

LECTURA D'UN POEMA DE *DESGLAÇ*: L'ART DE MARIA-MERCÈ MARÇAL

El 1989 es va publicar a València un llibre de Maria-Mercè Marçal, intitulat *Llengua abolida*,¹ que constava de poemes escrits entre 1973 i 1988. Els dos mots «llengua» i «abolida» suggereixen immediatament una tensió entre el llenguatge i la seva impossible emissió. Quina és, doncs, aquesta llengua? I a què es refereix l'abolició que, per cert, pot designar a vegades la supressió de fets negatius (l'esclavatge, per exemple), però que en el cas del llibre de Maria-Mercè Marçal acompanya d'una manera paradoxal, o almenys contradictòria, la mateixa matèria sense la qual els poemes no podrien existir? Abans de descobrir el text, el lector present el dramatisme que és el ressort de la creació poètica en llengua abolida.

Dins el llibre figura un recull, *Desglaç*, que es va publicar després separatament, el 1997, a les Edicions 62 a Barcelona.² Dividit en tres parts d'extensió desigual, «Daddy», «Ombra de presa» i «Contraban de llum», aquest poemari s'inscriu sota el signe simbòlic del desgel, de la fosa del glaç, potser d'una distensió d'elements oposats. El títol de la tercera part del recull també crida l'atenció. Segons la definició del *Diccionari de la llengua catalana*, el contraban consisteix en «una introducció furtiva de mercaderies prohibides o per les quals hom no ha pagat els drets d'entrada».³ Es tracta, doncs, d'un acte humà totalment concret i identificable, però l'aliança poètica amb la llum, igualment concreta però lligada amb la natura, imposa, tot seguit, l'existència d'una metàfora *in absentia* en què els dos mots són símbols o, més exactament, termes de comparació d'un terme comparat absent que haurem d'identificar. El contraban es refereix aquí no pas a un comerç il·legal sinó a la part amaga-

1. Maria-Mercè MARÇAL. *Llengua abolida (1973-1988)*. València: Edicions 3 i 4, 1989.

2. Maria-Mercè MARÇAL. *Desglaç*. Barcelona: Edicions 62, 1997.

3. INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS. *Diccionari de la llengua catalana*. 2a ed. Barcelona: Edicions 62: Enciclopèdia Catalana, 2007, p. 434.

da de la vida subjectiva, i la llum no és la llum del sol sinó una il·luminació igualment subjectiva, difícilment obtinguda malgrat o contra la il·legalitat. El «contraban de llum» és, doncs, el resultat d'un procés poètic ben complex i cada text exigirà de part del lector noves interrogacions en funció d'aquest títol.

Abans d'explicar un poema d'aquesta tercera part del llibre, ens ha semblat oportú citar alguns indicis textuais, presents en el recull, que ens ajuden a comprendre la violència d'aquest llenguatge, per exemple l'epígraf que figura a la capçalera de *Desglaç* i que designa la persona a qui està dedicat el llibre sencer: «A Fina, còmplice d'un contraban de llum».⁴ Els poemes parlen essencialment d'amor, un amor intens i dolorós, sempre reivindicat, i l'altra persona és una dona. Això queda ben clar en l'octava que comença per un joc sobre l'expressió ben coneguda dels trobadors que conté el nom de l'estimada: «Fina amor, joc extrem, or subtil».⁵ D'altres poemes proclamen clarament la identitat femenina de la protagonista: «T'estimo quan et sé nua com una nena»,⁶ «Jo sóc l'altra. Tu ets jo mateixa»,⁷ «Fa tres anys, ja: desconegudes, / cadascuna amb el feix, i el gep, i l'ombra»,⁸ «Vençudes, no: ferides»,⁹ «Vençudes, no. Desposseïdes»,¹⁰ «Vençudes? No, que encenen».¹¹ Però en la majoria dels textos es tracta únicament d'amor en general, com a desig i angoixa de tots els éssers, sense cap precisió sobre el sexe dels enamorats, és a dir, incloent-hi tots els possibles. El que destaca en aquest recull, principalment en «Contraban de llum», és el treball sobre els mots, no sols efectiu a través de la varietat poemàtica, estròfica i mètrica, sinó metapoètica, que dóna lloc a una reflexió constant, gairebé obsessiva, sobre el po-

4. Maria-Mercè MARÇAL. *Desglaç*, p. 5.

5. *Ibidem*, p. 51.

