

Alfons Gregori 

Adam Mickiewicz University in Poznań

alfons@amu.edu.pl

Confrontarse con el legado paterno: algunas consideraciones sobre “Aquella part de mi que adorava un feixista...” de Maria-Mercè Marçal y “Romance de la plata” de Christina Rosenvinge¹

Resumen:

El presente artículo tiene como objetivo analizar comparativamente dos textos propios de la lírica confesional: por un lado, la canción “Romance de la plata”, del disco *Un hombre rubio* (2018), de Christina Rosenvinge, también recogida en formato poemático en *Debut* (2019); por el otro, una poesía sin título de Maria Mercè-Marçal, cuyo primer verso es “Aquella part de mi que adorava un feixista...”, presente en la sección “Daddy” de la colección *Desglaç* (1989). Me centraré en el motivo de la muerte del padre y, en relación con ello, en la pretensión de rendir cuentas en vis– es demasiado tarde para hacerlo personalmente, cuando ta de que ese progenitor ha sido proyectado ficcionalmente como alguien autoritario e incluso simpatizante del franquismo. Ambos textos demuestran la capacidad de las voces líricas –encarnadas genéricamente– de implicarse en el diálogo y negociar tanto separaciones como conexiones con el Otro, que en este caso es la figura paterna. Esta implicación les permite comprender determinados

¹ Una versión germinal de este estudio comparativo fue presentada en el marco del *Seminario sobre feminidad en la literatura italiana y española*, organizado conjuntamente por investigadores de la Universidad Adam Mickiewicz y la Universidad de Sevilla, en Poznań, el 16 de abril de 2018.

aspectos paternos sin someterse en absoluto a la autoridad o al grado de seducción que pudieron sentir en tiempos anteriores. Se confirma así que el sentido de la identidad femenina ficcionalizada consiste en una idea más difusa de los límites del yo, asumiéndose en términos relacionales e intersubjetivos. Finalmente, en “Romance de la plata” y sus paratextos la cantautora hace prevalecer su propia imagen, decir, que en “Aquella part de mi que adorava un feixista...” la escritora catalana representa al padre difunto mediante una pluralidad de imágenes, escapando de su dominio cuando lo convierte y se convierte en dos seres infantiles. **Palabras clave:** muerte del padre, Maria-Mercè Marçal, Christina Rosenvinge, poesía catalana contemporánea, música popular contemporánea española, lírica confesional, identidad, teoría de la relación de objeto, autoritarismo

Abstract:

Confronting with her Father’s Legacy: Several Considerations on “Aquella part de mi que adorava un feixista...”, by Maria-Mercè Marçal, and “Romance de la plata”, by Christina Rosenvinge

The aim of this article is to analyse two texts belonging to confessional lyric: on the one hand, the song “Romance de la plata” from the album *Un hombre rubio* (2018) by Christina Rosenvinge, also collected as a poem in *Debut* (2019); on the other, an untitled poem by Maria-Mercè Marçal, whose first verse is “Aquella part de mi que adorava un feixista...,” present in the “Daddy” section of *Desglaç* (1989). I will focus on the motif of the father’s death and, in relation to this, on the claim to address past facts when it is too late to do so in person, having been the father fictionally projected as an authoritarian person and even a sympathizer of Francoism. Both texts demonstrate the ability of lyrical subjects – incarnated generically – to get involved in dialogue and negotiate both separations and connections with the Other, which in this case is the father figure. This involvement allows them to understand certain parental aspects without being subordinated to the authority or the seduction that they may have felt in earlier times. Thus, the sense of fictionalized female identity consists of a more diffuse idea of the limits of the self, assumed in relational and intersubjective terms. Finally, in “Romance de la plata” and its paratexts, Rosenvinge makes her own image prevail, while in “Aquella part de mi que adorava un feixista...” Marçal represents the deceased father through a plurality of images, escaping from his domain when he turns the lyrical subject and himself into children.

