

DESNATURANT LA CATARSI:  
LA DOBLE APELLACIÓ EN LA POESIA  
DE DOLORS MIQUEL

MARGALIDA PONS

*LiCETC, Universitat de les Illes Balears*

Hi ha moltes maneres de *tocar* un lector, i no totes depenen d'allò que expliquen els textos, ni tan sols de les seves propietats retòriques. Són formes de palp que es donen a l'esquerda que s'obre entre l'enunciació i la comprensió i que van més enllà de la transferència d'informació, dels propòsits autorial i de les intel·ligències lectores. És en aquesta esquerra on habiten els *efectes* que produeix el text. En la producció d'aquests efectes intervenen, de manera combinada, la prototipicitat del gènere literari i el conjunt de preconcepcions, ideologies, fílies, traumes i desitjos de qui escriu i de qui llegeix. Aquest és l'escenari de la doble apel·lació que instauren la literatura i les diverses formes d'escriptura persuasiva: *dobles* perquè el que el text *diu* s'entrunyella amb el que *fa*.

En les pàgines que segueixen em referiré, a propòsit de Dolors Miquel, a aquesta doble apel·lació. Pensem, per començar, en el poema «Escena del crim», d'*Ictiosaure*, on la veu enunciativa recull proves a l'escenari del seu propi assassinat. Tot és policialment asèptic —la cinta de plàstic groc, la silueta del cadàver ratllada amb guix—, fins que entra en escena, fantasmal i inesperada, la gata que l'assassí va robar a la víctima i després va abandonar. I l'atmosfera es clivella. La compassió que desperta aquest animal aperduat i aterrit, que espera en va la mestressa morta, crea un efecte no trivial: per mor d'allò que fa el text, per mor d'allò que provoca, s'intensifica afectivament el sentit literal d'un poema que ja no es limita a l'enunciació d'uns fets i que salta més enllà del seu món referencial. En créixer la llàstima, en créixer l'horror, el crim es fa encara més terrible.

**Nota:** Aquest treball s'insereix en el projecte de recerca «La poesia catalana contemporània des de la perspectiva dels estudis afectius», Ministerio de Ciencia e Innovación PID2019-105083GB-I00 / AEI / 10.13039/501100011033.

Parl del poder emocionant dels textos? Sí, és clar. Però també d'una cosa més fonda, que és el potencial transformador que té allò afectiu. La manera com el text ens magreja —a partir de la súplica, de l'ofensa, del plaer o del desconcert— és justament el que ens impedeix sortir intactes de la lectura.

## 1. PROCEDIMENTS CONSTRUCTIUS PER A LA COMMOCIÓ

Un dels trets més singulars de l'escriptura de Dolors Miquel són els procediments constructius, caracteritzats per la presència de l'inesperat: el muntatge de les imatges en cadenes que sobtadament es tallen; la creació de paisatges imagològics que després queden abandonats; els canvis de to; les dixis indesxifrables (un *jo*, un *tu*, un *ell*, un *vostès* incerts); la fusió entre estats (la vida i la mort que s'agermanen), entre temps (el passat i el present que es compenetren), entre capacitats d'agència («ella nevava» [MIQUEL 2017 : 36]) i entre estats de consciència («ja no puc diferenciar la realitat de la imaginació del somni» diu un dels morts d'*El guant de plàstic rosa* [9]).

Aquesta poètica de l'imprevisible —que dificulta l'empatia però que, malgrat tot, commou profundament qui llegeix— m'interpella més que la rebellia dels escrits, més que l'humor, més que l'esperit reivindicatiu. Llegesc Dolors Miquel i sent ressonar una veu satírica, militant, animalera i feminista, però sobretot em sobta la *velocitat* d'unes imatges que refusen l'estaticisme. En un dels poemes d'*Ictiosaure* la realitat es compara a un espai quimèric on se sent «la mandíbula humida de la nit fent petar closques d'anous, com si fossin armaris de núvia plens de boira»; en aquest mateix espai, recolzada en un pilar, hi ha «una barra de ferro subjectada per argolles que els cavalls odiaven, però la gossa negra hi dormia a la vora perquè deia que li recordava l'aigua» (MIQUEL 2019: 21). Les imatges emergeixen i tot seguit són substituïdes. Tot es mou constantment.

I, tanmateix, diria que aquest aspecte compositiu no s'ha abordat gaire en les lectures de la poesia de Miquel —més centrades en el gènere, en el cos o en el burlesc—, tal vegada perquè parlar de «procediments constructius» pot dur a pensar en aproximacions retòriques

d'orientació immanentista, despreocupades de la incidència pública dels versos. Però fa temps que sabem que és fallaç separar l'aparença formal dels textos de la seva càrrega nocional —les idees necessiten formalitzar-se per circular— i, a més, estic convençuda que els mecanismes associatius i dissociatius amb què Miquel organitza els escrits il·lustren la seva visió del món tan bé com el conjunt de referents que aquests escrits invoquen.

Partesc d'una pensada senzilla: l'escriptura darrera de Miquel<sup>1</sup> promou en qui llegeix un efecte d'alliberament (provinent de l'exhibició frontal de la injustícia, de sentiments poc plaents com la ràbia o la solitud, de la discriminació de gènere o especista...) que no es produeix per la via de la identificació sinó per la via de l'estranyesa. No és, doncs, una escriptura catàrtica en el sentit tradicional, perquè la purgació dels afectes negatius no s'hi efectua per un moviment empàtic de reconeixement o contagi emocional del lector respecte a allò que llegeix. Si l'empatia és l'experiència de l'estat de consciència de l'altre,<sup>2</sup> en els últims escrits de Miquel aquest *altre* es fa sovint inaprehensible: s'escapa del control mitjançant les estratègies distanciadores de l'humor, de l'associació de tall surrealista o de la deriva metonímica.

Això no vol dir que la catarsi entesa en el sentit més convencional no hi sigui present. D'aquest sentit convencional (observable sobretot, diria, en els llibres anteriors a *El guant de plàstic rosa*) en serien mostres la riallada antimisògina de *Llibre dels homes*, els rituals pro-

1. Em referesc als llibres publicats després de *La flor invisible* (2011) i, sobretot, a *El guant de plàstic rosa* (2016), *Ictiosaure* (2019) i algunes seccions de *Sutura* (2021). No he pogut tenir en compte els textos en prosa de *Mata'm psicosi* (2022), publicats quan ja havia tancat la part substancial d'aquest escrit.

2. És cert, tanmateix, que no existeix una definició unívoca del terme *empatia*, que pot entendre's des d'un punt de vista epistemològic, afectiu o relacional. Robert Levenson i Anna Ruef observen que «“empathy” has been used to refer to at least three different qualities: (a) *knowing* what another person is feeling [...] (b) *feeling* what another person is feeling [...] and (c) *responding compassionately* to another person's distress», i es decanten per una interpretació perceptiva: «We believe that the most useful definition of empathy would emphasize the ability to detect accurately the emotional information being transmitted by another person» (1992: 234).

fanadors de *Missa pagesa* o l'univers alienant —i alhora, paradoxalment, salvador— que construeix *La dona que mirava la tele* a partir de la cultura popular contemporània. En aquest darrer llibre, la veu conductora (la «dona que mira la tele»), hipnotitzada per la pantalla, pretén assolir l'ataràxia per mitjà de la identificació —plorar amb qui plora, riure amb qui riu:

Era per això que molts intel·lectuals i artistes no miraven la tele.  
 La menyspreaven i feien bé. Però jo era ara un dels altres,  
 deixava que m'hipnotitzés, en aquell nou equilibri,  
 i evolucionava amb ella, amb les seves imatges,  
 amb un desig instintiu d'esdevenir-me  
 i fer-me, a mi mateixa, indolora.  
 Perquè tenia por,  
 por que el més petit moviment del cos  
 em llencés violentament dins de mi,  
 m'estimbés al precipici,  
 de manera que fixava obsessivament els ulls en la pantalla:  
 alguna vegada plorava amb un anunci insospitat,  
 o reia una gràcia que fora d'allí no m'hauria fet cap gràcia.  
 (MIQUEL 2010: 18-19)

