

CREACIÓ, EXPERIMENTACIÓ I EL SUBJECTE DE L'INCONSCIENT EN LA POESIA DE DOLORS MIQUEL

JOSEP-ANTON FERNÁNDEZ
Universitat Oberta de Catalunya

Quan entrem en contacte amb l'escriptura de Dolors Miquel, ens posem davant d'un cos estrany, un corpus poètic caracteritzat per la seva raresa, singular i excepcional.¹ (I qui m'hagi llegit o escoltat abans, entendrà que aquest és un dels més grans elogis que jo pugui fer.) En què consisteix aquesta raresa? Al meu entendre, la singularitat, l'interès, però també la dificultat, de l'escriptura de Dolors Miquel és conseqüència de la manera com s'hi juxtaposen tres elements diferenciats.

En primer lloc, una vocació de joc lingüístic i experimentació formal, que es deixa caure en el gaudi de desfer i desmuntar els gèneres i les convencions poètiques, però que alhora recorre a formes populars i tradicionals, sovint fent referència a la tradició literària (des de Lull a Verdaguier passant per Rodoreda i Ferrater i molts d'altres). Aquesta tradició no s'ataca ni s'intenta abolir o ignorar, sinó que queda metabolitzada en el joc de l'escriptura. Aquest joc, d'altra banda, té un fort component tant d'humor com de transgressió sexual, i genera una autèntica explosió de creativitat que s'expressa amb una performativitat desinhibida, assertiva i irreverent. El primer element és, doncs, el joc.²

En segon lloc, la realitat de la violència, el trauma, la pèrdua i el dolor físic i moral. Es tracta de la dimensió de la negativitat que s'origina en el tall de les separacions, en el naixement, la mort i el desamor. Aquesta negativitat, que sovint pot conduir a un estat d'alienació sub-

1. Aquest treball forma part del projecte de recerca «La poesia catalana contemporània des de la perspectiva dels estudis afectius: teories, implicacions de gènere i aplicacions a pràctiques textuais i performatives», finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (PID2019-105083GB-I00).

2. Per a una excel·lent anàlisi dels elements lúdics i transgressors en la poesia de Dolors Miquel i la seva relació amb la posició que ocupa l'autora en el camp literari català, vegeu Pons (2017).

jectiva, s'experimenta en el cos sofrent, és a dir, el cos que gaudeix: el cos del gaudi. Estic parlant d'una condició que afecta tota la poesia i tots els poetes. Però en el cas de Dolors Miquel —i potser també la majoria de dones poetes— la presència del cos sofrent en l'escriptura no és tan sols la manifestació d'unes determinacions psíquiques interiors, per dir-ho així, sinó que aquest cos és sofrent també perquè està subjecte (i, per tant, subjectat) a unes condicions socials i culturals que són elles mateixes estructurals, i que es concreten en els efectes de la subordinació femenina al llarg de la història. Així, el segon element és el món i els seus objectes.

Finalment, en tercer lloc, tenim les maneres de dir i les representacions que vehiculen. Em refereixo a l'onirisme que sovint trobem en la poesia de Miquel, a les imatges de la natura i gairebé mítiques que proliferen en la seva obra per procediments de condensació i desplaçament, com en el somni. Però em refereixo també a les repeticions, els automatismes, les associacions lliures i totes les figures de dicció que en la seva escriptura desfiguren les paraules a través de la lletra. Tots aquests mecanismes tenen efectes en el terreny de la subjectivitat, perquè fan aflorar un subjecte poètic que es desfà en la paraula; l'escriptura desplega mitjançant l'experimentació lingüística un saber inconscient enunciat per un subjecte parlant que és parlat per la llengua. Aquest saber no sap el que sap, però ho sap —i busca, per mitjà de la lletra, una altra escena per escriure la seva singularitat. Aquest tercer element és, doncs, el subjecte i la seva relació amb el llenguatge.

El propòsit d'aquest capítol —que no és altra cosa que una primera aproximació, superficial i esquemàtica, a la poesia de Dolors Miquel— és explorar les maneres com s'articulen aquests tres elements en la seva escriptura. Aquesta exploració —duta a terme a partir de la lectura de quatre llibres recents: *La flor invisible* (2011), *El guant de plàstic rosa* (2017), *Heavy Mikel* (2018) i *Ictiosaure* (2019)— es presentarà al nivell de l'objecte, en referència a la dialèctica entre creació i destrucció i el seu paper en la creativitat; i al nivell del subjecte, en referència al paper de la lletra en l'escriptura del subjecte poètic que aflora en els textos de Dolors Miquel.