Keywords: father’s death, Maria-Mercè Marçal, Christina Rosenvinge, contemporary Catalan poetry, contemporary Spanish popular music, confessional lyric, identity, object relations theory, authoritarianism

I. Presentación

La escritora catalana Maria-Mercè Marçal (1952-1998) y la artista hispanodanesa Christina Rosenvinge (1964) se llevaban tan solo doce años de diferencia, pero las esferas en que desarrollaron su actividad artística parecían ser de distintas dimensiones de la realidad: Marçal, con una creación literaria (poesía, ensayo y novela) que logró un rápido reconocimiento por parte de la sociedad literaria catalana como uno de sus valores de futuro, por su creación literaria combinada con un insobornable activismo feminista y catalanista que solo pudo detener su temprana muerte; Rosenvinge, con volátiles grupos de música pop en plena Movida madrileña, siendo una artista más de las que tras variopintas experiencias y una actitud fundamentalmente provocativa, emprendió gradualmente una carrera artística con perfiles más definidos y producciones de más calidad. A pesar de tales diferencias de enfoque, dos elementos las unirían de modo concluyente: por un lado, la consagración a un elaborado arte verbal en el que lo estético se complementa con el compromiso ideológico; y, por otro, una figura paterna con la que anteriormente –en concreto en el paso de la adolescencia a la mayoría de edad– se había producido un profundo distanciamiento. Aprovechando ambos paralelismos, el presente artículo tiene como objetivo analizar comparativamente dos textos pertenecientes a obras de las artistas mencionadas: en el caso de Rosenvinge, la canción “Romance de la plata”, del disco *Un hombre rubio* (2018), también recogido en forma poemática en *Debut* (2019),² y, en el caso de Marçal, una poesía sin título cuyo primer verso es “Aquella part de mi que adorava un feixista...”, presente en la sección “Daddy” de

² A pesar de tratarse originalmente de una canción, en el presente estudio no aplicaré criterios de *performance* y sonido propios del análisis de obras de música popular contemporánea, sino que el corpus será delimitado como arte verbal y examinado mediante herramientas propias de los estudios literarios. Con todo, la pieza de Rosenvinge constituye un ejemplo de creación musical que puede ser estudiado de un modo harto más poliédrico, en futuros trabajos.

la colección *Desglaç* (1989).³ Me centraré en el motivo de la muerte del padre y, en relación con ello, la pretensión de rendir cuentas una vez ya es demasiado tarde para hacerlo en persona.⁴ Cabe tener en cuenta que en ambos casos el desencuentro con dicha figura se deriva de la actitud dominante ejercida por él, conforme a lo recogido en paratextos y estudios diversos. De hecho, las dos creadoras calificaban a su padre real de “franquista”, una actitud ideológica que no podían aceptar ni soportar en convivencia armónica, puesto que amenazaba no solo las convicciones de ambas, sino también su orientación vital y, en suma, su identidad.⁵

³ Para un examen de “Daddy”, véase Gregori (2000); por otro lado, para una visión general en catalán de la creación poética de Marçal, véase Julià (2001), y para una introducción somera en polaco a la misma materia, véase Gregori (2019).

⁴ El 30 de abril de 2018, unos días después del Seminario mencionado en la primera nota a pie de página, se publicaba en la plataforma cultural en línea *Nívol* un breve apunte de Montse Barderi sobre la salida al mercado de *Un home rubio* de Rosenvinge, señalando la coincidencia del motivo en el disco y en el libro de Marçal, pero con conclusiones dispares respecto a las que aquí ofrezco, además de un escaso cuidado léxico y sintáctico que ahora no viene al caso: “El disc està dedicat a la memòria del seu pare, i salvant les distàncies, fa el mateix exercici que Maria Mercè Marçal amb el poemari *Desglaç*, d’aquest pare distant que un cop mort el desencontre esdevé definitiu, insalvable i per força encara més dolorós” (Barderi, 2018).

⁵ Ciertamente es que, en el ámbito masculino de la creación poética y musical, que en la Península ha sido sin duda dominante durante décadas, se aprecia la presencia paratextual –y en ocasiones textual– de la figura proyectada de un padre autoritario cómplice del franquismo, como en el caso de Leopoldo María Panero o Jaime Gil de Biedma en lengua española, y de Lluís Llach, en cuanto a la catalana. Si bien en la narrativa hay centenares de personajes que representan esa figura con mayor o menor protagonismo, recordemos que aquí nos interesa el hecho biográfico en un tipo de enunciación (canción, poema) que tiende a facilitar la identificación entre el yo lírico y la autora física. En este campo más estrecho, considero que los ejemplos analizados de Marçal y Rosenvinge resultan harto excepcionales, en especial en relación con la idea de la muerte y el duelo de ese padre real. Una aportación relevante a este respecto es la antología titulada *Tu sangre en mis venas. Poemas al padre*, editada en 2017 por Enrique