Aquest fragment és una bona mostra de l'entesa habitual de la catarsi com a forma d'alleujament mitjançant la contemplació del dolor d'altri.<sup>3</sup> Qui contempla suspèn momentàniament la seva identitat i passa a existir només com a eco o reflex de l'experiència aliena. Els psicòlegs de les emocions, els estudiosos del teatre i els teòrics de l'audiovisual han parlat d'aquest contagi emocional com un procés de mimesi afectiva (*affective mimicry*) que no sempre és conscient. Així, Carl Plantinga (1999: 243) afirma que el contagi emocional pot dissociar-se de la comprensió intel·lectual: quan algú ens conta una història

3. No entraré en les múltiples interpretacions i matisos del terme *catarsi* que s'han succeït sense descans des de —per posar una fita relativament recent— els primers estudis de Breuer i Freud sobre la histèria, a finals del segle XIX. Per a una síntesi d'aquestes interpretacions, m'ha estat útil consultar Guinagh (1987), Jouthe (1990), Kettles (1995), Thomas (2009) i Lawtoo (2018).

rient, sovint el corresponem rient també, fins i tot si no som capaços de copsar la gràcia que té la història en qüestió.

Aquest punt d'irracionalitat inconscient que emergeix en el procés d'identificació ajuda a entendre la posició suspicax envers la catarsi que, com és sabut, adopten autors com Bertolt Brecht (1972: 47), per a qui l'empatia dels espectadors envers les accions representades al teatre encadena el públic a les lògiques de dominació que ensenyen a mirar el món així com les «classes dominants» volen que es miri. L'efecte més important del teatre no hauria de ser, per a Brecht, la purificació de sentiments, sinó el despertar d'una consciència crítica que no necessiti la crossa de la catarsi. El nou teatre és, doncs, aquell que qüestiona la naturalitat, perquè la naturalitat porta a l'acceptació i destrueix l'esperança (BRECHT 1972: 78). En aquesta mateixa mirada crítica cal situar Adorno (2004 [1970]: 389), per a qui la catarsi és una acció de purificació dels afectes que es produeix en connivència amb l'opressió, un exercici de poder emmascarat sota una aparença redemptora.

Contra aquesta dimensió alienadora o idiotitzant, existeix alguna manera de rehabilitar la catarsi? Potser sí. La sortida seria entendre-la com a efecte que transcendeix l'individual per convertir-se en fenomen d'abast col·lectiu. Sembla que Ernst Bloch i Antonio Gramsci (*apud* THOMAS 2009: 261-261) van per aquest camí: per al primer, la provocació aristotèlica de la pietat i el terror comporta *patir* el destí en comptes de *rebellar-s'hi*, per la qual cosa imagina la possibilitat d'una nova catarsi basada en la raó i no en l'alienació; i el segon prova de posar el concepte de catarsi al servei d'un projecte de transformació social basat en l'educació i l'autoalliberament de la classe treballadora.<sup>4</sup> Bloch (2004: 490) proposa, a més, substituir les referències al temor i la compassió per la tenacitat i l'esperança, que serien els dos afectes realment tràgics perquè no «capitulen» davant el destí.

Si a *La dona que mirava la tele* l'anestèsia audiovisual encara fa algun efecte, al poema «Llegia Wittgenstein» d'*Ictiosaure* la situació és molt diferent. El maltractador alça una mà ossuda per pegar a una víctima que exclama: «No sé quina sèrie devien fer a la tele que sempre estava encesa. Odiava la tele» (MIQUEL 2019: 44). L'entabanament

4. Per als usos del terme *catarsi* en Gramsci, vegeu JOUTHE (1990: 27-28).

mimètic s'ha acabat. En els darrers llibres de Miquel, des d'*El guant de plàstic rosa* fins a l'aplec *Sutura*,<sup>5</sup> la idea de catarsi pren una dimensió inconformista que és la que m'interessa explorar aquí: una dimensió molt marcada pel caràcter incomunicable d'un dolor que no permet la identificació solidària de qui llegeix, ni tan sols de la mateixa veu poètica —que es queixa a *Ictiosaure* de «No poder-me ni tocar de tan lluny com estava de mi mateixa» (MIQUEL 2019: 40)—, sinó que es presenta com una experiència radical de solitud que és impossible de compartir. I és impossible de compartir perquè el bellugueig constant de les imatges d'aquest dolor, d'aquesta solitud, fa que amb prou feines siguin aprehensibles.<sup>6</sup> Així, al poema «Parlant amb les roses», el jo s'identifica, successivament, amb una casa, amb una gelera, amb un vegetal i amb el bol alimentari dels caragols:

De sobte sento com si se'm fonguessin els ploms, però clar, no hi ha cap porteta per obrir i dir: au! Vaig a canviar-los. Sí, soc una casa antiga. És un problema perquè em quedo sense llum, se'm descongelen els records adormits i comença a vessar el meu subconscient. Just en aquell moment cap telèfon sona, com si tot s'hagués posat d'acord per deixar-me en aquell instant desèrtic [...]. Però prefereixo de vegades ser un vegetal, així tot recollit en ell o escarolat cap a fora, però no és gens fàcil ser un vegetal i més quan la nevera fa figa i els quatre caragols que hi tinc de mascota al calaixet transparent de sota confonen el seu avituallament de vida amb menjar i comencen a devorar-me, els estúpids, que si se'm mengen es quedaran sense res. (MIQUEL 2019: 52)

La resta del poema tampoc no es conforma amb la immobilitat. La veu vol ser arbreda —«Jo voldria ser un bosc prehistòric»— i, tot seguit, bèstia —«Jo voldria ser aquell animal que s'aixeca trencant el

5. Sobre la catarsi a *El guant de plàstic rosa*, vegeu les ressenyes que en fan Jaume Pons Alorda (2017) i Ángeles Maeso (2018), i el que en diu la mateixa Dolores Miquel en una entrevista (SERRA 2017). Sobre *Sutura*, vegeu el pròleg d'Ingrid Guardiola (2021: 22) i el postfaci d'Àngels Moreno (2021: 238).

6. Francesc Bombí-Vilaseca (2021) se sorprèn que *Sutura* no inclogui cap poema de *Llibre dels homes*, el primer recull en què l'autora es reconeix. Potser és justament per això: perquè l'experiència catàrtica de *Llibre dels homes* encara es produeix a la manera «antiga», això és, per reconeixement i no per estranyesa.

silenci del bosc prehistòric» (MIQUEL 2019: 52-53). El subjecte es va desplaçant, metonímicament, d'una imatge a una altra, en un estat constant de sorpresa. I ens encomana aquesta sorpresa.

