



# LA NIT, TRES DONES I MOLTES LLUNES

Anàlisi de l'obra poètica de Maria Mercè Marçal

LAIA PÉREZ MONNÉ

Llengua catalana i literatura

Magda Alberich Forns

2019-2020

Ins. Domènech i Montaner

2n Bat B

# ***Abstract***

El treball exposa què és la mitocrítica, una teoria d'anàlisi literària a través del mite i dels seus símbols, iniciada pel filòsof francès Gilbert Durand, i la classificació que proposa de les imatges. La diferència principal és entre el Règim Diürn, que engloba totes les imatges que representen l'ordre, i el Règim Nocturn, que conté les imatges contràries. A partir de la seva tesi analitzarem el poemari *Sal Oberta*, de Maria Mercè Marçal, i compararem les diferències entre els símbols tradicionals que classifica Gilbert Durand i els emparats per la poeta catalana. Maria Mercè Marçal, en el poemari analitzat, parla de maternitat i d'amor lèsbic, temes gairebé no tractats en la literatura catalana fins al moment, i per tant es dedica a crear un nou univers simbòlic per poder-s'hi referir, jugant amb els valors tradicionals, amb l'objectiu de buscar un nou llenguatge per a les escriptores, fora del que existia i que considerava creat per homes i per als homes. Hem pogut observar que la cerca del llenguatge es tradueix en una tendència per part de la poeta d'utilitzar un tipus concret de símbols classificats per Gilbert Durand: els del Règim Nocturn. El treball també conté una biografia i les influències en Maria Mercè Marçal, que ens permet conèixer-la una mica millor i fer lectures més acurades de la seva obra.

# Resum

The project exposes what it is *mythocritique*, a theory of literary analysis through myth and its symbols, started by the French philosopher Gilbert Durand, and the classification that he proposes of the images. The main difference is between the Diurnal Regime, which encompasses all the images that represent the order, and the Nocturnal Regime, which contains the opposite images. From his thesis we will analyze the poems "Sal Oberta" by Maria Mercè Marçal, and compare the differences between the traditional symbols classified by Gilbert Durand and those used by the Catalan poet. Maria Mercè Marçal, in the poems analyzed, talks about maternity and lesbian love, almost untreated topics in Catalan literature to date, and therefore is dedicated to creating a new symbolic universe to be able to refer to them, playing with traditional values, with the objective of finding a new language for the women writers, outside of the one that existed and which she considered to have been created by men, for men. We have observed that the search for language is translated into a tendency of the poet to use a specific type of symbol classified by Gilbert Durand: the Night Regime symbols. The project also contains a biography and some influences on Maria Mercè Marçal, which allows us to get to know the poet a little more and make more accurate reading of her work.

El trabajo expone qué es la *mitocrítica*, una teoría de análisis literario por medio del mito y de sus símbolos, iniciada por el filósofo francés Gilbert Durand, y la clasificación que propone de las imágenes. La principal diferencia es entre el Régimen Diurno, que engloba todas las imágenes que representan el orden, y el Régimen Nocturno, que contiene las imágenes contrarias. A partir de su tesis analizaremos el poemario "Sal Oberta" de Maria Mercè Marçal, y compararemos las diferencias entre los símbolos tradicionales que clasifica Gilbert Durand y los usados por la poeta catalana. Maria Mercè Marçal, en el poemario analizado, habla de maternidad y de amor lésbico, temas casi no tratados en la literatura catalana hasta la fecha, y por lo tanto se dedica a crear un nuevo universo simbólico para poder referirse a los mismos, jugando con los valores tradicionales, con el objetivo de buscar un nuevo lenguaje para las escritoras, fuera del que existía y que consideraba creado por hombres y para los hombres. Hemos podido observar que la búsqueda del lenguaje se traduce a una tendencia por parte de la poeta de usar un tipo concreto de símbolos clasificados por Gilbert Durand: los del Régimen Nocturno. El trabajo también contiene una biografía y las influencias en Maria Mercè Marçal, que nos permite conocerla un poco más y hacer lecturas más acuradas de su obra.

*[...] Dins la pell de l'ona salada  
serem cinc-centes, serem mil.  
Perdrem el compte a la tombada.  
Junes farem nostra la nit.*

*"Cançó de Fer Camí"*

Maria Mercè Marçal

<b>1. Introducció</b>	<b>7</b>
<b>2. Teoria</b>	<b>9</b>
2.1. L'imaginari en la poesia	9
2.2. La mitocrítica	10
2.3. Les imatges i els símbols	12
2.3.1. El Règim Diürn	12
2.3.1.1. Símbols esquizomorfs	12
2.3.2. El Règim Nocturn	14
2.3.2.1. Símbols sintètics	14
2.3.2.2. Símbols místics	15
2.4. Maria Mercè Marçal	16
2.4.1. Biografia	16
2.4.2. Obres	17
2.4.3. Influències de l'autora	17
2.4.4. Sal oberta	19
<b>3. Anàlisi del poemari Sal Oberta</b>	<b>22</b>
"Divisa"	22
3.1. "I. Freu"	24
3.1.1. "Festanyal de l'aigua"	24
II	24
III	26
XII	28
3.1.2. "Arc i tenebra"	30
IV	30
V	32
3.1.3. "Post escriptum"	34
I	34
3.2. "II. Set cançons esparses i un romanç"	36
I	36
3.3. "III. Heura"	38
3.3.1. "Baula"	38
IV	38
3.3.2. "L'hort foscant de l'atzar"	40
VI	40
3.3.3. "Sal oberta"	42
IV	42
VI	44
VIII	46
IX	48
3.4. "IV. Raval d'amor"	50
I	50
<b>4. Conclusions</b>	<b>53</b>
<b>5. Bibliografia</b>	<b>55</b>
	5

# 1. Introducció

Aquest Treball de Recerca consisteix a analitzar els símbols i imatges de l'obra de Maria Mercè Marçal seguint la teoria de la mitocrítica de Gilbert Durand. Partim de la hipòtesi que l'autora, que es reivindica com a feminista i una de les principals pioneres de la poesia lèsbica catalana, donarà un gir radical als símbols tradicionals i en farà aparèixer de nous per poder escriure sobre temes no tractats per cap altre autor. És, de fet, aquest caràcter innovador i, com la mateixa poeta descriu, rebel i combatiu el que m'ha fet entrar en el món dels símbols convertint Maria Mercè Marçal en una poeta que, no només escriu, sinó que fa de la literatura una trinxera pel simple fet de ser dona, de classe baixa, nació oprimida i de no estar dins de l'heteronorma.

Juntament amb el caràcter reivindicatiu de l'autora també m'ha atrapat la curiositat de navegar una estona pel món de la poesia, que, a vegades, sembla reservat a uns pocs erudits i privat a la resta de la població perquè es parteix de la base errònia que la poesia es redueix a una sola lectura correcta, a un sol significat. Considerar-ho d'aquesta manera és simplificar-ho tot i destrossar-ne una mica la màgia. I és aquí on trobem la complexitat de l'anàlisi que, duta a terme sempre des del dubte, ens fa arribar a unes lectures que hem exposat, però que ni són les úniques ni molt menys les més encertades. Un dels objectius personals del treball era l'exemplificació que la poesia és més accessible del que pot semblar a primer cop d'ull; només s'ha de perdre la por a dubtar i la por a canviar les primeres lectures deixant-se perdre en la profunditat dels versos.

Vam començar el treball amb la lectura del llibre *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. És un llibre on Gilbert Durand proposa una àmplia classificació dels símbols tradicionals i és el que ens ha permès fixar una base teòrica al treball. Com que partíem de la hipòtesi que l'autora capgiraria els símbols tradicionals i hi jugaria, necessitàvem saber quins eren aquests símbols tradicionals per poder-los identificar i comparar amb els utilitzats per la poeta. El següent pas va ser una contextualització biogràfica de Maria Mercè Marçal per saber qui era i què defensava, conèixer-la una mica més per poder entendre què ens podria voler dir, a través d'entrevistes, articles seus i llibres i articles que en parlaven. No va ser fàcil escollir un poemari i fer una tria arbitrària de quins poemes analitzar i quins no. El llibre *Sal Oberta* va ser triat perquè era el que tractava més concretament tant la maternitat com el lesbianisme, que són dos aspectes que necessitaven símbols propis i singulars. Els

paràmetres per escollir els poemes van acabar sent la diversitat de temes per poder fer una breu pinzellada del tots els que tractava.

El mètode d'anàlisi consistia en moltes lectures dels poemes, els cops que fes falta, deixant temps entremig per ampliar la perspectiva, fins a estar mig convençuda d'un possible missatge amagat entre versos i per poder començar a fer una interpretació més exhaustiva dels símbols, amb el suport de *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* i un diccionari de símbols de Juan Eduardo, i escriure-ho tot plegat. La metodologia és pròpia i poc sistemàtica, però Maria Mercè Marçal ens descriu el desordre com una virtut.

## 2. Teoria

### 2.1. L'imaginari en la poesia

Per què les guineus són astutes i els ases no? Per què quan t'imagines una poma o una rosa sempre són vermelles? Hi ha característiques que són completament arbitràries i encara ho són més els cromatismes de la passió, la innocència o la pau. L'explicació de per què atribuïm un significat a uns símbols, uns esquemes i unes imatges preestablertes la trobem en l'imaginari. *“L'Imaginari és el conjunt de valors, històries i llegendes, així com els símbols comuns, que formen part d'una cultura determinada”*<sup>1</sup>. Aquest imaginari, a diferència de la imaginació, que és una capacitat individual, forma part d'una col·lectivitat.

L'*imaginari poètic* utilitza aquestes imatges i esquemes, compartits pel lector i l'escriptor, que permeten una comunicació còmplice entre tots dos mitjançant símbols. El fet de no compartir símbols és la principal raó per la qual ens és força complicat, a vegades, entendre poesia d'una cultura molt diferent de la nostra. Trobaríem diferències entre l'imaginari català i l'anglès o el francès, i encara en trobaríem més entre l'occidental i l'oriental. Realment, està íntegrament lligat a la cultura i en forma part, a més de ser una eina per estudiar-la. Com també forma part d'aquesta cultura la manera com percebem i valorem aquest imaginari.

Gilbert Durand, parlant precisament de l'imaginari occidental, retreu que *“el pensament occidental i especialment la filosofia francesa té com a tradició constant devaluar ontològicament la imatge i psicològicament la funció de la imaginació com a “senyora de l'error i de la falsedat”*.<sup>2</sup> Aquesta desvalorització, potser ja heretada dels clàssics, que reduïen la imaginació a simples sensacions, ha sigut constant, i més al segle XX, època de grans avenços tecnològics i científics, per una “cosificació”<sup>3</sup> de les imatges, el nucli de l'imaginari, que les acaba destruint i no permet entendre-les. Per a l'anàlisi i classificació d'aquestes imatges Gilbert Durand crea tot un sistema antropològic d'interpretació d'imatges a través del mite: la mitocrítica.

---

<sup>1</sup>COSTA-GRAMUNT, Teresa *“Imaginari, Humanitats i Religions”*.

<sup>2</sup>DURAND, Gilbert *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, pàg. 25.

<sup>3</sup> Terminologia utilitzada per Jean PAUL SARTRE a l'*Imagination*.



## 2.2. La mitocrítica

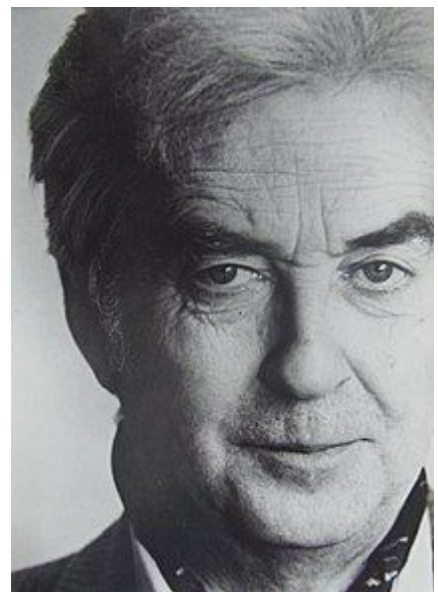
*"El mite és el somni dels pobles".*

Otto Rank

Per mite entenem tant el relat pròpiament dit com la llegenda, el conte o el relat novel·lesc. S'ha observat que els mites de les diferents cultures en diversos punts geogràfics tenen una estructura similar que es repeteix al llarg de tota la literatura i en les diferents totes les arts. Amb aquest pretext Gilbert Durand elabora un sistema d'anàlisi que té el mite com a punt base per analitzar-les.