II. Una aproximación a la psicología de las relaciones entre padres e hijas:

II.1. Marco teórico

Antes de pasar al análisis del corpus seleccionado es necesario introducir una breve aproximación a las relaciones entre padres e hijas desde una perspectiva psicológica, unas cuestiones que, sin dejar de lado el aspecto educativo y formativo, atañen a las fórmulas de disciplina en el hogar. Tanto el modelo tripartito de Diana Baumrind, que se consolidó a inicios de la década de los 70 en el campo de la psicología del desarrollo y otras disciplinas relacionadas, como otros estudios posteriores que desarrollan el modelo, coinciden en emplear la etiqueta “autoritario” para definir uno de los modelos menos adecuado de relación paternofilial. Apoyándose en un buen número de trabajos

García-Máiquez, la cual abarca el marco cronológico de Marçal y Rosenvinge pero con una abrumadora mayoría de textos de autoría masculina. Así, entre los escasos textos que aparecen firmados por escritoras y que además presentan una voz lírica femenina y aspectos interpretables como episodios de la propia vida (aunque de forma mucho más incierta que en el caso de Marçal y Rosenvinge), se pueden mencionar los siguientes, que, como se verá, no suelen mostrar conflicto ideológico alguno con la figura paterna: “En nombre del padre”, de Isabel Escudero (1944-2017), un emotivo apóstrofe en que la hija rememora los ánimos que su progenitor le dio desde pequeña para que entrara en el mundo de la poesía, aludiendo a su incansable dedicación al trabajo (como maestro); “Siesta”, de Susana Benet (1950), en el que se retrata una beatífica siesta del padre en la huerta, y de la misma autora el efectivo haikú “A cada vuelta...”, basado en una instantánea del tióvivo de las ferias de su infancia; “Oscurece despacio”, de Inmaculada Moreno (1960), que rememora tiernamente la palabra balsámica del padre; “15:00”, de Inmaculada Pelegrín (1969), en el que un bote con aire parisino traído por su padre de un viaje sirve para concentrar la atención en las promesas que nos hacemos; “Leer el futuro”, de Yolanda Morató (1976), que trata del legado del abuelo y del padre en relación con diversas guerras, en el que parece aludir más bien a conflictos personales sin debate valorativo al respecto; o, finalmente, “El bolsillo azul”, de Rocío Arana (1977), dedicado a Juan Arana, su padre, en el que la hija evoca las ardillas de un paseo infantil en Alemania.

académicos sobre la cuestión, Torío López, Peña Calvo y Rodríguez Menéndez sintetizan del siguiente modo las consecuencias de este tipo de disciplina:

el estilo autoritario es el que tiene repercusiones más negativas sobre la socialización de los hijos, como la falta de autonomía personal y creatividad, menor competencia social o baja autoestima y genera niños descontentos, reservados, poco tenaces a la hora de perseguir metas, poco comunicativos y afectuosos y tienden a tener una pobre interiorización de valores morales (2008: 158).

Si bien disponemos de escasa información sobre el comportamiento cotidiano y continuado de los padres de las creadoras del corpus, aquí nos interesa particularmente la compenetración de esa información con la proyección textual que se realiza de la figura paterna, es decir, el padre ficcionalizado en el texto lírico como representación de una figura externa esbozada en paratextos. En este sentido, la imagen percibida en el corpus representa más bien un tipo de padre autoritario. Obviamente, con las herramientas de análisis de los estudios culturales y literarios a la práctica no se puede evaluar el resultado de aplicar tal estilo autoritario, ni es tampoco el objetivo del trabajo, pero sí que vamos a profundizar en la evolución de la perspectiva de estudio de las relaciones entre padres e hijas desde la psicología, para disponer de una base de aproximación al corpus seleccionado en relación al examen de la figura paterna.

Comparada con los casos de relación entre madre e hijo, en la bibliografía psicoanalítica se ha abordado en mucha menor proporción la que existe entre padre e hija, en parte porque Freud puso la atención en el estadio edípico y porque inicialmente sus teorías se basaban en autoanálisis: “the focus shifted, with the object relations school of thought, to the pre-Oedipal stage and the importance of the child’s first relationship, usually seen to be exclusively with the mother” (Williamson, 2004: 208).