## 2. LA CATARSI ECPÀTICA

Per referir-me a aquesta imprevisibilitat, que permet albirar el dolor però no capturar-lo en una imatge acabada, propòs parlar de catarsi no-empàtica o catarsi *ecpàtica*. El terme és oximorònic, però és justament en aquesta contradicció on veig la singularitat de Miquel. Entenc per ecpàtia la resistència o dificultat per absorbir els estats emocionals induïts per un altre. Per extensió, identifico l'ecpàtia amb l'efecte d'estranyesa que sent el lector davant un text i, alhora, amb l'efecte de distància que cerca, i que fins i tot experimenta, la veu autorial en enunciar-lo.<sup>7</sup>

La catarsi ecpàtica seria, doncs, una forma complexa d'apellació: un mecanisme desautomatitzador que té a veure amb el poder alliberador no de la identificació, sinó de l'estranyesa. Un mecanisme que, per tant, també té a veure amb la possibilitat de comprendre la diferència sense cancel·lar-la. Això és el que planteja, crec, el poema «Toc-toc, ¿hi ha algú aquí?»: «Estava intentant veure si podria comprendre el mort, sense ser jo un mort. [...] Comprendre un mort sense ser un mort. Comprendre un arbre sense ser un arbre, Comprendre Wollon-

7. El mot *ecpàtia*, format per la combinació del prefix grec *ek-* ('fora de') i la forma *pathos* (en l'accepció de 'sentiment' o 'emoció'), no té un ús consolidat ni en l'àmbit dels estudis afectius ni en el de la psicologia. Només l'he vist emprat pel psiquiatre José Luis González de Rivera, que treballa en la línia de la medicina psicossomàtica. González de Rivera (2004: 244-245) identifica l'ecpàtia amb el revers de l'empàtia, amb «una acció mental compensatòria que nos protege de la inundación afectiva y nos permite no dejarnos arrastrar por las emociones ajenas» i amb «una forma de control intencional de la subjetividad interpersonal, que tiene como objetivo evitar la inducción de estadios emocionales por otra persona, tanto si lo hace de manera voluntaria, como en la manipulación, o involuntaria, como en el contagio emocional o la histeria de masas». No sense vacil·lacions, m'arrisc a reaprofitar el terme per als estudis literaris, desvinculant-lo del seu context original de producció, perquè em sembla una eina aprofitable i econòmica per designar la resistència a la identificació.

gong, Ottawa o Port Moresby sense ser Wollongong, Ottawa o Port Moresby. Comprendre comprendre. ¿Hi ha algú allí? ¿Hi ha algú aquí?» (MIQUEL 2017: 25).

Parl d'alliberaments. Però *qui s'allibera*, i de *què*? I encara més, què vol dir *alliberar-se*? En la menció que en fa Aristòtil a la *Poètica*, la catarsi és un efecte que experimenta l'espectador de la tragèdia, «que tot suscitant compassió i temença opera una purificació d'emocions d'aquesta mena» (1985: 323). El passatge aristotèlic, que ha suscitat innumbrables interpretacions,<sup>8</sup> esmenta dues finalitats: d'una banda, suscitar en el públic la compassió i la temença (dues emocions en gran part oposades) i, d'altra banda, provocar un plaer a partir d'aquestes emocions. A aquest plaer «s'arriba perquè s'opera la *kátharsis*, la qual pot traduir-se per “purgació d'aquestes mateixes passions”, és a dir, el fet de netejar-les, de purificar-les, o bé llur “extirpació”, llur “supressió”» (LEITA 1985: 40). Ara bé, la purgació es pot entendre de maneres diferents: com a «temperar i aconseguir un equilibrat terme mitjà amb la moderació d'aquestes afeccions» o bé com a «purificar espiritualment l'espectador, que surt del teatre millor que no era» (1985: 40). Seguint aquesta tradició d'ús, hauríem de suposar que el resultat catàrtic afecta sobretot els lectors. Però tinc la impressió que en el cas de Miquel l'apel·lació és també una autoapel·lació: la purga o eliminació d'allò que fa mal repercuteix també en la primera persona enunciadora, que es deixa dur per un discurs imprevisible que adesiara es descontrola, deslliurat de les regnes autorials, i es distancia —o simula distanciar-se— de la mateixa mà que l'escriu. Al poema «Aurora boreal», la veu s'estremeix en notar «que braços i cames no em pertanyien, / i que no tenia cap poder en les seves decisions, / que el pensament no podia transmetre res als llavis» (MIQUEL 2019: 40). Com a conseqüència d'aquest distanciament, aquesta veu resulta *tocada* —alterada— per l'escrit. Com si s'hagués convertit en una lectora més.

8. Per a un sumari d'aquestes interpretacions, Joan Leita remet a l'edició de la *Poètica* de Valentín García Yebra, publicada el 1974. També es pot consultar l'aparat de notes a l'edició de J. Farran i Mayoral per a la Fundació Bernat Metge, especialment l'extensa nota 28 (ARISTÒTIL 2009 [1946]: 43-46). Em remet, així mateix, a la nota 3 d'aquest capítol.



D'altra banda, Aristòtil parla de la redempció de la pietat i el terror. Però és al segon llibre de la *Retòrica* —obra en la qual tenen un paper primordial passions com la còlera, el menyspreu, la tranquil·litat, l'odi, la confiança, la vergonya, la indignació i l'enveja— on detalla les accions que poden suscitar compassió i temença. La por, diu el filòsof, no la provoquen les amenaces llunyanes, sinó aquelles que es perceben com a properes. I en forneix una sèrie d'exemples: «l'odi i la còlera d'aquells qui poden fer algun mal», «la injustícia, si té poder», «la virtut ultratjada», «els tranquils, aquells qui fan cara de mansois i els trapelles, car mai no és clar si llur atac és proper» (ARISTÒTIL 1985: 165-166). En la poesia de Miquel, el correlat de les malèvoles passions aristotèliques serien afectes nocius com el desamor, la violència, la pèrdua, els prejudicis especistes i sexistes i la desfeta del jo.

I, pel que fa al sentit del verb *alliberar*,<sup>9</sup> l'identific amb dos processos. D'una banda, l'*emersi*ó dels afectes negatius que surten a la llum per ser compartits, debatuts i potser neutralitzats a l'espai públic que crea el poema. La secció «Cor» d'*El guant de plàstic rosa*, que parla amb cruesa del maltractament de les dones, n'és potser el millor exemple. D'altra banda, la *neteja* d'aquests afectes negatius. La necessitat de fer net apareix sempre seguit en els darrers llibres de Miquel i és omnipresent, des del títol, a *El guant de plàstic rosa*. Però les connotacions metafòriques (morals, psicoanalítiques...) que pugui tenir la idea de neteja són sempre superades per la seva dimensió material, tangible: «allò que necessito no és una Bíblia, no és un cadastre o un llistat electoral o una llista de noccs, sinó un guant de

9. La idea d'alliberament apareix en les traduccions de la *Poètica* com a purificació, com a purgació o com a depuració. Com hem vist, Leita parla d'una imitació que «tot suscitant compassió i temença opera una *purificació* d'emocions d'aquesta mena» (ARISTÒTIL 1985: 323). Per citar-ne només quatre més: García Yebra tradueix «[...] mediante compasión y temor lleva a cabo la *purgación* de tales afecciones» (ARISTÓTELES 1974: 145). Dupont-Roc i Lallot, «et, en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une *épuration* (catharsis) de ce genre d'émotions» (ARISTOTE 1980: 53); Farran i Mayoral, «per mitjà de la compassió i de la temença opera la *purificació* de passions semblants» (ARISTÒTIL 2009[1946]: 9); T. S. Dorsch, «by means of pity and fear bringing about the *purgation* of such emotions» (ARISTOTLE/HORACE/LONGINUS 1965: 39). Totes les cursives són meves.

plàstic rosa. No un significant sinó un guant» (MIQUEL 2017: 26). Aquest materialisme entorpeix la lectura en clau simbòlica: «És una brutícia real. No és una acció poètica. No és per fer bonic a les orelles. No és per distreure els espectadors. No és per épater» (2017: 20). El poema de Maria-Mercè Marçal «Drap de la pols...», format per una successió d'estrís de neteja que es presenten irònicament i combativament com a armes, és invocat com un referent cabdal de la poesia de Miquel. Però em sembla que Miquel va en realitat per un altre camí: l'acte de la neteja no és una metàfora de l'empoderament per mitjà de les tasques domèstiques, sinó una via d'accés al transcendent que parteix de la realitat física. És per això que a «Lleixiu espiritual» la veu poètica ha de fregar «el terra immens de la soledat» amb l'ànima «arromangada» (2017: 52). I quan aquesta veu, després de cavar la terra i trobar-hi tot de cadàvers —el petit gat, el conill, l'euga imponent, el pardal, la sargantana verda, el tartany, la serp platejada—, va «bruta de mort fins a la sola», arriben per rescatar-la «les dones de la meua història totes enfundades en els seus guants de plàstic rosa» (2017: 58).