El precedent de la mitocrítica, l'estructuralisme figuratiu, neix arran del llibre *"Les Structures anthropologiques de l'imaginaire"*, de Gilbert Durand. A diferència de la mitocrítica, l'estructuralisme figuratiu és pluridisciplinar ja que, a més de ser vàlid per a totes les arts, engloba estudis de matemàtiques, psicoteràpia, sociologia, etc. D'aquest sistema en deriva la mitocrítica i la mitoanàlisi, que analitza un conjunt d'obres del mateix context històric i geogràfic per fer-ne una anàlisi més completa, en comptes de descriure una única obra.

La mitocrítica, aplicada a la literatura, identifica les estructures del mite i n'observa la repetició en l'obra estudiada.<sup>4</sup> Cal recordar que *"el que importa del mite no és exclusivament el fil del relat, sinó també el sentit simbòlic dels termes"*.<sup>5</sup> De la mateixa manera que passa amb les imatges, amb els mites es tendeix a simplificar i, de fet, *no és quelcom absurd sense lògica ni sentit [...]: hi ha una lògica que es troba universalment en tot pensament*.<sup>6</sup> Està carregat d'imatges i de símbols, de sintetització i classificació difícil, i és precisament això el que es fa servir en la mitocrítica. Per tal d'interpretar el mite d'una manera més completa s'han de buscar estructures des del punt de vista simbòlic i no



*Fotografia de Gilbert Durand*

---

<sup>4</sup> Gilbert Durand parteix de la base que va comentar el filòsof Mircea Éliade: *"El mite és el model de qualsevol relat"*.

<sup>5</sup>DURAND, Gilbert pàg. 365.

<sup>6</sup> Crítica de la teoria de Lévi-Strauss a *"L'estructura mitològica de Lévi-Strauss"*, per part de Pedro Gómez García.

sintàctic, i tenir en compte que no s'arriba a una comprensió total del mite sinó a estructures similars i patrons comuns.

Lévi-Strauss analitza el mite en nivells jerarquitcats, dividint-lo en mitemes. Gilbert Durand li critica, però, que consideri que el nivell més elevat és el de la frase quan per ell ho és tot el teixit de símbols i imatges, que estan agrupades en "paquets"; no de relacions, sinó de significats. Mentre que Lévi-Strauss assimila el mite a un llenguatge, Gilbert Durand considera que no es pot traduir ni desxifrar ja que només el mite conté i explica el seu propi significat. En el seu mètode d'anàlisi Durand conserva l'anàlisi diacrònica (que té en compte l'evolució temporal) i sincrònica (que estudia la repetició de seqüències i la comparativa amb altres mites similars); coincideix, per tant, amb l'anàlisi de Lévi-Strauss, però n'hi afegeix una anàlisi dels símbols homogenis considerant que és "*l'únic que pot donar la clau semàntica del mite*"<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> DURAND Gilbert pàg. 369.

## 2.3. Les imatges i els símbols

Entenem la imatge, part vertebradora del mite, com el concepte abstracte, i el símbol, com el signe que dona forma concreta a la imatge. Gilbert Durand classifica aquestes imatges en dos grans règims: El Règim Diürn i el Règim Nocturn.

### 2.3.1. El Règim Diürn

#### 2.3.1.1. Símbols esquizomorfs

També anomenat estructura esquizomorfa o heroica, *el règim diürn de la imatge es defineix com el règim de l'antítesi*<sup>8</sup>, ja que no existeix dia sense nit i, en canvi, sí que existeix nit sense dia *perquè la nit té una existència simbòlica autònoma*<sup>9</sup>. Un esquema generalitzat d'aquest règim seria la constant eufemització del temor mortal a simples temors eròtics i carnals. Durand divideix els símbols diürns de la imatge en dos tipus: els primers, centrats en la brillantor victoriosa al fons de la foscor; i els altres, antítesi dels primers.

Els primers són els símbols teriomorfs, nictomorfs i catamorfs. Els símbols teriomorfs fan referència als animals. Són molt comuns sobretot en la literatura infantil, tant en contes com en faules. El bestiar, per tant, està molt arrelat a la llengua i a la cultura i, conseqüentment, a l'imaginari. A l'hora d'analitzar aquests símbols hem de tenir en compte que els animals acostumen a ser presentats amb característiques humanes. És a dir, tot i ser animals, en primera instància, a vegades, els atributs salvatge, lliure i descontrolat no són els més importants, fins i tot poden arribar a ser ignorats.

Els símbols nictomorfs són els que estan isomorfitzats amb símbols negatius vinculats a animals, foscor i soroll, com la nit negra. Per Durand la nit i el color negre sempre són valorats negativament, com l'expressió "*veure-ho tot negre*", amb evidents connotacions racistes. La foscor, per exemple, és isomorfa amb l'aigua, és a dir, hi comparteix estructura, ja que l'aigua pot ser tan clara com fosca i perillosa i és vinculada a la mort, el temps i la inestabilitat. De l'aigua, a més, en surten les onades del mar, que tenen el mateix esquema simbòlic que la cabellera femenina, símbol principal de feminitat i sensualitat, que alhora és isomorfa de la sang menstrual, víctima de moltes connotacions negatives d'impuresa i fàstic.

---

<sup>8</sup> DURAND Gilbert pàg. 69.

<sup>9</sup>DURAND Gilbert pàg. 69.

Els símbols catamorfs són imatges al voltant de la caiguda. La caiguda té una connotació negativa; de fet, representa el càstig en diverses religions. En la infantesa es converteix en una manera d'aprendre, eufemisme del fracàs. En general simbolitza la mort, l'agitació i els canvis, i està íntegrament relacionada amb el vertigen, que no és més que una representació de la por a la mort. És per això que Gilbert Durand veu en la caiguda una metàfora de tots els aspectes que ens espanten del temps.

La segona part del règim diürn està classificada en símbols ascensionals, espectaculars i diarètics.

Els símbols ascensionals són tots aquells relacionats amb l'elevació i la verticalitat. Són molt freqüents en la religió, ja que com més elevació més proximitat divina. La verticalitat té l'ala<sup>10</sup> com a símbol principal, i per això els ocells adopten una importància cabdal i apareix la figura de l'àngel. L'elevació també significa poder, amb el ceptre com a símbol<sup>11</sup>, i per extensió, l'espasa, tan monàrquic com diví, amb un toc paternalista d'aquest poder.

Els símbols espectaculars tenen la llum a l'epicentre. Una llum relacionada amb les divinitats i, per tant, amb l'ascensió. El símbol principal és el sol, que és comparat amb el Fènix. La llum facilita la visió i per això apareix el símbol de l'ull diví, que ho veu tot.

Els símbols diarètics representen la separació del bé i el mal i apareix la figura heroica amb les armes que tallen, símbol de poder que té una simbologia fàl·lica. En canvi, les ferides són femenines. A més a més, les lligadures s'utilitzen com a armes de les divinitats de la mort. Les armes de defensa es divideixen en circulars, que recorden el ventre femení, i quadrangulars, que representen el refugi. L'heroi és puresa perquè manté un combat espiritual. I la puresa ve representada pel foc<sup>12</sup> amb el fum, per la fulla de l'espasa amb el tall, per l'aigua<sup>13</sup> i per l'aire.<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> El símbol de l'ala, a vegades, és substituït per la fletxa i el llamp, que simbolitzen puresa, llum, rectitud i velocitat.

<sup>11</sup> En la sexualització, es converteix en un símbol fàl·lic que demostra el poder tradicionalment reservat a un únic gènere.

<sup>12</sup> Algun exemple de purificació seria la incineració, que representa la immortalitat de l'ànima i la resurrecció. El foc, a més, ens fa humans perquè el seu control ens diferencia dels animals.

<sup>13</sup> L'aigua és purificadora perquè neteja, refresca i es converteix en neu, que és blanca i freda.

<sup>14</sup> L'aire és símbol de puresa per la seva lleugeresa, la relació que té amb l'ascensió, la neteja i la respiració.

## 2.3.2. El Règim Nocturn

El règim nocturn, com ja hem dit, és un règim independent ja que, a nivell simbòlic, la nit té molt més poder que el dia. Si el règim diürn es caracteritza per ser el règim de l'antítesi, el règim nocturn es caracteritzarà per ser el règim de l'eufemisme. Durand divideix les estructures en sintètiques i místiques.

### 2.3.2.1. Símbols sintètics

Entre les estructures sintètiques hi trobem els símbols d'inversió i d'intimitat.

Els primers consisteixen en un ús continuat de la doble negació, i també del redoblament, és a dir, una pertorbació dels símbols diürns que passen a ser nocturns. Aquesta reversió dels papers és un intercanvi constant entre passiu i actiu, i apareix en el mite amb el tòpic de l'estafador que acaba sent estafat, el lladre a qui roben o qui empassa que és empassat. Engolir n'és l'expressió màxima i té com a símbols principals el mar i el peix. La creació del regne dels morts també és un redoblament perquè converteix la nostra nit en el seu dia; tot allò que és vell en el nostra regne, allà passa a ser nou. Els colors també passen per una inversió i eufemitzen la nit, que, com el color, *“remet sempre a una espècia de feminitat substancial.”*<sup>15</sup>, el soroll eufemitzat es converteix en música; la caiguda eufemitzada és descens, i l'ocell i el vol del règim diürn passen a convertir-se en peix i en l'acoblament del règim nocturn.

Entre els símbols de la intimitat hi apareixen la mort i la llar. La mort es pot estudiar a través dels nombrosos rituals fúnebres al llarg de totes les civilitzacions que ens han precedit. *“En nombroses societats assimilen el regne dels morts amb aquell d'on venen els nens”*<sup>16</sup>, i la mort és coneguda, també, com una segona infància. Aquesta inversió cíclica de la mort isomorfitza el sepulcre amb un llit i, com que som enterrats, és la mateixa terra la que fa de llit, element, evidentment, feminitzat, que ens retorna als inicis. Del sarcòfag isomorfitzem a la cova i a la casa, que, simbòlicament, tenen moltes similituds. Gilbert Durand considera que tota cavitat amb sostre, per isomorfisme, està relacionada amb el ventre matern i tant habitacions com cabanes com capelles estan feminitzades. La casa, ja més en concret, es pot, fins i tot, isomorfitzar al cos humà, que és el sùmmum de la intimitat.

---

<sup>15</sup>DURAND Gilbert, pàg. 212.

<sup>16</sup>DURAND Gilbert, pàg. 224.

### 2.3.2.2. Símbols místics

Els símbols místics són els que aconseguen dominar el temps i “*posen en joc les valoracions negatives i positives de les imatges*”<sup>17</sup>. Són protagonitzats per símbols cíclics i de progrés.

Intenten dominar Cronos a base d'una repetició continuada que ens permet preveure el que vindrà. Ens donen una visió determinista que ens resulta tranquil·litzadora per encarar el pas del temps i sobreposar-nos-hi. Tots els calendaris són cíclics, i el principi d'any és el començament, la creació que repetim any rere any. De fet, calcular el temps es converteix en una sensació de control. La lluna n'és el símbol principal, l'element cíclic per excel·lència, sobre la qual han girat molts calendaris, alguns dels quals segueixen vigents. De fet, esdevé la primera mesura del temps, el primer símbol que mor i, encara més important, el primer símbol que ressuscita i ens dona aquesta sensació cíclica d'eternitat. A més a més, és un símbol que va molt lligat a la fertilitat; per això, conté un bagatge popular agrícola important.

RÈGIM	DIÛRN		NOCTURN	
<b>CARACTERÍSTIQUES PRINCIPALS</b>	-Antitesi constant -Temor a la mort -Ordre i simetria -Idealització		-Inversió constant -Eufemisme -Desordre	
<b>ESTRUCTURA</b>	<b>ESQUIZOMORFS</b>		<b>SINTÈTICS</b>	<b>MÍSTICS</b>
	Brillantor en la foscor	Foscor en la brillantor		
<b>TIPUS DE SÍMBOLS</b>	<b>TERIOMORFS</b> Símbols d'animals personificats <i>Ex: cavall</i>	<b>ASCENSIONALS</b> Símbols relacionats amb l'elevació i la verticalitat <i>Ex: àngel, ull</i>	<b>INVERTITS</b> Símbols diürns convertits en nocturns, redoblats amb l'engoliment <i>Ex: peix, mar</i>	<b>CÍCLICS I DE PROGRÉS</b> Símbols de repetició i de rutina <i>Ex: lluna</i>
	<b>NICTOMORFS</b> Símbols foscos amb connotació negativa <i>Ex: nit</i>	<b>ESPECTACULARS</b> Símbols de la llum <i>Ex: sol, fènix</i>	<b>ÍNTIMS</b> Símbols que remetent a l'interior <i>Ex: cova, casa</i>	
	<b>CATAMORFS</b> Símbols al voltant de la caiguda i el vertigen. <i>Ex: abisme</i>	<b>DIARÈTICS</b> Símbols que separen el bé i el mal. <i>Ex: espasa</i>		

<sup>17</sup> DURAND Gilbert, pàg. 268.

