

ENTRE ATENEA I LA MEDUSA:
LES MARES LITERÀRIES DE MARIA-MERCÈ
MARÇAL

Voldria començar recuperant un poema inèdit de Maria-Mercè Marçal, inclòs a l'assaig «Més enllà i més ençà del mirall de la Medusa» (2004), que, com ella mateixa declara, va suscitar-li l'obsessió per la deessa Atenea:

Del cap diàfan
del pare et creies néixer
closa i armada.
Des de l'escut et fita
i t'emmiralla en pedra
—esdevinguda monstre—
la nuesa negada.

Marçal empra diverses vegades el mite grec del naixement d'Atenea per analitzar la relació que les dones han mantingut amb la literatura. Atenea neix del cap de Zeus, explica la poeta (2004: 163-166), qui abans s'havia empassat Metis, sàvia deessa ancestral femenina. Devorant-la, Zeus n'obté el poder. D'aquest part invertit, neix Atenea, que arriba al món completament vestida i armada. Protegida de la seva nuesa pel llegat patern de l'armadura, Atenea, concebuda com un arquetip viril, 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, segons Jacques Derrida i Luce Irigaray, pare i mare de la deconstrucció, a qui Marçal reverenciava. En definitiva, la Medusa és la nuesa d'Atenea, que negada, s'ha convertit en pedra.

Aquesta és l'exposició abreujada de Maria-Mercè Marçal per justificar que l'escriptora és una filla sense mare en el terreny cultural i del pensament. La poeta afegeix que qualsevol autora se situa en

un espai de frontera, híbrid i contaminat, entre Atenea i la Medusa, «movent-se entre la Llei del pare que organitza el món tot exclouent-la i/o inferioritzant-la en tant que dona, i el femení inarticulat, caòtic, l'inexistent 'ordre simbòlic de la mare', per dir-ho en mots de Luisa Muraro» (2004: 164). «La Llei del pare i l'inexistent ordre simbòlic de la mare», «armadura i pedra», marquen el destí fronterer i mestís de la dona que escriu. Sense límits, perduda en terra de ningú, de personalitat viatgera i plàstica, és un subjecte que es resisteix a ser reduïda i, per això, treballa per transcendir el binarisme cultural que tants anys l'ha marcada i li ha produït tanta fúria.

Marçal sovint vincula el sentiment d'ira latent de la majoria d'escriptores al llarg dels segles amb el de les erinies, personatges mitològics femenins repulsius, «amb set de sang i de venjança» que, a diferència de les belles i gràcils muses que per mitjà del seu cant recordaven les grans gestes dels herois, «rastrejaven la memòria dels crims antics i persequien els culpables sense respir ni treva» (Marçal, 2004: 138). Incapaces d'articular correctament, aquestes enemigues del déu Apol·lo eren violentes i tenien una aparença repulsiva i terrorífica. Vivien als marges de la societat, fora dels discursos dominants, envaïdes per una còlera indomable que les impulsava a desobeir l'ordre establert.

Aquesta impetuositat mil·lenària, aquesta guerra interior que de vegades es converteix, com explica Marçal (2004: 141), en un «obstacle paralitzador que m'ofega la paraula», és present en moltes escriptores al segle XXI, perquè encara hi ha dones que volen escriure i les contingències vitals no els deixen, que escriuen i, per diverses raons ideològiques i polítiques, són silenciades, que treballen amb pseudònims per preservar la vida en comunitats conflictives, que els costa compaginar la triple jornada de mares, treballadores i creadores de paraules, que l'escriptura les condueix a un exili interior o exterior insostenible. Tot i així, sempre hi ha hagut qui ha escrit per damunt de tot i de tothom. També qui ha mort sense poder parlar, invisibles a la societat del seu temps. Totes plegades han experimentat aquest furor incontinente, movent-se entre Atenea i la Medusa, soles, sense mares amb qui emmirallar-se, perquè, com afirma

Marçal (2004: 163-164), «no hi ha genealogia femenina de la cultura».

Un dels temes essencials dels textos crítics de Marçal, que òbviament repercuteix en l'obra poètica, és la reivindicació de la necessitat de construir una genealogia pròpiament femenina, atès que la cultura universal és gairebé masculina i només hi consten alguns noms de dones i «sempre d'una en una, sense aparent relació entre unes i altres i sempre en el nom del Pare» (2004: 139). Marçal fa una crida a les dones escriptores a no renunciar a la pròpia història i a no acceptar la invisibilitat cultural a què ens ha sotmès el patriarcat al llarg del temps: «Estic convençuda que només revisitant els textos de les escriptores que ens han precedit amb una altra mirada podem 'desemmascarar' i 'revelar' tot allò que resta fora dels paradigmes crítics pretesament neutres» (2004: 165). Afegeix: «Fer les preguntes adients al passat ens ha de permetre dotar-nos de mares, en certa manera donar a llum les nostres pròpies mares simbòliques» (2004: 165-166).

