

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA, 24

DOLORS MIQUEL:
TRADICIÓ I INCONFORMISME.
UNA POÈTICA DE LA TRANSFORMACIÓ

Edició a cura
d'OLÍVIA GASSOL BELLET i ÒSCAR BAGUR

SOCIETAT CATALANA DE LLENGUA I LITERATURA
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS



Institut
d'Estudis
Catalans

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LENGUA I LITERATURA

24

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA, 24

DOLORS MIQUEL:
TRADICIÓ I INCONFORMISME.
UNA POÈTICA DE LA TRANSFORMACIÓ

Edició a cura
d'OLÍVIA GASSOL BELLET i ÒSCAR BAGUR

SOCIETAT CATALANA DE LLENGUA I LITERATURA
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

BARCELONA, 2022

**Jornada “Dolors Miquel, tradició i inconformisme: una poètica de la transformació”
(2022 : Barcelona, Catalunya), autor**

Dolors Miquel, tradició i inconformisme : una poètica de la transformació. —
Primera edició. — (Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 24)

Jornada “Dolors Miquel: tradició i inconformisme. Una poètica de la
transformació”, impulsada per la Societat Catalana de Llengua i Literatura,
que va tenir lloc a l'Institut d'Estudis Catalans el 4 de març de 2022

ISBN 9788499656878

I. Gassol i Bellet, Olívia, editor literari II. Bagur, Òscar, editor literari

III. Societat Catalana de Llengua i Literatura. IV. Títol

V. Col·lecció: Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 24

1. Miquel, Dolors, 1960- — Crítica i interpretació — Congressos

821.134.1Miquel, Dolors.09(063)

© dels textos, els autors respectius

© 2022, Societat Catalana de Llengua i Literatura,
filial de l'Institut d'Estudis Catalans, per a aquesta edició

Primera edició: desembre del 2022

Compost per Jorge Campos

Impress a Prodigitalk, SL

ISBN: 978-84-9965-687-8

Dipòsit Legal: B 21965-2022



Aquesta obra és d'ús lliure, però està sotmesa a les condicions de la llicència pública de Creative Commons. Es pot reproduir, distribuir i comunicar l'obra sempre que se'n reconegui l'autoria i l'entitat que la publica i no se'n faci un ús comercial ni cap obra derivada. Es pot trobar una còpia completa dels termes d'aquesta llicència a l'adreça: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>.

TAULA

<i>Presentació</i>	
OLÍVIA GASSOL BELLET i ÒSCAR BAGUR	7
<i>Travessar-se els límits, (des)arrelament i transformació: la trajectòria poètica de Dolors Miquel</i>	
MONTSERRAT PALAU	9
<i>Desnaturant la catarsi: la doble apellació en la poesia de Dolors Miquel</i>	
MARGALIDA PONS	35
<i>Cossos en lluita. Feminitats i masculinitats en l'obra de Dolors Miquel</i>	
CATERINA RIBA	63
<i>Creació, experimentació i el subjecte de l'inconscient en la poesia de Dolors Miquel</i>	
JOSEP-ANTON FERNÀNDEZ	79
<i>«Hi haurà tant plagi com a mi em ragi»: tradició i irreverència en la poesia de Dolors Miquel</i>	
MARIA SEVILLA PARIS	95
<i>Ballar al carrer de la tristot: l'humor en la poesia de Dolors Miquel</i>	
MARC COMADRAN	119
<i>Una conversa amb Lola Miquel sobre Dolors Miquel</i>	
JORDI CORNUDELLA	143

PRESENTACIÓ

Aquest llibre és el resultat de la jornada «Dolors Miquel: tradició i inconformisme. Una poètica de la transformació», impulsada per la Societat Catalana de Llengua i Literatura (filial de l'IEC), que va tenir lloc a l'Institut d'Estudis Catalans el 4 de març de 2022. És la primera del cicle «Clàssics Catalans», centrat en una figura representativa de la poesia, la novel·la, el teatre, l'assaig i la traducció, que culmina el cicle panoràmic sobre diversos gèneres de les lletres catalanes del segle XXI i que, apadrinat per la mateixa institució, s'ha dut a terme des del 2016. A diferència d'aquells balanços crítics, que han anat oferint visions àmplies de la creació literària actual en llengua catalana i de les seves dinàmiques socials, el nou cicle, coordinat també per Francesc Foguet i per Montserrat Bacardí, es planteja, en canvi, aprofundir en l'obra d'un escriptor o traductor amb una trajectòria consolidada però encara en curs.

Vam triar Dolors Miquel sense cap intenció d'entrar en debats sobre el cànon. El nostre objectiu era posar per primera vegada a l'abast del lector i del crític una mostra d'estudis que abordés els aspectes més significatius de seva la poesia inconformista, reivindicativa, satírica, feminista, que explora els límits del llenguatge i del subjecte poètics, que s'abeura en les profunditats del localisme i de l'hermetisme, que es nodreix alhora de la quotidianitat i de la tradició culta, i que furga en les llagues de l'individu i de la societat amb una veu original perfectament recognoscible.

Per fer-ho possible, vam organitzar el cicle en tres blocs. En el primer, les dues ponències inaugurals ofereixen una visió completa de la seva trajectòria literària fins avui. Amb un enfocament biogràfic, Montserrat Palau tracta l'etapa inicial, que s'estén fins al 2011, quan Miquel publica *La flor invisible*. Margalida Pons treballa, per la seva

banda, la segona, que comença en el punt d'inflexió que representa *El guant de plàstic rosa* (2016), analitzant els procediments constructius del que anomena «poètica de l'imprevisible». En el segon bloc, les comunicacions s'aproximen a l'obra de Miquel des d'enfocaments temàtics. Caterina Riba explora les característiques i l'evolució de la manera com s'hi representen els cossos masculins i femenins. Josep-Anton Fernández busca les interjeccions entre l'experimentació formal, l'expressió d'una realitat violenta, traumàtica i dolorosa, i la construcció d'un subjecte inconscient. Maria Sevilla n'analitza alguns dels aspectes més característics a la llum de la tradició literària, des de la medieval fins a autores com Clarice Lispector o Víctor Català, i temes com ara la reassignació del cànon androcèntric, el desig al marge del matrimoni, la incorrecció lingüística o l'animalisme. Finalment, Marc Comadran recorre de nou la primera etapa per identificar-ne els mecanismes humorístics a partir dels quals l'autora modela algunes formes d'investigació, de transgressió i de transformació dels límits de la creació literària. El tercer bloc clou el llibre amb l'entrevista a cura de Jordi Cornudella en el decurs de la qual l'autora repassa els quaranta anys de trajectòria i d'experiència literàries.

Encara que l'objectiu del volum no sigui exhaurir lectures i anàlisis de l'obra de Dolors Miquel, vol ser en qualsevol cas una contribució a l'estudi d'una de les veus més inconformistes de la poesia catalana actual.

OLÍVIA GASSOL BELLET i ÒSCAR BAGUR

TRAVESSAR-SE ELS LÍMITS,
(DES)ARRELAMENT I TRANSFORMACIÓ:
LA TRAJECTÒRIA POÈTICA DE DOLORS MIQUEL
MONTSERRAT PALAU
Universitat Rovira i Virgili

1. INTRODUCCIÓ¹

La publicació del recull *El vent i la casa tancada* (1990) i, sobretot, la del *Llibre de les dones* (1998) enceten la projecció pública de la poesia de Dolors Miquel. Així s'inicia una primera etapa fins al 2011.² Després d'uns anys de silenci editorial, fins al 2016, s'obre la segona etapa, tot i que la majoria d'elements, aspectes, formes, llenguatge o temes són presents i continus al llarg del temps. Des del primer moment, Dolors Miquel ha experimentat amb els llenguatges poètics no només per anar fins als límits, sinó també per travessar-los, per anar a les arrels i, al mateix temps, desarrelar-se, per transformar-se constantment. D'aquí el títol de l'article, un resum de les línies mestres de la trajectòria poètica de Dolors Miquel. I, mentre les anava desenvolupant, vaig sentir una cançó que justament les definia, la definia, em donava la clau. I, en comentar-li-ho per telèfon,³ Miquel em va respondre cantant-la de memòria, tot i que *Saoko* de Rosalia feia pocs dies que acabava d'aparèixer (febrer 2022):

1. Aquest article forma part dels treballs realitzats pel Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), consolidat per la Generalitat de Catalunya (2017 SGR 599).

2. La divisió en dues etapes de l'obra poètica prové de la Viquipèdia, amb un contingut reconegut com a «oficial» i revisat per Dolors Miquel (consulta: març 2022), tot i que ja sabem que el mitjà pot ser manipulat i el contingut de l'entrada canviat com ja ha succeït anteriorment.

3. La relació personal amb l'autora m'ha permès poder contrastar amb ella dades i ordenar també la seva trajectòria. D'aquí també algunes cites entre cometes però no datades que són frases literals sorgides de converses.

Eh, yo soy muy mía, yo me transformo
 Una mariposa, yo me transformo
Makeup de *drag queen*, yo me transformo
 Lluvia de estrella', yo me transformo
 Pasá' de vuelta', yo me transformo
 Como Sex Siren, yo me transformo
 Me contradigo, yo me transformo
 Soy to'a' las cosa', yo me transformo⁴

Transformació és la trajectòria poètica de Miquel: jo em transformo en la rèplica de Jaume Roig, jo em transformo en un camioner que conrea el delicat art de l'haikú, m'inspiro en musots —masculinització i amb un augmentatiu expressiu—, soc la gitana roc, un mos de gat o la dona que mirava la tele. Jo em transformo: transformacions fetes amb sonets mesurats i ben cesurats o amb *ver7s* de la terra, amb paraules erudites i d'altres de ben vulgars. Jo em transformo de Dolors Miquel a Maria Abellà; de Dolors Miquel a la inexistent escriptora bostoniana que traduïa a Facebook, Aline Borough,⁵ de Dolors Miquel a Lola Miquel. Un travessar (de fet, travessar-se) els límits i fer-ho desarrelant-se per tornar a arrelar però sempre en constant transformació. I de forma imprevisible. Arrel des del desarrelament, de

4. Vídeo oficial de la cançó es pot veure a: <https://www.youtube.com/watch?v=pakQRFFfiso> (consulta: 16 març 2022).

5. El 2015, durant bastant de temps. Dolors Miquel va anar publicant posts al Facebook amb fragments d'una obra que estava traduint, *La pedra blava*, de l'escriptora Aline Borough. També hi publicava altres comentaris i imatges sobre la vida i context d'aquesta inexistent autora de Boston. Fins i tot, en una entrada en un dels seus blogs, «El poeta i el públic» (1 de juliol de 2015), referint-se a qui escoltava als poetes, citava fragments d'un assaig d'Aline Borough: «En un acte proper al suïcidi d'amor Narcisista, on l'estany són les pròpies paraules, el poeta acaba escoltant-se al temps que parla i es produeix així la màgia del mite d'un amor no compartit. El poeta incomprès... Però allò que mai ocorre és que un Narcís n'escolti un altre. És impossible. Estan ofegant-se tots dins dels propis escrits» (MIQUEL 2010-2013). No tan sols això, sinó que en el programa del *Marché de la poésie* a París el 2018, en el seu breu currículum hi constava que: «Elle a traduit en catalan *Pedra blava* d'Aline Borough», <https://www.marche-poesie.com/dolors-miquel-abella/> (consulta: 16 març 2022). Encara podem afegir que una escriptora catalana es va dirigir a Dolors Miquel per preguntar-li si Aline Borough tindria cap inconvenient a deixar-li utilitzar un text seu.

llocs, de gent, de família, d'ella mateixa fins i tot. I transformació. Dolors Miquel reconeixia en una entrevista de David Castillo que la seva poesia ha estat polièdrica, canviant i en transformació:

La meua poesia ha estat canvi, transformació, recerca, des del primer moment. En tant que poeta dona, m'he negat i negat a crear un objecte poètic específic. He estat polièdrica, gens margaritana. Els meus llibres són tots diferents en la seva forma i aproximació al fet poètic. La meua poesia ha passat per diverses transformacions. Això m'ho ha fet tot molt excitant, tremendament excitant i apassionant. (CASTILLO 2021)

D'aquí que, entre els pocs estudis especialitzats, s'hagin destacat també aquestes característiques, començant pel primer de Jordi Jové (2003: 21.23). Caterina Riba remarca que l'obra de Miquel tracta preocupacions molt diverses i ho fa des d'una «distància crítica i esmolada» (RIBA 2017: 18). Margalida Pons inventaria tot un seguit de jocs de contraris, transgressions i inversions, i analitza Dolors Miquel com una «*ubiquitous author*» que desafia les regles poètiques, combina oralitat, localisme, sàtira, avantguarda, la desfiguració de la tradició, comicitat i mordacitat, allò que és sublim i allò que és vulgar, però «*always complex*» (PONS 2017: 21-43). També podem aplicar les paraules d'Àngels Moreno del seu postfaci del llibre *Sutura* a tota la seva trajectòria: «poliformisme ric i salvatge que interpella el lector des d'òptiques diverses» (MORENO 2021: 238). Transformació i experimentació, doncs, que han estat constants en la trajectòria poètica de Dolors Miquel.

Una trajectòria que s'inicia des de més o menys el 1980 fins a la publicació del seu primer llibre, *El vent i la casa tancada*. Aquí, una pausa llarga, fins al 1998 i al *Llibre dels homes*, que és —no només aquesta obra, sinó també altres escriptures i els recitals— un punt que marca el final del que podríem anomenar anys d'aprenentatge i de buscar una veu i un estil propis, i que just aleshores comença a trobar i a definir. Això sí, una veu pròpia, però alhora polifònica, diversificada, i amb un estil que també tindrà continuïtat de forma experimental —i d'experimentació— i amb elements recurrents. A finals dels noranta, doncs, Dolors Miquel comença a trobar la seva veu poètica

—*veus*, en plural, seria més precís— i la consolida mitjançant un *work in progress* de diferents materials textuais fins al 2011. Aleshores té lloc una nova pausa editorial fins al 2016. Tot i això, un seguit d'aspectes es mantindran des del principi: heterodòxia; individualisme; experimentació; el joc (i el foc) entre vida i literatura; la passió —passió intel·lectual i carnal—; també el poema com a cuirassa (amb veus, personatges i autobiografia disfressada) i com a interpretació en el sentit d'actuació; la ironia i l'humor, el treball lingüístic; el compromís personal, però sempre des de fora d'institucions, capelletes o moviments, o allò de «m'exalta el nou i m'enamora el vell» o m'exalta el pop i deixo pels clàssics. Una constant transformació, un transformar-se, transitar, transvestir i transgredir. Com diuen Pons i Soriguera, és «*rhapsodic and psychedelic*» (PONS 2017: 22) i una «*trobadoritz d'actitud punk*» (SORIGUERA 2009), un constant joc de contraris.

2. INICIS

En diferents entrevistes, articles i altres fonts, s'han recollit, tot i que de forma dispersa, quan i com van ser els inicis poètics de Dolors Miquel. El fet de llegir i escriure ha estat present en tota la seva vida; ella mateixa confessava com, des de petita, l'han atret les paraules:

A mi m'agradaven les paraules. Escoltades, dites, escrites. Hi ha nens a qui els agraden els Legos, les Barbies, els jocs de màgia, córrer que se les pelen o pelar-se els genolls caient de les pereres i dels presseguers. Sé que m'agradaven molt les paraules. Cantades, la música de les paraules, els jocs de sentits impossibles de les cançons infantils, explorar els invisibles i la bellesa, les taques negres de les paraules sobre el paper, com petjadetes de potes de formiga. Com es veu, ara que ho des-cric, hi tenia predisposició. (BENAVENTE 2017)

A la Universitat de Lleida, on cursava filologia hispànica, va impulsar i va convèncer altres estudiants de publicar una revista de poesia, *La Higienica* —el nom feia referència a l'única botiga de condons de Lleida aleshores—, el primer número de la qual va sortir el maig del 1980. Diverses reaccions, sobretot a partir d'un text de Cèsar

Alegre —metafòric, sobre l'Esperit Sant i el sexe masculí— va causar que la Guàrdia Civil anés a la Facultat del Roser a segrestar-la i, posteriorment, fins i tot se celebrés un judici, cosa que va causar un escàndol a la ciutat.⁶ Miquel hi va publicar en aquell número alguns poemes, un dels quals era «Oda a la masturbació d'un monjo en el meu honor».⁷

En aquesta època, amb dinou anys, escriu un primer llibre, *Pleniluni*, que tenia com a fil conductor el mite de Teseu i Ariadna. El va presentar al Premi Miquel de Palol (1981) i va quedar-ne finalista —el va guanyar justament Joan Margarit.⁸ Del llibre, perdut en algun dels trasllats i mudances, Dolors Miquel encara en recorda alguns versos que no disten gaire d'altres de posteriors.⁹ Després de cursar el segon cicle i llicenciar-se en filologia catalana a la Universitat de Barcelona, exerceix de docent en diversos instituts. Entre els vint-i-dos i vint-i-tres anys —de 1982 a 1983—, quan viu a Sitges, escriu un relat, *Boris, Lluna i Jo*, que presentarà al cap del temps, el 1992, al Premi Santa Perpètua de la Mogoda de contes, que va guanyar. El va presentar

6. Sobre la polèmica, més que no pas sobre la revista, em remeto a un treball de recerca de batxillerat de Sara Grau, que va rebre un dels Premis Irla d'investigació (2018) i es pot consultar en línia al repositori de la Fundació, https://irla.cat/wp-content/uploads/2018/06/PIRHB2018_grau.pdf.

7. L'autora recorda l'interrogatori del jutge, que fou com un bucle: aquest li preguntà repetidament què volia dir en aquest poema i ella, també de forma iterativa, li responia que no l'entenia.

8. Joan Margarit va guanyar el premi amb el llibre *Cants d'Hekatonim de Tifundis*. I he afegit «justament», perquè l'autor no és gens del gust, ans al contrari, de Miquel. Precisament, David Castillo (2021) titulava una entrevista que li havia fet amb una de les respostes: «He estat polièdrica, gens margaritiana» —fragment citat anteriorment. També, en aquest sentit, sobre filies i, sobretot, fòbies poètiques i iròniques em remeto al poema de Dolors Miquel «Vil·la Susanna».

9. Dolors Miquel recorda alguns dels versos, que cita de memòria. Dos fragments d'un poema inicial dedicat a Jaume I: «Aquí on sóc jeu ajagut / en insigne fèretre reial / les restes d'un / que va ser rei / en temps immemorial: / va tenir quatre dones / al seu costat enterrades / tres d'elles / i l'altra / va ser devorada pels cucs, / a la seva pàtria Itàlia. / Et conto tot això / perquè m'ha vingut de gust / fer una petita introducció. / [...] Som túmuls de desig / disfressats d'amorós sentiment / i ja em diràs què en penses.» I uns versos finals d'un altre poema: «No fugis Teseu / que el que a mi em val / són altres déus / de quatre mans i quatre peus.»

amb el nom de qui era aleshores el seu marit, que va ser qui va recollir el premi i qui figura en l'edició (MOLLÀ, 1995: 108-113). Ho va fer, segons les seves paraules, «per vergonya». Des de la veu del darrer vèrtex del triangle que ja ens dibuixa el títol, el Jo, és un relat oníric que es presenta dividit en onze apartats breus¹⁰ que transcorren en diversos escenaris (Barcelona, París, Berlín) i, més que Boris Vian implícit ja pel nom i per elements narratius entre la lírica i la crueltat, ens recorda altres autors avantguardistes, com Foix —una de les peces musicals que s'hi cita, inventada, és la simfonia *Raó i Follia*— o, fins i tot, Brossa, amb Lluna que porta un «lliri a la mà» o Boris «vestit de frac i calçotets fins als genolls». O altres elements que trenquen l'onirisme a través de la quotidianitat o la cultura popular, cosa habitual en l'obra de Miquel, com, per exemple, un pintallavis Margaret Astor, un ventilador Taurus, Mary Santpere («Mari Sant Pere» en el text), l'anunci de «compramos oro y plata» o el missatge d'un naufrag dins d'una ampolla de gasosa de Vimbodí. I amb un final que, també, ens lliga amb les creacions actuals: «La nostra existència és tan real com les llunes de Júpiter per als ulls de la libèl·lula. Vet aquí la nostra solitud, la insignificança.» (MOLLÀ 1995: 113).

La tasca d'escriptura és constant i, entre els vint-i-quatre i vint-i-cinc anys,¹¹ quan era instal·lada a Joià, Enric Borràs, al capdavant de l'editorial El Llamp, li planteja d'editar uns originals de narracions i de poesia, però la proposta no arriba a port. Es trasllada a Tarragona, a la Punta de la Móra, i és aleshores quan, a més de fer el doctorat i descobrir Verdaguer, es presenta el 1989 al Premi Rosa Leveroni, que guanya amb *El vent i la casa tancada* (1990). El premi el publica Columna i comença la relació literària amb l'editor Àlex Susanna. Publica també a Columna el llibre de narracions *Maruja Reyes sóc jo* (1992). Li presenta a Àlex Susanna un llibre de sonets “hermètics” —centrats

10. Els apartats de *Boris, Lluna i Jo* són els següents: «Coneixença», «Impàs del temps», «Vendetta», «Per què no compres Cucal?», «Incrustacions», «Despertar amb ocell», «Prochain arret», «Le Réve bleu», «Escullera de Barcelona», «Tarda de cine amb magdalena» i «Any 2119».

11. Entre Sitges i Joià, Dolors Miquel recorda haver perdut l'original d'un llibre de narracions que tenia com a fil *Alicia al país de les meravelles*.

en relacions tòxiques d'amor i desamor—, que no li accepta. Dolors Miquel explica que:

Llavors vaig guanyar el Rosa Leveroni amb *El vent i la casa tancada*. Era una època en què estava perduda. Escrivia tot el dia: poemes, novel·les, contes. Així i tot, m'adonava que no trobava un estil propi. El meu editor del moment [Àlex Susanna] volia que continués escrivint com amb *El vent i la casa tancada* però no se'n va sortir. Vaig guanyar jo! [riu]. (NOPCA 2017)

No se'n va sortir.

En diversos treballs sobre la poesia de Miquel se cita Pierre Bourdieu (PALAU 2015, RIBA 2017, PONS 2017). Centrant-me en les que va aportar sobre les regles de l'art i el camp literari, podem referir-nos a la importància d'aquest fet en la trajectòria posterior de l'autora. Posant un exemple conegut bo i salvant totes les distàncies i comparacions, Miquel es va imposar a l'editor i va capgirar la línia poètica que li demanava a diferència de Joan Sales i Mercè Rodoreda. Sales va aconseguir que Rodoreda continués la seva obra seguint l'estil de *La plaça del Diamant* i no pas el de *La mort i la primavera*, que era el que ella pretenia. *El vent i la casa tancada*, ho reconeix l'autora mateixa, és el poemari que menys la representa i el que és menys del seu estil. Fins i tot, creu, com en el cas del llibre de relats *Maruja Reyes soc jo*, que ara no els hauria publicat o els retiraria.

En tota aquesta etapa d'inici i aprenentatge, Dolors Miquel recull moltes influències. De passar de les lectures de literatura castellana—recordem l'educació franquista i el primer cicle en filologia hispànica— al descobriment de la literatura catalana. En *El vent i la casa tancada*, Miquel reconeix, a més d'una certa influència de Gabriel Ferrater en aquesta obra seva, un «empatx» de tot de lectures diferents ja en l'especialitat de filologia catalana a Barcelona.

Un tret que cal esmentar i que es mantindrà des d'aquests inicis és la lectura, les lectures, i el món audiovisual. Podem parlar d'influències, de models, d'intertextualitat o hipertextualitat. Les obres de Miquel en van plenes. Algunes més subtils, altres, com per exemple el *Llibre dels homes* o «La vaca comprensiva», ben diàfanos. Havia

estudiat i li havia interessat la literatura castellana —el barroquisme del Segle d’Or— i, així, per exemple, entre d’altres, els seus jocs (meta)textuals al llibre *El Musot*, amb Francisco de Quevedo, tant en «L’home paparra» com en «Dictadura del sonet» (MIQUEL 2007a: 81 i 93). Però més que Quevedo, hem de remarcar la influència del Barroc —i el Neobarroc postmodernista— amb trets com la filosofia negativa, la visió del món com un teatre, la vida com un camí cap a la mort —totes les hores fereixen i l’última mata de la *Dansa de la mort*— o l’excés, ben presents també en la seva obra. Dolors Miquel pràcticament va descobrir la literatura catalana a la Universitat de Barcelona i, d’aquesta literatura, la que més li va interessar fou la medieval.¹² Jaume Roig, però també Jordi de Sant Jordi, Ausiàs March, el sempre citat Capellà de Bolquera¹³ i, sobretot, Ramon Llull.¹⁴ Un pòsit, el de la literatura medieval, que també li ha servit, com assenyala Àngels Moreno, en el seu interès per la «metafísica», el «surrealisme i la mística» o per tota la filosofia neoplatònica (MORENO 2021: 141). Llull i Verdguer són els «dos puntals indiscutibles del cànon català» (MIQUEL 2009b: 9), als quals cal afegir Víctor Català i Mercè Rodoreda. També, en menor grau, ho són Josep Carner, J. V. Foix o Gabriel Ferrater. O contemporanis seus com «Enric Cassasses, Perejaume, Bauçà, Carmelina Sánchez-Cutillas,¹⁵ Albert Roig i Núria Martínez Vernis» (BENAVENTE 2017). I molts altres noms i lectures, com sant Joan de la Creu o Maiakowski. Tot de referents.

12. Trobava, també, que faltaven edicions actualitzades i que acostessin la literatura medieval al llenguatge i públic actuals. D’aquí el seu interès —en xerrades, articles i recerca— sobre aquesta època que la va portar, finalment, a fer una antologia amb 225 poemes medievals: *Cap home és visible* (2010).

13. Sobretot els versos del Capellà de Bolquera: «Els fets de Déu són obscurs, més que la nit obscura».

14. Llull és un dels autors llegits i rellegits per Miquel, present a l’antologia *Cap home és visible*, ja des del títol. De fet, el llibre *El guant de plàstic rosa* comença amb una cita d’una de les obres lul·lianes de devoció de Dolors Miquel, l’*Arbre exemplificat*: «La Vida li va dir a la Mort que per què la necessitava per viure. / I la Mort li va dir a la Vida que per què la necessitava per morir» (MIQUEL 2016: 9).

15. Cal esmentar, pel seu interès, l’article de Dolors Miquel d’interpretació de les teories del llibre *Els jeroglífics i la Pedra de Rosetta* de Carmelina Sánchez Cutillas com a «poètica de l’absolut» (MIQUEL 2021).

Així, per exemple, quan se li va demanar «d'on sortia» un dels seus poemes, «Dead woman» (*El guant de plàstic rosa*, 2016), responia que barrejava les visions de Rimbaud i de Jim Jarmusch: «Primer, d'*El dorment de la vall*, el poema del Rimbaud. Després, de la pel·lícula *Dead Man*, de Jarmusch. El protagonista porta la bala vora del cor i va caminant amb ella a dins. És una metàfora bestial de la precarietat de la vida» (PLANTADA 2017). Durant el mes de març de 2022, Dolors Miquel seguia, a banda d'altres lectures i classes *online* de filosofia, una sèrie coreana i revisionava el cinema de Jean Cocteau. Com sempre, doncs, varietat i diversitat.

Entre les referències, però, confirmades per ella mateixa, no hi ressona gaire la de Maria Mercè Marçal. Dolors Miquel, tot i que considerava Marçal «el ser humà poètic» més interessant de la generació dels setanta (SCHOENBERG 1999: 14), no l'ha citada sovint entre les seves preferències o referències poètiques. No és d'estranyar en una cultura catalana d'article determinat, més encara en la tradició d'autores. I tampoc, per la voluntat de defugir la imatge —o imatgeria— més tòpica que l'ha acompanyada.¹⁶ Tot i això, tenint en compte els textos, sí que cal, com va fer Caterina Riba, fer referència als trets compartits entre ambdues, com són, sobretot, «les crítiques al patriarcat» i les estratègies per «deconstruir el discurs a través del qual s'han bastit els rols de gènere», en concret la utilització o transgressió d'estereotips, «la crítica al subjecte unitari» i «la negociació amb la figura del pare/Pare» (RIBA 2017: 16).

16. En la literatura catalana, sobretot pel que fa a les autores, sempre s'ha reduït a l'etiquetatge de les narradores com a deixebles de Mercè Rodoreda —la seva poesia, en aquest cas, no ha comptat— i les poetes com a deixebles de Maria Mercè Marçal. És aquell cercle viciós que ja va fer canviar de plantejaments Simone de Beauvoir que, en un principi, es negava a parlar de «literatura de dones» perquè ho considerava un gueto, fins que es va adonar que la literatura escrita per dones ni existia ni era considerada en el món acadèmic ni en públic i que s'havia de reivindicar. En aquest sentit i en una línia similar, s'expressava Dolors Miquel en una entrevista del 2006: «Tot i que les dones escriuen i versifiquen des de sempre, la seva irrupció al mercat tancat del rei mascle es veu més com una anècdota, i em crec que són més aviat els mascles els qui tenen interès en el rètol de literatura feminista, que és una cosa així com un rètol per tal de classificar i no haver d'aprofundir ni tractar la literatura feta per femelles amb un rigor i seriositat acadèmic, crític o professional» (GARCIA 2008).

Amb *El vent i la casa tancada*, Dolors Miquel entra al món editorial, però realment el punt de partida, paral·lel als recitals poètics, fou el *Llibre dels homes*. Seguiren altres obres de tot el substrat que havia anat covant durant tots aquests anys, un treball en procés en què no sempre les dates de publicació coincidiran amb les de l'escriptura. D'aquestes obres de la primera etapa, l'eix central el marca *Aioç* (2004), perquè la sintetitza i obre la segona, que comença al voltant del 2000 i en què la mort, la vida per a la mort i la mort per a la vida, hi tenen un paper cabdal. A partir dels recitals i el *Llibre dels homes*, als darrers anys de la dècada dels noranta comença el ressò públic de l'obra de Dolors Miquel, també els premis, que li han permès «alegria econòmica i publicar ràpidament» i que «en ser dona, m'han ajudat en la promoció».