6. *Ibidem*, p. 75.

7. *Ibidem*, p. 77.

8. *Ibidem*, p. 81.

9. *Ibidem*, p. 92.

10. *Ibidem*, p. 93.

11. *Ibidem*, p. 94.

der del llenguatge, les seves capacitats per a reinventar la passió: «I un altre nom, si us plau, per a l'amor».¹²

L'explicació del text poètic es farà aquí fora de tot criteri biogràfic, i sense al·lusions a la bibliografia, únicament com a lectura personal d'un llenguatge en un espai donat, o sigui vint-i-dos versos que formen un cos compacte, rigorosament estructurat, en què la veu poètica explica clarament la seva intenció amb algunes imatges que es refereixen al món material, d'una banda per a donar al mite amorós una dimensió tràgica, d'altra banda per tal que el lector present i futur –el lector universal– pugui integrar els mots de la poesia a la seva vida immediata, amb la possibilitat de reinventar cada vegada aquestes imatges, obertes, clares però misterioses, que fan somiar i que inciten a imaginar. Ja que el poema és un tot, l'explicació o el comentari seguirà l'ordre de l'emissió textual, adaptant-se a la sintaxi, al moviment i a la progressió del sentit a través de la forma.

- Enceto aquest poema d'amor en l'hora incerta
com l'infant que canta més fort
en passar per davant del cementiri.
I dic amor. Grinyolen les xarneres
5 de cada so. S'esquerda cada lletra,
esventro cada gram del seu sentit
—tot de grumolls entre les mans, sang presa...
Fòssil que vol alliberar-se
de la duresa mineral, corall,
10 fruit de robí. Miracle del mirall
que multiplica el seu desig. L'angoixa
abdica del seu nom: el tron
és buit i convoca algun tirà
desconegut, de segur més cruel.
15 L'esperver fita, de lluny, el pas dels dies:
no se n'escapa cap del seu ull fred.
Tot dorm. I et dic amor, m'entesto
a dir-te així. I a no cremar

12. *Ibidem*, p. 82.

la carcassa del mot, on sembla que la carn
20 comença ja a podrir-se. No. Redir-te.
Redir-te a esgarrapades en el mur
que dreces entre el meu desig i Tu.¹³

El primer vers d'aquest poema sense títol és un alexandrí perfectament regular però de factura moderna, ja que no s'hi produeix cap interrupció sintàctica entre els dos hemistiquis: «Enceto aquest poema / d'amor en l'hora incerta.» Consisteix en part en un metallenguatge perquè al·ludeix a la fabricació del text, en part també en un llenguatge, atès que assenyalava l'objecte, el tema central del poema: l'amor. De més a més, es refereix a una certa temporalitat que no és una data precisa sinó un element de l'horari humà i de la subjectivitat del jo. Conjugat en primera persona del present d'indicatiu, el verb, «Enceto», implica la presència activa d'una persona que diu «jo», la locutora o l'enunciadora, si pensem que el jo de *Desglaç* es sempre una mateixa dona qui parla de l'amor, però, si el lector o l'oient no ha llegit el recull, es tracta d'un locutor o d'un enunciator sense cap precisió sexual. De totes maneres el jo és abans de tot algú que és poeta –poetessa és també sinònim de poeta– i que comença a escriure un poema, el que assenyalava sense cap ambigüitat l'adjectiu demostratiu: «aquest poema», és a dir, aquest mateix text que llegim. Hi ha, doncs, una il·lusió de coincidència entre el moment en què el poeta escriu els primers mots i el moment en què iniciem la lectura. El verb «encetar» no és ben bé sinònim de «començar», ja que diu molt més que un començament. En efecte, la seva definició precisa és: «Treure un primer tros (a una cosa intacta), començar-la a gastar.»¹⁴ No sols el poeta es posa a treballar, a partir d'un espai en blanc, sinó que la inauguració del text implica un acte material i la utilització d'una cosa preexistent, és a dir, el mateix llenguatge. En llengua francesa es podria traduir el verb «Enceto» per «J'entame», que té el doble sentit de «couper en enlevant une partie» i «commencer, entreprendre». Si es tracta d'un poema d'amor, sense més preci-

13. *Ibidem*, p. 85.