Però per poder dur a terme aquesta exploració, primer hem de retornar a l'element traumàtic en l'escriptura de Miquel, perquè és

una constant en els llibres que analitzarem aquí en més detall. El text autobiogràfic amb què clou *El guant de plàstic rosa*, amb el títol «Genealogia del guant», emmarca el que l'autora presenta com un període de profunda crisi existencial que comença pels volts del canvi de segle:

Ho vaig perdre tot. Tot allò que ens lliga. Arrels. Era una flor sense arrels. Per a ser desfullada. Amor, casa, família, fill, parella, van desaparèixer. [...] ¿Com justificar la meua vida? ¿Per què viure? [...] Era una dona abocada a escriure llibres o a morir. Escriure la mort en lloc d'experimentar-la. Escriure com qui somia. [...] Escrivia aquell estrany passeig, l'arribada del taüt que li havia triat a mon pare. L'últim a morir. Jo vaig triar tots els taüts. [...] Jo els acarona, la fusta. Acomiadant-me. Com m'havia tocat el ventre d'embarassada. Com mon pare havia tocat el taüt de sa mare, la meua àvia, una tarda plena de sol a Lleida. El ventre és un taüt. (MIQUEL 2017: 61)

Aquest text mostra de forma ben punyent l'abast de les pèrdues sofertes i els seus devastadors efectes subjectius. Amb el seu to rodonià ens confronta amb una sexualitat traumàtica que està vinculada a les flors (unes flors desfullades, despullades i desflorades, desproveïdes d'atributs que les sostinguin en el món), però vinculada també a la pulsio de mort: «el ventre és un taüt», diu l'autora. L'escriptura com a pràctica apareix aquí com una potència d'Eros, que tot elaborant la pèrdua dona peu a una aposta per la vida.

No és estrany, doncs, que en aquests llibres trobem referències constants a la mort, la pèrdua i el dolor, formalitzades en cada cas de manera diferent. Al llibre *La flor invisible*, en el poema «Boira», per exemple, una parella es posa «a copular sota l'arbre del safareig fins que en / va caure un fill, / que era verd com un espasme d'aigua aturada / i que es va morir a l'instant» (MIQUEL 2011: 26); aquesta mort inunda la casa i torna la fecunditat possible en un erm. Al poema «Caminant pels camps un migdia assolat i fred de gener», el subjecte líric es troba amb la presència de l'absència dels seus morts, que retornen per interpellar-la (MIQUEL 2011: 41-42). I a «Separació», la mort s'installa en el subjecte líric, que cau de ple en un dol devastador: el món perd la seva vitalitat i el seu sentit, i el subjecte perd la veu i la capacitat de crear:

Vaig sentir la mort a la meva ànima.
 El món s'aturà, deixà de brillar,
 el món s'allunyà tant que semblava un cadàver.
 Un cadàver blau, una marxa fúnebre.
 Callà també la poesia. Els vents callaren.
 Els ocells de la meva poesia jeien morts a terra,
 decapitats. Les flors s'agabellaren inquietes
 en una corona pàl·lida d'aromes penetrats.
 I el sol lívid, maquillat i lívid. Espectral.
 Per què només jo quedava en vida?
 Què m'alimentava a més de tu, dolor?
 Qui o què em sostenia?
 (MIQUEL 2011: 53)

Al llibre *El guant de plàstic rosa* aquestes experiències s'expressen de forma encara més punyent. Tot el llibre gira al voltant de la mort física, la mort del cos i la seva putrefacció entesa com a metàfora dels efectes de la pèrdua sobre la psique. Com és sabut, el poemari s'estructura al voltant de la imatge al·lucinada d'un cadàver d'home podrint-se en una aigüera: un mort que parla, que es queixa, i que amb la seva presència evoca totes les massacres de la història, totes les pèrdues individuals i el mateix fet incompreensible de la mort. Les fronteres entre vida i mort es difuminen i s'esborren. El llibre comença amb una prosa titulada «La tercera persona» en què «el cos sangonós del meu nen tot just nascut» es juxtaposa amb «la carn despesa i el coratjós cor silenciós de mon pare»: així, el naixement i la mort hi apareixen com a concomitants en tant que manifestacions d'una sexualitat alhora productiva, destructora i alienant: «I els seus sexes percutien els ossos i atiaven les mucoses i les glàndules cap a la vida. Volien penetrar i ser penetrats, escapar d'aquella soledat on tot moria i matava» (MIQUEL 2017: 11).

