

14. MARÇAL, de las luces y sombras del amor

Dice Roland Barthes que el discurso amoroso es *de una extrema soledad*,¹ y yo añado que es incomunicable. En el momento en que el individuo se reconoce enamorado, con consciencia de sí ; a la vez se siente fuera de sí, dispuesto a darlo todo por el otro, a sacrificar, incluso, su vida por la amada, o el amado. Este reconocimiento de una situación ética ideal, en la que el “yo” enamorado se concede el derecho a ser extraordinario, le lleva a descubrir, al mismo tiempo, el encapsulamiento solipsista de su condición y la impotencia de su lenguaje. Porque el lenguaje del amor es, además, un lenguaje abandonado por los lenguajes circundantes (el de la política, las ciencias o los conocimientos, no así el de las artes) o desterrado, silenciado y evitado. Hoy y siempre el discurso amoroso va a la deriva, arrastrando consigo la paradoja de que es inactual, pero siempre presente.

¿Significa, entonces, que estamos condenados al silencio? No parece que ésta haya sido la actitud de los hombres y mujeres, que amaron en su vida real, o que lo proyectaron en el espacio ideal de la escritura. Pero, ¿hablamos de lo mismo cuando nos referimos al amor hoy, o cuando leemos los textos de otras épocas que lo tienen por objeto?, y otra pregunta más importante aún, ¿queremos expresar lo mismo cuando hablamos del amor las mujeres y los hombres?

La dificultad es extrema cuando se trata del amor entre mujeres, un tema proscrito por la tradición, que Maria Mercè Marçal, exorciza en sus escritos. La extraordinaria poeta, nacida en 1952, y muerta prematuramente en 1998, a la edad de 46 años, es ya considerada hoy como una clásica de la lírica catalana. Como no tuve la fortuna de conocerla personalmente, me remito a la palabras de su amigo y crítico literario Isidor Cònsul, que citaré en catalán, como también otros testimonios, que irán apareciendo a lo largo del escrito, y por supuesto, las palabras de la escritora, que no tengo la osadía de traducir.

El retrato de Marçal del autor citado dice así:

*Senzilla i afable, tenaç i rebel, intel.ligent i serena, reflexiva i sagaç. D'una aparença enganyosament fràgil, segons com un punt misteriosa i absent, més aviat desordenada en els detalls de la quotidianitat, però amb un dels caps més ben moblats de la gent de la seva generació.*²

Es conocida su trayectoria de mujer inconformista, comprometida con posiciones políticas progresistas, en especial con la causa feminista, con el

¹ *Fragmentos de un discurso amoroso* (Trad. Eduardo Molina) S. XXI, Madrid, 1983, p. 11.

² *Homenatge a Maria Mercè Marçal* (Ana Maria Moix, Isidor Cònsul, Lluïsa Julià, etc.) Empúries, Barcelona, 2.000, p. 93.

llamado “feminismo de la diferencia”³ iniciado por las italianas Luisa Muraro, Luce Irigaray y otras tantas de los grupos de mujeres de Roma y Milán. Sería interesante tratar este aspecto de la obra de Marçal, pero el intento de interpretación que ahora emprendo lo ceñiré a su obra poética, en especial a la experiencia amorosa expresada en sus versos. Iré espigando en sus poemarios el lenguaje amoroso de la poeta, descubriendo sus vuelos de metáforas, el ir y venir del *dis-curso fragmentario* que en palabras de Barthes constituye el lenguaje alusivo, indirecto, e incommunicable del amor. ¿Es así en el caso de nuestra poeta lesbica?

Ella misma da claves interpretativas para acceder a su obra. En el año 1989, en el Prólogo del volumen de su poesía completa, *Llengua abolida*, constituida por *Cau de llunes*, 1977; *Bruixa de dol*, 1979; *Sal oberta*, 1982; *La germana, l'estrangera*, 1985 y *Desglaç*, 1989, habla de la trayectoria de su poesía. Estaría constituida por dos ciclos poéticos, o dos etapas. La primera comprende desde su primera obra, *Cau de llunes*, hasta *Sal oberta*. Marçal reflexiona sobre su “Yo poético” en relación dialéctica con la Luna y la Sombra, que son metáforas de los estados contradictorios de su espíritu, luz y oscuridad. En el poema *Carpe diem* lo expresa así:

*Encara que mil molles de melangia ballin
mogudes per fils tristos de pluja sense solc,
amor, ara et convoco, vol clar de voliana:
surt del celler on l'oratge ha reclòs el teu vi.
Que el llevant esbarriï un polsim de revetlla!
Plana damunt els núvols amb les ales del maig.
Acosta la teva ombra amb seguici de cintes,
Al cel posa-hi domassos, estrelles als terrats!
I duu-nos en carrossa un sol vell amb copalta
I un doll de serpentes que amanti tot el món.*⁴

En efecto, la experiencia estética del yo poético se muestra en la dialéctica luz-obscuridad. Al principio del poema hay tristeza y melancolía, pero enseguida aparece una interpelación al Amor: *amor, ara et convoco*, y le pide que salga de un lugar oscuro (*el celler*), en donde se ha ocultado por causa de una tempestad, metáfora de algún contratiempo acontecido a su espíritu. Pero al igual que el vino, el amor saldrá de su lugar de reclusión enriquecido por el tiempo transcurrido. Es el momento de hacer sus ruegos al amor, que ya planea sobre las nubes con sus *ales de maig*; le pide telas de damasco y estrellas y que bajo su manto protector cobije al mundo entero, ¿amor cósmico, como aparece en otros versos?

³ Ver el tema 5, relativo a Safo, en el que tomo prestados algunos conceptos de este movimiento.