## 2.4. Maria Mercè Marçal

### 2.4.1. Biografia

Maria Mercè Marçal neix el 13 novembre 1952 a Barcelona però passa tota la seva infantesa a Ivars d'Urgell, Lleida, d'on se sent originària. El 1969 se n'hi torna per estudiar Filologia Clàssica a la Universitat de Barcelona, fins al 1975, any en què es llicencia. La universitat es converteix en una obertura al món i és on coneix el seu futur marit. El 1972 es casa amb el company d'estudis i poeta Ramon Balasch, amb qui, i juntament amb Gemma d'Armengol i Xavier Bru de Sala, crea "*Els llibres del Mall*", una editorial que pretén la recuperació i el reconeixement merescut de poetes catalans poc valorats. El 1976 Maria Mercè Marçal i Ramon Balasch se separen. Aquest mateix any se celebren les Primeres Jornades Catalanes de la Dona, a la mateixa Universitat de Barcelona, on s'integra en el moviment feminista, i esdevé la veu poètica del moviment. Ingressa al Partit Socialista d'Alliberament Nacional (PSAN)<sup>18</sup> i passa a formar part del seu executiu. Dins el PSAN intentarà integrar al moviment una vessant feminista creant el Front de dones, primer grup de dones feministes i nacionalistes. N'és membre fins al 1979, any en què se'n desvincula per formar, amb altres membres, l'organització Nacionalistes d'Esquerra.

El 1980 fa oposicions a ensenyament secundari de llengua i literatura catalanes i ensenya a l'Institut Maragall de Barcelona. És l'any que marca un punt d'inflexió en la vida de la poeta, que també quedarà molt reflectit en la seva obra: decideix afrontar la maternitat de l'Heura en solitari. Arran del naixement de la seva filla el 1980, Marçal abandona l'activitat política i se centra més en l'activisme feminista i cultural.

Ja en els darrers anys de la seva vida, Marçal impulsa el Comitè d'Esriptores per visualitzar la literatura femenina dins del Centre Català del PEN Club<sup>19</sup>. El 1996 se li diagnostica un càncer. Mor el 1998 a Barcelona, als 45 anys, i és enterrada a Ivars d'Urgell.



*Fotografia Maria Mercè Marçal*

---

<sup>18</sup> Partit independentista d'inspiració comunista dels països catalans (1969-2015).

<sup>19</sup> Secció catalana d'un moviment internacional d'escriptors que té com a objectius promoure la literatura i defensar la llibertat d'expressió.

## 2.4.2. Obres

El 1976 guanya el premi Carles Riba de poesia amb el seu primer poemari, *Cau de llunes*, que es publica l'any següent. Es caracteritza per ser un llibre combatiu, políticament compromès i molt marcat per una popular divisa que en marca la línia ideològica. El 1979 publica el poemari *Bruixa de dol*, que, a diferència del primer, aborda la realitat social des d'un punt de vista femení, amb la cerca d'una identitat com a dona robada, que es converteix en l'eix central. El 1982 publica *Sal oberta*, recull en què tracta poèticament l'embaràs i el naixement de la seva filla, i també "*Terra de Mai*", dedicat a la seva parella Mai Cobos, abordant com a tema principal les relacions lèsbiques. El 1985 publica *La germana, l'estrangera*, que torna a tractar la maternitat. L'última obra poètica que publica en vida, el 1988, és *Desglaç*, en què tracta el dol per la mort del seu pare. El 1994, Marçal publica *La passió segons Renée Vivien*, la seva única novel·la, que tracta sobre la vida de la poeta francesa que li dona nom. En els últims anys de vida, en plena lluita contra la malaltia, escriu bona part de *Raó del cos*, que es publicarà pòstumament, el 2000.

L'obra de l'escriptora lleidatana, però, no es redueix a un llegat poètic i literari propi. Durant els anys vuitanta, Marçal es dedica a estudiar i fer traduccions d'una alta qualitat de diverses poetes i escriptores feministes, com *La dona amagada*, de Colette; *El tret de gràcia*, de Marguerite Yourcenar, o *L'Oneiropompe*, de Leonor Fini.

## 2.4.3. Influències de l'autora

La infantesa passada a l'vars d'Urgell li va atorgar un origen de poble que va influir tant en el llenguatge de la parla occidental com en les imatges de paisatge rural, que són comunes en tota la seva obra.

En l'àmbit familiar, la curiositat i estima per la cultura catalana les va heretar de banda paterna; en canvi, les diferents al·lusions a la cultura popular, van venir de part de mare. Es pot veure, doncs, aquest dualisme entre el bagatge culte i popular que és molt present en la seva obra per "*les constants al·lusions a antics oficis i tradicions [...] a motius i personatges de rondalla [...] i la referència a jocs i moixaines infantils*"<sup>20</sup>. La cultura popular emmarcarà la

---

<sup>20</sup> JULIÀ Lluïsa, *Contraban de llum*, pàg. 9.



seva poesia dins del moviment neopopulista però amb una marcada evolució diferencial entre els primers i últim poemaris que no farà que abandoni la poesia popular, però sí que en redueixi el protagonisme. Per últim, en les relacions familiars, ella reconeix que la seva tieta, una dona que vivia sola i sense fills, va donar-li la primera imatge de dona empoderada, autònoma i emancipada sense ni tan sols conèixer el moviment feminista com a tal. Una altra influència important són les petites referències a la cultura clàssica que podem entreveure al llarg de la seva poesia com a conseqüència de la carrera de clàssiques que va cursar i ensenyar en l'àmbit laboral.

La seva obra, però, no es pot interpretar sense tenir en compte els tres pilars fonamentals que deixa clars en la divisa del seu primer llibre, *Cau de Llunes: "A l'atzar agraeixo tres dons: haver nascut dona,/ de classe baixa i nació oprimida./ I el tèrbol atzur de ser tres voltes rebel"*,<sup>21</sup> sàtira de l'antiga tradició jueva d'agrair a Jahvè ser mascles, lliures i del poble elegit. L'autora reivindica la triple opressió com a possibilitat de rebel·lia. Ella mateixa va dir en una entrevista "*Jo no he escrit mai per militància [...]; en canvi m'he trobat molt sovint fent militància amb allò que he escrit*".<sup>22</sup> I és que, tot i que no volia que l'anomalia de ser una dona en un món d'homes, com ho era en aquell moment la literatura catalana, acabés etiquetant la seva obra, el fet de parlar de la maternitat, o el lesbianisme, entre d'altres reivindicacions, la va situar com a activista feminista pel trencament de tabús.

El pilar fonamental, doncs, és aquest feminisme que l'acompanyarà al llarg de tota l'obra. "*Marçal, en aquesta recerca d'una veu de dona, estableix una intertextualitat amb poetes, escriptores i crítiques femenines*".<sup>23</sup> . Jaume Marfany fa un repàs per les grans influències que Maria Mercè Marçal rep del moviment, tant de la poesia lèsbica clàssica, amb Safo, Nossis de Locres i Renée Vivien, com també de poetes del segle XX, amb Sylvia Plath, Adrienne Rich i Anna Akhmàtova, i de filòsofes i teòriques feministes, com Simone de Beauvoir.

Malgrat que en la divisa reivindicava les tres lluites, ella mateixa va reconèixer que la lluita de classes va quedar una mica desplaçada per una situació econòmica favorable com a funcionària i el llegat que en quedà va ser el fet de ser d'esquerres.

---

<sup>21</sup>MERCÈ Maria, "*Llengua abolida*" pàg. 23.

<sup>22</sup>MERCÈ Maria, "*El senyal d'una pèrdua*", pàg. 191.

<sup>23</sup>MARFANY Jaume, "*Veus i veus de dona*". pàg. 2.

Pel que fa a la lluita nacional, a més de la decisió d'una obra monolingüe, va tenir un fort contacte amb "la Nova Cançó"<sup>24</sup>, i tant cantautors com cantautores van musicar el seus poemes convertint-los en himnes. De la seva militància per la llengua cal esmentar la creació de l'editorial Llibres de Mall. Lluïsa Julià fa referència a la influència d'aquests grans autors i d'altres noms importants de la literatura catalana que van afectar directament la seva obra, com és el cas de J.V. Foix, de qui agafa l'amor com a atzar i combat, i el mar com a símbol de desig. D'Ausiàs March, en la manifestació del desig desacomplexat. I de Joan Brossa, a més de convertir-se en mentor i amic, agafa les sextines que la poeta compara amb la lluna per entrar en la seva poesia i ser incapaç de treure-les, i també la quotidianitat. L'últim autor que segons Lluïsa Julià té una gran influència sobre la poeta, tot i no compartir la llengua, és Lorca, de qui agafa les al·lusions a la infantesa, a la denúncia social i a la cultura popular.

Com a última lluita, ja minoritària, Maria Mercè Marçal impregna d'ecologisme alguns dels seus poemes com "Pasquins per a la revolta vegetal", que va escriure per les marxes antinuclears dels anys 80, o com en altres en què reivindica tota la feina de cura de les plantes, que tradicionalment s'ha assignat a la dona, i que considera que per això ha estat sovint menystinguda.

Finalment, va rebre l'última influència de la mateixa causa de la seva mort, un càncer de pulmó que va marcar l'últim poemari de la poeta, *Raó de cos*, amb un to més existencialista i reflexiu que els anteriors, en què la proximitat de la mort hi deixà petjada.

#### **2.4.4. *Sal oberta***

*Sal oberta* és el tercer poemari de Maria Mercè Marçal. La singularitat de l'obra és el tracte de la maternitat des del punt de vista de les dones, que tenia una constància anecdòtica en la literatura del moment. Per primer cop, a més, la poeta aborda el tema de l'amor lèsbic, un tema encara menys tractat, i el situa com a eix principal del poemari, també. La manera que té de mesclar tots dos temes fins al punt de fer dubtar de quin dels dos parla en cada moment és mitjançant l'ús del recurs anomenat *continuum lèsbic*. El terme de *Lesbian Continuum* va ser emprat per Adrienne Rich en l'assaig *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, en què obre el ventall del concepte de lesbianisme no simplement al fet que una dona hagi tingut o desitjat conscientment experiència sexual genital amb una altra

---

<sup>24</sup> Moviment musical antifranquista dels Països Catalans a la dècada dels 60 del segle passat.

dona sinó a totes les relacions entre dones, en què s'inclou la relació mare-filla que Maria Mercè Marçal exposa a "*Sal Oberta*". La primera publicació de l'article de Rich, però, és de 1986, posterior a la publicació de *Sal Oberta*, el 1982, tot i que aquest fet només evidencia la necessitat del moment d'ampliar el concepte de lesbianisme, amb o sense el terme de "*continuum lèsbic*".

No és d'estranyar, doncs, que un poemari que té com a principals dos grans temes poc comuns en literatura contingui una simbologia particular i pròpia en molts casos, que li dona un valor simbòlic immens, ja palès en els diferents subtítols de l'obra. *Sal Oberta* es divideix en quatre parts de diferents extensions cada una. El títol de l'obra ja parteix d'un gir i un símil entre *sal* i *ferida*, que fa encara més visible en la divisa que exposarem posteriorment. Enceta l'obra amb una cita del seu ex marit: "*I recorda que es tracta d'un enforcall al mar*". És una cita destacable ja que el mar cobrarà un important protagonisme al llarg de tot el poemari i serà un dels principals símbols de llibertat. A més l'enforcall, punt on concorren dos camins, és senyal d'elecció, de possibilitat de tria. L'obra, va dedicada "*a tu, Heura, i a les bruixes, i algun bruixot, que t'hem esperat amb alegria*". Per tant, a la seva filla i a la gent que, metamorfitzats en bruixes i bruixots, es situen al marge del sistema; comença ja amb un altre gir del símbol de bruixa, molt comú en el poemari anterior, *Bruixa de Dol*.

La primera part de *Sal Oberta* és *Freu*, estret, que representa tot allò que separa però també tot allò que uneix, i configura sobretot l'època de l'embaràs. Està conformat per tres parts, que són *Festanyal de l'aigua*, fent referència a aquesta qualitat alliberadora de l'aigua, *Arc i tenebra*, amb un arc que s'assimila al ventre matern i una tenebra que pessimitza l'embaràs, i *Post escriptum*, que només consta d'un poema dirigit a l'amant. La segona part és *Set cançons esparses i un romanç*. És la part amb més referències a la infantesa i d'una vessant més popular, que caracteritza la poeta d'una estructura i forma particulars. La tercera part porta de títol el nom de la seva filla: *Heura*. Amb una dedicatòria a l'inici "*A tu, quan encara eres un dolç paràsit del meu cos: i el meu cor, de tu*", que presenta un debat abordat posteriorment sobre la dependència de mare i filla. Consta de quatre parts, que són *Baula*, peça d'una cadena que a l'anar sola ja no pot encadenar; *L'hort foscant de l'atzar*, amb una nocturnització del possible domini humà sobre les plantes; *Cançons de l'enforcall*, amb un retorn a la forma popular de cançó i una referència a la cita del principi de l'obra, i *Sal Oberta*, amb el mateix títol que el poemari. L'última part, *Raval d'amor*, amb el subtítol *Variacions sobre una mateixa onada*, conclou el poemari amb una declaració d'amor i de llibertat, utilitzant el mar esmentat al principi.

