

PRIMERA APROXIMACIÓ A LA POESIA DE MARIA-MERCÈ MARÇAL

Des de la perspectiva crítica i filològica, per a mi indestriables, m'enfronto a una obra tancada, *Llengua abolida*,¹ escrita entre els vint-i-un i trenta-cinc anys de la plenitud creativa d'una escriptora que no vaig conèixer personalment. I encara que sembli fora de lloc, ho haig de dir perquè tot el que fins ara he anat llegint sobre la Maria-Mercè Marçal ha estat dit per amigues molt íntimes o per gent que, si més no, la va tractar amb diferents graus d'amistat al llarg de la seva curta, intensa, vida. Han estat moltes, intel·ligents i diverses les plomes que han parlat amb judici de coneixement² de la poesia d'una de les veus més originals i profundes del segle XX. La meua lectura recolza únicament en els textos. Com que no puc superar el nombre de pàgines assignades, per força moltes idees que em vénen al cap seran tan sols un esbós, i encara moltes més restaran pendents. Confesso que aquesta primera visita a què se'm convida m'enfronta a un repte tan difícil com apassionant. Per aquest motiu començo pel llibre que tal vegada no és considerat el més reeixit,³ *Cau de llunes*; tanmateix és el que m'ha obert la porta de la casa, tot just el rebedor des del qual he pogut entreveure unes quantes estances interiors que qui sap si algun dia em seran afranquides. Per ara, només m'ha estat donat d'albirar alguns caires del que és el seu ric mobiliari.

1. «Dotze anys s'han escolat des de la publicació de *Cau de llunes*, el meu primer llibre, fins a *Desglaç*, recull inèdit que tanca el present volum. Tinc la sensació, en donar-ho, ara, tot plegat a la llum, de deixar enra un cicle complet —on vida i poesia fan la trena, indestriables— obert i clos sota el signe del Drac.» Maria-Mercè MARÇAL. *Llengua abolida*. València: Eliseu Climent Editor, 2000, p. 7; a partir d'ara LA.

2. Penso, per citar un exemple entre tants, en l'article de Lluïsa JULIÀ. «Contra les llengües abolides». *Serra d'Or*, núm. 467 (novembre 1998), p. 23-26, que dona una visió general excel·lent de la poesia de Marçal.

3. Des de la primera edició a Llibres de l'Óssa menor, de Proa, 1977, no serà reeditat fins a LA, 1989. Reedició pòstuma en solitari a Proa, 1998.

EL PARATEXT A *CAU DE LLUNES*⁴

El 1976 Maria-Mercè Marçal guanyava el premi Carles Riba amb el seu primer llibre: *Cau de llunes*. Trenta-dos poemes encapçalats per la famosa «Divisa»⁵ i embolcallats amb un paratext que mereix posar-hi atenció. Es tracta d'un recull molt heterogeni, tant en les formes com en els continguts, que mostra tanmateix les primeres passes d'una dona que apunta maneres i vigoria de gran poeta. Els poemes bàsicament es divideixen en dos grups, 20 de vers curt que imiten la cançó popular, ja sigui d'arrel catalana o d'influència lorquiana, 11 de vers llarg, que presenten un registre més elaborat i culte, i un palíndrom amb forma de cal·ligrama: cIos/Solc que virtualment divideix el text en dues parts quasi simètriques.⁶ En la confecció del llibre intervé Ramon Pinyol i Balasch,⁷ en aquells moments ja en funcions d'editor de Llibres del Mall i amb la finalitat de

4. Quan ja tenia pràcticament enllestit aquest article, m'ha arribat a les mans la tesi doctoral de Fina LLORCA ANTOLÍN. «Maria-Mercè Marçal, obra poètica». Universitat de Barcelona. Departament de Filologia Catalana, 2002, a partir d'ara TD. Poc m'imaginava, tan previsible com havia de ser, que m'hi trobaria un comentari al paratext de l'obra, fins i tot amb els mateixos subtítols, és clar. Tenia dues opcions, plegar o continuar, la segona és la que he triat, amb la intenció que Fina Llorca ho prengui com un petit homenatge a la seva esplèndida anàlisi de l'obra marçaliana.

5. «A l'atzar agraeixo tres dons: haver nascut dona, / de classe baixa i nació oprimida. // I el tèrbol atzar de ser tres voltes rebel.» Segons m'informa Ramon Balasch, una rèplica de Plató: «Als Déus agraeixo tres dons: haver nascut grec i no bàrbar, home i no dona, lliure i no esclau» que continua «Però sobretot els agraeixo haver nascut en el segle de Sòcrates». Segons la mateixa Marçal, es tractaria d'una paràfrasi de l'oració amb què els antics jueus agraïen a Jahvè de ser «mascles, lliures i del poble elegit» (vegeu Lluïsa JULIÀ. «Introducció». Dins: Maria-Mercè MARÇAL. *Contraban de llum*. Antologia poètica. Barcelona: Proa, 2001, p. 23-24, i n. 31).

6. Comptant des de «Divisa» fins a «Lluna lluerna» 16 poemes, la resta comptabilitzen 17.

7. Poeta i company de curs a la Universitat de Barcelona, Filologia clàssica, amb qui la Maria-Mercè es va casar el 1972. A partir d'ara Ramon Balasch quan em refereixi a la persona actual allunyada de la publicació de poesia; quan em referiré al poeta l'anomenaré Ramon Pinyol, com ho va fer sempre Maria-Mercè Marçal.

presentar-lo al Carles Riba. Pinyol passa a màquina els poemes que la Maria-Mercè havia anat escrivint entre 1973 i 1976 i els agrupa en les quatre parts tal com, més o menys, apareixen en el llibre. Ella s'hi va engrescar i acabava fent seu el projecte. *Cau de llunes* és, doncs, una mica el fruit de l'atzar, confegit amb materials diversos que requeriran un ordre que els doni cohesió estructural. Hi ha desplegada una ordenació del text que condiona i guia la lectura en tot moment. És per això que crida l'atenció en aquest primer llibre la dimensió important que hi adquireix el paratext autorial, és a dir, tot l'entramat de condicionaments i estratègies en l'ordre de la comunicació, de la pragmàtica i de la recepció crítica amb què és presentat al lector i que obeeix a la necessitat de posar ordre en uns poemes dispersos, és a dir, dotar d'estructura un llibre que no estava pensat com a tal.

EL TÍTOL

El primer element cohesionador és el títol amb ressons de Miguel Hernández⁸ o de Rosselló Pòrcel, segons la mateixa poeta havia fet públic.⁹ *Cau de llunes* trobava la seva font en un vers del poeta mallorquí, «Perú de lliris i de llunes mina»,¹⁰ a la vegada que remet a la citació de Joan Brossa que antecedeix la «Divisa»: «Els meus trasbalsaments els duu la lluna», amb què l'autora determina les característiques generals del jo poètic dins la tradició simbolista que relaciona aquest astre amb la dona, és a dir, el primer arquetipus femení

8. Segons Ramon Balasch, que li coneixia els gustos literaris.

9. Vegeu Lluïsa JULIÀ. *Contraban...*, p. 22 i n. 28.

10. Cf. «A una dama que es pentinava darrera una reixa en temps de Vicenç Garcia», a *Imitació del foc*. Rosselló exalta la blancor de la mà de vori que pentina l'atzabeja dels cabells amb aquesta hiperbòlica i irònica imatge a la manera quevedesca que el rector de Vallfogona ja havia assajat primer en el sonet «A una hermosa dama de cabell negre, que es pentinava en un terrat ab una pinta de marfil», dins RECTOR DE VALLFOGONA. *Antologia poètica*. A cura d'Albert Rossich. Santes Creus: Fundació Roger de Belfort, 1985, p. 26.

de l'astrologia que registra l'antropologia.¹¹ El que resulta significatiu, però, és que aquesta primera determinació del subjecte líric provingui de la mirada masculina, Brossa, Rosselló-Pòrcel i/o Hernández, tot cercant en ells, potser inconscientment, allò que tenen de femení. O bé, dit en termes psicoanalítics, es tractaria d'una projecció,¹² ja que segons Marçal: «Sobre la lluna hi ha diverses possibilitats: la del rebuig d'aquest element femení tradicional, d'allunyament i abandonament, o la d'adonar-te, de manera intuïtiva primer i després més conscientment, que aquesta idea et surt molt sovint i que el que jo feia era prendre un dels referents d'aquest femení tradicional i forçar-lo fins que aquella mateixa imatge s'anés transformant i carregant de connotacions diferents».¹³

Seguint el raonament sobre el títol, el substantiu «cau» obre un seguit d'associacions: respecte al vers de Rosselló, presenta una relació amb «mina» en el sentit de lloc excavat que abunda («Perú»)¹⁴ en algun tipus d'objecte o animal. També, vista l'afecció que Marçal mostra pels jocs d'atzar i per extensió les cartes, podria al·ludir al joc català anomenat «cau» que consisteix en quatre jugadors, cadascun dels quals rep quatre cartes, la qual cosa atorgaria un significat especial a les quatre parts en què està dividit el text, entenent l'escriptura com a obra, és a dir, la «casa» en sentit espriuà:¹⁵ «Efímera com to-

11. El seu cicle mesura el temps i és una promesa de l'etern retorn. Visió rítmica del món, realitzada per la successió dels contraris: és mort i renaixement alhora, fosca i claror. Al seu culte van unides les litúrgies de creixement i regeneració, en estreta relació amb els cultius agraris. C. G. Jung ha dedicat un important estudi a la lluna relacionada amb l'alquímia a *Mysterium coniunctionis*, *Obra Completa*, vol. 14. Madrid: Trotta, 2002, p. 131-180.

12. Projecció o desplaçament cap enfora, com l'anomenà Anna Freud, comprèn la tendència de veure en els altres aquells desigs inacceptables per a nosaltres.

13. Joana SABADELL. «Allà on literatura i vida fan trena. Conversa amb Maria-Mercè Marçal sobre poesia i feminisme». *Serra d'Or*, núm. 467 (novembre, 1998) p. 18 [770].

14. Segons l'expressió popular que el converteix en un quantificador, per exemple, «Val un Perú».

15. Cf. Salvador ESPRIU. *El caminant i el mur*. «Escrit a la manera de Salom», 1-2: «Alçàrà a poc a poc el meu dolor / la bona casa en els dies de l'erm?»

tes, una casa. / Infants, amb quatre fustes de colors / o amb un joc vell de cartes / pas a pas la bastim» (LA 464). El títol va ser posat al final de l'elaboració del llibre, segons afirma Ramon Balasch, el qual també apunta que no s'hi ha de menystenir la construcció «a cau d'orella», la qual cosa per aproximació suggereix un espai íntim on s'acumularien diferents estats d'ànim (*llunes*), la formulació més propera del qual la trobem a *Bruixa de dol*, XIII: «Bruixa de dol, al meu cau solitari» (LA, 133). Brossa també ho va entendre així en el vers 19 de la seva sextina-pròleg: «Se'n van a cau les llunes a la barca».¹⁶ Sigui com sigui, *Cau de llunes* és un títol molt ben trobat per a un llibre que presenta una marcada varietat temàtica i formal.

PRESENTACIÓ 1: EL FRONTISPICI

La il·lustració de Joan Pere Viladecans que s'encara al títol de *Cau de llunes* està molt vinculada a l'estètica de Llibres del Mall: sobre un fons lila uns traços fets amb guix, una figura oval amb una mena de ditada a la part superior (la flama, segons Balasch) i amb una agulla d'estendre la roba al centre, un objecte emblemàtic de la condició de la dona en el poema «Drap de la pols, escombra, espolsadors» (LA 47) que obre la tercera part de *Cau de llunes* que du per títol «Fregall d'espart»; una agulla d'estendre que a la vegada suggereix el sexe femení, posat en entredit pel biaix d'una línia discontinua i una mena de guixada al centre, en realitat una «a», interpretable com a morfema de gènere.

PRESENTACIÓ 2: EL PRÒLEG, DERIVACIONS DE LA SEXTINA

Segons la importància del prologuista, el prefaci pot tenir un relleu especial i en aquest cas és així, ja que no es tracta d'un discurs introductor i a la personalitat de l'autora o a la temàtica del llibre, si-

16. Vegeu LA 19. Com en el títol d'un seu llibre de 1960: *Cau de poemes*, publicat el 1977 dins *Poemes de seny i cabell*.

nó d'un veritable homenatge a la poeta, «timonera de les lletres»,¹⁷ i al mateix llibre com a tal objecte, «ben blau damunt el fosc de tants llibres», fet per un poeta que en aquells moments fruïa el seu moment de reconeixement: la «Sextina per a Maria-Mercè Marçal en la publicació del seu primer llibre» per Joan Brossa, un apadrinament que és una ambigua declaració estètica, «paradigma alhora d'avantguardisme i d'anacronisme»¹⁸ que només es podia donar a Catalunya.¹⁹ En el pròleg-sextina s'hi detecta tota la joia i fruïció de qui finalment se sent reconegut per una nova generació.²⁰ I ho fa amb uns «anacrònics», diria Sacristán, versos que només a una dona i fent paròdia madrigalesca d'una determinada tradició cortesa poden ser adreçats: «Les flors dels teus poemes són les lletres, / i els mots les plantes que al jardí dels llibres / van marcant l'endurança i formen arbres.»

A *Occit enyor* (1974), Ramon Pinyol i Balasch ja havia escrit una «Sextina» (p. 39) que la crítica havia interpretat com a influència rebuda: «el poeta sotmet cada estrofa a un joc continu de permutació sintagmàtica i de rimes, a la manera de Brossa i Josep Palau i Fabre».²¹ I no era així, Ramon Balasch té interès a aclarir que van ser ell i la Maria-Mercè els primers que van parlar de la sextina a Brossa,²² ells dos la hi varen descobrir abans que Josep Romeu l'ensinis-

17. Cf. Teresa d'Arenys. «Mediterrània», v. 13-14 (1979): «Avui recita'm versos, timonera, / conta'm el que serà, el que se n'era.»; vegeu la resposta a *Bruixa de Dol*, sonet III, LA, p. 123, «A Teresa d'Arenys».

18. Segons Manuel Sacristán, prologuista a rellegir, dins Joan BROSSA. *Poesia rasa*. Barcelona: Ariel, 1970, p. 9.

19. El paradigma en serien els sonets de *Sol i de dol* de J.V. Foix.

20. Recordo la lectura de poemes que Brossa va fer a l'Aula Magna de la Universitat de Barcelona el curs 1979-80, si la memòria no em falla, presentat per Sebastià Serrano. El poeta estava emocionadíssim davant l'aula plena a vessar d'estudiants entusiasmats que vam vibrar sota la seva paraula, realment insubstituïble per la lectura. De fet, jo mateixa era allí i havia cursat filologia per haver-lo llegit i per coneixença personal anys abans en un dinar memorable, per raons diverses, a Les Violetes.