3. RECERCA, EXPERIMENTACIÓ, TRANSFORMACIÓ

Dolors Miquel trenca amb l'editorial Columna i hi ha uns anys de silenci, fins a la publicació del *Llibre dels homes* (1998). Continua escrivint intensament¹⁷ i durant aquest temps, entre 1992 i 1998, hi ha contactes i possibles publicacions amb l'editorial Eumo de Vic, que no acaben de quallar. També presenta l'original del *Llibre dels homes* a l'editorial Bromera, que li volen editar. Però, al cap d'un parell d'anys d'espera i arran de la negativa final —«no publiquem poesia»—, accepta la proposta de Xavier Folch d'Empúries, que n'estava interessat feia temps.¹⁸ Val a dir que és també la mateixa època, des del 1997, que Dolors Miquel comença a participar en diversos recitals de poesia. És, doncs, el moment de trobar la veu i l'estil que buscava, encara que, tornem a repetir, seran una veu i un estil de recerca, d'ex-

17. «Treballava i escrivia. Treballava i escrivia. Donava classes a un institut. Quan tornava d'allà em posava a estudiar i a escriure. Moltes vegades, el que feia era anar-me'n a dormir d'hora i m'aixecava a les tres del matí per estudiar i escriure. I quan sortia de casa me n'anava a la benzinera a prendre cafès amb els camioners, i després me n'anava a treballar. En aquella època dormia tres o quatre hores perquè no tenia temps per fer el que volia, i si no ho feia em sentia molt frustrada» (NOPCA 2017).

18. Tot i que Folch li proposa de presentar l'original a un premi, Miquel s'hi negà.

perimentació i de transformació. És, també, l'inici d'una sèrie de trets i aspectes poètics que, a partir d'aleshores, han anat confegint i han consolidat aquesta veu i aquest estil.

El poemari, per tant, l'hem de situar al voltant de 1995. De forma ben directa, ens remet —tant el títol com la versificació i contingut— a *L'espill o llibre de les dones* de Jaume Roig. És un llibre de transició (el *transitar* i *transformar* que ja he esmentat) i de crítica de la Transició, tant en el sentit que el context és el de la transició política a l'Estat espanyol —aquella transició sense ruptura—, com en el sentit de transició personal —en aquest cas amb ruptura, més valenta. Amb la «cortilla» formal de resposta paròdica a Jaume Roig, l'obra és un *Bildungsroman*, un camí d'aprenentatge de la vida, l'amor i el sexe amb elements autobiogràfics però, com sempre, disfressats.¹⁹ Aquesta època de recitals i la publicació del *Llibre dels homes*, que tindrà continuïtat amb d'altres, és veritablement el moment d'inici propi, un moment, tant poètic com personal, en què l'escriptura esdevé viure i sobreviure, el poema com a cuirassa. Una cuirassa, però, en què predomina la ironia tot i que hi comença a planar també la mort.

Al *Llibre dels homes* el segueix *Haikús del camioner* (1999a), la solitud *on the road*, el fet de transitar, inspirada tant en els escenaris de la gasolinera d'Altafulla com dels viatges per carretera als hospitals de Lleida i Barcelona (NOPCA 2017). El mateix any, publica un llibre que podríem dir d'encàrrec i que no l'ha acabat mai de convèncer, *Transgredior* (1999b), amb fotografies de Vanessa Pey. Tot seguit, amb *Gitana Roc* torna a les arrels del barri de Balàfia de Lleida i als inicis de *Boris, Lluna i Jo* amb tot d'imatges oníriques. El 2002 publica *Mos de gat*, que relata els diferents estats, des de l'enamorament fins al desamor. És també aquest any que Dolors Miquel aconsegueix publicar «un número i mig» —així consta en els crèdits— de la revista *Verge peluda*, que va muntar en cartró, manualment i dedicant-li tant de temps que va quedar esgotada. Tot seguit, el 2003 i a Vic, publica

19. Miquel reconeix que la base del llibre és la seva vida, però que es va valdre, també —i així ho ha continuat fent—, d'altres fonts viscudes, escoltades, llegides o de gent propera. D'aquesta manera, la barreja de fets viscuts amb d'altres aliens li permet “despistar” i, alhora, allunyar-se de l'autobiografia directa.

Amb capell, amb què amb ironia i sense cap personatge masculí presenta un collage amb diferents teories i també recull un poema —«Escolteu»— d'arrel trobadoresca inspirat en Macabré. La ironia es manté en aquest cas des del folklore i la literatura oral i tradicional —en lleidatà i en quartetes heptasil·làbiques— a *Ver7s de la terra*, que havia guanyat el 2002 la Rosa d'Or de la Pau de Poesia Popular (Glosat) dels Premis Castellitx i que s'edità amb una portada de Perejaume (MIQUEL 2004a).

Aquest mateix any també s'edita *Aioç* (MIQUEL 2004b) —Premi Ciutat de Barcelona el 2005— que, com he esmentat, és un llibre central d'aquesta etapa perquè recull els diferents aspectes de la seva veu poètica i, al mateix temps, obre també altres camins que marcaran els llibres d'aquests darrers anys. Amb el format estructural de la missa catòlica des de la veu i cos de dona, el 2006 guanya el Premi Gabriel Ferrater i publica *Missa pagesa*, malauradament famosa al cap de deu anys, el 2016, pels atacs a la llibertat d'expressió que, aleshores no ho sabíem, arribarien als límits de presó i exili actuals.²⁰ Tot i que són uns anys de malaltia, a més de col·laborar des del 2003 amb assiduïtat als suplementes de cultura dels diaris *Avui* i *El País*, el 2007, publica una *plaque* a Lleida, *El Soc*, de visions oníriques també viatgeres, aquí en un tren, de resposta a un poema de Josep Pedrals. La sàtira i la transformació dels estereotips i tòpics a través de sonets canònics tornen a ser presents a *El Musot*, del 2009. I tanquen l'etapa *La dona que mirava la tele*, del 2010, un llarg poema epistolar i existencialista diri-

20. La *Missa pagesa* havia estat recitada en públic per la mateixa autora ja abans de la seva edició i va tenir diverses adaptacions i representacions teatrals. El poemari, a més, segons Miquel: «És una dignificació del cos de la dona i un al·legat a favor de la bondat. Carrego contra el ressorgiment del feixisme a Europa, un dels problemes greus que vivim actualment, i contra aquells que volen infligir dolor als altres sense donar-hi importància» (NOPCA 2016). Tot i això, en recitar el poema «Marenostra» en la cerimònia de lliurament dels premis Ciutat de Barcelona el 2016, l'abandonament ostensible de la sala per part d'un representant del Partit Popular i declaracions posteriors van provocar una polèmica amb ressò internacional recollida en molts mitjans de comunicació. En aquesta polèmica l'autora va ser manipulada i instrumentalitzada. Fou també el mateix moment en què un grup de titellaires de Madrid foren detinguts per apologia del terrorisme, el febrer de 2016. Són uns fets que avançaven atacs posteriors com els de la presó de Pablo Hassel (2021) o l'exili de Valltonyc (2018).

git a Maria Callas amb un glossari que l'acompanya i l'explica, i *Flor invisible*, del 2011, Premi Alfons el Magnànim, del qual ara Miquel n'eliminarà una part. Els dos llibres són editats per Jordi Cornudella i tanquen aquesta primera etapa, marquen ja la transició. Entremig, també, hi ha altres publicacions en revistes²¹ i molts llibres o textos llençats, perduts o abandonats.²²

Amb el *Llibre dels homes*, des de la ironia i l'humor, i des de l'alteritat —la que va definir ja Beauvoir remetent al *cogito* cartesià, que imposa a les dones la immanència i no la transcendència com als homes—, Dolors Miquel enceta una trajectòria que, com s'ha dit i ha repetit ella mateixa, és polièdrica i diversa, però que manté unes línies i uns trets —més subtils com una salpebrada lleugera o més determinants i potents com un bitxo coent— que ja trobem en aquesta obra. Diversos trets com la veu cosificada i en femení, la cotilla formal, diguem-ne, els aspectes autobiogràfics i al mateix temps les veus polifòniques i fins i tot teatrals, l'ús dels registres lingüístics o la ironia i l'humor. Tot i que de forma resumida, comentaré algun d'aquests trets.

Miquel parla des d'un cos de dona, des d'una veu cosificada que reclama ser tractada en igualtat des de les diferències. Per generació, Miquel pertany ja al feminisme híbrid, després dels feminismes de la diferència i de la igualtat, moviments, a més, en recessió i reacció a la dècada dels vuitanta i també bona part dels noranta. De la mateixa manera que és clar el seu compromís amb altres aspectes ideològics, socials i polítics, també ho és que fuig d'ortodòxies, militàncies i moviments organitzats. El seu feminisme queda clar en els seus textos, sobretot en articles i assaigs. Concretament, voldria esmentar el seu blog, amb diverses entrades que en parlen: *Gitana Roc* (MIQUEL 2010-2013), *Flor invisible* (MIQUEL 2012-2013) i *Dolors Miquel* (MI-

21. Com, per exemple, poemes publicats a les revistes *Reduccions* (1989, 2008, 2019), *Urc* (2003) o *Els Marges* (2009).

22. O d'altres de rebutjats però que, misteriosament, han vist la llum. És el cas del poema «Kom», que trobem al web de *Mag poesia* (<http://magpoesia.mallorcaweb.com/poemes-solts/miqueldolors.html>) i a Poeteca (<https://poeteca.cat/ca/autor/74>). El poema consta com a publicat dins d'*Aioç*, però va ser descartat per l'autora i no és al llibre. No se sap com, però, el poema va veure la llum.

QUEL 2015).²³ I, sobretot, la seva denúncia constant del masclisme en la literatura catalana i de la consideració que es té encara de les escriptores.²⁴ Són «la dona reduïda», com titulava una de les entrades al seu blog *Gitana Roc*, ran d'un monogràfic de la revista *Reduccions* dedicat a Vicent Andrés Estellés, en el qual només hi havia un article signat per una dona:

Fa anys vaig escriure un llibre per queixar-me d'aquest fet. Era *El llibre dels homes*. En ell vessava la meva insatisfacció pels meus companys de generació, amb qui vaig lluitar colze a colze, amb l'esperança de canviar aquell món de la dictadura, i que em van usar per canviar aquell món, però van continuar considerant-me una “dona” en el sentit patriarcal del cas.

Han passat 35 anys dels meus 15 anys, i continua tot igual. ¿Què vol dir igual? Vol dir: La dona reduïda. L'igualitarisme reduït a un tema de feminisme, i les feministes associades a unes histèriques, masclívoles o mal follades. I els homes feministes, la majoria, essent feministes com Aznar quan parlava català: en la intimitat.

23. Just la primera entrada del primer blog *Gitana roc* (MIQUEL 2010-2013) porta per títol «Entorn al masclisme poètic» (5 de juliol de 2011). Dolors Miquel hi escriu: «Per a les dones poetes és diferent. Nosaltres provenim de les místiques, de les revolucionàries, de les beguines, de les princeses amb veu pròpia. La nostra poesia fa olor de matriarcat. Mentre som joves les dones poetes, si som afavorides per la bellesa de la carn, gaudim, si els sabem i volem aprofitar, d'innumerables endolls i facilitats per accedir a una certa fama; sobretot si els popes del moment fixen els seus ulls de falcó sobre la nostra carn desitjable. Si els adulem i som adulades per ells, arribarem al cim de la fama del moment. Si pel contrari menyspreem el llit del poeta, la nostra ascensió es tornarà molt difícil, extremadament complicada. I si gosem menysprear-lo, ell mateix farà que les nostres dificultats s'accentuin tant que ens haguem de convertir en Dones Tantàliques» (consulta: 16 març 2022).

24. Dolors Miquel (febrer 2022) considera que les escriptores no han tingut tampoc el mateix tracte en les històries de la literatura, que només es tenen en compte un o dos noms per generació i que sempre han estat etiquetades amb epítets negatius que fan allunyar-les del públic possible. Així, segons Miquel, «de Maria Antònia Salvà sempre es diu que té poesies “nyonyes” i Carner també en tenia de “nyonyes” i tots dos d'altres molt bones». I que sempre les autores porten una definició negativa al costat: «Salvà, “nonya” i fatxa; Rodoreda, una interessada; i Marçal, bruixes i fades.» En canvi, altres autores, cita Emilia Sureda, han estat a més totalment oblidades o menyspreades. Adjectius i tractaments que no reben pas els autors.

Esperem sempre un gest. Però el gest mai arriba.
 Esperar també cansa. Stanca.
 (MIQUEL 2010-2013)²⁵

El 2022 Dolors Miquel no ha canviat d'opinió. Considera que el masclisme està invisibilitzat a Catalunya i que els homes, la majoria d'homes, no accepten que en són, de masclistes. Aleshores, «si no ho acceptem, no tenim possibilitat de canvi. Si són tan *guais*, no podem canviar res». Com també s'interroga sobre l'empoderament de les dones joves a través del cos i una sexualització o hipersexualització controvertida o paradoxal, ja que sempre havia qüestionat la cosificació de les dones i la dictadura de l'estètica i apostava per menys tractaments o liposuccions de cos i més «drenatges cerebrals» (PALAU 2015: 69). El 2017, explicava a Jordi Nopca: «Jo voldria que ens poguéssim definir com ens donés la gana, però com que visc en un sistema patriarcal, l'ataco.» I un atac agressiu i amb ràbia perquè «neix de la constatació que, com a dona el teu esforç artístic no serà mai avaluat amb la mateixa vara de mesurar que si fossis un home» i que «la teva avaluació com a artista passarà sempre, d'una manera o altra, pel teu sexe *equivocat* i exposadament sagnant» (NADAL 2021: 200-201). Aquest feminisme no militant, un «feminisme irreverent i iconoclasta», com diu Pons (2017: 34), fa que una de la constant de les seves obres sigui la de parlar des d'un cos i sexe de dona i fer-ho de forma conscient i reivindicativa, des d'un cos indisciplinat, com afirma Caterina Riba:

El cuerpo en Dolors Miquel es insubordinado y procaz: «Eixarrancada al banc del meu pensament terrorista / ensenyant fins les calces, sense cap decència de fèmina». Miquel se rebela contra los moldes fundidos a fuego lento que se nos otorgan, forjados a base de historia, de hábitos, de libros y de palabras. Su poesía entronca con la tradición catalana medieval más irreverente y desvencija con su humor corrosivo las metáforas fundacionales que confieren al cuerpo su sentido. (RIBA 2019: 32)

25. <http://dolors-miquel.blogspot.com/2011/07/entorn-del-masclisme-poetic-la-dona.html> (consulta: 16 març 2022).

I, també, cal situar en els seus poemes la constant de feminitzar el context, els estereotips i el llenguatge; uns poemes on les muses tradicionals esdevenen musots, on capgira mites patriarcals i, per tant, els destrueix, on «Déu es declara “Dona, amb fills i casada”» (MIQUEL 2003: 32). On deconstrueix —o destrueix— l’amor romàntic o, també, els tabús del cos femení i el mateix feminisme, si més no les ortodòxies essencialistes. O, fins i tot, on relata la sinergia entre gènere i nació en la seva versió «La vaca comprensiva»; un poema encapçalat per sengles cites de «La vaca cega» de Joan Maragall i «La vaca suïssa» de Pere Quart, que és una resposta des de la perspectiva de gènere i, ahora, una crítica al victimisme i la submissió.²⁶

Un altre dels elements de la seva poètica són les estructures retòriques: versos, mètriques, estrofes, ritmes i rimes. Dolors Miquel, ja des del *Llibre dels homes*, ha destacat per la recerca i l’experimentació amb tota mena d’estructures —d’art major i menor, literaris i populars— i la llengua —cultura i col·loquial, erudita i vulgar, amb arcaïsmes ben morts i amb llengua viva—, fent-ne tot un joc tant lingüístic com hipertextual. De fet, les mateixes estructures o la recerca lingüística de rimes i ritmes, al mateix temps, li obrien noves portes de significants i significats, de nous jocs que ampliaven el propòsit inicial. O fins i tot, a escriure conscientment *El Musot* com un llibre que no pogués ser traduït, usant tant arcaïsmes i neologismes o mots en desús, com d’altres d’inventats. Miquel ha conreat tota mena de metres —sonets, sextines, noves rimades, cançons—, amb una recerca curiosa de síl·labes, cesures, accents i rimes, que ha anat abandonant per tornar als principis de les proses poètiques o els poemes narratius, per trencar o transformar també els límits. Per a l’autora, la mètrica era una cotilla necessària perquè li permetia ordenar els pensaments i el que volia escriure i transmetre. La mètrica li ha servit per a la contenció, per no desbordar-se: el marc com a punt de partida del quadre. Fins que ja no li ha

26. En el poema de Miquel, la vaca, espantada davant d’un escorxadador amb ulls «que són humans» i que, fins i tot, li demana perdó i li anuncia que «t’he de matar aquesta tarda», obeeix, malgrat que després s’adona del seu gest submís i dependent al final del poema: «T’has deixat maltractar una mica: / i què volies? Poms de flors a l’arribada?» (MIQUEL 2004b: 37).

calgut i ha optat per ser un «cavall desbocat». No ha abandonat, però, els jocs lingüístics, el nou i el vell, les rimes agosarades, atrevides o divertides, la recerca constant d'un llenguatge propi o «l'exaltació del verb» (JULIÀ 2003: 91).

Estrofes, ritme i la rima marquen tota aquesta primera etapa de Dolors Miquel i per això no és d'estranyar que s'hagi relacionat l'oralitat que desprenen els seus poemes amb els recitals. O que fins i tot hagi estat titllada de «poeta oral que publica».²⁷ Ans al contrari, Dolors Miquel escriu i no es llegeix els poemes en veu alta per aprovar-los, per donar-los per bons —com feia, per exemple, Katherine Mansfield amb els seus contes. Aquesta “oralitat” la fan possible, per una banda, la composició mateixa dels poemes —per exemple els *Ver7s de la terra*, les cançons o la llengua “parlada” de *La dona que mirava la tele*—, i, per una altra banda, sobretot, la interpretació que en fa en públic la mateixa autora —interpretació, que no pas lectura.²⁸ Per això també destaca la seva veu en els recitals poètics, amb una activitat incessant sobretot a finals dels anys noranta i l'inici del nou segle, en un moment en què van coincidir diverses generacions i, per a Miquel: «No fèiem poesia, la vivíem. No era ni una poesia lúdica ni un acte de fe: era la vida.» Alhora reconeix: «El poema és ritme! Un poema és una respiració» (PLANTADA 2017). I, encara, per reblar-ho, «he escrit poesia perquè ho necessitava com respirar» (MIQUEL 2009b: 8).

27. Pau Vidal (2000) va titular l'article en què parlava de l'edició de nous llibres per part de Jordi Pope i Dolors Miquel, concretament *Haikús del camioner*, que es van presentar en un recital, amb «La lírica del Pegaso. Edicions 62 y Empúries publican sendos libros de dos destacados autores de la poesía oral». En l'article recollia declaracions de l'editor Xavier Folch, en què explicava que «Publicar obras de los poetas de la oralidad no es un acto de locura, ni tan siquiera diría que de audacia, sino de sentido común porque esta gente vale mucho. Es cierto que proceden de un circuito minoritario, pero cuando una obra es buena hay que reconocerlo, por eso la publicamos.»

28. Pau Vidal, en l'article citat en la nota anterior (2000), justament es referia també a aquesta capacitat d'interpretació: «Dolors Miquel recitó una de sus composiciones favoritas, la *Cançó de pujar a la Seu*, que Xavier Folch tindrà mucho más difícil para publicar: la edición en papel no puede reproducir la especial entonación que la poeta le da, un crescendo sincopado que se contagia al público hasta la explosión final.» La cançó, però, sí que està recollida a *Aioç*.

En fa interpretació, com en el teatre. I d'aquí també la teatralitat d'algunes de les seves obres. Teatralitat en el sentit d'estructura, com *Missa pagesa*, que ha estat representada diverses vegades; *La flor invisible*, adaptada també com a monòleg teatral o *La dona que mirava la tele*, presentada en una *performance*.²⁹ Trobem també teatralitat en la creació i recreació de personatges, màscares, identitats o disfresses en la seva obra. O en la mateixa autobiografia —ja ho he comentat—, disfressada amb la d'altres personatges o la transgressió de caràcters i estereotips. Aquests personatges i màscares són la seva cuirassa. Per a Dolors Miquel, «el poema és la meva cuirassa», com és també cuirassa l'humor i la ironia, des del somriure naïf fins al sarcasme cruel o l'humor negre. El sentit de l'humor és sempre present i utilitzat amb plena consciència:

Utilitzo l'humor per tapar coses que em fan mal. Rere els meus versos humorístics hi ha una ferida. A vegades he volgut passar-me de voltes en algun vers o poema, però no faig servir l'humor per fer riure, sinó per protegir-me. [...]

Si faig servir l'humor també protegeixo els lectors. Jo no vull fer mal, quan escric: és l'únic que tinc clar. I tampoc vull deixar la gent sense aire. Odio els poetes i els novel·listes que ofeguen. (NOPCA 2017)

Les màscares i tècniques li fan de cuirassa. El poema com a cuirassa. A partir de la llengua, inherent a la poesia, escriure és vida, però també una protecció contra la vida, un recer on «la societat no em toca», on la poeta hi és «sense esquerdes» i pot respirar fora del «món hostil»:

Quan escric només dues coses: Poesia i Llengua. Poesia, Ens Abstracte, elevació, desig d'eternitat caduc, reciprocitat amb el tot. Llengua,

29. La companyia Nosomi Teatre va estrenar *Missa pagesa* el 10 de maig de 2012 a La Seca Espai Brossa de Barcelona, sota la direcció de Xavier Gimenez Casas. Posteriorment altres companyies també l'han portat a l'escenari. A la Fira de Manacor de 2011 es va estrenar una adaptació en forma de monòleg de la *Flor invisible*, dirigida per Araceli Bruch i interpretada per Assun Planas. *La dona que mirava la tele* va ser presentada en una *performance* al Centre d'Arts Santa Mònica de Barcelona el 23 de gener de 2011.

Ens Concret. [...] Quan escric, en el precís moment, amb tots els poetes de tots els temps, coneguts i desconeguts, els que han vingut, els que són i els que vindran; amb tots els homes del món que estimen, han estimat i estimaran l'art poètica. Quan escric sóc eterna, sóc plenitud i vastitud. Sóc Horitzó i mirada. Sóc la vida feta paraula. Em faig paraula. Em converteixo en vers. Infanto el vers, estripo les carns de l'ànima i les faig llengua. I em faig vers. Crido contra les injustícies. Em rebel·lo. Converso amb els morts del més enllà. I amb els no-nascuts. Déus o àngels. Encabeixo dins el vers coses llunyanes i properes en l'ara de les paraules. (MIQUEL s.d.).³⁰

Però, al mateix temps, màscares, disfresses i cuirasses no impedeixen, ans al contrari, la crítica de la realitat, des dels conflictes més col·lectius, fins als comportaments individuals o l'estupidesa humana.³¹ Dolors Miquel, com afirmava Francesc Gelonch, és una «poeta que es mulla»:

Miquel es mulla, no sap escriure sense mullar-se (xopar el dir), que vol dir que escriu de veritat, que no es queda gens en el fer veure. Desempolaina, sacseja, revolta, emociona al mateix temps que conjura de molt —com li agrada dir— l'empenta ancestral assembleària del sentir pagès, irreverent i lliure, mofeta de les cadenes nominals, fet de l'obligació vital de fluir peti qui peti. La força d'aquest batec humà va molt més enllà de qualitats merament datables, implica sencer un estat d'ànim col·lectiu, una capacitat de país. Indica considerar la poesia una eina al servei de desentranyar secrets importants i dies de demà. Arreu on calgui germinar res —i sempre cal, i en poesia encara més— de les ensopides profunditats i teories percentuals, portar una llavor a un futur efectiu de tiges i arrels alimentàries, caldrà arriscar en estructura hidràulica i tirar d'aixada i cavalló, poèticament mullar-se i desconsiderar restriccions (enfaristolaments, engavanyaments, perruques, hor-

30. Text de l'autora recollit a <https://adonat.net/dolors-miquel/> (consulta: 16 març 2022).

31. Manuel Castaño (2020) assenyalava aquest objectiu de crítica social a propòsit de l'edició d'*Ictiosarure*: «El seu mòbil principal és la crítica corrosiva dels usos socials, amb una expressió plena de ressentiment i amargor, però també, en el rerefons, amb un desbordant sentit de l'humor.»

tènsies i edulcorants), garantia de l'emancipació del poder pensar i sentir. (GELONCH 2016: 2)

Es mulla, però sempre des del seu individualisme, antigregari, resistint-se a les identificacions col·lectives.

4. LA MORT, LA VIDA I LA MORT

Al voltant de la meitat de la primera dècada del segle XXI, doncs, té lloc el punt àlgid d'aquesta primera etapa creativa. D'aquí, per exemple, que, en la seva crítica a *Ver7s de la terra* i *Aioç*, Lluís Figuerola parli de consolidació amb ritme sostingut i, alhora, amb girs continus:

Amb els anys, pocs, i amb els llibres, molts, Dolors Miquel ha bastit una poètica coral, de diverses veus, amb clarobscur, trobant el vers *clus* i trobant el vers *lèu*, amb versos de collir, saborosos, amb versos d'empeltar, amb el vers orejat, sònic, reproduint els mots, amb paraules gàstriques i gastronòmiques, amb versos dissolts, masegats, dringant les síl·labes. (FIGUEROLA 2004: XIII)

Aioç marca una fita, és el llibre central d'aquesta primera etapa. *Aioç*, paraula documentada al *Llibre dels feits* de Jaume I, és el crit compassat per concentrar la força perquè la nau pugui partir o navegar. I així és també aquest poemari: crits, esgarips, reflexions i jocs compassats amb ritmes i rimes per agafar forces i poder llevar una àncora encastada en aigües fondes i tèrboles. Un llibre que li va costar, molt treballat, amb diverses versions i que recull cançons i poemes dels recitals —com les populars «La cançó de pujar a la Seu» o «La que mai no es dispintina»—, i també l'humor i la ironia, la reivindicació cosificada i sexuada de no voler ser una «nina submissa» sinó una «ànima que viu i diu i és...». O la contraposició de contraris entre la transcendència i la quotidianitat, quan, a la mateixa hora, mentre «els científics tornen a calcular l'edat de l'Univers», a casa, la padrina, «per enèsima vegada / es pixa, es caga, es peta, eructa, es moca / sobre el paper on els científics apuntaren / la hipòtesi artrítica, descalcificada, / i

oblidaren d'incloure-hi l'imprescindible preu / de la llet, de la barreta de pa, del Nolotil.» (MIQUEL 2004b: 26-27).

Però a «La nit obscura» —i sobretot a la tercera part— hi planen versos nafrats, sempre amb les espurnes d'ironia i els jocs de paraules fidels a l'estil que Dolors Miquel ha anat bastint en tota la seva obra en què la transcendència no deixa mai de tocar de peus a terra. Versos que volen deixar enrere moments i gents, «passions negres» —sense ignorar-ho, però. *Aioç* és un despreniment de «cadàvers i calaveres», com diu un dels poemes; és estirar un cadenat de pèrdues de tota mena, perquè la nau assumeixi el final d'una etapa i pugui partir per reiniciar el viatge, tot i saber que les algues i el llot romanen encara en l'àncora, com romanen els records en la memòria. La mort, tanmateix, malgrat el despreniment de cadàvers, no pot ser ignorada, tot el contrari, i amb el temps i més pèrdues va agafant un paper central.

Si al voltant de 1997-1998 es produeix aquest inici i implosió poètics de Dolors Miquel amb força i s'inicia una continuïtat en el món editorial, al voltant del canvi de dècada, tot un seguit de fets, de morts i pèrdues marquen la seva vida i la seva obra. Són, a més, en aquests anys, al voltant del 2000, quan comença a escriure molts dels llibres posteriors. Les morts familiars, malalties, hospitals, morts anunciades i morts inesperades, la mort del matrimoni, un avortament, altres pèrdues, desamors vampírics o tòxics, viatges i trasllats³² s'acumulen en uns anys. *Aioç* topa ja amb la mort. A partir d'*Aioç*, la mort esdevindrà element central o un dels cabdals de la seva escriptura. Si fins aleshores Dolors Miquel anava escrivint o reescrivint, recuperant o llençant tot de material des dels seus inicis, als anys vuitanta i arran de l'esclat públic a finals dels noranta, aquest treball sempre en progrés, sempre amb molts llibres començats alhora, segueix en la nova dècada amb la incorporació de les proses poètiques o poemes narratius —que no són sinó també un retorn als inicis— i amb un aprofundiment en el tema de la mort i, per tant, de l'existència, alhora que manté altres trets com són la veu cosificada, els jocs lingüístics o la ironia i l'hu-

32. De la Punta de la Móra (Tarragona), passa a viure a Altafulla, Cambrils i, posteriorment, a Torredembarra, on encara resideix, tot i estades intermitents a Barcelona, Manresa o altres indrets a l'estranger.

mor. És, a més, en aquests mateixos anys, entre 2004 i 2005, quan comença una època de creació intensa. Com apuntava abans, la majoria de llibres s'han anat gestant, però, durant molt de temps.

Així, per exemple, l'any 2000, després de totes les morts familiars i la mort també d'altres relacions, Miquel ja comença a escriure diferents textos d'*El guant de plàstic rosa* (2016), i també *El Musot* (2009). L'impacte del suïcidi del seu amic Jordi Jové el 18 d'agost del 2002 «va ser tan fort», recorda l'autora, «que vaig haver de començar a escriure»: va ser l'inici de *La dona que mirava la tele* (2010). Durant els anys de creació frenètica i al mateix temps de malaltia, entre el 2005 i 2006, és quan els records d'infantesa fan néixer *La flor invisible* (2011) i, en concret, la primera part dedicada al seu món de dones i matriarcat, als records de les seves morts, «més reals que quan eren reals». És en aquests anys, doncs, que comença el final de la primera etapa i es va modelant l'actual. Si a *Aioç* parla ja de la mort, a partir d'aquí començarà una recerca poètica per assumir també la mort. I aquesta inflexió comporta altres plantejaments en el seu joc de contraris, el d'«existir no existeix» o «existir és inexistència», el motiu recurrent d'*El guant de plàstic rosa* i de les darreres obres que ja trobem a *La dona que mirava la tele*.

Polièdrica i en transformació constant, Dolors Miquel, sempre en un «*hybrid locus*» (PONS 2017: 23), ha conreat una poesia diversa, paradoxal en el sentit de les contradiccions i els equilibris o oposicions. Compromesa i individualista, la seva és una veu polifònica que abasta molts registres. Vol ser també una veu corrosiva, en aquest nostre món canviant i esfondrant-se al mateix temps, amb una crítica ferotge contra el feixisme, l'Holocaust, les massacres i guerres o l'estúpidesa humana, sense perdre, però, ni la tradició ni el sentit de l'humor. El poema com a cuirassa i la poesia com a religió.