A diferència dels dos primers poemaris, *Cau de llunes* i *Bruixa de dol*, reivindicatius i d'un obert caràcter social i d'activisme, *Sal Oberta* és un llibre descrit per la mateixa autora com a més introspectiu, reflexiu i íntim, també perquè tant el tema amorós com el maternal ho reclamen, però que marca un punt d'inflexió en l'estil poètic de l'autora.

### 3. Anàlisi del poemari *Sal Oberta*

#### “Divisa”

*Sal oberta a la nafra: que no es tanqui!  
Que no em venci cap àncora, vençuda  
pels anys, i per l'oratge, i per la ruda.  
Que cap pòsit d'enyor no m'entrebanqui!*

*Heura al velam! Sal viva a les parpelles  
per albirar l'enllà, com un desert  
obert de sobte en un deliri verd!  
Que l'escandall encalci les estrelles!*

*Sal oberta i, en reble, cel obert!  
Dixar senyal de sal on l'ona manqui  
que m'assaoni llengua, nas i orelles!*

*Sal oberta a la nafra: que no es tanqui!  
Sal que m'embranqui, en temps d'hora batuda,  
pel gorg lunar on tota cosa muda!*

El poema “*Divisa*” és la introducció del dilema que l'autora tindrà al llarg del poemari. Entre versos, es planteja la decisió de ser mare, amb tot el que comporta ser mare soltera en l'etapa del postfranquisme, o avortar.

Tenint en compte el tema principal, caldria començar pels dos grans símbols que aniran sortint en altres poemes i que representen les dues realitats. Per una banda, l'“heura”, nom de la seva futura filla, es contraposa a la “ruda”, planta abortiva. Cada planta pren protagonisme en l'estrofa on apareix. En la primera, la “ruda” va acompanyada de símbols

pesants tant a nivell literal, amb l'“àncora”, com metafòricament, amb els anys<sup>25</sup>. L'oratge es contraposa al “vent”, que després acompanyarà l'“heura”. No és casualitat, tampoc, que l'autora hagi escollit dues plantes com a peons del duel. Les plantes, lligades a la naturalesa, sempre han sigut un símbol de feminitat, així com el rol tradicional de cuidar-les, que sempre s'ha considerat femení.

En la segona estrofa l'heura va acompanyada, en canvi, de símbols més lleugers<sup>26</sup>. Amb el “velam” al costat però també el “desert”, l'adjectiu “obert” o la paraula “deliri”. I la inversió d'estructures que mesclen l'ascensió amb el descens: “*Que l'escandall encalci les estrelles!*”

Un altre gran símbol que, de fet, dona nom al poemari és la sal. La sal talla en doble fil; a causa del seu ús tradicional com a conservant té valor d'incorruptibilitat i, per isomorfisme, de puresa. Però també d'esterilitat pel costum romà de tirar sal als camps dels vençuts amb l'objectiu de tornar-los infèrtils. Aquesta connotació d'esterilitat que torna a aparèixer en forma d'un altre símbol, el desert, es contraposa en la segona estrofa amb l'adjectiu de després, “*Sal viva a les parpelles*”, i crea una antítesi de manual que no fa més que accentuar el dilema de l'autora. Per Maria Mercè Marçal, a més, la sal és símbol de feminitat, sorprenentment, en contra dels símbols de fertilitat que de manera tradicional acompanyen la dona, i juga amb un altre, el de la ferida o nafra. La ferida és un símbol diürn diarètic feminitzat, antítesi de les armes, que són un símbol fàl·lic. En el poema la ferida representa el fet d'haver-se quedat embarassada, que lliga amb el símbol fàl·lic causant de la ferida. Això explica la fixació de l'autora que no es tanqui, perquè és una ferida que li serveix com a eina de saber-se viva i símbol de fortalesa, i perquè és una ferida que no té clar si tancar, és a dir, si avortar.

Dos altres símbols marítics són marca de l'autora, en un mar, també salat, que per ella representa llibertat. Per una banda, el velam, que, a més a més, juga amb l'element de l'aire, i, per l'altra, l'ona, que és símbol de feminitat i sensualitat per isomorfisme de la cabellera femenina.

Finalment, en l'últim vers parla del “*gorg lunar on tota cosa muda*”. Ens introdueix un símbol molt utilitzat per l'autora, que és la lluna i que està carregat de connotacions de tot tipus. En aquest cas, li atribueix el valor tradicional d'instabilitat.

---

<sup>25</sup> El “pes” dels anys és comú en la cultura popular.

<sup>26</sup> Lleugeresa entesa com a sinònim de llibertat i contraposada al pes dels símbols que acompanyen l'heura.

## 3.1. “I. Freu”

### 3.1.1. “Festanyal de l’aigua”

II

*Guaita! Tenim les mans de la mateixa mida!  
I les meves per grosses, les teves per menudes!  
Veus! L’ocell fosc ha baixat a l’onada  
i el peix de llum s’ha ajocat a la branca.*

*La branca és aigua i l’onada treu fulles.  
El peix fosqueja entre el velam de l’aire.  
L’ocell és clar. La lluna, submarina.  
Guaita! Tenim les mans de la mateixa mida.*

*L’ona tragina fruita al grat del vent.  
La branca trenca als esculls del capvespre.  
Lluna de nacre, gavadals de boira  
ens capgiren la casa i la tendresa.*

*Ja ni sabem on s’han trobat, amor,  
les nostres mans de la mateixa mida.*

Consisteix en un diàleg íntim entre mare i filla utilitzant les mans com a element de comunicació. El tacte és un enllaç que més d'un cop farà servir en la seva relació amb l'Heura, ja que és el primer contacte entre mare i filla quan encara no ha nascut, quan encara és al ventre.

L'estructura simbòlica del poema és una constant contraposició dels dos grans règims, diürn i nocturn, dels quals ens parla Gilbert Durand, i també una contínua pèrdua de les funcions i dels valors en elements tradicionals.

A la primera estrofa, tot just començar, ja capgira els papers igualant les mans dient "*l les meves per grosses, les teves per menudes*" perquè, en teoria, si les mans són de la mateixa mida vol dir que la mare les té petites i la filla grans, però ja ens introdueix el principi d'inversió que caracteritza el poema.

Fixem-nos en el vers "*L'ocell fosc que ha baixat a l'onada /i el peix de llum s'ha ajocat a la branca*". Per una banda l'ocell, símbol completament diürn, va acompanyat de l'adjectiu fosc, que el contradueix. En canvi, el peix, símbol nocturn, va acompanyat de llum, que xoca amb el règim oposat. I a més a més, encara hi ha l'onada que acompanya l'ocell i la branca que acompanya el peix. Aquests elements naturals es van capgirant al llarg del poema com podem veure en el vers següent quan afirma que "*La branca és aigua i l'onada treu fulles*", o, en la mateixa estrofa, "*El peix fosqueja<sup>27</sup> entre el velam de l'aire/ L'ocell és clar. La lluna submarina*". L'autora encara segueix jugant amb la terra, l'aigua i el vent en la tercera estrofa, així com amb la terra, el mar i el cel. "*L'ona tragina fruita al grat del vent/ La branca trenca als esculls del capvespre*". I ho torna a fer a la "*Lluna de nacre*" amb el mar i el cel.

En l'últim vers de la tercera estrofa, "*ens capgiren la casa i la tendresa*", el verb "capgirar" resumeix el que ha fet la poeta al llarg de tot el poema, i la casa i la tendresa es converteixen en símbols d'estima i protecció propis d'un amor maternal.

Finalment, reitera el que ha anat repetint en altres versos; aquesta comparació de mans que són de la mateixa mida, que posa mare i filla al mateix nivell, que les iguala.

---

<sup>27</sup> És curiós que l'autora atribueix al peix de llum, que ha aparegut anteriorment, aquest "fosqueja".



### III

*Ens besem a ple bosc, en clariana fosca,  
on només planen ombres d'ocells sense memòria.  
Els esquirols amaguen els mots sota les pinyes.  
La lluna oblida el foc que li encén la cara.*

*Les falgueres crepiten amb el rou de la festa  
- ni ho saben, que hi ha l'erm ordenat de l'herbari!  
Per venir ens hem buidat les butxaques i els ulls  
i hem deixat endarrere cartipassos i noses.*

*Ens traiem els vestits i ens abracem badats  
com dues boques foses: som la carn dins de l'ungla.  
I quan ens en tornem, plens a vessar, brandem  
paperines molt fondes amb les mans de l'amor.*

*I escapem per la plaça major d'aquest neguit  
serramostre de mel i de llet i de fulles...*

Maria Mercè Marçal parla d'un amor irracional i passional. L'esquema simbòlic comú en tot el poema és la constant desvinculació dels símbols diürns respecte dels símbols nocturns, de l'ordre i la rectitud envers el caos i el desordre. I una clara victòria dels darrers.

El primer exemple és en el vers "*La lluna oblida el foc que li encén la cara*". La lluna és un símbol molt recurrent en tota l'obra de Maria-Mercè Marçal, que l'autora adopta, se'l fa seu i el capgira, com en aquest cas, on no depèn, com sí que ho fa en el valor tradicional, del sol, sinó que hi ha una autèntica declaració d'emancipació respecte del foc, que fa funció del sol i, per isomorfisme, una independència de la dona, representada per la lluna, respecte a l'home, representat amb el foc. Aquesta desvinculació del gènere femení cobra més sentit si tenim en compte que l'autora, en el poema, parla d'una relació lèsbica.

A tot això s'hi afegeix un altre element, la natura, un símbol feminitzat que acaba representant aquest desordre i, també, aquesta llibertat. Per exemple, en els versos "*Les falgueres crepiten amb el rou de la festa/ -ni ho saben, que hi ha l'erm ordenat de l'herbari!*", les falgueres, acompanyades del rou de la festa, representen aquesta anarquia desvinculada de l'erm, àrid i infèril, ordenat -símbol diürn- de l'herbari, és a dir, aquest *no saber*, aquesta ignorància de l'ordre per part del caos. Torna a repetir-se la mateixa idea en el següent vers, "*Per venir hem buidat les butxaques i els ulls*". Buidar-se les butxaques és oblidar les coses que ens pesen, descarregar. L'ull, símbol diürn, està molt relacionat amb el concepte d'una divinitat que tot ho veu i, encara més important, que tot ho jutja. Buidar-se els ulls és descarregar-se de prejudicis<sup>28</sup>, també és tornar-se més vulnerable però més sincer. A més "*l'inconscient és sempre representat sota un aspecte tenebrós, tèrbol o cec*"<sup>29</sup>. La mateixa estrofa acaba amb una declaració d'intencions; "*i hem deixat endarrere cartipassos i noses*" és, altre cop, un trencament de l'ordre, de les normes preestablertes, que són considerades noses i tot.

En la tercera estrofa hi apareix el concepte de nuesa, "*Ens traiem els vestits*". Torna a ser un concepte de vulnerabilitat, puresa i sinceritat, però amb el dualisme de sensualitat i luxúria, que tracen una fina paradoxa. Tant les "*dues boques foses*" com "*la carn dins l'ungla*"<sup>30</sup> representen un amor carnal que la poeta descriu sense embuts ni tabús. I en els últims versos d'aquesta penúltima estrofa ens presenta la relació com quelcom que omple; "*l quan ens en tornem, plens a vessar[...]*". Finalment, acaba parlant del rastre<sup>31</sup> "*de mel i de llet i de fulles*", el record dolç i natural, per tant, lliure, de la trobada amb l'amant amb el símbols de la mel i la llet que Gilbert Durand descriu com "*dolcesa, delícies de la intimitat recobrada*".<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> Va molt relacionat amb el concepte de l'*amor cec*, entès com un amor no superficial.

<sup>29</sup> DURAND, Gilbert p.87.

<sup>30</sup> Juga amb l'expressió popular de "com carn i ungla".

<sup>31</sup> Recupera la paraula 'serramostre', pròpia del llegat lleidatà.

<sup>32</sup> Gilbert DURAND, pàg. 247.