⁴ M.M Marçal, *Cau de llunes*, Proa, Óssa Menor, Barcelona, 1998, p. 23.

En *Bruixa de dol* vuelve a aparecer el tema del amor bajo el cliché compositivo de las canciones populares: *cançons d'albada, d'amic, de guarda, corrandes de foc, de saltar a corda, etc.* Pero la diferencia con la tradición es notoria, ya que la protagonista es la mujer, que toma un papel activo en el seno de una sociedad aún patriarcal. El yo poético femenino se expresa en estados contradictorios de luces y sombras, como en el poemario anterior.

*Mentre el vent, cec, esqueixava un tabal
que amb veu de nit feia néixer la lluna,
he begut el teu filtre a plena duna.
La mar ha pres un tint de carnaval (...)*

*Però el beuratge amara la madeixa
del meus neguits. Y feta sargentana,
per les graus del desig sense barana
torno, ben d'amagat de mi mateixa*

*I t'abraço amb l'angoixa vegetal
D'un bosc d'amor ofert a la destràl*⁵

Al comienzo del poema hay alegría de carnaval, pero el bebedizo del amor muestra su trasfondo tenebroso, que culmina en el último verso: *un bosc d'amor ofert a la destràl*, en el que parece que la amada se ofrece voluntariamente como víctima propiciatoria.

Todo el poema, como el anterior, transcurre bajo los auspicios de la Luna. Vamos a detenernos en el símbolo de la luna, metáfora muy usada por los *Noucentistes*, cuya estética fue teorizada por Eugeni d'Ors desde "*La Veu de Catalunya*", en sus glosas. *Els fruits saborosos* (1906) de un Josep Carner jovencísimo, de veintidós años, ha sido considerado como la primera expresión poética de dicho movimiento. En el poema *Eglé i la síndria*⁶ unas jóvenes juegan con una sandía, símbolo femenino y réplica de la "*lluna roja*", bajo cuya admonición juegan las muchachas alborozadas.⁷

Marçal continua esta tradición, pero exaltando a la Luna como símbolo de una femineidad reivindicativa, que a lo largo de su obra va siendo cada vez más conscientemente asumida. La propia autora habla de la luna en el Prólogo citado con anterioridad:

Imatge privilegiada, recurrent, obsesiva, punt de referència lluminós alhora utòpic i atàvic, amb la subversió en pantalla del seu significat tradicionalment subordinat.

⁵ M.M Marçal, *Bruixa de dol*, E. del Mall, Barcelona, 1979, p. 56.

⁶ J. Carner, *Els fruits saborosos*, Ed 62, Barcelon, 1984, p. 77.

⁷ Deseo manifestar mi agradecimiento a Jordi Caballé, profesor de Lengua y Literatura catalanas y compañero de trabajo, por sus sabias y oportunas indicaciones.

“Hi havia una vegada, quan la lluna tenia llum pròpia...” podria ser el començament d’un conte que, com tots, no té una localització en el temps, sinò fora del temps.

La mujer, como la luna, tiene fases de un ciclo mensual, y cuando brilla rotunda, en el cielo, la luna llena, Marçal la poetiza como símbolo espléndido de la maternidad. Símbolo, a la vez utópico y atávico, como aparece en *La germana, l’estrangera*, en la que el nacimiento de su hija (Heura) lo experimenta como bienaventuranza, a la vez que como un huésped extraño, incluso hostil :

Heura que m’envaeixes el ventre i la follia

El cuento de la luna que posee luz propia es una referencia invertida a la tradición patriarcal, que ha considerado que la mujer ha de tener una función pasiva, subordinada al sol, símbolo de la masculinidad como fuente de la energía originaria.

La luna está presente en la mayoría de los poemas de Marçal; pareciera que cuando la evoca le hace entrar en “el estado de poesía” (Valery) , un estado del alma que aparece como separado del régimen mental ordinario. El estado poético es un estado afectivo especial, de indeterminación, que nos transporta (también a los lectores y oyentes) del mundo de la experiencia cotidiana, al ámbito de lo extraordinario del arte. Como en los versos siguientes, en los que la presencia de la luna es como una señal de advertencia:

*La lluna riu, disns la nuu que s’endola.
I jo sembro amb pedretes els camíns
que em duen cap a mi, nit meva endins.
Baixo al meu pou, amb bleix de corriole.*⁸

La luna aparece ahora acompañada de la metáfora de la noche, *nit meva endins*, que en el imaginario de Marçal tiene una función similar a la que posee en otro gran poeta catalán J. V. Foix, en el cual el símbolo de la obscuridad y de la noche alude al yo, que se encuentra perdido, o sufriendo una crisis de identidad. Teniendo en cuenta que el tema de la identidad femenina es crucial para nuestra poeta, parece legítima la influencia que apunto.

14. 2. Las metáforas del cuerpo, una vía epistemológica

Interesa prestar atención a la *metáfora*, que ha sido objeto de consideración por parte de literatos, filósofos y científicos, ya que el alcance del juego con las metáforas no es un asunto ajeno a ningún tipo de discurso, desde el meramente coloquial, hasta el artístico y creador. En todos estos discursos, la

⁸ *Op. cit. Bruixa de dol*, p. 49.

metáfora cumple una finalidad esencial: nos pone en el camino del conocimiento de eso que llamamos realidad, es productora de conocimiento.