Per la seva banda, a *Ictiosaure*, el poema «Invocació» apel·la a la figura del germà petit, malalt i fràgil, que a penes s'escapa de la mort (MIQUEL 2019: 20); a «Roses» s'evoca la mort dels germans (MIQUEL 2019: 25), a «Canoa» la mort del fill (MIQUEL 2019: 29), i al poema que dona títol al recull el record de la mare morta es tradueix en una reflexió sobre la impossibilitat de la permanència en la memòria (MIQUEL 2019: 51).

Al mateix temps, però, l'obra de Dolors Miquel apunta cap a un altre trauma no estrictament biogràfic o vivencial, sinó estructural, relacionat amb la diferència sexual i la seva experiència viscuda socialment. Els mateixos motius del guant de plàstic, l'aigüera i l'activitat de la neteja ja remetent a la construcció del gènere i els seus efectes psíquics.³ En alguns poemes d'*Ictiosaure*, com ara «Corsdepardal», la poeta descriu la violència inherent a la reproducció de la feminitat, en referència a les dones de la família que des de temps ancestrals han parit, netejat, alimentat i cosit (MIQUEL 2019: 27-28); altres peces com «Al cor del maltractador» (MIQUEL 2019: 38), «Llegia Wittgenstein» (MIQUEL 2019: 44) o «Marit» (MIQUEL 2019: 46) reflexionen sobre una violència exercida contra la dona de caràcter estructural. A *La flor invisible*, el més líric de tots tres llibres, aquesta qüestió s'elabora de manera més metafòrica i més subtil. El poema «La flor invertida» planteja la construcció de la feminitat com una «urna» de vidre protectora, però que alhora empresona el subjecte femení (MIQUEL 2011: 34). A «Tirant àngels», un record d'infantesa serveix per criticar la reproducció de les ideologies que glorifiquen la reproducció (MIQUEL 2011: 35-36). I a «El paradís», el poema que encapçala el volum, la comunicació transgeneracional de l'experiència de la feminitat serveix per adonar-se que les promeses de salvació són insuficients o bé una trampa (MIQUEL 2011: 11).

Com aborda Dolors Miquel tota aquesta herència de trauma i alienació per elaborar-la i fer-ne escriptura? Al postfaci d'*El guant de plàstic rosa*, l'autora diu: «Escrivia per no morir. No tenia temps de netejar. El cos patia si jo no escrivia. El dolor en fer-se text es transmutava. Estava en perill» (MIQUEL 2017: 63). Tanmateix, al poema «Separació» hem vist com la pèrdua havia inhibit la capacitat creativa. Això planteja la qüestió de la creativitat femenina, que històricament ha estat problemàtica. Aquesta qüestió s'inscriu en la problemàtica més àmplia de la creativitat, i no pot ignorar l'efecte traumàtic de l'esborrament de distincions o fronteres fonamentals, com ara entre inte-

3. Riba Sanmartí (2017) ofereix una detallada anàlisi de les diferents estratègies amb què Dolors Miquel i Maria-Mercè Marçal deconstrueixen diferents discursos sobre el gènere, la feminitat i el subjecte.

rior i exterior, o entre vida i mort, que observem en algunes peces com per exemple «Animals extingits», d'*El guant de plàstic rosa*, on després de fer una llista d'espècies desaparegudes Miquel diu: «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 al psicoanalista britànic Donald W. Winnicott, el joc és a l'arrel de la creativitat humana, que hem de considerar com una part del fet d'estar viu; aquesta creativitat «belongs to the approach of the individual to external reality» (WINNICOTT 2005: 91). Al seu llibre *Playing and Reality*, Winnicott postula que mitjançant el joc l'infant crea el que l'autor anomena «objecte transicional». Es tracta de l'objecte que permetrà a l'*infans* (l'ésser que encara no parla) començar a abandonar les seves idees d'omnipotència i percebre's com un altre, com a diferent tant de la mare com del món exterior —un món de perills i amenaces a la seva supervivència. En el procés de creació de l'objecte transicional, l'infant posa en joc la seva agressivitat davant dels objectes externs, començant per la mare, que si és «prou bona» es posa a disposició de l'infant per sostenir aquesta agressivitat. Tot jugant amb els objectes que troba al seu entorn, des d'un cordill fins al pal d'un gelat o les joguines que li proporcionen, l'infant podrà fer la seva transició cap al món exterior i suportar la separació de la mare. Però la creació d'aquest objecte transicional —que és un objecte real— requereix que l'infant hi apliqui la seva agressivitat destructora. En aquest sentit, la creació de l'objecte comporta alhora la seva destrucció:

[I]t is the destruction of the object that places the object outside the area of the subject's omnipotent control. In these ways the object develops its own autonomy and life, and (if it survives), contributes-in to the subject, according to its own properties. [...] [B]ecause of the survival of the object, the subject may now have started to live a life in the world of objects, and so the subject stands to gain immeasurably; but the price has to be paid in acceptance of the ongoing destruction in unconscious fantasy relative to object-relating. [...] [M]y thesis is that the destruction plays its part in making the reality, placing the object outside the self. [...] The subject is creating the object in the sense of finding externality itself, and it has to be added that this experience depends on the object's

capacity to survive. (It is important that «survive» in this context means «not retaliate».) (WINNICOTT 2005: 121-22)

Per a Winnicott, aquest procés és a l'arrel de tota la creativitat humana, no només artística sinó en tots els àmbits de la vida. Tanmateix, l'esfera de la creació artística ha estat històricament problemàtica per a la dona, a causa dels condicionants socials, ideològics i institucionals que es deriven de la construcció del gènere en el patriarcat. En un assaig sobre creativitat, feminitat i agressivitat, Roszika Parker pren com a punt de partida la coneguda imatge de Virginia Woolf de l'«àngel de la llar», «the angel in the house», és a dir, aquella veu amable però censoradora que diu a la dona escriptora: «no destaquis, no critiquis, no competeixis amb els homes, sigues amable i somriu». Aquesta figura superjoica, diu Parker,

represents creative inhibition [...]. She forbids spontaneity, independence, aggression, and desire. She personifies a state of mind in which the production of a piece of work is dominated and determined by anxieties relating to its reception. Such anxiety is an inevitable component of creativity. (PARKER 2007: 237)

Però Parker adverteix contra l'estratègia de Woolf de «matar l'àngel», perquè aquesta agressivitat es pot tornar contra el mateix subjecte femení. Més aviat, proposa compensar les identificacions femenines relacionades amb la receptivitat, la cura i l'evitació del conflicte amb una dosi d'agressivitat i assertivitat per tal de sostenir la tensió entre creació i destrucció que és consubstancial al procés creatiu:⁴

4. Una visió semblant sobre la creativitat i els efectes de la diferència sexual seria la que ofereix Tesone (2014). A partir d'una anàlisi de les implicacions culturals, filosòfiques i psíquiques de l'associació entre la feminitat i el no-res, i proposant una concepció positiva i productiva del buit i el no-res que es concretaria en un «nothingic order» contraposat a l'ordre fàllic (TESONE 2014: 42), aquest autor diu: «My hypothesis is that the possibility of creativity in both sexes involves the possibility to sustain within the psyche a never resolved tension between the *phallic order* and the *nothingic order*, forces in tension whose dynamics and fluidity determine whether the subject will exhibit greater or lesser porosity in the work of representing» (TESONE 2014: 44). En última instància, es tracta d'una lluita entre Eros i Thanatos, en què «Eros finally

For the angel represents a concern with the impact of a piece of work on the other — a concern that is integral to the creative process. Rather than annihilating the angel, the task of those engaged in creative endeavour is to enable the angel to coexist with the devil — in other words to allow an element of aggression, assertion, and ruthlessness into the relationships that determine creativity without losing the critical awareness of the conditions of reception that is the positive attribute of the angel. (PARKER 2007: 239)

La perspectiva de Parker és certament útil per llegir l'obra de Dolors Miquel. Com ja he dit, hi trobem una protesta contra la reproducció dels patrons de gènere i la seva violència inherent, que releguen la dona a les tasques domèstiques i reproductives i a una posició subordinada i, com hem vist, la tanquen en una «urna» de vidre subjectiva. Però en aquests llibres veiem també els efectes d'un trauma que es manifesten en una repetició paralitzadora que inhibeix la creativitat del subjecte líric. A «Aurora boreal», d'*Ictiosaure*, s'evoca «una escena repetida» en un bar (MIQUEL 2019: 39); el trauma ell mateix no el trobem simbolitzat, només l'escenari, però clarament som davant els efectes d'una separació amorosa, que dona lloc a la inhibició de la paraula, la fragmentació del cos i l'alienació del subjecte:

Perxò no vaig poder parlar ni una vegada ni l'altra. Era com si les paraules se'm quedessin fetes res a dins la boca, com una rosada que em gelés les genives i l'aire. [...] La meva ànima ja no era allí. [...]