«Mares simbòliques». Marçal no es cansà mai de buscar mares i germanes simbòliques al llarg de la seva carrera literària: Clementina Arderiu, Maria Aurèlia Capmany, Anna Dodas, Rosa Leveroni, Montserrat Roig, Maria-Antònia Salvà, Helena Valentí i Isabel de Villena, foren algunes de les catalanes escollides; Anna Akhmàtova, Ingeborg Bachmann, Djuna Barnes, Simone de Beauvoir, Colette, Leonor Fini, Luce Irigaray, Luisa Muraro, Adrienne Rich, Marina Tsvetàieva, Renée Vivien, Virginia Woolf i Marguerite Yourcenar, algunes de les estrangeres. Les llegia i les rellegia, les qüestionava. Fins i tot va traduir-ne algunes, per conèixer-les més a fons, pel desig de «menjar-se-les», segons apunta Mercè Ibarz a la introducció de *Sota el signe del drac* (Marçal, 2004: 9). En aquest escrit voldríem resseguir algunes de les mares literàries de Maria-Mercè Marçal, d'aquí i de fora, antigues i modernes, amb trajectòries diferents, perquè, si cada text és un prefaci per al següent, com observa Derrida, Marçal és feta de molts textos, moltes obres i moltes mares, amb les quals va dialogar i va aprendre, a fi de trobar el tan cercat llinatge femení: l'eix vertebrador que pot donar sentit a la ira continguda.

Preocupada pel seu poc reconeixement en la tradició literària catalana, Marçal va escriure la història i l'obra de tres poetes catalanes del final del segle XIX i primera meitat del XX i va recuperar-les amb una audaç subtileza: Maria-Antònia Salvà (1869 - 1958), Clementina Arderiu (1889 - 1976) i Rosa Leveroni (1910 - 1985).

Maria-Antònia Salvà es donà a conèixer el 1910 amb *Poesies*; se-guiren *Espigues en flor* (1926), *El retorn* (1934) i, després de la guerra, *Llepolies i joguines* (1946) i el llibre memorialístic *Entre el record i l'enyorança* (1955), entre d'altres títols. Traductora del provençal, el francès i l'italià, versionà poemes esparsos d'autors com Petrarca, Pascoli, D'Annunzio o Francis Jammes, els *Poemes de santa Teresa de l'Infant Jesús* i *Els promesos* (1922-23) d'Alessandro Manzoni. La seva personalíssima traducció de *Mireia* (1917) de Frederic Mistral, del qual també traslladà *Les illes d'or* (1910), és la més coneguda d'aquesta autora mallorquina. Sovint s'ha afirmat que, més que una simple traducció, és una autèntica recreació.

A «Maria-Antònia Salvà, l'arrel de les paraules» (2004), Marçal valora Salvà per ser la primera poeta important de la història de la poesia catalana i per incorporar-hi una experiència femenina del món. Critica el menysteniment de què va ser objecte després de la seva mort, malgrat els elogis que havia rebut d'escriptors com Folguera, Riba i Josep Carner, qui en prologà el segon llibre, *Espigues en flor* (1926) i preparà una extensa antologia de la seva obra el 1957. El 1995 Marçal i el PEN Club organitzaren un homenatge, amb l'objectiu següent: «reconèixer-la com una de les nostres avant-passades més notables i subratllar la continuïtat de la presència de poetes de gènere femení dins del nostre paisatge literari» (2004: 89). Salvà sempre fou present en els escrits de Marçal i en moltes ocasions emprà un poema seu, «D'un cactus», que li agradava entendre com una al·legoria de les dones escriptores:

Com rèptil monstruós de pell clapada,
d'entranya llefiscosa, era ajocat,
al seu racó bevent la soledada.
De sobte, sa malícia desvetllada,

enrevinclant-se va trencar el test.
Enllà de l'hort, que se'n perdés el quest,
dalt una paret seca fou llançat,
i al cap de temps, damunt les pedres dures,
furgant per les llivanyes i juntures,
trobí el vell drac, encara aferrissat.

Com el cactus-monstre, desmesurat i furiós, obstinat i tenaç, planta implacable que suporta les més desmesurades inclemències, les escriptores són supervivents. A Marçal li agrada repetir-ho, proclamar-ho ben fort.

A pesar d'haver estat descrita com una poeta realista, discreta i continguda, Clementina Arderiu també fou una «supervivent», segurament una supervivent de la seva normalitat, com a dona, mare i escriptora. D'aquí la necessitat de recuperar la representativitat que li atorga, com sosté Marçal (2004: 69), «el fet de donar veu a experiències callades, a conflictes somorts o a mig dir, al fer i al desfer que va teixint la vida quotidiana».