14. *Diccionari de la llengua catalana*, p. 634.

sions, en canvi el jo insisteix en les dificultats que van lligades amb l'escriptura de l'amor i, per aquesta raó, fa servir una comparança que s'estén en dos versos, un octosíl·lab i un decasíl·lab:

l'infant que canta més fort
en passar per davant del cementiri.

La imatge és familiar, perfectament comprensible: suggereix la por tradicional transmesa al nen, per definició més ignorant que l'adult, de cara al lloc on descansen els morts i el fet, no solament de «cantar» (ja que parlar no és suficient) sinó de cantar més fort, per exorcitzar la por i també per conjurar el perill degut a la presència dels morts. El recurs a la polimetria i la distribució dels accents en els dos versos instauren igualment una mena de conflicte o de desequilibri, que reflecteix la desigualtat entre el cant i l'espant que pot inspirar el lloc. En efecte, l'octosíl·lab té el següent esquema accentual: 3-5-8, mentre que el decasíl·lab és construït així: 3-6-10. Tot això vol dir que el (o la) poeta coneix la seva feblesa de cara al tema tractat i que l'amor té segurament connotacions negatives, ja que, sense que hi aparegui realment, la mort sorgeix amb l'espai implícitament destructor del cementiri.

Després d'aquesta afirmació inicial continguda en els tres primers versos que formen una sola oració, s'inscriu una sèrie de quatre decasíl·labs que consta de tres frases i s'acaba per tres punts suspensius. El metallenguatge i el llenguatge es mantenen junts en una oració que només consta del pronom subjecte, del verb en present d'indicatiu i del complement: en efecte, el jo confirma el seu acte de paraula («I dic») i el tema central del poema, «amor»: «I dic amor». Immediatament després s'imposa de manera exclusiva el metallenguatge que no conté cap precepte ni cap avaluació de tipus teòric sinó que consisteix en una descripció del treball que s'està fent sobre els mots de la llengua, un treball tan difícil com dolorós i àrid, que es tradueix en aquest text per algunes metàfores, les quals consisteixen a tractar el significant sonor («cada so»), la grafia («cada lletra») i el significat («sentit»), com si fossin objectes materials, sobretot per l'ús de verbs que evoquen molta violència («S'esquerda», «esven-

tro»), l'estrídència («Grinyolen»), una total inharmonia. El jo no al·ludeix al seu treball en general sinó a un esforç puntual, sobrehumà, sobre «cada» so, «cada» lletra, «cada» gram del seu sentit. Els substantius «xarneres» i «lletra» són els subjectes gramaticals dels verbs, mentre que «esventro» té com a subjecte el jo actiu, i l'últim decasíl·lab del període, després del guió: «-tot de grumolls entre les mans, sang presa...», deixa entendre que les mans són també les del (o de la) poeta, i que la sang resulta d'una ferida d'aqueixes mans. La metàfora dels grumolls es refereix a una inconsistència de la matèria coagulada, val a dir, del llenguatge, que produeix un efecte indesitjable, que té un resultat negatiu.

Si llegim aquests versos en veu alta, si els recitem, ens adonem de l'impacte que tenen les dures articulacions consonàntiques: GR («Grinyolen»), RN («xarneres»), SQ i RD («S'esquerda»), TR («lletra»), SV i TR («esventro»), GR («grumolls»), PR («presa») i, encara, el pes fònic de les al·literacions inicials en els mots: «Grinyolen», «gram» i «grumolls». Costa de pronunciar les paraules: això tradueix literalment les dificultats que té el jo en manipular la llengua per construir, a poc a poc, el poema d'amor. La repartició dels accents en els decasíl·labs correspon també al ritme desigual de l'elaboració del text. Si es mantenen sempre els accents màxims a la sisena posició i a la desena, per contra, els accents inicials varien bastant. L'esquema de «en passar per davant del cementiri» és: 3-6-10, el de «I dic amor. Grinyolen les xarneres» és: 2-4-10, el de «cada so. S'esquerda cada lletra», i el de «esventro cada gram del seu sentit» és: 2-4-6-8-10, i el vers «-tot de grumolls entre les mans, sang presa...» no té l'accent a la sisena síl·laba, sinó que acumula tres accents en la seva part final, cosa que representa una mena d'immobilització de la matèria: 4-8-9-10. Els punts suspensius tradueixen la impossibilitat d'avaluar el temps de la creació poètica i fan suposar també els inevitables fracassos puntuals del poeta de cara al llenguatge durant l'acte creador, la qual cosa implica la total dedicació del poeta, el sofriment del cos i de l'esperit.