Escriure és una immortalitat estúpida i humana [*riu*]. La meua religió ha estat la poesia. La veig com una cosa del més enllà. Pensar massa no és bo, i per això últimament miro d'estar més arrelada a la realitat, però em queda la rèmora de la divinitat: la poesia és un ens molt particular, encara que el que ens n'hagi arribat sigui la convenció d'uns homes que han decidit i triat la tradició. (NOPCA 2017)

Parlant de religió, del poema com a déu/divinitat en la trajectòria literària de Dolors Miquel, com a compendi, acabo com he començat amb la cançó *Saoko* de Rosalia: «Si me muero, que me muera por la boca como muere el pe'. / Sé quién soy y a donde voy, ya nunca se me olvida. / Yo manejo, Dios me guía».

BIBLIOGRAFIA

- BENAVENTE (2017): Jordi Benavente, «Dolors Miquel: “Busquem explicacions per a tot, i res en té», *La llança* (21 agost). <https://www.elnacional.cat/lallanca/ca/profunditat/jordi-benavente-dolors-miquel_184290_102.html> [Consulta: 16 març 2022].
- CASTAÑO (2020): Manuel Castaño, «En la més dolorosa fondària de l'esperit. Dolors Miquel és molt més que l'afany d'escandalitzar, indubtable d'altra banda», *El País*, 4 març. <https://cat.elpais.com/cat/2020/03/04/cultura/1583346925_938961.html> [Consulta: 16 març 2022].
- CASTILLO (2021): David Castillo, «He estat polièdrica, gens margaritiana», *El Punt-Avui*, 18 maig. <<https://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/1970981-he-estat-polièdrica-gens-margaritiana.html>> [Consulta: 16 març 2022].
- FIGUEROLA (2004): Lluís Figuerola, «El sabor del vers», *Avui*, 8 abril, p. 89.
- GARCIA (2008): Txus Garcia, «Què és la poesia? Entrevista a Dolors Miquel». <<http://empremtadesorra.blogia.com/temas/dolors-miquel.php>> [Consulta: 16 març 2022].
- GELONCH (2016): Francesc Gelonch, «L'humanisme de les mans, un esbós de Miquel», dins: *Dolors Miquel*, Barcelona: Arts Santa Mònica, p. 1-4.
- JOVÉ (2003): «La poesia de Dolors Miquel (1990-2003)», *Ínsula*, núm. 683, p. 21-23.
- JULIÀ (2003): Lluïsa Julià, «Tria personal», *Serra d'Or*, núm. 520 (abril), p. 91-92.
- MIQUEL (1990): Dolors Miquel, *El vent i la casa tancada*, Barcelona: Columna.
- MIQUEL (1998): Dolors Miquel, *Llibre dels homes*, Barcelona: Empúries.
- MIQUEL (1999a): Dolors Miquel, *Haikús del camioner*, Barcelona: Empúries.
- MIQUEL (1999b): Dolors Miquel, *Transgredior*, amb fotografies de Vanessa Pey, Tarragona: Arola.
- MIQUEL (2000): Dolors Miquel, *Gitana Roc*, Gaüses: Llibres del Segle.

- MIQUEL (2002): Dolors Miquel, *Mos de gat*, Barcelona: Edicions 62.
- MIQUEL (2003): Dolors Miquel, *Amb capell*, Vic: Emboscall.
- MIQUEL (2004a): Dolors Miquel, *Ver7s de la terra*, Lleida: Pagès.
- MIQUEL (2004b): Dolors Miquel, *Aioç*, Barcelona: Edicions 62.
- MIQUEL (2006): Dolors Miquel, *Missa pagesa*, Barcelona: Edicions 62.
- MIQUEL (2007a): Dolors Miquel, *El Soc*, Lleida: Morphosi.
- MIQUEL (2007b): Dolors Miquel, «El cànon literari català», *Avui*, 29 juny.
- MIQUEL (2009a): Dolors Miquel, *El Musot*, Lleida: Pagès.
- MIQUEL (2009b): Dolors Miquel, «Sobre poesia i sobre la meua poesia», *Els Marges*, núm. 87 (hivern), p. 7-12.
- MIQUEL (2010): Dolors Miquel, *La dona que mirava la tele*, Barcelona: Empúries.
- MIQUEL (2010-2013): Dolors Miquel, blog *Gitana Roc*. <<https://dolors-miquel.blogspot.com/>> [Consulta: 16 març 2022].
- MIQUEL (2011): Dolors Miquel, *La flor invisible*, València: Bromera.
- MIQUEL (2012-2013): Dolors Miquel, blog *Flor invisible. Blog de poesia-express*. <<https://florinvisible.blogspot.com/>> [Consulta: 16 març 2022].
- MIQUEL (2015): Dolors Miquel, blog *Dolors Miquel*. <<http://dolormiquel.blogspot.com/>> [Consulta: 16 març 2022].
- MIQUEL (2016): Dolors Miquel, *El quant de plàstic rosa*, Barcelona: Edicions 62.
- MIQUEL (2021): Dolors Miquel, «Petit comentari per a ansiosos de *Els jeroglífics i la Pedra de Rosetta de Carmelina Sánchez-Cutillas*», *La lectora*, 26 octubre. <<https://lalectora.cat/2021/10/26/petit-comentari-per-a-ansiosos-de-els-jeroglifics-i-la-pedra-de-rosetta-de-carmelina-sanchez-cutillas/>> [Consulta: 16 març 2022].
- MIQUEL (s.d.): Dolors Miquel, «La poeta», *Adona't*. <<https://adonat.net/dolors-miquel/>> [Consulta: 16 març 2022].
- MOLLÀ (1995): J. Mollà, «Boris, Lluna i Jo», *Quaderns de Santa Perpètua de Mogoda*, núm. 2 (abril 1995), p. 107-113.
- MORENO (2021): Àngels Moreno, «Postfaci», dins: *Sutura*, Lleida: Pagès, p. 233-267.
- NADAL (2021): Marta Nadal, «Dolors Miquel, la paraula rebel», dins: *Baules*, Barcelona: Comanegra, p. 199-216.
- NOPCA (2016): Jordi Nopca, «Dolors Miquel, sobre el poema que ha enfurimat Fernández Díaz: “És una dignificació del cos de la dona”», *Ara*, 16 febrer. <https://www.ara.cat/cultura/dolorsmiquel-fernandez-diaz-premis-ciutat-de-barcelona_1_1402531.html> [Consulta: 16 març 2022].
- NOPCA (2017): Jordi Nopca, «Dolors Miquel: “No vull fer mal, quan escric: és l’únic que tinc clar»», *Ara*, 10 de març. <<https://llegim.ara.cat/criti>

- ques-literaries/no-vull-escric-lunic-clar_128_3852678.html> [Consulta: 16 març 2022].
- PALAU (2015): Montserrat Palau, «Llengua, sexe i televisió. A propòsit de la poesia de Dolors Miquel», dins: Carles Cortés Orts, Carsten Sinner i Katharian Wieland, coord., *La recuperació de la literatura en català. De la anormalitat a la normalitat*, Aachen: Shaker Verlag, p. 159-174.
- PLANTADA (2017): Esteve Plantada, «Dolors Miquel: “Qui vol construir un mur és que no està bé del cap”», *Nació digital*, 19 març. <<https://www.naciodigital.cat/noticia/127475/dolors-miquel-qui-vol-construir-mures-no-esta-be-cap>> [Consulta: 16 març 2022].
- PONS (2017): Margalida Pons, «Mobility and fusion in the literary field: the maverick poetry of Dolors Miquel», *Journal of Iberian & Latin American Studies*, vol. 23, núm. 1 (2017), p. 21-43.
- RIBA (2017): Caterina Riba, «Des de la perifèria del discurs: Maria Mercè Marçal i Dolors Miquel», *Caplletra*, núm. 62 (primavera), p. 15-35.
- RIBA (2019): Caterina Riba, «Poesía encarnada. Maria Cabrera, Mireia Calafell y Dolors Miquel», *Ínsula*, núm. 871-872 (juliol-agost), p. 28-33.
- SCHONENBERG (1999): Amanda Schoenberg: «Dolors Miquel: la poeta que grita por las mujeres y por los camioneros», *Barcelona Review*, núm. 14 (agost-octubre). <https://www.barcelonareview.com/14/s_dm_ent.htm> [Consulta: 16 març 2022].
- SORIGUERA (2009): Elisenda Soriguera, «Dolors Miquel: L'amor com la mort és fulminant» (15 abril). <<http://blocs.mesvilaweb.cat/node/view/id/130241>> [Consulta: 16 març 2022].
- VIDAL (2000): Pau Vidal, «La lírica del Pegaso. Edicions 62 y Empúries publican sendos libros de dos destacados autores de la poesía oral», *El País*, 21 gener. <https://elpais.com/diario/2000/01/21/catalunya/948420455_850215.html> [Consulta: 16 març 2022].

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: *doble* 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 Miquel¹ 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,² 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.³ 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.⁴ 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*,⁵ 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.⁶ 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.⁷

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,⁸ 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 enunciativa, 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*,⁹ 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»;¹⁰ 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.¹¹

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.¹² 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.¹³ 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*.¹⁴ 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.¹⁵ 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.¹⁶ 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.¹⁷ 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»...¹⁸ 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 deslúric 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, imploniar 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).¹⁹ Aquests punts en què el discurs es doblega amb violència (amb el trencament del cel, amb els mascles podrint-se) creen l'efecte ec-pàtic.

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 crossejada 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.²⁰ 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.²¹

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/>

noticies/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.

COSSOS EN LLUITA.
FEMINITATS I MASCULINITATS
EN L'OBRA DE DOLORS MIQUEL

CATERINA RIBA¹

Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya

Nascuda a Lleida l'any 1960, Dolors Miquel va criar-se en la societat grisa i estreta de finals del franquisme. Va anar a una escola de monges on li van infondre el sentiment de la por i en què van procurar formatar-la per al masclisme institucional. També se li van arrabassar la llengua i la cultura que li eren pròpies. La consciència d'aquesta expropiació forçosa li provocà una fúria que es trasllada a molts dels seus poemes. Miquel es val de la poesia com d'una maquinària que trinxa, que esmicola i que mol els discursos heretats, especialment els que tenen a veure amb l'autoritat i que ben sovint operen per disciplinar el cos, homogeneïtzant experiències i canalitzant sexualitats.

Els interessos de l'autora, tanmateix, experimenten una evolució al llarg de la seva trajectòria. Miquel no ha format mai part de cap moviment ni estructura, fet que seria contradictori amb la seva manera d'habitar el món (és al·lèrgica a la coerció que impliquen les normes i les prescripcions), però podem afirmar que la seva obra dialoga amb el feminisme, un moviment múltiple i divers, i també que té un marcat to reivindicatiu. En paraules de l'autora, la seva poesia «fa olor de contenidor cremat» (CASTILLO 2021).

El seu projecte s'ha caracteritzat per la recerca i una permanent metamorfosi. En els primers llibres, l'autora desballesta una determinada idea de feminitat, posa tabús relacionats amb el cos i la sexualitat sobre la taula, evidencia l'asimetria entre sexes que deixa les dones en desavantatge i aborda la qüestió de l'amor romàntic, un tema essencial, ja que és, segons l'autora, la trampa que permet que les dones

1. Nota: Aquest article s'inscriu en les activitats del grup de recerca consolidat «Grup d'Estudis de Gènere: Traducció, Literatura, Història i Comunicació» (GETLIHC) (2017, SGR 136) de la UVic-UCC. ORCID: 0000-0001-9099-3648.

lerin aquiescents la lògica patriarcal. A mesura que avança la seva trajectòria, van agafant protagonisme altres qüestions, com la possibilitat de l'amor genuí i la supervivència de les nissagues més enllà de la sang, i també l'eixamplament de la noció d'humanitat, que abraça els animals i els vegetals, un gir que s'accentua en els darrers quatre llibres. En aquest text, doncs, em proposo resseguir aquesta evolució en una obra força nodrida que ja és, *per se*, proteïforme i que es troba en constant transmutació.

1. LA QUERELLA DE LES DONES

Una bona part de la seva obra és una crítica tenaç a la violència soterrada o implícita que acaba provocant la reproducció dels rols socials, d'estatus i de gènere, en la línia de «la violència simbòlica» de Pierre Bourdieu (1998). Atès que és una violència indirecta, ben sovint el col·lectiu dominat no la distingeix o no n'és conscient o fins i tot hi col·labora. Es tracta d'una violència pràcticament imperceptible però amb conseqüències ben tangibles en la vida real. De fet, és la que determina en bona part els principis rectors de la societat, els paràmetres dins dels quals se'ns és permès maniobrar. Dolors Miquel fa visible aquesta violència invisible, especialment en qüestions de gènere, mitjançant diversos mecanismes com la desarticulació d'estereotips, la inversió de rols, la crítica al subjecte universal —pretensament neutre— o la feminització de Déu (RIBA 2017).

Dolors Miquel es va introduir tota encongida al món literari, aclaparadorament masculí, durant la dècada dels anys vuitanta del segle xx. Era una jove tímida i vergonyosa, que s'havia arribat a presentar a premis amagada rere el nom del seu marit (RIBA i COLL 2021: 132). El primer punt d'inflexió es va produir quan va superar el rubor i va començar a recitar en públic juntament amb Enric Casasses i Josep Pedrals, per un costat, i la publicació del *Llibre dels homes* —en al·lusió al *Llibre de les dones* de Jaume Roig, fita ineludible de la literatura misògina medieval—, que va publicar quan ja estava separada del seu marit, per l'altre. Si Roig es planyia del maltractament que havia patit per part de les dones, pels versos de Miquel desfilen un reguitzell

d'amants que queden tots prou malparats. Comença així la hilarant i corrosiva irrupció de Dolors Miquel al debat literari i acadèmic d'abast europeu sobre la condició femenina, les capacitats de les dones i el seu paper a la societat, conegut com «la querella de les dones». Malgrat que s'estima que la querella abraça des del segle XIV fins al segle XVIII, Miquel considera que la controvèrsia és lluny d'haver-se resolt i en fa un dels eixos vertebradors del seu projecte poètic.

L'autora fa uns retrats masculins desoladors, amb homes depredadors, prepotents, egocèntrics, maltractadors en potència i pobres d'esperit. N'hi ha algun que ha esperonat l'escriptura de sirventesos furibunds, com «A un Home que es creu influent» (MIQUEL 2003: 20) o «La cançó del covard» (MIQUEL 2003: 18), que es tanca amb el vers «ets un paranoic i necessites una Mama». «L'home és un llop per a la dona», tal com apunta Ingrid Guardiola al pròleg de *Sutura* (2021: 13).

2. INVERSIONS, REFRACCIONS, DESVIACIONS

Per evidenciar la cosificació de què han estat objecte les dones, en l'obra de Dolors Miquel es mercadeja sovint amb els cossos masculins, com ocorre en el poema «A la peixateria» (MIQUEL 2003: 22) que porta com a encapçalament «He donat el meu cor a tants homes barats!», en al·lusió al celebèrrim vers de Palau i Fabra «He donat el meu cor a una dona barata», del seu poema «La sabata»² (1997, 123). Podem trobar nombrosos exemples de la reducció dels homes (dels mascles) a simple carn. Vegem-ho en aquest poema de *Ver7ts de la terra* (MIQUEL 2004a: 31):

Los hòmens!... Qui els entengo que els compro!...
(posi-me'n mig)

2. L'autora torna a dialogar amb aquest mateix poema a *Sutura*. Si Palau i Fabre (1997: 123) escrivia «L'home no plora pels ulls, plora pel sexe» («La sabata»), Dolors Miquel ens diu «Així que volia plorar pel nas, per les orelles, / però vaig acabar plorant per la figa» (2021: 67).

Quan te'n vaigos al mercat
 mira bé que més o manco
 no te toco cap tarat
 no te véngon un rosango

Les referències al mercat i a la carn per referir-se als homes són habituals. També apareixen, per exemple, a «El regal del dia del meu sant» (MIQUEL 2003: 24):

Aquella nit me'l vaig triar jo.
 Pujada a la plataforma, per sobre de la multitud,
 mirava el mercat de la carn
 fins que el vai veure
 [...]
 Era de carn. Només de carn. Carn pura.
 No l'he tornat a veure més.
 Hi ha algú interessat a reveure un bistec?

El fet d'afirmar-se com a agent activa del discurs i fugir de la passivitat evanescent de la musa desencadena certs canvis, com va passar amb l'obra de les *trobairitz* o de Louise Labé, que van haver de transformar les imatges i el llenguatge poètic per obrir nous espais literaris. Encara avui, atès que les relacions han estat secularment asimètriques, la inversió de rols no es pot produir sense una certa violència i sense canvis estructurals, com ho demostra el fet que alguns dels personatges prototípics presentats per l'autora —«L'home fatal» o «La Dràcula», per exemple, del llibre *El Musot* (MIQUEL 2009)— resultin risibles. En aquest llibre, en què l'autora utilitza el sonet, l'estrofa clàssica per excel·lència, la inversió genera un efecte còmic i grotesc precisament perquè, intencionadament, no s'ha reajustat la manca de simetria.

La (des)construcció de la feminitat en la primera època de l'obra de Miquel deixa al descobert les estratègies que es desplegaven per tal d'emmotllar les joves a un model de dona promocionat durant les quasi quatre dècades de nacionalcatolicisme i que preparava les noies per ser esposes submises i mares amatents. Miquel aborda, per exemple, la repressió sexual de l'Església catòlica més retrògrada i el rebuig i la negació del mateix cos a força de rosaris i de confessoris (MIQUEL 2004a: 41):

Pobres verges lleidatanes,
 l'església les ha capat,
 si el forat se'ls obre amb ganes
 s'hi posen esparadrap.

Ver7ts de la terra és un llibre que trasllada una saviesa col·lectiva sobre els costums humans i els fenòmens naturals, presentada sovint de manera crua i eixuta. Està escrit en heptasíl·labs —un metre en què ressona la tradició popular dels romanços i dels goigs— i en lleidatà, fugint de les cotilles lingüístiques i l'ofegament creatiu que, segons l'autora, suposa la imposició de l'estàndard: «Això és una llengua mortuòria, un cadàver, no una llengua» (RIBA i COLL 2021: 137). En el recull també s'hi tracta la preparació de les noies per al sacrifici i l'abnegació que representa el paper d'esposa, l'ensinistrament per a una existència mesella i mancada de desig, consagrada al benestar d'altri: «El dia del meu matrimoni una de les dones grans de la família em va alliçonar... la base del matrimoni és aguantar, filleta» (MIQUEL 2004a: 79).

Així doncs, la veu poètica de la seva obra, marcada en femení, es basteix en oposició diametral a aquest model. Es mostra sovint provocadora, en una actitud impúdica i xavacana: «Ravalera, suburbial, escopint com carretera, / blasfemant renecs amb l'amor cremant als llavis» (MIQUEL 2002: 43). La poeta posa el cos femení en primeríssim primer pla i visibilitza temes tabú, com la menstruació: «la compresa amb ales va preguntar al tampó / per què ell i l'aire eren enemics» (MIQUEL 2000: 38); o el desig sexual femení: «mentre me'l follava, / era un gat en zel i era un gat en alba» (MIQUEL 2003: 18).

És fonamental tenir en compte que, en paraules de l'autora, en la incorporació del llenguatge col·loquial i, sobretot, del vulgar «hi ha una rebel·lia contra les classes socials» (NADAL 2021: 211). Miquel interconnecta categories i esbalandra jerarquies: de gènere, de classe, i lingüístiques (les causades per una situació lingüística doblement perifèrica: per la seva variant dialectal dins una llengua ja minoritzada). L'autora se suma així a un enfocament interseccional, una proposta que neix del feminisme afroamericà dels Estats Units de la dècada dels vuitanta, que considera que les diferents formes d'exclusió se superposen en un sistema d'opressions complex, fet que requereix noves

eines per reflexionar sobre els eixos de desigualtat i la discriminació (RODÓ-ZÁRATE 2021: 17-18).

3. L'AMOR ROMÀNTIC I EL SEXE COM A PASTANAGA

Com ja hem avançat, una de les qüestions principals en el punt de mira de l'autora és l'amor romàntic. Miquel sosté que «l'amor social és el més espantós contracte de la por, i també la salvaguarda més potent de la societat, i el sexe és la pastanaga»³, com declara l'autora al web *Poetàrium. Contemporary Catalan poetry*. Aquest element és essencial perquè és el que, segons l'autora, actua com un elixir ensucrat i tòxic que deixa les dones mig atordides i amb poques eines per oferir resistència a un sistema que les col·loca en una posició subalterna. L'autora destapa l'efecte cultural acumulatiu de certes pràctiques socials que, en forma de conte de fades o de joc, traslladen a les nenes els rols que s'esperen d'elles: la passivitat, l'acceptació i l'espera d'un príncep ben plantat que les rescati. Aquest seria el cas, per exemple, del *m'estima no m'estima*, joc principalment de nenes que, amb l'amant idealitzat en el pensament, les deixa en la més profunda indefensió (tot depèn de l'atzar) i les prepara per acceptar amb resignació les futures frustracions. Miquel ens n'adverteix i s'hi revolta (2003: 11):

Ni sí, ni no,
ni no, ni sí,
ni sí, ni no.
Margarida,
podreix-te.

L'anhel per l'amor romàntic, tanmateix, es continua cultivant després de la infantesa. El missatge es va repetint insistentment a través de novel·les roses i de fulletons televisius, i opera com «un xim-xim que et

3. Aquest aspecte es formula d'una manera molt semblant a *Gitana Roc*: «L'amor social és el contracte més punyent de la por. És també la salvaguarda més potent de la societat. El sexe és la llonganissa. Els gossos de l'amor fan cara avorrida i les seves ànimes neuròtiques busquen cossos on aplacar la seva por» (MIQUEL 2000: 20).

va calant els ossos sense adonar-te'n» (MIQUEL 2000: 19). Dolors Miquel revela el funcionament d'aquesta mena de productes culturals oferint una «nova heroïna del culebró romàntic» (MIQUEL 2003: 26), amb què posa de manifest, un cop més, que les protagonistes no poden ser desacomplexades, autònomes i decidides sense rebentar el gènere:

La nova heroïna del culebró romàntic
ja no espera
3.324 capítols
ja no espera
3.325 capítols
al capítol 22 se'n va sola
al capítol 23 se'n va amb un altre
[...]
necessita que l'apuntador li digui:
«Ei! que és el teu galán romàntic!
necessita que la mare li ensenyi
tota la collecció familiar de novel·les rosa
[...]
el pobre galán que esperava un final feliç
per a la seva vanitat...
No.
Que no.
The End

La protagonista d'aquest fulletó no està a l'expectativa del «galán» (escrit en castellà) ni és presonera de la relació de parella. Dolors Miquel associa «l'espera» amb el model de la generació anterior (difós, entre altres, per la prolífica i exitosa Corín Tellado, l'autora més llegida en castellà, després de Cervantes⁴), com podem observar en el poema «Ai, mare! Tota la vida esperant» (MIQUEL 2004b: 49).

D'altra banda, la poesia també ha contribuït a forjar la noció contemporània de l'amor (i amb l'amor, de tota una idea de la bellesa i de

4. Així s'afirma a la notícia que RTVE li va dedicar el dia 11 d'abril del 2009 amb motiu de la seva mort: <https://www.rtve.es/noticias/20090411/muere-corin-tellado-escritora-mas-leida-castellano-despues-cervantes/262986.shtml>.

les formes legítimes que poden vehicular-la). La poesia ha generat una sèrie de figures femenines estereotipades i d'aproximacions literàries al fet amorós, que Miquel esventra des de l'interior de la poesia, amb referències demolidores a Plató i a Petrarca i, per damunt de tot, amb la renovació integral del llenguatge poètic amorós (RIBA 2019). Dolors Miquel recorre camins molt diversos i sempre experimenta. Margalida Pons afirma que l'autora porta les línies que explora a l'extrem: tan aviat depassa el rapsòdic i voreja el psicodèlic, com s'acosta al *pop* partint de reescriptures medievals o bé va més enllà del folklorisme i entra en el *zaum*, amb entitats fonètiques que tenen ontologia pròpia (PONS 2021: 271). Les relacions amoroses, ancorades en la corporalitat i que travessen l'obra de cap a cap, es formen i es transformen en transitar per aquestes vies.

4. LA MATERNITAT BIOLÒGICA I LA SANG QUE S'ESTIMBA

Un dels viratges que trobem en la seva obra és la preocupació en els darrers poemaris per la maternitat biològica i per la continuïtat del llegat. Una inquietud per la memòria que es trasllada a través de la carn i de les paraules, i un neguit per l'oblit definitiu, que s'accentua en la seva obra més recent. L'autora afirma (RIBA I COLL: 150-151):

També hi ha el fet molt important de la meva no-maternitat, que s'arrossega per molts llibres meus. Quan era petita, al meu barri, hi havia una dona que no tenia fills i jo pensava, que raro; i sempre havia pensat això i després m'ha passat a mi. [...] I, clar, és una cosa que és misteriosa, per a mi: aquest fet que la natura no s'hagi volgut reproduir en mi, de ser un ésser eixorc, aquest tall brusc.

La tribulació provocada per aquesta qüestió es pot advertir en nombroses expressions com «matriu estèril» (MIQUEL 2019: 45), «No fills. No eternitat anònima» (MIQUEL 2019: 45), «cadena genètica» (MIQUEL 2019: 51) o «embrions congelats» (MIQUEL 2021: 87), i en poemes com «Canoa» (MIQUEL 2019: 29):

Els ossos dels bebès són com tiges. Si els bat el vent es claven a les arrels rodones i sedoses de les seves mares. El meu no va tenir prou arrels ni prou pètals a la boca, i el va esfullar el vent i se'l va endur una canoa.

També es pot observar en el poema «Pare deia que» (MIQUEL 2019: 55): «Li va dir que jo, la seva filla, mai podria engendrar cap cor, ni cap fetge, ni cap boca remenuda. Pare va plorar». En el seu poema «Marit» (MIQUEL 2019: 45), Dolors Miquel fa referència als «ous de la mort blanca», una expressió que manlleva del poemari pòstum *Raó del cos* de Maria-Mercè Marçal, en què la poeta d'Ivars elabora poèticament el càncer de pit. Ara bé, si Marçal es refereix al tumor que finalment va acabar segant-li la vida, «Covava l'ou de la mort blanca / sota l'aixella. Arran de pit» (MARÇAL 2000: 73), Miquel hi afegeix una nova capa de sentit, una nova mort (o protomort), al·ludint tant als òvuls que no són fecundats com als testicles del Déu-Marit que no fecunden.

El llinatge i la procedència hi apareixen de forma recurrent. En són exemples «Besavis» (MIQUEL 2019: 26), «Corsdepardal», que tracta sobre «les dones de la meva família» (MIQUEL 2019: 27), o «Genealogia» (MIQUEL 2021: 213). L'oblit final i l'eventual desaparició es concreta en la metàfora dels ossos, les restes d'allò que fou, l'absència de corporalitat. La fi. L'escapçament que representa el fet de no reproduir-se també s'aborda als poemes «Extinció» (MIQUEL 2019: 58) o «Animals extingits» (MIQUEL 2017: 34).

La maternitat i la preocupació per la pervivència material del llegat són temàtiques que ella relaciona amb la idea d'humanitat més extensa, com confirma en una entrevista (RIBA I COLL: 150-151):

En lloc de fills he volgut animals, bèsties, plantes, arbres, núvols i pedres. La reproducció càrnia no s'ha reproduït en mi. Només la de l'esperit. Des d'un punt de vista ecològic i posthumà seria el crit de la Donna Haraway «Make kin not babies!» fet realitat.

Com es palesa en aquestes afirmacions, Dolors Miquel advoca per crear lligams de parentesc més enllà de la sang. En una altra conversa explicava (NADAL 2021: 214):

La filiació sanguínia exclusiva i excloent, que és el rovell de l'ou del patriarcat, em sembla molt trista. És trist que un individu només estimi la seva sang. Fins i tot els LGTBI fan prevaldre la seva sang i el seu semen o òvuls a l'adopció d'estranyes. Caldria canviar i enderrocar aquest patriarcat secular, sí. Però no veig com, si els mateixos LGTBI reclamen ser admesos per aquestes estructures!

Tot i que la parella continua tenint una presència important en els darrers llibres, la idea de l'amor es desplega i s'estén, entre altres motius, perquè entra en joc l'amor pels animals: «T'estimo petit gat. Grato la terra, me n'omple les mans, la veu. T'estimo petit conill» (MIQUEL 2021: 212).

4.1 NATURA NATURATA

L'obertura de la idea d'humanitat —«make kin»— s'anticipa a *Missa pagesa*, una oda a la natura, en què s'endevina una aproximació a l'ecofeminisme, un moviment que apunta cap a una lògica de dominació comuna entre l'explotació de la natura i la de les dones. D'una banda, el poemari combina qüestions de gènere, com la feminització de Déu a «Mare nostra» —una versió del parenostre en què Miquel es reapropia de la capacitat creadora de les dones a través de la maternitat real i simbòlica—, i un crit ecologista, de l'altra, amb una crítica al materialisme, al consumisme i a la sobreexplotació de la terra. Malgrat que la mort forma part del cicle de la natura, el poemari reclama respecte, a la manera dels nadius americans o dels animistes africans, per als éssers vius que moren. El poema «Consagració de la cassoleta de conill» (MIQUEL 2006: 65) ho exposa així:

On és la mort que ens empassem per convertir-la en vida?
 És el conill mort el somriure que tindrem aquesta tarda?
 I és l'enciam decapitat el cabell que ens va creixent indòmit?
 És el gotim de raïm torturat la teoria que naixerà ara?

El recull traspuja allora una gran espiritualitat, que combina elements del catolicisme amb l'animisme i l'hinduisme. Malgrat el to irreverent del recull, per a l'autora aquest llibre no és una paròdia d'una missa (RIBA i COLL 2021: 148), sinó que en pren l'estructura i hi desenvolupa alguns dels aspectes de la Bíblia i de la tradició catòlica que sí que li interessien, passats, això sí, pel seu filtre poètic. En una entrevista afirma (NADAL 2021: 202):

L'Eclesiastès també ho diu ben clar amb totes les lletres: en res es diferencia l'home de l'animal; sant Francesc d'Assís parlava de tu a tu amb els animals, i els tenia com a germans.

En la seva poesia, Miquel agermana animals, vegetals i minerals. A *La flor invisible* es dona veu a les flors, que parlen en primera persona: «Ens sortien arrels petites als turmells» (MIQUEL 2011: 23); i que experimenten una metamorfosi (MIQUEL 2011: 23):

Així perdiem la nostra natura vegetal i esdeveníem garses,
papallones, llebres, lleones, isards, sargantanes, cadernerres, gates...
i moltes altres espècies, cadascuna segons les permeabilitats de
la seva ànima.