Filla de família d'argenters, Clementina Arderiu estudià música i idiomes. El 1916 es casà amb Carles Riba. El mateix any publicà el primer recull de poemes *Cançons i elegies*. Més tard arribaren *L'alta llibertat* (1920) i *Poemes* (1936). Després de la guerra civil i l'exili, publicà *Sempre i ara* (1946), *Poesies completes* (1952), *És a dir* (1959), *L'esperança encara* (1969) i *Obra poètica completa* (1973). El 1985 Maria-Mercè Marçal n'edità *Contraclaror. Antologia poètica*, una selecció acompanyada d'introducció rigorosa i apassionada a la seva obra.

Marçal hi argumenta que el destí de les escriptores sol ser «la genialitat» o «l'oblit». La primera opció és estadísticament poc probable i sovint les situa fora de la «feminitat normal». La segona, la més estesa, les col·loca en un lloc de compromís, «meitat adorn», «meitat ombra», «com s'ofereix una cadira a una dama, en un racó, perquè faci bonic, però que no parli gaire» (1985: 10). Evidentment, Arderiu és emplaçada en aquesta segona selecció, tot i que la mateixa Marçal reconeix que «és un dels escassíssims noms femenins que,

dins de la poesia catalana, ens ha arribat envoltat d'un cert prestigi» (1985: 11). Però afegeix: «Dic un 'cert' perquè, si bé tothom que n'ha parlat ho ha fet molt elogiosament, no em sembla que fins ara la seva obra hagi despertat l'interès que es mereix ni que tingui una presència digna en cap dels espais de transmissió i elaboració de la cultura» (1985: 11).

A *Contracor* Marçal persevera en l'intent d'apaivagar l'orfenesa literària que sent i fixa l'atenció sobre una obra, que, al seu entendre, cal rellegir, cal debatre i cal fer pública. Marçal pretén deixar enrere la imatge de poesia sense problemàtica i sense tensió que ha mostrat gran part de la crítica i pretén posar en relleu el conflicte inherent que patia Arderiu, el fet de viure en un context on ser dona i creadora era complex, segurament més fàcil que per a altres dones, però indiscutiblement més laberíntic i incòmode: «Clementina Arderiu em sedueix quan parla a *contracor*» (1985: 57). En els últims paràgrafs de la introducció, Marçal assevera que el que més admira d'Arderiu és la seva força envejable, el seu esforç conscient i intel·ligent de construcció de la vida pròpia, a despit de les aparences d'uns paràmetres limitats i limitadors.

«Força envejable, malgrat moure's en uns paràmetres limitats i limitadors». Segurament aquesta descripció d'Arderiu no es podia aplicar a Rosa Leveroni, la tercera poeta que vol recuperar i redimensionar en la tradició literària catalana. Bibliotecària de formació, Leveroni publicà el seu primer recull poètic amb el títol *Epigrames i cançons* (1938). Seguiren *Presència i record* (1952), *Cinc poemes desolats* (1956) i *Poesia* (1981). Traduí fragments, poemes i contes (la majoria encara inèdits) de l'anglès i el francès de Marianna Alcoforado, Samuel Taylor Coleridge, Aldous Huxley, Rudyard Kipling, Katherine Mansfield, Boris Pasternak, Christina Rossetti i Edith Sitwell, entre d'altres. Sembla que tenia un interès especial per la literatura escrita per dones, i era una gran admiradora d'Emily Dickinson.

A «Rosa Leveroni, en el llindar» (2004), Marçal sovint parla d'Arderiu i de Leveroni, les compara, les fa dialogar, a pesar de saber que no els hauria agradat gaire: «El tipus de vida que una i altra exemplifiquen acostuma a comportar recels mutus inesborrables»

(2004: 66). Però no es pot estar de reunir-les, perquè, encara que representen la cara i la creu d'un context patriarcal i androcèntric, la poesia les uneix i les allibera. I, com sosté Marçal al final, «interrelacionar-les suposa per a mi molt més que això [...], respon al desig d'establir un pont simbòlic i fer del text aquell espai mític on les fades i les bruixes s'estimen» (2004: 66), parafrasejant un dels seus poemes més famosos de *Bruixa de dol* (1989: 137):

Avui, sabeu? les fades i les bruixes s'estimen.
Han canviat entre elles escombres i varetes.
I amb cucurull de nit i tarot de poetes
Endevinen l'enllà, on les ombres s'animen.

