

(*m*)

## LA DISSIMILACIÓ DEL JO VS TU EN LA POESIA DE MARIA-MERCÈ MARÇAL. ANÀLISI COMPARATIVA ENTRE LES SEXTINES DE *TERRA DE MAI* I *SANG PRESA*

MARTA FONT ESPRIU  
Universitat de Barcelona

---

La construcció d'un espai propi de la dona dins de la poesia, dita, amorosa, no només implica una ordenació nova del jo i del tu sinó que implica, de forma inexorable, la recreació del llenguatge poètic. Maria-Mercè Marçal usa el símbol del mirall per expressar l'equivalència física dels cossos amants/amats i per extreure la fusió tant física com amorosa que es convertirà en l'acció transformadora i afirmativa de la identitat. La reciprocitat entre el jo poètic i la seva altra es va teixint amb l'ús d'imatges com l'aigua, la sang, la suor, etc., les quals han rebut, tradicionalment, un caràcter abjecte, i Marçal les situa en un primer pla, mostrant la seva expressivitat germinal i pregona. En un segon moment, la separació i la nostàlgia bolquen el poema cap a un jo poètic mutilat, que cerca un cos absent i l'espai de plenitud d'un jo que es troba irreparablement ferit. Hi ha tota una destil·lació d'un món poètic nou, que culmina l'assoliment d'un espai literari femení i lèsbic, creador de nous àmbits per a l'expressió del desig, definitivament conquerits per Marçal i lliurats a la poesia catalana.

---

PARAULES CLAU: alteritat, desig, erotisme, identitat, Maria-Mercè Marçal,

---

*Vianant, puja al meu bot  
que és lliure de la sentida,  
però no diguis ni un mot  
si no vols perdre la vida.*

Joan Salvat-Papasseit

### **M'embarco d'una manera sexuada**

Quan vaig llegir per primera vegada el poemari *Terra de Mai*<sup>1</sup> seguit de *Sang presa* de Maria-Mercè Marçal, la primera impressió com a lectora ex-

177

pectant, va ser: Marçal és millor que Salvat. Òbviament, aquesta observació no té cap mena de sentit crític, però l'espontaneïtat de la frase em va revelar el ressò inevitable de l'obra de Salvat a la poesia de Marçal. La poeta, en un article sobre Salvat-Passeït escrit el 1994, afirma que Salvat "obre les portes de la poesia catalana del segle vint al Cos" (2004: 93), amb el cant d'un erotisme despulat i vital, tot i que en subratlla "la «fatxenderia» i el seu xovinisme «viril»". Poemes com "Mestre d'amor" o "Visca l'amor" en poden ser representatius. No obstant això, li reconeix la introducció de l'experiència eròtica a partir d'una cosmologia poètica més que singular, la qual serà recuperada i assumida per la tradició posterior on Marçal s'emmarca.

Altrament, com és evident, la poeta és hereva d'aquesta primera incursió al cos i a aquest erotisme plàcid, diàfan, sense perversió ni cap tipus d'*abjecció* —per dir-ho amb Julia Kristeva—, però l'erotisme de Marçal s'enfronta, precisament, a aquest llenguatge poètic. El subjecte de l'enunciació marçaliana, amant-dona-amada, comporta una de/re-construcció de l'estructura del discurs amorós, per tal d'aconseguir l'expressió estètica d'un erotisme femení i d'una passió lèsbica. Una sexualitat viscuda sense tall, sense separació, tanmateix dual i plural. Des d'aquest punt de vista, cal esmentar la reconeguda tasca de Marçal a l'hora de resignificar i revaloritzar tot l'imaginari i cosmos poètic com són tant els elements sensorials —olors, fruits, textures— com els de la vida quotidiana, per aconseguir assentar una simbologia eròtico-poètica femenina.

Per exemplificar aquesta "multiplicació de connotacions" (Marçal, 2000: 295), prendrem com a paradigma de la seva obra poètica, tant en forma com en contingut, la sextina "La festa de la sal". Aquesta composició mètrica, que té els seus orígens en la poesia provençal d'Arnau Daniel i en tota la tradició dantesca i petrarquista, es caracteritza, tal com afirma Carme Riera, per la seva estructura "reiterativa i claustrofòbica que t'obliga a rimar les mateixes paraules" (Llorca, 2002a: 63). Malgrat això, la "camisa de força de la forma" permet a la poeta "un constant retorn i replantejament dels seus termes inicials", és a dir, una perpètua resignificació dels mateixos mots-rima, la qual cosa ens porta a actualitzar el seu significat, a partir d'una redefinició que té lloc en el nou context on s'instal·la la paraula. D'aquí se'n deriven dues actituds poètiques. La primera: és com si aquesta estructura permetés a Marçal escenificar estèticament la idea de revisió d'una simbologia eròtica, on repetidament es demana al lector/a de llegir el mot-rima d'una altra manera. La segona: l'ús intencionat d'una unitat formal hermètica, que li permet una exploració de la *techné* del poema per expressar la passió sexual/amorosa entre dues dones i crear un ritme *in crescendo* mitjançant les ressonàncies de significats generades per repetició, per al·literacions o per anàfores constants, les quals aconseguen una intensitat musical en acord amb la intensitat temàtica.

---

<sup>1</sup> Com que el considero un llibre independent el citaré en cursiva, malgrat que en l'edició que manejo, *Llengua abolida (1973-1988)*, forma part del poemari *La germana, l'estrangera* (Marçal, 2000: 291-325). Talment, per evitar confusions, ja que els considero d'una importància equivalent, citaré el capítol, *Sang presa*, del poemari citat, també en cursiva.

Vista la forma, ens endinsarem molt breument a la creació del cosmos poètic de Marçal. I en dir cosmos, fem referència al seu sentit literal, ja que en la sextina “La festa de la sal”, hi ha la disposició dels elements que en la seva combinatòria creen la matèria del món de *Terra de Mai*. D’entrada, trobem els quatre mots-rima, això és, els quatre elements –“foc”, “terra”, “aire” i “aigua”– que constitueixen el cinquè mot-rima “món”, i que, juntament amb el sisè, “sal”, originen l’univers sexuat en femení. És així com la poeta disposa espacialment la dialèctica jo vs tu. En la primera estrofa de la sextina, els sis elements són els complements atributius figurats, que ens introdueixen en la gènesi d’aquest cosmos sensorial que supera totes les antítesis, aconseguint l’harmonia conceptual.

El “foc”, metàfora de la passió amorosa, esdevé, així, un element subordinat i transformat pel desig; connota, al seu torn, el tacte amb la carícia més fervent i suau (“Ens abracem amb les plomes del foc”), i representa l’espai exempt d’obligació, lliure. A més de convertir-se en l’element que permet a les amants ser “al centre de la terra”, situar-les a l’origen de la vida i ser-ne, també, l’origen.