## XII

*Mai no he cercat de dreçar-li cabana,  
a aquest amor, ostatge de l'atzar.  
L'he volgut eix d'un enforcall al mar  
sense parets ni tanques ni barana.*

*A ple desert, cor fosc de caravana  
que tempta a pols l'ignot i hi funda llar.  
L'aventura del vent, que encén el far  
més extrem amb espurnes de campana.*

*Joc a fons, sense aval i sense gatge,  
amb daus robats a l'oratge endeví.  
En celler clos, la revolta del vi.  
A camp obert, besada i tatuatge.*

*I, si et plau, no em capgiris el missatge:  
he dit solc i no clos. No saps llegir?*

Aquest poema es podria resumir com l'expressió del desig, per part de l'autora, de teixir relacions lliures i posar la llibertat com a element imprescindible.

En el primer vers presenta la doble cara del símbol de la cabana, que més enllà de protecció és una cavitat tancada i, per tant, no és lliure. Per això declara que no busca dreçar cabanes a l'amor i juga amb l'oxímoron d'atribuir la qualitat de lliure fent-lo "**ostatge de l'atzar**" ja que capgira el símbol de presoner. A més, el situa com a "**eix d'un enforcall al mar**", és a dir, part principal d'una disjuntiva amb el mar, que per a l'autora sempre és símbol de llibertat, i "**sense parets ni tanques ni barana**", sense límits, ni tan sols límits protectors.

En el segon quartet utilitza el desert com a símbol de llibertat però fa xocar la diürnitat del símbol amb el "**cor fosc de caravana**", símbol nocturn d'intimitat. La caravana representa un canvi envers la cabana ja que, a diferència de la primera, és mòbil i, per tant, més lliure; és per això que l'autora decideix fundar-hi llar. I és en el mateix vers que descriu l'amor com quelcom que "**tempta a polys l'ignol**", que s'atreveix amb la ignorància i emprèn "**l'aventura del vent**", un altre símbol significatiu de llibertat, guiat per "**el far/ més extrem amb espurnes de campana**" encès pel vent, encès per la llibertat. La sinestèsia de les espurnes de campana serveix per capgirar l'ordre lògic dels sentits, perquè el desordre també és llibertat.

En el penúltim vers torna a referir-se a un amor pres per l'atzar "**sense aval, i sense gatge**", sense protecció però sense penyora, que acaba sent l'actuació lliure sense un plantejament de les conseqüències, i jugat "**amb daus robats a l'orange endeví**", mesclant aire i sort. Contraposa, en els darrers versos "**el celler clos**" amb "**el camp obert**" amb el vi, que "**és símbol de la vida oculta, de la joventut triomfant i secreta**"<sup>33</sup>, atributs propis de l'amor que ens presenta.

Conclou el poema amb dos versos, adreçats a l'amant, en què demana "**si et plau, no em capgiris el missatge:/ he dit solc i no clos. No saps llegir?**" i fa bifront, joc de paraules, advertint que no s'acaba, que no es clou sinó que deixa marca.

---

<sup>33</sup> DURAND, Gilbert. pàg. 248.

### 3.1.2. “Arc i tenebra”

#### IV

*Escanyaré la bèstia que em mossega a l'arrel  
i escopiré el verí que emmalalteix la fulla.  
El verd del meu amor és un bosc que es despulla.  
Té la pell morta! Encén fogalls a tomb de cel!*

*Desabraça'm! Que l'aire torni a tenir-me viva,  
lluny de l'ullal voraç que em clava a la tenebra!  
Desabraça'm i, a sang, arrenca'm de la febre  
que ha dut la meva barca fins a la teva riba!*

*Encerta'm de ple, llamp que signes l'enderroc!  
Desabraça'm de l'aigua! Desabraça'm del foc!  
Estella'm! Sigues ara el tall de la destrall!*

*Contra el corc que m'ensenya a viure amb la ferida  
parlo: sóc l'arbre pres d'angoixa tardoral.  
Desabraça'm! O abraça'm sense retorn ni brida.*

Maria-Mercè Marçal verbalitza la voluntat d'un canvi a base de deixar anar, de desfer-se de tot per quedar-se sense res, desprendre's de tot amor que no sigui sincer. El canvi es produeix a partir de la metamorfosi de l'autora en arbre, símil comú ja que *"la verticalitat de l'arbre [...] l'humanitza en certa forma apropant-lo a la posició vertical significativa en l'espècie humana."*<sup>34</sup> i a més, l'autora sovint s'identifica amb la natura feminitzada.

En els dos primers versos llança l'amenaça d'escanyar *"la bèstia que em mossega a l'arrel"* i d'escopir *"el verí que emmalteix la fulla"*. En tots dos casos consisteix a combatre allò que li fa mal, però mentre que la bèstia és quelcom extern, en el segon vers l'element pejoratiu prové de l'interior. És ja en el tercer vers quan identifica seu amor amb *"un bosc que es despulla"*, metamorfosant l'amor també i amb el símbol de sinceritat que representa desprendre's dels vestits. En el darrer vers d'aquest quartet accentua la idea de voler desprendre's traient-se la pell morta.

*"Desabraça'm"* enceta la segona estrofa i es repetirà fins a l'últim vers del poema, en què arriba al punt màxim d'alliberament de tot allò que l'envolta i de manera inevitable l'asfixia; per això juga amb l'aire, per tornar a sentir-se viva, que irònicament representa el contrari de la voluntat d'escanyar la bèstia. Ella escanya i és escanyada; redoblar el símbol és molt propi del règim nocturn. També s'allunya de l'ullal, símbol fàl·lic diürn de verticalitat, que és precisament el que la mossega i el que la clava no permetent-li ser lliure. En els darrers dos versos de la segona estrofa tracta també de desprendre's d'una amor, tractat com a malaltia que *"ha dut la meva barca fins a la teva riba"*.

En la penúltima estrofa comença la destrucció per part d'un símbol diürn, el llamp, que és responsable de l'enderroc. I remetent-se a la figura de l'arbre es desprèn tant de l'aigua que l'alimenta com del foc que la consumeix. Adreçant-se a l'amant, li demana que sigui *"el tall de la destrall"*, l'abisme entre ella i tot allò de què s'allibera.

Conclou, al darrer tercet, reconeixent al corc, que és la pròpia ferida de l'arbre, que és *"l'arbre pres d'angoixa tardoral"*, la pròpia por d'abandonar en la metàfora en forma de fulles caduques del que es desfà. Acaba capgirant el poema a l'últim vers dient *"Desabraça'm! O abraça'm sense retorn ni brida"*, parlant a l'amant altre cop i situant-la davant la possibilitat de triar si anar-se'n, juntament amb tot el que està deixant enrere, o quedar-se amb ella sense tornar, amb tot el que ha abandonat.

---

<sup>34</sup> DURAND, Gilbert. pàg. 323.

## V

*Aquest paràsit, arrencat a tall  
del cos viu que el nodria i que el sustenta,  
soc jo, arrapada a l'agonia lenta  
d'una ombra que se'm fon sense aturall.*

*Llampada entre l'enyor, que m'alimenta  
amb verí dolç i em blega amb el seu mall,  
i l'amargor, que, amb bec dur de magall,  
remou el sol i duu dol a la menta,*

*m'esbato, presa en el lleixiu que renta  
els olis vells i fa llum al mirall,  
i, ahora, ullpresa pel cigne sonor...*

*I esdevinc, ara, quan la lluna esventa,  
fent doble joc, la pols de l'enforcall,  
paràsit de l'amor i el desamor.*

En aquest cas, el jo poètic parla amb cruesa de l'angoixa que crea a Maria Mercè Marçal el fet de no tenir la seva filla Heura al ventre perquè ha nascut.

El símbol cabdal per interpretar el poema és el paràsit, entès com algú que viu a costa d'un altre, i la gràcia està en el joc de qui és paràsit de qui. En el primer vers, sembla que l'emancipació de la filla pren forma amb el paràsit *arrenca del tall*, descrivint el dolor de la separació física entre ella i l'Heura i amb connotació de retret per la marxa. Lògicament seria així ja que és la mare, en principi, la que alimenta la filla. Però en els dos versos següents és la mateixa autora que es reconeix "**arrapada** a l'agonia lenta/ que se'm fon", apel·lant a un subconscient incontrolat, que troba a faltar el contacte amb la filla, i capgira completament el símbol del paràsit: acaba sent ella la que depèn de l'Heura.

Converteix aquesta enyorança, per mitjà d'un oxímoron, "**verí dolç**", que l'alimenta i que es contraposa amb l'amargor que li comporta "*remoure el sòl*", entenent la terra com a símbol de realitat<sup>35</sup> i, recolzant-se en la imatge del "*bec dur de magall*", imatge de quotidianitat, reprèn el dolor transportat a la natura, a la menta que està en contacte amb aquesta realitat, per contacte amb la terra. Fa un joc de paraules, en els dos primers versos d'aquesta estrofa, a més, amb la "llampada" i el "mall" ja que, fonèticament, "mall" és "llamp" al revés i, blegant les paraules, verb utilitzat per la mateixa autora en el vers, també és blegada: doblugada per l'enyor.

En el tercer vers es veu "*presa en el lleixiu que renta els olis vells*", responsable de netejar l'oli, que representa una tradició amb què la poeta vol trencar, i pren el valor tradicional d'un oli que s'abocava a les llànties per il·luminar,<sup>36</sup> amb l'objectiu de fer llum al mirall, símbol també imprescindible en l'obra perquè figura la cerca d'identitat per part de l'autora. I es reconeix embuixada, al mateix temps, per "**cigne sonor**"; Durand descriu el cant del cigne, ocell solar, com "*la manifestació mítica de l'isomorfisme etimològic de la llum i la paraula*", que tenen en comú l'omnipotència.<sup>37</sup>

En l'última estrofa l'autora atribueix a la lluna la funció de netejar, amb el vent com a mitjà, per convertir en lúcides les decisions, davant de *l'enforcall*. I conclou la identitat del paràsit que ja havia deixat entreveure en la primera estrofa: ella és el "*paràsit de l'amor i el desamor*".

---

<sup>35</sup> El terra, contràriament al cel, que és símbol d'idealisme, representa, de manera simbòlica, la realitat. Conjuntament amb els peus, per metonímia. Per exemple: "Tocar de peus a terra".

<sup>36</sup> D'aquest antic ús ens ha quedat la frase "*Com posar oli en un llum*".

<sup>37</sup>DURAND, Gilbert pàg. 145-146.



### 3.1.3. “Post escriptum”

I

*Quan, vestida de lluna, vaig llegir-me la mà,  
la mà se'm disfressava d'amor sense duanes.  
I l'amor, transvestit d'atzar, a les drassanes  
de la lluna, llençava daus al freu de l'enllà.*

*Els daus no eren daus: eren l'ull de la mar.  
La mar era disfressa de l'averany abscon  
de la lluna i l'amor trenats a l'eix del món.  
El món es disfressava de tu, de mi i d'atzar.*

*L'enllà era l'ençà. I l'ençà, la disfressa.  
En teatre fugaç, els llençols, sense fressa,  
paraven el teló de l'atàvic convit:*

*Si, disfressat de mi, tu em prenies els guants  
per abastar la lluna de l'arbre prohibit,  
qui, disfressat de tu, t'escapçava les mans?*

El poema té com a eix principal el redoblament dels símbols mitjançant la disfressa que amaga la veritable identitat i fa possible una protecció sobre les protagonistes.

En la primera estrofa, el jo poètic es llegeix la mà, tradició associada a la bruixeria, que representa el destí contrari de l'atzar, i se serveix de la lluna, símbol de feminitat, com a disfressa; personifica la mà com un amor "*sense duanes*", lliure, contraposant el destí presentat inicialment a l'atzar, que es converteix en un símbol de llibertat i és situat "*a les drassanes/ de la lluna*" mesclant mar i cel. Amb aquesta barreja d'identitats l'amor és llençat pel jo poètic al freu, subtítol del poemari, que representa tant allò que uneix com allò que separa.

En la segona estrofa els daus perden la identitat per prendre forma d'"*ull de la mar*", element diürn nocturnitzat i, per tant, eufemitzat. "*La mirada seria el símbol del judici moral [...] mentre que l'ull no seria més que un símbol debilitat, significatiu d'una vulgar vigilància*"<sup>38</sup>, però l'ull eufemitzat per la mar perd inclús la capacitat de vigilància. La mar que vesteix l'amor i l'autora les protegeix, i el fet d'estar "*trenats a l'eix del món*" és la unificació de totes dues coses, que s'amplifica amb la conversió del món en l'amor entre dues amants.

En el primer tercet fa un joc de paraules entre l'enllà i l'ençà que fa desaparèixer el context espai-temporal per metamorfosar l'amor com un teatre, aquest cop irònicament, sense disfresses, amb els llençols com a escenari del dubte que representa l'últim tercet. La pèrdua de disfresses, a més de vulnerabilitat, perquè fins ara les disfresses protegien, representa un amor sincer pel reconeixement d'identitat real.