Es dilueixen d'aquesta manera els límits entre les espècies i també entre els diferents regnes presentant la vida com un gran contínuum d'éssers. Els capgiraments simbòlics, tan freqüents en llibres anteriors, hi són residuals i, en canvi, hi trobem sovint una tècnica d'imbricació amb què humanitza la natura. A *Ictiosaure*, per exemple, els ocells resen, les roses parlen, les séquies caminen i hi apareix el cadàver d'un arbre. Al poema «Els nens i les bèsties» (MIQUEL 2019: 22) fa un esforç per desjerarquitzar els éssers passant el centre d'interès dels nens a les erugues i els ànecs sense cap transició. «Prefereixo de vegades ser un vegetal» (MIQUEL 2019: 52), escriu en un altre poema. El fet que el seu últim llibre, *Sutura*, estigui dedicat a la seva gossa Lolita, és força revelador. Davant una societat que reduïx la fauna i la flora a matèria primera, ella fa de la natura el públic destinatari (MIQUEL 2019: 64):

Ja no escric per a les ànimes humanes, sinó per a les
 orquídiades salvatges, escric,
 per als ànecs de bec mutilat, escric, i per als arbres de difícil
 procedència.

A *El guant de plàstic rosa*, l'autora reuneix els diversos éssers, però en aquest cas els amalgama en la putrefacció de la mort, en una versió *sui generis* de l'elegia funerària medieval o plany. Morir ja no és la mar, com en l'obra de Jorge Manrique, sinó una aigüera obturada i nauseabunda, on endinsa una mà amb un guant de plàstic, ja que la mort no es pot tocar mai directament. Dolors Miquel recupera el tòpic de la mort igualadora i dissol les diferències amb tota mena de productes de neteja (MIQUEL 2017: 14):

Les calaveres dels animals es pregunten si mai els ulls els tornaran a la conca mentre els seus ossets s'embalen cap al forat embussat del temps. Mig d'esma enfonso la mà sota la pila d'atuell i d'immundícia i el trobo. Hi ha un home que es podreix a l'aigüera. Ell i el seu sexe.

La paraula *carn* es reassigna i ja no fa referència al mercadeig d'homes, sinó al sacrifici animal, a l'espectacle macabre dels escorxadors, a l'exposició de cadàvers als taulells de les carnisseries, com s'observa a «Tirant àngels» (MIQUEL 2011: 35) o a «Davantals i vaques» (MIQUEL 2017: 41). Així, l'autora reclama una redefinició total de la realitat, en què cal repensar tant la relació amb la natura com els rols de gènere. De fet, Miquel preconitza una transformació absoluta i global, per què, tal com afirma (NADAL 2021: 213):

el fet de voler ser feminista i pensar que una societat patriarcal arribarà a ser igualitària sense canviar-ne l'essència, fa riure. Això és com voler arribar a una democràcia reformant una dictadura, que és el que ha passat a Espanya.

5. ORIFICIS I OBERTURES D'ÚLTIMA ÈPOCA

Val a dir que la comunió amb la natura, cruel per definició, co-existeix amb un sentiment profund i humà d'aïllament i d'incomunicació que travessa subterràniament l'obra de Miquel, que ja percebem de forma punyent en els *Haikús del camioner* (1999), —aquestes càpsules metàl·liques i refulgents enfundades en haikus que es desplacen contínuament com un eixam de solituds—, i que podem observar deu llibres més tard en la impermeabilitat emocional que es revela, per exemple, a *El guant de plàstic rosa* (MIQUEL 2017: 11):

I els sexes percuïen 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.

Curiosament, en paral·lel amb la dissolució dels regnes naturals, conserva l'ús de les categories polítiques home/dona, que la poeta continua discutint. En els últims llibres, doncs, les nocions tancades home/dona conviuen amb l'antiespecisme, en el qual inclou també vegetals i minerals. Així, hi manté una veu femenina procaç, amb posat obscè, que negligeix les tasques de la llar: «De bat a bat. Eixarrancada. Les lleixes buides. No he anat a comprar» (MIQUEL 2017: 21); i alhora insisteix en el retrat de la virilitat fatxenda, d'una construcció de la masculinitat centrada en el fal·lus simbòlic que, en l'obra de la poeta, sovint es confon amb els genitals reals (MIQUEL 2017: 47):

Vull que m'enterrin despullat,
que els convidats diguin quin penis més bonic tenia,
com en devien gaudir les dones en ser penetrades per l'anus,
les vagines, les boques

També s'endevina un interès per sexualitats dissidents i corporalitats heterodoxes, amb l'al·lusió, en un dels poemes de *Sutura*, al llibre *Kalàixnikov* de Maria Sevilla (MIQUEL 2021: 190). A «Les presons de Donatien Alphonse François de Sade, Sant Joan de la Creu i Emily Dickinson» (MIQUEL 2021: 226-229), d'aquest mateix poemari, *Sutu-*

ra, hi apareix una exploració de l'amor més àmplia que hibrida la mística de Sant Joan de la Creu, l'egoisme radical convertit en excitació del Marquès de Sade, i la relació lèsbica d'Emily Dickinson amb la seva cunyada Susan, a qui va dedicar més de 300 poemes. Es tracta de sexualitats textualitzades, indissociables de la literatura: «Ja que no em pots follar, llegeix-me» (MIQUEL 2021: 226). Tots tres van estar reclosos —a la cel·la del convent de Toledo, al manicomi de Charenton i a la casa paterna—, però alhora es van trobar empresonats dins els seus propis cossos i a l'interior de les narratives establertes de l'amor. Dolors Miquel esquerda parets i obre orificis en els relats corporals i en les maneres de relacionar-se amb l'altre.

6. CONCLUSIONS

Al llarg de la seva dilatada trajectòria, Dolors Miquel explora la qüestió de la corporalitat de maneres molt diverses. En una primera etapa es dedica a desencaixar i desacoblar categories de pensament que han estat construïdes i assentades a força de repetició: la bellesa femenina, l'amor romàntic, la musa vaporosa, l'elitisme de la cultura, la infal·libilitat del sonet. L'autora desautomatitza la inèrcia de les rodes dentades i fa que deixin d'engranar amb el propòsit de legitimar uns cossos i una forma d'entendre la poesia diferent.

En la segona etapa els cossos es dilueixen per un costat i es refermen per l'altre. Es desfan els límits entre els humans i la resta d'éssers vius i alhora es manifesta el dolor per la no-maternitat biològica, l'interès per les cadenes genètiques, i la preocupació per la comunicació entre homes i dones o pels maltractaments quotidians en el si de la parella.

Dolors Miquel és una autora que es defineix pel desplaçament, per un desajust programàtic, per l'ús d'elements paradoxals. L'autora s'allunya de la solemnitat noucentista, però cultiva sonets, se separa de la tradició més clàssica incorporant-la, se serveix del doble discurs de la ironia, combina elements grollers i elitistes al mateix temps. Sovint, la seva obra s'installa despreocupadament en la contradicció.

En tot cas, els cossos són un component més de la seva mirada díscola i iconoclasta que qüestiona els fonaments culturals i les con-

vencions literàries des d'una posició volgudament escàpola. El títol del darrer llibre, *Sutura*, posa de manifest de manera ben gràfica les tensions corporals que, com els punts quirúrgics, travessen la seva obra en carn viva.

BIBLIOGRAFIA

- BOURDIEU (1998): Pierre Bourdieu, *La dominació masculina*, trad. de Francesca Martínez i Sandra Genís, Barcelona: Edicions 62.
- CASTILLO (2021): David Castillo, «He estat polièdrica, gens margaritiana», *El Punt Avui* (18 maig 2021). També disponible en línia a: <<https://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/1970981-he-estat-polie-drica-gens-margaritiana.html>>. [Consulta: 3 març 2022].
- GUARDIOLA (2021): Ingrid Guardiola, «Les andròmines i el bosc», dins: Dolors Miquel *Sutura*, Lleida: Pagès Editors, p. 9-20.
- PALAU I FABRE (1997): Josep Palau i Fabre, *Poemes de l'alquimista*, Barcelona: Diputació de Barcelona, 1997.
- MARÇAL (2000): Maria-Mercè Marçal, *Raó del cos*, Barcelona: Edicions 62 / Empúries.
- MIQUEL (1998): Dolors Miquel, *Llibre dels homes*, Barcelona: Empúries.
- MIQUEL (1999): Dolors Miquel, *Haikús del camioner*, Barcelona: Edicions 62 / Empúries.
- MIQUEL (2000): Dolors Miquel, *Gitana Roc*, Girona: Llibres del Segle.
- MIQUEL (2002): Dolors Miquel, *Mos de gat*, Barcelona: Edicions 62 / Empúries.
- MIQUEL (2003): Dolors Miquel, *Amb capell*, Vic: Emboscall.
- MIQUEL (2004a): Dolors Miquel, *Ver7s de la terra*, Lleida: Pagès Editors.
- MIQUEL (2004b): Dolors Miquel, *Aioç*, Barcelona: Edicions 62 / Empúries.
- MIQUEL (2006): Dolors Miquel, *Missa Pagesa*, Barcelona: Edicions 62.
- MIQUEL (2009): Dolors Miquel, *El Musot*, Lleida: Pagès Editors.
- MIQUEL (2011): Dolors Miquel, *La flor invisible*, Alzira: Edicions Bromera.
- MIQUEL (2017): Dolors Miquel, *El guant de plàstic rosa*, Barcelona: Edicions 62.
- MIQUEL (2019): Dolors Miquel, *Ictiosaure*, Barcelona: Edicions 62.
- MIQUEL (2021): Dolors Miquel, *Sutura*, Lleida: Pagès Editors.
- NADAL (2021): Marta Nadal, *Baules*, Barcelona: Comanegra.
- PALAU I FABRE (1997): Josep Palau i Fabre, *Poemes de l'alquimista*, Barcelona: Diputació de Barcelona.
- Poetarium. *Contemporary Catalan poetry*. <<http://poetarium.llull.cat/poe>

- tarium/detall.cfm/ID/26852/CAT/dolors-miquel.html>. [Consulta: 3 març 2022].
- PONS (2021): Margalida Pons Jaume, *El codi torbat. De la poesia experimental a l'escriptura conceptual*, Palma: Lleonard Muntaner.
- RIBA (2017): Caterina Riba, «Des de la perifèria del discurs: Maria-Mercè Marçal i Dolors Miquel», *Caplletra*, núm. 62, p. 205-229.
- RIBA (2019): Caterina Riba, «Poesía encarnada. Maria Cabrera, Mireia Calafell y Dolors Miquel», *Ínsula*, núm. 871-872, p. 29-33.
- RIBA i COLL (2021): Caterina Riba i Jaume Coll Mariné (ed.), *A un revolt de la sendera. Cinc poetes*, Juneda: Fonoll.
- RODÓ-ZÁRATE (2021): Maria Rodó-Zárate, *Interseccionalitat*, Manresa: Tigre de Paper.

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, entendre 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 acaronava, 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».

«HI HAURÀ TANT PLAGI COM A MI EM RAGI»:
TRADICIÓ I IRREVERÈNCIA
EN LA POESIA DE DOLORS MIQUEL
MARIA SEVILLA PARIS
Universitat de Barcelona

1. UBIQUITAT, REFRACCIÓ I REESCRIPTURA

Si hi ha un aspecte de la poesia de Dolors Miquel que ha estat tractat de manera recurrent en (l'encara) poca bibliografia que hi ha sobre l'autora —escassetat que el present volum farà bé d'esmenar—, aquest és sens dubte el de l'absorció, tan irreverent com respectuosa, de la tradició. N'ha parlat Margalida Pons (2017), segons la qual Dolors Miquel és una poeta que ha estat classificada en moltes i diverses categories —poètiques de l'oralitat, feminisme, avantguarda, experimentació...— perquè ella mateixa ocupa una posició intermèdia en el contínuum que va de l'erudició a la cultura popular:

on one hand, critics have given her writings a great deal of prominence in the realm of today's Catalan poetry, which has given rise to the first canonising gestures, such as the inclusion of her poetry in internationally distributed anthologies [...] and the receipt of literary awards [...]. On the other hand, Miquel's work has found an appropriate habitat in publications outside of the commercial circuits (such as the journal *Verge Peluda*), in small recitals, and in the defence of a fierce localism. (PONS 2017: 2)

Quan parlem de Dolors Miquel, doncs, l'ambivalència o, millor dit, la ubiquïtat és un tret distintiu en termes de recepció, i si això és així és en la mesura que el posicionament de l'autora davant de la tradició literària a la qual s'adscriu és igualment variable: «the results of that ubiquity are discursively mixed aesthetic manifestations that straddle the sublime and the vulgar» (PONS 2017: 5).

Tal com anirem veient, i encara d'acord amb Pons, aquesta ubiquïtat es concreta en la creació d'un punt de vista particular sobre la

tradició literària que no consisteix, però, en un simple i mecànic reflex d'aquesta tradició, sinó en una refracció (PONS 2017: 9), és a dir: en una incorporació activa que, lluny de reproduir el model en una relació d'igualtat, el que fa és renovar-lo tot distorsionant-ne la línia de projecció. Això genera una nova trajectòria del model: un canvi de to que, en bona part, i tal com proposa per la seva banda Caterina Riba (2017), té la intenció de desemascarar estratègies disciplinadores mitjançant la reescriptura de certs models femenins i la ressignificació del cànon androcèntric:

Els seus versos envesteixen el subjecte androcèntric i la societat que es desprèn de la prioritització del masculí, amb una mirada que bascula entre la fúria i l'humor, l'erudició i el llenguatge familiar, contrastos que l'autora ha convertit en marques de la seva signatura. (RIBA 2017: 18)

Margalida Pons i Caterina Riba, per tant, ja han establert els motius que inciten el gest refractari de la poesia de Dolors Miquel en relació amb la tradició, així que en aquest estudi no hi insistiré. El que m'agradaria, en canvi, és d'oferir una lectura d'alguns dels aspectes més destacats de la poètica de Dolors Miquel al costat de les obres de la tradició que els han pogut inspirar, i tot plegat amb el propòsit de mostrar que, efectivament, i tal com ja ens advertia la poeta a l'inici del seu segon poemari, *Llibre dels homes*, en els textos de Miquel (1998: 12):

Hi haurà tant plagi
com a mi em ragi,
que d'allí on n'hi ha
n'hi pot rajar.

2. JO SOC AQUELL QUE EL PENSAMENT TÉ VARI: EL LLEGAT MEDIEVAL

Una de les relacions d'intertextualitat més fecundes que ens proposa l'obra de Dolors Miquel és la que té a veure amb la tradició literària medieval. Això és evident, tal com veurem a continuació, en reculls com *Llibre dels homes*, *La flor invisible* o *Heavy Mikel*, però

també en el volum *Cap home és visible* (2010a), antologia de poesia catalana dels segles XIII-XV a cura de Dolors Miquel en la qual, però, el paper de l'antòloga no es limita a la mera tria de textos, sinó que també en proposa la reescriptura/traducció al català actual —gest, aquest, de veritable irreverència si tenim en compte el valor fundacional, en la nostra tradició literària, dels textos medievals. La proposta de Miquel, en l'àmbit filològic, és francament atrevida, però aquest atreviment es veu legitimat pel desig de la poeta que els autors medievals siguin llegits més enllà de l'erudició ecclèstica; desig que és coherent amb la fascinació pels clàssics medievals que fan palesa la majoria dels seus llibres.

Diria que bona part d'aquesta fascinació la podem explicar per una correspondència o identificació poètica que l'autor del pròleg de l'antologia, Stefano Cingolani, resumeix prou bé. En aquest sentit, Cingolani adverteix que la lírica dels segles XIII-XV és una lírica que ens mostra «una humanitat ben variada, d'impulsos oposats, que ara idealitza i ara es deixa anar en l'improperi, que ara resa i ara es desespera, [...] que ara gaudeix i balla i ara plora en una cort, en una plaça, en un monestir, en una taverna» (CINGOLANI 2010: 11), i si Dolors Miquel furga d'una manera tan insistent en la tradició medieval és perquè li permet expressar aquest sentit radicalment ambivalent de l'ànima humana, que es reflecteix en l'ambivalència irresoluble de la seva ubiqüitat.

A l'extrem més estripat d'aquest ventall d'impulsos oposats hi ha *Llibre dels homes* (1998), que pot entendre's com una resposta a la misogínia del famós *Espill* o *Llibre de les dones* de Jaume Roig. Com l'*Espill*, escrit en noves rimades comediades, el llibre de Dolors Miquel també és escrit en versos apariats de quatre síl·labes, en el qual a banda de portar a col·lació una sèrie d'experiències sentimentals amb homes més aviat desagradables, Miquel també fa un retrat de la Transició espanyola on el desencant amorós funciona com a correlat del desencant polític. Tal com la mateixa autora el defineix, el llibre pot ser entès com un

recompte
d'amors raquítics
i ansiolítics,

d'anar enquibint
 abans dels vint
 la joventut
 per un embut
 de rims a quatre.
 (1998: 66)

És un «dement / relat d'Adams / pesats a grams» (1998: 98) que funciona com un exercici de reescriptura, de resignificació en clau de gènere de la tradició misògina en què situem l'*Espill* de Roig. Cal tenir en compte, però, que la irreverència d'aquest acte és indestriable de l'exercici de legitimació que du associat: en primer lloc, perquè *Llibre dels homes* adopta l'esquema mètric de l'*Espill*; a més, però, i semblantment al llibre de Roig, el de Dolors Miquel (1998: 11) comença amb un pròleg (en vers) en el qual se'ns posa en evidència les circumstàncies de la instància d'enunciació:

Començo el pròleg
 sense psicòleg
 precipitant-me,
 abalançant-me
 amb sis sentits
 i amb tots deu dits
 sense cap regle
 un fi de segle
 i a Tarragona.

Una mica més endavant, se'ns diu que es faran «versos / d'homes immersos. / I en parlaré / (no gaire bé), / que en un món mascle / el mite m'ascle¹ / de la costella / que duc per sella» (MIQUEL 1998: 13), i tot plegat per deixar clars el qui, el quan, l'on, el què i el per què del

1. És impossible no aturar-se en aquest apartat i llegir-lo, també, com una picada d'ullet a la tradició ecdòtica de la lliçó *mascle* del vers 33 del conegut poema «Jus lo front port vostra bella semblança», de Jordi de Sant Jordi, que Martí de Riquer, a la seva edició de 1955, edita llegint el fins llavors «mascle» com a «m'ascla». Dolors Miquel, a *Cap home és visible*, segueix la lliçó de Riquer: «L'amor que us tinc en totes les parts m'ascla» (MIQUEL 2010a: 255).

text. Aquesta autoreferencialitat és prou comuna en la lírica medieval, i en aquest cas pot relacionar-se amb la «Consulta» a Joan Fabra que introdueix l'*Espill* de Roig: «Trobant-me en aquesta vall / Callosa, per les morts fuit, / ociós, trist, sens fer fruit, / emprés he, no sens treball, / de dones scriure llur tall / natural e voluntari, / per Una, qui té el contrari [...]» (ROIG 2006: 70). A més, i com en l'*Espill*,² bona part del caràcter humorístic de *Llibre dels homes* ve provocat per la sorpresa lingüística que es deriva de les rimes. Per exemple:

Ho he fet amb rima
i he fet la cima
dient-li «piba»
al Carles Riba,
crident un Metge
que em curi el fetge,
jugant a tennis
amb l'Eiximenis.
[...]
O en Ferrater
que per l'Helena
feu tanta pena.
(MIQUEL 1998: 14-15)

Aquest to i aquesta mena de recursos els retrobarem, vint anys més tard, a *Heavy Mikel* (2018). El llibre és ple referències explícites —mitjançant elements paratextuals— a la literatura medieval, i comença amb el conegut «Escolteu!», poema autoreferencial que serveix a Miquel per construir, des del principi del recull, un jo poètic combatiu, sorneguer i afí al gènere sirventès. El poema és una reescriptura de «Dirai vos senes duptansa» de Marcabré, del qual adopta, novament, el metre:

[...]
Soc de Lleida, passarell!
Em reta el rei? Caigui ell!

2. Ho explica Lola Badia al pròleg de l'edició citada de l'*Espill* (ROIG 2006: 56-57).

Entro en capella amb capell
 —Escolteu!—,
 no me'l trec ni davant d'ell,
 que cap rei no em posa preu.
 (MIQUEL 1998: 15-16)

A l'altre extrem, però, de l'improperi popularitzant hi ha una idealització igualment deutora de la lírica medieval que, tot i així, no sempre és indestruïble de les quotidianes veritats de l'escatologia. Per dir-ho ara amb Àngels Moreno a l'epíleg de l'antologia *Sutura*, Dolors Miquel és «capaç de transitar fàcilment entre la metafísica i la immanència. [...] D'aquest interès literari per la qüestió metafísica és responsable la influència que sobre l'autora ha tingut tant la literatura medieval [...] com el surrealisme i la mística, fàcilment relacionables amb la poesia medieval», i és d'aquí d'on sortiria l'estil tan fàcilment identificable de la poeta, caracteritzat per «la commutació d'elements intangibles —l'abstracte metafísic de l'amor o del dolor— amb la senzillesa o immediatesa dels elements a l'abast en un context d'espai i temps potser quotidià, però també barroer o prosaic» (MORENO 2021: 242).

Una bona mostra d'aquesta ambivalent transcendència ens la donen les referències constants, al llarg de tota la seva obra, al menjar i als processos digestius. En són exemples els poemes «Menjant-me una llesca de pa amb oli i sal» d'*Aioç*³ (2004a: 41-42), «A taula» de *Ver7s de la terra* (2004b: 23-25), «Consagració de la cassoleta de conill» de *Missa pagesa* (2006: 65) o «Humanitat d'un bistec de vedella» de *Mos de gat* (2002: 35). Segons aquest darrer:

Un àngel japonès d'1,40
 amb davantal roig i ungles nacrades
 va dipositar un bistec enorme de vedella al meu davant
 i em va salvar de la mort immediata
 perquè defallia d'irrealitat d'amor
 i la son i la gana m'havien abandonat,

3. Poemari que du per títol, precisament, una interjecció procedent de la *Crònica de Jaume I*: «Aioç: crit compassat que es dona per concentrar la força quan es lleva l'àncora o es fa alguna cosa similar» (MIQUEL 2004a: 9).

que ja pertanyia al REGNE DELS DÉUS
que ni caguen ni mengen.

L'abstracte metafísic de l'amor, en aquest poema, es veu desestabilitzat per la indefugible rotunditat de la fisiologia, i ho fa seguint una lògica molt semblant a la que trobem en els textos d'un dels poetes més preuats de Dolors Miquel: Ausiàs March. Com sabem, l'art amatòria de March és una doctrina que aspira a la unió intel·lectual i contemplativa dels amants, si bé aquesta pretensió es veu impedida tothora per causa de l'estimada —que no sempre correspon a les exigències de l'amant— però, també, per causa del mateix poeta —en lluita constant amb ell mateix, temptat pel fibló de la carn. La poesia d'Ausiàs March, per tant, és deutora d'un dualisme antropològic que oposa el cos a l'ànima, però que entén, alhora, que l'home es compon d'aquestes dues natures ineludibles, i això vol dir que lluny d'una lírica elaborada en el recer de l'intel·lecte, el que ens proposa Ausiàs March és un conflicte interior permanent entre la carn i l'esperit; un conflicte que Dolors Miquel recupera en molts dels seus poemes i que posa al servei d'un subjecte igualment escindit, però ara obertament femení, que no se salvarà en la imposició d'una de les dues natures sobre l'altra, sinó en llur confusió fecunda i sovint contradictòria.

D'una banda, doncs, el jo poètic de Miquel és un jo capaç d'afirmar que «la meva carn s'ha fet tota pensament», tal com se'ns diu al penúltim vers del poema «Enaixí» de *Heavy Mikel*. D'acord amb aquest plantejament, *La flor invisible* (2011) és un recull significatiu, ja que parteix del principi neoplatònic segons el qual tot allò intangible pertany a un ordre de comprensió superior. Per dir-ho amb uns versicles de l'*Arbre exemplifical* de Ramon Llull —que Miquel recull a la seva antologia de poesia catalana medieval, i que són l'origen tant del títol d'aquesta antologia com del de *La flor invisible*: «Cap aigua sent calor ni cap visibilitat és vista. / Els ulls desitgen veure visibilitat i veuen color, que no pertany a l'essència de la visibilitat. / Cap home és visible» (2010a: 78).

La flor invisible és, llavors, una demanda de llum, de visibilitat al marge de l'experiència sensible dels colors —tal com podem veure, per exemple, al poema «La flor invertida», títol que fa referència a la

coneguda *canso* de Raimbaut d'Aurenga. A «Camí desconegut», el jo poètic també es demana per l'essència de la visibilitat («Com travessa la llum la fosca?»), i admet que: «Tot allò que sabia sobre la carn em pesa, / no sé com estima l'ànima quan es torna pell, / de dins cap a fora / aquest és el camí desconegut [...] he fracassat en l'art de fer de la meva ànima pell». En aquest mateix recull, però, i seguint la màxima marciàna de la rotunditat de la carn, el cos acaba imposant-se en poemes com ara «Corpori», on la prova de l'amor se sosté tota gràcies a la vehemència fisiològica:

Li vaig dir t'estimaré sempre.
 La boca ho va dir. El cor, la ment ho volien.
 Li vaig dir, ets l'home de la meva vida,
 les vísceres ho corroboraren.
 [...]
 Els ossos ho sostenien.
 Els sensibles ossos, la blanca medul·la.

I és que fins i tot en els més grans defalliments d'irrealitat, el cos es torna inevitable, s'imposa i ens recorda que Dolors Miquel (2010a: 313), com Ausiàs March, també és «aquell[a] que el pensament té vari, / la voluntat del tot té desunida»; sigui doncs «maleït el jorn que se'm donà la vida, / tant com m'he vist als meus volers contrari».

3. FER-HO RIMAR PERQUÈ ALGÚ HO ACLAMI: APROPIACIÓ ESTRÒFICA

En la seva particular ressignificació de la tradició medieval, Dolors Miquel sovint proposa la reescriptura dels textos mitjançant l'assimilació del seu esquema mètric. Fins ara, això ho hem vist en el cas de *Llibre dels homes* i del poema «Escolteu!», però aquesta estratègia també la trobarem a *Haikús del camioner* (llibre de 1999 en el qual, però, no m'aturaré), a *Ver7s de la terra* i a *El Musot*.

Pel que fa a *Ver7s de la terra* (2004), el recull presenta una reflexió que és indestruable del metre amb què està escrit: seguint l'esquema d'una estrofa tan genuïnament popular com són les quartetes d'heptasil·labs, aquest llibre vol ser una defensa del dialecte lleidatà i de les

formes lingüístiques que s'escapen de l'encarcament normatiu. Per dir-ho amb l'autora a l'epíleg del recull:

Vai escriure els poemes en la meua llengua, el lleidetà que recordava haver parlat i sentit abans de submergir-me en la tan necessària i andrògina normalització lingüística. [...]. Era com l'anvers de la teoria de Perejaume (a qui agraeixo la bellíssima portada del llibre);⁴ m'ocorria que en escoltar les paraules se'm formaven desapareguts paisatges complexos al davant dels ulls. Un Oïsmen en *boomerang* (MIQUEL 2004b: 89-90).

Si per a Perejaume els noms es creen «a imatge i semblança d'una terra bufada, polsada, premuda» (1998: 26), el que Miquel planteja, en un sentit invers però complementari, és una llengua capaç de recrear aquests mateixos paisatges amb el simple gest de l'enunciació poètica. El codi que Miquel (2004b: 55-57) tria per a la recreació lingüística i antropològica, llavors, és un codi fet de «paraules vives» —tal com se'ns diu al poema «El bidó i l'aurigina»—, però també de paraules situades al marge de l'estandardització de la llengua i, sobretot, al marge del centralisme barceloní:

Als sinyors barcelonins
no els hem semblat de prou rango!
Volen més los gironins
perquè els ballen lo fandango.

És en aquest sentit que, a *Gitana Roc*, Dolors Miquel (2000: 22 i 29) ja havia reivindicat una «rima-ritme que es podria anomenar rima gitana. En el sentit de deixada de la mà de la Dea» (i en el sentit de «rima esquerra [que] presenta problemes d'instrucció». A *Aioç*, Miquel (2004a: 12) continuarà defensant aquesta desobediència lingüís-

4. Es refereix a l'obra «Pintura i representació», de 1989, en què es poden veure trenta-cinc butaques entapissades de vellut del Palau de la Música de Barcelona enmig del Fangar del Delta de l'Ebre. Perejaume tornarà a col·laborar amb Dolors Miquel amb la il·lustració de la coberta de *La dona que mirava la tele*, amb el colofó d'*Ictiosaure* i amb els vuitanta-dos sols que separen les diferents parts de *Sutura*.

tica amb poemes com «Crit de la cabra», que ens convida als sentits torts, capgirats; a

cabirolejar sobre el vers buit,
empaitar la verticalitat dels diccionaris,
menjuquejar la paraula suculenta
arran d'un abisme rocallós.

Però potser l'exemple més mordaç d'aquest desacatament el trobarem a la «Primera homilia: dels cretins», de *Missa pagesa*, en la qual Miquel carrega contra els «pútrids escapçats per la Norma», aquells que, per no haver pronunciat mai un *bueno* o un *pues*, aniran al cel:

no ho dubteu, hi anireu
amb una barra sota el nas
i un doncs i un bé a la punta de la Fabra.
I allí us la confitin!

I és que la reivindicació, en l'àmbit poètic, d'una llengua no normativa —ja sigui per la via del barbarisme o del dialectalisme— és una constant en el corpus de Dolors Miquel. A *Ver7s de la terra*, i com ja he dit, el tema esdevé central, i va lligat a un gest de dignificació de certes tradicions considerades menors, com és la de la poesia popular de tradició oral —representada aquí per la tria de l'heptasíl·lab, i oposada a l'elitisme institucionalitzant de l'*art* en majúscules, que queda parodiat a poemes com «Diu que és artista aquest plaga?» i «Els monuments aquests nous»:

Aquí molta mixifú,
molt sinyor i molt tutú.
L'art és una cosa, tu,
que no l'entén pas ningú.