D'una altra tríada d'escriptores catalanes, mig fades i mig bruixes, que intercanviaren escombres i varetes, Marçal admetia haver-ne poat força, un i un altre cop al llarg dels anys: Maria Aurèlia Capmany (1918 - 1991), Helena Valentí (1940 - 1990) i Montserrat Roig (1946 - 1991). A «Helena, Maria Aurèlia, Montserrat» (2004) la poeta explica l'espai imaginari que les uneix. De Capmany, n'admirava la imatge d'autoritat femenina, tan escassa a nivell social, «indiscutible i contestada alhora», provocadora al mateix temps de seguretats i contradiccions. Era, doncs, una contemplació vertical, de «mare». De Valentí i de Roig, en reverenciava «la complicitat i la companyia», el que els anglesos anomenen *sisterhood*, o en paraules de la mateixa Marçal, sororitat: el fet de saber que hi ha dones similars que lluiten per escriure, que comparteixen problemes i contradiccions, en el temps i en l'espai. Aquell sentiment que conforta tant de viure en paral·lel, malgrat els diferents contextos vitals. En definitiva, per a Marçal, com per a moltes altres escriptores catalanes, Capmany s'erigí com una mare simbòlica; Valentí i Roig, com unes germanes.

«Vaig conèixer l'Helena l'estiu de l'any 1984», exposa Marçal a «Una visita a Helena Valentí» (2004: 111), «quan ella havia publicat ja feia uns anys els seus dos primers llibres i devia acabar d'enllestir *La dona errant*». Marçal explica que volia parlar-hi, compartir-hi

coses. Hi havia tantes coincidències: el feminisme, una filla en unes condicions atípiques, una certa manera alternativa de viure, l'admiració literària que li devia, interessos intel·lectuals comuns...: «He conegut poques persones tan realment alliberades de convencions i de prejudicis com l'Helena» (2004: 112). Com Marçal, Valentí era una dona a la recerca, tan vitalment com professionalment, sempre buscant i buscant-se. L'entesa d'aquestes dues escriptores resultava ben lògica; d'entrada sense pressa, fins a desembocar en el que Marçal qualificà d'«un principi d'amistat».

Helena Valentí s'exilià voluntàriament a Anglaterra, on de primer treballà en diverses universitats i després buscà en la traducció el mitjà de vida. Valentí traduí al castellà, entre altres autors i autores, William Blake, Marilyn French, Najib Mahfuz, Harold Robbins, Bernice Rubens i Doris Lessing, amb qui va confessar sentir-se identificada i de la qual va traslladar al castellà *The Golden Notebook*, l'obra més apreciada i popular de l'autora i punt de referència de la traductora que la conduiria a la literatura de creació. Quan tornà a Catalunya, el 1974, decidí compaginar la traducció amb la narrativa pròpia. Al català traduí, entre d'altres obres, *Al far* i *Una cambra pròpia* de Virginia Woolf i *La garden party i altres contes* i *Un home casat i altres crueltats* de Katherine Mansfield. Els llibres d'Helena Valentí, *L'amor adult* (1977), *La solitud d'Anna* (1981), *La dona errant* (1986) i *D'esquena al mar* (1991) versen sobre la dona, les relacions amb ella mateixa i amb el món.

Segons confessió de la mateixa autora a Marçal, *D'esquena al mar* tanca un cicle narratiu. En a penes cinc-cents pàgines (cent i escaig per a cada volum dels quatre que va escriure), l'obra de Valentí pren cos, segons Marçal (2004: 121), «en un món peculiar, inconfusible, ben singularitzat dins el panorama narratiu català». En l'obra de Valentí no hi ha grans gestes, cada moment és tensió i no afluixa mai. Tan sols un succés extraordinari de la quotidianitat pot sorprendre els personatges «independents», «racionals» i «autosuficients», que, com apunta Marçal, viuen «fora del vell ordre», en un equilibri fràgil i perillós, en una harmonia esforçada, que de vegades, quan menys ho esperen, s'esfondra.

Gairebé totes les mares literàries de Maria-Mercè Marçal semblen viure «fora del vell ordre», en una terra movedissa i relliscosa, entre Atenea i la Medusa. Per acabar amb alguns dels noms del llinatge femení català recuperat per Marçal, reculem gairebé sis centúries i ens situem al segle xv.

Òrfena de pare a quatre anys, Isabel de Villena passà la infantesa a la cort valenciana de la reina Maria de Castella. A quinze anys, entrà de novícia de l'orde de Santa Clara, al convent de les clarisses de València. A trenta-tres en fou nomenada abadessa. Per moltes rasons, Isabel de Villena es relacionà amb la majoria d'artistes i d'intel·lectuals, majoritàriament religiosos, que vivien a València. Ara, malgrat les obres materials i els contactes personals, el que fa d'Isabel de Villena una dona rellevant a la seva època és l'escriptura de *Vita Christi*. Tal com posa en relleu Maria-Mercè Marçal a «Isabel de Villena i el seu feminisme literari», l'obra de l'abadessa més o menys segueix la dels seus antecessors (el cartoixà Ludolf de Saxònia i Francesc Eiximenis ja havien escrit una *Vita Christi*), però alguns elements la fan diferent de la resta de vides de Crist: «és una obra de dona, conscientment, deliberadament de dona, si voleu *femenina*, però encara més, *feminista*, adjectiu, és clar, que resulta anacrònic en aplicar-lo a una autora i a una obra del segle xv» (2004: 72).