El dubte està marcat per un canvi d'identitats entre la parella a través, altre cop, de la disfressa i fent ús dels guants com a impediment del tacte. Descriu la relació com quelcom prohibit, amb una referència bíblica del plaer i el pecat: "*l'arbre prohibit*", preguntant-se "*qui, disfressat de tu, t'escapçava les mans*", és a dir, qui els impedeix gaudir d'aquest pecat?

---

<sup>38</sup> DURAND, Gilbert pàg.143.

## 3.2. “II. Set cançons esparses i un romanç”

I

*Si o mar tireva barandas...*

ROSALIA DE CASTRO

*Si el mar tingués baranes  
i el tomb del cel mollons  
prou sabia on cercar-te  
mes no hi vindria, no.*

*Si pogués posar en gàbia  
el plomatge del foc.  
Si el vent tingués andanes,  
brides i estrep el cor*

*Si pogués alçar tanques  
al jardí de l'amor,  
prou sabia on cercar-te,  
mes no hi vindria, no.*

*No ho sents? S'obren les portes,  
portes i porticons.  
La pluja trenca ribes,  
finestres i balcons!*

*I és aquí on et cerco,  
no sé per què ni com,  
dins la nit esmolada,  
com la tempesta el torb,  
pel mar sense baranes,  
pel cel sense mollons.*

Aquest poema reitera la importància de cultivar un amor lliure i el rebuig a qualsevol amor que no compleixi aquesta condició, així com la negació a domesticar-lo. Contraposa els símbols de la natura, que són els representants de la llibertat, als símbols de creació de l'ésser humà, que tenen una connotació negativa i que són associats a l'opressió. El poema té forma de cançó popular amb estrofes curtes, paral·lelismes i reiteracions lèxiques que en simplifiquen l'estructura i n'aclareixen el missatge. Maria Mercè Marçal cita un vers de la poeta Rosalia de Castro, amb qui l'autora s'identificava per la seva condició de dona, per l'admiració per la cultura popular i pel fet d'expressar-se en una llengua també oprimida, el gallec. De la cita n'agafa el primer vers i el mar es converteix, a través d'aquest, en el símbol principal. A més, seguint la línia del contínuum lèsbic, el mar "*és l'abisme feminitzat i maternal [...], l'arquetip del descens i retorn a les fonts originals de felicitat*"<sup>39</sup>. Aquest poema, a través del mar, entre d'altres, és una exaltació constant del règim nocturn.

En la primera estrofa representa la llibertat en forma de mar i de cel i en desqualifica tant les baranes com els mollons, ja que tant la protecció com els límits es converteixen en opressió. Tots dos elements, baranes i mollons, faciliten la recerca de l'amant, però són rebutjats per l'autora, que d'aquesta manera no vol anar-la a buscar.

En la segona estrofa els elements naturals que simbolitzen la llibertat són el plomatge del foc, que ens dibuixa el símbol del fènix, i el vent. Els elements opressors són la gàbia, les andanes, les brides i els estreps, que o empresonen o intenten limitar. La tercera estrofa repeteix l'estructura de la primera: el jardí fa d'element lliure i les tanques són rebutjades.

La natura, finalment, que fins ara era símbol de llibertat, pren forma de pluja i vent que es capgira en contra dels elements que tanquen, com ho són les portes, els porticons, les finestres i els balcons. I ja en la part final concreta que és en la llibertat on busca l'estimada desconeixent-ne la forma i situant-la "*dins la nit esmolada*". És precisament en el règim nocturn on l'autora acostuma a sentir-se lliure per la flexibilitat que li permet. Els últims dos versos són la recuperació dels quatre primers símbols utilitzats ubicant la cerca de l'amor "*pel mar sense baranes,/ per cel sense mollons*".

---

<sup>39</sup> DURAND, Gilbert. pàg. 214.

## 3.3. “III. Heura”

### 3.3.1. “Baula”

#### IV

*M'han fet un ventre els guals oberts de la fortuna,  
el sol falcat a Peixos i la lluna a Escorpí.  
I l'amor que encertava amb bec de colibrí  
el moll breu de l'avenc on la raó s'engruna.*

*El rellotge de sal parat a la llacuna  
revolta i el traspals que es vestia de si.  
L'atzar cofat d'escuma i el desig carmesí  
que encengueren la festa al cor de l'hora bruna.*

*M'han fet un ventre altiu que gosa navegar  
en aigües de ningú contra llei de corrent.  
Si fongués llast d'arrels i el mossec de la dent  
que clava el meu enyor al caire de l'escar*

*segaria el llibant que em doblega a l'ençà  
i em perdria endins, sola, ciant a nit batent.*

*Primavera-tardor, 1980*

El poema representa la manera com la poeta s'agafa el repte de l'embaràs: Des d'un punt de vista rebel, com una lluita contra les majories i l'ordre socialment acceptat que no veia amb bons ulls la decisió de ser mare soltera.

Comença presentant l'embaràs com a conseqüència de l'atzar. Però acte seguit mescla sol i lluna: per una banda el sol el feminitza amb la nocturnitat dels peixos, que són *el símbol del continent redoblat*,<sup>40</sup> i símbol d'engolliment, un dels eixos principals del règim nocturn ja que engoleix altres peixos i és engolit per la mateixa mar, a més de tenir un important component de feminitat perquè *"el ventre sexual i el ventre digestiu es troben aquí en simbiosis"*,<sup>41</sup> i per altra banda la lluna és masculinitzada amb el símbol de l'escorpió, símbol fàl·lic però irònicament també representa a Maria Mercè Marçal ja que per data de naixement és el seu propi símbol. En els dos últims versos de la primera estrofa per mitjà del bec de colibrí, que torna a ser un símbol fàl·lic, i l'avenc, que al ser un espai tancat comparteix la característica de que *"tota cavitat, com admet fonamentalment el psicoanàlisi, és per davant de tot l'òrgan femení [...] està sexualment determinada"*,<sup>42</sup> exposa l'embaràs des d'una perspectiva irracional: *"on la raó s'engruna"*.

En la segona estrofa descriu la irracionalitat de l'amor que fa que estigui embarassada però cal destacar que, igual que la primera estrofa, les dues estan en passat. El temps, per l'autora, sempre significa una opressió de l'amor, per tant, per descriure el descontrol de l'amor, l'autora carrega contra el temps, un temps feminitzat amb la sal: *"El rellotge de sal parat a la llacuna/revolta"*. En els darrers versos fa responsable a l'atzar, altre cop, i *"al desig carmesí"*, que cromatitza el plaer, d'encendre *"la festa al cor de l'hora bruna"*, nocturnitzant el temps, que és una altra manera de fer-se'l seu.

En el tercer quartet fa un paral·lelisme amb la primera estrofa però en canvia la tendència, ja no parla en passat, parla en present, i declara la voluntat de *"navegar/ en aigües de ningú contra llei de corrent"*. La metàfora de l'aigua, utilitzada altres vegades, dona aquesta sensació de llibertat i, anar contra corrent suposa anar contra les lleis socials preestablertes. Ja en els dos últims versos del quartet canvia el temps verbal i amb present de subjuntiu proposa carregar-se tot allò que la manté clavada, que l'oprimeix, tant les arrels com el mossec de la dent, que la manté *"al caire de l'escar"*, a la vora del port.

Conclou amb dos versos en condicional que reiteren la voluntat de tallar allò que la lliga a terra per perdre's *"endins, sola, ciant a nit batent"*: per poder anar lliure remant endarrere, contracorrent.

---

<sup>40</sup> DURAND, Gilbert pàg. 204.

<sup>41</sup> DURAND, Gilbert pàg. 205.

<sup>42</sup> DURAND, Gilbert pàg. 229.

### 3.3.2. “L’hort foscant de l’atzar”

VI

*A Magda Marçal*

*He desat al calaix la ruda: se'm podria  
a les butxaques i al clos de la falda.  
Pels descosits sobreexia, i pels sets...,  
i els he embastats amb agullers de pluja.*

*L'he desada al calaix: potser les arnes  
de l'estiu en faran, d'esme, pastura.  
Mentre, triomfaran les fulles noves  
al jardí que s'espiga dins de casa.*

*Si, he desat la ruda i el reclam  
que obria portes als cavalls de l'ordre.  
I els daus m'han atorgat la clau oberta  
de la revolta, el vi de l'aventura.*

*He desat al calaix la ruda. I he afirmat  
la deu des d'on s'esbalça la tempesta de l'heura.*

Aquest poema, que l'autora dedica a la seva germana, ens parla de la decisió que ha pres de no avortar.

Per això, el màxim símbol, que ja hem comentat anteriorment, és la ruda. En el primer vers ja deixa clara la idea principal: "*He desat al calaix la **ruda**; se'm podria*". El sobreixir de què parla és aquest desbordament, il·lustrat amb imatges, a l'hora de prendre una decisió tan difícil, com si la mateixa decisió l'hagués sobrepassat i, embastant "*amb agullers de pluja*", visualitza aquesta liquiditat i, per tant, la poca resistència i la inseguretats amb la decisió presa.

En la segona estrofa torna a repetir la idea de l'abandonament de la ruda, però amb un gir complet del símbol en convertir-lo en infertilitat, en aliment per a les arnes, que no deixen de ser insectes que s'alimenten de brutícia i deixalles: és la desvinculació i l'abandonament de la idea d'avortar. La ruda acaba contrastant amb el triomf de "*les fulles noves/ al jardí que s'espiga dins de casa*". La casa -símbol nocturn d'intimitat- és la metàfora del ventre amb la criatura que neix a l'interior, és a dir, l'Heura.

En la penúltima estrofa reitera que desa la ruda i hi afegeix un altre component, l'ordre. Reconeix l'abandonament d'un ordre amb el símbol dels cavalls, símbol diürn teriomorf comú. En els dos últims versos de l'estrofa, "*l els **daus** m'han atorgat la **clau oberta**/ de la **revolta**, el **vi** de l'aventura.*", ens presenta l'atzar, amb els daus, que són un símbol nocturn contrari a l'ordre, com la causa d'una revolta. És a dir, la casualitat l'ha portat a revoltar-se contra el sistema patriarcal convertint-se en mare soltera.<sup>43</sup> El vi es converteix en símbol festiu i de joventut.

Finalment, per últim cop repeteix la idea de la ruda i fa un joc de paraules: "*he afirmat/ la **deu** des d'on s'esbalça la **tempesta de l'heura***", en què també es pot llegir la paraula "*adéu*" dirigida a la ruda. Albira una maternitat complicada.

---

<sup>43</sup> Aquests versos recorden la coneguda divisa de l'autora: "*A l'atzar agraeixo tres dons: haver nascut dona,/de classe baixa i nació oprimida./l el tèrbol atzur de ser tres voltes rebel*".



### 3.3.3. “Sal oberta”

#### IV

*Estranya companyia que m'abrades  
al punt més alt de l'alta solitud  
per on navego amb barques d'alegria  
ullpresa d'heura.*

*T'obres camí en un laberint de runa  
que l'aigua escala amb fletxes de tendresa.  
L'enforcall de la sal covarà en guerra  
l'ou del creixent?*

*No sé on són els confins del viatge.  
La mar és el marjal on grano, oberta  
als tretze vents de la terra, amb el cos  
florit de lluna.*

*I hi cerco signes, alfabet d'arrels  
per confegir-te un nom que no t'escanyi.  
Per bastir-te una casa que no et sigui  
veles ni remes.*

És un poema, altre cop, adreçat a la seva filla, que parla d'un dels principals eixos de la poesia marcelina: la cerca d'un llenguatge propi, perquè el tradicional, fal·locentrista<sup>44</sup>, està fet per homes i per als homes, i la creació o capgirament dels símbols tradicionals. Joana Sabadell considera que Maria Mercè Marçal escriu "*en una llengua que estima, però que no sempre la respresenta*", i és aquesta recerca la que impregna el poema.

En la primera estrofa descriu la solitud situada en un punt alt, símbol diürn d'ascencionalitat. Es troba sola en un llenguatge que no se sent propi, però navega "*amb barques d'alegria/ullpresa d'heura*", en la recerca del nou llenguatge embruixada per l'Heura i és acompanyada i abraçada per ella. De fet, la presenta com una de les causes que l'empenyen a buscar-lo.

En la segona, és la filla qui s'obre camí "*en un laberint de runa*", un camí ja no marcat sinó destruït, i acompanyada per una aigua ascensional, que escala, "*amb fletxes de tendresa*"; El símbol fàl·lic de les fletxes s'eufemitza amb la tendresa, atribut maternal, i són les que guien la filla. L'aigua és comuna en l'obra perquè la liquiditat permet no cenyir-se a tot allò preestablert i escolar-se per les escletxes de l'ordre, símbol nocturn. En els últims dos versos la poeta es pregunta si convertirà en guerra la maternitat, amb el símbol de la sal, que la representa tant a ella com a la dona, i el símbol de l'ou, arrodonit i fràgil, que figura la filla.