Coherent amb la tendència a la ubiqüitat que hem vist més amunt, el que Dolors Miquel ens proposa és una forma d'expressió literària que no entri en conflicte amb les tradicions anònimes i que no reproduïxi el binomi que oposa *alta cultura* amb *cultura popular*. A *Ver7s*

de la terra, amb tot, i gràcies a aquest exercici de dignificació de la tradició anònima de transmissió oral, veiem altra vegada com la irreverència és un gest indestriable de l'exercici de legitimació. A més, la tradició que Miquel reivindica és, de nou, una tradició femenina —o feminitzada, en la mesura que, al llarg dels segles, un dels pocs redutes on les dones han pogut deixar rastres de la seva veu secularment silenciada ha estat, precisament, en la tradició oral.

En relació amb això, cal tenir en compte el primer poema del recull, en el qual se'ns adverteix que el que tenim a les mans no és ben bé un llibre d'heptasíl·labs, sinó d'«Octosíl·labs de 7 versos»:

L'octosíl·lab de l'aumella
me'l donae l'aumetller,
quan l'ha gelat lo gener
i ha perdut una costella.

La pèrdua, per tant, és constitutiva i se'ns vehicula amb la metàfora de la costella —una costella que el poema relaciona amb la te que s'ha extraviat de manera textual a l'«aumella» del primer vers, però que també ens ha de fer pensar en la «costella / que duc per sella» en tant que dona, i per dir-ho de nou amb *Llibre dels homes* (1998: 13). Així doncs, si *Ver7s de la terra* se'ns presenta com un recull d'octosíl·labs de set versos i no pas, directament, com un recull d'heptasíl·labs, és amb el propòsit de fer manifesta una absència; de fer manifestos uns silencis històrics que, cinc anys més tard, vertebraran un dels poemaris més obertament feministes de l'autora: *El Musot*.

Com *Ver7s de la terra*, *El Musot* (2009) és un recull de poemes de mètrica regular en el qual l'estrofa escollida és indestriable de la reflexió que el llibre ens proposa. *El Musot*, doncs, també és un exercici de legitimació d'una certa tradició inferioritzada, però a diferència de *Ver7s de la terra*, on l'estratègia de dignificació consisteix a adoptar els trets distintius de la tradició en qüestió —oralitat, dialectalismes, art menor...—, a *El Musot* l'estratègia consistirà a apropiari-se de la forma estròfica més paradigmàtica de la poesia culta —i, per extensió, de la poesia mascle; és a dir, el sonet— i dotar-la d'una mirada *altra*

que ens permetrà de capgirar els rols històricament associats a cadascun dels agents de l'acte d'enunciació poètica.

Tal com ha explicat Caterina Riba, per a Dolors Miquel el Renaixement italià és el punt de partida d'una representació literària de la feminitat que ha arrelat profundament a Occident i que encara és vigent avui dia. En aquest sentit:

Petrarca representa el paradigma d'una concepció del món en què la dona està associada a la bellesa i a la passivitat [...]. Amb Dante i Petrarca cristal·litza dins la tradició occidental la idea de la dona en tant que objecte de desig de l'home. Admirada, cobejada i enaltida, a la dona li és, tanmateix, arrabassada la veu. (RIBA 2017: 23)

Davant d'aquest greuge històric, amb *El Musot* Dolors Miquel elabora un capgirament de rols en un doble sentit. D'una banda perquè en presentar un jo poètic femení, Miquel (2009: 99) trenca el silenci que el cànon literari, de Petrarca ençà, ens ha reservat a les dones —silenci que descriu de manera ben sarcàstica al darrer poema del recull (l'únic que no és un sonet):

Vull ser la reina dels teus Jocs Florals:
que m'agafis pels cabells i m'arrosseguis
per la catifa dels teus desitjos
d'equilibri.
[...]
Vull ser la reina de la renaixença
de la meva normalitat.
Fer un discurs etílic
sobre com em venc per un bon plat de lleties
i que tu em premiïs amb la teva fugida
al nord inventat.

D'altra banda, però, capgirar el rol de les dones també implica, en aquest cas, capgirar el rol dels homes, i això porta l'autora a cosificar-los. L'exercici de reparació històrica de Miquel, llavors, passa per una venjança prou irònica, i tal com se'ns explica al text introductori del recull: «és bo de fer com va fer la història amb el bruixot: generar

la paraula, indicant les seues arrels femenines, el naixement de la seva essència en un altre àmbit de gènere. I dir-li Musot, i potser aixecar tot un altre Palau de la Música Catalana» (MIQUEL 2009: 9-10).

El pas de la dona d'objecte a subjecte del discurs implica, per tant, la transformació de l'home de subjecte a objecte, i això podem veure-ho en multitud de poemes, com ara «L'aura del Musot», «Solter madur de claustre d'institut», «L'home fatal» i, també, «L'home paparra»:

Hi havia un home a una dona arrapat,
 un poll trempat, una viril paparra,
 un home incordi, un papa-vi de barra,
 un cuca fi, un paràsit parat
 [...]
 un ventrò immens, que tapava un planeta,
 bony afectiu, atrofiador ozònic,
 un big bang llord, un rexof d'opereta.

En tota aquesta estratègia de reparació, el gest d'apropiació estròfica del sonet és fonamental en la mesura que serveix per apellar un cànon que aquí se'ns subverteix d'arrel en aparèixer en nom d'un subjecte femení que canta les (discutibles) llaors d'una sèrie de destinataris masculins. Aquesta operació, però, no és exempta de contradiccions, perquè, com ja hem vist a bastament fins ara, invocar una tradició —mal que sigui per transgredir-la— sempre implica reconèixer la vigència de la tal tradició, i Dolors Miquel s'ha mostrat força crítica amb la vigència, encara no prou discutida, del sonet en la nostra tradició literària.

En aquest sentit, Miquel ha assegurat en una entrevista que «si ets un poeta català i no has fet sonets és com si no haguessis fet res, per exemple. Què collons és, això?» (RIBA i COLL 2021: 135). I malgrat que Miquel (2009: 17 i 93) sí que n'ha fet, de sonets, la seva posició davant de l'adopció d'aquesta estrofa no és gens innocent. Al primer sonet d'*El Musot* ja ens ho adverteix: «D'aquests sonets, salvi's aquell qui puga!». Així mateix, al poema «Dictadura del sonet» Miquel insinua que és aquesta mateixa forma estròfica, aquesta mena de «migra-nyà lírica», la que condueix de manera natural a la misogínia, i acaba

sentenciant: «Que així el sonet amb gest de proxeneta / vol consonar i cobrar feina feta».

Tot plegat posant en evidència que, efectivament, les dones escriptores —i artistes en general— han estat sovint invisibilitzades fins que no han adoptat els codis hegemònics del cànon androcèntric. Per dir-ho, finalment, amb «La caseta dels espills deformats»:

Fer-ho rimar perquè algú ho aclami.
[...]
¿Falta farà que tota jo em regiri,
d'espill absurd, que em deformi, em difami...,
no hi haurà algú que giri els ulls i em miri?

4. MULA OBSTINADA: DES DEL FEMENÍ I ALHORA CONTRA EL FEMENÍ

Hem anat veient fins ara com la relació que Dolors Miquel estableix amb la tradició és radicalment ambivalent, i en bona part la causa d'aquesta ambivalència té a veure amb la consciència, per part de l'autora, de pertànyer a un grup que al llarg de la història ha estat apartat, de manera sistemàtica, d'aquesta mateixa tradició. Arribats a aquest punt, doncs, val la pena de comentar la manera com la poesia de Dolors Miquel ha estat també, i per dir-ho ara amb Maria-Mercè Marçal, construïda com una «temptativa d'identitat des del femení i alhora contra el femení» (MARÇAL 2020: 245); construïda, per tant, des d'una posició igualment ubiqua que ha portat la poeta a identificar-se amb certs models femenins, però també a reaccionar davant d'altres.

Pel que fa, justament, a la filiació amb Maria-Mercè Marçal, Caterina Riba (2017) ja ha parlat de les múltiples relacions d'intertextualitat que es poden establir entre la poesia de totes dues escriptores: em refereixo a la recodificació dels models femenins, a la crítica al subjecte il·lustrat, a la ressignificació en clau de gènere del discurs religiós, etc. Totes dues poetes, així, s'erigeixen en defensores d'un llegat femení que ha estat silenciats i com a portaveus dels codis inferioritzats amb què aquest llegat ens ha arribat. Per referir-s'hi, Maria-Mercè

Marçal va encunyar el concepte de *llengua abolida*, que té a veure precisament amb totes aquestes formes inadequades d'expressar-se: formes no domesticades i mai del tot reconegudes —ni recognoscibles— per part dels discursos hegemònics. Molt a la vora d'aquest concepte, a *La flor invisible* Dolors Miquel (2011: 67) ens parlarà d'un «Llenguatge oblidat» que encara saben l'«herba del jardí» i el «dragó de la meva paret», i que perviu en una «memòria fosca, / perduda, umbilical»:

Ella té unes altres paraules.
 La seva sintaxi deu estar feta de bramuls de cel
 i signes muts de llamp.
 Quan vaig aprendre a parlar
 em van esborrar aquesta llengua.

Un llenguatge oblidat que, en aquest cas, es vincula amb els llenguatges de les plantes i dels animals, i que reapareixerà a *El guant de plàstic rosa* (2017) i, sobretot, a *Ictiosaure* (2019). El poema «Corsdepardal» (2019: 27-28), per exemple, fa referència a les «dones de la meva família família»; dones que cuinaven, cosien, dones que «s'obriren de cames i eren fecundades, / llaurades, semades, adobades, posseïdes», i que creaven un univers al seu voltant fora del qual els noms eren «noms dits del revés, noms de misteri». Es crea, així, una oposició entre un llenguatge públic però aliè, i un llenguatge íntim que aquest poema il·lustra amb un estil prelingüístic i proper, també, a l'escriptura parlada. Significativament, *Ictiosaure* es tanca amb un poema que es titula «Ja no escric per a les ànimes humanes», en què el jo poètic assegura que, ara:

per a les orquídiess salvatges, escric,
 per als ànecs de bec mutilat, escric, i per als arbres de difícil
 procedència.
 [...]
 Sense boca parlo amb la llengua dels núvols
 o corro amb la veu de la pluja.

D'alguna manera, els darrers llibres de Dolors Miquel ens proposen una mena d'exili del llenguatge dels homes; un exili de la llei del Pare que en alguns poemes irromp a través de la figura del filòsof Ludwig Wittgenstein. En el corpus de Miquel (2006: 61 i 2010*b*: 14) no trobarem cap citació del vienès; sí que trobarem, en canvi, al·lusions a Wittgenstein a *Missa pagesa* («és l'hora del misteri, / l'hora d'allò que no es pot explicar, / l'hora de la vergonya d'en Wittgenstein» (p. 61), a *La dona que mirava la tele* («De vegades una pizzeria / s'anomena Wittgenstein, una gelateria / Mozart i un dentífric Mona Lisa. [...] Tants noms m'esgoten» (p. 14) i a *Ictiosaure*. En aquest darrer, la presència del filòsof és especialment rellevant, i queda retratat segons la visió contradictòria que també sembla tenir-ne l'autora:

Llegia Wittgenstein quan em va començar a pegar. [...] Intentava no pronunciar el nom de qui em pegava, per tal que desaparegués. Negava el que ocorria, els fets, la seva representació lògica. Però no. No. L'animal, Witt! L'animal no té paraules. (MIQUEL 2019: 44)

Com veiem, i d'acord amb la teoria del llenguatge que proposà Wittgenstein, Dolors Miquel invoca el filòsof en un intent de conjurar, al seu torn, aquest poder del llenguatge pel qual el nom fa (i desfà) la cosa —i és per això que, a «Llegia Wittgenstein», el jo poètic intenta «no pronunciar» el nom del seu maltractador per tal que, en negar-li la dimensió lingüística, desaparegui. Per sort o per desgràcia, però, hi ha realitats que s'imposen al marge del llenguatge convingut dels homes («L'animal no té paraules»), i és aquí quan el misteri de Wittgenstein esdevé «la vergonya d'en Wittgenstein». Tal com ha explicat la mateixa autora en una entrevista amb David Castillo: «Dins dels poemes hi ha la vida. La meva o la dels altres o la dels qui vindran. Quan parlo de Ludwig Wittgenstein en un context tan aberrant com el d'un maltractament físic, m'allunyo del vienès per topar de morros amb les seves teories» (CASTILLO 2021).

Per a Dolors Miquel, per tant, les teories de Wittgenstein fracassen en l'intent d'explicar la vida, i en contra del conegut aforisme del vienès segons el qual *d'allò que no es pot parlar val més callar*, la poeta aposta per la reparació històrica a través de l'exercici de la paraula.

És per això que, tant a *El guant de plàstic rosa* com a *Ictiosaure*, hi ha tanta presència d'animals extingits —com si el simple fet d'anomenar-los cridés tots aquests éssers a una nova existència. També és destacable, en aquest sentit, el poema «Massacres» (2017: 24), que després d'una llista igualment tràgica («El càtar assassinat per la mà d'Innocenci III. / La mare primerenca que morí amb el fillet a les entranyes dins Nagasaki. / L'orfe de tres anys del camp d'Auschwitz que només deia una paraula. [...]») conclou: «Que ho digui, això, també la història».

És difícil no pensar, davant d'aquest vers, en el final del text que funciona «A guisa de prefaci» del *Rèquiem* de la poeta russa Anna Akhmàtova —que és, juntament amb Marina Tsvetàieva, una poeta molt present en els paratextos de Dolors Miquel. En el poema, escrit entre 1935 i 1940, Akhmàtova narra una trobada amb una dona a la cua de la presó de Sant Petersburg, on la poeta hi va tenir el fill empresonat. La dona, en saber que Akhmàtova és escriptora, li xiuxieuja a cau d'orella:

—Vós ho podeu descriure, tot això?

I jo li vaig dir:

—Sí, puc.

I llavors, quelcom que s'assemblava a un somriure va lliscar per damunt d'allò que un cop havia estat el seu rostre. (TSVETÀIEVA I AKHMÀTOVA 2004: 124)

Akhmàtova, aquí, reivindica el dret a la memòria històrica; una memòria que en altres poemes es relaciona amb un llegat específicament femení. Al seu conegut «Epigrama», per exemple, i molt a la vora del que se'ns proposa a *El Musot*,⁵ la poeta es demana: «Podria Beatriu crear com Dante / o cantar Laura la febre de l'amor? / He ensenyat a una dona a fer servir la veu. / I ara, com puc fer-la callar?» (TSVETÀIEVA I AKHMÀTOVA 2004: 115).

Una altra escriptora que, al marge de la llei del Pare i dels seus codis hegemònics, ha inspirat Dolors Miquel al llarg de tota la seva

5. Veg. RIBA (2017: 22-23).

trajectòria és la brasilera Clarice Lispector i, en especial, *La passió segons G. H.* (1964). La novel·la se'ns presenta com un llarg monòleg interior en el qual la protagonista, després d'aixafar un escarabat a casa seva, es replanteja els límits ontològics de l'ésser, i desemmascara el llenguatge en el seu intent fallit de representar la densitat opaca de la carn i la complexitat infinita dels organismes vius:

Tinc a mesura que vaig designant —i aquest és l'esplendor de tenir un llenguatge. Però tinc molt més a mesura que no aconsegueixo designar. La realitat és la primera matèria, el llenguatge és la manera com vaig a buscar-la —i com no la trobo. Però és del fet de buscar i no trobar que neix el que no coneixia, i que instantàniament reconec. (LISPECTOR 2006: 154)

El llenguatge, per tant, com a condició de possibilitat però també com a límit. Lluny de restar en silenci davant dels misteris del real, i malgrat saber que «em torno a ficar en el que és perillós i que seria millor callar» (LISPECTOR 2006: 127), la protagonista de *La passió segons G. H.* parla; narra obsessivament el seu desemparament existencial, cosa que recorda força el plantejament de *La dona que mirava la tele* —on el jo poètic es replanteja aquests mateixos límits de l'ésser, però ara davant del caos informatiu del zàping i de la societat de l'espectacle. També recorda, tot plegat, les reflexions que ens ofereixen els salms de *Missa pagesa* (2006: 33, 39 i 62) o versos com els següents, del «Poema vegetal» d'*Aioç*:

Soc la densitat que s'ofega en l'excés.
Perduda en la immensitat del conte de la carn.

Així mateix, al poema «Nom» d'*Ictiosaure*:

Li vaig situar estratègicament el nom «Lleida» al palmell de la mà. La hi va travessar com si el nom fos aigua i la mà fos terra. I tot esdevingué arrels.
[...] al moment definitiu, enmig d'un bleix fatigat i creixent, la mà hagué de pronunciar el nom amb el tacte.
No estàvem preparats.

Com veiem, el compromís de Dolors Miquel amb el llegat de les dones està estretament relacionat amb un compromís lingüístic en benefici dels codis no hegemònics —és a dir: en benefici de la tradició popular i de les genealogies femenines, però també en benefici dels llenguatges no-humans o dels llenguatges que queden, com en aquest darrer cas, fora de la lògica de l'oculocentrisme. Miquel, per tant, dona veu a una poètica contestatària i crítica amb el cànon androcèntric, però això no sempre es traduirà en una defensa de totes les dones en tant que collectiu. En aquest sentit, el corpus de la poeta és ple d'ironia, també, cap a les dones —o cap a un cert model de dona que, en acceptar els rols que l'heteronormativitat li imposa, acaba presentant-se'ns com a còmplice dels homes. Per exemple:

Amb entusiasme
era mildones
i totes bones:
mama, fregona,
puta, minyona,
treballadora,
menstruadora,
senyora tal
i intel·lectual.
[...]
Esgarrapava
quarts als segons
per als collons
d'aquest marit
tan eixerit,
tan competent
tenir content.
(1998: 94)

Així doncs, i lluny de l'autocomplaença, el feminisme de Dolors Miquel se'ns presenta, també, com una realitat ambivalent, i és per això que podem relacionar-lo amb la figura de Víctor Català. És significatiu, en aquest sentit, el poema d'*El Musot* «Donetes (Sonet sense liposucció)», que és una crítica als cànons de bellesa i a les

«adoradores del superficial lèxic», i que va introduït per un epígraf de Català: «Plega, doncs, damisella [...], creu-me, plega i somia!» (CATALÀ 2019: 294). La citació pertany al final de «Prec», el text que enceta el recull de contes de 1902 *Drames rurals*, en el qual l'escriptora de l'Escala adverteix, de manera prou irònica, de la crueta de les seves narracions a l'«escaienta damisella ciutadana», a la qual s'oposa en identificar-se, la figura autorial mateixa, amb un «pobre pelegrí de la terra aspra» (p. 293).

Els textos de Dolors Miquel presenten sovint un jo poètic similar: un jo poètic eixarrancat «al banc del meu pensament terrorista / enseyant fins les calces, sense cap decència fèmina» (2002: 43); una dona neuròtica, «mala dona per als lírics» (2010b: 46), i que no té cap problema a l'hora d'admetre que «soc una porca» (2017: 14). La incorrecció i l'actitud indisciplinada i poc *escaienta* són una constant en la poesia de Dolors Miquel. També ho és la defensa de l'amor-passió al marge del matrimoni i com a antídote a certes formes de control social. Tal com se'ns explica al pròleg de *Gitana Roc*:

L'amor social és el contracte més punyent de la por. És també la salvaguarda més potent de la societat. [...] Sobre la por a la solitud i a l'ésser va parlar llargament Víctor Català en el seu llibre *Solitud*. La seva resposta va ser contundent: és millor restar sol que viure en eterna contradicció amb un mateix. (2000: 20)

Part de l'admiració de Dolors Miquel cap a Víctor Català ve d'aquesta resistència al matrimoni, que la poeta fa bé d'identificar amb el personatge de la Mila de *Solitud* en tant que model femení desitjat, però, sobretot, desitjant, que no es deixa arrossegat per les inèrcies socials i que és capaç de desacatar la llei heteropatriarcal. El poema de *Mos de gat* «Mula obstinada», amb tot, també em sembla rellevant:

Allà, drogada de records,
fent el seu fet, la mula ensinestrada,
tossuda empeny la roda de la ment,
fermada al seu eix, sola, acotxada,

no deixa de girar, al sol ardent,
gira, es regira sobre el camí de l'aigua.
[...]
Quan parará aquesta mula lasciva
d'escatxigar-nos d'ardentor, la pell
amb el grat so mullat de la lascívia?

El text, que carrega contra les inèrcies socials que giren «sense cap destí», acaba contundentment: «Sisplau talla la corda / frena l'impuls de ser fèrtil en mi». La incorrecció femenina, per tant, se'n presenta aquí en forma de tossuderia però també de rebuig a la maternitat, i ho fa de la mà d'un animal —la mula— prou connotat en les narracions de Víctor Català. Penso sobretot en el conte «Daltabaix» de *Drames rurals*, en el qual una mula obstinada acaba matant accidentalment el marit però també el fill de la Dolorettes, la protagonista. Així mateix, penso en la gran quantitat d'animals que apareixen als contes de Català; en la gran quantitat de bèsties que reben impunement la crueltat arbitrària dels homes, i em sembla que aquesta aliança dels grups més vulnerables de la societat és, per la seva banda, un dels trets més característics de la poesia de Dolors Miquel.

Al «Pòrtic» de *Caires vius* (1907), Víctor Català es demanava què se n'havia fet «de la solidaritat fraternal dintre la natura de l'home, la planta i la bèstia, aqueixa santa i imposadora conjunció quasibé igualitària i enterament desconeguda en la ciutat?» (CATALÀ 2019: 24). A manera de resposta, la poesia de Dolors Miquel (2019: 58) dirà

l'extinció des de la nit, perquè la cantin com els últims animals d'una espècie desprotegida, perquè en devorin tot el sentit i el text esdevingui carn, una boca de carn. Una salvatge boca de carn.

5. PER XINXAR L'ERUDICIÓ MÉS VANITOSA

Fins aquí, el meu propòsit ha estat el de treure a col·lació algunes de les relacions d'intertextualitat més rellevants que trobem en els poemes de Dolors Miquel. Relacions sovint ambivalents que fan palès que la irreverència, a l'hora d'absorbir els textos de la tradició, és un

gest indestriable de la dignificació, perquè fins i tot per transgredir un cànon cal reconèixer, abans, la vigència del tal cànon.

Aquest tret paradoxal de la poètica de Dolors Miquel l'hem resseguit al llarg d'un bon nombre de textos que han fet possible el diàleg amb escriptors com ara Jaume Roig, Ausiàs March, Petrarca, Clarice Lispector o Víctor Català. Podríem continuar la llista amb multitud d'altres autors que queden fora, però, de l'abast d'aquest treball: em refereixo a Mercè Rodoreda, Jacint Verdaguer, Miquel Bauçà, els místics castellans, Emily Dickinson, Dylan Thomas... i tants altres noms que engreixen el paratext i el subtext del corpus poètic de Miquel.

Margalida Pons, en aquest sentit, s'ha referit als llibres de la poeta com una autèntica «shower of intertextuality» (PONS 2017: 9). Àngels Moreno, per la seva banda, ha explicat que tota aquesta suma de referències bibliogràfiques no fa sinó col·lapsar un llenguatge i una escriptura que «es mostren, per fi, en el deliri. El que ocorre [...] és la barreja de textos, l'obertura inescapable d'una intertextualitat il·limitada que amplia sempre els marges de la visió» (MORENO 2021: 237). L'absorció de la tradició en l'obra de Dolors Miquel, doncs, ve marcada per la paradoxa però també per la superabundància, perquè tant si Miquel cita, com si reescriu o alludeix, el resultat és sempre excessiu, desmesurat.

Al col·lapse intertextual, a més, s'hi afegeix un darrer fenomen que Íngrid Guardiola, al pròleg de *Sutura*, descriu en referir-se a «totes les cites o alter egos que [*Miquel s'inventa*] en les cites, pel plaer del “citomen”, del melòman de les cites [...] per xinxar l'erudició més vanitosa» (2021: 10). Guardiola, aquí, fa referència a noms de ploma com els de Maria Abellà, Alcormicap Alcapnó o Aline Borough;⁶ noms que la poeta ha utilitzat al llarg de tots aquests anys per introduir citacions apòcrifes i que, certament, no fan sinó assenyalar amb ironia els exercicis d'erudició literària —exercicis com el que el lector d'aquest article té a les mans.

6. Fins fa poc, i tal com pot rastrejar-se en l'història, l'entrada de Dolors Miquel a la *Viquipèdia* recollia una pretesa traducció que l'autora estaria preparant d'un llibre anomenat *Pedra blava*, d'Aline Borough. També corre per algunes pàgines d'Internet una falsa publicació de 2011, *Gàrgola*, que com *La flor invisible* també hauria guanyat el premi Alfons el Magnànim.

Sigui com sigui, i en definitiva, podríem dir que per a Dolors Miquel *tot el que és tradició també és plagi*, perquè lluny ja del paradigma modern —i acostant-nos a una episteme molt més propera, en aquest aspecte, a la dels segles medievals—, els textos de Dolors Miquel també plantegen una revisió del binomi que oposa còpia a original. Tornant a Cingolani, si la literatura abans del romanticisme és variació sobre la tradició, també ho és en el cas de Dolors Miquel, per a la qual:

El llegat dels avantpassats literaris es prossegueix i es transforma, per recuperar-ne el significat originari [...] o per donar-li'n un de nou [...]. Cap home és visible perquè ningú no explicarà la banal veritat de la seva petita autobiografia: tots s'exhibeixen cercant una altra veritat que és la de molts, passats, presents i futurs. (CINGOLANI 2010: 15)

BIBLIOGRAFIA

- CATALÀ (2019): Víctor Català, *Tots els contes*, 3, Barcelona: Club Editor.
- CASTILLO (2021): David Castillo, «“He estat poliedrica, gens margaritana”», *El punt Avui*, 18-5-2021. <<https://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/1970981-he-estat-poliedrica-gens-margaritana.html>> [Consulta: 28-1-2022].
- CINGOLANI (2010): Stefano M. Cingolani, «Passejant per dos segles de poesia medieval en català», dins: Dolors Miquel, *Cap home és visible*, Barcelona: Edicions 62, p. 9-40.
- GUARDIOLA (2021): Ingrid Guardiola, «Les andròmines i el bosc», dins: Dolors Miquel, *Sutura*, Lleida: Pagès Editors, p. 9-20.
- LISPECTOR (2006): Clarice Lispector, *La passió segons G. H.*, traducció de Núria Prats, Barcelona: Empúries.
- MARÇAL (2020): Maria-Mercè Marçal, *Sota el signe del drac. Proses crítiques (1985-1997)*, Barcelona: Comanegra.
- MIQUEL (1998): Dolors Miquel, *Llibre dels homes*, Barcelona: Edicions 62 / Empúries.
- MIQUEL (2000): Dolors Miquel, *Gitana Roc*, Gaüses: Llibres del Segle.
- MIQUEL (2002): Dolors Miquel, *Mos de gat*, Barcelona: Edicions 62 / Empúries.
- MIQUEL (2004a): Dolors Miquel, *Aioç*, Barcelona: Edicions 62 / Empúries.

- MIQUEL (2004*b*): Dolors Miquel, *Ver7s de la terra*, Lleida: Pagès Editors.
- MIQUEL (2006): Dolors Miquel, *Missa pagesa*, Barcelona: Edicions 62.
- MIQUEL (2009): Dolors Miquel, *El Musot*, Lleida: Pagès Editors.
- MIQUEL (2010*a*): Dolors Miquel, *Cap home és visible*, Barcelona: Edicions 62.
- MIQUEL (2010*b*): Dolors Miquel, *La dona que mirava la tele*, Barcelona: Empúries.
- MIQUEL (2011): Dolors Miquel, *La flor invisible*, Alzira: Edicions Bromera.
- 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.
- MORENO (2021): Àngels Moreno, «Però la natura no havia pensat en l'amor», dins: Dolors Miquel, *Sutura*, Lleida: Pagès Editors, p. 235-267.
- PEREJAUME (1998): Perejaume, *Oïsme. Una escriptura natural a partir dels croquis pirinencs de Jacint Verdaguer*, Barcelona: Edicions Proa.
- PONS (2017): Margalida Pons, «Mobility and fusion in the literary field: the maverick poetry of Dolors Miquel», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 23(1), p. 1-23. També disponible en línia a: <<http://dx.doi.org/10.1080/14701847.2017.1283111>> [Consulta: 21-12-2021].
- RIBA (2017): Caterina Riba, «Des de la perifèria del discurs: Maria-Mercè Marçal i Dolors Miquel», *Caplletra*, núm. 62, p. 15-35.
- RIBA i COLL (2021): Caterina Riba i Jaume Coll, *A un revolt de la sendera. Cinc poetes*, Juneda: Editorial Fonoll.
- ROIG (2006): Jaume Roig, *Espill*, a cura d'Antònia Carré, Barcelona: Quaderns crema.
- TSVETÀIEVA i AKHMÀTOVA (2004): *Poema de la fi. Rèquiem i altres poemes*, traducció de Maria-Mercè Marçal i Mònica Zgustova, Barcelona: Proa.

BALLAR AL CARRER DE LA TRISTOR:
L'HUMOR EN LA POESIA DE DOLORS MIQUEL

MARC COMADRAN
Universitat Oberta de Catalunya

Al carrer de la tristor,
qui no hi balla
qui no hi balla,
al carrer de la tristor,
qui no hi balla
hi fa por
(Dolors Miquel, *Gitana Roc*)

Un dels trets més característics de la poesia de Dolors Miquel és l'humor. L'autora, al llarg dels divuit llibres de poesia publicats fins ara —i en les múltiples col·laboracions en publicacions i actes públics—, ha donat mantes mostres del seu sentit de l'humor i ha desplegat una comicitat i un humorisme plens de matisos que abracen formes, funcions i temes ben diversos. Bona part de la crítica que ha tractat la seva obra hi ha parat esment, especialment amb relació a aquelles expressions de l'humor més àcid, cantellut o combatiu. Miquel és la poeta de «registros sarcásticos y satíricos [*que*] dejan traslucir la risa» (JOVÉ 2003: 23); la de «la subversió '*punk*', en el sentit de provocació, de la ironia i la sàtira i, fins i tot, de la mala llet» (PALAU 2015: 165); la «del gosar dir les mil ironies, de verb que grata, que no deixa indiferent, sàtir» (GELONCH 2016: 1); la rapsoda d'«incontinent diction that evokes humour and brings the incredible into view» (PONS 2017: 26); «amb una mirada que bascula entre la fúria i l'humor, l'erudició i el llenguatge familiar, contrastos que l'autora ha convertit en marques de la seva signatura» (RIBA SANMARTÍ 2017: 18).