L'estranyesa que provoca l'escriptura de Miquel prové de l'emancipació d'unes imatges que semblen incontrolables fins i tot per a la mateixa veu autorial i que institueixen un discurs sincopàtic, quasi prelingüístic: a «Ningú a l'altra banda» el llenguatge es desfà i es converteix en una sèrie de signes inconnexos. És un llenguatge *infantil* en el sentit etimològic de la paraula —el discurs d'aquell que (encara) no parla— però és també una ranera terminal. Potser per això els infants, les bèsties i els morts hi són tan importants: perquè no parlen. Al poema «Infant amb aixada», estremidor, el nin encara no sap comptar quantes llunes falten per a la seva mort; els ossos dels bebès són «com tiges»;<sup>10</sup> el cuc tremola al bec del corb que s'envola; a l'escorxador, les vaques llepen les mans dels homes que són a punt de sacrificar-les; els morts tenen l'estómac cobert d'esperons de gall negre, el fetge mullat en alcohol, nius d'abellerols al penis. El caràcter terminal de les darre-

10. Per al comentari del poema «Tirant àngels» —una escena en una carnisseria en què apareix un bebè «repugnant», «un tros humà petit i lleig»— vegeu Moreno (2021: 248).

res pàgines d'*Ictiosaure* —amb un text titulat «Finisterre» i un poema que es diu «Ja no escric per a les ànimes humanes»— té a veure, potser amb la impossibilitat d'establir una comunicació amb els semblants per mitjà del llenguatge. Les declaracions de Dolors Miquel dient que no escriurà més —encara que ella les vinculi al desig de desmarcar-se del mercat editorial— potser també van per aquí.<sup>11</sup>

La impossibilitat d'aprehendre les imatges crea un desconfort que és també una renúncia a la catarsi convencional. Aquesta renúncia s'expressa sovint en imatges que remetent a la inviabilitat de la salvació. La citació de Marina Tsvetàieva a l'inici d'*Ictiosaure* ens recorda que «el dorment no pot ser salvat». La frase porta, fent un salt, al poema «Le dormeur du val» de Rimbaud, que descriu el cos d'un soldat en aparença adormit però que, com descobrim al darrer vers, és un dels joves morts de la guerra franco-prussiana: «Les olors no li fan tremolejar el nariu; / dorm a ple sol, amb una mà damunt del pit, / tranquil. Té dos forats vermells al costat dret». Al poema «Dead woman (o la dorment de la vall)» Miquel feminitza el sonet rimbaudià, però converteix la mort no en el resultat d'una ferida de guerra sinó en una companya de vida: «Em giro delicadament. Tinc una bala de plata dipositada prop del cor. Camino amb ella des que vaig néixer» (MIQUEL 2017: 22).

### 3. LA PARANOIA CONTRA L'AUTOMATISME I EL COLLAGE COM A SÍMPTOMA

L'efecte d'imprevisibilitat es construeix mitjançant un mecanisme associatiu particular. Un mecanisme que podríem anomenar *paranoic* no en el sentit patològic del terme (que l'identificaria amb un pensa-

11. Ho diu en una entrevista amb David Castillo publicada el 2021: «He deixat d'escriure llibres de poesia. Res més. Sento que no puc anar més enllà per aquest camí, un camí d'investigació i aprofundiment. No de repetició. Vull intentar d'altres vies. [...] Jo no deixo la poesia. Deixo de fabricar més llibres. No complac el sistema». <https://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/1970981-he-estat-poliedrica-gens-margaritiana.html>.

ment delirant), sinó en tant que encadenament lògic i organitzat d'idees i imatges que convencionalment no es relacionen.<sup>12</sup> Sense menysprear les grans diferències d'intenció i de temperament creatiu que els separen, m'agradaria posar de costat aquest procediment constructiu de Miquel amb el mètode paranoico-crític formulat per Salvador Dalí els anys trenta del segle passat, que atorgava a la paranoia un intens potencial creatiu.<sup>13</sup> En acarar Miquel amb Dalí no cerc genealogies improbables ni pretenc magnificar semblances, sinó que, senzillament, em fix en uns paral·lelismes constructius que obscureixen l'apel·lació al lector, que compliquen la identificació amb l'univers fictici del poema i que instauren la dislocació.

Al text «La conquête de l'irrationnel», publicat a París el 1935, Dalí, influït per la tesi doctoral de Lacan, exposa el seu interès per la constitució d'un mètode experimental basat en el poder sobtat de les associacions sistemàtiques pròpies de la paranoia. El mètode paranoico-crític proporciona, segons el pintor (DALÍ 1977: 23), un accés espontani al coneixement irracional basat en l'associació interpretativa crítica dels fenòmens delirants. D'aquesta manera, les imatges surrealistes ja no són considerades de manera aïllada, sinó que esdevenen un conjunt coherent de relacions sistemàtiques i significatives. Contra la contemplació indiferent i estètica dels fenòmens irracionals, Dalí (1977: 23-24) reivindica l'actitud activa, organitzadora i cognoscitiva d'aquests mateixos fenòmens, que considera esdeveniments associatius parcials i significatius: l'activitat paranoico-crítica permet, així, descobrir nous significats de l'irracional i traspasa el món del deliri al pla de la realitat (1977: 24). En vincular l'associació imprevisible a una estructura sistemàtica, el mètode dalinià es diferencia de l'automatisme, un altre gran procediment constructiu dels surrealistes. Si l'automatisme barreja les imatges del món sensible amb d'altres d'inventa-

12. Els diccionaris d'ús comú defineixen la paranoia com una psicosi caracteritzada per l'aparició d'idees delirants i obsessives, generalment de grandesa, de persecució, d'anormalitat somàtica, etc., articulades lògicament.

13. Per a Brad Epps, «A los ojos de Dalí, la paranoia es menos un delirio de persecución que lo que él llama un “delirio de asociación interpretativa que comporta una estructura sistemática”» (1994: 312).

des sense exercir-hi cap control, deixant-les fluir en llibertat, en canvi el mètode paranoico-crític projecta voluntàriament el subconscient sobre les imatges reals per obtenir composicions enfollides o misterioses. Dalí (1977: 33) fa referència explícita a aquesta contraposició quan diu que el drama poètic del surrealisme és l'antagonisme entre dos tipus de confusió: d'una banda, la confusió sistemàtica i *activa* il·lustrada pel fenomen paranoic i, d'altra banda, la confusió *passiva* de l'automatisme.

El surrealisme ha tingut diversos graus d'influència sobre la poesia de Dolors Miquel: pensem en les il·lustracions que va seleccionar per a la revista *Verge Peluda*, que edità a principis de segle; en les imatges oníriques dels reculls *Gitana Roc* o *El soc*; en la Psiquiatria dels Morts del poema «Serveis socials de salut mental», que només fa cinc centímetres i du un pentinat crepat que la fa dos metres més alta; en la secció *Ancestrals* de *Sutura*, que concep la realitat com «una quimera extraordinària» (MIQUEL 2021: 56); o en la secció *Enciam*, també de *Sutura*, encapçalada per una citació en què la surrealista Leonora Carrington imagina espantables tortures a Covadonga. D'altra banda, la mateixa Miquel ha parlat de les dones surrealistes com una de les fonts d'alimentació d'*El guant de plàstic rosa*.<sup>14</sup> En una interessant aproximació cognitiva als procediments del llenguatge del surrealisme, Peter Stockwell (2017: 117-119) observa que, en la filosofia del moviment paranoico-crític, l'artista obre la ment a les imatges provinents d'un estat delirant (encara que aquest deliri pot ser simulat) i les treballa de manera activa: no es tracta d'esperar passivament que l'inconscient forneixi imatges, sinó que l'artista imposa les imatges dels seus desitjos i obsessions damunt la realitat concreta i objectiva. No es produeix, per tant, un esborrament de la intencionalitat, la qual cosa allunya el mètode paranoico-crític de l'atzar del pur automatisme i l'acosta al curós acoblament del collage.