La “terra” manté, en primer lloc, el seu sentit referencial, el sòl, allò més sòlid que paradoxalment és el més mudable a causa d’altres elements com l’aigua o l’aire<sup>2</sup>. I, en segon lloc, funciona com a correlat objectiu del jo poètic (jo/cos), i, també, al·legoria que vertebrava tot el poemari (la “terra de mai” és un espai utòpic, representació de la impossibilitat, com veurem més endavant). És el no-lloc on les amants fan l’amor i des d’on es crea la unitat identitària. Simbòlicament s’oposa al cel i, per tant, connota un amor carnal, allunyant-se així d’un amor místic.

L’“aigua” es troba en concomitància amb els elements vegetals associats a la terra que Marçal emprava per sexualitzar els versos. Es fa difícil no apel·lar Afrodita, la filla de l’aigua, que deu la vida a l’escuma originada per l’impacte de dues ones, essent, també, la deessa de la bellesa, de la sexualitat i de l’amor. És interessant observar com tota la imatgeria que deriva de la fusió de terra (cos) i aigua (plaer) parteix de com l’aigua brota de la terra, metàfora de l’aigua que allibera el cos de dona, ja sigui pel moviment (suor) o per l’excitació del sexe femení. Talment, és significatiu el ventall de paraules que hi trobem associades al llarg del poemari, com ara “aiguaneix”, “areny”, “gorga”, “congost”, “gual”, etc.; i en relació entre l’aigua i els elements vegetals es poden ressaltar “molsa” (humitat), “licors de fruita” (entès com a líquid que raja o es desprèn d’un cos) o “arbre”. Aquest darrer és especialment remarcable, tenint en compte que és una imatge en constant resignificació, sobretot, des de la sinèdoque, a partir de les “arrels”, “branques” o “escorça”. Però encara més sorprenent és el verb “arbrar-se”, que aporta la idea d’obertura de la terra per totes bandes, trencant, així, els límits del cos, la contenció, per créixer a totes direccions, per expandir-se com el “cactus” de M. Antònia Salvà. I alhora és clara la ressonància d’uns

<sup>2</sup> “L’aire” és un espai d’alliberació, el lloc dels astres (lluna/sol) i del vent. S’associa a la dolçor i a la tendresa per la lleugeresa i la immaterialitat de la seva essència.

versos de G. Ferrater del poema "Riure": "Tremola, m'oblida el dolç/ tacte se m'esmuny frisós/ i un riure, goig inquiet,/ brota profús i rebrota/ i em branqueja dins la boca" (2002: 133). I, finalment, l'altra imbricació de l'aigua és amb el sisè mot-rima, la sal, el qual forma part del títol de la sextina que hem pres com a paradigma. Fina Llorca destaca el lligam existent entre "La festa de la sal" amb la celebració organitzada a Barcelona, en un bar anomenat "La Sal", i que era un punt de trobada i d'activitats feministes a les darreries dels anys setanta (Llorca, 2002a: 323). No cal desvaloritzar aquesta referència, perquè ajuda a assentar la simbologia de la mateixa paraula com a pròpia dels cercles feministes catalans. Tanmateix, aquí més aviat vull focalitzar-ne la seva funcionalitat textual: "Ens batega a la boca un cor de sal/ que obre finestres noves a la terra".

La sal, d'entrada, és el complement alimentari que potencia el gust del menjar; per tant, està directament associada al pla sensorial del plaer. Si seguim, però, l'associació entre l'aigua i la sal, ens trobem amb la màxima expressió de l'excitació femenina, el "glop de mar". A més, és el mar el que conjuga els dos referents, tal com mostra aquesta tria de versos<sup>3</sup>:

de bat a bat tenim la platja oberta. (298, v. 11)

Som on l'hora i l'atzar perden la brida,  
on, a cavall de la marea viva,  
llisquen sense velam, pels solcs de molsa,  
el meu sexe i la teva boca: sexes  
al mig del rostre i a l'entreuix, boques.  
Tot és un daltabaix de sal oberta. (298, vv. 19-24)

ni un glop de mar, colgat sota la sal. (300, v. 14)

i mesclem l'ona com si fóssim d'aigua. (301, v. 28)

Cal dir, també, que la sal és matèria que compona els elements d'aquest cosmos femení. I Marçal aconsegueix substituir la imatge tradicional del sexe femení com una flor que s'obre, amb la imatge del cos femení (la terra) que és principi ordenador i d'atracció —"se'ns arrapen vives flors de sal"—, on la flor no és la dona sinó un element viu atret de forma ardent cap al cos femení.

Per tancar aquesta breu aproximació a la cosmologia poètica de l'autora, seria necessari afegir un símbol que travessa tota la seva obra poètica i

---

<sup>3</sup> D'ara endavant, En el cas que no s'especifiqui explícitament a quina sextina o poema pertany el vers citat, anomenaré el número de la pàgina on es troba a *Llengua abolida* i el número de vers.

que ens servirà per introduir-nos al nucli de l'estudi: el mirall i el seu revers. Em refereixo a la lluna, que, en el poemari, és una presència més que una imatge recurrent. La lluna és símbol de la dona, un astre amb llum pròpia, negant així la dependència lumínica respecte al sol (l'home). Ara bé, en les fases de la lluna, independentment que siguin cícliques, es pot observar un procés de visibilització que figuradament coincideix amb el procés de visibilització de les dones portat a terme per la crítica literària feminista. En la lluna nova (primera fase), el sol il·lumina la part de la lluna oposada a la terra: encara que la lluna existeixi no es veurà, és a dir, no es coneixerà i no se li atorgarà cap identitat. En la lluna creixent (segona fase), la visibilitat va augmentant i es pot observar parcialment. Per gaudir de la seva totalitat s'haurà d'esperar la lluna plena, on es pot contemplar tot el disc lunar, tot el seu cos "Saó de lluna" (303, v. 25). I és en aquesta fase on es troba *Terra de Mai*, "la lluna de cop abastable, encegadorà..." (Marçal, 2004: 186). En la sextina "Solstici" és on té més presència, encara que no explícitament. Il·lumina la festa i és objecte de la "nit oberta". La lluna, la dona (el tu i el jo poètic) reconeix el seu cos, veu el seu cos a partir de sentir el plaer en ell ("dins de tu trobo i sento el meu sentit", 304, v. 22), però no un plaer donat, exterior i per això ja codificat, sinó un plaer des de dins del mateix cos (mirall). Un plaer lèsbic. Tanmateix, la lluna, tot i ser "abastable" i "encegadorà", "mostra tot seguit la seva cara oculta" (*ib.*: 186). Expressió que suggereix quelcom de misteriós, que es pot començar a desxifrar a partir de la sextina "Mai", on comença a esquarterar-se la plenitud amorosa.