No poder-me ni tocar de tan lluny com estava de mi mateixa.
Notar que braços i cames no em pertanyien,
i que no tenia cap poder en les seves decisions,
que el pensament no podria transmetre res als llavis
(MIQUEL 2019: 39-40)

És remarcable, però, la diversitat de maneres en què l'escriptura de Miquel aconsegueix sortir d'aquest impasse traumàtic tot posant

triumphs, having succeeded in deactivating traumatic effraction and transforming it into the sensuality of a text» (TESONE 2014: 45).

en joc l'agressivitat i l'assertivitat de què parla Parker. Al poema «L'hora violenta», de *La flor invisible*, aquesta agressivitat es manifesta en uns termes gairebé mítics, en què l'existència del món depèn dels destins dels ous trencats per una dona. Però a *El guant de plàstic rosa* som davant d'una agressivitat molt més concreta. En una peça molt significativament titulada «Tot provenia de la cuina», el subjecte líric s'enfronta al rastre material de la pèrdua (el mort a l'aigüera) tot combinant els atributs patriarcals de la feminitat —la neteja de la casa, la cura dels nens i els malalts, la cuina, el davantal i el guant— amb l'actitud agressiva amb què el subjecte líric s'acosta al cadàver a l'aigüera: «com un caçador a la presa» (MIQUEL 2017: 27). L'assertivitat del subjecte es vincula amb la creació poètica:

Em vaig estrènyer bé el llaç de la memòria.
 Era soc seré una dona.
 Mai parlaria el llenguatge simplista dels poetes mascles.
 La lírica ferotge de l'animal esgarrapava aquelles frases homenívoles,
 aquells tels d'aranya que tapaven el meu ésser secular
 i emmordassaven la meva ànima.
 (MIQUEL 2017: 27)

Aquest sentit d'agencialitat activa i assertiva és encara més marcat a «Al cor del maltractador», d'*Ictiosaure*, on se'ns diu que «ara i aquí, la donzella i el drac soc jo» (MIQUEL 2019: 38).

Parker argumenta que el feminisme ha creat una posició legitimadora de la creativitat femenina, «providing the courage to be displeasing and encouraging the self-assertion that the angelic attitude fears and refuses» (PARKER 2007: 268); però en el cas de Dolors Miquel, potser cal, a més, entendre l'adopció d'aquesta posició en el marc d'una estètica postmoderna que, com afirma Parker, autoritza la pràctica artística femenina gràcies a una «tendency to treat the work of art less as an object and more as a process that creates the subject» (PARKER 2007: 264-65). N'és un bon exemple «Corsdepardal», d'*Ictiosaure*, on el recurs a l'agressivitat permet crear el poema com a objecte en què es disposa el gaudi de la repetició: una repetició que ja no és paralitzadora, sinó que permet al subjecte separar-se del trauma i

fer un treball alhora crític i creatiu, tant en un sentit literari com sub-
jectiu. La peça comença així:

Les dones de la meva família família
caçaven caçaven ocells, pardals, ocells, pardals,
i els feien cantar cantar dia i dia i dia i dia
mentre les olles bullien, cels oberts, esbatanats,
els cossis remullaven roba vella despullada arnada aigualida
no esbandida eixalavada
i les finestres s'obrien, parien, s'obrien
perquè la bellesa els regalés cants i flors i flors i cants,
zumzejants, zigzaguejants, refilejants, xiuxiuejants,
que no entenien que no entenien res. Res de res.
Només sabien, gaudien, morien per la bellesa.
M'ofegaré en una forca de llum, enforcall de llum, call de llum.
(MIQUEL 2019: 27)

El poema continua evocant el paper de les dones en la supervivèn-
cia de l'espècie, però també reflexionant sobre la presència de la mort
en la vida a través de la sang, que es va reproduint com en un «circuit»
(MIQUEL 2019: 28). Les dones «cosien», diu Miquel:

Cosien moltes coses. Apeçaçaven llençols com apeçaçaven vides.
I apeçaçaven ombres i paraules i homes i muntanyes apeçaçaven
com si els haguessin explicat quatre veritats pobres,
quatre rals de veritats, un polsim de veritat, unes pessigadetes
de veritats, uns filets de veritats
(MIQUEL 2019: 28)

Les dones, en el seu món de creences i enigmes sense resposta, vivien

com si sabessin que ningú sabia res.
De manera que s'obrien de cames i eren fecundades, llaurades,
semades, adobades, posseïdes,
deixaven que un nou ésser les habités.
(MIQUEL 2019: 28)

El temps verbal pretèrit en aquest poema indica que aquest cicle o
circuit reproductiu s'ha interromput.