En efecte, l'humor —terme que de moment fa de paraigua a conceptes com humorisme, comicitat, ironia o sàtira, tot just esmentats— és central en la seva poesia i vehicula una determinada mirada, tant de la

realitat, com del llenguatge i els símbols amb què es representa. Andre Jolles, precursor estructuralista que situa l'acudit entre les nou «formes simples» literàries amb què l'ésser humà es relaciona amb el món, subratlla en diverses parts del seu *Einfache Formen* la idea que tot text humorístic, independentment de la forma amb què apareix, *deslliga* alguna cosa. L'acudit més simple ja constitueix un tot complex, i els elements que el configuren tenen una finalitat: sempre descorden, desencadenen, alliberen. El món en què té lloc l'humor, en definitiva, és un espai d'alliberació (JOLLES 1971: 224-236). La mirada humorística de Miquel, com veurem, participa en diversos sentits d'aquest deslligament de coses, de la construcció d'un efecte d'estranyesa, del joc amb la incongruència, de l'eixamplament de mires, al capdavant.

Seguint aquesta relació tot just apuntada, en aquestes pàgines comentaré alguns aspectes de la poesia de Dolors Miquel a partir de la intersecció entre humor i poesia lírica, en la qual també s'entrecreuen qüestions de gènere i la dimensió performàtica de la poeta. L'objectiu, lluny de qualsevol pretensió d'exhaustivitat, és el de proposar un esquema, una guia, que serveixi tant per aprofundir en les formes i funcions de l'humor (o de l'absència d'humor) en la poesia de Dolors Miquel, com per conceptualitzar l'humor com a eina d'anàlisi per a la interpretació de les seves obres i de la seva trajectòria.

Abans d'entrar en matèria, resulta interessant de constatar que l'humor, si bé ha estat lúcidament subratllat com a central i com a marca d'identitat de la poeta, no ha estat, en canvi, al capdamunt de la llista d'aspectes que han servit per explicar l'obra de Dolors Miquel. De fet, no ho ha estat ni per a la mateixa poeta, que ha exposat la pròpia concepció del fet poètic i de la inspiració en termes exògens, de transcendència i de «necessitat» viscuda (GARCIA 2008), d'experiència vital propera a l'espontaneisme que porta la poeta a crear al voltant del «misteri» de les grans veritats (MIQUEL 2008). Una teorització que, llegida al marge de la seva poesia, sembla deixar poc marge al joc i al relativisme.

Hi ha diversos aspectes que incideixen en aquesta atenció tangencial de l'humor per part de la crítica i de l'autora. N'hi ha dos, però, que són especialment significatius. D'una banda, hi té a veure la naturalesa de l'obra. Paradoxalment a allò que sembla derivar-se de l'hu-

morisme, la poesia de Dolors Miquel és una obra eminentment dura, colpidora, espinosa, que poua precisament en el dolor i l'angoixa que genera el nostre trànsit per la vida. En un dels poemes més breus i més esfereïdors de la seva obra, «Llegia Wittgenstein», la poeta hi diu «l'animal mata i el dolor és intestí, el dolor és un laberint intern». L'humorisme, en aquest laberint, no construeix cap refugi evasiu per a l'alegria o la riallada fàcil, sinó ben al contrari, sovint participa de la construcció d'un món que a voltes s'endinsa cap a la foscor i l'angoixa de la vida. Significativament, en els paratextos del seu darrer llibre, *Sutura*, una obra que fixa una determinada imatge de la poeta en la maduresa de la seva trajectòria i que l'autora planteja públicament com a final, no hi apareix cap referència sobre l'humor. És més, en l'anàlisi que fa Àngels Moreno en l'epíleg sobre la poesia de l'autora, interpreta *Ictiosaure*, sens dubte un dels llibres més punyents de l'autora, «com el llibre paradigmàtic de la poètica de Dolors Miquel». Un llibre, diu Moreno, en què «de cada imatge se n'escriuri en riu de tinta, per la riquesa de la cosmologia que esdevé en el text, oasi de l'horror» (MORENO 2021: 251). Més que l'humor, doncs, sembla l'horror allò que sona com a leitmotiv de l'obra.

D'altra banda, la poesia lírica no ha estat un dels vehicles tradicionalment associats a l'humorisme o la comicitat, especialment si aquests s'han expressat amb procediments allunyats de la facècia i el distanciament irònic i n'han emprat d'altres típicament propis de l'humor de broc gros, com el burlesc, la caricatura, l'excentricitat, el grotesc, l'escatologia, la sàtira o el sarcasme; tècniques que Dolors Miquel fa servir en diversos reculls. Aquest tipus d'humorisme transgredeix les associacions a què feia referència i que nien en la percepció que tenim de les possibilitats i limitacions del fet poètic. Tant és així que l'únic article que se centra en l'humor per valorar la poesia de Dolors Miquel és significativament per usar-lo com a arma llancívola. Arran d'un recital en el marc del I Festival de Poesia *Taca d'oli*, s'hi dirà que Miquel, juntament amb altres «poetes-humoristes» com Enric Casasses, Joan Ramon Roig i Jaume Sisa, conformen «un exemple més de com la postmodernitat ha renunciat a una idea “forta” de literatura per convertir-la en entreteniment de bar: un simple club de la comèdia» (ADELL 2005).

Dit això, els Estudis de l'humor —els *Humour Studies*, tan vigorosos en el món anglosaxó— contribueixen a un canvi de perspectiva i compten a casa nostra amb diverses i significatives aportacions sobre literatura catalana. Aquest article és deutor d'idees d'algunes d'aquestes aportacions (especialment, CASACUBERTA i GUSTÀ 1996; GREGORI i ROSELL 2006; CARBÓ et al. 2008). Els anomenats Estudis de l'humor beuen d'una llarga tradició interdisciplinària de teoritzacions al voltant de l'anatomia de l'humor i la rialla, plantejaments que convencionalment hom sol agrupar al voltant de grans nodes teòrics en funció de l'aspecte en què posen l'accent. L'humor és polièdric i esmunyedís a sistematitzacions monofocals. Veurem com l'anàlisi de l'obra de Miquel se servirà sobretot d'aportacions que giren al voltant de les teories de la superioritat, la incongruència, la psicoanàlisi i els aspectes cognitius de l'humor (LARKIN-GALIÑANES 2017).

De totes les perspectives que admet —exigeix— l'humor quan vol ser explicat, la noció de funció que proposa Peter BERGER (1997) forneix una bastida per anar avançant cap a formes d'expressió de la comicitat i cap als seus efectes literaris. Seguint i versionant Berger, doncs, podem analitzar l'humor en la poesia de Dolors Miquel al voltant de tres grans funcions: *a*) l'humor com a consol; *b*) l'humor com a arma, i *c*) l'humor com a joc intel·lectual. Cap d'aquestes exclou les altres, més aviat s'encavalquen, en alguns casos els límits amb què confinen una amb altres s'esborren i es confonen, però en conjunt permeten esbossar les capes i direccions d'aquell sentit de l'humor que és assenyalat com a marca de la seva signatura.

1. L'HUMOR COM A CONSOL

Que la vida és tràgica per naturalesa, que el seu curs és un «camí sembrat de creus» —per dir-ho a la manera de Verdaguier, que l'autora situa en la seva tríada de referents imprescindibles— i que l'art i la literatura són fonts de consolació és una cosa sabuda i sobradament argumentada. L'especificitat de l'humor, en aquesta partida patida i perduda davant la vida, és que troba i explota la incongruència per provocar el somriure o la rialla, i en conseqüència despulla l'horror

del fet tràgic i el mostra des de la seva imperfecció. L'horror és imperfecte i, per tant, risible. Així, com teoritza Bergson a *Le rire: essai sur la signification du comique*, allò que viscut des de l'emoció seria devastador, quan és filtrat per la intel·ligència pura és assumible, cognitivament digerible i, encara més, font de gaudi. El lector, amb el somriure —físic o entelèquic— tanca el cercle de la comunicació humorística i, per virtut del distanciament intel·lectual que genera l'humor, se situa al costat en un rol d'observador —més que no pas d'experimentador. Davant de la tragèdia del fat, la poeta hi oposa la tragicomèdia del seu trànsit. El consol, doncs, deriva d'aquest humor horitzontal, d'aquest pas al costat que no permet suprimir la tragèdia, però sí observar-la des d'una òptica més plaent.

En aquest sentit, Dolors Miquel ha explicat l'ús de l'humor en la seva poesia des de la necessitat d'adoptar aquesta nova posició per tal de distanciar-se de la pena —d'insensibilitzar-se'n, de cercar «une anesthésie momentanée du cœur», tornant altre cop a BERGSON (2021: 4)—, per alleugerir-la ja no des d'un punt de vista vivencial —per conviure-hi—, sinó des d'una perspectiva estrictament poètica —per poder *dir* i treballar amb el material poètic sense *fer-se mal* o *fer mal*:

Utilitzo l'humor per tapar coses que em fan mal. Rere els meus versos humorístics hi ha una ferida. A vegades he volgut passar-me de voltes en algun vers o poema, però no faig servir l'humor per fer riure, sinó per protegir-me. [...] Si faig servir l'humor també protegeixo els lectors. Jo no vull fer mal, quan escric: és l'únic que tinc clar. I tampoc vull deixar la gent sense aire. Odio els poetes i els novel·listes que ofeguen. (NOPCA 2017)

S'expressa en un sentit idèntic en la conversa amb Gelonch (2016b: 49-50), en què insisteix en les virtuts expressives de l'humor en la comunicació literària («La tristesa te deixa sense aire [...] amb l'humor quan rius, respire. [...] M'ajuda a mi, ajuda els altres, el missatge, a no ser tan dur. Si no, és irrespirable.»); i a Riba Sanmartí, que remet a una conversa inèdita amb Maria-Antònia Massanet, en què apunta que l'ús de l'humor serveix per desmarcar-se de la manera d'escriure «estripadament, com fa l'Anne Sexton o la Virginia o aquesta pasma de gent» (RIBA SANMARTÍ 2017: 21-22).

De l'horror a l'humor hi ha un pas, i és l'art —també el somriure— allò que ens salva: «al carrer de la foscor», diu Miquel a *Gitana Roc*, «qui no hi balla hi fa por». L'humor de Dolors Miquel, doncs, es posa al servei del lirisme en la mesura que és una eina que connecta amb l'expressió profunda, un mecanisme per protegir-se, per processar el «laberint intern» i per traslladar el missatge. Una manera —potser l'única, en alguns casos— de dir les coses més greus. Les formulacions de Miquel recorden a allò que Armand Obiols, crític francitador i lúcid teoritzador de l'humor en literatura, afirmava quan, davant dels excessos lírics i de la pornografia sentimental, deia que «l'humorisme és una cosa més seriosa del que sembla» (OBIOLS 1925). Seguint la línia argumental del seu amic i company de redacció Joan Oliver, que assegurava que «sense posseir el sentit de l'humorisme avui un novel·lista no pot pretendre de ser profund» (OLIVER 1925), Obiols, tot subvertint les associacions tradicionals entre literatura i humor, conclouïa que «avui dia el millor humorista és l'escriptor que escriu en sèrio» (OBIOLS 1924).

Des de la intel·lectualització humorística, hom pot pensar en les grans preguntes i angoixes de l'existència humana tot observant una puça. El poema «Mamíferes amb puça», de *Missa pagesa*, juga amb l'analogia i la ironia per construir un poema humorístic basat en el contrast entre les grans preguntes sobre l'existència —que alhora, tendencioses, apunten críticament a febleses humanes— i la insignificança típicament atribuïda a aquest tu poètic, la puça:

Jo, Déu, la mamífera,
 miro embadocada l'univers i les coses invisibles
 i miro la puça que hi ha a la panxa de la meva gossa.
 ¿Em mirarà també ella així
 amb aquesta espiritual complaença?
 ¿Voldrà la puça aventurar la hipòtesi
 dels universos trismegistos?
 ¿Sentirà la puça de sobte un desig infinit d'amor
 i l'anomenarà Déu? Déu, Déu.
 ¿L'anomenarà Déu en un càntic
 des dels microbis que jeuen immòbils a la panxa de la puça
 i cap avall i cap amunt fins a la meva mà o més encara?

¿Se sentirà la puça infinitament poderosa
a la panxa de la meva gossa?
¿Pensarà a destruir el bosc dels suaus, llargs pèls
que la tardor arrenca i m'omplen el pis de volves?
¿Pensarà en una guerra nuclear?
¿Sentirà la puça l'occidentalitat del buit dels segles?
¿Anirà la puça al psicoterapeuta o al psiquiatre
quan intueixi que és mirada per algú que mira?
¿Culparà son pare i sa mare, la puça, d'aquesta neurosi?
¿O m'anomenarà Dea? O el que és molt pitjor:
anomenarà Dea la meva gossa, pensarà
que és la filla de la meva gossa?
¿Es farà també preguntes tan estúpides com jo?
¿Crucificarà altres puces?

Una variant de l'humor que es relaciona amb el consol davant la tragèdia és l'humor negre i l'humor grotesc, dues de les expressions més característiques i reconegudes de la poesia de Dolors Miquel. Aquí la tragèdia no hi és filtrada o distanciada, sinó que hi és plantada a davant i encarada, en el primer cas; absorbida generalment en un univers absurd, en el segon. L'absència i la pèrdua, representada emblematícament per la mort, és al centre d'aquest tipus de poemes. El poemari paradigmàtic en aquest sentit és *El guant de plàstic rosa*. L'epíleg poemàtic del volum parla precisament del context de pèrdua que el motiva («Amor, casa, família, fill, parella van desaparèixer. Carrers, ciutats, cases») i de la necessitat essencial d'expressar-se: «era una dona abocada a escriure llibres o a morir. Escriure la mort en lloc d'experimentar-la» («A manera d'epíleg. Genealogia del guant»).

La mateixa idea que articula el recull, que tothom té un cadàver podrint-se a l'aigüera (o més d'un), té un component humorístic que produeix un efecte a mig camí entre el somriure i la ganyota, a mig camí entre la comicitat que neix de la transgressió, i la nàusea o el terror. Tots els poemes s'enfilen en aquest eix temàtic i desenvolupen els matisos d'aquesta negror des dels mateixos títols: «Hi ha un home podrint-se a l'aigüera», «Toc, toc. Hi ha algú aquí?», «El guant de plàstic rosa», «Serveis socials de salut mental», «Amb els de les cambres frigorífiques del tanatori», etc. El poema «Últimes vuloptuosi-

tats» és representatiu del to i d'alguns dels principals procediments que desencadenen l'humor negre i el grotesc, com són la metàfora des de l'escatologia, el desagradable i la lletjor, l'exageració i l'absurd:

Vull que m'enterrin despullat
 amb el penis erecte marcant la posició 32° latitud Nord,
 amb el peu dret sobre una roca de peix lunar
 i l'estómac obert i cobert d'esperons de gall negre.
 Vull que m'enterrin despullat,
 que els convidats diguin quin penis més bonic tenia
 com en devien gaudir les dones en ser penetrades per l'anus, les
 vagines, les boques.
 o en beure el seu líquid blanc escumejanta, escumejanta.
 Mar blanca, mar blanca, mar escumejanta.
 Jura'm que m'enterraran despullat i que tu vindràs despullada,
 que no deixaràs entrar directors de banc o funcionaris d'hisenda,
 ni carters portadors de males notícies. Jura'm que la meva carn
 resplendirà
 que el meu fetge serà mullat en alcohol, que el meu cervell,
 quan els cucs
 faran un sopar fred amb el meu cos, transcriurà totes les poesies
 que mai he dites,
 les transcriurà per la teva mà, que serà la mà amb què tu palpeges.

Tot i que *El guant de plàstic rosa* és emblemàtic d'aquest tipus d'humor, que sacseja el lector transgredint tabús i pressupòsits al voltant del lirisme i la comicitat, l'humor negre i el grotesc s'estenen al llarg de l'obra, amb més o menys intensitat en l'ús dels recursos esmentats, especialment en el tractament de la mort i de camps associats a la pèrdua i l'alienació (la farmacologia de geriàtric, la depredació animal i vegetal, el maltractament, el desig animal que confon eros i tànatos, etc.). L'imaginari poètic, visual i humorístic de *Transgredior*, algunes realitats encapsulades a *Haikús del camioner* o algunes *boutades* d'*Amb capell* («Tia Rosa: / t'has mort. / T'ho dic per si no ho sabies, / Tia Rosa») podrien situar-se en aquestes coordenades. N'és un altre exemple, d'entre molts, la «Quarteta coixa de l'hamburguesa» (de *Heavy Mikel*), que alhora torna a exemplificar el constant joc in-

tertextual que l'autora fa amb la tradició amb finalitats humorístiques —sense anar més lluny, en el poema «Últimes voluptuositats» transcrit més amunt, el lector hi haurà trobat una versió dels famosos versos del «Possèit» de Gabriel Ferrater. Aquí, el somriure (amarg) neix del recurs de la literalitat al voltant d'un símbol rebregat de la literatura amorosa com és el cor, i de la vulgarització del tòpic de l'*amor post mortem*, que és transposat en un context de *fast food* culinari:

No em matxaquis més el cor,
amor meu, amb la picadora
que després trobaràs agror
a l'hamburguesa.

Amb relació a aquests dos poemes, convé apuntar un aspecte no gens menor a l'hora d'analitzar l'humor: la performativitat. Dolors Miquel és una de les poetes de l'escena pública catalana dels anys noranta ençà (COSTA 2017: 52) i la incidència de la seva obra, eminentment textual (MARRUGAT 2009: 474), no pot ser entesa al marge del seu carisma performatiu. Margalida Pons, que n'ha tractat la dimensió performativa i les implicacions literàries i polítiques, ha explicat com l'actuació —*performance*— implica una interpretació que dota de (nou) sentit a allò que és dit: «Miquel gives phonetics and rhythm their own meaning, while calling attention to the distance between the reading as a decoding and the reading as a performance» (PONS 2017: 25-26). Així mateix, la intenció humorística implica una determinada estratègia, posició i actitud davant del poema i obre la porta a l'explotació d'incongruències amagades al text, que són origen i font de l'humor. Un bon exemple d'aquesta explotació és la lectura que Dolors Miquel fa d'«Últimes voluptuositats» en el marc de la presentació de la traducció *El guante de plástico rosa* al Centre Cultural Llibreria Blanquera de Madrid (LOS LIBROS DE LA MARISMA 2018). Segurament perquè l'autora és conscient dels efectes literaris d'aquesta dimensió performàtica, bona part dels poemes del recull *Heavy Mikel*, que conté altres quartetes humorístiques com la que hem vist de l'hamburguesa, apareix publicat amb el subtítol «poesietes orals per tenir davant dels ulls».

2. L'HUMOR COM A ARMA

Una altra capa de l'humor de l'autora és la que transforma el poema en camp de batalla. Si el somriure que consola actua cap endins i emergeix de l'emmirallament de l'experiència profunda, l'humor com a arma es dirigeix cap enfora i es fixa en el context compartit entre autor i lector. Un context que és filtrat per la fantasia, que és exposat des d'unes normes morals preses i que, en base a aquestes, ofereix objectius a atacar (FRYE 1957). El component agressiu de l'humor, aquell que arremet i «diu les coses pel seu nom», ha estat estudiat pels anomenats teòrics de la superioritat. Entre aquests destaca Hobbes i la seva cèlebre formulació de l'humor com «a sudden glory», una mena d'*incerta glòria* lligada a un sentit de superioritat i triomf que situa els participants de la comunicació humorística en un pla de domini respecte a allò bescantat (HOBBES 1999: 54-55). La ironia, la sàtira i el sarcasme són formes que típicament expressen el plantejament de l'humor *contra* algú o alguna cosa, i són concebudes com a mecanismes de regulació social: allò que és percebut com a asocial és escarnit amb el filtre de l'humor. O, com diu la poeta, «que algú m'estreny, estisora!» («Escolteu!», d'*Amb capell*). La poesia de Dolors Miquel és «vital i sarcàstica», sintetitza el *Diccionari de la literatura catalana* (BOU 2008: 640). La ironia, la sàtira i el sarcasme són, en efecte, uns altres dels registres més coneguts de la seva poesia.

En la seva classificació, Berger admet que moltes formes d'humor, també aquelles que es relacionen amb el consol, tenen aquest component d'atac —com el tenen, d'una manera o altra, els poemes citats fins ara. Les capes de l'humor se solapen. Per això, conclou, en sentit estricte la sàtira és «aquella forma d'expressió de la comicitat que recorre a l'agressivitat com un ingredient que forma part de les intencions bàsiques de l'escriptor satíric» (BERGER 1997: 285). No cal insistir en el poder alhora corrosiu i alliberador d'aquest tipus d'humor, que amb la riulla torpedina les jerarquies i les legitimitats de les relacions d'autoritat. O, com diu Simic de manera molt il·lustrativa, «the whole notion of hierarchy and its various supporting institutions depends on the absence of humour» (SIMIC 1997, *apud* Louie 2017: 29). Un dels màxims exponents d'això és l'Església catòlica medieval, que, en

establir el lligam rialla/cos, l'humor va ser concebut com a part de la dimensió política del cos i, per tant, oposat a l'espiritualitat monàstica. D'aquí les escasses referències a l'humor dins la Bíblia, les recerques per demostrar que Jesús no va riure mai, etc. (LARKIN-GALIÑANES 2017).

No és d'estranyar, doncs, que una de les obres que ha causat més rebombori hagi estat precisament *Missa pagesa*, un llibre que simbòlicament portava l'humor per mitjà de la paròdia hipertextual al cor d'una institució que l'havia condemnat durant més de mil anys. A través d'aquesta missa —conformada per subgèneres associats a la litúrgia catòlica com profecies, salms, cants, planys, homilies, himnes o pregàries, entre d'altres— la poeta carrega amb humor contra els sistemes que aquesta mateixa institució eclesiàstica —des d'aquests mateixos subgèneres— ha creat i legitimat amb el seu discurs: la societat patriarcal i el capitalisme, dels quals pengen altres temes relacionats com la institucionalització de l'amor, la visió antropocèntrica i utilitària de la natura, la noció lineal de progrés o l'alienació inherent a la societat de consum i de l'espectacle —o, a l'altra cara de la moneda, la ràbia, l'angoixa i l'ofec que provoquen a l'individu conscient—, entre d'altres. Miquel, a *Gitana Roc*, assegurava que la seva poesia parla «per sobre de tot, del dany que causen estructures socials com ara la família o la policia»; «família» i «policia» com a metonímia de les constriccions que governen les esferes privades i públiques de l'individu, davant les quals és preferible «quedar-se sol que viure en eterna contradicció amb un mateix seguint els principis d'actuació que altres ens implanten».

Un exemple de poema que encapsula aquestes crítiques és «Himne del rambo de la migdiada». Com és habitual en l'obra de Dolors Miquel, el joc irònic s'engega ja en el nivell paratextual, amb les paròdies i jocs de contrastos que crea des de títols, subtítols i epígrafs. Les reflexions de Gregori al voltant dels títols, «potents recursos al servei del discurs metaficcional» (2011: 51), són especialment útils per a l'anàlisi dels girs crítics i humorístics de Miquel. En aquest cas, la poesia himnica és dedicada a Rambo, l'heroi de guerra estatunidenc, prototip de la masculinitat tradicional, d'home primari, autosuficient, de resolucions violentes, que pretesament encarna valors essencials

dels Estats Units i que la indústria cinematogràfica ha elevat a icona de la cultura pop. El Rambo del poema, però, és un heroi de la migdiada i, en conseqüència, esdevé un prototip de qui té com a camp de batalla el sofà —símbol postmodern de la realització quotidiana de l'individu mitjançant l'oci i l'entreteniment (estèrils). El títol, ja paròdic, és seguit del subtítol «(pregària universal)», que eleva la caricatura a categoria de masculinitat, i és reblat amb l'epígraf «sursum corda... *amunt els cors!... amunt els culs!*»:

Aixequen els culs de les cadires, fills de la gran truja!
 Aixequen els cossos dels sofàs, cabrons endormiscats!
 I, si no podeu perquè esteu sobrealimentats de vitamines,
 camineu amb el sofà pegat al cul, rambos de la migdiada,
 com un cargol, acabronats, com un cargol carregueu la casa.
 Aixequen-vos de la tomba, beneïtots multimèdia,
 llatzerosos consumidors del somni nord-americà.
 I sortiu, sortiu d'aquest claustre, d'aquesta gran catedral,
 homes de clausura del segle 21. Homes clausurats.
 Mengeu el misteri de l'excrement,
 sigueu expulsats de l'intestí materialista
 de la panxa del bou del dòlar.
 Aixequen els culs de les fofes mentides, fills de la gran truja!
 Oloreu l'aire contaminat per la vostra merda.
 Rebolqueu-vos-hi com porcs, a la bassa de la vida.
 Rebolqueu-vos-hi.
 Anem...

L'humor que carrega àcidament contra aquest estat de coses és omnipresent al recull, que, tanmateix, acaba amb un «criatura realitzada» a la darrera pàgina, un vers final que entronca amb les virtuts pedagògiques i transformadores de la poesia i, per tant, també de la mirada satírica («l'humorisme és cosa altament civil», deia Carner al pròleg d'*Auques i ventalls*). Berger apunta que, si bé en poemes així autor i lector han de partir d'un context compartit, «no cal que des del primer moment l'audiència estigui d'acord amb l'autor de la sàtira. [...] La sàtira també pot tenir una dimensió formativa: podria ser que *com a resultat* de l'esforç de l'autor satíric el públic arribés a ador-

nar-se del caràcter indesitjable de la persona o cosa atacades» (BERGER 1997: 287).

La *missió* irònica, satírica i sarcàstica de poder transmutador, doncs, es desplega humorísticament al llarg de tota l'obra i esdevé un autèntic leitmotiv en llibres com *Llibre dels homes*, *Ver7ts de la terra* i *El musot*. Aquest darrer exemplifica de manera paradigmàtica com la mirada humorística serveix de palanca (des del títol, com deia, i aquí també des dels títols alternatius proposats a l'interior) als «capgiraments simbòlics» (RIBA SANMARTÍ 2017: 18-25) amb què l'autora desmunta les convencions patriarcals. Són recursos que impliquen un canvi de perspectiva i que fan visibles les forces opressives i constrictores de la dona que emergeixen de la gramàtica social i de la tradició. En menys mesura, també cal posar com a llibres en què l'humor és concebut com a arma *La dona que mirava la tele* —l'humor del qual es mostra de manera desenfadada en l'apèndix, un glossari bauçanià de la teleporqueria— i *Heavy Mikel* —que, pel caràcter antològic del recull, aplega poemes humorístics i no humorístics.

De tots aquests, *Ver7ts de la terra* és un cas de mirada còmica singular. Els temes que l'autora passa habitualment pel sedàs de la sàtira, aquí hi són expressats per boca d'aquells personatges-tipus que poblaven la ruralia lleidatana de la seva infantesa. «Amb les paraules», diu Miquel a l'epíleg, «semblava com que un món perdut tornés a prendre forma, era com si el recuperés d'una manera màgica, a través de l'aire». Des d'un llenguatge col·loquial (sovint vulgar), recurs habitual de l'autora, els personatges-tipus mostren les constriccions del sistema. I ho fan, o bé despullant-ne les misèries des de dins (com en els poemes lligats al tema de la malcasada: «Dixa'm ja, no m'empudegos, / que tinc fenyà amb la canalla: / Tu em vas fer 'questos borregos. / T'haguessos fet una palla», «Matrimonis»), o bé participant-hi en la mesura que conformen la galeria d'homes petits, d'ingenus, de covards o de ximpls («Mos caguem en tots los Sants / en les Verges i en lo Déu, en monges i en capellans. Prò que no ens tòcon la Seu», «Pagesos»).

El poema «Diu que és artista, aquest plaga?», que posa en vers el parer d'un «empresari de tractors, ric i respectat», forma part del conjunt de poemes que giren al voltant del conflicte artista/societat i del

funcionament del camp literari (català), que des de Bourdieu sabem que es mou per paràmetres que no necessàriament tenen a veure amb la sinceritat o la justa valoració dels productes artístics. És pertinent mencionar-los a part perquè són certament alguns dels més estripats. El títol de la prosa poètica que clou *Heavy Mikel* és prou il·lustratiu del tipus d'humor i dels procediments que solen emprar-s'hi. Aquesta prosa poètica té forma de carta i és dedicada a algun cappare del camp cultural. El títol, doncs, de llargària foixana, diu així: «Epístola des-introduc-tòria, dirigida a l'Il·lustríssim Sr. Mainader dels Mestre-Tites, Marquès de Simelaxupesguanyes, Simafalaguesguanyes i Nomcritiquisquetaixafo, Cavaller de l'orde del Quedobé instituït per l'il·lustríssim col·legi dels Datspelculs, Representant dels reis de la Influenza Catalana, conseller i amic del Gran Tresorer de Finances, Capità dels 500 aspirants a lletristes i Ambaixador de les lletres transprepucianes».

3. L'HUMOR COM A JOC INTELLECTUAL

En les percepcions de l'humorisme i la comicitat, com en les percepcions de l'expressió lírica, la intel·ligència hi té un paper important. L'humor és un joc intel·lectual en què l'enginy dona forma, en dispositius més o menys complexos, a intuïcions que connecten universos que no són compatibles segons la lògica racional. Els teòrics de la incongruència posen al centre de la definició de l'humor l'aparellament de realitats heterogènies. És la «facultat de descobrir i expressar elements còmics o absurdament incongruents en idees, situacions, esdeveniments, actes», segons el *Diccionari General de la Llengua Catalana*. Tots els poemes amb components humorístics que hem vist, doncs, parteixen d'aquest joc intel·lectual, més enllà que es tracti d'un humor horitzontal com el que consola, o d'un humor vertical com el que fereix. Amb tot, i reiterant que les capes de l'humor s'imbriquen i se superposen, hi ha poemes en què el joc guanya la partida al missatge, en què l'interès sembla desplaçar-se del tema per recaure en el simple gust per l'explotació de la incongruència. Podríem dir que aquest tipus d'humor se situa *al marge*, ja que actua més enllà del missatge, ens acontenta amb el gaudi que produeix la seva simple ob-

servació, implica allò que Freud, citant Fischer, n'anomena un «judici desinteressat» de l'objecte (FREUD 1986: 9).

Aquest tipus de poemes estan clarament centrats en la llengua i en el joc de relacions semàntiques i pragmàtiques que és a la base de la seva estructura. Ponç Puigdevall, amb relació a *Gitana Roc*, diu de «l'enginy verbal» i «els jocs de paraules» de Miquel «esquerden de dalt a baix la seriositat acadèmica i el sentit comú filològic» (MIQUEL [s.d.]). Al llarg de l'obra trobem un ús no convencional de la llengua a partir d'homònims, sinònims, hipèrboles, ironies, ambigüitats, girs inesperats, semblances i dissemblances il·lògiques, salts de registres, etc. Un dels poemes més coneguts de Dolors Miquel, «El vers del no dir res», que per les estratègies emprades ha estat considerat «avant-guardista» (MARRUGAT 2009: 474), sembla partir d'aquest humor «desinteressat». El poema surt del gust de dir pel fet de dir; o, el que és el mateix, del gust de dir sense dir ben bé res:

Ben bé no sé pas poc què dir
i poso punt on hi va pont,
perquè no tinc pas res a dir
que tinc un tap enmig del front
i faig el vers per no dormir
que el vers s'assembla a la son.