### ***Terra de Mai i Sang presa***

Dit això, la intenció és col·locar en paral·lel els poemaris *Terra de Mai* i l'apartat *Sang presa* del poemari *La germana, l'estrangera*, com si fossin contigus temàticament, en el sentit *horitzontal* del terme, és a dir, el que Barthes entén com *l'histoire d'amour* (2002: 52): *Terra de Mai*, l'escriptura des del plaer; i *Sang presa*, l'escriptura des del dolor.

#### ***Terra de Mai***

"Cap foc no s'arbra com tu dins la terra/ dins l'espai atònit del meu sexe" (296, vv. 1,2)

#### ***Sang presa***

"i els miralls de la nit em reflectiren/ amb la pena clavada al mig del sexe" (361, vv. 4,5)

No obstant això, m'interessa abordar l'anàlisi des de la seva verticalitat, però més que en concepte d'estil –seguint les tesis de Barthes–, remetré a la manera en què els poemes són travessats de dalt a baix per la construcció del mirall i la seva desfeta, transició que s'interpretarà des de l'erotisme i el desig com a constructors d'una subjectivitat dins dels paràmetres sintàctics del moviment d'anar cap a l'altre. I això acaba essent, mitjançant el joc especular, el drama que es representa entre si mateixa i si mateixa: "«Je

t'avale/je te crache. Je t'aime/je te tue» se convierte en «Je m'avale/je me crache. Je m'aime/je me tue» (Clément, Kristeva, 1998: 187).

Primer observem com l'al·legoria del mirall aconseguix representar la unió absoluta amb l'altra, expressant així el plaer exclusivament femení. Aquesta fusió dels cossos, si recordem la frase de Marçal, és la "fal·laç utopia d'una fusió absoluta, d'una sola identitat" (2004: 197), de poder ser amb l'altra i en l'altra. Així, doncs, ens hem de preguntar què passa quan el subjecte que reflecteix, essent subjecte/objecte reflectit, no genera cap reflex a "l'altra banda del mirall" (365, v. 53). Si hem de resseguir Sartre, el sistema *reflexant-reflex* existeix perquè un compromet el seu ser en el ser de l'altre (Sartre, 1943: 221). Per tant, a *Sang presa*, Marçal situa el jo poètic davant d'un mirall sense fons, davant de l'absència de reflex que dona pas a la transformació d'aquesta absència en trencadissa del mirall, en sang, en la pèrdua d'un cos.

Per comprendre la dimensió ontològica de l'al·legoria del mirall, la qual guarda en el seu si una naturalesa antitètica i multidimensional (pot funcionar des del vessant més referencial fins a l'espai creador de la imatge de "l'assassí"), és indispensable analitzar com la poeta emprà el mirall com a constructor de la fusió extrema, dins del discurs del desig i com, des d'aquesta nova construcció, gairebé entesa com un nou cos, es revela com un impossible. D'entrada, es poden distingir tots dos poemaris des d'un punt de vista formal. Si a *Terra de Mai* Marçal es serveix d'una estructura hermètica per expressar un to vital, de plenitud, quotidià i de reivindicació del desig, *Sang presa* és tot el contrari. La poeta, per significar el dolor, tant físic com anímic, la tristesa i, fins i tot, l'odi o el ressentiment a causa de l'absència de l'altra, exclou la uniformitat anterior, tot juxtaposant una diversitat de composicions, des de sonets fins a tirallongues de versos passant per poemes de dos o quatre versos. Així aconseguix l'expressió d'un cert desordre, de canvi constant o, talment, un estat de confusió. Tant és així, que resulta bastant difícil estructurar el poemari. És com si cada poema exposés un nou sentit del dolor, explicat des d'una perspectiva diferent. Això, però, no significa que no hi hagi una evolució temàtica. La progressiva presa de consciència de la impossibilitat de retorn a "terra de mai" es troba en paral·lel a l'evolució del dolor. En primera instància, el jo poètic es representa com a víctima, i se li pot associar la tristesa, l'enyor i el dolor físic. Més endavant, apareix el ressentiment davant de la impossibilitat citada. Tot seguit, arriba l'autocompassió, la qual accentua la crueltat que desencadenarà en la voluntat de venjança; i, finalment, el dolor serà símptoma del re-coneixement dels límits del jo tant corporals com del ser.

### **El mirall i el seu re-vers: *Terra de Mai***

La sextina que obre *Terra de Mai* és la "Sextina-mirall", en la qual la poeta reproduïx estèticament el procés de reflexió entre cada parell d'estrofes. Tal efecte és creat, no només repetint els mots-rima, com requereix la composició, sinó que, a partir de la repetició dels mateixos versos en l'estrofa

contigua i en un ordre diferent, aconseguix redoblar-los en sentit, creant el seu altre<sup>4</sup>. A més, en substitueix el “tu” per “jo”, és a dir, crea l'efecte mirall en el seu sentit referencial, però, també, en trenca la jerarquia inherent, ja que no hi ha cabuda pel subjecte que reflecteix ni el reflex. No hi ha real ni còpia. Tot és real i còpia a la vegada (Irigaray, 1982: 206). En fi, s'elimina la dicotomia actiu/passiu, i el “jo” i el “tu” es col·loquen en la mateixa posició. El material poètic de la sextina és el subjecte que reflexa i el seu reflex. Atès això, ens trobem amb un poema que és tant formalment com temàticament l'escena del moviment d'anar cap a l'altre; per això, el jo i el seva altra es troben en un primer pla: “Cap foc no s'arbra com **tu** dins la terra” vs “Cap foc no s'arbra com **jo** dins la terra” (296, vv. 1,8).

Així s'obre un espai sense límits, sense temps, sense asimetries, i on les diferències es deixen a mans de la sintaxi del llenguatge (mateixes paraules, diferent lloc oracional). En aquesta sextina té lloc “la subtile interférence entre la contiguïté indicielle propre au rayonnement lumineux et l'intervalle représentatif propre à l'image” (Thévoz, 1996: 25). Tanmateix, és en la segona sextina, on se superarà aquest interval i s'arribarà a la realitat construïda per l'efecte especular, “Solstici”. La simbiosi de les dues subjectivitats a través del cossos i, concretament, del sexe femení. Els dos sexes es confonen en boques i són boques al mateix temps: “Quin secret de congostos! Els nostres sexes./ amor, són dues boques. I dos sexes/ ara ens bateguen al lloc de les boques” (298, vv. 6-8). Aquí, cal destacar dos elements. En primer lloc, hi ha una parcialització del cos, entès com a unitat: l'al·legoria del mirall es focalitza en el sexe femení, “sense brida al mirall dels nostres sexes” (299, v. 39), fet que implica la correspondència essencial entre la construcció d'una identitat completa en femení i el plaer sexual. En segon lloc, hi ha el trencament del sentit referencial del mirall com a una superfície limitada per un marc, en la qual la imatge del jo “se détermine visuellement et canoniquement par sa stature frontale” (Thévoz, 1996: 24). Així, la poeta, en eliminar els límits del mirall, elimina, al seu torn, els límits del cos, i, per extensió, es produeix un intent de travessar les parets que t'envolten com a individu i, així, et mesures amb l'altre.