Però el subjecte líric segueix immers en el gaudi de la repetició, es recrea en la sonoritat de les sibil·lants i les líquides («zumzejants, zig-zaguejants, refilejants, xiuxiuejants»), s'abandona a la lliure associació que converteix «una forca de llum» en un «enforcall de llum», i aquest en un «call de llum». Així doncs, el treball alhora crític i creatiu amb què s'elabora la pèrdua de la continuïtat d'unes formes de vida es duu a terme mitjançant el llenguatge, és a dir *lallengua*, és a dir la lletra.

La lletra, diu Jacques Lacan, és el «suport material que el discurs manlleva del llenguatge» (LACAN 1983: 164). Com explica Miquel Bassols en l'esplèndid assaig que acompanya la seva magnífica traducció de *Lituraterra*:

La lletra és, doncs, l'instrument que el discurs, la paraula dita, manlleva a l'estructura simbòlica del llenguatge per tal que l'inconscient hi escrigui el seu saber, un saber no sabut per qui parla. La lletra és, també, un objecte de gaudi, un forat que recull el gaudi. [...] En aquest sentit, l'inconscient és una mena d'escriptura que simbolitza efectes de significat desconeguts per l'ésser que parla, és una escriptura que s'escriu mentre algú parla i que demana ser llegida per algú altre. (BASSOLS 2021: 101)

La lletra, doncs, no és ni el caràcter gràfic ni el significat, sinó una instància discreta i singular que constitueix «l'estructura essencialment localitzada del significat» (LACAN 1983: 170). És l'instrument que fa possible el joc a què es veu sotmès el significat en el lapsus, l'acudit o el somni. (Per exemple: fa uns anys vaig organitzar un congrés a Londres, a què va assistir un polític de Barcelona. Durant un dels *coffee breaks*, estàvem xerrant el polític, una altra participant i jo; al mig de la conversa, el polític em va preguntar: «Es pot fol·lar?». Ell pensava que tenia ganes de fumar, quan la veritat és que tenia ganes de sexe —amb l'altra participant, amb mi, o amb tots dos, que vol dir amb tots quinze—, però necessitava alguna mena d'autorització. La consonant líquida que s'escola en el discurs del polític és la lletra que li permet dir la veritat que no sabia, o que sabia sense saber-la.) Així, la lletra és el vehicle que transporta les restes inassimilables, els detritus del gaudi del subjecte; és, per tant, el vehicle del que Lacan anomena *lalangue*, que Bassols tradueix com *lallengua*:

Lallengua, doncs, escrit tot junt, és una mena de bateig de la llengua que ens parla sense saber-ho encara [...], allà on la paraula dita trenca la seva unitat i ens fa embarbussar per dir finalment allò que no volíem dir i no sabíem que sabíem dir. És lallengua de l'inconscient i és també lallengua del gaudi, del gaudi de la lletra on, a vegades, qui pensa fer literatura s'hi reconeix sense saber que fa lituraterra. (BASSOLS 2021: 54-55)

Lituraterra: el territori de lletra fet de deixalles i detritus, delimitat per un litoral que és una vora sense límits on l'interior i l'exterior es confonen, i on aflora el subjecte de l'inconscient, el subjecte del llenguatge, el subjecte que parla i és parlat per lallengua, i que amb el seu dir es desfà i articula un saber inconscient (LACAN 2021). Mitjançant la seva literatura —i aquí és on volia anar a parar, tot i que ja hi érem des de bon principi—, Dolors Miquel fa lituraterra des del lloc *desconegut* («algun lloc del món») on comença a escriure *El guant de plàstic rosa* (MIQUEL 2017: 69). La lituraterra de Dolors Miquel, com la de tots nosaltres, és a tot arreu, però *El guant* n'és un punt cardinal. Ho veiem en la descomposició de l'home en l'aigüera com a metàfora de la descomposició del cos estrany traumàtic, que es materialitza en la descomposició de la sintaxi i de la lògica de la frase a «Si jo hagués dit»:

Si jo hagués dit que hi ha un home podrint-se a l'aigüera, li hauria agradat que li ho digués. Que li digués: hi ha un home podrint-se a l'aigüera. Li hauria agradat, podrint-se a l'aigüera.

[...]

Després és un instant. Podrir-se és un cúmul d'instantes, o de despresos que es desprenen després. Abans no, que serien *abansos*. Sempre hi ha un home podrint-se a l'aigüera. Sempre és el mateix que després. Així que som al mateix punt. Al principi. I el principi és abans. I abans és sempre.

[...]

Tot plegat comporta una lògica desfactual: el procés de «podrint-se» implica camí cap a la desaparició. Desésser. Descomposició. Ja n'ome po dring sedins la gerra. La guerra. Segons. Ring. Por. Ring, Cravan. Por. Només. Ai.

