



Maria-Mercè Marçal

Visat núm. 16
(octubre 2013)

Les qüestions de corporalitat femenina i influència d'autoria serveixen de punt de partida a les primeres publicacions de Maria-Mercè Marçal. Tot sovint els crítics consideren que *Sal oberta* i *Terra de mai*, precedides per *Cau de llunes* i *Bruixa de dol*, són les obres «primerenques» de la poeta i les primeres que tracten explícitament el cos lesbià. *Terra de mai*, el llibre més explícitament eròtic de tots dos, manté alguns dels temes crucials destacats en reculls anteriors com ara, per exemple, els símbols arquetípics exclusius (com la lluna i la bruixa) i la subversió dels límits literaris mitjançant un examen de l'estructura poètica canònica en la qual la seva veu poètica habita un espai canònic i al mateix temps qüestiona les lleis en què es basa.

Terra de mai, publicat per primer cop el 1982 i novament el 1985 com a prefaci de *La germana, l'estrangera*, és un recull de quinze sextines i el primer llibre dins la poesia catalana que explora el tema del desig lèsbic. La forma i el contingut innovadors de *Terra de mai* són indicatius de la paradoxa tot sovint il·luminada en l'escriptura de Marçal, una paradoxa que soscava les dicotomies dels límits i la infinitat, la presència i l'absència, l'esquelet i la carn, la claredat i la foscor. El recull juxtaposa la possibilitat corporal aparentment infinita amb una estructura poètica rígida, alhora que subverteix la dicotomia interior/exterior tan predominant durant el segle XX i en el discurs homosexual contemporani. *Terra de mai*, en molts aspectes, representa una declaració explícita de lesbianisme, una homosexualització de les normes fal·luscèntriques i poètiques dominants.

L'extraordinària apropiació que fa Marçal de la sextina s'ajusta al seu projecte genealògic més gran de crear diverses xarxes intertextuals d'al·lusions subtils i referències incorporades a escriptors i artistes com ara Frida Kahlo, Adrienne Rich, Audre Lorde, Sylvia Plath i Rosalía de Castro. En el cas de *Terra de mai*, s'adhereix enginyosament a la tradició medieval sense deixar de reconèixer la influència de les apropiacions fetes durant el segle XX de la sextina per part de poetes (masculins) catalans com ara Riba, Ferrater, Martí i Pol i Brossa. Brossa és significatiu no només per la seva relació única amb aquesta forma poètica, sinó per dedicar una sextina a Marçal arran de la publicació del seu primer llibre, *Cau de llunes* (1977). Marçal expressa el deute que té amb Brossa en el prefaci de *Terra*, reconeixent la tradició poètica canònica catalana i simultàniament inscrivint-s'hi ella mateixa.

Marçal no va ser només la primera poeta catalana a explorar el desig lèsbic, sinó també la primera dona poeta que es va expressar dins dels límits (i més enllà) de la sextina; una forma, la invenció de la qual s'atribueix sovint a Arnaut Daniel i que té arrels profundes en la història i la cultura catalanes. La seva provocadora apropiació d'aquesta forma poètica és representativa de la pràctica feminista d'esmentar el cànon, perquè efectua una afirmació del domini canònic masculí no només sobre la literatura sinó sobre les dones. Marçal inclou la seva veu poètica dins d'un cànon poètic patriarcal exclusiu, identificant d'aquesta manera les injustícies d'aquesta exclusió. Explorant les sextines de *Terra de mai* com a (re)articulacions performatives del discurs autoritari (seguint Judith

Butler), ens recorda que les seves reiteracions poètiques encarnen alguna cosa més que simples rèpliques, que l'èxit de les seves citacions rau en l'acumulació d'autoritat poètica a través de cada reiteració (semàntica i fonètica). Aquest exercici és personificat per la mateixa forma del vers, en la qual una repetició dels mots finals permet que cada estrofa absorbeixi els models d'estrofes precedents, creant nous contextos (i, de vegades, nous significats) per a cada mot final, referenciant al mateix temps els usos prèviament establerts dins del poema. En les sextines de Marçal, sorgeixen posicionaments aparentment paradoxals quan les repeticions cícliques i tancades evocuen la possibilitat de reinterpretacions, realitzacions sexuals i declaracions de lesbianisme.

Marçal havia assenyalat públicament que les sextines eren el reflex d'un període especialment solitari i obsessiu de la seva vida en què es recuperava del dolorós trencament d'una relació. El títol del recull evoca obertament les idees de seducció i abandonament subseqüent en la referència del nom de l'amant, Mai. En conjunció amb «Terra», el títol adopta dimensions polisèmiques i ve a representar una pèrdua d'innocència, una utopia fracassada, un «País de Mai Més» eròtic. En la sisena sextina del recull, titulada «Mai», el nom és convertit més explícitament en problema perquè representa una afirmació simultània de desig eròtic (a través del nom) i de negació (a través del significat de *mai*). La suggestiva polisèmia personifica les implicacions de l'amor perdut i permet que la veu poètica il·lumini i dissolgui enginyosament les limitacions lèxiques de la sextina.