“Solstici”, doncs, és el poema que presenta una càrrega eròtica més accentuada. La festa del sol és, irònicament, on la nit és la protagonista i la lluna, la presència, que il·lumina aquesta dansa dels cossos. La nit es converteix en l'espai que tot ritual requereix per ser celebrat. En l'imaginari col·lectiu, solstici s'associa de forma immediata a la festa del foc, a la celebració, al ball amb connotacions rituals i Marçal ho trasllada de la següent manera: “Quin ball, petites llengües sense brida!” (298, v. 5); “A esglai colgat, fos l'eco de la brida/ que domava la dansa de la molsa” (298, vv. 9,10); “Castells de mar en festa, a nit oberta/ esborren signes i donen la brida/ de tot a la follia de les boques” (299, vv. 25-27).

<sup>4</sup> Com a precedent d'aquesta estructura tenim la “Cançó sextina” dins del poemari *Sextines* 76 de Joan Brossa (1977).

I és gràcies al context de ritual que la unió dels cossos es pot categoritzar com a simbòlicament sagrada. En efecte, l'acompliment de la unitat entre el jo i la seva altra és representada a través d'una escenificació de la unió sexual en termes sagrats i en femení. Es reten culte a elles mateixes. "Le sacré touche aux odeurs, aux sécrétions naturelles [...]. Pour résumer, le sacré participe de toutes les matières que le cher Lacan rangeait sous le nom générique d'objet du désir, c'est-à-dire le détail, le partiel, le bout de corps qui n'est pas l'entièreté du corps, et même ses déchets" (Clément, Kristeva, 1998: 144).

D'aquí se'n deriven dues idees. Per una banda, el fet que hi participin líquids i derivats ("escuma", "licors de fruita", "saba") –metàfora de les secrecions naturals dels cossos femenins–, trasllada aquesta unió al pla d'allò sagrat, de tal manera que en el poema s'esdevé l'origen d'un nou ordre sexual i sexuat en femení. De fet, el que vehicula la sacralització dels elements que fan possible aquest origen és el plaer *in situ*, ja que és el moment de l'assoliment de la *continuitat*. Per altra banda, el fet que allò sagrat sigui el que Lacan va categoritzar com a objecte de desig, ens empeny a llegir la sextina com un dels poemes on es disposa tot el que després constituirà el pla del desig i reforçarà la imatge de "terra de mai" com a paradís perdut.

Per últim, aquesta unitat es completa amb la sextina "La festa de la sal", que culmina la presentació de la unió assolida amb el verb "som". D'aquesta manera, arriba l'afirmació del "nosaltres" en el plaer, el qual és constitutiu del cosmos configurat amb els quatre elements juntament amb "la sal". Així, existeix un "som" que afirma el nou ordre creat: "Quan fem l'amor, se'ns assembla la terra".

En el pla formal, tota la passió amorosa esmentada és creada retòricament a partir de la reiteració continua d'exclamacions i anàfores, les quals aconsegueixen no tan sols una musicalitat, que acaba essent al·literació del moviment dels cossos a la recerca del plaer, sinó també l'estat de l'èxtasi.

## El mirall i el seu re-vers: *Sang presa*

La correspondència d'aquest ús del mirall a *Sang presa* és representat per la figura de l'assassina/víctima. Abans, però, caldria recuperar el vincle entre qui reflecteix i el seu reflex, en el sentit que apuntava Sartre: "Le reflétant n'est que pour refléter le reflet et le reflet n'est reflet qu'en tant qu'il renvoie au reflétant. Ainsi, les deux termes ébauchés de la dyade pointent l'un vers l'autre et chacun engage son être dans l'être de l'autre. [...] Il faut que le reflétant reflète quelque chose pour que l'ensemble ne s'effondre pas dans le rein" (Sartre, 1943: 221).

Tant el *reflectant* com el *reflex* comprometen el seu ser a la reciprocitat que trobem a *Terra de Mai*, i que es destrueix a *Sang presa*, pel fet que el mirall es converteix en mur. Així, Marçal posiciona el jo poètic davant d'una terra negada. El seu conjunt s'ha anihilat, i això només implica la seva mort com a *reflectant* en el context de "terra de mai". Paradoxalment, a *Sang*



*presa*, el jo poètic continua essent *reflectant* però el *reflex* ja no és l'altra, sinó ella mateixa (d'aquí la imatge del mur). En efecte, el pla canvia, i el circuit especular és el retorn fatal cap a si mateixa, que és el que li revelarà al jo la veritable existència: ser en solitud.

La sang connota la inclinació cap a l'assassinat, que és precisament la màxima prohibició (Clément, Kristeva, 1998: 156), la qual s'accentua encara més, pel fet que es toca l'intocable. Es destrueix el que hem qualificat com a sagrat. I aquí és on ens col·loca la poeta des dels primers versos: "Vénen mots que acceleren l'assassí sense nom" i "Pel mirall sense fons, color de sang com fuig". El poemari s'obre amb l'arribada no tant de la mort sinó de l'assassí sense identitat (no oblidem que a *Terra de Mai*, s'havien gravat o marcat el nom a la pell: "M'escrives el nom a l'escorça de l'arbre", 297, v. 29). Tot es converteix en sang que esdevé anunciadora de la mort. Una sang que prové del nou cos que havien creat, el que les sustentava en el ser u. Per tant, és la sang de l'esfondrament de la identitat especular.

A més, de la mateixa manera que eren amants i amades a la vegada – les boques es confonen amb el sexes– tota acció violenta que el jo poètic exerceix cap a l'altra li serà retornada, ja que la dualitat del mirall juga a favor de la unitat, d'aquí el singular "assassí": "Dins del mirall, tu i jo, l'assassí". La ferida és comuna, l'assassinat és mutu. Per tant, no hi ha culpable.

Ni que et vegi la sang a les mans  
no sé fer-te culpable.

Sé que era l'assassí  
disfressat de tu.