En un altre lloc (PONS 2021) he parlat, des d'un punt de vista més aviat sociològic, de la veu desencaixada de Miquel, de la seva habilitat

14. Àngels Moreno (2021: 261-263) parla de la incidència del surrealisme en la poesia de Miquel, en concret de la pintura de Remedios Varo i d'alguns elements del pensament de Breton.

per ocupar, simultàniament o en ràpida successió, posicions diverses i fins i tot contraposades en el camp cultural, des del feminisme fins al *pagesisme*, passant pel burlesc, el reivindicatiu i el festiu. Ara m'interessa explorar com aquest desencaixament també es produeix a l'interior dels poemes. I l'ús del collage n'és una bona mostra.

Alguns dels collages recollits al final del volum *Heavy Mikel* (MIQUEL 2018: 181-186) exemplifiquen bé el procediment compositiu que he esmentat en les pàgines anteriors: un procediment basat en associacions poc esperables que creen relats crítics entorn de qüestions com la violència familiar, l'autodestrucció, la identitat, el gènere o la memòria històrica. Un d'aquests collages mostra la cara fragmentada de Miquel, superposada a un bust amb casc (extret, m'explica l'autora, d'un fotomuntatge de Joan Fontcuberta per al projecte *Sputnik*, en què el fotògraf reflexionava sobre els límits imprecisos entre la veritat i la ficció) i situada sobre un fons marí a la part superior del qual floreix, invertit i inesperat, un clavell sobrevolat per una papallona (fig. 1). Malgrat el que pugui semblar, aquestes juxtaposicions no són del tot automàtiques. D'una banda, la copresència d'elements —aigua, aire, terra— es pot equiparar a la fusió de veus, estats i temps observable en molts dels poemes «textuals» de Miquel. D'altra banda, la composició em fa pensar en el poema «La flor invertida», on la poeta es recorda, de nina, amb tirabuixons i «vestits emmidonats de blondes i / puntes, que eren la corolla d'una flor invertida, / i les meues cametes, dos estams de carn» (MIQUEL 2021: 58). Hi ha, em sembla, una certa concomitància amb la pràctica daliniana d'imposar la imatge del propi jo damunt la realitat objectiva.

En un altre dels poemes gràfics, «Reconstrucció/redestrucció», una successió d'ampolletes de medicaments, un prospecte de bromazepam, el nom de la mare —Rosa Abellà— i els fragments d'una agenda telefònica semblen apuntar a la família, els vincles socials i els fàrmacs reguladors de l'equilibri psíquic com a pilars de l'estructura del jo. Tampoc aquí l'acumulació és sinònim d'automatisme. La presentació simultània de tots aquests retalls directament o indirectament biogràfics esdevé una alternativa al mode narratiu —ressona aquí la coneguda màxima que Benjamin deixà anar a *L'obra dels passatges*, «res a dir, només mostrar»— i, en tant que el collage és fet tant a par-

tir de tries com a partir d'exclusions, una nova manera de pensar la història personal —i aquí torna a ressonar Benjamin, amb la seva concepció de la història com a munt de deixalles.



Fig. 1. Collage dins el llibre  
*Heavy Mikel* (2018)

Hi ha un tercer collage que em sembla especialment significatiu (fig. 2). Representa el bombardeig de Lleida per l'aviació feixista italiana el 2 de novembre de 1937, que deixà més de dos-cents cinquanta morts i prop de vuit-cents ferits. La composició aplega textos retallats i fragments de fotografies d'Agustí Centelles, que va acudir a la ciutat just després de la massacre i en va deixar testimoni gràfic. Una de les imatges pertany a la seqüència de l'anomenada *Mater dolorosa* —en la qual una dona, Maria Riu, plora desesperada vora el cadàver del seu marit, Gabriel Pernau, mort al bombardeig—, que esdevindria una icona de la Guerra Civil.<sup>15</sup> Miquel retalla la foto de manera que mos-

15. I no només de la Guerra Civil. També esdevindria una icona de les polèmiques i els drets de gestió de la memòria: d'una banda, el 2011 els fills d'Agustí Cente-

tra únicament la figura de la vídua i cedeix, doncs, al lector/contemplador la responsabilitat de la restitució del cadàver absent.



Fig. 2 Collage dins el llibre *Heavy Mikel* (2018)

En una altra de les fotografies de Centelles usades en aquest mateix collage, el valor de l'absència pren una dimensió diferent: ja no es tracta de reconstruir el que les tisores han tallat, sinó d'imaginar nous sentits i connexions rere l'explícit. La imatge, modificada i acolorida per la poeta, representa una mare agenollada al costat del seu fill mort, envoltada per una llegenda manuscrita que conté l'expressió «l'hora de l'àngelus de Lleida». Potser no és desbaratat relacionar aquesta menció amb la fascinació per *L'Àngelus* de Millet que sentia Dalí, desenvolupada a *El mite tràgic de L'Àngelus de Millet*, on interpreta el quadre, més que com una expressió de fervor religiós, com el testimoni del dolor d'uns pares davant la pèrdua del fill: una radiografia feta al Louvre a instàncies de Dalí hauria mostrat que, en la primera versió de la pintura, als peus dels pagesos no hi hauria una senalla de

---

lles demandaren la secta dels Testimonis de Jehovà per haver publicat aquesta foto —modificada i sense permís— al pamflet *La Atalaya*; d'altra banda, els descendents del matrimoni Pernau-Riu, que mai no s'havien oposat a la reproducció de la fotografia de sa mare, exigiren als familiars de Centelles que deixassin de comerciar amb la imatge. Aquesta polèmica se superposa al debat sobre la controvertida cessió del fons de Centelles, per part de la família, al Ministerio de Cultura espanyol, que el va traspassar al Centre Documental de la Memòria Històrica de Salamanca.



patates sinó el petit fèretre d'un nadó.<sup>16</sup> El pintor empordanès connecta el dolor dels camperols amb la figura del seu germà gran, mort als set anys, abans que ell nasqués, a causa d'una meningitis. Si aquestes intuïcions són certes, em resulta molt difícil no llegir sota l'ombra de *L'Àngelus* (o, més ben dit, del Millet mirat per Dalí) aquest poema en prosa d'*Ictiosaure*:

JOVE PARELLA

Estic en un quadrat de llum. fa molt de fred. No tinc ni un any. No sé res de mi. Dos joves em miren amb molt d'amor i sento que els necessito. Fa tant de fred. Ells són pobres. Tinc la pell suau com el gel. L'home jove, preocupat, surt del quadrat de llum i hi torna amb un gibrell petit i una veu transparent. La dona hi està d'acord. Encén la veu. La veu és alcohol de cremar i fa una gran flama. Hi apropen el meu cos, perquè jo em moc, però no em desplaço. L'aixada de la fosca talla l'arbre de la mort i, damunt d'ell, els nostres cors bateguen. (MIQUEL 2019: 19)

Al collage, Miquel enllaçaria el dolor de la víctima del bombardeig amb el sentit amagat del quadre del pintor francès, atès que a la fotografia la figura del nin és perfectament visible, però està també *tapada* de pintura.<sup>17</sup> La doble referència (al Millet explícit i al Millet ocult) connecta aquesta obra plasticopoètica amb les al·lusions a la

16. «Vaig veure confirmat aquest gran tema mític de la mort del fill, sentiment essencial que es desprendria del meu *Mite tràgic de L'Àngelus de Millet*, un cop acabada la meua tesi, sense que l'hagi pogut verificar fins fa poc. Vaig poder saber, en efecte, que Millet havia efectivament pintat, entre dos camperols pietosament recollits, un taüt amb les restes del seu fill mort, a la dreta, prop dels peus de la mare. Segons una carta, un amic de Millet que vivia a París el va posar al corrent de l'evolució dels gustos a la capital i de la creixent tendència a rebutjar els efectes massa melodramàtics. Sembla que Millet es va deixar convèncer i va sepultar el fill mort sota una capa de pintura, representació de la terra. Això explicaria l'«inexplicable» patetisme que emanen aquestes dues figures solitàries, unides en realitat per l'element argumental primordial, absent del quadre, «escamotejat», com en un collage a la inversa» (DALÍ 2005: 400-401).