21. Joaquim MARCO; Jaume PONT. *La nova poesia catalana*. Barcelona: Edicions 62, 1980, p. 105.

22. Pinyol ja havia escrit un llibre de sextines inèdit, *Foc al timbal*, que Brossa va llegir abans que es posés ell mateix a escriure'n.

trés en els seus recursos mètrics, després Brossa en va fer moltes,²³ fins i tot de cibernetiques.

Sigui com sigui, el que a mi m'interessa és la via per la qual arriben les marçalianes sextines de *Terra de Mai*. La mateixa Marçal ens ho indica: «inventada per Arnaut Daniel, que la utilitzà d'una manera lúdica i desenfadada i que només en composà una. Després, Dant i Petrarca la feren seva donant-li un contingut amorós».²⁴ Marçal carrega d'erotisme les seves sextines –en aquest aspecte, segueix Arnaut Daniel–²⁵ i en la primera, «Sextina-mirall», augmenta l'obsessiva repetició dels versos dels trobadors jugant amb els pronoms del subjecte líric i l'objecte amorós resolts en una única mirada narcisista al mirall del sexe, el qual és metonímia d'aquesta unió/identificació en tant que l'amor sàfic li retorna una imatge de si mateixa. La poesia hi funciona «Com el mirall on es reconeix unificada i dotada de sentit, per un instant, la vivència fragmentària i sense forma».²⁶

Així com la primera sextina és una trena que lliga el darrer vers de l'estança amb el primer de la segona i va seguint amb un ordre prefixat (1/2 2/4 3/6 4/5 5/3 6/1), la següent, «Solstici», és una distensió semàntica de «Sextina-mirall»: resseguint els versos de la ri-

23. Joan BROSSA. *Sextines 76*. Barcelona: Llibres del Mall, 1977.

24. J. Francesc MASSIP. «Maria-Mercè Marçal, fetillera del vers». *Canigó*, núm. 778 (4 setembre 1982), p. 9. Segurament, la primera informació sobre la sextina «Lo ferm voler q'el cor m'intra» provenia de *Los trovadores* de Martí de Riquer, Planeta, 1975, vol. II, p. 643. Tanmateix hi ha una edició provençal catalana anterior: Alfons SERRA BALDÓ. *Els trobadors*. Barcelona: Barcino, 1934.

25. El mot-rima «sexe(s)», equivalent a la «verga» arnaldiana, apareix a tres sextines. Riquer, que en fa una púdica lectura, assenyala que «obligatoriament hay que repetir seis veces términos tan poco poéticos como onglá («uña») y oncle («tío»)» i pel que fa a «verga», remet a *sísacle* («vara») de Raimbaut d'Aurenga que amb tècnica similar a la sextina repeteix vuit *mots-refranh*. Marçal a l'«Advertiment» (*LA*, p. 295) diu que les seves sextines «són més deutores de l'esperit amb que Joan Brossa s'han llançat a la investigació sobre les possibilitats de l'estrofa, que no pas del mateix Arnaut Daniel, a qui, tanmateix, vull retre homenatge».

26. Maria-Mercè MARÇAL. «Qui sóc i per què escric» a *Maria-Mercè Marçal, escriptora del mes*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, gener, 1995, p. 5.

ma «sexe(s)», se'n comprova l'especularitat. Un altre tipus d'emmirallament trenat per antonímia aquest cop –«Adéu amor.» «Bon dia, amor»– el trobem a les sextines que tanquen *Terra de mai*: «L'engruna de la festa» i «L'ombra de l'altra festa» –que en el títol reenvia a «La festa de la sal»– i on juga amb els mateixos «mots-refranh»: *ombra, campana, copa, paisatge, boscos i festa*. Amb aquest artifici el llibre es tanca sobre si mateix en una mena de cercle. No sabia dir si aquests jocs de miralls li podien haver estat suggerits per la doble sextina de Dante «Amor, tu vedi ben che questa donna», en què el poeta dobla els sis versos en estrofes de dotze, amb la variant, però, que només són 5 les rimes: *donna, tempo, luce, freddo i petra*.

Més factible resulta, però, la «doppia» sextina de Petrarca, la 332 del *Canzoniere* que, contràriament a Dante, consta de dotze estances de sis versos i la tornada muntats sobre sis mots-rima: *notti, rime, morte, pianto, stile, lieto*. Els italians no segueixen el model original pel que fa a la tornada, Arnaut Daniel la fa coincidir amb els tres darrers versos de l'última sextina: 246531 531. Dante a «Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra», acaba amb 246531 163, és a dir que tria els mots que l'interessen pel sentit. En canvi Petrarca a la *doppia* fa 246531 246, és a dir, combina les tres rimes inicials de l'estança amb les de la tornada.²⁷ Aquesta és la norma que segueix Brossa a la sextina-pròleg i Marçal a totes les seves, excepte a «La festa de la sal», la tercera, (–236), aquesta alteració de la norma ve motivada perquè a la primera estança els mots-rima estan ordenats segons el elements primordials: 1 *foc*, 2 *terra*, 3 *aire*, 4 *aigua*, 5 *món*, 6 *sal*, tres dels quals ja no són disí·llabs plans,²⁸ i sembla evident que a la tornada va

27. Però no sempre actua així, per això la intuïció que a l'origen hi ha el model de la *doppia* sembla reforçar-se. Petrarca de les vuit sextines que va escriure només en la meitat va seguir l'ordre de la primera estança. En les quatre primeres va actuar arbitràriament, com Dante. Indico els números dels versos de la tornada respecte a la primera estança que sempre és 246 i entre claudàtors el núm. de la sextina, Petrarca. *Canzoniere*. A cura de M. Santagata. Milà: Mondadori, 1996: [22] 542, [30] 256, [66] 235, [80] 126, [142] 246, [237] 246, [239] 246, [332 *doppia*] 246.

28. Joan Brossa a «Sextina conceptual». Dins: *Viatge per la sextina*. Barcelona: Quaderns Crema, 1987, descriu com fer una sextina i la relació amb la músi-

voler reforçar els elements 2 *terra*, 3 *aire*, 6 *sal*. Petrarca, doncs, s'institueix com a model de la sextina marçaliana, ja sigui per via directa o a través de Brossa. Però on crec que Marçal supera tots els seus antecessors en geni i originalitat, i sóc conscient de l'enormitat del judici, és a «De parar i desparar taula», on recondueix l'obsessió repetitiva implícita en els mots-rima mitjançant el fil de les hores que es fan i desfan en la tensa espera domèstica de l'enyor. A més d'introduir en la sextina el modest espai familiar entre cuina i menjador on la dona passa moltes hores del dia, la genialitat d'aquests versos és que esdevenen metapoètics en la mesura que en aquest «parar i desparar» s'expressa el joc combinatori, obsessiu, de les mateixes rimes.

PRESENTACIÓ 3: LA «DIVISA»

També contemplo com a formant part del paratext la «Divisa», que assenyalava el llinard del text pròpiament dit.²⁹ Les divises marçalianes tenen com a model les tres que va escriure Salvat-Papasseit a *La gesta dels estels*. És tan coneguda i se n'ha parlat tant, d'aquesta «Divisa» de Marçal a *Cau de llunes*, que sembla ocios referir-s'hi, però val la pena comparar-la amb les altres dues, les que obren respectivament *Bruixa de dol* i *Sal oberta*. Cadascuna senyala un moment crític en el procés de subjectivització del jo poètic, i en la mesura que funcionen com a paratext, ho són de la vida de l'autora en el procés de construcció de la pròpia individualitat. La primera «Divisa» és un davantal d'agraïments —«A l'atzar agraeixo tres dons» i a la vegada una declaració autodescriptiva: «haver nascut dona, de classe baixa i nació oprimida.» El que em crida l'atenció, però, és com ve precedit el lexema «tres voltes rebel» de la tercera línia: «L el tèrbol atzur de ser...»; «atzur» és una

ca dodecafònica de Shönberg. Aclareix que «Els mots-rima de la primera estrofa [...] han de ser plans disíl·labs i amb preferència substantius», un precepte que Marçal no segueix sempre, com es comprova a «La festa de la sal», «Mai», «Sextina reivindicativa i «L'esca del retorn» de *Terra de mai*.

29. En efecte, el primer vers de cap de les tres «divises» del llibre no apareix a l'*Índex alfabètic de primers versos* (LA 521-528).

paraula molt connotada per la poesia simbolista –penso sobretot en l'*Azur* de Mallarmé. L'«atzur», que en estricta paranomàsia Marçal oposa a l'«atar» de la primera línia, ve determinat amb un adjectiu de regust decadent, «tèrbol», que estableix un oxímoron ja que s'oposa per definició al color blau celeste amb què els poetes han designat el cel més paradigmàtic; tanmateix havia estat Mallarmé a convocar les boires que haurien d'enterbolir «De l'éternel azur la sereine ironie»:

Brouillards, montez! Versez vos cendres monotones
Avec de longs haillons de brume dans les cieux³⁰

Marçal alçarà la seva veu rebel de «poète impuissant» contra la condició de la dona, contra la injustícia social i a favor de la llibertat de la seva nació.³¹ Un programa encara tot just esbossat en aquest llibre en què, com ens diu l'autora, «els poemes són més clarament polítics, tot i que a la divisa ja faig referència a la dona. El tema polític ja el cobreixo des del moment en què opto per escriure en català i per treballar la meua llengua. El tema de la dona és, però, en el meu cas, central [...] gira entorn del tema de la identitat» (Nadal, 26 [186]), de manera que els tres aspectes que toca, el social (classe), el polític (nació) i el personal (sexe) se subsumeixen en un de sol, l'exploració del seu jo identitari, tema que aconseguirà una primera fita important a *Bruixa de dol*,³² la «Divisa» del qual fa:

30. MALLARMÉ. *Œuvres complètes*. París: Gallimard, 1945, p. 37 (Bibliothèque de la Pléiade).

31. «Vaig començar la meua obra poètica parlant de tres aspectes, el de classe, el nacional i el sexual. En aquests moments, un, el de classe, està més desdibuixat. No vol dir que estigui esborrat, perquè continuo sent una persona d'esquerres i que es lliga a qüestions socials (encara que ser d'esquerres ara s'hauria de redefinir...), però aquest és un aspecte que ha quedat relativitzat. Molt més determinant, en canvi, és tenir un cos, una situació, una història de dona, o l'altre element, que continua sent molt important, el lingüístic. No puc establir una separació entre aquests elements i jo. És clar que tot és ideològic: «[...] i les paraules / i el cos: país natal, exili.» Vegeu Joana SABADELL. «Allà on literatura...», p. 16 [768].

32. Primera edició a Llibres del Mall, de Sant Boi de Llobregat, 1979. A diferència del primer, en cinc anys, arriba a les quatre edicions.

Emmarco amb quatre fustes³³
un pany de cel³⁴ i el penjo a la paret.

Jo tinc un nom
i amb guix l'escric a sota.

Del «tèrbol atzur» ha passat a un «cel» tan clar i límpid que el blanc del guix no hi ressaltaria,³⁵ per això escriu a sota l'afirmació política del seu nom conquerit. La tercera «Divisa» és un sonet que mostra la plenitud vital i poètica assolida a *Sal oberta* (1982): Aquell «pany de cel» emmarcat amb quatre fustes que el limitaven ara és «Sal oberta i, en reble, cel obert!». El «nom» no ha de ser vençut per «cap àncora», ni per «l'enyor», una asserció molt propera a la llibertat que impera a «La divisa del mar» de Ramon Pinyol.³⁶ Una referència a Pinyol enceta la «Divisa»: «Sal oberta a la nafra: que no es tanqui!» (LA 175), resposta al vers de Ramon: «Mercè de sal per al meu cos roent».³⁷ Demanar sal per a una ferida, en el cas de Pinyol el desig ardent, equival a demanar que mai no es curi, és a dir, que mai

33. En la línia dels versos de *Desglaç* citats més amunt: «Efímera com totes, una casa. / Infants, amb quatre fustes de colors / [...] pas a pas la bastim.» (LA 464).

34. La presència de Foix hi sembla evident: «hi ha un pany de mar al revolt / i un tros de cel escarlata» de «És quan dormo que hi veig clar», v. 3-4; del mateix text cita el v. 24: «visc al cor d'una petxina» en el poema segon de *Foguera Joana*: «Amic, et citaré al cor d'una petxina» (LA 110).

35. S'hi detecta l'empremta deixada per la lectura de Bertolt Brecht. *A la paret, escrit amb guix. Poesia alemanya de combat*. Traducció de Feliu Formosa en col·laboració amb Artur Quintana. Barcelona: Proa, 1996.

36. A *Rovell de mala plata*. Barcelona: Llibres del Mall, 1973, p. 27: «Doncs vine alat, alafeixuc del fat, / esbat-te el corc, la divisa del mar», justament el «corc» és el que rosega el núvol de l'amor a la primera part de *Cau de llunes*, «Núvol amb corc».

37. Vers 25 de les estances ausiasmarquianes de «Papallones de sal», tercera part, dedicada a «A tu, Maria-Mercè, amb mà i ala de safrà», dins Ramon PINYOL. *Remor de remes*. Barcelona, 1972. Premi de poesia per a poetes inèdits, Amadeu Oller. Cf. la versió de Marçal a «Un polsim de sang / —com sal engrunada / damunt la ferida— / damunt d'aquest àpat.» (LA 385).

no s'apagui el desig. Un estilema que Marçal evocarà, però amb un nou sentit, a «Mercè de sal a mercè del desig» (*Terra de mai*, LA 306). Prec i respostes que justifiquen complidament la cita de Ramon a l'inici de *Sal oberta* que comentaré més avall. La coincidència del nom de l'autora amb la «mercè»³⁸ dels trobadors explica les imatges cavalleresques que apareixen en els versos marçalians, el castell, «Èpica en camp clos», la llança, cavalcar, el destrer..., i el mateix concepte de divisa.

Amb aquesta tercera divisa Marçal obre una expectativa de futur que es consumirà a gambades en la vertiginosa celebració del present. Ens manca la possible divisa amb què s'hauria enfrontat a la mort en el seu darrer llibre inacabat, editat per Lluïsa Julià amb el títol de *Raó del cos*,³⁹ del qual personalment en triaria com a divisa les disset síl·labes d'un haiku que dóna sentit a tota la seva vida/obra i la transcendeix:

Porta entre mar
I mar
La paraula:
Exili de l'exili.

CONSTATACIONS

Segons el diccionari, sinònim de divisa és *designi*, propòsit; a partir del quart llibre, *La germana, l'estrangera* (1981-1984),⁴⁰ desa-

38. El do de la intimitat que la *midons* atorga al cavaller pels seus serveis d'amor: «Cuando los trovadores solicitan la *mercé*, “gracia, piedad, misericordia”, a las damas, no hacen otra cosa que trasladar al plano amoroso la *merces* de las relaciones vasalláticas, que en las actas feudales aparece con los valores de “favor, benevolencia, piedad, condescendencia” que el señor otorga a sus vasallos.» (RIQUER. *Los trovadores*, I, p. 89).