I és ell també que, ara  
em vol convèncer  
i prendre'm la disfressa  
de mi i apunyalar-te. (392)

I no només això, sinó que, seguint la lògica de la unitat, l'assassinat es tradueix en suïcidi, a través del "pacte de sang inestroncable" (416, v. 4). Aquesta nova realitat és expressada, essencialment, per tres imatges reiterades i resignificades a *Sang presa*: la dualitat de l'assassina/víctima, el mirall trencat o infranquejable i, finalment, la sang.

Prenent el darrer terme citat, contràriament a *Terra de Mai*, on els líquids brollen de la terra i són en constant moviment, en el pla de *Sang presa* o bé estan estancats, o bé surten del cos de forma negativa: "[...] Cerco la lluna/dins dels meus ulls, i hi trobo un trauc atònit/ que perboca la sang d'aquest poema" (363, vv. 12-14). Aturem-nos en aquests versos, i, prestem atenció al verb "perbocar". Ja sabem que l'esmicolament del mirall implica que Marçal tenyeixi tots els versos de sang, que supera el seu sentit referencial des del mateix títol. És així com la sang esdevé una "cruïlla lèxica": "Mais le sang est aussi l'élément vital qui renvoie aux femmes, à la fertilité, à la

promesse de fécondation. Le sang devient alors un carrefour lexical, lieu propice de fascination et d'abjection, où mort et féminité, meurtre et procréation, arrêt de vie et vitalité se repoussent et se conjoignent" (Clément, Kristeva, 1998: 156).

En primer lloc, la sang és el resultat de la ferida simbòlica, del "trau atònit", fins i tot de la mutilació del cos; i, en segon lloc, en tant que és l'element que inscriu la dona en societat (la sang menstrual), no es pot obviar el ressò que comporta el terme: "il [le sang menstruel] menace le rapport entre les sexes dans un ensemble social, et, par intériorisation, l'identité de chaque sexe face à la différence sexuelle" (Kristeva, 1980: 89)<sup>5</sup>. És a dir, que és la representació del perill que ve de l'interior de la identitat (social o sexual). D'aquesta manera, Marçal utilitza el que socialment s'ha categoritzat com a monstrosos, vergonyós o impur, o vist com una amenaça dins del procés civilitzador –la sang femenina–, ja no com a pensable i representable, sinó, precisament, com allò que l'expressa des del sentit més *abjecte*: "perbocar", i és des d'aquí des d'on es construeix. Així, el lector/a es troba davant d'un jo poètic sagnant en tots els sentits (físic i emocional).

A més, la sang en sortir del cos fa evident els propis marges corporals del mirall, és a dir, els límits del jo en relació a "l'altra banda del mirall", des d'un nivell referencial i simbòlic.

Així doncs, l'ús conceptual de "sang" que fa Marçal conjuga mort i feminitat en el mateix significat, fins al punt que ja no és el jo poètic que sagna sinó que, a través de corporalitzar el poema, el mateix acte d'escriure es converteix en un sagnar. La poeta s'instal·la en la ferida, la qual, per extensió, vomita la sang de tot el poemari. El que passa és que si a *Terra de Mai* el subjecte enunciat es posiciona, en un inici, just a l'interval on té lloc el reflex com a constructor identitari, a *Sang presa* se situa davant de l'instant on aquesta realitat es trenca, es destrueix: "som on es trenquen/ els vidres [...]" (411, vv. 1, 2).

## La progressiva dissimilació del jo vs tu

Quan l'impuls de l'enamorament, de cop sembla que trenca totes les amarras. Això va ser *Terra de Mai*: la sensació de trepitjar de cop el territori de la Utopia, com una mena de retorn al paradís perdut (Marçal, 2004: 202).

El títol del poemari resta associat per la mateixa poeta i per la crítica a una experiència ideal, utòpica. Citaré les paraules de Fina Llorca que clarifiquen perfectament el sentit del títol: "La Terra d'Utopia, en l'evocació, transposada al temps, d'un Enlloc que hi estaria contingut, és un altre nom per al

<sup>5</sup> En aquest fragment de Kristeva no es pot obviar el ressò de les tesis de Mary Douglas. Per a l'antropòloga els marges corporals simbolitzen els marges de la societat (entesa com a estructura de categories), i és aquí on s'instal·la el perill: "all margins are dangerous. [...] We should expect the orifices of the body to symbolise its specially vulnerable points. Matter issuing from them is marginal stuff of the most obvious kind. Spittle, blood, milk urine, faeces or tears by simple issuing forth have traversed the boundary of the body" (Douglas, 2007: 105).

no-lloc (social i simbòlic) de l'amor entre dones. Mai, en l'espai simbòlic, és l'altre –en segona persona, tu– amorós femení” (2002c: 262).

Fins a la sextina “Mai” no hi ha l'ús de cap mot amb connotacions negatives. “Terra de Mai” ha estat el paradís del plaer, on “la mort sols és un nom sense sentit” (305, v. 29), on “[n]o hi ha paranyes en el sexe de l'aigua/ ni tirania en la fraga del foc” (301, vv. 35, 36). Només s'esmenta com una ràfega, “la por” vinculada al foc (300, v. 8) i el possible “risc” “quan t'endinses en mi” (303, v. 36). Però, per què aquesta terra és un ideal?, quina és la cara oculta de la lluna? Si les cinc primeres sextines són l'expressió de la plenitud, en les tres següents –“Mai”, “Laberint” i “El corb absent”– s'esquerda la utopia, el jo poètic es situa en alteritat, i el desig comença a prendre cos. Entenent desig com la manca del cos de l'altra.

Arribats fins aquí, a partir d'“On s'esbalça la barca”, es pot assenyalar el punt on comença el procés cap a la dissimilació entre el jo i el tu, on el jo poètic inicia la singularització progressiva respecte de la seva altra i, de retruc, la seva pròpia. A grans trets, podem destacar tres elements que són representació d'aquesta singularització: la fragmentació del cos desitjat, el retorn tràgic cap a si mateixa i l'espera com a espai temporal on té lloc la construcció del desig.