17. Curiosament, el poema de Rimbaud «Le dormeur du val», que he esmentat en la secció anterior, també ha suscitat interpretacions relacionades amb l'acte de la desaparició. Asem Kiefer va fer el 2014 una pintura que s'hi inspirava, però que elidia la figura del soldat mort.

maternitat i a la no maternitat presents en molts dels poemes: «Amb una mà sostenia el cos sangonós del meu nen tot just nascut»; «S'abocà al meu pit i li vaig donar la meva llet fosca»; «La no-ovella que no pareix. Que no-dona llet. Que viu sense esperança de veure sobreviure les seves cèl·lules en clons de generacions anodines»; «M'alimento del mugró de la popa de la mare eterna»; «Nit i filla pareixen el fill i el fill esdevé pare»; «Els fills que no han de venir ens saluden en l'idioma dels eucariotes unicel·lulars»; «Li va dir que jo, la seva filla, mai no podria engendrar cap cor, ni cap fetge, ni cap boca remenuda»...<sup>18</sup> Totes aquestes al·lusions tenen en comú el plantejament de la maternitat com un vincle obscur que transcendeix l'humà i la progressió causal del temps, i que pot arribar a l'incest o a la monstrositat. La memòria històrica, la memòria artística, la memòria personal i la imaginació s'abracen.

El collage esdevé, aleshores, explícit tant pel que mostra com pel que amaga. És un símptoma de la invocació de l'absent. Però també és un símptoma de la substitució de la subordinació per la coordinació, i del desplaçament de la lògica seqüencial per la lògica de la diferència: això comporta la renúncia a la jerarquia entre els seus components, que passen a organitzar-se segons el principi paratàctic (PERLOFF 1998: 386; 2003: 75). El collage escenifica la simultaneïtat del no simultani, de la mateixa manera que ho fan els poemes que mesclen passat, present i futur, i generen frases paracròniques com «No arribaré a temps a convertir [*la mare*] en un futur ictiosaure» (MIQUEL 2019: 51). Escenifica, també, la convivència entre el que és diferent, de la mateixa manera que ho fan els poemes centrats en la subjectivitat dels animals, que arriben en algun cas, com passa a «Conte del destí», a un antiespecisme radical:

El destí es va carregar  
una dona que corria  
buscant aliment al bosc  
per a un fillet que tenia.

18. Les referències corresponen a Miquel (2017: 11, 19, 20, 21, 31 i 48); i Miquel (2019: 55).

El fill sol es va quedar  
 dins la barraca de fusta  
 fins que un llop el va enxampar  
 i en feu gran carnisseria.  
 Gràcies a ells sobrevisqué  
 i pujà una llobada.  
 (MIQUEL 2018: 110)

#### 4. L'HOME QUAN PENSA IMITA L'ENCIAM: L'OBSESSIÓ, L'IMPREVISIBLE, LA MATÈRIA

He esmentat aquests collages perquè crec que mostren, iconitzada, una de les tensions més característiques de l'escriptura de Miquel, una tensió en què la doble apel·lació (aquella que es produeix per mitjà del que el text diu i, ahora, per mitjà del que provoca) es mostra de manera més radiant: el joc entre l'obsessió i l'imprevisible. Un dels dos pols d'aquesta tensió porta a la repetició. L'altre, a la diferència. És freqüent que es discurs es construeixi a partir d'estructures reiteratives que, de sobte, salten cap a l'inesperat, com s'esdevé a *El guant de plàstic rosa* quan la veu enunciativa descobreix un cadàver a l'aigüera:

Vaig trucar al servei de la neteja.  
 Vaig trucar al servei de recollida.  
 Vaig trucar al d'animals exòtics i estrangers sense papers.  
 Vaig demanar desinfectants, lleixiu espiritual i quatre coses més.  
 Vaig trencar l'himen del cel i va néixer un nou dia.  
 No sabia quina hora era.  
 Em vaig rascar l'aixella.  
 (MIQUEL 2017: 30)

El poema promet una sèrie d'accions en aparença rutinàries —tot i que l'adjectiu *espiritual* aplicat al mot *lleixiu* ja ens posa alerta— per, tot seguit, fer un gir i convocar per sorpresa imatges d'infantament: un himen trencat, un naixement. I acaba amb una anticlimàtica grata-da d'aixella que recorda aquell poema deslíríc de Joan Brossa en què un home esternuda, passa un cotxe, un botiguer tira avall la persiana

de ferro i el poeta se'n va a dormir. La illació, de tan tènue, a penes és perceptible. En el poema de Miquel, qui llegeix s'ha de resituar sempre seguit, i aquesta dificultat d'acomodament remet també a la incommo-ditat d'un sentit que es fa present sense perfilar-se. Aquest joc entre reiteració i imprevisibilitat es repeteix a «Si jo hagués dit», en què l'equívoc concepte de normalitat apareix de manera insistent per, tot seguit, implorsionar amb l'aparició d'un cadàver en un lloc impertinent: «REPETEIXO: / Aquest fet és normal. / Aquest fet és normal. / Tota dona té un home podrint-se a l'aigüera» (MIQUEL 2017: 17).<sup>19</sup> Aquests punts en què el discurs es doblega amb violència (amb el trencament del cel, amb els mascles podrint-se) creen l'efecte ecpàtic.

Stockwell (2017: 115) fa una distinció suggerent entre els conceptes de cohesió i coherència: els escriptors creen la cohesió —que és una propietat textual que s'assoleix mitjançant la repetició lèxica, els camps semàntics, els paral·lelismes sintàctics o les correferències—, però, en canvi, correspon als lectors la consecució de la coherència, que és una propietat afectiva, això és, que depèn de la manera com el receptor es deixa impressionar pel que llegeix. Tanmateix, la cohesió no necessàriament mena a la coherència: hi ha textos molt ben cohesionats que resulten, a la vegada, profundament incoherents. Aquesta disjunció s'observa bé al poema «Mitologia infantil dels bous», que comença amb aquesta frase: «Aquesta nit la filla infanta el pare, l'home pareix Déu, l'ocell alleta els gats, el mar desemboca al riu, la terra llaura els bous» (MIQUEL 2017: 31). Rere la juxtaposició

19. Uns anys abans Miquel havia destacat a *La dona que mirava la tele* el caràcter fals i tranquil·litzador de consciències del concepte de normalitat. El fragment té una correspondència perfecta amb el poema que just ara he citat: «La normalitat es basa en una premissa: “No ser normal, és anormal”. La paraula *normal* és una paraula crosseja que s'usa en les situacions més estrambòtiques que són comunes a l'home a fi de tranquil·litzar el seu esperit constantment convuls. És, per tant, una paraula grupal: tot allò que es considera normal és admès per la societat i, per tant, també ho és l'individu que fa coses normals [...]. Aquesta permissiva i falsa paraula s'usa també per tranquil·litzar les persones que han fet o els fan alguna cosa que els remou la consciència. Amb un “És normal” es pretén parar el flux caòtic del pensament, i funciona gairebé tan bé com una oració catòlica o el mantra sagrat de l'hinduisme Om. No trobo normal la paraula *normal*, en definitiva» (MIQUEL 2010: 159).

d'oracions d'estructura molt similar, cohesiva, el sentit fa girs allògics que obstaculitzen la consolidació d'imatges recognoscibles. A «Ploraneres al tanatori» (MIQUEL 2017: 42), les ploracossos —que es comporten en realitat com a embalsamadores— prenen cura d'un mort que «van buidant lentament», però de cop «li extreuen els somnis amb un xuclador de vent»: el costumisme luctuós s'esvaeix i el poema entra en un altre pla —també luctuós, però ara satíric— de reflexió sobre l'absurditat hipòcrita de les cerimònies de la mort. El discurs de Miquel és ple de trets de desviació —el que Stockwell (2017: 121) anomena *deviant features*— que, en provocar un xoc entre la coherència i la cohesió, deixen els lectors en un espai semiòtic desconcertant.