39. Publicat a Edicions 62 i Empúries, 2000.

40. La primera edició d'aquesta obra (Premi López-Picó de l'Ajuntament de Vallirana, 1985), que inclou «Terra de Mai» i «La germana, l'estrangera», fou publicada per Llibres del Mall el 1985. (Anteriorment «Terra de Mai» havia estat pu-

pareixen les divises, o sigui els propòsits: «I miro ara el pany de paret –nu / de signes, de paraules, de camins– [...] La lluna absent signa aquest cel opac» (LA 371), uns mots que són una clara negació de la divisa de *Bruixa de dol*. En el seu lloc *La germana, l'estrangera* presenta unes determinades objectivacions de la realitat que han trasbalsat el jo poètic. Així, a la secció de poemes que dóna títol al llibre trobem aquesta «constatació» davant el naixement de la filla: «La carn, sense paraules, / davant de mi i en mi. // I jo que havia llegit tots els llibres», que és una cita del famós vers primer de «Brise marine» de Mallarmé: «La chair est triste, hélas! Et j'ai lu tous les livres», un text que conté un missatge significatiu per a Marçal: «Ne retiendra ce coeur qui dans la mer se trempe [...] ni la jeune femme allaitant son enfant. / Je partirai [...]».

A *Desglaç* (1984-1988)⁴¹ trobem una nova «constatació» que precedeix els poemes: el renaixement a partir de la mort del pare:

La serp surt de la seva
tretzena muda
tremolosa i erecta.
–Un llamp de pedra fòssil
de sobte massa viu.
Líquid esglai:

Desglaç (LA 421)

La relació amb el pare es va trencar un dia de la primavera de 1972, aquell dia nefast que, avisat i sense avisar, va sorprendre la parella d'estudiants enamorats que dormien junts. De la consecutiva crisi familiar en surt el matrimoni, però malgrat poder passar més temps junts i de l'ídíl·lica convivència, les coses ja no seran mai més com havien estat, diu Balasch. Potser la Marçal encara hi donava voltes anys després?: «He volgut fer l'amor amb el cadàver / d'aquella primavera mal colgada / pels còmplices volgudament maldestres / de l'assassí,

blicada a València: el Cingle, 1982.) L'edició definitiva va aparèixer el 1989 dins el volum *Llengua abolida* (1973-1988), València: 3 i 4.

41. Primera edició dins *Llengua abolida*.

comprats de sotamà» (LA 386).⁴² Als ulls de la filla el pare que l'havia guiada fins als llibres es revela com l'autòcrata que imposa la llei. I ella no en sortia gens ben parada: «Jo que he escanyat la filla / obedient de Tu / i l'he enterrat, convulsa / encara, sota el glaç» (LA 430).

D'aquestes dues constatacions terribles: sobre la filla (naixement de Tu en Mi) i sobre el pare (mort de Mi en Tu) sorgeix la reflexió més profunda, dels poemes marçalianos –i crítica si la part biogràfica amb què trenca els seus versos ens és escatimada.

De la mort del pare en sortia la revolta contra la Llei, però a la vegada la culpa interioritzada transformava la dona en glaç, la petrificava: *Sang presa*, era el títol que en un primer moment volia posar a *Cau de llunes*, segons Balasch. Del naixement de la filla, «Sang presa II» (LA 357), en surt «un pacte de sang inestroncable» que inaugura una relació horitzontal entre mare i filla: «És perquè et sé estrangera que puc dir-te germana» (LA 416), que en tant que aboleix l'ordre de subordinació instaura el que Julià identifica com a *sororitat*,⁴³ l'amistat entre dones. La mort del pare/Déu («Pare esparver que em sotges des del cel», LA 431) significa el desglaç de la culpa de la filla i ara, pel misteri del pacte de sang en l'amor, tot el discurs sobre la relació amb el pare està marcat per la transgressió/recuperació del ritu de la missa. Marçal salvarà el pare en una «comunió darrera, vi, verí» en què l'ordre simbòlic de la mare⁴⁴ serà el que enderrocarà «les muralles i tot pedestal» (LA 439):

42. Cf. «Sota aquest vent s'aviven / calius d'antigues xeres mal colgades...», el referent en el poema «Xera» de *Cau de llunes*.

43. Vegeu Lluïsa JULIÀ. «Introducció». Dins: *Contraban...*, p. 38.

44. *L'ordine simbolico della madre* (1991) i *Lingua materna, scienza divina* (1995), de Luisa Muraro, són publicats amb posterioritat a LA; tanmateix la poesia a través de l'inconscient intueix i s'avança al que més tard la psicoanàlisi teoritza. La mateixa Muraro ho constata en resposta a Fina Birulés: «Cuanta civilización ha sido construida, de hecho, sobre el amor femenino hacia la madre aunque no haya sido puesta en palabras? Cualquier tipo de escritura es un intento más o menos logro de hacer decible una experiencia. La poesía es un tipo de escritura que de una manera más directa consigue esta decibilidad.» (<www.mguntin.net/articulos/diagologmuraro.html>).

Com un nen tot petit en els meus braços [...]
Com si fossis el fill del teu nom que no he tingut, [...]
Cos meu endins, desig, [...]
Com una nena petita en els teus braços [...]
abraça'm com una mare
ara que ets terra ja per sempre. [...]
Com dos infants, ençà i enllà del dia [...]
La mort enderrocava les muralles
I tot pedestal.

En aquest capgirament dels rols, en què el pare es fa fill de la seva filla sembla ressonar-hi el vers més solemne de Dante: «Vergine Maria, figlia del tuo figlio» (*Paradiso*, XXXIII, 1).

LES ENDRECES O EL LECTOR PRIVILEGIAT

Les dedicatòries a *Cau de llunes*, pel seu gruix, juguen un paper de gran fet. En tant que coixí protector de lectors amics, funcionen com a veritables apòstrofes de manera que el discurs líric en general i les diferents parts de què consta s'orienten en un sentit clarament al·locutiu. Hi ha tres dedicatòries generals, la global «A Ramon Pinyol...», a «Pepa Llopis»⁴⁵ i «Als meus pares...» i una endreça particular: «Als meus alumnes». Considerarem endreces literàries, ja que es troben en el corpus mateix del text, «A Layret, 30 de novembre 1920»⁴⁶ i «A Salvador Seguí»,⁴⁷ extensibles al poema «Maledicció amb estrella», que fa una imprecació sobre el primer any de la presa de poder del dictador Pinochet l'11 de setembre de 1973, i «Traduït d'Alceu», que celebra la mort de Franco. La triangulització de les endreces dibuixa una geografia personal que discorre entre relacions familiars i d'amistat, treball i catalanisme d'esquerres. Complemen-

45. Companya de Joan Brossa, a qui dedica la III part, «Fregall d'espart».

46. M. Aurèlia Capmany havia dedicat a aquest advocat dels obrers catalans la peça teatral *Vent de Garbí i una mica de Por*. Palma de Mallorca: Moll, 1968.

47. El Noi del Sucre, líder del moviment anarcosindicalista de Catalunya.

tàries d'aquestes endreces són les notes de l'autora signades a «Sant Boi de Llobregat, desembre, 1976» amb què tanca el llibre i que augmenten el nombre dels adreçats: Jaume Pont d'alguna manera present a «Damunt un cel apedaçat» de «Núvol amb corc»,⁴⁸ Nídia Tremoleda evocada a «Tanit» i a «Carpe diem», «els companys i alumnes» Ferran Puig i Montserrat Pugès; a Joan Amades, a William Blake, i finalment als seus presentadors, Brossa i Viladecans.

En el següent llibre, *Bruixa de dol*, desapareixen les endreces generals i les dotze particulars figuren en els darrers poemes del llibre, a partir d'«Els núvols duïen confetti a les butxaques», la qual cosa revela un canvi simptomàtic: la relació amb les dones, o millor dit les amigues, esdevé l'espai de l'al·locució i l'endreaça, de fet redundant, és incorporada com a vocatiu dins el mateix poema que en celebra l'amistat: «Si fossis, Cinta, una llebre-llebreta», «Jo conec una fada que es diu Fina», «Magdalena, / lluna plena», «Teresa, saps?, tu i jo, en aquest escenari», «He dit bon dia al teu cor violeta, / Araceli d'aram.» L'apostrofació sempre hi és present, encara que no hi figurei el nom: «Vols venir a la meva barca?», «té, partim-nos la poma», «I quines coses que ens fan felices! Veus?», «Zapz? La Maiameixè teztima finz al cell!».

Altrament, a les quatre primeres parts de *Bruixa de dol*, el subjecte líric furga en la solitud de la nova vida que estrena la poeta després de la separació matrimonial de 1977 i, ocasionalment, apostrofa abstraccions d'un tu genèric, que esdevé objecte de reflexió: «Bon dia, tristesa.»⁴⁹ «ja no m'enartes, sol,», «Amic, et citaré al cor d'una petxina», «Dolç enemic», «Veni, a pler, records», «Amor, amor, la lluna és a la guerra», «Amic i desamic», etc. La solitud esdevé la companya que s'amaga darrere aquests apòstrofes: «La solitud l'he duta de bracet / i la passejo per aquests paratges» (LA 127). La soledat en

48. A Jaume PONT, *Límits*. Barcelona: Llibres del Mall, 1976, trobo uns versos que s'hi poden relacionar: «on corca l'absència / l'encofrat beatífic dels cossos» («Hom», v. 11-12, p. 44). També a la p. 62 hi ha un apartat que intitula «Postscriptum» com el «Post scriptum» de *Sal oberta*, LA 213-215.

49. Un homenatge a *Bonjour tristesse* de François Sagan.

aquesta nova etapa no tan sols no és negativa sinó que és l'element necessari per elaborar el procés d'individuació, el que Jung anomena el si-mateix: «Però sabré encetar, deserta, un pas / de ball amb mi» (LA 127). Diu Marçal: «la solitud ve a ser l'altra cara de la passió, perquè ens ajuda a retrobar els propis límits.»⁵⁰ Per la qual cosa és lògic pensar que en aquesta primera part de *Bruixa de dol*⁵¹ la poeta dialoga amb el seu propi jo⁵² (imatge del mirall) i no serà fins que aquest jo se senti cridat al ball de les bruixes amb les fades que, finalment, sortirà de l'atzucac de la solitud —«Bruixa de dol, al meu cau solitari»— per incorporar-se a les «Hereves de les dones / que cremaren ahir» (LA 169). Per això no podia dedicar aquestes quatre primeres parts del llibre a ningú en particular perquè hauria significat introduir una tercera persona en aquest diàleg interior que només ella sola podia resoldre si, com afirma a la divisa del llibre, volia escriure el seu «nom» propi: «Gosa escalar la boira amb peu solà. / Ran de la deu, amor, ran de l'eixut, / hauràs al cim de tot, la solitud. // Pots compar-tir-la amb mi [...]» (LA 125).

A la secció *Bruixa de dol*, que dóna títol al llibre, hi ha un únic sonet dedicat, i ho fa de manera especial a Teresa d'Arenys.⁵³ Tanmateix és aquell en què el subjecte líric ostenta més provocadorament la seva solitud amb ressons clarament espriuans i on es barra el pas al lector davant les defenses que hi oposa el jo: «Aquest mirall em diu que sóc, ben sola», «i em marco, amb guix, entorn, els meus confins», «[...] els camins que em duen cap a mi, nit meva endins. / Baixo al meu pou [...]» (LA, 123).⁵⁴ I ja que ha estat esmentat, recor-

50. Marta NADAL. «Maria-Mercè Marçal, els confins de la identitat». *Serra d'Or*, núm. 352 (març de 1989), p. 27 [187].

51. Formada per 4 blocs: «Foc de pales», «Tombant», «Foguera Joana» i «Bruixa de dol».

52. «i jo arribo amb la bruixa del casal / on visc amb mi, i amb l'ombra del meu mal. / A voltes sense mi, i amb ull fadat.» (BD, a LA, p. 127).

53. Amb Teresa d'Arenys compartia l'admiració per J.V. Foix que es traduïa en els sonets de *Aor*, Premi Amadeu Oller 1976. Vegeu el comentari sobre aquesta endreça a Llorca, TD, p. 54.

54. Les imatges del mirall en què el subjecte líric contempla la seva solitud,

daré que un procediment típic d'Espriu són els encadenaments entre poemes mitjançant el recurs del mot reclam⁵⁵ que Marçal aplica als tretze sonets d'aquesta part que es van encadenant fins a tancar un cercle, la serp que es mossega la cua: «cranc» (I-II), «mirall» (II-III), «nit» (III-IV), «tu» (IV-V), «nit» (V-VI), «aquest mirall» (III-VI*), «la nit» (VI-VII), «l'ombra» (VII-VIII), «m'incendien»/«foc» (VIII-IX), «ventolera»/«vent» (IX-X), «bosc» (X-XI), «amor» (XI-XII), «bruixa» (XII-XIII), «l'arbre» (XIII-I).

El sonet IV, l'únic amb títol de la sèrie, «Interludi romàntic», no acaba d'encaixar en el discurs que segueixen els altres dotze i veiem que, efectivament, el sonet III enllaça amb el VI en clara represa del discurs. La meua hipòtesi és que el nombre 13 que sumen els poemes, ben al contrari de la superstició popular, no s'ha d'interpretar com un nombre que du malastruga, perquè el que Marçal pretén és just el contrari, amb el 13 anul·la el 12, la Casa de la Mort, tal com es desprèn de l'anècdota que explica Comadira:⁵⁶

Llavors vas preguntar-me en quina casa
vaig néixer, «sí, és clar, parlo del número».
I jo, «al dotze». Tu calles espantada.
«Si, al dotze, què passa?» La ginebra
feia un tel oliós damunt del gel
i vaig sacejar el vas. «La Casa Dotze

l'endinsament en la «meua nit» que es torna baixada al «pou» de la intimitat són una constant en el procés d'autoconeixement a què Espriu sotmet la seva poesia. Cf. alguns exemples: «la meua nit» («El curs de la vida» v. 4 a *El caminant i el mur*), «des de l'amarga / profunditat del pou» (*ibid.* «'Ix, 'ixà, 'eli, elis!», v.13-14), també «el pou de l'esglai» (*La pell de brau*, XXI, v. 8).

55. És a dir, una o dues paraules (o sinònims) que al final (o en una altra part) del poema es repeteixen a l'inici (o en una altra part) del poema següent tot tancant la sèrie en un cercle, de manera que el mot reclam esdevé mot temàtic sobre el qual s'elabora el discurs, tancat sobre si mateix, perfectament estructurat en graus de reflexió espiràlica.

56. Narcís Comadira. «La Casa Dotze». Dins: *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Empúries, 1998, p. 27.

és –vas dir-me– la Casa de la Mort».

«Doncs jo hi vaig néixer», murmuro en veu baixa.