Amb el substantiu inicial del vers següent, «Fòssil», comença una metàfora *in absentia*, és a dir, un terme de comparació que repre-

senta una certa evolució del llenguatge, les seves metamorfosis cap a l'existència del poema. «Fòssil», «mineral», «corall», «robí», pertanyen a un mateix camp lèxic. Però, què és un fòssil? El diccionari ens diu que «són les restes d'un organisme que ha restat enterrat en els antics dipòsits sedimentaris de l'escorça terrestre i ha conservat la seva forma».¹⁵ Què és el corall sinó un esquelet calcari, de color vermell, emprat en joieria?¹⁶ I el robí és una pedra preciosa igualment vermella. Tots aquests mots es refereixen al món mineral, a la seva duresa, també al seu esclat, però l'objecte de tota aquesta figuració és la representació d'una extracció i, sobretot, l'evocació de la paradoxa del fruit, o sigui, el producte viu que resulta del treball del poeta. El llenguatge és un marc amb les seves rigideses, els seus límits –pensem en el «mot fòssil», en les frases fetes i en els tòpics– i el poema no pot existir sense una reinvençió personal de la llengua, el que diu aquí la transformació del mineral en fruit. Notem la identitat vocàlica («i») entre fruit i robí, l'impacte dels accents sobre la vocal oxítona «i» i l'anteposició del substantiu «fruit». Tots aquests elements fònics confirmen l'evolució material entre duresa i mollesa, i, doncs, la bellesa de la producció poètica.

Després sorgeix una mena de comentari o d'explicació sobre el que succeeix: «Miracle del mirall / que multiplica el seu desig.» La imatge del mirall és freqüent i polisèmica en la poesia contemporània –només cal citar un recull de Pere Gimferrer, *Els miralls*¹⁷– i, en el poema immediatament anterior de *Desglaç*, hi llegim: «al mirall sense temps de l'absència»,¹⁸ però aquí dona lloc a una imatge ben concentrada que resulta de tot el que s'ha dit en els versos anteriors. És un símbol de l'escriptura que implica una projecció, i, en conseqüència, un reflex, el qual exerceix el seu poder sobre el moviment iniciat. «Miracle» vol dir que l'elaboració del poema és sempre imprevisible i que no resulta del tot d'una consciència i d'un treball lin-

15. *Ibidem*, p. 820.

16. *Ibidem*, p. 446.

17. Pere GIMFERRER. *Els miralls*. Barcelona: Edicions 62, 1970.

18. Maria-Mercè MARÇAL. *Desglaç*, p. 84.

güístic. Tampoc no és explicable l'extraordinària creixença («multiplica») que depèn del mirall. Des del punt de vista fònic, el pes de l'al·literació «m» («Miracle», «mirall», «multiplicar») és clarament perceptible en aquests dos versos. La continuïtat de la creació es tradueix també per la consonància, amb la rima «all» en «corall» i «mirall», ja que, malgrat els enigmes de l'acte poètic, perdura la presència, encara que impersonal, del locutor (o de la locutora), perquè, en efecte, el jo no ha pas sorgit després de «I dic amor» ni sorgirà en els sis versos següents.