Aquests trets de desviació, epètics, que dificulten la constitució d'universos imaginatius coherents es manifesten en el tractament d'elements com el temps, l'espai i la matèria. Per un costat, passat, present i futur es dissolen en una temporalitat nova, entre mítica i geològica, en què l'escala humana ha perdut importància. A «Animals extingits» la poeta fa una llarga llista de bèsties extintes (pingüí gegant, gripau daurat, llop japonès...) i conclou: «Aquí els veig. Aquí té lloc. Traspassen el visible i l'invisible. Ni viuen ni moren. Ja no són ni una cosa ni l'altra» (MIQUEL 2017: 34).

Per un altre costat, els espais no són purs escenaris, sinó que posseeixen agència i expliquen —de manera sovint enigmàtica per a qui llegeix— la genealogia causal dels escrits. De fet, pràcticament tots els poemes d'*Ictiosaure* van associats a llocs, que apareixen consignats al final dels textos: un carrer de Lleida, un edifici abandonat, un paratge natural, un pont, un canal, un oceà i fins i tot una persona: el poeta Georg Trakl. Aquesta institució d'un lloc-subjecte és evident al poema «Marea negra», que equipara una relació tòxica amb l'encallament d'un vaixell que vessa petroli i mostra la identificació del jo amb un escenari desolat del qual és impossible escapar: «Jo ho veia tot. Des de la platja. Albirava el desastre amb l'horror amb què l'innocent cadell sent l'ullal del llop segant-li la gola. Les mans plenes de líquid fosc i a la galta l'aire pesant del teu alè calent, l'ombra del teu verinós somriure. [...] No sabia cap a on córrer. Perquè no tenia cap a on córrer. Jo era aquell lloc» (MIQUEL 2019: 41).

Però és sobretot en el tractament de la matèria on l'efecte desautomatitzador o ecpàtic em sembla més evident. La poesia de Miquel és una exaltació del tangible que no es conforma amb la reivindicació d'allò carnal com a alternativa desobedient (femella, antiplatònica...) a l'imperi de la raó, sinó que va una passa més enllà: el corporal no s'oposa a l'espiritual sinó que s'hi confon i el colonitza.<sup>20</sup> I els animals són sovint els operaris d'aquestes invasions. Al poema «Dansa de l'abella» (2017: 15) les abelles prenen possessió d'un mort, dipositen mel sobre la llengua tumefacta del cadàver, li ocupen les trompes d'Eustaqui, fan niu al seu fal·lus i copulen al seu voltant. A «Mosques pioneres. Far West» els insectes esdevenen repobladors d'un cos abandonat que envaeixen obsessivament —hi ha una insistència salmòdica en la forma verbal *venen*— desterrant-ne qualsevol element no tangible: amor, capitalisme, religió, idees. Però, mitjançant un gir de guió final, l'imaginari del poema passa de la carronya a l'èpica. L'animal que s'alimenta de la mort es transforma inesperadament en un pioner heroic que ocupa el buit que ha deixat l'ànima:

Amor, capitalisme, religió, idees  
 s'evaporen perquè arriben elles,  
 les zumzejants deesses de silencis i cavitats,  
 afamades vénen, buscant terra vénen  
 de l'aigua fosca vénen,  
 a poblar tot el seu cos vénen,  
 a aquest salvatge oest sense ànima, vénen.  
 (MIQUEL 2017 : 48-49)

Com a resultat d'aquestes colonitzacions, el món material no és només allò palpable i immediat, sinó que conté l'immaterial en el seu si. És cert que això no és nou. Sabem que Aristòtil, en revisar la teoria platònica de les idees, transforma els mons intel·ligible i sensible en un de sol, de manera que les idees esdevenen formes immanents en la

20. Per a la importància de l'espiritualitat en la poesia de Miquel, vegeu Riba (2017) i Moreno (2021).

matèria sensible i, en conseqüència, el coneixement neix de les experiències i informacions que rebem a través dels sentits. I també recordam els dubtes que formula Joan Maragall, al «Cant espiritual», envers la separació entre el món perceptible i el món del més enllà: si el món que habitam ja és tan formós, què més podem obtenir en una altra vida?; amb quins *altres* sentits es podria percebre la meravella del cel damunt les muntanyes? Per això el poeta reclama al seu déu que l'eterna pau li sigui concedida *en aquests* sentits: *en* els sentits corporals que *ja* té. També en el cas de Miquel la visió d'allò material és integradora. Potser no és nou, no: però suposa un gir en el discurs de les denominades poètiques corporals, que sovint estableixen una separació abrupta entre el cos i el logos.<sup>21</sup>

Els nous materialismes plantegen l'exhaustió del pensament binari de base humanista —un pensament que demarca fronteres clares entre l'humà i el no humà, entre el cos i l'ànima, entre el subjecte i l'objecte—, i malden per obrir un espai atent a l'agència de les coses des d'un punt de vista postantropocèntric. No és difícil llegir des d'aquesta òptica la poètica de Miquel, per a qui el centre de gravitació de cada cop s'allunya més de l'humanisme —*no* de l'humà. Recordem una altra vegada el final d'*Ictiosaure*: «Ja no escric per a les ànimes humanes». I a *Sutura* llegim una frase que és, a la vegada, un acudit, una metàfora i una càpsula que conté, comprimida, tota una visió del món: «L'home quan pensa imita l'enciam» (MIQUEL 2021: 188).

## 5. TANCAMENT I ADDICIÓ

Els poemes de Dolors Miquel exerceixen el que he anomenat una apel·lació doble, perquè el sentit semàntic s'hi lliga sempre a un segon sentit dinàmic i performatiu (tot es belluga, tot actua, tot *fa*) que es materialitza en una intensa capacitat afectiva. L'emersió d'aquesta

21. Aquesta separació tallant és observable, per exemple, en l'afirmació de Laia Climent que Maria-Mercè Marçal fa una «escriptura [...] materialíssima en què el logos no aconsegueix dominar» (2007: 118).

capacitat es produeix mitjançant procediments constructius que menen no a la identificació obedient sinó al distanciament crític, ecpàtic. Aquests procediments —l'associació paranoica, el collage que trenca les jerarquies causals, el temps abolit, l'espai animat i la matèria exaltada en són alguns— alimenten en qui llegeix la sensació d'estar al costat de la diferència sense poder tocar-la ni apropiar-se'n. Es crea així una bretxa entre text i lector —una distància que de vegades fa riure, de vegades sorprèn i de vegades copeja—, i tota sensació de control per part del receptor s'esfuma. Mai no sabem què passarà, cap on anirà el poema, com acabarà. És així com la catarsi es desnatura i esdevé una incitació a l'emancipació més que a la submissió. En aquest mateix envit emancipatori o disgregador hi ha el repte, difícil i alhora humil, d'aproximar-se a l'alteritat sense desactivar-la. El menyspreu que Miquel ha manifestat en diverses ocasions envers la poesia de l'experiència —una poesia molt basada en la mimesi i en l'empatia— es deriva lògicament, crec, d'aquest convit a l'ecpatia.