«Néixer és morir, ja ho saps», i vas somriure.

Tot i la soledat de què parla: «tretze sonets tocats pel terrible i la idea de mort» segons la mateixa poeta (vegeu Llorca, TD 72), per aquest dotze negat que declara la voluntat de viure pot afirmar amb tota coherència que *Bruixa de dol* «és un llibre eufòric i, als meus ulls, el més optimista de tots» (Llorca, TD 53), perquè la mort hi és negada en tant que d'una etapa de la vida/escriptura que s'acaba en neix una de nova, carregada d'una força interior guanyada en l'assoliment del jo independent en el procés d'elaboració del subjecte, com proclama la «Divisa». I com anys a venir reafirmarà davant la mort del pare: «La serp surt de la seva / tretzena muda / tremolosa i erecta» (LA 421).

RAMON, ÉS A DIR, L'AMIC

Pel que fa a la dedicatòria general de *Cau de llunes*: «A Ramon Pinyol: que floreixi la murtra!», si ens hem d'atenir als cinc anys d'estudis de Filologia Clàssica que van compartir, ha de fer referència a la murtra com a flor emblemàtica de la poesia lírica⁵⁷ i per tant hi expressava el desig que en Ramon continués per aquesta via poètica. Un detall interessant és que al cap de dotze anys, quan Ramon ja ha deixat de publicar poesia, la canviarà. En efecte, a l'edició de *Llengua abolida* escriu: «A Ramon Pinyol, en penyora d'un paisatge comú». És a dir, l'espai d'amor i de projectes literaris i polítics que havien compartit fins a la separació matrimonial, i també fins al present. Usarà la mateixa expressió al tercer sonet de «Baula» dins «Heura», tercera part de *Sal oberta* (LA 239):

57. L'Helicó és la muntanya consagrada a Apol·lo i a les muses on neixen dos rius que transmeten la poesia, a la seva vora el llor és el símbol de la glòria i la murtra de la lírica amorosa, ambdós cantats per Petrarca, a la cançó 7, «La gola e'l somno et l'otiose piume», v. 8-9.

[...]

No. I ho dic i no em reca. El paisatge comú
és molt lluny, amb coralls⁵⁸ que fan foc al seu ram.
Sols me'n resta l'olor del salobre a la pell.

Ara mestrejo sola la marea que duu
el creixent de la lluna arrapat al seu ham,
l'estoig viu on es fon l'ombra del teu anell.

Una imatge darrera que provenia de *Bruixa de dot*: «I he llençat l'anell a l'aigua / perquè un peix, o la lluna, / el guardi en el seu ventre.» (LA 115), llibre que en el títol ja havia pres alguna cosa de *Rovell de mala plata* de Pinyol:

Les dents fugen del clos de l'heura.

[...]

Digues d'un cop per qui, com, per què et decideixes!
Són els marges més clars aquells que t'assenyalen
el camí de la Bruixa; [...]

(«Les lletres i els paisatges»)

Significativa resulta, doncs, la cita de Ramon Pinyol amb què encapçala *Sal oberta*: «I recorda que es tracta d'un enforcall al mar.»⁵⁹ I més important encara que la cita vagi seguida de la dedicatòria general: «A tu, Heura Marçal // I a les bruixes, i algun bruixot,⁶⁰ / que t'hem esperat amb alegria». «Heura»,⁶¹ la filla a qui adreça en parti-

58. Una al·lusió a *Espasa de corall* de Ramon Pinyol, finalista del Carles Riba de 1972, inclòs a *Aigües d'enlloc*.

59. Que remet a «Al pas de mar oberta» de *Remor de remes* de Pinyol, dedicat a la Maria-Mercè.

60. Vegeu *Rovell de mala plata*, p. 21: «Ni l'esquiui ni el bruixot».

61. A la primera edició de *Sal oberta* (Llibres del Mall, 1982) no hi figuraven els quatre sonets de «Baula» (primera sèrie dins III, «Heura» que conté: «Baula», «L'hort foscant de l'atzar», «Cançons de l'enforcall» i «Sal oberta»), perquè no volia que es confonguessin amb una història d'amor amb una dona, ara ja acabada.

cular els poemes de la tercera part: «A tu, quan encara eres / un dolç paràsit del meu cos; / i el meu cor, de tu», part en què situa les «Cançons de l'enforcall» que remetien a la prosa poètica de Ramon Pinyol, «Enforcall al mar» dins *Rovell de mala plata*:

[...]

A la penyora t'hi falta escriure el nom. No perdís l'adreça per aquestes endreçúries. Amb tot, no pensis que t'enganyo. Els paranyes valen per a tu i per a mi. Si tens un ganivet a mà, un drap, un fregall o un raspall de ferro, pots intentar d'aixecar una mica l'escòria.⁶² *No oblidis que es tracta d'un enforcall al mar*. Cal respectar, doncs, tots els solcs, els corrents, l'escuma, l'escalament, el cabreig. No t'exasperis. O potser preferiries que la pròxima vegada ens trobéssim a la piscina? No t'ho asseguro.

Certament la passió amorosa no pot tenir els límits d'una piscina; dirà la Marçal: «Mai no he cercat de dreçar-li cabana, / a aquest amor, ostage a l'atzar. / L'he volgut eix d'un enforcall al mar / sense parets ni tanques ni barana.» (LA 192) i acaba el sonet amb un missatge metapoètic que Pinyol podia entendre millor que ningú altre ja que havia ajudat a construir-lo: «I, si et plau, no em capgiris el missatge: / he dit *solc* i no *clos*. No saps llegir?»⁶³ Tot fa pensar que la Maria-Mercè va respondre a «l'endreça per a aquestes endreçúries», en «penyora d'un paisatge comú» d'amistat i d'amor que mai no es varen trencar. Com

De la importància que donava a aquests poemes en parla en una entrevista: «serveixen d'enllaç entre la història amorosa i la història de la maternitat. L'any 1982 no els vaig voler incorporar al llibre, perquè volia marcar el tall que hi havia entre totes dues històries. Més endavant, m'ha semblat que el tall era tan evident, definitiu, que no calia subratllar-lo més; per això els he afegit al conjunt de *Sal oberta*, tot i que retreballats.» (Citat per Fina Llorca, TD, p. 60).

62. Cf. Maria-Mercè MARÇAL. *Desglac*: «Enmig d'un mur d'escòria, de ferralla» (LA 459).

63. El palíndrom cIOs/Solc va ser cosa d'ell.

diu Ramon: «Marçal “s’enamora” del Balasch, quan el Balasch no és més que el seu company de banc en una classe de grec que pren apunts en català, i que viurà tot el procés de donar-se a conèixer mesos i anys després. I que sempre més aniran a tornajournals».⁶⁴

La prova més palesa d’aquesta amistat és que les *Cançons de l’enforcall* figurin justament dins la part que intitula «Heura» o que «enforcall al mar» acompanyi la dedicatòria a la seva filla, és a dir, dins l’espai de l’afecte familiar més íntim, podríem dir l’espai del sagrat. I en aquest sentit, «Cançó de passar bugada» de *Cançons de l’enforcall* s’eleva a cims d’un intens lirisme trasbalsat per l’enyor del «paisatge / que fou i que no fou». I d’on la filla, per un moment, resta exclosa: «A quina porta truques, / heura, que avui no hi sóc? / Sóc lluny passant bugada / del pòsit de l’amor»⁶⁵ (LA 257). Una cançó bellíssima on trobem les «molles» del «pa pastat a mitges / dos cossos en un cóm», quan ella i en Ramon llegien Ausiàs Marc: «Llir entre cards, dintre mi porte un forn / coent un pa d’una dolça sabor, / i aquell mateix sent d’una gran amargor».⁶⁶ Ja ho havia escrit en Ramon a «El torrent de cada llesca» amb un clar sentit religiós de l’amor en la consagració del cos, un estilema que passarà a la Maria-Mercè: «El teu amor és com un pa que es menja. / [...] El llit no és sinó / la taula. Tot és a punt. S’adormen / les tovalles. Penetra més gent al menjador. / La força de la plaça i els pans del nostre amor», (*Rovell de mala plata*, 35). Versos que podem comparar a «Perquè avui feia el seu ple / la lluna se’ns posa a taula.⁶⁷ / Quin pany de cel de quadrets / de cuina les tovalles!» (*Bruixa de dol*, LA 90), poema que es troba a la primera part, «Foc de pales», intertítol que remet a una font de Pinyol: «Valen més malmeses pales / de remer desemparrat!» (*Rovell de mala plata*, «Amb bastida de penjat», 16).

64. Ramon Balasch a Rosa Delor, correu electrònic del 14-06-2007.

65. Ja en la «Divisa» avisava «Que cap pòsit d’enyor no m’entranqui!» (LA 175).

66. Citat a *Cau de llunes*, 17; LA 25.

67. Però quan l’amor és frustració: «La taula deserta. / Tovalles de neu. / Qui em nega el pa i la sang?» (LA 384).

Pel que fa a «heura»,⁶⁸ és un mot clau que també sovinteja a la poesia de Pinyol, per exemple: «Les dents fugen el clos de l'heura», «i crido a germanor les heures altes!», «la claror de les heures», «Que dolça la cama de l'heura / fins als murs plens de rosa»:⁶⁹

El meu braç, la teva esquena,
regalimen pels maons;
l'heura feliç se n'enfila
tendrament pel teu coll dolç.

(R. Pinyol i Balasch, *Aigües d'enlloc*, «Riu amunt», p. 50)

com una heura de joia
entorn del nostre cos

(*Bruixa de dol*, LA 170)

Heura que m'envaeixes el ventre i la follia!

(*Sal oberta*, LA 245)

«Anem al jardí / quan la lluna esbiaixa les heures» (R. Pinyol, *Aigües d'enlloc*, p. 57) troba resposta a «Amic i desamic et diré ara» de *Bruixa de dol*, LA 128:

Al vell jardí que el teu desig em para
Hi ha ganivets que floreixen de nit.
L'heura du al cor un missatge d'oblit.

El segon vers prové de «Foc de pales»

68. Segons la interpretació de Llorca, TD, p. 164: l'heura és «capaç de superar límits i obstacles plantant-hi arrels.» Vegem-ne exemples: «la dansa de l'heura a cau d'orella» (LA 113), «i a fer-m'hi heura per clavar-hi les arrels» (LA 109), «vestim-nos d'heura» LA 279, «M'endinsó amb l'heura pel forat del pany» LA 181, «Heura que de l'oratge / de l'amor viu naixies» LA 254, «Heura, / victòria marçal» LA 338.

69. Respectivament a «Les lletres i els paisatges», «Soliloqui molto maestoso», «Fins al còp de l'espurna» dins *Rovell de mala plata*.

Ve encesa la barca
Amb la lluna a pes.
L'amor hi clavava
Negres ganivets

I jo, sola,
Entre albera i alba. (LA 86)

que remet a «La barca damunt l'ona» de *Remor de rems* que al seu torn és evocat a la sextina «On s'esbalça la barca» (LA 303, est. 6), és a dir on s'estimba *La barca damunt l'ona* que Ramon li va dedicar i que Maria-Mercè recuperarà anys a venir en un altre context: «Barca estellada / ja ni somia / camins de sal, / camins d'onada.» (LA 408). La complexitat intertextual és enorme i abasta períodes de temps extensos. L'anàlisi crítica haurà de fer filigranes per destriar exactament els significats dels significants.

Amb aquestes poques mostres fins aquí recollides, es pot comprovar que és indispensable fer una anàlisi del lèxic de Ramon Pinyol que apareix als textos de Marçal, anàlisi que ens revelarà el diàleg que «sempre anirà a tornajornals», segons expressió de Balasch, en la mesura que Marçal hi trobava les fonts dels seus mots clau i dels estilemes que després investigarà a fons, situant-los en diferents contextos fins a fer-los definitivament seus,⁷⁰ resignificant-los per tal de construir un idiolecte, la llengua del desig, que té bona part de descodificació en el diàleg establert amb la poesia de Ramon Pinyol:

«trenar», «asclar», «glaç», «pedra sangpresa», «clos», «corc», «corall», «espasa», «saba», «bes de sal», «quina estesa de sal», «al cor de l'herba ... a l'herba del cor», «el llit a taula», «la teva ombra que sortia de casa», l'amor «l'endemà de l'arbre», «destral», «fendre l'ametlla», «els meus ulls de xibeca», «òliva», «la lleu claror de les hores», «l'orb» i «el vident», «on et mossega la dent», «I a la dent el

70. «A la meua poesia hi ha un influència fonamentalment masculina [...] Hi ha intertextualitats molt clares, molt palpables.» (Joana SABADELL. «Allà on literatura...», p. 15 i 16).

mos de ta veu», «I a la geniva la sentor / de l'herba», «sang de ma boca», «l'ala de la voliana», «tens dins els ulls la salabror de l'ona», «Un bes de sal caramulla les barques», «planta al camí la llança», «Peix vell, treu-te l'escata», «papallones de sal», «Es fon el glaç», «Som al jardí», «el pont dret de l'atzar», «Mercè de sal per al meu cos roent», «Flama vident», «Tots dos passem a l'altra riba sols», «la llança del mirall», «La teva vida és pedra», «i tiro ponts de barques», «Corcs, encenalls», «Asclo buscalls», «el foc contra la boira!», «Afua't, goig», «cuc solitari», «m'atanso a beure amb tu aigua i set», «pels plecs dels meus desigs», etc...

Potser alguns d'aquests mots, ens diria Balasch, ja havien passat de la Maria-Mercè al Ramon, però ell els va publicar primer i en aquest sentit –i fins que una edició genètica completa de *Llengua abolida* i dels poemes pòstums no en desvetlli el contrari– la seva obra editada abans de *Cau de llunes*⁷¹ esdevé text de referència per a la investigació d'un diàleg poètic que començava molt abans de 1977 i no acabarà⁷² ni en els poemes pòstums: «Per la teva abraçada / refà camí l'estàtua de sal. / Es fon el glaç del meu enyor, vençut [...] Mercè de sal per al meu cos roent. [...] Tots dos passem a l'altra riba, sols: / no ens fereix pas la llança del mirall.»⁷³ tema que reapareix racionalitzat com a culpa al poema «El port és ple de vaixells carregats» (LA 471):

[...]

¿Quin ull priva el meu ull de veure el rostre
que temo i desconec, sota amenaça

71. Ramon Pinyol i Balasch es va iniciar amb *Remor de remes* (premi Amadeu Oller 1972 per a inèdits), va seguir amb *Aigües d'enlloc* (1973), *Rovell de mala plata* (1973), *Occit enyor* (Premi Carles Riba, 1974) i culminà la seva obra amb *Alicates* (1978, Premi de la Crítica).

72. Com ho sembla confirmar aquesta afirmació de Marçal: «en Ramon Pinyol fa temps que no ha publicat però continua escrivint...» (Marta NADAL. «Maria-Mercè Marçal...», p. 24 [184]).