Melanie Klein fue una de las iniciadoras de la escuela psicoanalítica de la teoría de la relación de objeto, que atendía más a lo pre-edípico, es decir, a los vínculos iniciales entre madre e hija, por lo que

Klein también pensaba que la hija dirigía su atención hacia su padre en una etapa anterior a la considerada en los postulados freudianos, permitiendo plantear en adelante que esta figura es importante para las necesidades psíquicas de la hija, al internalizar una serie de aspectos que facilitan después la separación y la individuación: “through her relationship with her father she will learn to relate to male expectation in general, and this would seem to be of vital importance to her later psychological happiness” (Williamson, 2004: 208, 210).

Si focalizamos en los postulados de Nancy Chodorow, en que la parentalidad consiste sobre todo en participar en una relación interpersonal y afectiva en forma de rol psicológico, entonces: “[...] women’s mothering generated, more or less universally, a defensive masculine identity in men and a compensatory psychology and ideology of masculine superiority. This psychology of ideology sustained male dominance” (1997: 182). Llevar a cabo dicho rol psicológico requiere unas habilidades relacionales, la auto-percepción de constituirse en y actuar siendo uno-mismo-en relación, cosa que tiene sus implicaciones en la construcción del yo en función del género, implicaciones muy significativas emocionalmente:

[...] the selves of women and men tend to be constructed differently – women’s self more in relation and involved with boundary negotiations, separations and connection, men’s self more distanced and based on defensively firm boundaries and denials of self-other connection (Chodorow, 1997: 183).

Es conocida la conclusión, que Chodorow reconoce tomar de la psicóloga alemana Karen Horney, según la cual la explicación de la virulencia de la rabia masculina, sus miedos y el resentimiento hacia las mujeres, que acaba en múltiples ocasiones en ataques físicos, se deriva del miedo y el resentimiento que experimentan los hombres ante ellas como madres poderosas (1997: 185). Con todo, esta última caracterización emocional de las madres no excluye el reconocimiento del poder social, cultural, político e incluso emocional del padre: “fathers are not only socially and culturally dominant; they can be personally domineering, seductive, and exciting, often as an alternative

to the taken-for-granted mother” (Chodorow, 1997: 185). En definitiva, mediante su comprensión feminista del sexo y el género como resultado de focalizar en las relaciones entre elementos, las dinámicas y el análisis crítico de la dominación masculina (y sin centrarse exclusivamente en la dominación masculina como tal), Chodorow nos conduce a una concepción plural del fenómeno:

an open web of social, psychological, and cultural relations, dynamics, practices, identities, beliefs, in which I would privilege neither society, psyche, nor culture, comes to constitute gender as a social, cultural, and psychological phenomenon (1997: 184).

Si Chodorow partía de la crítica al sesgo patriarcal del psicoanálisis freudiano, también lo hacía la reconocida teórica del posmodernismo Patricia Waugh, que en este caso apuntaba desde el feminismo a la definición del Yo, afirmando que hay que desentenderse de las tesis formuladas por Freud en este ámbito para comprender de forma más rigurosa y completa –aunque sin salir necesariamente de los límites del psicoanálisis– los procesos de formación de la subjetividad en relación al género:

[...] in the development of selfhood, the ability to conceive of oneself as separate from and mutually independent with the parent develops with the ability to accept one’s dependency and to feel secure enough to relax the boundaries between self and other without feeling one’s identity to be threatened (Waugh, 1992: 133).

De este modo,

women’s sense of identity is more likely, for psychological and cultural reasons, to consist of a more diffuse sense of the boundaries of self and their notion of identity understood in relational and intersubjective terms. I am certainly not claiming that this is exclusive to women, for clearly gender is a continuum [...] (Waugh, 1992: 135).

Además, como plantea Williamson, ha habido un giro capital en una sociedad cada vez más consciente de la violencia masculina y crítica con la cultura falocéntrica, cosa que podemos relacionar

directamente con el corpus de arte verbal aquí seleccionado: “While it is no longer shamefully feminine for men to express deep feelings for their families, the darker side of their involvement has become more apparent” (2004: 216).