Primerament, en la sextina citada, hi ha una fragmentació del cos de l'altra, fet que implica una erotització de les seves parts, les quals es transformen en objecte de desig i, conseqüentment, la separació d'ambdues. No obstant això, hi ha una superació de la simple contemplació pel fet que s'exclou una fetitxització de l'objecte de desig perquè el jo poètic no mirà sinó que “diu” les parts que més li agraden. Per tant, les afirma:

Diré el que més m'agrada de tu: barca,  
llengua, tendresa, ulls, genives, cingles,  
dents duna, lluna, pit, oratge,  
natge, somriure, dits, desig, cintura,  
pell, arbre, boca, cabells, risc i ventre,  
foscor, follia, raó, rella, sexe... (302, vv. 1-6)

Aquesta és la descripció més llarga que es fa de l'amant al llarg del poemari, i la gradació està disposada de tal manera que s'enllacen els atributs del cos de l'estimada i la seva manera de ser (Llorca, 2002c: 262). Descripció que només es pot fer des d'un coneixement del tu, que fins ara era impossible per dues raons: la primera, perquè el tu i el jo eren una sola identitat o bé un nosaltres (unió); la segona rau en l'ús del temps verbal, ja que l'explosió del plaer es troba en un present d'indicatiu i d'ara endavant entrarà en joc, a través de la memòria (ús del passat), l'experiència viscuda i el coneixement de l'altra. En aquest sentit, el jo s'inscriu en el discurs del desig, on s'abandona el ser amant i amada per ser tan sols amant.

Segonament, també es produeix el drama de si mateixa amb si mateixa. Marçal escriu els dos vessants negatius –oposats i coexistents– del fet d’haver estat en “terra de mai”, de la següent manera: la pèrdua dels propis límits en l’encontre amorós suposa la sensació de ser xuclada i vulnerable, la pèrdua d’una identitat pròpia: “se’m menja viva el teu mirall voraç” (306, v. 4) o “Aquest amor em diu que no tinc nom/ fora del que em gravava la tempesta” (306, vv. 13,14).

El primer vessant negatiu comporta una nova simbologia dins del poemari caracteritzat per l’aparició de connotacions negatives. Es pot destacar la imatge de la “tempesta” a “Mai”, on s’expressa la violència d’una passió transformadora del jo poètic, i ensems l’espera és torbadora, inquietant, gairebé una malaltia:

No vull tornar salva de la tempesta  
que trenca límits pel sud del teu cos  
on horitzons extrems criden desig  
i estimben astres pel séc de la plata.  
Em sé malalta d’espera voraç  
emboscada en l’oratge del teu nom. (306, vv. 7-12)

Aquesta pèrdua de la identitat-miratge és reforçada a “Laberint” amb la pèrdua física i figurada del jo poètic, dins de la passió amorosa (“laberint”): “No trobo, al laberint on sóc, la porta/ de sortida ni, al meu desert, metgia” (308, vv. 9, 10). I demana, al “cos bru”, a l’altra, que li trenqui la porta de sortida, per aconseguir els “filtres d’oblit”<sup>6</sup> (és a dir, lliurar-se a la passió oblidant el laberint, la pèrdua d’ella mateixa): “Que el teu cos bru m’esbatani la porta,/ i el meu s’endinsi pel call on les bruixes/ amaguen, sota clau, tota metgia,/ filtres d’oblit, l’atzar de la triaga...” (308, vv. 19-22). D’aquesta manera, la passió amorosa es converteix en una passió complexa, fet que accentua el plaer expressat per les primeres sextines com a efímer, ideal, atemporal, lliure de la voluntat i de la consciència d’una mateixa, i fora de les lleis de la quotidianitat.

També cal tenir en compte que, el darrer poema d’aquesta segona part, “El corb absent” (cor/orb absent), hi ha l’ordenament de l’experiència, disposat per estrofes, mitjançant l’afirmació del “cos”, del “plaer”, dels “sentits”, de l’aigua, de la incertesa i, que, en el darrer sextet, culmina amb la paraula “Mai”. En més d’una ocasió Marçal ha destacat que l’escriptura respon a una

<sup>6</sup> En els versos citats, s’ha de subratllar la presència de la “bruixa”, símbol recurrent al llarg de l’obra de la poeta. En aquesta sextina es troba en relació amb la “triaga” i la “metzina”. Així la bruixa és la figura femenina que conjuga en la seva identitat complexa “el doble tall”, creadora del verí i el seu antídote. La crítica ha considerat la bruixa com la personificació de les identitats femenines tradicionalment imposades (Llorca, 2002a: 119). La bruixa no és vella, lletja ni dolenta, sinó que és misteriosa, té coneixements i representa la saviesa ancestral; i en aquesta sextina el jo poètic s’hi identifica (assumeix una identitat singular): “D’aquesta terra, amor, on la metgia/ té doble tall, i bruixes sense casa/ cerquem la porta on grana la triaga” (309, vv. 37-39).

necessitat d'ordenar la seva experiència (Nadal, 1995: 10). Sembla, doncs, que aquí el jo poètic intenti ordenar els elements per comprendre la transformació de la terra *mia* en "terra de mai". Aquesta recomposició de l'experiència marca el pas de la segona part a la tercera, on parlarà un jo poètic més sincer, embolcallat dins d'una quotidianitat en què el desig i l'absència de l'altra seran objecte de queixa.

En efecte, l'última part del poemari és expressió del segon vessant negatiu: la solitud. L'alteritat que s'ha anat insinuant es conclou en aquestes sextines. Així, doncs, el tercer element que singularitza el jo poètic el trobem a "De parar i desparar taula", on es presenta l'absència amorosa a través de l'espera, que desemboca en la representació de la solitud. La temporalitat que fins ara no havia existit ("quan cap rellotge no marca cap hora", 297, v.26), no només ara es fa present sinó que és estructuradora, a través del temps marcat per les agulles del rellotge. D'aquesta manera, quan la passió amorosa s'incorpora en les lleis del temps i, inevitablement, en una quotidianitat, s'instal·la en el desig. És aquí on s'ha d'emmarcar la construcció del ser en funció de l'absència del tu.

Or, il n'y a d'absence que de l'autre: c'est l'autre qui part, c'est moi qui reste. [...] [J]e suis, moi qui aime, par vocation inverse, sédentaire, immobile, à disposition, en attente, tassé sur place, *en souffrance*, comme un paquet dans un coin perdu de gare. L'absence amoureuse va seulement dans un sens, et ne peut se dire qu'à partir de qui reste –et non de qui part: je, toujours présent, ne se constitue qu'en face de toi, sans cesse absent. (Barthes, 2002: 41)

A *Sang presa* aquesta absència es tradueix ja no en el desig de l'altra, sinó en la negació del desig, que converteix la possibilitat de mesurar-se en l'altra com la seva pròpia pèrdua.