Nietzsche, en un opúsculo de juventud, titulado *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, aplica su conocido método de la sospecha para elaborar una peculiar teoría estética como arte de la metáfora. Inicia su reflexión con un bosquejo de la condición humana, su efímera irrelevancia en medio del cosmos, que por necesidad de supervivencia inventa el conocimiento. En seguida se lanza a una crítica del lenguaje, entendido como ficción creadora de metáforas, ficción que considera necesaria para la vida, referente primordial de toda su filosofía. ¿Qué son las palabras? Impulsos nerviosos extrapolados en imágenes y éstas transformadas en sonidos; por tanto las palabras son “metáforas de las cosas que no corresponden en absoluto a las esencias primitivas”.⁹ Después codificamos las palabras por gregarismo y necesidad de supervivencia y olvidamos esta arbitrariedad inicial. Pero esta codificación es ficticia, ya que entre el sujeto y el objeto y entre la cosa y la palabra no hay relación de causalidad, sino un extrapolar abusivo que necesita de una fuerza mediadora; esta mediación es la fantasía. Por tanto, la fuente original del conocimiento y del lenguaje no está en la lógica, sino en la facultad de crear metáforas y analogías. El campo abonado para esta actividad es el mito y el arte, en especial la creación poética, que crea realidades nuevas, similares al mundo de los sueños. En todas estas actividades (mito, arte, poesía) existe un fondo común, la adhesión intencional a la ilusión, como una forma de “mentira en sentido extramoral”. La ilusión consciente de crear metáforas es una aproximación a la denominada realidad, arroja una nueva luz sobre el mundo.

Jacques Lacan se ocupa del tema de la metáfora desde su perspectiva psicoanalítica. ¿Qué es la metáfora? El sustento necesario con el que el sujeto hablante va construyendo su subjetividad, una subjetividad incompleta en la que se muestra la carencia, la falta. La metáfora no es adorno, sino necesidad, ley entendida como la condición misma de la posibilidad de toda significación.

Nietzsche y Lacan reflexionan sobre el uso de las metáforas, sustento de toda obra poética, y nos enseñan que realizan dos funciones importantes: construyen realidad y subjetividad. Veamos si esta doble productividad de la metáfora puede aplicarse a nuestra poeta.

Sal oberta comienza con una metáfora que es, al mismo tiempo, un imperativo terrible:

*Sal oberta a la nafra: que nos es tanqui!*¹⁰

⁹ F. Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, (Trad. Teresa Orduña), Revista Teorema, Valencia, 1980, p. 8.

¹⁰ M. M. Marçal, *Sal oberta*, Llibres del mall, Barcelona, 1982, p.9.

Que podríamos interpretar, tal vez, como una apuesta por la vida a través del dolor. ¿Es la *nafra* una metáfora de la vida? Si nuestra concepción del mundo está determinada por nuestro campo de imágenes y metáforas, Marçal propone abrirse a la vida sin concesiones, sin piedad. Porque el imaginario se dispara más con la palabra *nafra*, que si hubiese utilizado *ferida*. La *nafra* sugiere una herida incurable, una llaga abierta que tal vez evoca guerras o enfermedades incurables, que nos remite a épocas pasadas.

Pero además, es una metáfora del cuerpo, la cual sugiere que la apertura al mundo ella la realiza a través del dolor corporal. Interpretación que vendría reforzada por otro verso del mismo poema.

Que m'assaoni llengua, nas i orelles!

En referencia también a la sal, que ha de adobar su lengua (el sentido del gusto), su nariz (el del olfato) y sus orejas (el del oído). Las ventanas de que dispone para ponerse en contacto con el mundo han de estar sazonadas por el escozor que produce la sal lanzada sobre la herida abierta. Es curioso comprobar cómo cambia el sentido habitual que en el lenguaje común tendría la expresión “la sal de la vida”, que se refiere a lo positivo de ella, su sabor o su chispa.

Pero también podría interpretarse que la *nafra* pudiera ser una referencia a la literatura, si como sabemos, la literatura y la vida forman una alianza en los y las grandes poetas que venimos estudiando. Atendamos a las propias palabras de Marçal sobre la literatura, concretamente sobre la creación poética.

La poesia està lligada a la ferida, o la mancança (no sabem si estava pensant en la “falta” de Lacan, a la que antes hicimos referencia), com un intent segurament i il·lusori de no tancar-la. És com un procés continu de voler parlar a través de la sang.¹¹

La metáfora de la *nafra* (ya podamos entenderla como la vida o la poesía) construye realidad y subjetividad, como nos enseñaron Nietzsche y Lacan. Marçal construye una realidad otra, o distinta de la cotidiana, en sus versos, y también le ayuda a construir su subjetividad, en este caso como actividad vertebradora, como ha dicho ella misma, en repetidas ocasiones. Los últimos versos del poema que comentamos rezan así.

*Sal que m'embranqui, en temps d'hora batuda,
pel gorg lunar on tota cosa muda.*

En donde aparece su omnipresente luna. El *gorg lunar* quizás signifique una especie de sumidero poético, en el que todas las cosas y experiencias de la vida,

¹¹ Jordi Muñoz, “La poesia et porta a l’ull de l’huracà”. *Entrevista a Maria Mercè Marçal*, Illacrua (núm. 42, 1997).

incluso en tiempos de desdicha o abatimiento (*hora batuda*) se filtran para transmutarse en experiencia estética.

Es una estrategia estética recurrente en la poeta, a lo largo de toda su obra, el representar los acontecimientos del mundo, las ideas y los sentimientos a través de metáforas corporales, de crudas sensaciones físicas, en la mayoría de las ocasiones. Los sentimientos y las ideas más complejas los traduce metafóricamente en concreciones somáticas: la soledad existencial son “pies desnudos”, la angustia sin objeto son “encías desdentadas”, la comunicación e identificación entre dos almas es la “medida idéntica” de dos manos femeninas, la “danza sin espada” es metáfora del amor lésbico”, el reclamo amoroso desgarrado es “vientre que bulle”, la tormenta interior del espíritu son “pechos que derraman leche” y muchas más.