(MIQUEL 2017: 16-17)

La putrefacció comporta una «lògica desfactual», una lògica de la descomposició que resulta en una confusió generalitzada del temps fins a arribar al «desésser»; és a dir, revela la manca d'ésser. «En aquest punt», diu Miquel, «és impossible la identificació» (MIQUEL 2017: 17). La del cadàver, és clar, però també la del subjecte líric, que ara es pot abandonar a la lliure associació, tot desfent el discurs conscient i la paraula buida i deixant pas a lallengua. Per exemple, a «Particular lloga apartament completament equipat amb l'aigüera bruta»:

És una brutícia real. No és una acció poètica. [...] No és per épater. No és per fer paté. [...] L'esquela potser s'escriu en francès, de foie. De foix. Il faut. Ma faute. Se me'n fot. Semen fort. Semen dic. Sé el que em dic. Som animals. Soc animal. La meva poesia és animal. Put a líquid vaginal. Put a bèstia. (MIQUEL 2017: 20)

I a «Mirant la nevera»:

No he nat a comprar. No he nat... Nonat. Nativitat. No he nat. Culminació del consum, consumint-me. M'alimento del mugró de la popa de la mare eterna. [...] No he nat a comprar. No hem nat a comprar. Consumant-me. Com sumant-me. (MIQUEL 2017: 21)

No entrarem ara a analitzar aquestes cadenes de significants, perquè gairebé se m'ha acabat l'espai. Però és igual, perquè com diu Miquel, l'important aquí no són els significants per ells mateixos: «No un significant sinó un guant» (MIQUEL 2017: 26). Efectivament, el que està en joc no és el guant com a significant que calgui interpretar per extreure'n un sentit, sinó el guant com a significant enigmàtic que allotja el gaudi i embolcalla lallengua: el guant de lallengua. Gua, gua. Gua, guant. Guant. Quan? Ara.

Per acabar, i malgrat el risc que abusar de la paciència de la lectora no suposi omplir un forat molt necessari, se'm permetrà dir que, en la darrera poesia de Dolors Miquel, la descomposició del llenguatge en detritus de paraula i gaudi és el que permet la recomposició del subjecte. Però aquest subjecte es recompon desfent-se en la paraula, perdent-se en l'escriptura. És l'efecte de «transsubstanciació» en la creativitat de què parla Christopher Bollas (2014), un efecte en què la

transformació de la realitat subjectiva comporta que els artistes es perdin: «Even as [artists] become accustomed to entering this other realm, they are acutely aware of leaving themselves behind, thrown into a different form of life» (BOLLAS 2014: 11). «Perdre's», diu Dolors Miquel, «és essencial. Si t'estimo em perdo. Quan estimo el teu cos em perdo. Quan escric aquest llibre em perdo també» (MIQUEL 2017: 64). Tot recomponent-se, el subjecte de la poesia es perd en l'escriptura, «Desfent-se en la recreació», com la senyora Neus de «Muntanyes» a *La flor invisible* (MIQUEL 2011: 21), o desapareixent, com en els dos darrers poemes d'*Ictiosaure*.

En última instància, aquest perdre's es concreta de dues maneres que ens indiquen sengles poemes de *Heavy Mikel*. En la primera, el gaudi del cos i del dir es transmuta en el goig de l'escriptura i la pèrdua del sentit, com en aquest «Poema Cacodadaista sobre per què els homes se'n van de la llengua»:

Els homes se'n van de la llengua.
 El som és sent, se sent, es ban.
 A sometent se'n van. Van the Lallen Gua (gua-gua).
 Llengua al do avancen, llenguado i avancen l'abans.
 Van de la llengua. Se'n van. Ban. Ban, bang-bang.
 Els homes. Els Om. El «és». El mes. El més.
 El «Soooo!».
 Sooo. Somera. Som era. Som «era». És som.
 «Sum» és? Sumés.
 Sumés el som a l'és. La llengua sumés, més homes sumés!
 Més se'n, més van, més de, més la, més llengua.
 Més llengua?
 Com parlen! Les llengües se'n van dels homes o més.
 Només. No Omès.
 Cent homes se'n van de la llengua. Els sents als cent?
 No els sents? Quin Zum!
 El zoom és zum i zam. Zumzejant. Zum-zum. Se'n van.
 On van?
 Vàndala llengua, van de la llengua, davallen la llengua [...]
 (MIQUEL 2018: 91)