Marçal remarca tres conceptes: «de dona», «femenina» i «feminista». «De dona» i, podríem afegir, «per a dones» perquè es gestà i es publicà entre dones. L'abadessa Isabel de Villena escrigué el llibre a petició de les monges del convent i el text ens arribà perquè la seva successora, sor Aldonça de Montsoriu, pocs anys després de morir Isabel de Villena s'adreçà a la reina Isabel la Catòlica i li donà a conèixer l'obra, tot remarcant-li que havia estat escrita «ab elegant i dolç estil»; la monarca, desitjosa de conèixer-la, en sol·licità una còpia. «Femenina» perquè aparentment es tracta d'una vida de Jesucrist, però la protagonista és la Senyora, Maria, la seva mare. «Feminista» perquè, si bé tracta d'un adjectiu precoç per una autora del segle xv, al llarg del llibre Isabel de Villena defensa la dignitat del gènere femení, en un intent de combatre els textos misògins de l'època.

Deixem ara les mares i les germanes literàries catalanes de Marçal i passem a revisar-ne algunes d'estrangeres, per més que, segons uns dels seus versos més coneguts dedicats a la filla, l'estrangera sigui tant o més germana: «Heura, victòria marçal, germana / estrangera, de cop feta present» (1989: 338).

Fora de casa nostra, una de les relacions més fructíferes és la que nua amb la poeta Renée Vivien (1877 - 1909), de qui Marçal s'alimenta amb escriure, i a qui recrea vitalment i poèticament en un projecte narratiu complex i polifònic d'una dècada de durada: *La passió segons Renée Vivien* (1994), biografia novel·lada de la poeta i única novel·la de Marçal.

De pare anglès i mare nord-americana, Renée Vivien, que des del primer llibre adoptà el pseudònim Pauline Mary Tarn, legitimà conscientment la cultura francesa com a pròpia i fou en aquesta llengua que escrigué la seva obra fecunda, amb més de vuit mil versos i nombrosos llibres en prosa. Cal destacar-ne els volums de poesia *La Venus des aveugles* i *A l'heure des mains jointes* i la novel·la autobiogràfica *Une femme m'apparut*. L'obra de Vivien suscità bones crítiques i elogis de col·legues. Tanmateix, les injúries i les ofenses la conduïren, abans de morir, a fer retirar tots els seus llibres de les llibreries. Vivien es convertí en un mite per a uns i en una subalterna per a uns altres, perquè féu visible la seva doble categoria d'escriptora i de lesbiana. A «Renée Vivien, Safo 1900» (2004: 84), Marçal sosté que «Renée Vivien és la primera dona, després de Safo, que proclamà poèticament als quatre vents el seu amor per una dona, en uns versos sovint de gran bellesa i d'una sinceritat punyent».

A «Autocrítica» Marçal explica que s'erraria qui esperi trobar en la seva obra una novel·la realista o una biografia novel·lada convencional. Més enllà de la comesa de parlar sobre una poeta, la poesia i els límits entre la vida i la literatura, el propòsit d'escriure *La passió segons Renée Vivien*, assevera la poeta, fou «la voluntat d'explicar una història, unes històries –fràgils, fragmentàries, incompletes: esbossos, en un mot– contra el silenci de la Història» (2004: 206). I remarca: «treball de reparació, de reconstrucció arqueològica, amb vistes a un futur remot, mític» (2004: 206). Sempre la mateixa preo-

cupació, sempre la mateixa fita: recuperar noms d'escriptors sovint no gaire ateses pels discursos literaris. Renée Vivien o Pauline Mary Tarn són una altra flor de la garlanda genealògica que Marçal trenca per penjar-se, per penjar-nos.

També escriptora en llengua francesa i veïna i amiga de Renée Vivien fou Gabrielle-Sidonie Colette (1873 - 1954), que ja havia estrenat el tema de les relacions picants entre dones en la seva primera novel·la *Claudine a l'école* (signada, com moltes, pel seu marit Willy). Marçal es deixa seduir per Colette i finalment la tradueix, en la seva primera experiència translativa. El 1985 surt a llum la versió catalana de *La dona amagada*, amb un pròleg de la poeta catalana en què s'ofereixen quatre dades biogràfiques, sovint fascinants i tristes alhora, de l'autora francesa, que ajuden a entendre la seva personalitat múltiple.