Desde mis primeras lecturas de Marçal lo que más profundamente me impactó fue este anclaje corporal del que se servía su imaginario estético. Pero después de la inmersión y el impacto, en la lectura reiterada de sus extraordinarios poemas, vino la reflexión ¿Por qué tenía esa necesidad de usar la experiencia del propio cuerpo para metaforizarla en sus versos? La respuesta más elemental estaría en atribuirlo a su condición de mujer. El pensamiento feminista le ha dado una gran importancia al cuerpo femenino y el concepto de *género* permitió ir más allá de la pura biología y del discurso de “lo natural”, para significar un conjunto de roles culturales, ya no los impuestos por la sociedad patriarcal, sino los asumidos por las mujeres que querían ocupar un lugar en el mundo, compartido con los hombres. Y en ese nuevo lugar, el cuerpo sigue siendo un componente fundamental para las mujeres. Sin entrar más a fondo en la teoría feminista, sí quiero manifestar la seducción a la que me arrastran las metáforas corporales de Marçal ¿Por identificación especular? Es probable. Y me llamó la atención que Vicent Salvador, en *Poesia, ciutat oberta*, hablase de las metáforas del cuerpo de Marçal y de su experiencia como lector, que le produjeron la “fascinación de la alteridad, de la extranjería”,¹² fascinación que cree que puede generalizar a otros lectores masculinos.

Ahora nos ocuparemos de una obra de la segunda etapa de la poeta, tal como ella misma sugería. Y el tema volverá a ser el amor, ahora ya explícitamente tratado como amor sáfico, con sus conflictos, satisfacciones y desvaríos: amor y desamor.

Haré una cala en el extraordinario poemario *Terra de mai*, escrito en 1981 (publicado, sin demasiada fortuna en la revista “Papers Erosius,4”, Valencia, El Cingle, 1982) e incluido después en *La germana, l'estrangera*, que recoge poemas escritos entre 1982 y 1984.

¹² V. Salvador, *Poesia, ciutat oberta*, Tàndem, Barcelona, 2.000, p. 49.

El título, *Terra de mai*, juega con las diversas acepciones de la palabra catalana *mai*, en primer lugar, un adverbio, que puede significar algo así como la tierra del “nunca más”, un lugar al que no se quiere volver. También *Mai* es el nombre de la amada que le inspiró los versos, y que le sirve, también, para acompañar, como adjetivo, al símbolo recurrente de la luna, como en los versos:

*A l'aiguaneix del dia i de la terra
s'alça, maial, la lluna sobre la runa.*¹³

El juego con las palabras, que tienen significados diversos según el contexto, es una constante de la poeta. Y especialmente, en los poemas amorosos, que pueden querer reflejar la propia índole del lenguaje del amor, un lenguaje indirecto, imposible, alusivo, cuya expresión sólo puede aspirar a velar y desvelar su “objeto”, evanescente y lábil. La “Otra” (a la que van dirigidos los versos de Marçal) es un “Tú” concreto, que sin embargo, la mayoría de las veces, no entiende el mensaje; pero eso no importa, porque el verdadero destinatario es un “Tú” universal. La relación amorosa es una puesta a prueba del lenguaje, de su carácter unívoco, de su poder referencial y comunicativo. Porque cada lectora o lector interpreta a su manera los versos, dependiendo de sus vivencias o carencias, transmutadas en experiencia estética.

Las sextinas, que constituyen el conjunto de poemas, narra una *historia del deseo*, desde sus comienzos exaltados, hasta su lento desvanecimiento. Del uso de la sextina nos habla la poeta, al comienzo del poemario, a modo de *Advertiment*. Dice que sus sextinas son deudoras del espíritu de Joan Brossa, que se había dedicado a investigar las posibilidades de la estrofa. Tengamos en cuenta, además, que Brossa ya había escrito una sextina dedicada a ella, con motivo de la publicación de su primer libro. También dice que desea rendir homenaje a la vieja combinación estrófica de Arnaut Daniel, pero tomándose algunas licencias con respecto a la composición medieval, (por ejemplo, la preferencia de que las palabras con rima sean substantivos, etc.) y quedándose con lo que considera esencial : la estructura recurrente, cíclica, que va haciendo progresar el poema, retornando continuamente a los conceptos iniciales, recreándolos y variándolos. Aventuro que es posible, también, que el uso de una estructura poética establecida, le sirviera de muro de contención al *desig sense baranes* que parece desbocarse en estos poemas. La primera, titulada *Sextina mirall*, se abre con una metáfora estremecedora.

*Cap foc no s'arbra com tu dins la terra,
dins de l'espai atònit del meu sexe*¹⁴

¹³ M. M Marçal, *La germana, l'estrangera* E. del Mall, Barcelona, 1985, p. 17.

¹⁴ *Idem*, p. 16.

Que sugiere una penetración con ramificaciones (¿manos, dedos abiertos?) que ocupan todo el espacio interior. Ahora el proceso metafórico es diferente del anterior: usa elementos de la naturaleza para representar el cuerpo. Metáfora que se repite en la sextina *On s'esbalça la barca*:

*Tot s'arbra com un tot dins el meu sexe
i em pren amb remes i veles, vents i barca.
Tot s'esquerra a ple brull i m'omple els cingles.
Res no calla, amb la dalla a la cintura:
tot neix i els pits donen llet a l'oratge.*¹⁵

Imágenes de una pasión desbordante, que sugieren acciones de romper, llenar, chupar; voracidad sexual del yo poético femenino, que se nombra a sí misma “amazona del deseo”.¹⁶

En el poema *Solstici* aparece la metáfora *secret de congost* para nombrar el sexo y *gorga oberta* para metaforizar la boca. Entre ambos, boca y sexo, hay un “juego de espejos”, que se oponen, identifican y se reconocen la una en la otra. Es decir, son procedimiento, camino o método de conocimiento de sí misma y de la otra, construyen subjetividades. De este tema del juego especular se hablará más tarde, al tratar sobre la novela *La passió segons René Vivien*, ya que entiendo que es la estructura en la que se fundamenta su trama.