Hem arribat al vers 11, és a dir, a la meitat del text. Si l'angoixa desapareix, possiblement perquè s'ha produït aquest «Miracle» en el vers 10, ara s'inscriu al·legòricament un altre perill, en dues imatges, la del «tron», que és una metonímia del poder reial, i la del tirà —«una persona que exerceix una autoritat excessiva»—,¹⁹ innominat, ja que és «desconegut», però que és «més cruel». Podem suposar que es tracta de l'amor, ja que tot el treball poètic hi ha de conduir. Els versos que comencen amb «Fòssil» són, respectivament, un octosíl·lab («Fòssil que vol alliberar-se»), tres decasíl·labs, un altre octosíl·lab («abdica del seu nom: el tron»), un enneasíl·lab («és buit i convoca algun tirà»), un altre decasíl·lab («desconegut, de segur més cruel»). La polimetria tradueix, doncs, per mitjà de la varietat dels seus ritmes, els obstacles i les dificultats constants de la creació poètica.

L'aparició de «L'esperver» constitueix una amenaça; és ben coneguda la visió excepcional d'aquest ocell que li permet d'agafar i de matar les seves víctimes; ho diuen els signes negatius: «fita», «ull fred» i la paronomàsia, «n'escapa» / «cap», exclou radicalment tota eventual excepció. L'esperver és aquí un símbol que pot designar la mort, ja que el complement del verb «fita» és «el pas dels dies», però ens sembla més just veure en aquest ocell rapaç una suma dels obstacles que s'oposen a l'amor, les prohibicions tan interiors com exteriors, i la culpabilitat que impedeixen la realització del desig. Justifiquem aquesta interpretació per l'ús freqüent del mot «esperver» en

19. *Diccionari de la llengua catalana*, p. 1631.

Desglaç,²⁰ particularment en el poema paròdic que comença així: «Pare-esparver que em sotges des del cel»,²¹ representant al mateix temps el pare («Daddy») i els primers mots del *Pater Noster*, tot el que contribueix a destruir el jo.

Els dos versos consagrats a l'esparver són respectivament un hendecasil·lab (té onze síl·labes mètriques) i un decasil·lab. El primer podria ser un decasil·lab només si hi hagués una llicència poètica amb l'elisió de la cinquena síl·laba («ta» de «fita»), però més val respectar l'existència d'aquest tipus de vers que és l'únic d'aquest text. També és significatiu el nombre dels accents en aquests dos versos: 3-4-7-9-11 i 4-6-8-9-10, que corroboren la violència de la imatge, la qual és una transposició de l'experiència viscuda.

Amb el vers següent, «Tot dorm. I et dic amor, m'entesto», tornem a un temps implícitament nocturn que revela la solitud total del jo, el qual es manifesta en primera persona d'indicatiu, afirmant una altra vegada la seva funció metalingüística («dic») i l'objecte del text («amor»). Però llavors s'introdueix una variant que ens sembla essencial; en efecte, en lloc d'escriure «I dic amor» (vers 4), el locutor (o la locutora) afirma: «I et dic amor». Ara no es tracta de l'amor en general, sinó d'una transposició o d'una equivalència poètica de la persona estimada. En la seva actuació el (o la) poeta palesa la seva tenacitat, una mena d'obstinació que tradueixen el verb «m'entesto» i, sobretot, l'ús dels dos pronoms, «et» («et dic amor») i «te» («dir-te»). El verb «dir» esdevé així el motclau del metallenguatge, primer conjugat en present d'indicatiu i després en infinitiu, per afirmar el que s'està fent en el poema.

Després de definir i confirmar el seu programa poètic, per consolidar el projecte que no pot variar, el jo empra noves imatges que designen encara el material lingüístic. Això s'escau gairebé al final del poema, quan ja està fet, però sorgeix un altre perill que és la usura, l'extinció dels mots, l'exhauriment del procés creatiu, i, en aquest cas, sembla urgent mantenir les virtuts vitals del llenguatge. El jo fa

20. Maria-Mercè MARÇAL. *Desglaç*, p. 17, 39, 44, 60 i 82.

21. *Ibidem*, p. 17.

servir la identificació entre el mot i el cos humà, al·ludint a «la carcassa» i a la «carn», a la possible putrefacció («podrir-se»), lligada a la mort, i també evoca la cremació («I a no cremar»), que pot suggerir imatges de la ignició o de la incineració.