Sidonie Gabrielle Claudine, Mme. Willy, baronessa de Jouvenel des Ursins..., «negre» del seu primer espòs (el papà Willy, que signà els seus primers escrits), audaç actriu de *music-hall* a 33 anys, amant de la marquesa de Mornay, infermera a la Primera Guerra Mundial, columnista i crítica literària de *Le Figaro*, *Vogue*, *Demain* i *Le Matin*, congratulada conferenciant, mestressa d'un saló de bellesa, única dona membre de l'Acadèmia Goncourt el 1945, i escriptora, Colette, com apunta la mateixa Marçal (Colette, 1985: 9), «no pertany pas a aquell grup de dones –aparentment privilegiades– a qui l'atzar sembla haver estalviat el feixuc lot comú, el llast secular que pesa sobre el sexe femení».

Amb mirada mig de gata, mig de guineu, Colette es mou durant molt temps entre dues imatges contraposades: la de la dona claudicant i la de la dona transgressora. Finalment, quan descobreix l'autonomia, rebutja la seguretat del matrimoni per l'amor i la independència. Com la protagonista de «La dona amagada», primer conte que obre l'antologia i dona títol al llibre, aprèn que no hi ha una identitat femenina autèntica, transparent, inamovible, sinó que qualsevol dona s'amaga darrere «una petita màscara i un vestit hermètic» i sempre torna «a la seva irremeiable solitud i a la seva deshonestat inocència» (Colette, 1985: 19).

De França viatgem a Rússia. A les dues poetes, molt estimades per Marçal, no els tocà cap més remei que posar-se una màscara i un vestit hermètic per sobreviure. Anna Andréievna Gorenko (1889 - 1966), nom de ploma Anna Akhmàtova, i la seva coetània Marina Tsvetàieva (1892 - 1941) van respirar guerres mundials, la revolució russa i el terror estalinista, com també nombroses pèrdues i desaparicions, represàlies salvatges i dolors indescriptibles.

La primera no deixà mai Rússia i visqué l'experiència de l'ostracisme al propi país fins que, mort Stalin, a la dècada dels cinquanta fou reincorporada en els cercles literaris russos i morí enmig d'honors i glòria el 5 de març de 1966. La segona s'exilià i, quan tornà, sola, sense diners, se suïcidà el 31 d'agost de 1941 a la ciutat d'Elabuga. Dues dones fascinants i abrivades. Akhmàtova, literàriament clàssica i serena, lligada a l'escola acmeïsta i inclassificable, segurament una de les millors poetes del segle xx. Tsvetàieva, obsessiva, impactant i policromàtica, innovadora i críptica.

El 1990 Maria-Mercè Marçal i Monika Zgustova (escriptora i traductora txeca establerta a Catalunya des de 1983) antologaren i traduïren, en el primer volum de la col·lecció «Poesia Universal del Segle xx» d'Edicions 62, *Rèquiem i altres poemes* d'Anna Akhmàtova, la primera i l'única versió catalana de l'obra de la poeta russa. A «Traduir poesia russa» Zgustova explica com van iniciar la comesa (Marçal i Zgustova, 2004: 9):

Un dia d'estiu, fa aproximadament quinze anys, Maria-Mercè Marçal i jo vam dinar al pati d'un restaurant de Gràcia. Feia calor, no teníem pressa, els temes de la nostra conversa canviaven sovint i giraven a l'entorn de la literatura, de l'amistat, dels amors i desamors, dels viatges i de les diferents cultures del món. Maria-Mercè Marçal em va preguntar encuriósida sobre la literatura russa. [...] Li vaig parlar de dues escriptores nascudes a finals del segle passat, conegudes, sobretot, per la seva poesia. Aleshores la meva amiga es va desfer en preguntes, fins al punt d'obligar-me a recitar-li uns quants versos de cadascuna, en l'original rus i després en català, en una traducció improvisada al vol. [...] A l'hora del comiat, l'amiga em va dir: «Quan em portaràs la tria? I la traducció?»

El 12 de gener de 1991 Joan Triadú felicità la iniciativa i donà la benvinguda a aquesta «acurada» versió de les traductores: «Anna Akhmàtova és, en català, més directa, potser més dura, que en l'aplanada sintaxi de l'italià o en l'adaptació més racionalitzada del francès». Marçal i Zgustova en versionaren dues de les composicions més emblemàtiques: «Rèquiem» i un fragment llarg del «Poema sense heroi». Akhmàtova havia escrit «Rèquiem» després d'un llarg període de desgràcies personals (l'execució del primer marit i l'arrest del fill i del tercer marit) que acompanyà la pujada d'Stalín al poder. Compost oralment i memoritzat per persones amigues per tal d'evitar empresonaments, «Rèquiem», com descriu Marçal a «Com en la nit, les flames» (1998: 183), «és el poema del dolor de l'amor maternal davant la desgràcia del fill, dels esforços vans de la mare per obtenir la gràcia, de les llargues cues davant la presó, d'un viacrucis que es perllonga sense fi».