En el poema *Festa de la sal* el juego de reflejos mutuos se establece entre un “Tú” y un “Yo”, que se identifican, sucesivamente, con los cuatro elementos de los que hablaban los filósofos presocráticos como principio de la formación del mundo, αρχη o materia originaria. Así dice: *som terra, aigua, aire i foc* ¿Búsqueda de sí a través de un imaginario mítico y elemental de la que la mujer es depositaria? Y también podríamos interpretar que hay una referencia al amor cósmico (como señalamos antes), en los versos:

*Amants, parem el jaç damunt la terra
I ens fan de cambra boscos d'aquest món.*¹⁷

Aunque quizás, de los cuatro elementos, hay una preponderancia del agua. La metáfora del agua, parece ser la meta del aprendizaje del amor: *com si fòsim aigua*, dice en el mismo poema. Hacerse agua o “estar como el agua en el agua”, (Bataille), dejarse inundar sugiere, de nuevo, el amor universal. Esta inclinación o preferencia por la metáfora del agua aparece en todo el poemario.

Por ejemplo, en *De parar i desparar taula*, en el que el itinerario del amor está llegando a su fin. En toda pareja amorosa siempre está presente el tumulto

¹⁵ *Idem*, p. 22.

¹⁶ *Idem*, p. 27.

¹⁷ *Idem*, p. 20.

de angustia suscitado por la espera del ser amado, sometida a la posibilidad de pequeños retrasos en citas, llamadas telefónicas, cartas o atenciones recíprocas. Hay toda una escenografía de la espera, que se intenta manipular, organizar. El primer acto es aún un *tempo* tranquilo, aún hay esperanza

El rellotge toca las cinc. Vindràs?

La demora no es aún más que una entidad matemática, se mira el reloj muchas veces:

Ja ho sé: les sis, i encara parlo sola! (...)

Les set: no véns. Sota la taula

s'amaguen els neguits

Pero en un momento determinado se pasa a la escena siguiente: se toma la decisión de 'preocuparse' y se deja vía libre al desencadenamiento de la angustia de la espera, -Algo pasa, ya no es normal, ¿habrá una confusión en el lugar, en el día, en la hora?

Toco les nou i les deu, i sóc aigua

La esperanza ya se ha desvanecido.

Per encobrir neguits ja no tinc taula (...)

*Desparo taula i nego dins de l'aigua.*¹⁸

Disolución final de las angustias de la espera, ¿nadar en el agua puede ser también una metáfora de la muerte, tan presente en nuestra poeta, o de la muerte del amor?

En el penúltimo verso del poemario *Terra de mai* que estamos comentando, *L'engruna de la festa.*, es su adiós al amor ¿o era sólo el deseo? Y parece mostrar que es una separación sin rencor, y ya aparece en el horizonte la posibilidad de una nueva historia erótica. Esperanza que muestra en el último poema, *L'ombra de l'altra festa.* De las migajas de la fiesta del amor anterior, de su sombra (¿metáfora de una cierta necesidad de refugio?) surge la posibilidad de una nueva fiesta amorosa.

Podríamos establecer comparaciones entre este poemario de Marçal y el *Poema del fin* de Tsvietáiva, del que como sabemos hizo una espléndida versión. En ambos se cuenta la experiencia amorosa, desde sus comienzos hasta su final. Pero creo que hay una diferencia importante de actitudes y talante. En el de la poeta rusa, que intenté analizar a partir de una serie de figuras: la 'cita', la 'sospecha', el 'desengaño' y la 'muerte', está presente el rencor soterrado por el desengaño que la conducta mezquina de *Él* había producido en el alma de *Ella*.

¹⁸ *Idem*, p. 33.

En la poeta catalana está ausente este elemento malevolente del resentimiento, que en el penúltimo poema citado se hace evidente:

*Sóc solidaria de tu i de l'ombra
que fas en mi.*

¿Por solidaridad femenina? ¿Por la diferencia que hombres y mujeres sentimos cuando vivimos el amor o lo transmutamos en experiencia estética?

* * *

Soy consciente de las carencias que toda interpretación conlleva, y en este caso he obviado el tema de la muerte, y me he decantado por el amor. Así que sólo ofreceré algunas indicaciones. *Desglaç* (1989) es una rememoración de la muerte del padre, tanto como una persona concreta y querida, como una elaboración teórica acerca de los nuevos horizontes que se le abren sin la presencia y el yugo de la Ley que el padre representa. Su poesía se vuelve más reflexiva y despojada casi de metáforas. para convertirse en una poesía esencial, en la que la influencia de Maurice Blanchot es manifiesta. También le ayudará a elaborar su duelo la pequeña y serena novela de Simone de Beauvoir *Une mort très douce*, escrita a la muerte de su madre. La redacción de este poemario coincide con su descubrimiento de la poeta Renée Vivien, a la que dedicará la extraordinaria novela de la cual hablaremos a continuación.

En cuanto al tema de la “muerte propia”, tema rilkeano, lo expresa en *Raó del cos*, que reúne poemas escritos entre 1991 y 1998, , en los que asume su enfermedad con entereza y sin autocompasión, dos características de su trayectoria vital y creadora.