La veritat que transmet aquesta «vàndala llengua», aquesta llengua gamberra i irreverent que juga amb ella mateixa fins a la desaparició del sentit, és que els homes se'n van de la llengua; anar-se'n de la llengua és dir la veritat. I la veritat té estructura de ficció (LACAN 2021: 44, 45). T'ho pots creure? Perdut el sentit, només queda la manca d'ésser. No som res. Som uns cucs. El poema «SUM VERNIS —Verdagueriana—» comença així:

Vull ser llençada com escombraria:
 soc un cuc.
 He vingut a la terra a arrossegar-me.
 Vull ser un perdut dins de l'abisme.
 Vull ser llençada com escombraria.
 (MIQUEL 2018: 111)

Però el cuc que desitja ser Dolors Miquel és el mateix que els tartanys, els cucs de terra que la poeta estima:

«No recordar res. Estimar els tartanys» (MIQUEL 2017: 53), «T'estimo tartany de terra» (MIQUEL 2017: 58). I si la poeta estima els tartanys, potser no és només perquè retornen els nostres cossos a la terra, i així, dissolts en la nostra materialitat, ens posen en peu d'igualtat amb tots els altres éssers de l'univers. Potser també és perquè els cucs de terra, com ens recorda Adam Phillips (PHILLIPS 1999: 46-52), són una metàfora excellent de la metabolització subjectiva de la pèrdua: reciclen les deixalles del gaudi en la paraula i metabolitzen les restes inassimilables dels traumes i el rebuig de la tradició, tot convertint-les en un terreny fèrtil per a la creació.

BIBLIOGRAFIA

- BASSOLS (2021): Miquel Bassols, «Lecturaterra», dins: Jacques Lacan, *Litura-terra*, ed. bilingüe, trad. per Miquel Bassols, Barcelona: Días Contados, p. 51-171.
- BOLLAS (2011): Christopher Bollas, «Creativity and Psychoanalysis», dins: *A Spirit that Impels: Play, Creativity, and Psychoanalysis*, ed. per M. Gerard Fromm, Londres i Nova York: Routledge, p. 3-20.

- LACAN (1983): Jacques Lacan, «La instància de la lletra a l'inconscient o la raó d'ençà de Freud», trad. per Antoni Vicens, *Els Marges*, núms. 27-28-29, p. 163-190.
- LACAN (2021): Jacques Lacan, *Lituraterra*, ed. bilingüe, trad. per Miquel Basols, Barcelona: Días Contados.
- MIQUEL (2011): Dolors Miquel, *La flor invisible*, Premi Alfons el Magnànim València de Poesia 2010, València: Bromera; «Bromera Poesia» núm. 94.
- MIQUEL (2017): Dolors Miquel, *El guant de plàstic rosa*, Premi de poesia Ausiàs March de Gandia 2016, Barcelona: Edicions 62; «Poesia» núm. 162.
- MIQUEL (2018): Dolors Miquel, *Heavy Mikel: Poesietes orals per tenir davant dels ulls*, Juneda: Fonoll; «Col·lecció de poesia Joan Duch» núm. 48.
- MIQUEL (2019): Dolors Miquel, *Ictiosaure*, Barcelona: Edicions 62; «Poesia» núm. 172.
- PARKER (2007): Roszika Parker, «Killing the Angel in the House: Creativity, Femininity, and Aggression», dins: *Key Papers in Literature and Psychoanalysis*, ed. per Paul Williams i Glen O. Gabbard, Londres i Nova York: Routledge, p. 235-276; «The International Journal of Psychoanalysis Key Papers Series».
- PHILLIPS (1999): Adam Phillips, *Darwin's Worms*, Londres: Faber and Faber.
- PONS (1999): Margalida Pons, «Mobility and Fusion in the Literary Field: The Maverick Poetry of Dolors Miquel», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 23, núm. 1, p. 21-43.
- RIBA SANMARTÍ (2017): Caterina Riba Sanmartí, «Des de la perifèria del discurs: Maria-Mercè Marçal i Dolors Miquel», *Caplletra*, núm. 62, p. 15-35.
- TESONE (2007): Juan Eduardo Tesone, «William, Did You Say, "Much Ado about Nothing"?», dins: *Women and Creativity: A Psychoanalytic Glimpse Through Art, Literature, and Social Structure*, ed. per Frances Thomas-Salo i Laura Tognoli Pasquali, Londres i Nova York: Routledge, p. 37-49; «Psychoanalysis and Women Series».
- WINNICOTT (2005): D. W. Winnicott, *Playing and Reality*, Londres i Nova York: Routledge; «Routledge Classics».