Diu Dolors Miquel que amb *Sutura* tanca un cicle poètic —un tancament que acompanya amb l'adopció del nom Lola. És habitual veure la sutura com un procediment per cloure ferides obertes. Però a mi m'agrada entendre-la en un sentit més frankensteinià, com una acció additiva que no tanca res, sinó que genera, a partir de les restes i els fragments de l'escriptura anterior, una nova criatura. I més que el cosit en si, m'interessa la cosidora: el subjecte que, per mitjà del gest escriptural, reconeix l'heterogeneïtat —el desencaix, el desballestament emocional— com una propietat funcional i ens indueix a con-viure-hi.

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO (2004 [1970]): Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, traducció de Jorge Navarro Pérez, Madrid: Akal.
- ARISTOTE (1980). Aristote, *La poétique*, traducció i edició de Roselyne Dupont-Roc i Jean Lallot, París: Seuil.
- ARISTÓTELES (1974): Aristóteles, *Poética de Aristóteles*, edició trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos.



- ARISTÒTIL (1985): Aristòtil, *Retòrica. Poètica*, traducció de Joan Leita i edició a cura d'Alberto Blecua, Barcelona: Laia.
- ARISTÒTIL (2009 [1946]): Aristòtil, *Poètica*, text i traducció de J. Farran i Mayoral, 2a edició a cura de Josep Vergés, Barcelona: Fundació Bernat Metge (edició original) i Ediciones Altaya (reedició).
- ARISTOTLE/HORACE/LONGINUS (1965): Aristotle/Horace/Longinus, *Classical Literary Criticism*, edició i traducció de T. S. Dorsch, Londres: Penguin Books.
- BLOCH (2004): Ernst Bloch, *El principio de esperanza*, edició de Francisco Serra, Madrid: Trotta.
- BRECHT (1972): Bertolt Brecht, *La política en el teatro*, traducció de Norberto Silvetti Paz, Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina.
- BOMBÍ-VILASECA (2021): Francesc Bombí-Vilaseca, «Dolors Miquel: “Sin la poesía me habría muerto”», *La Vanguardia*, 28 juliol. <https://www.la-vanguardia.com/cultura/20210728/7629091/dolors-miquel-poesia-sutura.html> [Consulta: 2 febrer 2022].
- CLIMENT (2007): Laia Climent, «Les textures del llenguatge: el procés evolutiu de la poètica marçaliana», dins: DD. AA., *I Jornades Marçalianes. Llabor de cant, lluita en saó*, Sabadell: Fundació Maria-Mercè Marçal, p. 89-125.
- DALÍ (1977): Salvador Dalí, *Sí*, traducció de Gloria Martinengo, Barcelona: Ariel.
- DALÍ (2005): Salvador Dalí, *El mite tràgic de L'Àngelus de Millet*, traducció de Pau Joan Hernández, *Obra completa*, volum V, *Assaigs 2*, Barcelona: Edicions Destino i Fundació Gala – Salvador Dalí, p. 395-540.
- EPPS (1994): Brad Epps, «Figuración, narración, liberación: El método paranoico-crítico de Salvador Dalí», *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, núm. 4, p. 309-320. També disponible en línia a: <http://revistas.uned.es/index.php/RLLCGV/article/view/5721> [Consulta: 3 gener 2022].
- GONZÁLEZ DE RIVERA (2004): J. L. González de Rivera Revuelta, «Empatía y ecpatía», *Psiquis*, núm. 25(6), p. 243-245.
- GUARDIOLA (2021): Ingrid Guardiola, «Les andròmines i el bosc», dins Dolors Miquel, *Sutura*, Lleida: Pagès, p. 13-23.
- GUINAGH (1987): Barry Guinagh, *Catharsis and Cognition in Psychotherapy*, Nova York: Springer Verlag.
- JOUTHE (1990). Ernst Jouthe, *Catharsis et transformation sociale dans la théorie politique de Gramsci*, Quebec: Presses de l'Université du Québec.
- KETTLES (1995): Alyson Kettles, «Catharsis: a literature review», *Journal of Psychiatric and Mental Health Nursing*, núm. 2, p. 73-81.

- LAWTOO (2018): Nidesh Lawtoo, «Violence and the Mimetic Unconscious (Part One). The Cathartic Hypothesis: Aristotle, Freud, Girard», *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture*, núm. 25, p. 159-192.
- LEITA (1985): Joan Leita, «Introducció», dins: Aristòtil, *Retòrica. Poètica*, traducció de Joan Leita i edició a cura d'Alberto Blecua, Barcelona: Laia, p. 11-55.
- LEVENSON & RUEF (1992): Robert W. Levenson i Anna Ruef, «Empathy: a physiological substrate», *Journal of Personality and Social Psychology*, núm. 63, p. 234-246.
- MAESO (2018): Ángeles Maeso, «Dors Miquel: *El guant de plàstic rosa*», *Artes Hoy. Revista Digital de las Artes*, 21 de maig. <https://www.arteshoy.com/?p=11658> [Consulta: 28 gener 2022].
- MIQUEL (2010): Dolors Miquel, *La dona que mirava la tele*, Barcelona: Empúries.
- MIQUEL (2017): Dolors Miquel, *El guant de plàstic rosa*, Barcelona: Edicions 62.
- MIQUEL (2018): Dolors Miquel, *Heavy Mikel*, Juneda: Editorial Fonoll.
- MIQUEL (2019): Dolors Miquel, *Ictiosaure*, Barcelona: Edicions 62.
- MIQUEL (2021): Dolors Miquel, *Sutura*, Lleida: Pagès.
- MORENO (2021): «Però la natura no havia pensat en l'amor», dins: Dolors Miquel, *Sutura*, Lleida: Pagès, p. 235-267.
- PERLOFF (1998): Marjorie Perloff, «Collage and Poetry», dins: Michael Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, 4 vol., Oxford: Oxford University Press, p. 384-87.
- PERLOFF (2003): Marjorie Perloff, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago: University of Chicago Press.
- PLANTINGA (1999): Carl Plantinga, «The Scene of Empathy and the Human Face in Film», dins: Carl Plantinga i Greg M. Smith (ed.), *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore i Londres: The Johns Hopkins University Press, p. 239-255.
- PONS (2021): Margalida Pons Jaume, «Mobilitat i fusió en el camp literari: la poesia desencaixada de Dolors Miquel», *El codi torbat. De la poesia experimental a l'escriptura conceptual*, Palma: Lleonard Muntaner, Editor, p. 268-296.
- PONS ALORDA (2017): Jaume Pons Alorda, «L'implacable retorn de Dolors Miquel», *Nació Digital*, 14 de febrer. <https://www.naciodigital.cat/noticia/125298/implacable-retorn-dolors-miquel> [Consulta: 30 desembre 2021].
- SERRA (2017): Montserrat Serra, «Dolors Miquel. Jo volia mirar la mort tan de prop com pugués», *VilaWeb*, 2 de febrer. <https://www.vilaweb.cat/>

notícies/dolors-miquel-jo-volia-mirar-la-mort-tan-de-prop-com-pogues/ [Consulta: 29 desembre 2021].

STOCKWELL (2017): Peter Stockwell, *The Language of Surrealism*, Londres i Nova York: Palgrave.

THOMAS (2009): Peter D. Thomas, «Historical-Critical Dictionary of Marxism. Catharsis», *Historical Materialism*, núm. 17: 4, p. 259-264.