73. R. PINYOL. «Papallones de sal», a *Remor de remes*, p. 46.

de tornar-lo a la mort, sense retop,
o fer del meu delictes un bloc de sal?

Mirar endarrere, sí, mirar endarrere,
Mirar-lo fit a fit i veure com se'm fon.

I reapareix, aquest «segrest de sal» (LA 510) tractat d'una altra manera a «La dona de Lot»,⁷⁴ mediatitzat per una interpretació d'Anna Akhmàtova.⁷⁵

Com Pinyol havia escrit amb regust trobadoresc a «El nus de l'hora», havia de ser un diàleg sense fi malgrat que les històries particulars els haguessin dut per camins ben diferents:

Et trobaré on el pou no mor mai,
on l'aigua neix i és sempre clara i fonda.
La meva set no estroncarà la deu,
que la mercè brolla sempre i per sempre.

(*Remor de rems*, «El nus de l'hora», 1-4, p. 51)

LA LLENGUA DELS PARES

Si la dedicatòria a Ramon no presentava problemes, en tant que compartien el «paisatge comú» de la poesia i de la ideologia, i per tant ell era i serà des de l'inici fins al final el lector privilegiat d'aquests textos, l'adreça als pares revela una mirada de filla que, en un primer moment, els limita a un determinat espai: la cançó popular de la IV part de *Cau de llunes*, «Cançons de paper fi». Reveladora d'aquesta limitació és que busqui la seva complicitat en aquest «ells saben que a l'Urgell les móres no vénen pel juny»,⁷⁶ que s'avança al retret previsible en la mesura que «menteix» per afavorir les rimes:

74. Publicat a *Raó del cos*, p. 27.

75. Vegeu Maria-Mercè MARÇAL; Monika ZGUSTOVA. *Versions d'Akhmàtova i Tsvetàieva*. Barcelona: Proa, 2004, p. 120.

76. Al·lusió al poema «Si volies les móres».

«Si volies les móres, / les móres dels meus ulls, / esgarria't pels calls / a boqueta de juny». A *Llengua abolida*, posterior a la mort del pare,⁷⁷ canviarà aquesta dedicatòria: «A la meua mare», i l'endreaça general serà per al seu pare: «A Antoni Marçal, amb memòria viva», «vull dedicar *Llengua abolida*, així, sense paraules, a la memòria del meu pare, perquè ell fou qui, paradoxalment, m'obrí portes que em durien a qüestionar-me la seva llei»⁷⁸ (LA 11): «A la meua mare li dec el sentit, la riquesa de la llengua. I el cant. Al meu pare, l'estímul cap a la cultura».⁷⁹

Cal tenir present aquesta bifiditat del llenguatge⁸⁰ que la mateixa poeta ens forneix: «placenta» / «llibres»: llengua oral o del cos i llengua escrita o de la raó, amb les implicacions fonamentals que aquest dualisme comporta. Un dualisme que m'agradaria representar amb el palíndrom *cIOs / Solc* que divideix el llibre, l'obert i el tancat que incorporen l'ombra i la llum; observo que dues lletres hi són ressaltades amb majúscules, si les sobreposem, és a dir, si inscrivim la S dins la O obtenim el símbol del *Ying* i el *Yang*: el concepte taoista de la dualitat de tot el que existeix a l'univers. El *Ying* associat a la lluna té el sentit d'ombra i el *Yang* vinculat al sol té el sentit de molt brillant: el femení i el masculí, la placenta i el llibre,⁸¹ allò que clou i

77. Antoni Marçal i Llorach va morir a començaments de 1984, i la Maria-Mercè va demanar al Ramon que presidís el dol com a cap d'una família formada per quatre dones.

78. Cf. Joana SABADELL. «Allà on literatura...», p. 17 [769]: «Jo sempre havia pensat que l'accés a la cultura, a la cultura escrita, m'havia vingut del pare, que dins la família era el que portava llibres, etc. Però en un moment determinat em vaig adonar que hi havia un element previ, que és aquest substrat de poesia popular, amb el qual es relaciona tant la meua poesia, i que estava vinculat a la mare. És per això que per a mi la poesia popular és, en part, com una mena de placenta que em genera seguretat.» (*Maria-Mercè Marçal, escriptora del mes*, p. 7).

79. *Maria-Mercè Marçal, escriptora del mes*, p. 7.

80. El títol del sonet «Llengua A» (homenatge a Sanchis Guarner) posa en evidència la diglòssia del català que es reflecteix en la diglòssia interior entre llengua del pare i llengua de la mare.

81. Fixem-nos que tanmateix ambdós lexemes són «contenidors» de la paraula.

allò que obre. Allò que permet que Marçal digui que porta un «cap d'home dins el cap»: un complement, del qual depèn la seva existència i que a la vegada existeix dins ella, segons la clàssica definició del *Ying* i el *Yang*.

En els llibres de Marçal hi ha aquesta doble presència dels pares en el llenguatge: d'una banda la cançó, de l'altra el poema culte subjecte a restriccions importants, com ara el sonet, representant per antonomàsia de la llei coercitiva del pare que s'imposa sobre la llengua trobadoresca del desig:⁸² «la passió, que té de positiu el fet de trencar els propis límits, [...] allora comporta un aspecte negatiu en tant que pot esdevenir una mena de xuclador. [...] tinc molta tendència a utilitzar formes preestablertes. En el fons, és com buscar una mena de pautes mitjançant les quals puguis continuar la teva experiència de trencar límits allora que vas aconduïda. Tinc la impressió que una poesia més continguda necessita menys pautes externes i, en canvi, la poesia més passional, més desbordada, les reclama»,⁸³ perquè la poeta en distanciar-se del seu desig hi pot reflexionar, interrogant-se sobre la seva natura i els seus efectes.

Podem concloure que, paradoxalment, allí on el desig sexual en aparença sembla ser més evident (les sextines⁸⁴ de *Terra de mai*) és

82. Vegeu Raffaele PINTO. «La parola del cuore». Dins: *La poesia di Giacomo da Lentini. Scienza e filosofia nel XIII secolo in Sicilia e nel Mediterraneo occidentale*. Palerm: Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani. Suplementi, 13, 2000, p. 175: «la fissazione strofica del sonetto è destinata ad accogliere un pensiero analitico che si svolge secondo forme chiuse di argomentazione razionale. La ricerca di un genere lirico non determinato dalla presenza attuale, nel discorso [dei trovatori], della donna, sembra allora originariamente connessa a la necessità di dare forma poetica a tale pensiero analitico. Mentre nelle canzoni il destinatario femminile garantisce la purezza espressiva del testo, poiché vi risuona una voce sempre alimentata dal desiderio, nel sonetto il poeta può distanziarsi dal proprio desiderio (perché ne ha allontanato l'oggetto) e riflettere su di esso analizzandolo, interrogandosi sulla sua natura e suoi effetti.»

83. Marta NADAL. «Maria-Mercè Marçal...», p. 27 [187].

84. En les quals, ultra la rigidesa del model, Marçal ens adverteix que «A més, en alguns casos, hi he afegit altres convencions (rima, polimetria, polisèmia...) que, no cal dir-ho, resten subordinades a aquesta estructura bàsica.» (LA 295).

on el subjecte líric se'n distància més mitjançant la racionalització que les formes cultes, apreses artificialment, li forneixen. Altrament, a la cançó popularitzant el desig que, en aparença, semblaria que funciona segons el clíxe establert per la tradició entre el jo femení i un tu amorós genèricament anònim, l'amic, és on la llengua «diu» lliurement el sentiment amb una expressivitat natural l'exercici de la qual li ha estat donada per la mare en el seu amor.⁸⁵

En la cançó popular la sintaxi pràcticament desapareix i en el seu lloc funciona la repetició i el paral·lelisme semàntic que redueix l'expressió verbal al mínim fràsic, però que tanmateix anomena directament, establint un vincle de veritat real a la designació en relació a l'objecte designat. En canvi, en el poema culte la passió és aconduïda per la lògica del pensament analític, la sintaxi contra la passió, o si es vol, l'amor «intel·lectualitzat» (que inclou també l'amor sàfic de la sextina) enfront de l'amor «sentit». En els exemples següents, al marge de les implicacions paròdiques que puguin presentar el poemes, podem copsar els dos moments de màxima subjecció a aquests models de llengua a *Cau de llunes*. Per a mi no hi ha dubte que en aquest exemple concret la cançó, amb la seva economia de recursos, excel·leix sobre el sonet, malgrat l'enginy i perfecta conducció argumentada de la seva estructura:

Set llunes ulleroses
i una set agra
sota les taronges
de l'amor clara;
de l'amor clara, sí,
de l'amor clara,
set llunes ulleroses
i una set agra.
(«Lluna de València», II)

85. Vegeu Raffaele PINTO. «El caballero inexistente: un género sin atributos». *Hojas de Warmi*, 1997, especialment p. 46-49 on es refereix al *sermo maternus* com a llengua de la modernitat.

El mascle bell, amb un punt de bovesa,
sovint m'atrau –no es clou mai l'espiral
que el fum dibuixa a pols: l'amor defesa
sota l'erecte imperi ofidial–.

Cós venturer, combato pel domini.
Asclo, revessa, el ceptre balm del sexe
que em diuen d'empunyar, esclat d'ermini
que amb el poder real no té cap nexa,

fosc caragol, amb ressò d'ona fesa
que embolcalla no-res, sang de coral
vora els astres amb fulla de destral.

Jo ric amb urc del rèptil extermini.
Lluna pertot en duu runa reflexa
i signo amb gel el flanc solar que em vexa.

«Sonet dolent»

A *Cau de llunes* hi ha quinze cançons, deu poemes de vers lliure o blanc, i només tres poemes que s'acullen al formalisme, entre ells aquest «Sonet dolent» (LA, p. 54) que és una castració paròdica de la llengua mascle de Semònides,⁸⁶ on usa amb mònita els mateixos recursos lingüístics que «el mascle bell, amb un punt de bovesa» ha posat, sense adonar-se'n, a disposició de la dona «vexada». En el llibre següent, *Bruixa de dol*, hi ha catorze cançons, vint-i-dos poemes de tipus epigramàtic (poemes breus, d'estructura tancada i de caràcter reflexiu) i vint-i-tres sonets, és a dir, un llibre que altrament que *Cau de llunes* es lliura a la «reflexió» sobre la solitud després de l'amor: «Jo no sé pensar sense escriure. Quan escric és com si allò que he formulat tingués un cos, com si es trobés fora de mi. Escriure objectiva

86. Un sonet «dolent» per les males intencions que exposa, no pas per la destresa i ironia amb què l'ha construït com a resposta al poema «Antologia, versos de Semònides» (LA, p. 51-53).

les coses. [...] La paraula sempre ordena. [...] per això fer poesia és, per a mi, una manera d'articular l'experiència, de donar-li forma. De construir-la de tal manera que tingui sentit» (Nadal, 26 [186]). Al capdavant la poesia esdevé el mirall on el jo poètic es sotja i es construeix a la vegada com a discurs essent-ne el subjecte de l'enunciació.

A les tres parts en què es divideix *Desglaç*, el darrer llibre, veiem com les formes mètriques s'aniran metapoèticament «desglaçant» a mesura que el jo líric anirà resolent el conflicte amb el pare. *Daddy* comença amb un sonet i va passant dels versos blancs als versos lliures. *Ombra de presa* en segueix la línia i acaba amb un sonet, el cercle es tanca. Però a *Contraban de llum* continua amb les formes laxes i l'únic sonet que hi trobo és octosil·làbic, «No sé estimar-te sense el feix» (LA 475), un vers molt proper a la cançó popular tan més quan les nou anàfores que l'estructuren en mimen el paral·lelisme que les defineix. És a dir, un pseudosonet en el qual Marçal arribava a la fusió de la llengua del pare i la llengua de la mare. Potser ja ho havia intentat una mica abans en la curiosa repetició de l'alternança dialectal dels verbs a «jeu amb tu, jau amb tu.» (*Daddy*, LA 432).

CITACIONS D'ALTRES POETES

Serà, però, l'aparat d'epígrafs el més elaborat de tot el paratext de *Cau de llunes* i el que determina una estratègia d'adscripció ideològicostètica amb la voluntat d'allargar i fer present el text per assegurar-ne la recepció. Pel que fa al destinatari, els epígrafs actuen a manera d'esquer i fins a un cert punt de descodificador i en relació als poetes encara vivents, es proposen com a signe discipular. De les onze citacions, un nombre molt considerable respecte als altres llibres de Marçal, n'hi ha cinc que encara són vius el 1977 i set de morts: Ausiàs March, Salvat-Papasseit, Rosselló-Pòrcel, Manuel Curros Enríquez,⁸⁷ Guillaume Apollinaire, Joan Amades i un anònim

87. Manuel Curros Enríquez (1851 - 1908) és un dels representants del Rerurdimento da literatura galega, amb Rosalia de Castro i Eduardo Pondal.

popular. Els epígrafs, el centre dels quals és el text, interactuen entre autora i destinatari per tal que es puguin trobar en un acord tan perfecte com sigui possible pel que fa a la lectura, alhora que vinculen Marçal a un grup de poetes –Brossa, Foix, Estellés, Martí i Pol, Marià Manent– que mestregen el relleu estètic dels joves, superat ja l'influx de l'anomenat realisme històric dels anys seixanta,⁸⁸ malgrat que Marçal no aconsegueixi desvincular-se del tot d'aquesta intenció política. De fet són tots aquests epígrafs els qui comanden la lectura, acabada la qual, el destinatari podrà cercar-ne els referents per omplir els buits interpretatius que se'n derivin.

En l'àmbit de les citacions paratextuals també s'hi han de tenir en compte les traduccions de dos clàssics grecs que apareixen sota títol de poema: *Traduït d'Alceu* (de Mitilene, poeta grec, 630 aC) i *D'Antologia*, «iambes de Semònides» (circa 556, 468 aC), traducció literal de la seva famosa sàtira contra les dones,⁸⁹ una mostra fundacional de la misogínia literària clàssica que l'autora irònicament contraposa al romancet popularitzant «Les xiquetes del meu poble» que deu molt al cercle vital de la dona alienada de «L'Elionor» de *La Fàbrica* de Miquel Martí i Pol. També dintre dels homenatges es poden contemplar com a formes epigràfiques les «Corrandes de la lluna», a Joan Amades, i «Cega, cega estrella» a «La flor» de William Blake,⁹⁰ una cançó que recorda el tractament de la repetició dels termes inicials que Carner feia a «La dama de la torre» amb decasíl·labs sense cesura (excepte el primer: 3+7) dins les versions de poesia xinesa de *Lluna i llanterna*. Com anteriorment havia fet Salvador Espriu amb «Cancó d'albada» i el *Wanderers Nachlied* de Goethe, Marçal segueix l'esquema mètric de William Blake (554554) fent

88. Vegeu Joaquim MARCO; Jaume PONT. *La nova poesia catalana*. Barcelona: Edicions 62, 1980, p. 15-25.

89. Semònides d'Amorgos, iambògraf satíric: contra les dones, fragment 7 de l'ordenació de Snell. Maria Àngels Anglada s'ha referit a la tradició clàssica grega en la poesia de Marçal; vegeu «Maria-Mercè Marçal: Rima i ritme». *Urc*, núm. 4-5 (1989).