14. 3. *La passió segons René Vivien:* genealogías femeninas y juegos especulares

El género novela ha llevado a cabo modificaciones importantes, desde su inicio y esplendor, en el siglo XIX, hasta la actualidad. Creo que uno de los cambios fundamentales ha sido el relativo al *tiempo*. Ha sido abolida la secuencia tradicional: planteamiento-nudo-desenlace, uno de cuyos efectos es que los personajes se diversifican, al aparecer en tiempos distintos y con nombres y actitudes diferentes. El iniciador de esta revolución literaria fue Faulkner, en su soberbia novela *El ruido y la furia*, y sus continuadores la han llevado a su culminación en el llamado “boom latinoamericano” de los años sesenta y setenta, con ejemplos como Carlos Fuentes, García Márquez, o Vargas Llosa y tantos otros.

La novela de Marçal ha recogido esta herencia de la transformación del concepto de tiempo y le ha dado su propia versión, ya que en ella encontramos una *polifonía de voces*, que proyectan su imaginario personal sobre la protagonista, ausente y muerta. Cada personaje es múltiple y complejo, cuyo ambiente y personalidad está reconstruido minuciosamente en dos tiempos. Uno es el de principios del siglo XX, alrededor de 1909, año de la muerte de Pauline-René. Es el tiempo del Segundo Imperio de Napoleón III, en el que Haussmann desventraba el viejo París y lo transformaba en la ciudad moderna y cosmopolita de bulevares y pasajes, por los que los intelectuales (hombres y mujeres) transitaban al ritmo del *spleen*, actitud estética que puso de moda la figura del *dandy*, con Baudelaire a la cabeza. Porque es también el tiempo de las llamadas Mujeres de la *Rive Gauche*¹⁹, mujeres editoras, intelectuales y artistas, que llevaron a cabo la tarea consciente de salir de la marginalidad o “invisibilidad” a la que nos había condenado el mundo de los hombres. En este ambiente se desarrolla la vida de Pauline M. Tarn, más conocida por su seudónimo Renée Vivien (Londres 1877- París 1909) poeta lesbica inglesa, que toma París como ciudad de adopción. Ella es la inspiradora de la novela, ya que sus versos fascinaron a M. Marçal, fascinación teñida de afinidades, que la llevaron a investigar durante diez largos años y cuyo resultado tenemos ante nosotros.

El otro tiempo en el que se sitúa la novela es alrededor de 1984, en la que uno de los personajes, la guionista de cine Sara T., también entusiasmada con la vida y la obra de R. Vivien, comienza sus indagaciones, poniéndose en contacto con una serie de personas que la conocieron y la amaron. Estos tiempos no tienen el *glamour* de aquellos otros finiseculares y de comienzos del siglo pasado, de los que hablamos antes, y Marçal no tiene necesidad de reconstruirlos. Porque además, esta tarea ya la ha llevado a término en sus versos, que hablan de su contemporaneidad.

La interpretación que propongo es que en esta novela el tiempo aparece bajo la advocación de la *nostalgia*, en el sentido que indica su etimología, *álgos*, “dolor” y *nóstos* “regreso”. El término nostalgia siempre sugiere, por su origen, tristeza por estar ausente del hogar o lejos de los seres queridos. Pero en nuestra poeta y novelista catalana creo que no está presente ese matiz de añoranza, de recuerdo de algún bien perdido, en cierta manera paralizador, o fijado en una mítica Edad de Oro, como la ficcionada por los románticos (Hölderlin, Novalis). Porque en Marçal creo que hay una intencionalidad positiva, un deseo de volver a un tiempo originario, pero para reconstruir una genealogía, una *genealogía femenina*. Quiere recuperar la *baula* que une la literatura femenina moderna con la de Safo, la primera poeta de la tradición occidental. La anilla de la cadena intermedia entre Safo y Marçal es R. Vivien. La novela a ella dedicada saca de

¹⁹ Shari Benstock, *Mujeres de la “Rive gauche” París, 1900-1940* (Trad. Víctor Pozanco), Barcelona, 1992.

la penumbra la vida y la obra de esta gran poeta sáfica y “la sitúa en el lugar de honor que cree que le corresponde” (Lluïsa Julià) .

Interpretar una obra de arte (y esta novela pienso que lo es) entraña siempre el riesgo de alterarla, e incluso el de agredirla abiertamente. Y los y las intérpretes contemporáneos, herederos de todas las sospechas hermenéuticas, vamos con pies de plomo. ¿Atender sólo al texto, so peligro de quedarnos en las apariencias? O ¿buscar “más allá del texto”, ahondar en un posible contenido latente (Freud), que resultara ser el esencial o el “contenido de verdad” (Walter Benjamin)? O tal vez, eliminar todo intento de interpretación y sustituir la hermenéutica por una “erótica del arte”, siguiendo la sugerente propuesta, aunque no explicitada, de Susan Sontag.²⁰ O buscar un camino propio y aceptar, de antemano, las tergiversaciones que toda interpretación entraña. Me decido por esta última opción y hecha esta salvedad, continúo en el intento.

Al apuntar el tema del tiempo, en el inicio de esta lectura, nos ha llevado a hablar de la estructura o la *forma* de *La passió segons Renée Vivien*. Ahora sería conveniente hablar del *contenido* de la obra, pues es una convención de la estética tradicional (hoy puesta en entredicho) que forma y contenido se exijan mutuamente . El contenido es el amor entre mujeres, amor y pasión cantados en los versos de las poetas Safo, Renée Vivien y de la misma autora M. Marçal. Forma y contenido que, en su conjunción, dan cuenta del proyecto de reconstrucción de genealogías de mujeres poetas sáficas.