El treball poètic imposa, doncs, una constant atenció als mots i, de manera especial, als primers signes que podrien anunciar una certa deterioració. El locutor (o la locutora) diu «on sembla que», perquè aquests signes són ben poc perceptibles, i no es tracta tampoc de suprimir l'esquelet («la carcassa del mot») que és l'eix del llenguatge. El significat sonor tradueix els diversos aspectes d'una mateixa pràctica poètica que en tot el text ha cercat l'obtenció d'una veritable unitat: CR, de «cremar», CARC, de «carcassa» i CARN. Per segona vegada s'inscriu un alexandrí:

la carcassa del mot, / on sembla que la carn

on queda molt més clara la cesura entre els dos hemistiquis, els quals s'amplifiquen encara més si llegim tota la frase, és a dir, afegint-hi un altre hexasíl·lab: «comença ja a podrir-se», que figura en el vers següent, just després de l'encavalcament. El primer vers del poema, que era un alexandrí, revelava la incertesa dels començaments, mentre que aquí, en terminar el poema, es manifesta la necessitat urgent de la vigilància, com si no hi hagués mai cap repòs possible per al locutor (o la locutora) durant la creació poètica.

Els tres últims versos, que són decasíl·labs, representen un grau més de la composició, no pas una conclusió; constitueixen més exactament una afirmació dolorosa de l'amor. Es manté el metallenguatge, bo i accentuant-se la clara voluntat de realitzar el projecte inicial del locutor (o de la locutora), però no es tracta únicament de «dir», sinó de «Redir». La recurrència es aquí una necessitat, més encara, un veritable postulat. El «No» que sorgeix en «comença ja a podrir-se. No. Redir-te.» –un monosíl·lab entre dos punts que imposa la presència de dos silencis, abans i després de l'enunciat– és una confirmació del «no cremar», però serveix alhora per a posar en relleu als últims mots del vers: «Redir-te.» En el vers següent es repeteix inicialment aquesta mateixa fórmula: «Redir-te». L'anadiplosi és un

testimoniatge de la coherència d'una poètica, i podem creure que és el signe d'una victòria definitiva dels mots en el poema, ja que hem passat de «I dic amor» (vers 4) a «I et dic amor» (vers 17), a «a dir-te així» (vers 18), a «Redir-te» (vers 20) i a «Redir-te» (vers 21).

Tanmateix, el (o la) poeta introdueix aquí un altre aspecte de l'amor que suscita la sorpresa del lector. En efecte, si «esgarrapades» al·ludeix generalment al fet «d'esquinçar lleugerament la pell d'una part del cos amb les ungles, les urpes»,²² podríem pensar que aquest mot marca una certa insistència en el treball poètic, ja evocat per les mans i la «sang presa...», però ara no es tracta solament del text sinó d'un altre terme de comparació, d'una metàfora *in absentia* que és el «mur», un mot concret que representa simbòlicament l'obstacle decisiu que existeix entre el jo i la persona estimada, i al qual no s'ha via al·ludit fins a aquest penúltim vers. Aquest entrebanc només resulta d'una decisió i d'una acció del tu, subjecte del verb: «que dreces». Descobrim també la causa d'aquest desacord entre les dues persones, que és la no-coincidència del desig. En l'expressió «el meu desig», el substantiu que va precedit del possessiu no té res a veure gramaticalment amb el pronom «Tu». Tres mots diuen el desig del jo, però fracassen, tot i la seva expansió, de cara al monosíl·lab. «Tu» és l'última paraula del poema, sense cap altra precisió, i no sabem res més de la seva existència. De més a més, comença amb una lletra en majúscula, cosa que en fa un tot, una mena d'absolut, un enigma sense solució. En un altre poema de *Desglaç* el jo haurà d'afrontar el mateix obstacle, amb mots molt comparables (no «el mur» sinó «les parets»), però la diferència essencial resideix en el fet que aquesta lluita es presenta sense el metallenguatge tan omnipresent al llarg del text que comentem:

Em sé cruel, i dèbil de retruc,
quan topo amb les parets amb què et defenses
del meu desig, inútils, irrisòries
i alhora d'una indòmita enterquesa.²³

22. *Diccionari de la llengua catalana*, p. 701.