90. S'ha dit que aquest poema està inspirat en la traducció de Toni Turull de *Cançons d'innocència i experiència*. Barcelona: Llibres del Mall, 1975.

una neutralització entre el final del v. 1 i l'inici de 2 (554554), semblant a la del v. 3 de Blake:⁹¹

Verda, verda, la gespa de la ribera,
densos, densos, els arbres del vial,
trista, trista, la dama de la torre,
blanca, blanca, asseguda al finestral.
Bella, bella, la faç que empolvorava
Enrogint-la tan delicadament,
Fina, fina, la seva mà petita
Fent-se enfora com un senyal al vent.

[...] (J. Carner)

Cega, cega estrella.
A l'hora del foscant
l'òliba clara
porta meravella.
Arrenca'm l'estella
d'enamorada.

Merry, merry sparrow,
Under leaves so green,
A happy blossom
Sees you swift as arrow
Seek your cradle narrow
Near my bosom.

Boja, boja lluna.
A l'hora del foscant
l'òliba clara
crema a la llacuna,
boja, boja lluna
d'enamorada.

Pretty, pretty robin!
Under leaves so green,
A happy blossom
Hears you sobbing, sobbing,
Pretty, pretty robin,
Near my bosom.

El més significatiu de tot aquest gavadal epigràfic és que no hi figura cap escriptora. Els referents que Marçal té en aquells moments

91. Com reporta Fina Llorca (TD 49, n. 70), treballa el repte que representa, per a la llengua catalana, l'esquema rítmic del poema blakià, especialment l'accentuació a la primera síl·laba: «la quasi impossibilitat de començar un vers català amb una síl·laba accentuada», segons Gabriel Ferrater. Tanmateix Carner demostra que no és gens difícil.

provenen de la tradició masculina.⁹² Només uns versos anònims de la cançó popular, «A la vora del riu, mare, / m'he deixat les esparde-nyes»,⁹³ insinuen alguna cosa d'aquesta «llengua abolida» amb què anys a venir definirà la paraula de dona. A *Bruixa de dol* no hi ha cap epígraf, excepte l'anònim epigrama feminista «Una dona sense un home / és com un peix sense bicicleta», prou significatiu respecte a *Cau de llunes*, com a reclam que trenca amb una tradició literària dominada per l'home. Progressivament, en els llibres posteriors, els epígrafs de dones passaran davant dels homes. A *Sal oberta*, hi ha quatre cites: Ramon Pinyol, Rosalia de Castro, Edith Södergran i J.V. Foix. A *La germana, l'estrangera*, ja en trobem vuit: García Lorca, Yves Bonnefoy, Carles Riba, M. Desbordes-Valmore, Renée Vivien (2), Emily Dickinson, Adrienne Rich. A *Desglaç*, només tres i tots tres femenins: Sylvia Plath (2), Louise Labé. Respecte a *Cau de llunes*, els referents poètics de Marçal s'han capgirat i interioritzat del tot, si bé s'hi descobreix la presència d'alguna absència masculina significativa,⁹⁴ com per exemple la de Salvador Espriu en aquest vers de Rosalia de Castro que Marçal sembla ser que tradueix al català directament de la primera part d'*El caminant i el mur*, tot negant-ne l'asserció «No vull restar on els meus dolors foren».⁹⁵ Ja he esmentat

92. Com explicava a l'entrevista amb Joana Sabadell, p. 16 [768]: «—Sí, perquè hi ha una tradició poètica en català, la canònica, que és masculina, i en la qual només trobem de tant en tant una senyora, posada amb pines.»

93. «Aquesta connexió amb la tradició popular que sempre ha estat latent i que ha anat evolucionant dins la meua obra. [...] Amb el temps em vaig adonar que tot això havia estat una manera intuïtiva de buscar una certa tradició femenina, i dic femenina, no perquè cregui que la poesia popular, en principi, hagi estat escrita per dones, encara que en part sigui així, sinó perquè a mi m'ha arribat per mitjà de la mare.» (*ibid.* P. 17 [769]).

94. La intertextualitat és contínua, per exemple a les sextines, vegeu Llorca TD 66-67, n. 115.

95. En efecte, Espriu encapçalava «Les ombres, el riu, el somni perdut» amb l'epígraf «Quero quedar ond'os meus dôres foron.», v. 112 del poema «Na cate-dral» de *Follas novas*, que comença «Corré, serenas ondas cristaiñas» (vegeu Rosalia de CASTRO. *Poesías*. Vigo: Edicions de Patronato, 1982, p. 179).

algunes influències del sinerenc com ara l'encadenament dels poemes, el símbol de «la meva nit» com a procés d'interiorització, la baixada al «pou», a què hauríem d'afegir-hi la «set» com a símbol del desig de transcendència i el «mur» que objectivitza la mort: «No sé sortir d'aquest carrer tallat / a sang pel mur on les ombres m'endolen / i on estraifaig només ganyotes de penjat.» (*Daddy*, LA 425).

L'ombra d'Espriu, el poeta que més i millor ha meditat sobre la mort, planeja sobre els versos que Marçal adreça al pare, penso concretament en la primera part d'*El caminant* i les dues primeres de *Les hores*, i m'agradaria destriar-ne els versos, però em duria una bella estona. *Ombra de presa* perllonga la reflexió espriuana sobre la mort amb la negació radical «No vull restar on els meus dolors foren», que tradueix la negació del pare simbòlic en el pla de la poesia, és a dir, Espriu, l'absència present, perquè de tots els poetes que Marçal cita explícitament no n'hi ha ni un de sol que pugui representar aquest paper de «pare» com ho va fer Espriu, que paradoxalment no va tenir fills ni tan sols va defensar mai el matrimoni, òbviament el seu. Tanmateix va estar sempre amatent als joves, com un vell Sòcrates o un Sèneca tothora continguts. Qui millor ha explicat aquest rol que Espriu va assumir ha estat Miquel de Palol a l'afinadíssim retrat que n'ha fet a *Dos poetes*.⁹⁶ «Les visites a Espriu van arribar a formar part del meu paisatge intel·lectual, i les recordo amb l'afecte i l'enyor de les coses del passat avui inconcebibles [...] El tracte amb Espriu pertany a un passat mític. Espriu és l'últim heroi de les jerarquies i les formes, i qualsevol que pretengui imitar-lo en l'estil de comportament quedarà com un patètic, absurd pallasso». Si d'una banda Espriu ha estat el gran negat dels poetes joves ençà, i caldria que algú ho analitzés sense prejudicis d'una vegada, no menys cert és que resta present en el paisatge intel·lectual dels qui no necessiten citar-lo explícitament per indicar-ne una adscripció puntual. I aquest em sembla el cas de Maria-Mercè Marçal, que tampoc no cita Vinyoli, l'altra cara de la moneda espriuana amb què Palol ha definit per

96. *Dos poetes. Impressions d'Espriu i Vinyoli*. Barcelona: Columna, 2006 (Clàssics i Moderns).

complementarietat els dos últims grans mestres indiscutibles de la poesia catalana.

ELS INTERTÍTOLS DE LES QUATRE PARTS

Cau de llunes està dividit en quatre seccions, o cinc si comptem que la darrera està dividida en dues. Els intertítols són molt suggerents: I «Núvols amb corc»,⁹⁷ II «Atzeituní»,⁹⁸ III «Fregall d'espert»⁹⁹ i IV «Cançons de paper fi»,¹⁰⁰ subdividida en dues parts: 1 «Lluna granada»¹⁰¹ i 2 «Estrelles baixes, veles altes».¹⁰² L'amor en general, present a les seccions I i IV, ve determinat per referències a una natura arcàdica i a l'espai còsmic –núvol, lluna, estrelles, veles com a metonímia de mar– tot embolcallant l'opressió de la classe obrera en lluita, representada per l'home (secció II) i la condició d'asserviment domèstic i oblit social de la dona (secció III).

Entre aquestes dues parts centrals de reivindicació política, apareix el cal·ligrama: cIOs / Solc que, segons Ramon Balasch, és una representació de la serp o el drac que es mossega la cua. Si el «solc» és el séc longitudinal de la llaurada, el «clos» n'és el darrer, és a dir el que retorna i inicia un nou «solc»: «Què deu ser la poesia sinó el

97. Extret del v. 6 de «Carpe diem».

98. És el nom que rep un tipus de seda laborada usada a l'Edat Mitjana; arabitjació del nom de la ciutat xinesa de Zeitun. Al diccionari de la RAE també apareix com a un tipus de treball molt elaborat en els edificis àrabs. Segons «Jaume Pont, "atzeitunf" significa "lleidatà" en àrab, segons el lladonosa» (R. Balasch, correu electrònic del 17-07-2007). Lluïsa Julià. *Contraban...*, p. 22, li atribueix el significat de «nom de cant gitano» que no hem sabut trobar enlloc. Pel que fa a l'arabisme del nom, sí que es podria relacionar amb la influència lorquiana d'alguns dels poemes que s'hi relacionen.

99. Al·ludeix al v. 2 de «Drap de la pols, escombra, espolsadors».

100. V. 1 del poema primer d'aquesta secció.

101. V. 10 de «Company, mosseguem la vida!»

102. Del refrany popular: «Estrelles baixes, veles altes. Estrelles altes, veles baixes».

mirall que em fa retornar un i altre cop a aquest escenari i, alhora, l'intent també reiterat d'arrençar-me'n, amb els mots, i confegir-me un espai propi, una cambra pròpia? Des de *Cau de llunes a Desglac*, aquest és el ball d'ombres i màscares que les paraules *re-presenten*, *juguem* o es juguen. Quasi sense entreactes. I sense treva: cIOs i/o Solc.» (LA 7). És l'*ouroboros* dels alquimistes que representa la naturalesa circular de l'obra que uneix els opòsits; és el Yíng i el Yang masculí/femení a què ja hem fet referència, és el símbol del temps cíclic i de la continuïtat de la vida, presents al poema «L'esgambi de la mort sento com minva» (que precedeix el palíndrom) i al qual se li pot atorgar un significat politicoal·legòric. L'home i la dona (II i III) encerclats per l'amor complex i sovint feridor (I) i l'amor idíl·lic d'una senzilla, i segurament impossible, arcàdia (IV).

Entre els intertítols d'aquest espai central del llibre hi ha una relació semàntica entre *atzeituní* i *xarol* en el mateix poema (LA 44), que estableix una sinonímia parcial amb *paper fi* amb la rica seda procedent de Zeitun i també amb el *crepsetí lluent* de «Tanit» (sense títol a LA 29), teles riques, ben oposades als modestos *draps* que «Les xiquetes del meu poble» (LA 48) broden amb un humil punt de cadeneta, i encara més pel que fa al *drap de la pols* dels poemes inclosos a «Fregall d'espert», amb el qual mantenen una relació d'antonímia. Teixits o fibres que tenen un tret socialment marcat pel treball: la difícil elaboració de la seda i la insana recol·lecció i ús de l'espert. Al llarg dels segles, només la cançó popular amb el seu ritme pertinaç ha ajudat a suportar l'esforç físic de la feina: «cançons de paper fi» són la contrapartida anònima de la classe humil a la rica cançó trobadoresca de la *fin'amors*, envoltada d'«adzeytoní vellutat carmesí brochat d'aur...».¹⁰³

103. Vegeu. l'entrada 'atzeituní' a l'Alcover-Moll, vol. 2, p. 138.

DE LA DIVISIÓ I DE L'ORDRE

Vull assenyalar un aspecte que caldrà investigar a fons per la complexitat interpretativa i pragmàtica que comporta, em refereixo als intertítols de *Llengua abolida*, títol global, i per tant interpretatiu o metatextual de l'obra poètica, que abraça cinc llibres amb títol propi i una breu secció de set poemes heterogenis, podríem dir de circumstàncies sense que això comporti un tret pejoratiu, que aplega sota el gèneric adjectiu d'*Escarsers*¹⁰⁴ que els qualifica prou bé. Tots els llibres estan ordenats cronològicament segons el temps d'escriptura que es revela continu, sense lapses temporals. Els cinc llibres que configuren el cos de l'obra¹⁰⁵ estan subdividits en vint-i-un intertítols –vint-i-quatre si hi comptem les tres divises– que presenten diferent tipografia de lletra en grandària i intensitat de tinta, la qual cosa és indicatiu de part, de vegades numerada amb xifres romanes, subpart o llibre, els quals recullen i ordenen blocs de poemes, alguns en forma de llibres autònoms, però estretament interrelacionats, que en tres ocasions donen títol al mateix llibre, com ara *Bruixa de dol* (intertítol quart); *Sal oberta* (intertítol quart de la secció III, *Heura*). I *La germana, l'estrangera* (intertítol segon) suggerit per Mireia Mur, recordem que Marçal volia intitular el llibre amb l'intertítol II del grup *La germana, l'estrangera*, això és *Sang presa*, que en un inici havia de ser el títol de *Cau de llunes*; i que hem de relacionar amb *Ombra de presa* segona part de *Desglaç*, que remet al seu torn a *En el desig cicatritzat i en l'ombra*, I part de *La germana, l'estrangera*. Tan sols dos llibres, *Cau de llunes* i *Desglaç*, justament el primer i el darrer, són títols independents i per tant globalitzadors d'un

104. Que l'autora situa entre *Sal oberta* i *Terra de mai*, això és el 1982, excepte els «Pasquins per a la revolta vegetal», que van ser escrits el 1980, vegeu LA 276, n.

105. *Cau de llunes* (1973-1976), *Bruixa de dol* (1977-1979), *Sal oberta* (sense data, però reconstruïble a partir de la datació dels intertítols: *Festanyal de l'aigua*, finalista al premi Ausiàs March de Gandia 1979 i *Raval d'amor* flor natural dels Jocs Florals de Barcelona 1981. *Sal Oberta* es publica el maig de 1982). *Escarsers* (1980-1982), *La germana, l'estrangera* (1981-1984) i *Desglaç* (1984-1988).

sentit unitari referencial, i per tant marquen l'inici i el terme final d'una recerca sobre la pròpia identitat generada per un conflicte crucial que la durà a replantejar-se la seva vida, l'enfrontament amb el pare i la reconciliació en la seva mort. *Llengua abolida*, a la manera espriuana, es presenta com a llibre de llibres, interrelacionats i estructurats com a obra tancada, això és, la vida de la seva autora.