«Poema sense heroi», en canvi, té un caire més biogràfic. «En la primera meitat de la vida d'Anna Akhmàtova el poema madura en la ment de la poeta, en la segona, marcada per unes terribles experiències personals, pren forma», assevera Monika Zgustova a l'article «Anna Akhmàtova: Cassandra de Sant Petersburg». Aquest text, amb un altre treball inèdit, «La passió segons Marina Tsvetàieva» i l'assaig de Marçal «Com en la nit, les flames», acompanya la reedició de 2004, en un sol volum, de l'obra en català d'Akhmàtova i de Tsvetàieva. En aquesta nova edició Zgustova explica com van treballar en les recreacions poètiques, fins a commoure-les i, de vegades, ofuscar-les.

El 1992, dos anys després de donar a conèixer *Rèquiem i altres poemes*, Marçal i Zgustova traslladaren el *Poema de la fi*, de l'altra gran poeta russa Marina Tsvetàieva. Aquesta composició, ben lluny d'episodis de sofriment col·lectiu, aborda la darrera trobada i la decisió de ruptura d'una parella. Un tema que, com evidencia Marçal (1998: 177), «Akhmàtova podia arribar a concentrar en dues línies [...] i Tsvetàieva desplega en centenars de versos, amb una amplitud tradicionalment només consagrada als temes èpics i col·lectius». Manuel Guerrero arribà a afirmar que *Poema de la fi* era «un verda-

dero poema de Maria-Mercè Marçal –con la col·laboració, clar, de Zgustova y Tsvetàieva–, como un libro más de Marçal entre *Desglaç* i *Raó del cos*» (*La Vanguardia*, 16 juny 2004).

«En totes dues [Akhmàtova i Tsvetàieva], la condició de dona tenyeix sempre la seva vivència de les coses i de la poesia, t'hi has fixat?», argumenta Marçal a Zgustova en una de les trobades de treball. Insisteix: «I també la consciència, compartida per totes dues, d'haver contribuït al pas essencial de les dones des d'una posició de muses mudes a la de subjectes del discurs» (Marçal i Zgustova, 2004: 12). Totes les mares literàries de Maria-Mercè Marçal presentades aquí, malgrat haver-nos cenyit a uns quants noms (caldria afegir-hi Caterina Albert, Djuna Barnes, Charlotte Bronte o Viginia Woolf), són dones que, per diferents circumstàncies, han deixat en rere la posició de muses i s'han constituït com a subjectes del discurs de ple dret, sense por, amb decisió fèrria, perquè volien posar fi a tantes centúries de silenci, perquè volien fer callar el patriarcat que ha negat la presència femenina en la construcció de les cultures. Marçal rescata de l'oblit mares i germanes i ens les ofereix en un acte generós i solemne de sororitat.

Maria-Mercè Marçal és feta de Maria-Antònia Salvà, Clementina Arderiu, Rosa Leveroni, Maria Aurèlia Capmany, Helena Valentí, Montserrat Roig, Isabel de Villena, Renée Vivien, Colette, Anna Akhmàtova, Marina Tsvetàieva i moltes altres autores i els seus textos, perquè, tal com ho ha mostrat Jacques Derrida, pare de la deconstrucció i uns dels pares ideològics de Marçal (també hi considerava Ausiàs March o Joan Salvat-Papasseit), cap text no és original, sinó que és un text de textos, plural, heterogeni, un compendi de material lingüístic i cultural divers, que es multiplica i es redefeix en el temps. La teoria derridiana del llenguatge no es basa en la traduibilitat o la intraduibilitat dels textos, sinó en la transformació que generen, en les ambigüitats que plantegen, en el gaudi que produeix la (re)lectura i la (re)scriptura (im)possible. Derrida convida no tan sols a articular un discurs que deconstrueixi els significats tancats, complets, sense moviment, sinó també a viure en un espai fronterer des del qual es pugui treure la màscara del pensament binari i del co-

neixement sistemàtic i ordenat que ha construït el poder dominant al llarg dels segles i que ha condemnat tantes dones a ser «Atenea o la Medusa», «armadura o pedra», sense poder triar ser totes dues o cap d'elles, sense poder deixar anar el seu desig.

A Marçal tot això la fascinava, perquè, per construir una geneologia femenina de la cultura, cal primerament acceptar que escriure és una suspensió, un misteri i una seducció constants, un joc d'estira-i-arrotonsa amb l'altri textual, tal com és perceptible en aquests versos seus:

Dolor de ser diferent de tu.
Dolor d'una semblança sense termes...
Dolor de ser i no ser tu: desig.