23. Maria-Mercè MARÇAL. *Desglaç*, p. 89.

Diversos elements mètrics reforcen l'expressivitat dels dos versos darrers. Hi notem també la presència de dures articulacions consonàntiques: RT («Redir-te»), SG («esgarrapades»), DR («dreces»), TR («entre») i de l'al·literació R: «Redir-te», «esgarrapades», «mur», «dreces», «entre», que tradueixen l'intens dolor ocasionat pel darrer pas de la temptativa poètica. Els dos decasíl·labs tenen dos accents comuns: 2-10, però si l'esquema accentual del primer és 2-6-10, en canvi l'últim vers no té cap accent entre la segona síl·laba i la vuitena: 2-8-10; aquest espai és, doncs, una figuració de la separació entre el jo i el Tu. En fi, «mur» i «Tu» tenen la mateixa assonància; la vocal tancada «u» és aquí el símbol del refús del «Tu» que construeix «el mur» de la comunicació.

El dramatisme, sempre dominat, d'aquest poema s'accentua amb la revelació final. El jo escriu per dir l'amor i assistim a la progressió d'un treball sobre el llenguatge d'on sorgeix l'alteritat, és a dir, el pronom complement i el pronom subjecte, però, amb l'aparició del mur, si es manté malgrat tot la paraula poètica, veiem que la inclusió del «Tu» implica igualment la seva radical autonomia fora del text i una escissió entre el jo-poeta i un «Tu» sense qualificació. L'amor escrit amb els mots del poema no s'acompleix; tanmateix els dos últims versos representen un desafiament, una paradoxa, ja que des de dintre l'escriptura diuen l'exercici del seu poder fora d'aquest poema, escrit contra el que no és la poesia, contra la vida quan no coincideix amb els mots.

Si tenim en compte els oxítons que figuren al final d'alguns versos d'aquest text, comprovem la diversitat sempre significativa de totes les vocals –o, a, i, e, u–, que corroboren l'evolució del trajecte poètic: «fort» (vers 2) implicava un cert registre de la veu; «sentit» (vers 6) al·ludia a l'existència del contingut; «corall» (vers 9) i «mirall» (vers 10) conduïen a una obertura; mentre que «tron» (vers 12), «tirà» (vers 13), «cruel» (vers 14) i «fred» (vers 16) marquen un progrés de la negativitat; «cremar» (vers 18) i «carn» (vers 19) són també negatius; «mur» (vers 21) i «Tu» (vers 22) assenyalen la culminació del pessimisme.

Aquest poema resulta d'un treball, que jutgem magistral, sobre els mots. No hem notat cap escòria, cap complaença de part de l'au-

tora, qui diu sempre només l'indispensable. La polimetria inclou la utilització puntual de la isometria amb variacions accentuals tothora lligades al significat. Hem remarcat que l'oració s'acaba sovint al bell mig del vers següent i els tretze encavalcaments contribueixen a donar molta flexibilitat al discurs poètic que flueix en els vint-i-dos versos.

Aquest text no és l'últim del recull: ja que està superat el fracàs latent de tota poesia d'amor, per l'únic fet de seguir la tasca poètica, els poemes posteriors evoquen un «tu» amb lletra en minúscula: «No sento en mi el dolor, el sento en tu».²⁴ En poemes més breus, a vegades en quartetes, la locutora proclama el desig de renovar el seu llenguatge per inventar una altra manera de dir l'amor:

Si perd l'amor fins el seu nom
on tota cosa recomença
sabré redir-te'l amb la pell
i amb el foc nou d'una altra llengua.²⁵

La paraula naix de la passió i de la lucidesa, i, per tant, sense cap hipèrbole: és la perfecta realització d'un projecte poètic contemporani, il·lustrat pel títol del mateix poemari, *Desglaç*, i el de la tercera part d'aquest recull, acabat amb un text que és un emblema de la creació poètica en aquest llibre de Maria-Mercè Marçal:

Aquest amor, difícil
repte de les fronteres
que el glaç petrificava:
contraban de llum.²⁶

MARIE-CLAIRE ZIMMERMANN
Université de Paris-Sorbonne (Paris-IV)

24. *Ibidem*, p. 86.

25. *Ibidem*, p. 96.

26. *Ibidem*, p. 100.