Tinc tanta son que trobo el tinc
dur i molt fer i hi vaig clapant
cap al camí del sense cinc
que fou trobat tot badallant.
Caigué del seny com qui fa clinc
i busco el clinc amb mà i amb guant.

I trobo un clanc, un clonc i un clunc
i en vers envers qui no se sap
amb mots ben tots de res ben func
i on-als hi vaig-vaig-vaig de cap.
Com caic de cul sobre el rim punk
no sé si dormo o menjo rap.
[...]

Altres cops, la performativitat, tan característicament associada a aquest poema (SUMMA 2009), determina la percepció que el lector-espectador té de l'humorisme que conté. En la mateixa línia de joc lingüístic i performatiu, se situen altres poemes, com és el cas de «El cul» (a *Heavy Mikel*), que juga amb la descomposició de mots simples i es construeix suggerint relacions semàntiques i morfològiques impossibles («Gros o petit, el cul s'oculta / o es clava endins, llargut tubècul, / que el cul fa món, i el mono cul, / i amb la mà al cul es fa màcula. [...]»); o «Queen dels dos», en què el relat d'un món narcòtic es construeix sobre la base del joc de relacions d'homonímia i paronomàsia («Merda de Planeta! / Divlí Planeta! / Queen dels dos? / Cavalls i eugues del Prat de la Bonaigua! / Peueu-hi la peülla. / Estic com fosa [...]»). Aquest darrer poema demostra com, més enllà del joc pel joc —més enllà de l'humor com a joguina—, l'esplai humorístic també amplia significats precisament perquè superposa aquests universos no relacionats entre ells. L'associació d'idees com a resultat de l'associació fonètica és un recurs, sovint de resultats humorístics, que trobem especialment en llibres de ritme vertiginós com *Llibre dels homes*, *La dona que mirava la tele* o *Gitana Roc*.

L'enginy humorístic també és present en el joc metapoètic de Miquel, sigui en la justificació dels motius que hi ha a l'origen de llibres o poemes, sigui en l'explicitació d'aspectes procedimentals o compositius que se li van apareixent en el procés de creació. El *Llibre dels homes*, que catapultava Miquel al gran públic, és segurament l'obra aparentment més còmica i sens dubte la que més juga amb l'enginy de finalitats humorístiques (jocs de paraules, seqüències eufòniques, patrons rítmics...). Hi trobem les dues estratègies metapoètiques esmentades. D'una banda, una declaració d'intencions rimada al començament («Hi haurà tant plagi / com a mi em ragi, / [...] tant me'n riuré / que miraré / d'ensenyar re / que sigui pràctic / o bé didàctic»), un recurs que retrobem a *Gitana Roc*, en què es compara el canvi de to i estil poètics amb el canvi de sabates, tot relacionant la poesia amb els ulls de poll. I, de l'altra, hi ha diversos versos de *Llibre dels homes* en què hi ha valoracions del mateix text («Era un os car / (el calembour / m'ha sortit pur / si bé l'accent / posa la gent) / i això ho dic / perquè era ric / només en ossos»), o en què s'explicita les dificultats de la

poeta a l'hora de solucionar algunes rimes («Deixem-lo estar / fuet en mà / aquest batraci / fan de l'Horaci / que el que vull ara / és fer la gara / gara a un altre / (Què rima amb altre?)» o «I per tu, Tresa, / sense peresa, / perquè al treball / ens fem un tall / de riure penes / a les esquenes / d'alguna fleugma / —que rima amb zeugma—»), recurs que tornem a trobar a *La dona que mira la tele*.

Dins del gust per la cosa metapoètica caldria incloure els múltiples jocs que l'autora fa amb els referents culturals compartits amb el lector —tot just apuntats aquí i desenvolupats en altres parts del volum— com són les versions, les paròdies o els capgiraments que parteixen de la tradició, entre d'altres. Més enllà del missatge crític que ben sovint aquestes estratègies vehiculen, hi ha casos en què el poema pot ser entès com a simple joguina verbal, com a motlle formal i cultural en què la gràcia recau, com en el cas de l'acudit, en el factor de sorpresa i d'inesperat que contenen al final:

'Nava pel son transparent
amb les mans a la butxaca.
Realitat va dir: Vens?
Jo li vaig dir: Ni borratxa!
(*Heavy Mikel*)

4. MIRADA HUMORÍSTICA, PENSAMENT DIVERGENT

Si efectivament l'humor és essencial en la poesia de Dolors Miquel, caldria preguntar-se, doncs, què passa amb aquells poemes i aquells reculls de l'autora que es caracteritzen precisament per l'absència d'humor. Partint de la base que, com diu Ballart, la ironia i l'absurd són ingredients recurrents de la poesia contemporània (BALLART 1994: 376-388), hi ha poemes i reculls en què la intensitat del joc humorístic és certament molt més baix, com és el cas d'*El vent i la casa tacada*, *La flor invisible* o *Ictiosaure*. D'entrada, es podria dir que, seguint la concepció poètica de l'autora, cada poema «surt» com pot. El poema, diu Miquel, «ja sap la seva forma d'antuvi i només es deixa domar en petits meandres o trossos curts del seu transcórrer

etern» (MIQUEL 2009) i, en aquest sentit, la presència o absència d'humor pot tractar-se d'una qüestió d'estil, de to o de forma en funció del que cada poema o cada obra exigeix en cada moment. També podria ser que hi hagués realitats tan punyents que, en alguns casos, no permetessin el distanciament humorístic, realitats que no admetessin ser mirades de gairell, ni acarades, ni atacades, ni usades com a pretext. Tornant a Bergson —per a qui «le rire n'a pas de plus grand ennemie que l'émotion» (2021: 3)—, podria ser que aleshores l'emoció no pogués ser bandejada i, per tant, que l'humor no pogués entrar en joc. I crec que, en alguns casos —en poemes de temes recurrents com la pèrdua o la violència—, és així. Tanmateix, així com el vitalisme maragallià treu el cap fins i tot en els poemes de filiació decadentista, la sensació és que en la poesia de Miquel quasi sempre hi ha una esclatxa per on es pot escolar encara que sigui un inici de somriure.

Així, té un cert interès d'observar la seva trajectòria interpretada a la llum de l'humor. Tot i que abocat a un cert falsejament —Miquel assegura que molts dels llibres són escrits de manera simultània i que la data de publicació és una qüestió merament circumstancial (GELONCH 2016b)—, com a exercici interpretatiu té gràcia veure com la seva trajectòria s'inicia amb un poemari d'un lirisme expressionista de to transcendental (*Flor invisible*); que es dona a conèixer, també a l'escena pública, amb un llibre caracteritzat per l'humor d'enginy i la sàtira constructiva (*Llibre dels homes*); que aleshores hi ha tot de poemaris marcats per l'experimentació i l'inconformisme literari, que, juntament amb l'aparició de temes més punyents i amb la consolidació de la seva veu dins del camp cultural català, ja estan tenyits d'un humor més negre i una sàtira molt més mordaç; i que en els darrers poemes el lirisme de tema greu es torna a imposar —sempre des de la veu pròpia que ha anat construint— fins a *Ictiosaure*, en certa manera un punt d'arribada de la seva trajectòria. Trec d'aquest esbós *Heavy Mikel* i *Sutura* pel caràcter antològic que les motiva.

Sigui com sigui, aquest repàs tan esquemàtic posa en relleu el punt de partida d'aquest article: que l'humor és un ingredient essencial en l'obra poètica de Dolors Miquel. I més enllà de funcions i formes, que aquí tot just he apuntat i l'anàlisi de les quals donaria pas a un estudi molt més extens i aprofundit, també queda clar que l'humor és una

manera d'entendre la realitat. Entendre-la en dos sentits: en el de mirar-la —la mirada humorística, que implica un «pensament divergent» (ZIV 1983)—, però també en el sentit de conèixer-la —l'humor com a eina epistemològica. En aquest sentit, al marge de la resiliència, l'atac o el joc, l'humor té una dimensió cognitiva que permet arribar a una comprensió de la realitat des d'un altre angle, a un (auto)coneixement superior, a fer visible allò que era amagat i que d'altra manera no podria dir-se (FREUD 1986; LARKIN-GALIÑANES 2017). La realitat és polièdrica i ha de ser explicada des de l'experimentació, des d'aquesta «divergència» cercada, des de formes que contínuament donen pas a la bisociació d'universos i lògiques, com fa la poesia; o l'humor. Qualsevol intent de sistematització o d'explicació des d'absoluts és només literatura. O, com diu Miquel a «Mercadillo de cap de setmana» (de *Heavy Mikel*):

Bueno, bonito, barato
Au, passa, xato.

BIBLIOGRAFIA

- ADELL (2005): Joan-Elies Adell, «El club de la comèdia», *Avui*, 07 desembre, p. 23.
- BALLART (1994): Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Quaderns Crema; «Biblioteca general» núm. 18.
- BERGER (1997): Peter Berger, *La rialla que salva: la dimensió còmica de l'experiència humana*, Barcelona: La Campana; «Obertures» núm. 1.
- BERGSON (2021): Henri Bergson, *Le rire: essai sur la signification du comique*, [s.n.]: Puf; «Quadrige».
- BOMBÍ-VILASECA (2021): Francesc Bombí-Vilaseca, «Sense la poesia m'hauria mort», *La Vanguardia*, 28 juliol. També disponible en línia a: <<https://www.lavanguardia.com/encatala/20210728/7629204/sense-poesia-m-hauria-mort.html>>. [Consulta: 14 març 2022].
- BOU (2008): Enric Bou (dir.), *Diccionari de la literatura catalana*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- CARBÓ et al. (2008): Ferran Carbó; Carme Gregori; Gemma Lluch; Ramon X. Rosselló, *El bricolatge literari. De la paròdia al pastitx en la literatura*

- catalana contemporània*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat; «Biblioteca Milà i Fontanals» núm. 56.
- CARBÓ et al. (2011): Ferran Carbó, Carme Gregori, Gonçal López-Pampló, Ramon X. Rosselló i Vicent Simbor, *La literatura davant del mirall. Ironia i metaliteratura en l'època contemporània*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat; «Biblioteca Milà i Fontanals» núm. 58.
- CASACUBERTA i GUSTÀ (1996): Margarida Casacuberta i Marina Gustà, *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat; «Biblioteca Milà i Fontanals» núm. 23.
- COSTA (2017): Elisabeth Costa Giménez, *Poesia pública a Barcelona (1984-2004)*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona: Departament de Filologia Catalana i Lingüística General.
- FREUD (1986): Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid: Alianza; «El libro de bolsillo» núm. 162.
- FRYE (1957): Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton: Princeton University Press.
- GARCIA (2008): Txus Garcia, «Dolors Miquel», <<https://empremtadesorra.blogia.com/2008/040904-dolors-miquel.php>>. [Consulta: 14 març 2022].
- GELONCH (2016a): Francesc Gelonch, «L'humanisme de les mans, un esbós de Miquel», dins: *Dolors Miquel*, Barcelona: Arts Santa Mònica.
- GELONCH (2016b): Francesc Gelonch, *Dolors Miquel presentada per Francesc Gelonch*, Youtube: <[ghttps://www.youtube.com/results?search_query=gelonch+dolors+miquel](https://www.youtube.com/results?search_query=gelonch+dolors+miquel)>. [Consulta: 14 març 2022].
- GREGORI (2011): Carme Gregori, «El títol com a clàusula del contracte metaficcional irònic en la narrativa contemporània», dins: Carbó et al., *La literatura davant el mirall. Ironia i metaliteratura en l'època contemporània*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat; «Biblioteca Milà i Fontanals» núm. 58, p.47-84.
- GREGORI i ROSSELL (2006): Carme Gregori i Ramon X. Rosell (coord.), Monogràfic sobre «Usos de la ironia en la literatura catalana contemporània», *Caplletra*, núm. 41 (tardor), p. 79-217.
- HOBBS (1999): Thomas Hobbes, *The Elements of Law, Natural and Politic: Part I, Human Nature, Part II, De Corpore Politico*, Oxford: Oxford University Press; «World's Classics».
- JOLLES (1971): André Jolles, *Las formas simples*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- JOVÉ (2003): Jordi Jové, «La poesia de Dolors Miquel», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núm. 683, p. 21-23.
- LARKIN-GALIÑANES (2017): Cristina Larkin-Galiñanes, «An Overview of

- Humor Theory», dins: Salvatore Attardo (ed.), *The Routledge Handbook of Language and Humor*, New York: Routledge, p. 4-16.
- LOS LIBROS DE LA MARISMA (2017): «Dolors Miquel. Últimas voluptuosidades», Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=Us8UjQgvyuI>> [Consulta: 14 març 2022].
- LOUIE (2017): Cameron Quan Louie, «"Who's kidding who": *Humor in Poetry*», tesi doctoral, University of Washington: Department of English.
- MARRUGAT (2009): Jordi Marrugat, «Tendències de la literatura catalana actual. Cicle de conferències. Universitat Autònoma de Barcelona (2007-2008)», *Llengua & Literatura*, núm. 20, p. 469-497.
- MIQUEL (s.d.): Dolors Miquel, «Què han dit de mi», bloc <<https://dolormiquel.blogspot.com/>> [Consulta: 14 març 2022].
- MIQUEL (1990): Dolors Miquel. *El vent i la casa tancada*, Barcelona: Columna.
- MIQUEL (1998): Dolors Miquel. *Llibre dels homes*, Barcelona: Edicions 62 / Empúries; «Poesia» núm. 17.
- MIQUEL (1999): Dolors Miquel. *Haikús del camioner*, Barcelona: Edicions 62 / Empúries; «Poesia» núm. 33.
- MIQUEL (2000): Dolors Miquel, *Gitana Roc*. Gaüses: Llibres del Segle; «Sèrie Culip de poetes» núm. 5.
- MIQUEL (2002): Dolors Miquel, *Mos de gat*, Barcelona: Edicions 62 / Empúries; «Poesia» núm. 58.
- MIQUEL (2003): Dolors Miquel, *Amb capell*, Vic: Emboscall; «El taller de poesia» núm. 71.
- MIQUEL (2004a): Dolors Miquel, *Aioç*, Barcelona: Edicions 62 / Empúries; «Poesia» núm. 86.
- MIQUEL (2004b): Dolors Miquel, *Ver7s de la terra*, Lleida: Pagès Editors.
- MIQUEL (2006a): Dolors Miquel, *Missa pagesa*, Barcelona: Edicions 62; «Poesia» núm. 112.
- MIQUEL (2006b): Dolors Miquel, *El soc*, Lleida: Morphosi; «Els Quaderns de Mahalta» núm. 15.
- MIQUEL (2008): Dolors Miquel, «Sobre poesia i sobre la meua poesia. Els invisibles, Tornant del Paradís, La Carbonera», *Els Marges: revista de llengua i literatura*, núm. 87, p. 7-12. Disponible en línia a: <<https://raco.cat/index.php/Marges/article/view/142268>>.
- MIQUEL (2009): Dolors Miquel, *El Musot*. Lleida: Pagès Editors; «Biblioteca de la Suda, Transvària» núm. 14.
- MIQUEL (2010): Dolors Miquel, *La dona que mirava la tele*, Barcelona: Empúries; «Narrativa» núm. 375.

- MIQUEL (2011): Dolors Miquel, *La flor invisible*, Alzira: Bromera; «Bromera Poesia» núm. 94.
- MIQUEL (2017): Dolors Miquel. *El guant de plàstic rosa*. Barcelona: Edicions 62; «Poesia» núm. 162.
- MIQUEL (2018): Dolors Miquel, *Heavy Mikel*, Juneda: Fonoll; «Col·lecció de poesia Joan Duch» núm. 48.
- MIQUEL (2019): Dolors Miquel, *Ictiosaure*, Barcelona: Edicions 62; «Poesia» núm. 172.
- MIQUEL (2021): Dolors Miquel, *Sutura*, Lleida: Pagès Editors; «Biblioteca de la Suda. Tria personal» núm. 5.
- MIQUEL i VEY (1999): Dolors Miquel i Vanessa Pey, *Transgredior*, Tarragona: Arola Editors; «La imatge que parla» núm. 3.
- MORENO (2021): Àngels Moreno, «Postfaci», dins: Dolors Miquel, *Sutura*, Lleida: Pagès Editors; «Biblioteca de la Suda» núm. 5.
- NOPCA (2017): Jordi Nopca, «Dolors Miquel: “No vull fer mal, quan escric: és l’únic que tinc clar”», *Ara Llegim*, 10 març. Disponible en línia a: <https://llegim.ara.cat/critiques-literaries/no-vull-escric-lunic-clar_128_3852678.html> [Consulta: 14 març 2022].
- OBIOLS (1924): Armand Obiols, «Jocs d’esperit, divina poesia. El sonet del Joan Ribas Fornells», *Diari de Sabadell*, 21 desembre, p. 2.
- OBIOLS (1925): Armand Obiols, «Lletres i llibres. *Facècies* de Tomàs Roig i Llop», *Diari de Sabadell*, 15 gener, p. 2.
- OLIVER (1925): Joan Oliver, «Lletres i llibres», *Diari de Sabadell*, 7 juliol, p. 1.
- PALAU (2015): Montserrat Palau, «Llengua, sexe i televisió. A propòsit de la poesia de Dolors Miquel», Carles Cortés et al. (coord.), *La recuperació de la literatura en català: de la anormalitat a la normalitat*, Berlín: Biblioteca Catalànica Germànica - Beihefte zur Zeitschrift für Katalanistik, Annexos a la *Revista d’Estudis Catalans*, núm. 12.
- PONS (2017): Margalida Pons, «Mobility and fusion in the literary field: the maverick poetry of Dolors Miquel», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, núm. 23, p. 21-43.
- RIBA SANMARTÍ (2017): Caterina Riba Sanmartí, «Des de la perifèria del discurs: Maria-Mercè Marçal i Dolors Miquel», *Caplletra*, núm. 62 (primavera), p. 15-35. També disponible en línia a: <<https://ojs.uv.es/index.php/caplletra/article/view/9567/9560>>. [Consulta: 14 març 2022]
- SIMIC (1997): Charles Simic, *Cut the Comedy*, Orphan Factory: University of Michigan Press.
- SUMMA [ARXIU VIDEOGRÀFIC] (2012): «Dolors Miquel, “El vers del no dir

res”», Vimeo: <<https://player.vimeo.com/video/6491594?h=9c49df199b>>
[Consulta: 14 març 2022]

ZIV (1983): Avner Ziv, «The influence of Humorous Atmosphere on Divergent Thinking», dins: *Contemporary Educational Psychology*, vol. 8, núm. 1 (gener), p. 68-75.

UNA CONVERSA AMB LOLA MIQUEL
SOBRE DOLORS MIQUEL¹
JORDI CORNUDELLA

Jordi Cornudella: Abans de començar deixeu-me dir una cosa, que en tinc moltes ganes. És una opinió personal, no estic provant de fer de crític ni res per l'estil: com a lector, de vegades distingeixo els escriptors que són de la nostra tradició en dues categories. Hi ha els que ens enriqueixen la tradició per dins, d'una manera una mica endogàmica, com Maria Antònia Salvà, Clementina Arderiu o, fins i tot, Maria Mercè Marçal —grandíssims escriptors que estimo molt. I després n'hi ha altres que fan el mateix, però que alhora posen la nostra tradició a l'altura de la tradició universal, l'enllacen amb la modernitat del moment; penso en Víctor Català o Mercè Rodoreda. Llegir les seves obres és una alegria enorme, en qualsevol cas. Però des d'un punt de vista personal, encara és millor si aquests escriptors que enriqueixen la tradició per dins i ens posen a l'altura de la tradició de fora són amics. D'aquests per mi n'hi ha uns quants, no gaires: hi ha l'Enric Casasses, el Perejaume i la Dolors Miquel. Avui s'han dit moltes coses sobre la seva obra. Totes m'han semblat molt assenyades i que serveixen —a mi m'han servit—, en bona part, per explicar-me aquest fet: que és que tinc la mateixa sensació quan llegeixo la Dolors Miquel que llegint l'Alice Oswald, l'Anne Carson o la Sharon Olds, poetes de fora que fan el que cal fer en aquests moments. La Dolors fa el mateix, i està molt bé que l'hi puguem agrair. Gràcies, Dolors.

1. Nota de l'escriptora: «Lola Miquel (transformació de Dolors Miquel ocorreguda aproximadament entre el 3 de juny del 2021 i el 12 de març del 2022, moment en què reprèn l'ésser Dolors en una torsió metafísica impossible per a ments euclidianes) és una súbdita de la poesia, una enamorada del coneixement, una rapsoda visceral, una mamífera espiritual i una escriptora de textos, la major part dels quals difereixen els uns dels altres com els fills d'una dona que ha jagut amb diferents homes, que tot i ser germans no s'agermanen en aparença ni tan sols, sovint, en caràcter».

Dit això, que no és la primera vegada que la Dolors m'ho sent a dir, comencem. Tot el matí hem sentit parlar dels teus poemes. Em fa la sensació que tu ets, naturalment, una poeta que fa poemes, però sobretot que fa llibres. Rellegant-te aquestes setmanes, a *Aioç*, per exemple, que és un llibre que sempre m'ha agradat molt però feia anys que no hi havia tornat, he vist «El poema de l'amor mort», i he pensat que, en realitat, si l'haguessis posat a *Ictiosaure* o a *El guant de plàstic rosa* a mi no m'hauria estranyat gens, tampoc. Potser ja ve d'allà... Explica'ns si quan fas un poema, com tinc la sensació, estàs posant un maó que forma part d'un edifici que serà un llibre.

Dolors Miquel: Moltes vegades sí. Tinc una idea. Vull parlar sobre un tema i, aleshores, vaig cap allà. Altres vegades és de manera més circumstancial. Per exemple, els sonets d'*El Musot* els vaig fer perquè volia fer un llibre que no pogués ser traduït a cap idioma. I també perquè agafava paraules mortes i els feia descàrregues amb paraules vives. Les posava a dins d'una frase i aleshores revivien. Volia que quan aquell llibre es llegís fos, a la boca, com si mengessis pa amb tomàquet i pernil. A *El Musot* va ser així: primer vaig fer un poema i després vaig continuar. Però sí que és veritat que tinc, per exemple, la idea de la mort o de la metamorfosi...

Jordi Cornudella: Jo ho dic perquè fa anys que tenim tractes d'editor i autora, i he vist llibres teus que feia molts anys que tenies la idea de fer, però que has hagut d'aparcar durant temporades. No és tant la qüestió de resoldre un poema.

Dolors Miquel: Sí, perquè m'agafen atacs d'escriptura. Quan m'agafa aquest atac escric molt de diferents temes, fins que arriba un moment que tinc un descontrol que pot costar-me deu o quinze anys de desfer-lo. Començo diferents llibres: alguns els tiro, perquè sempre hi ha coses que són fastigoses. Però sí, tinc atacs. Per exemple, ara ja no soc poeta. Ara tots m'heu de dir Lola. Això que hem parlat és el meu passat. Aquí queda tancada la poesia. Estic fent textos d'altres tipus, ara.

Jordi Cornudella: Ens ho hem de creure això, de debò?

Dolors Miquel: Sí, sí, de veritat. No s'ho creu ningú! Ja tinc fet un text que sortirà a l'abril, i n'estic fent un altre. No són de poesia. És un text que no sé ni tan sols si dir-ne teatre o assaig o com.

Jordi Cornudella: Ja els veurem... Hi ha una cosa, però, que m'intriga: això vol dir també que la Lola Miquel no farà mai més de rapsoda dels poemes de la Dolors Miquel?

Dolors Miquel: No. Això sí. Hi haurà una mica de putiferi! Aquí ens abaixarem una mica les calces. Bàsicament perquè m'agrada molt recitar —no sempre, però gairebé— tant els meus poemes com els d'altres, perquè és com tirar-se dins d'una piscina. I, és clar, en surts molla.

Jordi Cornudella: Tu, normalment, en surts molla i, després d'haver fet cinquanta vegades la piscina a tota marxa, en surts cansada, també!

Això de la relació de l'escriure amb el dir els versos: té alguna cosa a veure amb aquests jocs —avui se n'ha parlat bastant— entre les formes estròfiques populars, cultes o tradicionals, i el vers més deixat anar?

Dolors Miquel: Això té a veure amb dues coses: amb el meu padrí i l'Enric Casasses. Amb el meu padrí perquè li agradava molt fer jocs lingüístics. A casa meua no els agradava l'art de cap tipus, però ell jugava amb les paraules. A mi em feia gràcia, això. I amb l'Enric, evidentment, perquè va ser la primera persona a qui vaig sentir recitar de veritat. Amb el que per mi suposa dir un text amb veu alta! I és clar, era bonic, t'omplia. Jo crec que ve d'això.

Jordi Cornudella: L'Enric ha fet escola per bastants cantons, cosa que és molt fàcil de reconèixer ara. Però em fa la sensació que tu no ets de l'escola de l'Enric com a rapsoda.

Dolors Miquel: Però no es tracta de la manera, sinó de l'esperit.

Jordi Cornudella: A això anava. Tu tens la sensació que hagis fet escola d'alguna manera? No et sents imitada?

Dolors Miquel: No. Crec que no.

Jordi Cornudella: Quina sort! Està molt bé. Em sembla que tothom que t'ha sentit recitar deu tenir molt clar que ets bastant inimitable. Per això hauria estat una llàstima molt grossa que la defunció de la Dolors Miquel no anés acompanyada de l'homenatge de la Lola Miquel.

Dolors Miquel: Però és un descans! Quants anys fa que escric poesia? Hi ha gent que té més resistència que jo. Però jo necessito transformar-me. Necessito aquest moviment creatiu.

Jordi Cornudella: De tota manera, em fa la sensació que, llegint-te, aquesta transformació que dius ja es veu bastant, perquè des de *La dona que mirava la tele* el vers se t'ha anat estirant. Se t'ha anat convertint en prosa. Els dos últims llibres n'estan plens.

Dolors Miquel: Vaig estar molts anys fent rima i estrofisme. Com ha dit la Montserrat Palau abans, potser tenia un excés que m'era difícil de controlar i, aleshores, l'estrofisme i la rima, que hi és sempre, m'ajudaven molt. Era molt divertit i me donava nous significats perquè havia de triar una paraula que acabés com una altra d'entre les tres-centes o trenta, posem per cas, que acaben igual. T'ajudava a fer virgueries de sentit.

Jordi Cornudella: O sigui, que no era només un fre al desbocament.

Dolors Miquel: No, és clar. És molt creatiu perquè, de sobte, et ve una paula de rima que et fa veure una altra cosa, et fa anar cap a una altra banda. És divertit. Me'n recordo que tenia una cosa que posava *a, b, c, d, e, f, g...* Era com un rimari però només amb l'abecedari.

Ah, una cosa volia dir sobre allò de l'humor. És veritat que a *Sutura*, per exemple, vaig treure els meus poemes d'humor, però no perquè jo els menystingui, ni molt menys, perquè per mi l'humor ha estat molt important, sinó perquè vaig fer l'antologia que m'havien encomanat per temàtiques. (La vaig fer perquè va començar la pandèmia de la covid-19 i vaig pensar que m'hi havia de posar per utilitzar el cap.) Fent-la per temes, vaig poder veure el meu "pensament", o una part: la creació poètica, o la bogeria, o el que fos. De manera natural els poemes que eren més de riure van quedar-ne fora. No pas perquè jo en renegués, sinó perquè va anar així, la cosa.

Jordi Cornudella: Així és que *Sutura* no ens l'hem de prendre com un autoretrat?

Dolors Miquel: No, perquè no hi ha autoretrats. Només hi ha la fotografia que et fan al moment, que mai és la mateixa.

Jordi Cornudella: *Sutura* ara em fa pensar que a *El Musot* hi poses al començament una llista d'altres títols possibles del llibre.

Dolors Miquel: Però això m'ho copio de la Clarice Lispector. És una còpia burda.

Jordi Cornudella: La Lispector potser no ho sap, però en realitat s'ho copia del Trabal, que ja ho havia fet.

Dolors Miquel: Està bé, això!

Jordi Cornudella: Aquests jocs amb els paratextos tenen molta gràcia, em sembla. El que t'anava a dir és que tots recordem *El Musot*, *Ictiosare* o *Sutura*, però en recordem un títol que no era el que tenia al començament. Vull dir que, de vegades, has passat per dos, per tres i per quatre títols.

Dolors Miquel: Sí. Jo al principi volia dir-ne *Cabra*. Però si li foto *Cabra*... Per exemple, me va trucar la Núria Perpinyà i un altre

amic que tinc, i me van dir: «No li posis *Cabra!*» Això és un problema des de Rabelais i tota aquesta tradició. Per això jo he reivindicat l'humor. És la història de l'apollini i el dionisiac, en definitiva. Per mi l'humor és vàlid com a mitjà de transport de grans idees. Però és veritat que la societat no valora l'humor. No el valora l'Església. En una desfilada militar no veuràs els militars rient. A Hisenda no riuen, tampoc. Si està censurat de tots aquests llocs és per alguna cosa. A mi em semblava un element molt important a reivindicar. Tota aquesta literatura basada en l'humor mai ha estat valorada com l'altra, i per què? Això són rucades mentals que tenim nosaltres. Jo el reivindico totalment. A més, ens deixa respirar. Què seria de nosaltres sense riure?

Jordi Cornudella: De fet, a més a més, en tota la tradició de poesia diguem-ne “social”, la vena satírica, que és forta i pesant —n'hi ha de seriosa també i moltes vegades molt avorrida—, sempre ha actuat a partir de l'humor. Per aquesta fila tu també hi vas. És evident, em sembla.

Dolors Miquel: Sí, però volia deixar això clar de *Sutura*. Me'n vaig adonar després, que l'humor, pel que fos, no hi era, perquè estava més concentrada en els conceptes, en les idees.

Jordi Cornudella: Els títols de les parts de *Sutura*, com van venir? Perquè són atzarosos, diguem.

Dolors Miquel: No! Tenen sentit en el conjunt on van. Això de *Sutura* va anar així: vam passar de la *Cabra*, que tirava muntanya amunt a menjar herbotes al seu rotllo, a *Sutura* perquè al principi hi ha un aforisme de l'Enric que diu que totes les cabres se reuneixen i «discuteixen l'u».