Altrament, la impossibilitat del desig és allò que restableix l'estructura del subjecte. Una presa de consciència que només pot tenir lloc a partir de la ferida, tal com suggereix el soroll de ganivets esmolant-se al llarg del poemari: "Aquest enyor, al caire tallant d'un ganivet" (396, v. 1); "cloc els ulls per no veure/ la tenebra vermella/ quan les tisoires, fredes/ segellin aquest part" (377, vv. 5-8). Per una banda, la singularització del jo poètic es troba en un desdoblament de si mateixa, en una dualitat que integra tota la seva subjectivitat. Ella és qui mata i qui es mata, és la morta i qui la contempla i, també, és la mare i la filla a qui canta, com és el poema "Berceuse". Una cançó de bressol on el jo poètic s'abraça a si mateixa, tranquil·litzant-se tot dient-se que no la matarà, és a dir, que no es matarà:

La meva mà esquerra  
subjecta ben fort  
la dreta de l'assassí.  
Perquè el voltor sap avui  
que la despulla que el tempta  
és només ell mateix  
a l'altra banda del mirall. (365, vv. 46-53)

Aquesta escena maternal es converteix en una representació de pietat o autocompassió que atorga al poema una forta càrrega emotiva. No obstant això, la singularitat de *Sang presa* no és altra que l'objectualització del desig. A *Terra de Mai*, quan entrem en aquest discurs, és clar que es tracta d'un desig cap al tu amorós; en canvi, en aquest cas, es converteix en l'objecte a qüestionar per part del subjecte enunciadador. I això és expressat a través de la pèrdua, però no la pèrdua del que el jo poètic ha posseït sinó la pèrdua del que mai ha tingut, atès que l'aigua que se'n va és la seva set i el que ha begut, menjat, tocat, gaudit, el que se'ns havia revelat com el tot en majúscules, és només el coneixement de la seva *discontinuitat*. La qual cosa converteix aquest retorn a si mateixa com a definidor del seu sentit en tant que subjecte; per tant, esdevé constructor, al seu torn, d'una nova identitat.

L'aigua que fuig, és sols la meva set?  
I el fruit que lluu, més enllà de la tanca,  
¿és sols l'orbesa de la meva llengua,  
la saliva, la dent i la geniva?  
  
La pell que és lluny, són només els meus dits?  
I el foc que se'm fa escàpol, el meu fred?  
¿L'illa de Mai sols és el meu deler  
viatger que ha arrelat a trenc de platja?  
  
El teu sexe, és només el meu desert?  
I el paisatge proscrit rere els teus ulls,  
és la fosca avidesa dels meus ulls?  
  
El Tot que es fon, és només el meu Buit?  
I, inabastable en l'alta solitud,  
la teva mar, sols el meu suïcidi? (372)

## Del cos a la solitud

*“Assumir la pròpia soledat em sembla un signe de lucidesa.  
Pot haver-hi comunicació, però és previ el propi delimitar-se  
com a individu i això comporta la solitud”*

Fina Llorca (2002b: 287)

Aquesta frase mostra la consciència d'una poeta que reconeix la solitud com a tret característic del ser. Tot i la seva aparent transcendència, cal interpretar aquesta declaració des de la cara més sincera i vital. El reconeixement de la solitud s'ha de vincular necessàriament a una maduresa de Marçal (si tenim present tota la trajectòria) o del jo poètic (si considerem l'obra), davant la mateixa interpretació de la vida viscuda.

Fina Llorca ha analitzat, en la trajectòria literària de la poeta, com s'expressa aquesta solitud. L'article titulat "La solitud i el mirall de l'altre/a segons Maria-Mercè Marçal" (2002b) ens permet veure quina era la consciència de la solitud en les obres que precedeixen *Terra de Mai*. I Llorca en destaca el mirall com element per reconèixer alguna identitat, i el que reconeix, precisament, és la solitud, com s'observa en aquest vers de *Bruixa de dol*: "Aquest mirall em diu que sóc ben sola" (123, v. 1). En canvi, al poemari posterior, *Sal oberta*, la solitud es presenta com un estat assolit, i fins i tot harmònic. Per tant, essent conscient que la poeta ja havia expressat i acceptat la solitud en l'obra poètica, *Terra de Mai* es presenta com un nou re-coneixement de la solitud: "El mirall, de fet, obliga a mirar-se, i, en veure's, veure allò que darrere nostre ens és llast i gep i feix. La lluna, plena, massissa, es balma en apropar-se del seu contingut mític i màgic. És només vidre i mur; no és tampoc un mirall d'aigua, és impenetrable" (Marçal, 2004: 187). Paraules de Marçal que, a través de la imatge de la lluna com a mirall que no reflecteix, il·lustren la impossibilitat d'arribar a l'altra. Una imatgeria que es desplega fortament a *Sang presa*, amb versos com: "Pel mirall sense fons, color de sang com fuig" (359, v. 4), "No era d'aigua./ La ferida m'ensenya/ que era de vidre/ i mur, impenetrable./ el mirall que em xuclava" (366) o "La lluna absent signa aquest cel opac" (371, v. 9), entre molts d'altres.

En la "Sextina reivindicativa" i la "Sextina revolta", Marçal situa l'amor en un context real, sotmès als límits d'una quotidianitat, que lluny de banalitzar-lo, expressa les pressions en què es troba un plaer determinat i limitat per una vida diària. L'actitud del jo poètic no és tràgica, ni melancòlica: presa per la sinceritat, mostra la seva queixa amb uns versos fervents d'honestat, mitjançant una forma discursiva i dialogada:

Amor, ja que m'has dit que et digui què  
vull, t'ho diré ben clar: contra l'horari,  
el meu desig reivindica el lleure  
total, i tu i el teu desig per paga,  
pujar parets d'amor per tot ofici  
i pintar de diumenge la setmana. (317, vv. 37-39)

La poeta converteix la pròpia realització de l'amor en una revolta contra la impossibilitat d'una unió absoluta i contra la naturalesa efímera del plaer:

“Amor, les barricades i la lluita/ oblidaran l’escala de la mina/ quan, dins, els besos facin la revolta!” (317, vv. 37-39).

## El final de la festa

Què en resta? A “L’engruna de la festa” l’ús de l’imperfet atorga un passat a la festa dels cossos, de la qual com a lectora encara en guardo la sensació: “Se’ns ha fos a les mans: era una festa” (322, v. 13); “El teu cos era el meu i el meu la festa del teu” (322, v.20). Els termes que havien designat l’erotisme femení més ardent, ara s’adjectiven amb un canvi de gust: “La sal amarga el pòsit de la copa” (322, v. 19); amb la pèrdua del verb arbrar-se: “on vius, absents, flama i fusta de boscos/ malalts, i on res no vetlla per la festa” (322, vv. 11, 12); o amb la negació del paisatge: “Adona-te’n amor, no hi ha paisatge” (323, v. 31). No obstant això, no hi ha turment, no hi ha sang, perquè hi ha exili de la terra de mai (identitat). No hi ha oblit sinó una presa de consciència conjunta entre el tu i el jo: “Adona-te’n amor” –continuant així la imatge del mirall. Finalment, la darrera sextina del poemari, “L’ombra de l’altra festa”, presenta l’entrada a una altra festa, amb la incorporació de la paraula “solitud”: “Bon dia, amor: ¿quina ombra de campana/ adollarà a la copa del paisatge/ boscos i bes i solitud en festa?” (325, vv. 37-39). Des d’aquest punt de vista, la marca metafòricament corporal que la passió amorosa tatua al jo poètic és el poder delimitar-se com a individu i reconèixer-se així sola. Tanmateix, això no és impediment per una altra festa, sempre que sigui cert que tota persona que hagi vist la bellesa ja no pot deixar de desitjar-la, tant és així que ja no pot desitjar res més (Cixous, 2001: 85).