Parece ineludible preguntarse el porqué Marçal, que siempre había escrito poesía, elige el género novela para recuperar precisamente una genealogía de poetas. La respuesta la encontré en la misma autora. En una entrevista, que le hace Jordi Muñoz,²¹ dice que a lo largo de su producción poética, las palabras se le habían ido cargando de símbolos y sentido hasta llegar a constituir una especie de diccionario propio, pero que a la vez tenía la sensación de que estaban corriendo el riesgo de fosilizarse. Oigamos lo que dice:

Fins que arriba un moment, podríem dir, d'una certa crisi. Jo havia de cercar altres vies si volia seguir dient coses. I volia.

Esta crisis creadora coincide en el tiempo con su descubrimiento y proceso de investigación apasionada, “enamoramiento” dice ella, del personaje de Renée Vivien, de la que dice haber quedado cautivada porque “*vivia la seva aposta amb una radicalitat tan forta que arribà a ser autodestructiva*”. Esta parte oscura y sufriente de Pauline, *femme damnée*, probablemente fue un espejo en el que Marçal encontró un reflejo de su propia concepción de la vida, como la canta en aquel verso, del que dije con anterioridad que sonaba como un imperativo terrible:

²⁰ Susan Sontag, *Contra la interpretació* (Trad. Horacio Vázquez Rial), Alfaguara, Madrid, 1996.

²¹ *Op. cit.* Revista *Illacrua*,

“Sal oberta a la nafra: que no es tanqui!”

10. 4. *Miratge, mirall, miracle*

Vamos a intentar ahora una nueva ruta interpretativa, a partir de la idea del “juego de espejos”, como elemento vertebrador de la novela. Esta aparece configurada a la manera de un caleidoscopio, en la que los distintos personajes proyectan imágenes de Pauline, imágenes que se superponen a otras, a veces en conflicto con las anteriores, que nos muestran las distintas caras de la protagonista.

Hablaremos en primer lugar de Amedée, un caballero con ambiciones poéticas en su juventud, que conoce a Pauline en su adolescencia, cuando él ya tiene cincuenta años. La imagen que evoca de ella es la de una joven llena de vida, rompedora con las normas establecidas, precoz hasta la genialidad, que lee a Dante a los quince años y lo comenta con él con madurez inusitada.

Otra voz es la de Marie, amiga de juventud de Pauline y sobrina de Amedée, la cual descubre unas cartas de aquella época, en las que se adivina un amor adolescente, una ruptura, y un recuerdo emocionado, casi una devoción de su viejo tío por una misteriosa poeta llamada Renée Vivien, que ahora identifica con Pauline. Con la lectura de las cartas Marie va descubriendo una nueva dimensión de su desconocida amiga, por la que siente ahora una atracción que no se atreve a formular. Las cartas y los libros de poemas son un espejo al que, con temor, se asoma.

Charles B. es otro de los personajes que evocan y hablan de la protagonista. El fue un antiguo profesor, amigo y confidente de Pauline-Renée hasta el final de sus días. Conoce a Pauline, a través de Natalie, que fue el gran amor de la vida de aquella, su amor absoluto, que sólo la muerte podía destruir.

Este personaje, tan importante en la vida de Pauline, no habla nunca en primera persona, sino que aparece en las conversaciones o los recuerdos de otros. Natalie es designada con distintos nombres, como el de Flossie, con el que la recuerdan las prostitutas de los antros de Pigalle, que ella, al igual que Pauline, frecuentaba. También es llamada la Amazona, figura real, aunque convertida en legendaria por las antes citadas Mujeres de la *Rive Gauche* y por su admirador Gourmont, el “Pontífice de Madame Literatura”(p. 151), el cual le publica unas cartas, a las que responde públicamente, y de las que el público europeo “entendido” está pendiente.

Charles B. admira a Gourmont, que a su vez, considera a Renée V. como una gran poeta, ella es el espejo de su común adoración por la Poesía. Pero disienten con respecto a la Amazona, ya que Charles B. es cáustico y crítico con el personaje, quizás por la dureza de comportamiento y frivolidad, en ocasiones, que tuvo con respecto a Pauline, para la que él tuvo siempre su corazón abierto.

Nos encontramos ahora ante un nuevo juego de espejos, evidenciado en el cambio de sexo y nombre que describiré a continuación. El juego especular imaginario intenta establecer ahora una identificación hombre-hombre, mujer-mujer. Así pues, Gourmont llama a la Amazona, Natalis (un nombre masculino) y Pauline, en numerosas cartas que escribe a Charles B., las de los últimos años de su vida, le llama con un nombre femenino, Suzanne.

Este es el secreto, bien guardado, que Charles B. no quiere revelar al sabio Salomón, otro de los personajes, que tienen un papel importante en la novela. Este inicia un proceso de investigación sobre la vida y la obra de Pauline. ¿Qué busca al intentar seguir, con la meticulosidad del arqueólogo profesional que es *“l'alada petja de Pauline”*? (p. 208) Busca también un espejo, un objeto de adoración y de servicio incondicionado. Con ello encuentra un último sentido a su vida, la de convertirla en una tarea póstuma para dejar un legado para el futuro de la poeta, a cuya inmortalidad quiere contribuir.

Fruto de las investigaciones del sabio Salomón es la aparición en la novela de la hermosa historia de Kerimée, la noble turca que tuvo una relación intensa y pasional con Pauline, en los últimos años de su vida. Tenemos noticia de ella por las cartas que intercambia con Salomón y por una serie de notas autobiográficas, que también le envía. Kerimée evoca el impacto extraordinario que le produjeron los versos de Renée Vivien, por el espíritu de revuelta que encarnaban y por algo que no se atrevía a confesarse: los amores entre mujeres. Cito sus palabras:

En l'encís d'aquell mirall jo hi cercava els trets ignorats del meu esperit (p. 225)

En la búsqueda de un espejo, en la que proyectar su propia quimera, Kerimée escribe a Pauline. Esta le contesta en seguida y se inicia una relación, que dura cuatro años, con muchas cartas y visitas relámpago a Estambul, de una intensidad extraordinaria, que Maria Mercé Marçal se deleita en describir.