L'OMBRA MUDA

El tema de l'ombra s'inaugurava a *Cau de llunes* en tres versos: «Acosta la teva ombra amb seguici de cintes» (LA 31), «Al braç un cistell massissat d'ombres i de versos» (LA 32) i «Nàufrag altiu vaixell salvat de l'ombra» (LA 35). Un tema aquí tan sols esbossat, ve determinat unes pàgines més endavant per l'epígraf de Marià Manent a 1, *Lluna granada* de la secció IV, *Cançons de paper fi*, de *Cau de llunes*: «Quan me'n torno al casal / em segueix l'ombra muda / i una mica més lluny / m'acompanya la lluna.», una part on l'ombra justament no és mai esmentada, la qual cosa fa pensar que no serà fins temps després que Marçal racionalitzarà, a través de Jung, el significat inconscient de l'«ombra»: «i jo arribo amb la bruixa del casal / on visc amb mi, i amb l'ombra del meu mal» (*Bruixa de dol*, LA 127), «No sé estimar-te sense el feix / d'ombra que em fa gep a l'esquena» (*Contraban de llum*, LA 475).

La tensió entre «el jo poètic, la lluna i l'ombra –llast, zona no explorada, incontrolable, fat, lloc de la subjecció i dels fantasmes paralizadors– és l'esquema triangular bàsic que, com el poema xinès «Petita festa» que traduí Marià Manent, remet sempre, en la lluita o en el festí, a la pròpia solitud»: «som tres: la lluna, jo i l'ombra que em seguia».

Per la imatgeria general de la poesia marçaliana que poua i investiga en l'inconscient personal i col·lectiu, per la seva voluntat de cicle tancat amb *Desglaç*, llibre que aporta una possible solució al conflicte patern amb què l'inicia (consciència de classe, de condició personal i de nació, i en fi, per la recerca d'un nom propi, el que ella

en diu, citant Virginia Woolf, una cambra pròpia) seguint C. G. Jung podem definir la seva escriptura com el procés d'individuació que tendeix al centre superior de la psique, el Si-Mateix, per a la qual cosa el Jo, la consciència moral va ampliant el seu autoconeixement i integrant-ne els diferents arquetipus que configuraran la seva personalitat total. El primer dels quals és el que Jung anomena «l'ombra»: Percebre l'ombra és com mirar-se en un espill que ens mostra els racons del nostre inconscient personal, i, per tant, acceptar l'ombra és acceptar l'ésser inferior que habita dins nostre.¹⁰⁶ Un primer graó en la integració de l'ombra implica establir un diàleg amb ella, la qual cosa es tradueix d'immediat en el llenguatge. Hi ha un llenguatge de l'ombra: el de la inspiració que trenca amb el llenguatge convencional. És a dir, el llenguatge del poeta que destrossant significats establerts pot arribar a un sentit superior que li permet de dialogar amb l'ombra. D'aquesta manera l'esperit penetra en la paraula, i en la mesura que l'ombra penetra en el discurs i l'activa i el carrega d'energia, es produeix un pas cap a la integració.¹⁰⁷ Això només es pot fer començant de manera conscient el procés d'individuació, reconeixent i vivenciant els continguts del nostre inconscient personal. Una actitud que determina la investigació del llenguatge a partir d'intuïcions –és a dir, de l'inconscient– sobre l'eix paradigmàtic, aquell que forneix la metàfora, l'únic que en veritat és capaç de modificació, ja que l'eix sintagmàtic –el de la sintaxi– actua segons unes constriccions ineludibles, que com a màxim toleren l'hipèrbaton.

Des de la perspectiva cultural, segons la qual el llenguatge verbal ha estat controlat per l'home, l'«apropiació»¹⁰⁸ per part de la dona es

106. Ángel ALMAZÁN DE GRACIA. «La sombra y su integración psicológica», a www.Jungba.com

107. Jolande JACOBI. *La Psicología de C. G. Jung*. Madrid: Espasa-Calpe, 1963, p. 172.

108. El terme és usat per Joana SABADELL. «Allà on literatura...», p. 18: «–Es per això que parlava de reconstrucció; no es pot crear a partir de zero. Sembla que més aviat del que es tracta és de transformar i d'un projecte d'apropiació del llenguatge.»

realitzaria a través de la subversió dels paradigmes convencionals, i això és clau perquè significa el control de la semàntica, de la qual la sintaxi és només el mecanisme que «ordena» per posar en funcionament el discurs analític. En aparença el llenguatge és un, però Marçal opina que «Hi ha una manera de dir, de parlar, de fer, uns símbols fins i tot que poden relacionar entre si les obres escrites per dones. Cal investigar, però, profundament en aquest sentit, i no dubto que se'n poden esdevenir resultats sorprenents i sens dubte revolucionaris».¹⁰⁹ Podríem concloure que la sintaxi és l'aspecte logicomasculí del llenguatge i la morfologia el seu aspecte intuïtivofemení. De la mare aprenem la llengua del cos (el menjar, la higiene, la malaltia, la guarició i l'erotisme): «I és que em sembla que la nostra cultura gira l'esquena al cos, perquè és limitat, és el límit, és mortal i, com que estem molt abocats vers el que és transcendent, cap a la idea d'eternitat... Però jo crec que ens trobem en un moment en què es poden començar a veure les coses d'una altra manera. És a dir, crec que és molt important, que el cos hi és en tot, que en definitiva no som res més. Per això, si hi ets al text, el teu cos hi és d'alguna manera i, quan no hi és, també aquesta absència és una manera de ser-hi.»¹¹⁰

NÚVOL AMB CORC

Aquesta primera secció enclou alguns dels únics poemes d'amor personalitzats del llibre. L'íntertítol pot tenir la font en aquests versos de Pinyol: «Doncs vine alat, alafeixuc del fat, / esbat-te el *corc*, la divisa del mar.» (*Rovell de mala plata*, p. 27). Un enunciat que augura que el que llegirem no serà exteriorització de la passió amorosa d'aquesta primera etapa d'enamorament, ans, parafraçant l'epígraf d'Ausiàs March que l'encapçala,¹¹¹ l'amor és un pa de vida saborós,

109. J. Francesc MASSIP. «Maria-Mercè Marçal, fetillera del vers», p. 8.

110. Joana SABADELL. «Allà on literatura...», p. 15 [767].

111. Tornada del poema XXXVIII: «Si bé mostrau que mi no avorriu». Ausiàs MARCH. *Obra completa*. Edició a cura de Robert Archer. Barcelona: Barcanova, 1997, p. 167.

però també conté una gran amargura quan no és correspost, perquè ja en els versos de «La cortina crema / vidres, neguit. [...]» ens avisa que «Penja d'un arbre / l'amor, escanyada» i aquest és, en sentit estricte, el primer poema de tot el llibre que manté una relació sinonímic amb «També el cos escanyat del meu país gastat» del poema «En forca de finestra» de Pinyol,¹¹² imatge que més tard haurem de relacionar amb «Jo que he escanyat la filla / obedient de Tu» (*Desglaç*, LA 430). La síntesi, de moment, la llegim al poema segon de *Cau de llunes*: «Damunt un cel apedaçat / desfem l'amor a l'hora bruna:¹¹³ / el cap de llit ens reflecteix la runa.» En poques paraules: «runa», segons el diccionari, equival a enderrocs.

El tercer poema, «Tanit»,¹¹⁴ ve marcat per l'estil i els versos alexandrins que evocuen el Rosselló-Pòrcel de «Tragedia spettacolosa» I i II.¹¹⁵ Quan el subjecte líric declara «M'allunyaré de tu, Tanit», haurem d'entendre que rebutja la imatge tradicional de la dona-mare,¹¹⁶ per retornar a la natura, sí, però ara oblidada d'esquemes establerts: «La muntanya em rebrà amb braçades de fonoll / –en maste-

112. Dins: *Remor de rems*, p. 55.

113. Recorda la lectura de Miquel Martí i Pol: «–On serà l'amor? / –fa la lluna bruna. / L'he cercat pertot, / que n'estic dejuna» de «Collarets de llum» a *Porto la tarda recolzada al braç*, al seu torn, un poema amb ressons salvatians.

114. Deessa púnica, assimilada més tard a la verge *Caelestis*, era, alhora, una deessa mare o de la fecunditat, tenia com a atributs la magrana, els coloms, l'espiga, etc.

115. Dins: «Arbre de flames», tercera part d'*Imitació del foc*, *Obra poètica*. Palma de Mallorca: Moll, 1979, p. 92. Cf. «Carenes i serrals cremen altíssims», amb «En va la pluja malda per apagar les brases / que socarren els núvols.»; «Les banderes, les proes dels grans vaixells de l'aigua» amb «com si volgués caçar un bri de cosa / i n'ha plegat banderes.» El fet que relacioni el poeta il·lenc amb Tanit, el culte de la qual va perviure a Eivissa fins al segle II de la cristianització, indica que investigava a fons el que llegia: «bressa l'infant i encén magranes, prunes» de Rosselló dóna: «i enfilàvem móres / en arestes de blat», símbols tots ells de la deessa.

116. «A més a més, es va produir un fenomen molt curiós. Vaig estar casada quasi cinc anys, durant els quals tenia horror de quedar embarassada, perquè em feia l'efecte que la maternitat em clavaria en un lloc, em posaria una trampa de la qual no podria sortir.» (Joana SABADELL. «Allà on literatura...», p. 18 [770]).

gar-ne un brot oblidaré els topants– [...] i la pluja, corser amb brases dins els ulls, / s' *afuarà* a ponent», com els «homes de llargues cabal·leres» de Rosselló que «cavalquen» lliurement per damunt l'incendi de la posta: «Per les ones roents del paradís / volen damunt les flames *afuades*».

En el poema que segueix, «Carpe diem», la rebel·lia enfront de Tanit es converteix en una «baula» trencada de la cadena uterina i generarà afinitats amb el sonet inicial de «Baula» (LA 237): «Caigué la fruita viva sobre l'herba / [...] tota la fruita vingué a la meva falda». Allò que a «Carpe diem» havia estat un instant fugisser: «i copsàreu el dia com un fruit. Se us fonia / la polpa entre les cuixes», «sota boires arnades i núvols amb corc.» (v. 2-3 i 6), a «Baula» celebra la concepció¹¹⁷ d'una filla: «El sis de març de mil nou-cents vuitanta [...] Caigué la fruita viva sobre l'herba»,¹¹⁸ l'anella que recompon la cadena.¹¹⁹ També el darrer vers de «Carpe diem», «Sasco el gobelet: els daus surten en blanc» mantindrà relació amb el poema «Sóc de dia l'obrera» (LA 351), adreçat a aquesta filla ara ja nascuda: «Però de nit / sóc la mà temerària / [...] i conjurada amb tu, / juga als daus amb la mort». A *Raó del cos* (p. 69), en enfrontar-se a la mort jugarà la darrera partida: «Com una sola aposta / al tot / i al res / sang i paraula / i amor: vertigen / dau de miralls / en joc.» Recordem, però, que ja Mallarmé, havia escrit que «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard», aquell «atzar» a què la poeta se sent deutora de ser qui és.

Aquesta recursivitat de determinats estilemes és un altre dels trets característics de la poesia d'Espriu que retrobem a la de Marçal,

117. Marçal, però, utilitza el verb que correspon al mascle i per tant implicaria una negociació del pare: «T'he engendrat amb dolor» (*La germana, l'estrangera*, p. 44).

118. La filla, Heura Marçal Serra, neix el 30 de novembre de 1980.

119. Continuant amb la nota 117, llegim: «Però quan em vaig separar vaig començar a considerar la maternitat com una possibilitat que se m'havia escapat. I quan vaig prendre la decisió de tenir la meua filla podia semblar que tot m'havia de portar a una absorció. En canvi, es va produir un impuls d'afirmació que em va donar molta força.» (Joana SABADELL. «Allà on literatura...», p. 18 [770]).

és a dir resituar una imatge a diferents contextos fins a esgotar-ne els possibles sentits alhora que ordeix l'entramat intratextual fins a fer dels diferents llibres un mateix i únic discurs, aquell en què el jo poètic s'autoinvestiga i crea.

EL PROCÉS DE LA REVISIÓ TEXTUAL

Des de la perspectiva crítica, és molt interessant poder seguir l'evolució d'un text en el seu procés de creació. Això ho podem fer, en un primer tast a l'espera d'una edició crítica que no ha de trigar, confrontant la primera versió del poema «Encara que mil molles de melangia ballin» amb la definitiva de 1977:¹²⁰

Versió a, 5 –juny, 1971

Encara que mil molles
de melangia ballin
mogudes per fils minsos
de pluja i de records,
amb hores molt més roges 5
en el seu si, amb hores
més roges, ets en l'aire
verb tornat voliana:
En l'aire veig els àtoms
de la teva veu fonda. 10
Planen damunt els núvols
set ales de vent blau.
La seva ombra curulla

Versió b, [1976]¹²¹

Encara que mil molles de melangia ballin
mogudes per fils *tristos* de pluja *sense solc*,

*amor, ara et convoco, vol clar de voliana:
surt del celler on l'oratge ha reclòs el teu vi.*
Que el llevant esbarriï un polsim de revetlla! 5
Plana damunt els núvols *amb les ales del maig!*

Acosta la teva ombra amb seguici de cintes,

120. Dec a l'amistat que m'uneix a Ramon Balasch la gentilesa de passar-me aquesta primera versió escrita i signada per «M. Mercè Marçal», amb data «5-juny 1971», sobre la cartolina de les cobertes blanques del llibre *Remor de remes* amb què Ramon havia guanyat el premi Amadeu Oller de 1971. Grafio amb cursiva el text nou per tal que destaquin en rodona les restes de la primera versió.

121. A falta de la data concreta, hipotitzo sobre la data final del llibre: «deseembre, 1976».

–de promeses mig dites–
 de mots tan sols mig lògics 15
 d’ulls sols mig soscavats
 d’esclats sols mig previstos
 –però de total espera–
 la seva ombra curulla
 amanta tot lo món. 20

al cel posa-hi domassos, estrelles als terrats!
I duu-nos en carrossa un sol vell amb copalta
I un doll de serpentes que amanti tot el món. 10

El poema commemora l’aniversari del 5 de juny de 1971 en què en Ramon havia somniat la Maria-Mercè i havia entès que n’estava enamorat. Ella en va guardar la data i la va acompanyar d’una dedicatòria que diu: «Fa exactament un quart d’hora que som al dia cinc de juny i dia més o menys religiosament distint». No cal dir, el caràcter petrarquesc amb què Maria-Mercè dóna fe de la data i l’hora «prima» –un quart d’una de la nit– amb què sacralitza aquesta revelació en somnis.¹²² El poema va ser revisat per complet i només en va conservar unes poques paraules i els dos versos inicials en què evoca les «molles» del pa de l’amor, els quals van trobar resposta en un sonet de Ramon Pinyol, «El torrent de cada llesca» citat més amunt. «En el desig cicatritzat i en l’ombra» hi ha un petit poema que recull aquest motiu del pa d’amor amb què encapçalava el poema:

¿Quin sol desdentegat
 em somriu des d’un món
 que vaig conèixer fa

122. Petrarca consigna el dia que s’enamora de Laura, el 6 d’abril de 1327, exactament a l’«ora prima» i relaciona l’esdeveniment amb el dia de la passió de Nostre Senyor: «quan i’fui preso, et non me ne guardai, / ché i be’ vostr’occhi, donna, mi legaro. [...] Trovòmmi Amor del tutto disarmato, / et aperta la via per gli occhi al core» (Son. 3, v. 2-4, 9-10, PETRARCA. *Canzoniere*. Milà: Mondadori, 1996, p. 17, vg. n.). És evident que l’endreça de la Maria-Mercè és una paròdia de Petrarca, hora, dia i «religiositat» de l’event. Anys després farà el mateix amb el dia del naixement de la seva filla Heura; vegeu Lluïsa JULIÀ. *Contraban...*, p. 19.

molt de temps i que he oblidat?
Ocells salvatges s'han menjat les molles
que vaig anar deixant per fer camí.
(*La germana, l'estrangera.*, A 347).