En canvi, a *Sang presa* també trobem l’afirmació de la solitud, però molt lluny de ser acceptada de forma positiva. El seu origen es troba en l’esquinçament de la identitat amorosa, que ha significat la mort simbòlica del jo poètic. Per això, *Sang presa* és una obra escrita des del “trau atònit”, que, al seu torn, esdevé, en cert sentit, redemptor, ja que el fet de caure en una guerra, malgrat quedi molt malferida, implica que finalment és a la sang a qui el jo acaba demanant uns altres ulls. Una nova mirada: “és a la sang que demano uns nous ulls” (415, v. 29).

## Conclusions

Maria-Mercè Marçal, amb *Terra de Mai* i *Sang presa*, no només pren la paraula per parlar del cos de dona i des del cos de dona, sinó que a través d’un marcat jo poètic femení s’inscriu en el text creant un nou llenguatge.

A través del joc especular que presenten les sextines de *Terra de Mai*, he pogut mostrar l’evolució al llarg de l’obra de l’estar del jo poètic i el seu autoconeixement emmarcat en el discurs del desig. A la primera part del poemari, la imatge del mirall s’ha interpretat com la unió absoluta amb l’altra, expressant així el plaer exclusivament femení. La fusió és constituïda per tres fases: presentació del jo/tu, fusió de les dues subjectivitats i afirmació de la unitat amb el verb “som”. Al llarg de la segona part, aquest “ser u” es



trenca a mesura que el jo poètic es va singularitzant, fet que implica la situació d'alteritat respecte el tu amorós i l'estat del jo definit per ser en tant que ésser desitjant. D'aquesta manera, el plaer acaba essent una realitat transformadora que permet al jo construir la seva identitat i afirmar-la a través de l'acceptació de la pròpia solitud. La "fal·laç utopia" d'arribar a una *continuitat*.

Des d'aquest punt de vista, el jo poètic ha convertit el t'estimo en un jo estimo. Així, sentir els límits del propi subjecte no pren una forma tràgica, perquè hi haurà una altra festa (jo estimo); tanmateix, mai no podrà ser celebrada de la mateixa manera. Quan has estat exiliada del que et pensaves que era la teva terra (unió absoluta) i l'exili t'ha revelat la veritable identitat, el retorn es converteix en un autoengany, però el desig d'aquella unió primera marca el cos. En canvi, *Sang presa* és el vessant tràgic d'aquest procés. El fet de descobrir que el jo s'ha deixat de mesurar en l'altra, la situa de forma radical davant de si mateixa. La negació de l'alteritat amorosa o l'absència de l'altra entesa com a representació radical d'un plaer inassolible és viscuda de forma violenta i arriba a tocar allò prohibit. I el jo poètic només es pot expressar des del més *abjecte*, que és el que surt del seu cos femení i taca tota l'escriptura, i aquí és des d'on es construeix la veu poètica: la ferida.

I és que es comença per la pèrdua, però aquesta no és mai la definitiva, sinó que prepara el ser per a la pèrdua següent (paraules d'Hélène Cixous en el seminari *Ciutats secretes*<sup>7</sup>). Sembla que Marçal en sigui molt conscient en els versos finals. Tot i que si s'ha d'emfasitzar alguna virtut del "combat del tu i del jo en mi" (Cixous, 2003: 10), aquesta és la força vital de sacrifici. La voluntat de continuar tot i afirmar-se com a derrotada: "dessaña'm, purifica'm, recomença'm" (388, v. 4).

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Barthes, Roland (2002<sup>1977</sup>), *Fragments d'un discours amoureux, Œuvres complètes. Tome v. Livres, textes, entretiens 1977-1980*, París, Éditions du Seuil: 29-112.

Cixous, Hélène (2001<sup>1979</sup>), *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*, trad. Anna Maria Moix, Barcelona, Anthropos.

— (2003), "Ma conscience me mord la langue avec tes dents", *L'amour du loup – et autres remords*, París, Galilée: 9-14.

Clément, Catherine & Kristeva, Julia (1998), *Le féminin et le sacré*, París, Stock.

Douglas, Mary (2007<sup>1966</sup>), *Purity and danger. An analysis of the concept of pollution and taboo*, Londres & Nova York, Routledge Classics.

<sup>7</sup> Seminari que va tenir lloc al MACBA (Barcelona) el 27 de febrer de 2007, organitzat pel Centre Dona i Literatura juntament amb el MACBA i la Universitat de Girona.

- Ferrater, Gabriel (2002<sup>1968</sup>), *Les dones i els dies*, Barcelona, Edicions 62.
- Irigaray, Luce (1982<sup>1977</sup>), *Ese sexo que no es uno*, trad. Silvia Esther Tubert de Peyrou, Madrid, Saltés.
- Kristeva, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, París, Éditions du Seuil.
- Llorca Antolín, Fina, (2002a), *Maria-Merçè Marçal: obra poètica*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- (2002b), “La solitud i el mirall de l'altre/a segons Maria-Mercè Marçal”, // *Jornades d'estudis “Vida i obra de Catarina Albert i Paradís (Víctor Català), 1896-1966”*. *L'Escala*, 20, 21 i 22 de setembre de 2001, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 283-298.
- (2002c), “Mare, filla, amant, amiga: muses en la poesia de Maria-Mercè Marçal”, a Carme Riera, Meri Torras i Isabel Clúa (eds.) *Perversas y Divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas. El fin de siglo y/o el fin de milenio actual*, València, ExCultura: 259-266.
- Marçal, Maria-Mercè (2000<sup>1989</sup>), *La germana, l'estrangera, Llengua abolida* (1973-1988), Barcelona, Eliseu Climent.
- (2004), *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*, Mercè Ibarz (ed.), Barcelona, Proa.
- Nadal, Marta (1995), “La paraula, principi ordenador”, *Serra d'Or*, 421: 10-11.
- Salvat-Papasseit, Joan (2001<sup>1923</sup>), *El poema de la rosa als llavis*, Barcelona, Ariel.
- Sartre, Jean-Paul (1943), *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, París, Gallimard.
- Thévoz, Michel (1996), *Le miroir infidèle*, París, Éditions de Minuit.