BIBLIOGRAFIA

AKHMÀTOVA, A. (1994). *Réquiem. Poema sin héroe*. Traducció de J. García Gabaldón. Madrid: Cátedra.

— (1996). *Réquiem*. Traducció de C. Alonso. Madrid: Torremozas.

COLETTE (1985). *La dona amagada*. Traducció de Maria-Mercè Marçal. Barcelona: Edicions del Mall.

DERRIDA, J. (1978). *Writing and différance*. Traducció d'A. Bass. Londres: Routledge.

GAVAGNIN, G. (1999-2000). «Le versioni pascoliane di Maria Antònia Salvà: Un approccio storico e un'indagine formale». *Quaderns d'Italià*, núm. 4/5, p. 145-161.

GODAYOL, P. (2002). «Maria Aurèlia Capmany, traductora». Dins: PALAU, Montserrat; MARTÍNEZ GILI, Raül-David (ed.). *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula*. Valls: Cossetània Edicions, p. 195-203.

— (2005). «Maria-Mercè Marçal: (Re)presentation, textuality, translation». Dins: BRANCHADELL, Albert; WEST, Lovell Margaret (ed.). *Less translated languages*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, p. 365-374.

— (2006). «Helena Valentí, fúria i traducció». *Quaderns. Revista de Traducció*, núm. 13, p. 87-93.

DIVERSOS AUTORS (1998). *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Empúries.

— (2000). *Llengua abolida. 1r encontre de creadors. Lleida, 15, 16 i 17 d'abril de 1999*. Lleida: Ajuntament de Lleida.

GUERRERO, M. (2004). «La noche en llamas». *La Vanguardia* (16 juny), p. 7.

JULIÀ, LI. (1998). *Àlbum Maria-Mercè Marçal*. Barcelona: Centre Català del PEN Club.

— (ed.) (1999). *Memòria de l'aigua. Onze escriptores i el seu món*. Barcelona: Proa.

— (2003). «Mireia de Maria-Antònia Salvà en la normativització de la llengua literària moderna». Dins: *Miscel·lània Joan Veny*. Vol. 2. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 191-238.

MARÇAL, M-M. (1989). *Llengua abolida*. València: Tres i Quatre.

— (1994). *La passió segons Renée Vivien*. Barcelona: Proa, 1994.

— (1998). «Com, en la nit, les flames... Anna Akhmàtova – Marina Tsvetàieva». Dins: M-M. MARÇAL (ed.). *Cartografies del desig. Quinze escriptores i el seu món*. Barcelona: Proa, p. 157-192.

— (2000). *Raó de cos*. Barcelona: Edicions 62: Empúries.

— (2004). *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*. Edició a cura de Mercè Ibarz. Barcelona: Proa.

MARÇAL, M.; ZGUSTOVA, M. (2004). *Versions d'Akhmàtova i Tsvetàieva*. Barcelona: Proa.

MATEU, M. (2004). «Des de Rússia, amb dolor». *Avui* (27 maig), p. IV.

MISTRAL, F. (2004). *Mireia*. Edició a cura de Lluïsa Julià. Traducció de Maria-Antònia Salvà. Barcelona: Quaderns Crema.

PERELLÓ FEMENIA, M-A.; ROSSELLÓ BOVER, P. (1996). «L'itinerari de Mireia: de Provença a Mallorca». Dins: JULIÀ I CAPDEVILA, Lluïsa. *Lectures de Maria-Antònia Salvà*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 163-191.

PESSARRODONA, M. (2006). *Donasses. Protagonistes de la Catalunya moderna*. Barcelona: Destino.

PUIGTOBELLA, B. (2004). «De la revolució a la revolta». *El País* (2 setembre), p. 7.

RAZUMOVSKY, M. (1994). *Marina Tsvetayeva*. Glasgow: Bloodaxe Books.

RICARDO TRIGO, X. (1991). «Nova col·lecció de poesia universal d'Edicions 62». *El Temps*, núm. 344 (21 gener), p. 72.

SAN VICENTE, R. (ed.). (1991). *Poesia russa contemporània*. Traducció de Jacint Boboas i altres. Barcelona: Edicions 62.

THURMAN, J. (2000). *A life of Colette. Secrets of the life*. Londres: Bloomsbury.

TRIADÚ, J. (1991). «El reflex d'un món remot i sensible». *Avui* (12 gener), p. 1.

— (1991). «Poesia russa contemporània». *Avui* (16 febrer), p. 9.

VIDAL-CLARAMONTE, M. C. Á. (1998). *El futuro de la traducción*. València: Institució Alfons el Magnànim.

— (2005). *En los límites de la traducción*. Granada: Comares.

PILAR GODAYOL
Universitat de Vic