Són les «mil molles» que un dia van ballar mogudes per la pluja de què parlava a en Ramon. És evident que ara es tracta com en el conte infantil, recordem que el dedica a l'Heura, de les molles de pa que els ocells es menjaren tot impeding el retorn a casa. Des d'un punt de vista crític, es poden interpretar com els rastres d'intertextualitat que la poeta ha anat deixant al llarg dels seus poemes, moments viscuts en diàleg intens amb d'altres poetes, però que el temps anirà esvaint, privant-los d'aquell moment fulgurant de l'acord en la mesura que el vers propi, dialogant amb si-mateix s'anirà imposant.

El primer canvi important entre la versió a i la b és el pas del vers curt al llarg en la línia de «Tanit». Tanmateix el gruix de la matèria fonemàtica no canvia, ja que els vint hexasíl·labs inicials es reconverteixen en deu alexandrins. Canvi de ritme, doncs, i de registre. En segon lloc, l'apòstrofe «Amor, et convoco» (3b) substitueix el pronom implícit a «ets» (7a) clarament referit al destinatari real del poema, en aquella ocasió en Ramon, que ara esdevé un genèric «Amor» desvinculat de cap referència personal concreta. Aquest canvi de destinatari ve generat per «fils *minsos* / de pluja i de records» (3-4a) que es transforma en la variant «fils *tristos* de pluja *sense solc*» (2b). La pluja del passat no ha deixat cap «solc», és a dir, el senyal de cap «record» sinó tan sols tristesa. Així, «ets en l'aire / verb tornat voliana» (8a) esdevé «*vol clar de voliana*» (3b)¹²³ en funció d'aposiició d'«Amor». El nus de la variant es troba en la parella «verb» / «vol». De la paraula del tu amorós, densa, objectiva i objectual: «En l'aire veig els àtoms / de la teva veu fonda» (9-10a) en resta tan sols un «vol clar» (3b). S'hi percep un procés de despersonalització del tu amorós que

123. Cf. Ramon PINYOL. «Riu amunt»: «L'ala de la *voliana* [sic] / ens esbat un bri de pols / als ulls;» (*Aigües d'enlloc*, p. 50). «Voliana» o «voliana» com l'escriu Ramon, és un terme que de Marçal (1972) passa a Pinyol (1973).

es va deixatant en un cant de desvetllament de l'Amor/al·legoria. Els verbs en imperatiu prenen el comandament del nou text, com un conjur: «surt» (4b), «Plana» (6b), «Acosta» (7b), «posa» (8b), «duunos» (9b), acompanyats d'un imperatiu oblic: «Que el llevant esbarrii». Els dos textos acarats permeten d'interpretar el clíctic «-nos» (9b) com el desig que l'Amor guii per igual el futur dels amants, que evoca les expectatives expressades a «però de total espera» (18a). Aquesta celebració de l'Amor en clau al·legòrica i per tant despersonalitzada, permet d'incloure sense contradicció les cançons popularitzants de la quarta secció, «Cançons de paper fi», segurament la més reeixida de *Cau de llunes*, on el tu amorós és tan resolutament anònim com ho és la mateixa cançó imitada, la qual cosa li permet d'apostrofar sense recels, a la manera de les «cantigas de amigo» interpretades per Salvat-Papasseit: «Company, mosseguem la vida!», «Amic, sortim en finestra» («Corrandes de lluna plena»), «Amic, sortim al terrat» («Lluna de València»), «ai, amic, l'amor fa sang» («Matinet de Sant Joan»).¹²⁴ El pont entre la secció I i la IV, és a dir entre la poesia culta o reflexiva i la cançó popular, serà el poema «Avui t'he cercat, amic, entre foscants», un tercet i sis díctics d'art major de vers lliure.

Esquematitzant el discurs que fèiem més amunt, podem concloure que l'amor és l'estructura externa que tanca en el seu si, irremeiablement separats per convencions i rols socials, l'home (*Atzeituntí*) i la dona (*Fregall d'espant*), això és: el trobar ric i la cançó pobra. Dues formes d'expressió que Marçal investigarà a fons i farà conviure en els seus llibres, juntament amb la figura masculina, encara que l'un domini el sol i l'altra combati amb la boira:

I a cada revolt hi eres tu, i jo cavalcava un destrer de neulia;
i a cada recolze una lluna, i tu cavalcaves el sol.¹²⁵

124. No m'estendré en el tema que ha estat estudiat amb detall per Lluïsa JULIA. *Contraban...*, p. 6-12.

125. *Cau de llunes*, «Avui t'he cercat, amic, entre foscants», p. 24, LA 32.

REVOLTS DIALÒGICS

La segona part, «Atzeituní», s'obre amb un poema, «Xera» (mot que designa una flama molt viva, encara que de curta durada) inspirat pel verb hiperbòlic del Rosselló-Pòrcel d'*Imitació del foc*, del qual cita uns versos de «Pont del vespre», 1-2, de la secció «Fira encesa»: «La nit és alta i s'abraça / amb mi –tots sols pels carrers.» Uns versos que Rosselló remodelarà en la troballa insuperable de «A Mallorca durant la guerra civil»: «Tota la meva vida es lliga a tu, / com en la nit les flames a la fosca.» «Xera» està format per dos poemes, cadascun de quatre estrofes sàfiques que representen l'instant més formalista del llibre. El decasíl·lab clàssic català accentuat a la quarta regeix tots els versos mancats de puntuació, de manera que el canemàs prosòdic descansa en la cesura i els *blancs alentour*; i també en les rimes internes, i les al·literacions.¹²⁶ Gairebé tots els versos del primer poema comencen amb un complement adjectival i el primer de cada estrofa segueix un joc anafòric, que en el cas del v. 2 i el v. 14 es resol en un petit quiasme i entre 13 i 14 en antonímia: *Xopa de roig*, 1 / *Roja d'enyors*, 2 | *Nua, gitada*, 5 | *Nua nuada*, 9 | *Xopa de cants*, 13 / *Muda de cants*, 14 l. L'anàfora en forma de quiasme es troba també en el segon poema de «Xera»: *Ales* (v. 1 i 13) i *Nada* (v. 5 i 9). A la vegada, entre el primer i el segon poemes de «Xera» estableix un paral·lelisme semàntic que trenca els versos, de manera que un poema completa el significat de l'altre:

I		II	
Roja d'enyors...	2	...roja d'enyors...	1
Sota les ones	4	Dallen les ones	4
Òliva sóc...	6	...òliva sóc...	5
Far del capvespre	8	Foc del capvespre	8

126. De manera semblant a com ho tractava Pinyol en el poema d'irònic títol «Guiatge» d'*Aigües d'enlloc*, p. 62, en què alterna versos heptasíl·labs masculins amb octosíl·labs femenins.

Nua gitada...	5	Nada de nou...	5
Nua nuada...	9	Nada del rou...	9
Trista sirena	12	Vella sirena	12
Muda de cants	14	...muda de cants...	13
Blat a les veles	16	Sang a les veles	16

A «Xera», una versió del mite d'Ulisses des del punt de vista femení, és a dir de la sirena que esdevé muda i vençuda enfront del vaixell odisseic, Marçal està demostrant la seva facilitat versificadora i a la vegada la dificultat estructural a què la sotmet un poema que anticipa el que seran les sextines de *Terra de Mai*.¹²⁷ A la segona part de *Les hores*¹²⁸ de Salvador Espriu hi ha un text, «Kerübim», escrit amb la mateixa mètrica: decasíl·labs clàssics, amb ictus a la quarta i un tetrasíl·lab a final d'estrofa. Si en alguna cosa estan d'acord els tres poetes, és en l'exaltació de la potència còsmica del verb poètic. Alguns elements comuns s'hi detecten: «ai cendra / Sota les ones» (I, 3), «esbatanada orbesa» (I, 7) recorden, per antítesi, l'espriuà «victòria / de l'orba cendra». «Ales [...] m'alço del vent lluny de presó» (2, 1-2), són reflex de «Si jo en el meu vol pogués confondrem [...] Aire solcat, esdevindria cendra / fora del temps». Però allí on la poeta constata el seu fracàs: «Ales de mort muda de cants vençuda / Folla de seny folla cassandra¹²⁹ clamo / Cega vident contra el vaixell atàvic», Espriu hi oposa el seu desig de triomf: «esdevindria [...] càntic serè, victòria / de l'orba cendra tan neguitejada / per les estrelles.» Un altre motiu espriuà és l'«orb captaire» que esdevé «vident» i que retrobem a la «Cega vident» de «Xera» 2, 15. «Nua, vençuda», vers primer de la tanka «Psyché» d'Espriu que antecedeix «Kerübim», genera el «Nua, nuada [...] vençuda» de «Xera», 1, 9 i 2, 13.

127. Primera part de *La germana, l'estrangera* (1981-1984), a LA 291.

128. A *Obres Completes*, 1, *Poesia*. Barcelona: Edicions 62, 1985, p. 234.

129. Amb filiació Lull-marquiana, «Folla de seny», invoca Cassandra, la profetessa que no va ser creguda.

Quan Marçal es dirigeix als seus alumnes en el poema «Amics, si de cop sobte em demanàveu» (LA 37), hi evoca «Inici de càntic en el temple» en què Espriu es dirigeix als joves instant-los a treballar per a un futur de llibertat. Marçal, altrament, parla als seus alumnes sense convicció, tot negant vers a vers la tenacitat esperançada d'Espriu, fixem-nos-hi:

Ara digueu: «La ginesta floreix,
arreu als camps hi ha vermell de roselles.
Amb nova falç comencem a segar
el blat madur i amb ell, les males herbes.»
Ah, joves llavis desclosos després
de la foscor, si sabíeu com l'alba
ens ha trigat, com és llarg d'esperar
un alçament de llum en la tenebra!
Però hem viscut per salvar-vos els mots,
per retornar-vos el nom de cada cosa,
perquè seguíssiu el recte camí
d'accés al ple domini de la terra.
Vàrem mirar ben al lluny del desert,
davallàvem al fons del nostre somni.
Cisternes seques esdevenen cims
pujats per esglaons de lentes hores.
Ara digueu: «Nosaltres escoltem
les veus del vent per l'alta mar d'espigues».
Ara digueu: «Ens mantindrem fidels
per sempre més al servei d'aquest poble».

(1965)

Amics, si de cop sobte em demanàveu
per què jo sóc aquí, plorant el fàstic
de tothom, cada dia, amb els ulls foscos
del poc-coratge, d'inútil espera
sempre d'allò que no espereu que espera
de vosaltres, que no és pas ortografia...

Ni tampoc –no ho pensésseu, fulles d'alba–
somiava que fos l'alba més neta,
que si és fosca la nit, ha estat tan llarga!
–un pou, el cel, de sang i de silenci–
tan espigats el jull i la cugula
que la lluna més viva és fosca plena!
Al capdavant, amics, si em demanàveu...,
us diria a l'orella la secreta
ràbia que se'm menja l'alegria
i em dona pas de vella, mans de naufrag.

(1973-1976)

CONCLUSIÓ

Maria-Mercè Marçal va començar la seva escriptura poètica amb una divisa que posava damunt el paper tres problemes: la classe dels perdedors, una nació que cerca la seva identitat i la condició de dona que els exemplifica. Va lluitar tota la seva vida per resoldre aquest atzucac i finalment va trobar el camí d'una possible redempció que tanmateix, si no passava per la metafísica del discurs teològic del Déu Pare¹³⁰, s'encarnava en el seu cos terrenc de dona –«aquest paisatge / que em dona cos» (LA 515)– un cos-escriptura –«Que em neixin ulls de cega, / uns ulls vivents / al cap dels dits» (LA 514),¹³¹ on la culpa finalment redimida per l'amor,¹³² el tu amb què apostrofa el po-

130. Vegeu la paròdia del Parenostre en el poema «Pare-esparver que em sotges des del cel» (LA 431), dins la secció *Daddy* de *Desglaç*. Per la temàtica desesperançada es pot comparar amb el poema d'Espriu «Arbre» dins *Les Hores*. Un Déu patriarcal, sotjador cruel i implacable, com en *El sotjador* d'Espriu a *Les cançons d'Ariadna*, Marçal se sent perseguida: «L'esparver fita, de lluny, el pas dels dies: no se n'escapa cap del seu ull fred.» (501).

131. Cf. Salvador ESPRIU. *Per al llibre de Salms d'aquests vells cecs XXXV*: «Els més sensibles / dits de l'orb destriaven / cançons de l'aire.»

132. Concepte amb què enceta els poemes de la tercera secció de *Desglaç*, que

ema, esdevé llum de paraula-reflexió, és a dir, la construcció d'un jo en el camí de retorn a si mateix en el darrer poema de *Desglac*:

Per tu retorno¹³³ d'un exili¹³⁴ vell
com si tornés d'enlloc. I ahora et sé
terra natal, antiga claror meva,¹³⁵
i l'indret on la culpa es feia carn.¹³⁶

ROSA DELOR

intitula «Contraban de llum»: «Com l'assassí que retorna al lloc del crim [...] així tornava jo al lloc de l'amor.» (LA 463).

133. Vegeu Salvador ESPRIU. *Les hores*, «Retorn» 4-5: «*Fidel al temps, retorno / al meu callat origen*».

134. Cf. «del poeta, hoste inexpert de la vida, sempre en exili al llarg del temps difunt», de Salvador ESPRIU. «Obra poètica de Joan Vinyoli». Dins: Joan VINYOLI. *Poesia completa, 1937-1975*. Barcelona: Ariel, 1975, p. 425.

135. Un concepte clarament espriuà de la llum –la claror de Sinera– com a símbol de vida en plenitud, de terra-pàtria, terra del pare.

136. L'indret equivalent al paradís perdut de la innocència: «Quina petita núvia de set anys / m'encerclava de cop amb l'anell d'or / que duc al dit petit?» (LA 496), cf. «Quina petita pàtria / encercla el cementiri!» (Salvador ESPRIU. *Cementiri de Sinera* II 1-2).