En la penúltima estrofa no fixa límits a l'objectiu del viatge; la cerca del llenguatge i la mar es reduplica amb la lluna fent de mirall perquè "*el marjal on grano*" coincideix amb "*el cos florit de la lluna*", una mar oberta, com sempre lliure, "*als tretze vents de la terra*", un altre símbol de llibertat. En la lluna florida, la poeta agafa el valor de fertilitat que uneix la lluna amb l'agricultura i la fa el màxim símbol d'aquesta com a símbol nocturn cíclic.

Conclou el poema adreçant-se altre cop a l'Heura, cercant un alfabet que no l'oprimeixi, prometent un nom que no l'escanyi. És irònic, tenint en compte que el nom d'Heura ve d'una planta que s'aferra a les altres fins al punt d'escanyar-les. Acaba amb la paradoxa entre protecció, amb el símbol d'intimitat de la casa, i llibertat, amb les veles i els remes, que tornen a fer una referència marítima.

---

<sup>44</sup> Terme que fa referència al privilegi del masculí en la construcció del significat.

## VI

*Hi ets i no hi ets. I t'abraço, retuda.*

*T'estimo com estimo aquest cos d'aigua  
que s'emmotlla al teu vidre sense tall,  
que vibra amb veu de gorga subterrània.*

*Per tu l'estany escampa arreu miralls  
de doble faç: soc jo i soc una altra.*

*I tu ets jo, petit desig obert  
al fons de tot, paràsit que m'habites  
tan dolçament com el sol beu la pell  
del salobre o com l'heura escala la tenebra.*

*Talp sigil·lós com un secret, que excaves  
túnels inèdits dins la meva raó  
per al meu cor que s'obre amb pluges de campana.*

*Per cinc mesos, encara!, i per molts anys!*

Aquest poema és una declaració d'amor cap a la filla i una declaració d'amor cap al seu propi cos.

Comença amb una contradicció: *"Hi ets i no hi ets"*. Que de fet és la contradicció de la pròpia filla, a qui parla tot i no haver nascut. El *"t'abraço, retuda"* és l'intent de protegir-la malgrat sentir-se'n incapaç. El seu propi cos és assimilat a un *"cos d'aigua/ que s'emmotlla al teu vidre sense tall/ que vibra amb una veu de gorga subterrània"*, és a dir, que el seu ventre s'adapta a la fragilitat de la filla intentant protegir-la amb aigua, i els moviments de la filla són vibracions dins del propi cos.

L'aigua apareix com a element primordial, encara que és difícil de classificar ja que *"l'element aquàtic es divideix contra ell mateix: perquè l'aigua clara no té completament el mateix sentit que les aigües compostes i profundes"*<sup>45</sup>, així que partirem de les característiques comunes en el poema. En principi, és un aigua tranquil·la, tancada i interior, en el cas del gorg i el cos d'aigua, i exterior, però també immòbil, amb l'estany posterior. És per això que l'assimilarem al líquid amniòtic. L'estany té un complement diferencial i és que es converteix en un símbol que redobla i crea la "doble faç" fent ambigua la identitat de l'autora que acaba dient: *"soc jo i són una altra/ I tu ets jo"*. Irònicament descriu la filla com a *"petit desig obert/ al fons de tot"*, ja que en realitat ella està tancada al seu interior però "obert", en aquest cas, és un gest de llibertat. El símbol de paràsit, comentat anteriorment, torna a prendre forma de la filla i fa una contraposició diarètica entre la llum: *"com el sol beu la pell/ del salobre"* amb elements sinestèsics inclosos perquè mescla vista, gust i tacte, i la tenebra: *"com l'heura escala la tenebra"*, personificant la filla amb la planta enfiladissa, una filla tancada al seu interior fosc.

Finalment, la filla pren forma de talp i l'autora l'acusa d'excavar *"túnels inèdits dins la meva raó"*, acció pròpia dels talps, i més tenint en compte que, literalment, l'Heura resideix en el seu interior. El cor, contràriament als elements tancats i interiors que han aparegut durant tot el poema, *"s'obre amb pluges de campana"*. L'aigua de la pluja també és diferent de l'aigua estancada i interior que ha sortit anteriorment, és una aigua exterior i en moviment. La campana recorda la forma del ventre d'una embarassada i amb aquesta voluntat d'obrir-se és conscient que aquest amor filial durarà *"per cinc mesos, encara!, i per molts anys!"*.

---

<sup>45</sup> DURAND, Gilbert. pàg. 30.

## VIII

*Mai cap amant no ha gosat arribar  
al lloc extrem des d'on tu m'acarones.  
De dins enfora, amor, sento les ones  
i em faig areny i duna i penyalar.*

*Sorra i record de demà, mans enceses  
pel risc, mirall de l'ombra de l'ahir  
que et congrià i et feu hoste de mi,  
jo visc en tu, en les teves escomeses.*

*Tu vius en mi i et mous pel clos comú  
-aigua a l'aguait de les veus de la terra  
que esborra amb sal el rastre de la guerra-*

*¿Sents el llevant com tempta, cor dejú,  
els molls remots on l'urc se'm desaferra?  
Creixent en tu, la mar i jo som u.*

El poema VIII és l'exemplificació del contínuum lèsbic en què Maria Mercè Marçal fa que la relació mare i filla acabi adoptant característiques de la relació entre amants.

En els primers dos versos l'autora ja descriu aquesta connexió amb la filla a través d'un contacte sensual: "*Mai cap amant no ha gosat arribar/ al lloc extrem des d'on tu m'acarones*". L'aigua torna a prendre protagonisme i aquest anar i venir de l'ona que llepa la sorra funciona de símil i converteix el jo poètic en areny, duna i penyalars, i la filla, en l'aigua que se li acosta i l'acaricia.

Fent servir l'antítesi del "**record de demà**" aprofita un joc amb el temps, propi del règim nocturn, per fer responsable "*l'ombra d'ahir*" de la decisió de tenir la filla i, per tant, de fer-la "*hoste de mi*" perquè resta tancada al ventre. Capgira els papers convertint-se ella en la que viu en la filla. En el vers següent, ja en l'estrofa posterior, capgira la situació amb un "*Tu vius en mi*", que reprèn el debat de dependència de qui amb qui.

En la tercera estrofa el seu ventre és descrit com a "*clos comú*" per on la filla es mou. L'aigua torna a protagonitzar els versos de l'autora, sent, aquest cop, la còmplice que esborra, juntament amb la sal feminitzada, el símbol masculí de la guerra. Hi ha una diferenciació entre l'aigua i la terra de què l'aigua està pendent: "*Aigua a l'aguait de les veus de la terra*" són les veus de la realitat, de l'ordre, de les coses fixes i sòlides, que contrasten amb la liquiditat de l'aigua, acompanyada de mobilitat i més flexibilitat.

En l'últim tercet fa una pregunta retòrica adreçada a la filla per si nota com el vent fa moure els molls lligats a la costa per fer-ne caure l'orgull, un vent molt relacionat amb la llibertat. I torna a capgirar els papers, ara és l'autora qui creix en la filla i és llavors quan s'uneix amb el mar i es converteix en el que representa el mar en bona part de l'obra de la poeta: la llibertat.

## IX

*A l'Adela, llevadora  
al punt on lleva la sal*

*El meu ventre és el món: de fora estant  
vetllo el creixent d'amor que ara l'habita.  
Cels sense orgull maduren la collita  
- hort clos de fruita oberta al nou tombant -.*

*Sé que hi ha arrels clavades al foscant  
- laberint d'aigua i set -. I sé la fita  
- sal revolta, trasbals on tot em cita -  
cap on roda el futur, vestit d'ïmant.*

*L'hora vibrant, la que ara em serva el pou,  
m'ha d'esfondrar brocal i ombra cansada  
perquè es confonguin astres, mar i rou.*

*I, covat per tanta aigua trasbalsada,  
del cor vell d'aquest ou naixerà, nou,  
un altre món amb la fruita badada.*

*6 de març / 30 de novembre 1980*

Maria Mercè Marçal descriu, com a objectiu vital, la voluntat de l'escriptora de canviar un món que no li agrada per a la seva filla. És un poema dedicat a la llevadora de l'Heura, l'Adela, amb qui fa un jocs de paraules de llevar, de separar, la filla i la mare.

En el primer vers ja descriu la voluntat de protegir la seva filla des de la seva posició com a mare: "*El meu ventre és el món: de fora estant/ vetllo el creixent d'amor que ara l'habita.*" i l'assimilació de l'Heura com a món. La collita que madura és la filla que va creixent dins el ventre, i continua la metàfora amb el símil del ventre com a "**hort clos de fruita oberta al nou tombant**" fent-se valer de l'oxímoron de la panxa tancada que guarda la filla oberta.

En el segon vers l'autora es reconeix clavada en una nit, "*l'aberint d'aigua i set*", que conté tant la substància com l'escassetesa. I ella té clar l'objectiu d'un futur "**vestit d'imant**", és a dir, se sent presa del pas del temps, i esdevé un element d'opressió, però que inevitablement la fa avançar i la fa mirar endavant.

En la tercera estrofa demana que el temps esfondri tot allò que la sosté de no baixar al pou. El pou és un símbol de descens, que no de caiguda, i "*tot descens en si és a la vegada l'assumpció cap a la realitat exterior*"<sup>46</sup> i una introspecció cap a un mateix. Finalment demana barrejar les fronteres dels astres, el mar i el rou; de cel, mar i terra, que és un acte més de trencament d'un pensament diarètic de segregació i classificació de tot, és un trencament de l'ordre natural de les coses.

Conclou, l'últim tercet, amb l'objectiu concret que persegueix durant tot el poema. "***l covat amb tanta aigua trasbalsada/ del cor vell d'aquest ou naixerà, nou/ un altre món amb la fruita badada.***" La lectura és doble: per una banda, amb el món com a sinònim d'Heura, ens ve a dir que d'ella en naixerà una persona nova, i, per altra banda, ens reconeix la voluntat de canviar el món amb i per "*la fruita badada*", l'Heura.

---

<sup>46</sup> DURAND, Gilbert. pàg. 199.



### 3.4. “IV. Raval d’amor”

I

*He estimat un arcàngel a ple vol,  
seda de bosc als cabells i a les ales.  
He trencat als seus ulls com la mar a les cales  
d’un país on les bruixes ja no duen més dol.*

*En solell blanc de boira i en obaga de sol  
l’amor ens ha parat un devessall de sales.  
El setè cel, on és, si no hi menen escales?  
Quin camí mig embasten els núvols del trebol?*

*Hi ha un paradís perdut rere aquest cap de broma.  
He sentit a la galta un fregadís de ploma  
i a la boca l’or viu de la bresca de mel.*

*No ho sabia pas dir: ¿era nit o de dia  
que he estimat un arcàngel a frec de la masia  
i he tocat, de puntetes, amb els cinc dits el cel?*

Es tracta, ara, d'una declaració d'amor a l'amant que ve acompanyada d'un trencament complet de la tradició amb una irònica visió del paradís celestial que prometen algunes religions.

El primer vers comença reconeixent l'amor per un arcàngel. Aquest és el primer trencament perquè *"l'àngel és l'eufemisme extrem, quasi antífrasi de la sexualitat"*,<sup>47</sup> i l'amor de què parla l'autora i que descriu posteriorment és un amor carnal que no comparteix les característiques pròpies de llum i puresa tradicionals. Els cabells i les ales comparteixen els atributs d'angelicalitat però estan coberts amb seda de bosc; la introspecció verda n'eufemitza el símbol i en trenca la puresa. L'últim vers acaba desqualificant l'arcàngel, que era un símbol asexual i sense gènere. L'autora no ho respectarà i el convertirà en símbol de feminitat. Les bruixes, que *"ja no duen més dol"*, són una referència tant a la cançó popular com al títol del seu poemari anterior *"Bruixa de dol"*, dedicat a la tristesa pel trencament de la relació amb el marit. És a dir, el final definitiu de la última relació heteronormativa que, a més, serveix de manifest per reivindicar el personatge de la bruixa des d'un punt de vista diferent a la misogínia popular.

En la segona estrofa hi ha la voluntat d'amagar-se dels símbols diürns sota una capa de boira que eufemitza el sol amb el símbol antifràstic del *"solell blanc de boira"* que la protegeix. I a partir d'aquí comença a ironitzar sobre el paradís celestial que prometen un gran nombre de religions i de què ella, com a dona i lesbiana, se'n sent exclosa i veu com a inabastable: *"El setè cel, on és, si no hi menen escales?"* També és la desqualificació dels símbols ascensorials que a nivell religiós es consideren exemplars.