En esta época Pauline-Renée parece jugar un papel ambiguo, en su relación amorosa a tres bandas. Con la baronesa Helène, que la acogió y la adoptó con ternura, cuando Natalie la había abandonado y ella sufría el desgarró de la pérdida. Ahora se muestra celosa y exigente, según la versión de Pauline, tal vez para excusarse de su inconstancia para con Kerimée. Y también vuelve a tener una relación con Natalie, que la ha perseguido durante años, en los que Pauline rehusaba el reencuentro, por pura supervivencia. Ahora se citan en secreto en la isla de Lesbos, en la ciudad mítica de Mitilene, en la que Safo tuvo su escuela para jóvenes casaderas, transformada en casa el servicio de las Musas.

La metáfora del juego de espejos se repite innumerables veces, y me parece excesivo continuar por este camino. Pero antes de dar por finalizada esta

vía de investigación, quisiera citar unas palabras de Sara T., tal vez *alter ego* de la propia Marçal:

Com en un cercle de miralls: la passió d'una dona per una altra dona. L'efecte mirall, miracle, miratge: Si tu em posseeixes, sóc yo qui em poseeixo. Si et posseeixo, tu et posseeixes. Allò que et dono, plaer, dolor, em retorna, com un boomerang. (p. 123)

En este juego de identificaciones y sustituciones hay una tendencia a un cierto misticismo, del que parece sospechar Sara T., como espíritu avisado, que la autora catalana hace contemporánea suya, cuando dice:

Com escapar d'aqueta il.lusió? Com trencar el mirall sense destruir-nos? (p. 123)

La respuesta a esta pregunta, vuelvo a encontrarla en el propio texto. Si suponemos que la voz de la narradora de la novela es la propia voz de la escritora catalana, ésta nos dice que ha representado un extraño papel de corifeo (p. 339). Así pues, la figura del corifeo, al dialogar con todos los personajes, oficiando en medio del coro heterogéneo que hemos ido mostrando, se ha reflejado en todos ellos. Pero la luz que ha irradiado de este múltiple círculo caleidoscópico ha convergido en las voces femeninas de Marçal, que se proyecta en Sara T., que a su vez busca identificarse con René Vivien, la cual buscó un origen especular en Safo. Los eslabones de la cadena (*baules*) de la genealogía invisible y soterrada de las mujeres ha sido reconstruida. Su proyecto parece, finalmente, llegado a puerto.

* * *

Hemos comenzado hablando de las modificaciones que el género novela ha sufrido en los tiempos actuales, y lo habíamos centrado, en principio, en la alteración del concepto de tiempo. Ahora querría añadir otro rasgo, que también creo de interés, que es el relativo a la mezcla de géneros, o su hibridación, que no reconoce fronteras entre ellos. Esta actitud es bastante común en la actualidad y pondré un ejemplo de un escritor español conocido, para ilustrarlo. Javier Marías, cuando escribió *Negra espalda del tiempo*²², ya la calificaba de “falsa novela”, en el sentido de que mezclaba la realidad y la ficción, o que cada una de ellas se veía invadida por la otra, hasta hacerlas indistinguibles. Personas reales se convertían en personajes de su libro, movidos por fuerzas que el narrador les daba nombres como destino, gracia o infortunio. Y el narrador no era otro que el propio Javier Marías, con lo cual se encuentra con un elemento de incomodidad considerable (confesado por él mismo en una entrevista)²³, ya que no se es impune cuando se habla en nombre propio. La solución que da a

²² Afaguara, Madrid, 1998.

²³ *El País*, “Babelia”, 6 de octubre, 2.002.

este problema Marçal, ya hemos dicho que era la de situar a la narradora en la posición del corifeo, con la posibilidad de reflejarse en todos los personajes a los que interpela, y convertirse así en un ser de múltiples almas.

En la novela de Marçal también se da el rasgo de la hibridación de géneros, desaparecidos los límites entre hechos reales y ficción. Por ejemplo, no inventa a los personajes que hablan de Pauline, pero nunca los llama por sus verdaderos nombres, y cuando tiene necesidad, modifica sus actitudes o sus comportamientos. Los materiales que figuran en el texto son de diversa índole y procedencia; algunos son fruto de su investigación, como cartas, memorias o poemas, como por ejemplo la “Monodia final”, que es un *collage* de textos de Renée Vivien, o los versos que aparecen de Safo o de la *Divina Comedia* de Dante, que son de los propios autores. En otras ocasiones no está claro si los versos citados de Vivien son de ella o de la propia Marçal (la mimesis estética es extraordinaria), y en ningún momento lo especifica, quizás intencionadamente. Los “Cuadernos del Sabio Salomón”, una especie de dietario en el que da cuenta de sus pesquisas, son probablemente ficcionados, como también los “Papeles de Sara T.”, que son casi siempre cartas confidenciales a una amiga, a la que hace partícipe de sus contradicciones y anhelos más oscuros, o sublimes.

Decía Marx que el proceso de investigación no debería hacerse evidente en el resultado final. Marçal se salta este consejo, ya que presenta la multiplicidad de materiales como un simple esbozo, o como un rompecabezas, según sus palabras (p. 352), sin que tengamos que deducir de ellas que publicó la novela inacabada. ¿Cuál es el motivo, entonces? Tal vez dejar un espacio abierto a la interpretación, a las plurales interpretaciones, ninguna falsa, ninguna verdadera, que toda obra de arte genera, desde el corazón mismo del enigma.