La poeta inscriu el seu nom en els versos de «Mai» per mitjà d'exemples similars de jocs de paraules polisèmiques, codificant-lo dins d'una geografia poètica de desig tempestuós. En la quarta estrofa, per exemple, «mercè», «mar» i «sal» contribueixen semànticament a la cartografia poètica traçada al llarg de l'obra, alhora que evoca el nom de la poeta i l'inscriu dins de l'atmosfera eròticament carregada de la sextina. La presentació de la polisèmia en la semàntica i la fonètica de la llengua catalana facilita no solament una homosexualització del llenguatge poètic, sinó dels espais i la tradició poètica catalana. Presentant-se com a veu poètica i afirmant la negació evocada en el nom de la seva amant, ella emergeix entre la «tempesta» de «Mai» d'un doblament ambigu i aparentment infinit. En efecte, la veu poètica de Marçal es manifesta clarament.

«Mai» entra en diàleg explícit amb el títol del recull com un tot, evocant les preocupacions espacials i sàfiques evidents en gran part dels textos de Marçal. «Terra de mai», un «País de Mai Més», representa un espai habitat per un desig sense referent lingüístic: «que no tinc nom». El que es podria extraure de la problematització d'una tradició poètica canònica amb arrels profundes en la poesia trobadoresca catalana és una problematització de la pròpia llengua catalana. Aquesta tensió s'expressa potser de manera més explícita en les exploracions posteriors de Marçal de l'espai sàfic de Lesbos, manifestat en el trop poètic de *l'espós*. *L'espós*, com a tal, encarna el risc de la invisibilitat expressat dins dels confins de la representació poètica i lingüística. Com en els escrits d'altres poetes, escriptores i crítiques interessades pel cos lèsbic, com ara el *lesbian:writing* d'Elizabeth Meese, el subjecte partit (*j/e*, per exemple) de Monique Wittig, i els cossos xifrats de Gertrude Stein, *l'espós* de Marçal és obstruït per l'obstacle lingüístic i en depèn. La representació d'aquest obstacle, Lesbos tal com queda expressat a *l'espós*, podria ser un dels èxits més significatius de Marçal, perquè reconeix la possibilitat d'expressar l'inaccessible, i de recuperar el cos lèsbic de l'«avenc voraç», anunciant els seus noms quan el seu desig culmina en «un sol cos».

L'articulació de l'obstacle lingüístic evocat per l'ambigüïtat dels noms a *Terra* crea les condicions de la combinació de poesia, geografia i el cos. La veu poètica de «Mai», per exemple, es refugia i emergeix del paisatge de l'amant, del «paisatge del teu cos». L'espai on els cossos de les dues amants esdevé un nom és el lloc on els dos noms convergeixen en «un sol cos». Un cal·ligrama inclòs a *Cau de llunes*, «clOs/Solc», xifra de manera similar la corporalitat dins del poètic. L'aparellament aparentment binari es fa ressò dels espais deleuzians suaus i estriats; els límits suggerits per «clOs» queden soscavats per «Solc». La paraula cos està integrada dins del cal·ligrama i sotja la seva llengua com a afirmació de primera persona, sóc. «Un sol cos» evoca idees similars d'afirmació

corporal i articula l'espai on convergeixen cossos, noms, llengua i fins i tot els trops poètics propis de la Marçal.

Donant preferència a l'acte de donar nom, el punt «on Mai comença a ser el teu nom», el nom propi de la seva amant, i la inscripció del seu propi nom en el poema, la veu poètica afirma un desig corporal i traça una genealogia ambigua, reflexiva i poètica del desig eròtic emmarcat per *l'esbós* de Marçal. Malgrat tot, els cossos corren el risc de perdre's, de dissoldre's en el mirall, tal com evidencia l'absorció de Mai en els jocs polisèmics dels límits de la sextina. L'estrofa final, abans de *l'envoi*, afirma la presència de Mai al mirall i l'absència simultània del seu nom quan és pronunciat: «Mai i mirall» produeix una combinació de cossos, de so, de noms. Els límits de la sextina, de fet, faciliten la seva dissolució. Quan la veu poètica de Marçal i el seu objecte de desig s'acosten a una combinació eròtica de *signants* i *signatum*, sorgeixen reptes aparentment irresolubles. Marçal es va rendir a la irresolució que reconeixia en la sextina a la introducció de *Llengua abolida* quan declarava: «Què deu ser la poesia sinó el mirall que em fa retornar un i altre». Els riscos descrits a *Terra de mai* no constitueixen un intent irresoluble ni indefugible d'anomenar el desig entre dones, sinó una problematització dels mètodes mitjançant la creació de trobades corporals, facilitant una cruïlla poètica i afirmant l'eròtic. Aquests mètodes, mapes i problematitzacions impliquen i exclouen alhora. Llegir la poesia de Marçal, doncs, exigeix una cartografia determinada, una cartografia que al·ludeix i celebra la possibilitat corporal futura. La subtil preocupació poètica de Marçal amb la cruïlla d'identitats presenta als seus lectors un gest cap al futur, l'optimisme i les eines amb les quals entendre millor les possibilitats de representació del cos, de cartografiar el «País de Mai Més».

Traduït per Dolors Udina