En la tercera estrofa inicia el capgirament total del símbol paradisiac, canviant-ne la concepció religiosa per donar-li valor propi i atribuir el *"paradís perdut"* a l'amor físic amb l'amant. Tradicionalment, *"la ploma, tot i que sovint sembla implicada en un context sexual, [...] no deixa de ser l'ocell de l'esperit Sant [...] i malgrat jugar un paper sexual en la mitologia cristiana, aquest paper està nítidament subliminat."*<sup>48</sup> Però la ploma del vers *"He sentit a la galta un fregadís de ploma"* ja no té aquest objectiu d'ascensió i verticalitat que cercava puresa sinó que ve carregada de sensualitat, acompanyada de "boca", "or" i "mel".

---

<sup>47</sup> DURAND, Gilbert. pàg. 136.

<sup>48</sup> DURAND, Gilbert pàg. 124.

En l'últim vers assimila el paradís al cel, que no coincideix amb el paradís divinitzat per les religions majoritàries. Hi ha un desconeixement que permet el revers del símbol celestial i la mescla de tots dos règims, diürn i nocturn: *"No ho sabia pas dir: era nit o era dia"*. Finalment, ella afirma tocar *"de puntetes, amb els cinc dits al cel"*, estimant l'arcàngel: ha assolit el que per ella és el paradís.

## 4. Conclusions

La poesia de Maria Mercè Marçal és un equilibri entre jugar amb la cultura i lluitar-hi en contra. És a dir, té la capacitat de crear poesia feminista a partir d'una cultura misògina, situant la dona en una naturalesa contrària a la cultura. Aquest oxímoron entre cultura i naturalesa és exemplificat per la mateixa autora amb les figures mitològiques clàssiques d'Atenea i Medusa. *“Atenea [...] representa la construcció conceptual masculina de la feminitat. D'altra banda, el seu escut porta incrustada la figura de la Medusa: la dona salvatge i perillosa, el femení més desfermat i indomable, la feminitat feta monstre, allò que queda exclòs de l'ordre simbòlic del patriarcat”*<sup>49</sup>. Marçal és conscient del pes i de la importància de la història, de tenir un passat. Ella mateixa afirma que *“No hi ha cap referent femení matern: no hi ha genealogia femenina de la cultura”*. Les escriptores viuen entre l'ordre del pare, que les inferioritza, i el caos de la mare, que no és ordre, i esdevenen òrfenes de referents en un punt intermedi, perdudes en terra de ningú. Per aquest motiu defensa la importància de crear una genealogia femenina, gairebé inexistent, buscant constantment autores referent, tant en l'àmbit català com internacional, per saciar-ne la mancança.

Les conclusions extreïtes d'aquest treball són la confirmació de la hipòtesi inicial a través de l'anàlisi, però va més enllà. Maria Mercè Marçal ha capgirat els símbols, hi ha jugat i els ha canviat, fins al punt d'intentar començar la creació d'un imaginari propi al voltant de la seva obra. Això sembla contradir el que exposàvem en la part teòrica quan déiem que els imaginaris són la imaginació col·lectiva, però en realitat confirma i revalorava l'obra literària de l'autora, que és capaç de fer-se seu un llenguatge i una cultura que no només no la representen sinó que a més rebutja.

La conclusió final del treball, però, no és només la confirmació de la hipòtesi inicial, sinó la manera com és capaç de donar un gir radical als símbols tradicionals i de fer-ne aparèixer de nous. I és que a través de l'anàlisi hem vist que els símbols, en l'obra de Maria Mercè Marçal, i en concret a *Sal Oberta*, reben una constant nocturnització que s'exemplifica com a tendència general, per part de l'autora, de fer que els sonets continguin els símbols diürns als quartets i els nocturns o diürns nocturnitzats als tercets que ho conclouen. L'autora juga

---

<sup>49</sup>GODAYOL, Pilar. *“Entre Atenea i Medusa”* pàg. 1.

amb tots dos règims al llarg dels poemes, és capaç de mesclar-los i enfrontar-los fins a fer que, finalment, el règim nocturn inundi el missatge i els símbols diürns siguin menyspreats. Això també va en la línia de les idees que vol plasmar i de l'objectiu que té de crear un llenguatge. És a dir, el règim diürn representa l'ordre i és el sistema contra el qual lluita; per tant, és lògic que busqui allunyar-se'n i situar-se a l'altra banda, al règim nocturn, per poder parlar tant de la maternitat com de l'amor lèsbic. Es contraposa a la rectitud, a l'altura i a la solidesa per perdre's en les corbes, la profunditat i la liquiditat. De fet, els dos règims acaben representant els dos gèneres, per això el règim nocturn, que és el femení, acaba dominant els versos. Un exemple d'aquesta lluita entre tots dos règims seria el vers "*La lluna oblida el foc que li encén la cara*", que conclou la independència d'un règim de l'altre.

Per poder fer-se seu el llenguatge, Maria Mercè Marçal utilitza símbols tradicionals canviant-ne el valor i en crea de nous. El símbol tradicional per excel·lència capgirat per l'autora és la lluna. En el vers acabat de citar, la lluna, que depèn del sol i és inestable, acaba independitzant-se i convertint-se en la màxima expressió de feminitat. Un altre símbol que pateix transformació és la bruixa, que té molta importància en el poemari anterior però que la poeta torna a utilitzar com a representació de dona resilient que viu aliena a la norma i a l'ordre - independent del règim nocturn. Un bon exemple seria el vers "*un país on les bruixes ja no duen més dol*", que trenca amb la cançó popular i amb el títol del seu poemari anterior, *Bruixa de dol*. També en menor mesura apareix l'àngel, que no compleix els atributs d'angelicalitat, i la sal, amb un fort component de feminitat.

Dels símbols creats per l'autora podríem destacar l'heura, nom de la seva filla, que apareix quan tracta la maternitat, i que s'enfronta a la ruda, planta abortiva, que representa el seu contrari i que acaba quedant desplaçada per l'heura: "*He desat al calaix la ruda: se'm podria*". Totes dues plantes formen part del duel entre tirar endavant la maternitat o no.

Tant els símbols que crea com els símbols que canvia acaben conformant un univers simbòlic molt ric al voltant de Maria Mercè Marçal, que és capaç d'enriquir el llenguatge per poder expressar i explicar als lectors el que ella vol, i semblar així un antecedent per a futures poetes. No és cap disbarat afirmar que és una autora cabdal per a la literatura catalana.

## 5. Bibliografia

### Llibres:

CAUSSE, Jean-Gabriel, *El asombroso poder de los colores*: Buenos Aires. El Ateneo, 2015. 224 pàgs. ISBN: 978-950-02-0869-7

CLIMENT, Laia, *Maria-Mercè Marçal, cos i compromís*: Barcelona. Abadía de Montserrat. 2014. 266 pàgs. ISBN: 978-84-8415-994-0

DURAND, Gilbert:

- *L'Imaginaire*: Barcelona. Del bronze. 2000. 165 pàgs. ISBN:9788484530152
- *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*: París. Bordas. 1979. 453 pàgs.. ISBN: 2-04-008001-5

EDUARDO, Juan. *Diccionario de símbolos tradiconales*: Barcelona, Labor. 1958. 520 pàgs ISBN: 84-7844-352-5

IGUAL, Víctor, *Els senyals d'una pèrdua*: Espanya. Empúries, 2014. 204 pàgs. ISBN:9788497879798

JULIÀ, Lluïsa, *Contraban de llum, Antologia poètica*: Barcelona. Proa Clàssics Catalans, 2001. 200 pàgs. ISBN: 84-8256-672-5.

MERCÉ, Maria; *Llengua abolida*: València. Edicions 3 i 4, 1989. 518 pàgs. ISBN:84-7502-246-4

PASTOUREAU, Michel, *Les couleurs de nous souvenirs.*: Cáceres. Periferica. 2017. 272 pàgs. ISBN: 978-84-16291-48-9

### Articles:

ÀNGELS, Maria. "Sal oberta" 2 pàgs.

CALVO, Lluís. "Maria Mercè Marçal o la fusió dels pols: Cos, alteritat, desig" 30 pàgs.

CAMPS, Josep. "Estudis recents sobre Maria Mercè Marçal" 3 pàgs.

CASTRO, Francisco. "Gilbert Durand y el método arquetipológico" 14 pàgs.

CLIMENT, Laia. "Filles i mares: la influència de la ginocrítica en els temes de filiació i maternitat en Llengua abolida de Maria-Mercè Marçal" 6 pàgs.

CORNUDELLA, Joan. "L'onomàstica en la poesia de Maria-Mercè Marçal. Filiació literària, ruralia i modismes dialectals" 17 pàgs.

CORTÉS, Carles. "La poètica de l'imaginari i de la literatura catalana contemporània. Una interpretació de la narrativa de Mercè Rodoreda." 24 pàgs.

- COSTA- GRAMUNT, Teresa. *“Connexions entre Imaginari, Humanitats i Religions”* 6 pàgs.
- DUCH Lluís. *“Mite i cultura”*. 13 pàgs.
- ESCALADA, Maria Teresa. *“Imaginación material y estructuras antropológicas de lo imaginario en la poesía de la primera época de Manuel Alonso Alcalde”* 12 pàgs.
- FERNÀNDEZ, Carolina. *“Cuentos de ayer y de hoy: De la ‘heterosexualidad obligatoria’ tradicional a la inscripción del amor lésbico”*. 13 pàgs.
- FERNÀNDEZ, Josep-Anton. *“Subversió, transició, tradició”* 16 pàgs.
- GENOVÉS, Agustín. *“El Mito del Nacimiento del Héroe”* 22 pàgs.
- GODAYOL. Pilar.
- *“Maria Mercè Marçal en el mirall: Sobre l’imaginari femení i l’imaginari poètic.”* 14 pàgs.
  - *“Entre Atenea i la Medusa: Les mares literàries de Maria Mercè Marçal”* 17 pàgs.
- GÒMEZ Pedro. *“La estructura mitológica en Levis-Strauss”* 15 pàgs.
- GONZÁLEZ-REQUENA Jesús. *“Lo semiótico, lo real y lo imaginario”* 23 pàgs.
- GUTIÉRREZ, Fina. *“La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos”* 15 pàgs.
- HERRERO, Marta. *“Introducción a las teorías del imaginario. Entre la ciencia y la mística”* 18 pàgs.
- JOAN, Lluís. *“Veu i veus de dona”* 32 pàgs.
- LLORCA, Fina. *“Terra on arrelar”: La construcció de genealogia literària femenina segons Maria- Mercè Marçal.”* 15 pàgs.
- MADRID, Eduardo. *“El símbolo como recurso literario: El reconocimiento del individuo en la colectividad”* 26 pàgs.
- MASCARÓ, Jaume. *“Una proposta d’anàlisi de l’imaginari cultural del cos i de la corporalitat tòxica”* 11 pàgs.
- MEJÍA, Carmen. *“Palabra e identidad en la poesía de Maria-Mercè Marçal y Chus Pato”* 12 pàgs.
- MONTERO, Anna. *“Entrevista a Maria Mercè Marçal”* 24 pàgs.
- PALAU, Montserrat. *“La utilització del folklore i la literatura popular per configurar l’ordre simbòlic de la mare i una escriptura femenina en la poesia de Maria Mercè Marçal”* 16 pàgs.
- PÉREZ, Eulàlia. *“Llengua abolida”* 1 pàg.
- PINTOR Ivan. *“Sobre l’imaginari”*. 17 pàgs.
- RAFART, Benigne. *“Si o mar tireve barandas...”* 4 pàgs
- RIBA, Caterina.
- *“Cos a cos amb el llenguatge en l’obra poètica de Maria Mercè Marçal”* 17 pàgs.

- *“Des de la perifèria del discurs Maria Mercè Marçal i Dolors Miquel”* 20 pàgs.
- *“L’obra poètica de Maria-Mercè Marçal. Una aproximació des dels estudis de gènere i la literatura comparada”* 318 pàgs.

RIFO- PAVÓN, Ignacio. *“El imaginario: revisitando la obra de Gilbert Durand”* 20 pàgs.

SALA, Josep Maria. *“Maria Mercè Marçal: Un espai entre”* 3 pàgs.

SÁNCHEZ, Celso. *“El imaginario cultural como instrumento de analisis social”* 14 pàgs.

SASTRE- Jean Paul. *“Lo imaginario”*. 14 pàgs.

SOLARES, Blanca.

- *“Aproximación a las nociones de imaginario”* 13 pàgs.
- *“Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico”* 12 pàgs.

ZIMMERMANN, Marie-Claire. *“Lectura d’un poema de desglaç”: L’art de Maria Mercè Marçal”* 13 pàgs.



Agraïments:

*Vull agrair la increïble tapa que m'ha fet l'Aloma i presenta el meu treball, gràcies per convertir les meves paraules en imatges. I aprofitar per agrair a les meves tres "M": a la Mar, a ma mare i a la Magda, que han fet que m'enamores de la literatura i sobretot a la última, que ha guiat aquest treball de la millor manera possible.*