Jordi Cornudella: Que és el pastor, sí.

Dolors Miquel: I me va semblar molt interessant perquè en un món sense creences ni fonaments hi ha un gran forat que cal suturar.

Si no, per allí se'ns escapa tot el sentit de la vida. Per això vaig posar al principi aquest aforisme de l'Enric, que vaig trobar superadequat, amb aquest «u», que pot ser molts. Crec que aquesta és una pregunta que travessa o ha remogut molt tot el que ha estat la meua manera de fer poesia. És un forat de l'època que tenim tots. És una mica difícil viure sense substitució. Estem en una època de canvi: la civilització canvia. Anem cap a una altra cosa que ja no és ni tan sols el descrèdit de la raó. No sabem ni el que és. Això me va semblar molt interessant i molt important.

Jordi Cornudella: En realitat el llibre és d'una contundència exemplar. Ara deies això de l'epígraf de l'Enric. Deies també una altra cosa que tenia ganes de preguntar-te: la teva poesia està plena de jocs amb els epígrafs. Hi ha molts llibres que en porten a cada poema i n'hi ha que en porten una tirallonga molt llarga al començament. És molt evident que, de vegades, hi ha un joc i, de vegades, el joc del fals.

Dolors Miquel: Jo he usat molts pseudònims. Aquí, en realitat, tinc mala intenció quan faig això. Perquè a la gent, per exemple, quan li poses una frase superestúpida de Wittgenstein es queden embadalits. I a mi això m'omple els daixonsis. Aleshores, el que faig és posar pensaments alambinats i un nom rimbombant. Com que hi ha tanta gent i tants autors al món, bé podrien existir! Però la gent no té cura i diu: «Oh, Leona Vigotsky! Mira el que diu aquesta!» Me'n vaig adonar precisament amb *Aioç*, on vaig fer sortir per primera vegada el pseudònim d'Aline Borough. En vaig posar una cita davant. I una vegada una noia me va dir: «Escolta, que puc usar la cita d'Aline Borough?» I jo li vaig dir: «Sí, sí! I tant que la pots usar, tota teua». Al fons hi ha aquest recargolament. Home, a veure, pensem! Encara que aquestes frases portin el nom de Shakespeare o fins i tot de Lull —del sagrat Lull—, hem de pensar. No pots empassar-te les coses senzillament perquè hi hagi un nom a sota, una ratificació! Per això, a *Sutura* vaig començar a jugar amb tots aquests noms. Que jo pensava: «Ai, Leona Vigotsky...», que dit així sembla tonto. Però quan ho llegeixes, t'ho creus.

Jordi Cornudella: I tant! Del tot. En la majoria de casos fa la sensació que el fet que tots els poemes tinguin formalment un epígraf és un element que ajuda a la construcció del llibre, perquè li dona una certa coherència, però a mi, com a lector, la majoria de vegades em fa la sensació que són posats a posteriori. És a dir, que no són epígrafs que hagin generat el poema.

Dolors Miquel: Sí, moltes vegades sí. De vegades els tinc al pensament. Però és veritat això que dius: són a posteriori. Al llibre *Ictiosaure* —tu ho saps bé perquè n'ets l'editor—, els noms de Lleida o d'altres llocs del final dels poemes, els vaig posar a posteriori. És per acabar d'arrodonir, de donar algun detall. És per fer una última pinzellada. És com posar laca a una permanent.

Jordi Cornudella: Ara no ho recordo: quin llibre va ser més llarg d'escriure, *Ictiosaure* o *El guant*?

Dolors Miquel: *El guant*. Aquest va ser horrible, perquè la descomposició em fa molt fàstic. Vaig estar mirant a Youtube i a altres llocs com se podrien les persones.

Jordi Cornudella: Fa gràcia perquè això és molt Víctor Català. En aquest llibre que ha sortit ara amb textos inèdits seus hi ha un moment que diu: «No he pogut veure mai com es mata un animal»; però agafes la descripció de l'assassinat del conill a *Solitud*, i és una cosa!

Dolors Miquel: És horrible!

Jordi Cornudella: Sí, però és escrit amb una certa delectació, eh! Tu dius que la descomposició et fa angúnia, però déu-n'hi-do!

Dolors Miquel: Estava vivint a Manresa quan estava estudiant com ens descomponíem. Me vaig imaginar el cos com una terra i tot de mosques... És que els cucs surten tots alhora. És allucinant. Però ho vaig transformar en bonic, i així me va semblar millor. Des d'aleshores ja no vull que em cremin.

Jordi Cornudella: Està molt bé. Tornar a la terra i ja està. És allò que deia el Pla a l'Espriu: «Desenganyi's, Espriu, que l'únic que es mor és l'ànima. El cos, venen els cucs i les malves, i es transforma».

Tu ho has explicat i avui s'ha dit unes quantes vegades: vas començar a relacionar-te amb la teva tradició literària, la catalana, relativament tard.

Dolors Miquel: És que jo no sabia que parlava una altra llengua. Ja sé que a tothom li sonarà molt estrany. Però jo no ho sabia. Jo la parlava com respiro. No tenia ni idea que fos una altra llengua. Un dia un dels meus avis estava amb una feridura al llit i vaig voler escriure. I me va sortir amb la respiració, és a dir, en català. I vaig pensar: «Hòstia! És una llengua!». I me'n vaig adonar: «Però què m'han fet!». Des d'aleshores que estic empenyada. Tenia quinze anys.

Jordi Cornudella: Potser per tu el català era la llengua que parlaves, i la llengua que escrivies era, en canvi, una altra cosa.

Dolors Miquel: La llengua que estudiava, la que escrivia, la de l'escola... me semblava una llengua. L'altra era com respirar.

Jordi Cornudella: El que et volia dir era que tu arribes a la universitat i no comences fent filologia catalana, sinó que t'hi poses més tard.

Dolors Miquel: És que no n'hi havia. Però bé, em vaig posar a fer filologia catalana perquè volia fugir de Lleida i era l'únic que no feien. Vaig arribar a la universitat que no sabia ni escriure en català. Me pensava que m'havia tornat tonta: allí vaig veure la gran diferència i el salt que hi ha entre la llengua parlada i l'escripta. Perquè jo llegia a tota pastilla i, en trobar-me un text en català, em costava molt, perquè no l'havia llegit mai. Allí vaig veure la gran diferència. Com que aprenem a parlar i a escriure gairebé al mateix temps no ho tenim diferenciat, i és superdiferent. No té res a veure.

Jordi Cornudella: On anava: la tradició catalana de lectures tu te l'has feta. Vull dir que no et van adoctrinar a escola quan tenies deu o onze anys.

Dolors Miquel: No. Ni a casa meua tampoc. Allí no llegia ni Déu.

Jordi Cornudella: Per sort, la universitat et va tocar relativament poc. Vull dir que és una tradició que te l'has feta molt tu.

Dolors Miquel: També m'han ensenyat els companys. L'Enric, per exemple, me n'ha ensenyat molt. M'ha ensenyat la Carmelina Sánchez-Cutillas, la Maria Antonia Salvà... Hem llegit moltes coses junts. La Flavia Company, també, des d'un altre aspecte. Ha sigut relacionant-me amb persones que jo veia que tenien un interès per la literatura semblant al meu. I ells, la veritat, han sigut en certa manera els meus guies.

Jordi Cornudella: Aquí també és on volia anar, perquè a les intervencions del matí hem sentit unes quantes vegades que ets una franc-tiradora, que vas molt per lliure, cosa que és veritat. Però a pesar d'això, que és indiscutible, tu sí que tens un coixí no sé si dir-ne generacional. Per tu deuen ser una experiència molt fonamental, les primeres gires poètiques dels anys noranta.

Dolors Miquel: Sí, sí. Ara estic escrivint en part sobre allò. Per mi és total. És clar que jo en tenia una visió particular: era una dona que feia anys que estava completament apartada. I, de sobte, arriba el món de la poesia, dels ideals... Jo soc una mica somiatruites, i per això després tinc tanta mala llet, perquè em foto una hòstia i aleshores me cago en tot. Però era arribar al món on jo volia ser: un món de gent que estimaven les coses que jo estimava. Per mi va ser fonamental, perquè era molt bonic: recitàvem de veritat i sortíem a compartir. A més a més, no ens pagaven, la qual cosa és fantàstica perquè tens llibertat. Ningú ens deia: «Heu de recitar tal dia a tal lloc». No. Això m'agradava molt, perquè era molt estimulants, com ho era també el fet de compartir el que escrivien els altres, poder-ho escoltar, compartir el que ells llegien i el que jo llegia. Això per mi va ser aigua de vida.

Jordi Cornudella: Això deu haver canviat, però en certa manera el compartir el mantens. Vull dir que tens uns quants amics poetes que et serveixen de lectors.

Dolors Miquel: Sí! No només de lectors, sinó que parlem per tel·lèfon: «Què te sembla això?», «Què en penses d'aquest vers de l'Estellés?»..., i això és meravellós.

Jordi Cornudella: Hi ha vincles que són molt evidents, perquè hi ha uns quants llibres teus que porten, per exemple, il·lustracions del Perejaume. És clar que has estat tu qui li ha demanat que faci les il·lustracions.

Dolors Miquel: És que al Perejaume l'admiro moltíssim! Per mi és el gran pensador. També ho era el Bauçà, que es va morir. Per mi eren els dos grans pensadors. Els dos me'ls va fer conèixer, precisament, l'Enric. Jo recordo un dia que estàvem asseguts en un bar i me'ls ensenya, i dic: «Com és que no se sap res d'això al món català?» Se sabien coses que eren unes pures porqueries. Però allò que era tan meravellós i era allí, m'ho ensenyava l'Enric però no ho coneixia ningú. Jo em vaig quedar molt parada!

Jordi Cornudella: Tens sensació de pertànyer a una generació? O d'estar, o d'haver estat, en algun moviment?

Dolors Miquel: Sí, del tot. Sobretot al canvi de segle. Després em vaig retirar, perquè només he fet que malaltejar, tu! Des de fa anys: malaltia rere malaltia! El que passa és que m'ho prenc bé, però vaja. I aleshores no vaig poder continuar. No tenia un cos tan fort com els seus. Ells eren molt forts.

Jordi Cornudella: No ho sé. Vist des de fora, la teva fortalesa em sembla que està completament fora de dubte.

Dolors Miquel: Però jo necessitava, per exemple, menjar al migdia. Sopar al vespre. Dormir. I ells no. Ells no ho necessitaven. Jo no podia seguir aquell ritme més.

Jordi Cornudella: Jo veig un lligam entre algunes d'aquestes amistats teves i el moment compartit entre els anys vuitanta i el 2010 —per posar unes dates aproximades.

Dolors Miquel: Sí, els anys de canvi de segle.

Jordi Cornudella: Veig que tots teniu —i crec que és una qüestió que a tu t'interessa— un tret comú. L'ideal de la tradició catalana moderna, si l'hem de projectar en termes històrics cap endarrere, anava molt cap al romànic o cap al gòtic. En canvi, vosaltres —i nosaltres, perquè per edat jo també hi soc— sou més de passar dels medievals al Barroc. El Barroc té molt de pes.

Dolors Miquel: És clar, perquè com diu el Perejaume, al Barroc canvies del cercle a la forma ovalada, a l'el·lipsi. La perfecció se'n va a prendre pel sac. Hi ha un caos. És allò que diu el Perejaume: que els retaules se surten dels marcs. Hi ha un excés, les principals creences cauen... Ens trobem ara en una època que és molt similar a aquella, per la qual cosa és evident que ens hi hem de sentir reflectits, o que podem agafar-ne coses.

Jordi Cornudella: També hi ha un element de reivindicació de tradició amagada nostra.

Dolors Miquel: A mi, la major part del Barroc literari la veritat és que no m'interessa gaire, tret del Rector de Vallfogona i quatre poemes. Ara, el Barroc artístic sí que m'agrada. Però jo no en soc amant. Soc amant dels medievals. I dels modernistes. Soc amant sobretot de la Víctor Català i de la Rodoreda —que no me les toquin! El Foix, un cert Ferrater...

Jordi Cornudella: Amb la Rodoreda hi ha també una observació que em sembla que està bé que fem. No recordo quin dels ponents ha dit abans que quan surt una escriptora que fa narrativa de seguida se cita Mercè Rodoreda, i quan en surt una que fa poesia, la Maria Mercè Marçal. És evident que això passa així. Però a mi em sembla que cada vegada és més perceptible el pes de la Mercè Rodoreda en els poetes i en les poetes.

Dolors Miquel: És que era molt poètica! La Maria Mercè Marçal ha fet molt dintre de la literatura catalana, però jo en faria una tria. Per

exemple: el primer llibre, que molta gent diu que no li agrada gens, a mi m'encanta! Que és on hi ha, a més, l'única cançó seua escrita en lleidatà, d'unes nenes que cusen i que m'encanta. És preciosa. I hi ha una sèrie de poemes entremig que m'agraden. I després m'agraden els dos últims llibres. En canvi, les sextines, excepte les «De parar i desparar taula», no les aguanto. Hi ha tot de poesies de la Marçal que són superprecioses, però aquestes no han estat les imitades, per desgràcia, jo crec. La Rodoreda, en canvi, és més imitable: *Viatges i flors* i els últims llibres, sobretot, són pura poesia. Són una barreja, uns textos molt actuals. A la Blanca Llum Vidal l'ha influïda moltíssim, per exemple. I a la Maria Callís, també.

Jordi Cornudella: I tant! Em preguntava si, en el teu traspàs del joc amb les formes estròfiques molt tancades a un versicle més deixat i més acostat a la prosa, no hi ha també darrere un desig de rodo-rejar o de victorcatalanejar.

Dolors Miquel: Sí, totalment. Jo victorcatalanejaria i rodorejaria tothora.

Jordi Cornudella: És una cosa molt noble! El que segur que tots tenim ganes que ens expliquis és: has après alguna cosa nova de tu, avui, sentint les ponències?

Dolors Miquel: Sí. A veure, me feia molta por el dia d'avui, ho he de dir. No sabia si podria suportar tants elogis. Però m'ho he pres bé, i he dit: «Hosti, que xulo, no?». M'ha agafat bon rotllo. I després, m'han fet veure les coses, algunes vegades, de diferent manera. M'han clarificat coses que feia però sense tenir-ne jo aquesta consciència crítica. En el cas de la Margalida Pons, m'ha fet recordar que de petita estava tot el punyeter dia amb Dalí, amb els llibres que enviava La Caixa. Llegia molt sobre Dalí i vaig estar superobsedida amb *L'Àngelus* de Millet. Totes aquestes coses no les recordava. Les havia deixat enrere, quan tenia divuit o dinou anys. No hi havia tornat més. Però és clar, els divuit o dinou anys marquen molt les coses. És tot verge.

Jordi Cornudella: Tu diràs! Potser és una jugada impremeditada teva, però ara em feies pensar en Valéry, quan va plegar d'escriure versos. Amb el temps, feien cada any un Simposi Valéry, i ell anava a aprendre coses sobre si mateix a la universitat. Vull dir que, si ho volen prendre per costum, ara la Lola pot venir a sentir parlar de la Dolors.

Dolors Miquel: Però ja no sentiria parlar de mi, sinó d'un altre jo.

Jordi Cornudella: Bé, també és veritat. Ha sortit unes quantes vegades tot el reguitzell de llibres que has publicat. N'hi ha cap que li tinguis una preferència especial o que pensis que t'hauries d'haver estalviat?

Dolors Miquel: De la segona part de *La flor invisible*, traient dos o tres poemes, la resta els cremaria tots. *El vent i la casa tancada* també el frotria a la basura. És el que penso. Però són poemes del moment. Vaig escriure aquell poema perquè una determinada persona ho entengués, i si no ho escrivia així no ho hauria entès. Aquell poema sí que tenia un destinatari clar. Era un poema projectil. Però si l'hagués escrit com, per exemple, *Ictiosaure*, encara no ho hauria entès. Calia ser clar.

Jordi Cornudella: I n'hi ha cap que t'estimis especialment, o no?

Dolors Miquel: L'únic que demano als llibres que he escrit és que ens puguem mirar a la cara sense fer-nos retrets, malgrat això que he dit d'aquests dos poemes, pobres. Quan estic escrivint un llibre me sento meravellós; quan l'he acabat ja no. Quan acabo un llibre, penso si ell i jo podem estar tranquil·lament a la mateixa estança sense desbarbar-nos.

Jordi Cornudella: I sí?

Dolors Miquel: Sí.

Jordi Cornudella: Fantàstic! És bo per tu i per ells. Ara constato el que m'ha passat a mi rellegant-te aquestes últimes setmanes: no me'n recordava, de com m'ho havia passat de bé amb *El llibre dels homes*, i m'ho he tornat a passar esplèndidament. És veritat que és un llibre fet amb molta gràcia i que fa riure molt.

Dolors Miquel: Vaig riure molt, fent-lo, sí!

Jordi Cornudella: Però també està molt ple de mala llet, cosa que s'agraeix molt, a més.

Dolors Miquel: Molta! I molt catalana, a més.

Jordi Cornudella: A banda del fet que hi hagi les noves rimades i el joc amb l'*Espill*, em sembla que és evident que el motor del llibre no és fer la contrarèplica a *El llibre de les dones*.

Dolors Miquel: No. I tampoc als homes, encara que ho sembli. Amb aquest llibre el que faig és una crònica des que es mor Franco fins que arriba Aznar. El que hi denuncio és el que em va passar a mi: jo sortia al carrer, tingués l'edat que tingués, com un ésser humà a fer les seues coses, però quan entrava en confrontació amorosa amb els homes, me tractaven com si fos ma mare o ma padrina. O sigui: mentre estava a la lluita era un ésser humà amb tots els drets. Quan entrava en la lluita amorosa, esdevenia una dona típica, tòpica i sense evolucionar. Aquesta era la idea que tenia mentre feia aquest llibre. Per una banda, hi denuncio com ens havíem conformat amb una merda de política que no havia canviat res. Per altra banda, com jo, un ésser humà amb uns atributs sexuals casuals, me trobava tractada d'una manera menyspreant per homes quan hi tenia una relació, però que, quan anava amb ells, me tractaven com una igual. Per això vaig escriure aquest llibre. No per riure-me'n, d'aquest o d'aquell altre.

Jordi Cornudella: Que també...

Dolors Miquel: Home, ja! També vaig riure quan l'escrivia: de passada, te n'aprofites. Però vaja. És veritat que hi ha part de biografia meua, però perquè no sàpiguen què fa referència a mi, sempre hi poso coses d'altres, de coneguts o d'amics. Ho barrejo perquè així mai és segur.

Jordi Cornudella: T'estalvies els plets, que ja està bé! Els *Haikús del camioner* van ser una febrada que dura tres mesos i ja està?

Dolors Miquel: No. Va durar temps, també. Jo no en sabia res, d'haikús. Tenia una revista de traducció i un autor que hi escrivia deia que eren imatges que et queden però sense desenvolupar. Qui llegia havia de fer-ho. I vaig pensar que era interessant. No en sabia res més. D'aquesta manera me vaig posar a escriure haikús, que em van sortir encadenats. I després, l'Enric me va portar un llibre d'un senyor que ja els havia fet allà al Japó. Però jo no en sabia res, ni havia llegit altres haikús que aquells. Però me va agradar, perquè en aquell temps conduïa molt per la carretera per qüestions familiars, etc. La veritat és que me va semblar una cosa molt bonica, també que siguin de 5 + 7 + 5. Abans ho ha dit la Montserrat Palau, que surt la gasolinera d'Altafulla. Però va ser llarg.

Jordi Cornudella: I *Mos de gat*?

Dolors Miquel: Vaig escriure *Mos de gat* a Castelldefels, me sembla, en dos o tres anys. Va ser curtet.

Jordi Cornudella: Em sembla que és a *Gitana Roc* on fas una primera llista —com aquesta última que hi ha a *Ictiosaure*—, de poblacions per on has passat, però un dia hauries de deixar el recorregut geogràfic perquè ens puguem pistar els lectors!

Gitana Roc em sembla que és el primer llibre que porta un pròleg teu. Als *Haikús del camioner* hi ha un epíleg de l'Enric.

Dolors Miquel: Hi ha un epíleg fantàstic de l'Enric, i també un escrit, que està bé però no és tan meravellós, de l'Orlando Guillén. La *Gitana* la vaig escriure mentre feïem la primera gira poètica, tot i que després també me va costar de polir. Per tant, està molt plena de l'energia de tots.

Jordi Cornudella: Sí, es nota. Vol dir alguna cosa que tingui un pròleg teu? És la primera vegada que et poses davant del lector i li dius el que fas.

Dolors Miquel: Només diré que és un missatge.

Jordi Cornudella: No diràs qui era el destinatari...

Dolors Miquel: Exacte. A més, no tenia res a veure amb el llibre.

Jordi Cornudella: *Els ver7s de la terra* ja han sortit. Aquí hi deu haver també un exercici de retrobament amb records orals, no?

Dolors Miquel: Sí. De fet, *Els ver7s de la terra* no són els meus pensaments, sinó els dels que estan enterrats. *Els ver7s enterrats*, s'hauria d'haver dit. El que va passar és que acabava d'enterrar el meu últim familiar. Estava tan absolutament feta caldo! Semblava que em volguessin matar morint-se tots alhora! Una manera de sortir d'aquell forat va ser recordar les seues maneres de pensar i rimar-les. Me'n reia molt, també, perquè era com reviure aquell humor, aquell sarcasme, aquell pensament tan antic i rimar-los. Això me va agradar perquè me va tenir entretinguda i feliç dins d'aquell funeral.

Jordi Cornudella: Com va sortir *Aioç*?

Dolors Miquel: D'*Aioç* en vaig fer set o vuit versions. Les donava al Xavier Folch i em deia: «Està bé, aquesta!». Només d'una em va dir: «Aquesta no funciona». Aquí me va ajudar l'Albert Roig. Perquè el Folch li va dir a l'Albert que m'ajudés, perquè en deuria estar fart, de llegir les versions. I l'Albert me va ajudar.

Jordi Cornudella: Sembla mentida que l'Albert Roig, que és incapaç d'acabar un llibre seu, sigui tan capaç d'ajudar els altres a acabar els seus llibres.

Dolors Miquel: Ho va fer molt bé.

Jordi Cornudella: Sí, home, i tant! Ja en tinc constància. I com va sortir la *Missa pagesa*?

Dolors Miquel: Un dia estava molt enrabada i vaig fer «Les homilies dels cretins»,² on faig anar paraulotes a tope. És com un samurai. I vaig pensar: «Per què no fas una missa?». En realitat, en aquella missa el que faig és ressuscitar un conill. De petita veia com els mataven. I vaig pensar: «Als meus versos aquests conills ressusciten». Me vaig anar a comprar a una llibreria religiosa un llibre sobre les estructures de missa per fer el muntatge, i vaig anar escrivint-la amb el temps, uns anys.

Jordi Cornudella: Hi vas anar gaire, a missa?

Dolors Miquel: De petita sí. Jo vaig ser creient fins que vaig començar a estudiar el budisme als disset anys i vaig deixar de creure... per culpa de l'estudi.

Jordi Cornudella: Coses que passen... D'*El Musot* ja ens ho has explicat més o menys. I *La dona que mirava la tele*?

Dolors Miquel: *La dona que mirava la tele* va ser a Cambrils, on m'estava. Jo tenia una *chaise longue*, que surt al poema. I estava allí asseguda. Jo abans la tele la tenia tancada tot el dia. Només la posava en marxa per adormir-me. Aquella migdiada l'havia posada i, en lloc d'adormir-me, va sonar el telèfon. Era el fill d'un amic meu que és poeta, el Jordi Jové. Jo no l'havia vist mai, a ell, i em diu: «Mira, te truco perquè el meu pare s'ha suïcidat. S'ha tirat des d'un dotzè o tretzè pis de Lleida». I em vaig quedar immòbil allí. Hi tenia molt de tracte. Va ser per mi i per les persones que l'estimàvem un daltabaix horrorós. Aleshores, només anava d'allí a l'ordinador a escriure. I me'n tornava a la *chaise longue*. (Vivia en un pis molt petit.) Però no vaig poder dormir i em vaig quedar així, davant d'aquella pantalla. Vaig escriure *La dona que mirava la tele* —després la vaig retocar i retocar durant anys i anys. I això va ser.

2. El títol definitiu dins *Missa pagesa* és «Primera homilia: Dels cretins».

Jordi Cornudella: Aquest deu ser l'únic dels teus llibres de poesia que no ha sortit en una col·lecció de poesia, perquè va aparèixer a la col·lecció «Narrativa» d'Empúries.

Dolors Miquel: Sí, amb una portada del Perejaume.

Jordi Cornudella: I *La flor invisible*?

Dolors Miquel: Estava malalta, per variar. La primera part de *La flor invisible* m'agrada, perquè és com la infantesa per mi. És l'escriptura de la infantesa, en certa manera. A la segona part hi ha trossos que sí i trossos que no. Jo penso que és una poesia poc inspirada, la que hi ha en aquella segona part. No m'agrada.

Jordi Cornudella: Ara que no em sent, jo ja l'hi havia dit, això! Abans de presentar-lo al premi que va guanyar, ja ens l'havies passat i ho havíem comentat.

Dolors Miquel: Va guanyar perquè portava aquests poemes que eren pudents, i els hi van agradar.

Jordi Cornudella: *El guant de plàstic rosa* és segurament el llibre més treballat, que li ha costat més de sortir.

Dolors Miquel: Sí.

Jordi Cornudella: *Heavy Mikel* és una arplega accidental.

Dolors Miquel: Sí, és com quan tens per casa quatre coses i en fas unes croquetes. Però hi havia poemes que recitava molt a les gires i me feia gràcia que no se perdessin. I vaig fer aquest llibrot.

Jordi Cornudella: Van sortir saborosíssimes, les croquetes! Sense cap mena de dubte. I *Ictiosaure*?

Dolors Miquel: *Ictiosaure* i *El guant* van molt junts.

Jordi Cornudella: Tu ho veus, això que s'ha dit, de les dues etapes? Aquesta partió tan clara, la veus?

Dolors Miquel: Sí, jo crec que hi és, sí.

Jordi Cornudella: I *Sutura* les cus, les dues etapes?

Dolors Miquel: Sí, les cus.

Jordi Cornudella: Fantàstic! Ja hem fet el repàs. Si tens ganes, per acabar, de dir alguna cosa...

Dolors Miquel: Moltes gràcies a tots, als que han perdut temps llegint-me i pensant. Als que han vingut aquí, que han perdut o guanyat el seu temps escoltant. Gràcies per pensar en mi. És que no sé què dir. Per mi ha estat emotiu i ho agraeixo. Mai a la vida havia pensat que em farien una cosa així. Ha estat allucinant. M'ha semblat bonic. És el que penso.

Jordi Cornudella: Fantàstic, moltes gràcies. Ja està bé que ara ella doni les gràcies, però és indiscutible que l'acte d'agraïment és el que hem fet abans nosaltres cap a ella. La teva obra ens ha fet molta companyia i seguirà fent-ho, segur. Des del punt de vista dels estudis acadèmics, que és el que hem vist aquest matí, queda molt de camí per recórrer, encara que la Dolors desaparegui de les nostres vides i aparegui només la Lola. Gràcies.

Dolors Miquel: De res, Jordi.

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA

Títols publicats

- 1 *Els substrats de la llengua catalana: una visió actual* (2002)
- 2 Joan BASTARDAS, *Substantius usats en sentit figurat com a qualificadors de persona* (2000)
- 3 Germà COLÓN, *Les 'Regles d'esquivar vocables'. Autoria i entorn lingüístic* (2001)
- 4 Ventura CASTELLVELL, *El capbreu de Benifallet de 1373* (2005)
- 5 Jordi BRUGUERA, *Introducció a l'etimologia* (2008)
- 6 Daniel CASALS i Francesc FOGUET (cur.), *La llengua i la literatura catalanes a les aules del segle XXI* (2012)
- 7 Josep M. DOMINGO (cur.), *Joc literari i estratègies de representació. 150 anys dels Jocs Florals de Barcelona* (2012)
- 8 Montserrat BACARDÍ, Francesc FOGUET i Enric GALLÉN (cur.), *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions* (2013)
- 9 Daniel CASALS i Francesc FOGUET (cur.), *Raons de futur: A propòsit de l'ensenyament de la llengua i de la literatura catalanes a la secundària i a la universitat* (2015)
- 10 *Saviesa i compromís: Nou entrevistes a Josep Massot i Muntaner* (2015)
- 11 Eusebi COROMINA i Ramon PINYOL (cur.), *Literatura catalana contemporània: crítica, transmissió textual i didàctica* (2016)
- 12 Montserrat BACARDÍ, Francesc FOGUET i Àlex MARTÍN (cur.), *Rafael Tasis (1906-1966), cinquanta anys després* (2016)
- 13 Joaquim ESPINÓS i Lliris PICÓ (cur.), *Literatura catalana contemporània: memòria, traducció i noves tecnologies* (2017)
- 14 Olívia GASSOL i Òscar BAGUR (cur.), *La poesia catalana al segle XXI, balanç crític* (2018)
- 15 Daniel CASALS i Francesc FOGUET (cur.), *Afer d'estat. La llengua i la literatura catalanes a la secundària i a la universitat* (2018)
- 16 Montserrat BACARDÍ i Francesc FOGUET (cur.), *Constellació tasiana: contextos i relacions* (2018)

17. Montserrat CORREGER i Oriol TEIXELL (cur.), *Literatura catalana contemporània: patrimoni i identitat* (2018)
18. Josep CAMPS ARBÓS i Maria DASCÀ (cur.), *La narrativa catalana al segle XXI, balanç crític* (2019)
19. Aïda AYATS i Francesc FOGUET (cur.), *La dramaturgia catalana al segle XXI, balanç crític* (2021)
20. Carme GREGORI i Ramon X. ROSSELLÓ (cur.), *Literatura catalana contemporània: transformacions, imitacions i altres formes de reescriptura* (2021)
21. Ramon ARAN i Francesc FOGUET (cur.), *Jordi Teixidor i el teatre català contemporani* (2021)
22. Miquel M. GIBERT, Marcel ORTÍN i Dídac PUJOL (cur.), *Tot el món és igual que un escenari. Estudis d'història, crítica i didàctica del teatre oferts a Enric Gallén en el seu setantè aniversari* (2021)
23. Jordi MARRUGAT (cur.), *Entendre, explicar, fer* (2022)
24. Olívia GASSOL BELLET i Òscar BAGUR (cur.), *Dolors Miquel: tradició i incoformisme. Una poètica de la transformació* (2022)



SOCIETAT CATALANA DE LLENGUA I LITERATURA
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

