentits: l'amant-estima-dia i el plaer que li proporciona, un plaer sensorial.

20. Resulta encoratjador, des d'un punt de vista social i cultural, veure com han canviat les coses des de l'any 80 fins ara. Amb tot, penso que és de justícia reconèixer aquest paper fundacional de Maria-Mercè Marçal respecte d'un territori tan desconegut com prohibit i, per tant, la tasca de normalització a la qual ella va contribuir amb la seva obra.

Si la pàgina en blanc és un espai on inscriure el relat textual de la memòria del cos,²¹ articulació de la veu silenciada de l'experiència; semblantment les pàgines de «Sang presa» se li apareixen a l'autora com «un blanc llençol on ballen, només, multiplicades sense fi, ombres en sang» (2004:197): l'escenari del conflicte irresolt, tal vegada també irresoluble. En aquest moment, Renée Vivien ja havia entrat en la seva vida²² i la trobem aquí en dues cites que encapçalen sengles poemes «Mar que m'escups» i «Necrofilia», per bé que Maria-Mercè Marçal utilitza dos versos d'un sol poema²³ de la francesa: «Et je t'adorerai comme un noyé la mer» (Marçal, 1989: 362) i «Et j'ai-

21. En aquest sentit vegeu la interpretació del conte d'Isaak Dinesen que he fet al pròleg «Hermenèutica del cuerpo», p. 14-17 dins Laura BORRÀS CASTANYER. *Escenografias del cuerpo*. Madrid: SGAE, 2000.

22. «... ja conexia 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)

23. La Rançon

Viens, nous pénétrons le secret du flot clair,
Et je t'adorerai, comme un noyé la mer.
Les crabes dont la faim se repaît de chair morte
Nous ferons avec joie une amicale escorte.
Reine, je t'élevai ce palais qui reluit,
Du débris d'un vaisseau naufragé dans la nuit...
Les jardins de coraux, d'algues et d'anémones,
N'y déflourissent point au souffle des automnes.
Burlesquement, avec des rires d'arlequins,
Nous irons à cheval sur le dos des requins.
Tes yeux ressembleront aux torches de phosphore
A travers la pénombre où ne rit point l'aurore.
Je suis l'être qu'hier ton sein nu vint charmer,
Qui ne sut point asses te haïr ni t'aimer,
Que tu mangeas, ainsi que mange ton escorte,
Les crabes dont la faim se repaît de chair morte...
Viens, je t'entraînerai vers l'océan amer
Et j'aimerai ta mort dans la nuit de la mer.

merai ta mort dans la nuit de la mer» (Marçal, 1989: 386), fent un èmfasi especial en la mar. Una mar que, com la lluna, actua de mirall i li retorna «aquest esguard que resta / vivint de set, contra el pou de l'oblit» i que a mi em fa tornaveu de Bernart de Ventadorn i la tercera cobla de la *lauzeta*:

Anc non agui de me poder
ni no fui meus de l'or'en sai
que'm laisset en sos olhs vezer
en un miralh que mout me plai.
Miralhs, pus me mirei en te,
m'an mort li sospir de preon,
c'aissi'm perdei com perdet se
lo bels Narcisus en la fon.

On la utilització dels ulls de la dama com a mirall per part del trobador impliquen la construcció autista que, en ocasions, ens fem de les situacions a l'hora que exemplifica com és de necessària l'existència d'un *altre*, ja sigui l'estimada o el propi reflex del poeta en aquesta construcció. Una associació crítica que permetria enfilat tots dos poemes marçalians amb el poema de Renée Vivien d'on procedeixen els versos, atès que «Necrofilia» ens parla de com tot prové d'una construcció pròpia, individual, sense intervenció directa de l'altra, la qual cosa permet que en aquesta «dansa de la mort», tot sigui «només, un suïcidi».

SOTA EL SIGNE DE L'HARMONIA

Quan Maria-Mercè Marçal va visitar la vida viscuda –i la literatura que en va sorgir– sempre va tenir una actitud d'acceptació, d'incorporació alhora que de canvi, de muda, per fer servir la imatge de la serp²⁴ que tan cara li és i que tan bé mostra aquest equilibri entre

24. «He canviat set cops la pell com una serp» (Marçal, 1989: 373) dins *La germana, l'estrangera*. «Em sedueix de veure, en el mirall dels meus versos, dels

canvi i permanència. Semblantment, doncs, quan organitza, estructura, repensa, ordena, calibra i reconstrueix l'edifici de la seva poesia *Llengua abolida* (1989), la mou un moviment integrador. Suma, no escapa, tot i les evolucions significatives. Vull dir que respecte de la mirada global sobre l'obra poètica que tants autors han dut a terme en exercicis compilatoris o obres completes, es poden donar dues actituds: a) La dels poetes que repassen la seva producció i escapcen els poemes que consideren que ja no els representen, que ja no parlen d'ells com a veu poètica o be que els retornen l'eco d'una veu que ja no reconeixen com a pròpia i, per tant, que mutilen la seva obra, de manera severa en alguns casos, per tal que només «quedi» una visió depurada i «actual» de la seva poesia. I, en les antípodes, b) l'opció dels poetes que tenen una concepció arqueològica de la seva poesia i, per tant, consideren que els llibres previs constitueixen estrats en la formació de la seva veu poètica i, lluny de renegar-ne, els entenen en una dimensió evolutiva i, en conseqüència, no reneguen d'aquells que van ser en un altre moment de les seves vides i que va donar veu a determinats textos.

Aquest darrer sembla el posicionament vital i literari de Maria-Mercè Marçal que, tot i haver experimentat una evolució important respecte de qüestions fonamentals, incorpora els canvis en forma d'evolucions i surt renovada del traspàs. Així, el progrés vital des de la seva condició de dona, primer, de dona escriptora, després, d'un exercici de militància en tant que dona, en general, i en tant que dona-escriptora, en particular; el reconeixement i l'assumpció de la seva condició de dona lesbiana, més tard i, finalment, de dona-escriptora-lesbiana (amb el pes afegit que cadascuna d'aquestes etapes prèvies i les noves descobertes aporten a l'equació) que, això no obstant, vol ser mare biològica; té una translació directa en la seva obra fins al punt que marca un recorregut vital de diàfanes ressonàncies literàries i d'una extraordinària coherència. A la recerca de la *sorori-*

meus llibres, una serp i les seves mudes de pell: mudes que parlen i alhora resten mudes», de «Qui sóc i per què escric» (Marçal, 2004: 23)

tat,²⁵ des de la consciència d'estrangeria, la seva manera de fer és sòlida i alhora contundent, arbòria i, al mateix temps, d'un arrelament profund. Les fusions de contraris, un cop més. Sempre presents. Perquè la seva literatura ens parla d'ella i ens mostra que la seva va ser una vida que va oscil·lar contínuament entre el descobriment i l'acceptació, una vida que ella va viure fins al darrer alè amb tota la intensitat, trencant totes les barreres perquè mai no va voler transitar pel camí de la renúncia, tot i els dubtes, tot i les dificultats. D'aquí segurament prové l'esforç per harmonitzar contraris, literàriament parlant, potser com a reflex dels contraris que, tal vegada, li va tocar viure en primera persona. El resultat, en qualsevol cas, és exemplar: un recorregut de construcció permanent, d'evolució contínua i d'una insòlita coherència.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ANGLADA, M. Àngels (1991). «Maria-Mercè Marçal: rima i ritme». *Urc*, Primavera-estiu 1991, p. 87-89.

BORRÀS CASTANYER, Laura (2000). «Hermenéutica del cuerpo». Dins: *Escenografías del cuerpo*. Madrid: SGAE, p. 7-25.

GÉNETTE, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

25. «Maria Aurèlia, doncs, en aquesta dimensió diguem-ne “vertical”. Helena Valentí i Montserrat Roig, en canvi, em fitaven des d'aquell nivell d'horitzontalitat que les anglosaxones han batejat amb el terme *sisterhood*—que en català podríem traduir aproximadament amb el mot *sororitat*—; complicitat i companyia, sensació que altres veus de dones emergeixen des de punts diversos, paral·lelament, en una mateixa direcció... Aquell confortador saber que *hi són*. Que *hi eren*. [...] Només sé que —estrafent Espriu—, cansada de tants llibres que no fan companyia, aquesta novel·la [es refereix a *L'hora violeta*] em va fer descobrir una veu que sense deixar de ser-me —com tota altra veu— inevitablement estrangera, m'era, també, alhora, estranyament germana. És en aquest sentit que abans parlava de *sisterhood*, “sororitat”.» (Marçal, 2004: 117-119).

- (1987). *Seuils*. París: Ed. du Seuil.
- MARÇAL, Maria-Mercè (1989). *Llengua abolida*. València: Edicions 3 i 4.
- (1991). «Helena, Maria Aurèlia, Montserrat...». Dins: *Sota el signe del drac*, p. 117-119.
- (1995). «Llengua abolida: poesia, gènere, identitat». Dins: *Sota el signe del drac*, p.189-200.
- (1995-1996). «Entre dones». Dins: *Sota el signe del drac*, p. 201-203.
- (2000). *Raó del cos*. A cura de Lluïsa Julià. Barcelona: Edicions 62: Empúries.
- (2004). *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*. A cura de Mercè Ibarz. Barcelona: Proa.
- SALVADOR, Vicent (2001). «Maria-Mercè Marçal, 'Dona i poesia: més enllà i més ençà del mirall de la Medusa' (fragments)». Dins: L. BORRÀS; J. MALÉ. *Teoria i crítica de la literatura catalana: poètiques del segle XX*. Barcelona: EDIUOC, p. 138-146.

LAURA BORRÀS CASTANYER
Universitat Oberta de Catalunya