II.2. Las intrahistorias familiares de las creadoras

Pasemos a tratar brevemente las relaciones paternofiliales que se establecieron en el seno familiar de las autoras del corpus aquí estudiado. La línea paterna de Marçal residía en Ivars d’Urgell, una zona rural en la órbita de Lérida, gozando de una posición acomodada, por lo que el padre, Antoni Marçal, había querido estudiar arquitectura, pero finalmente tuvo que dedicarse a la explotación familiar, frustrado por ese abandono, pero también por el hecho de ser el segundón de la familia, a la sombra de su hermano mayor Josep (Julià, 2017: 17). Hay que añadir, sin embargo, que Antoni rompió con su hermano mayor y de hecho dejó de hablar con su familia cuando fue expulsado en 1955 de la explotación familiar por Josep, lo que significó sufrir una degradación a nivel social, ya que pasó a ser un mero jornalero (Julià, 2017: 29). Marçal mantuvo una relación traumática pero ambigua con su progenitor, Antoni Marçal, que se tomó muy mal descubrir al novio de su hija recién salido de la cama de esta, en el piso en que ella vivía mientras cursaba Filología clásica en la Universidad de Barcelona: se trataba del también poeta Ramon Balasch, y a la futura gran escritora la obligaron a casarse con él para tapar el asunto. Cierto es que Maria-Mercè siempre agradeció a su progenitor haberla introducido en la cultura libresca, pero en la Guerra Civil este luchó junto al bando nacional, cruzando a la zona nacionalista con gran riesgo (Julià, 2017: 18), elección que ella nunca le pudo perdonar cuando fue realmente consciente de su significado y consecuencias.

Por su parte, Christina Rosenvinge tuvo un padre notoriamente singular: el danés Hans Jørgen realizó de joven el camino inverso al de tantos españoles en la posguerra, es decir, emigró al sur fascinado por el flamenco y encantado con el régimen franquista que había en España, aceptándolo y adaptándose a esa realidad sociopolítica que

un buen número de ciudadanos del Estado veían no solo como un suplicio ideológico, sino también como un sistema político inoperante que entorpecía o imposibilitaba que la sociedad española alcanzara, justamente, el nivel de vida de países como Dinamarca.⁶ En cualquier caso, esta decisión supuso que su padre perdiera los privilegios sociales y económicos que le estaban predestinados como descendiente de una familia de industriales de “alcurnia” (Rosenvinge, 2019: 287), y que acabara desclasado como Antoni. A pesar de ello, fue un hombre muy conservador (Rosenvinge, 2019: 284): en los años 80 Hans Jørgen no pudo soportar ver cómo su hija se convertía en una “perdida” por culpa de sus veleidades musicales.

De esta manera, tanto el progenitor de Marçal como el de Rosenvinge pasaron por la experiencia de una severa ruptura que les aisló del tronco principal de sus parientes, marcándoles también el hecho de ser, en sus respectivos núcleos familiares, padres de familia en el sentido heredado o derivado del concepto latino de *pater familias*.

La locution *pater familias* ne désignait pas forcément un père biologique, mais tout citoyen qui n'avait plus d'ancêtres par les mâles vivants et qui était le chef d'une famille constituée par un lien de parenté agnatique entre personnes soumises à une même puissance paternelle. [...] L'autorité du *pater familias* était monocratique, patriarcale et autoritaire. Envers les descendants, elle revêtait la forme de puissance paternelle (*patria potestas*), et envers sa femme celle de l'autorité maritale (*manus*) (Gałuskina, 2019: 35).

Así que, aunque no se cumpliera del todo la premisa de que los padres de las artistas carecieran de ancestros varones vivos, ambos cumplían de facto con la definición establecida.⁷

⁶ Además de los aviones antiguos, los temas favoritos del padre de la artista eran “[...] los toros, el flamenco, estrategias y armamento de guerra, Franco versus Hitler, y la decadencia espiritual de Occidente” (Rosenvinge, 2019: 292).

⁷ Aunque obviamente sin llegar al extremo del *pater familias* histórico de la Roma clásica, el cual poseía un poder jurídico ilimitado y perpetuo sobre todas las personas y cosas que tenía sometidas (Gałuskina, 2019: 35).

III. “Aquella part de mi que adorava un feixista...” de Maria-Mercè Marçal: ideologia e identitat

Marçal es considerada unánimemente por la crítica como la mejor de las poetas en lengua catalana y una de las más brillantes en el conjunto de poetas en este idioma del siglo XX.⁸ Desde sus inicios y de modo consecuente fue un ejemplo de escritura en que se combinaba a la perfección aquello que por motivos didácticos distinguimos como forma y fondo, es decir, la poeta recuperaba elementos y recursos de la tradición métrica, con un incisivo conocimiento retórico y una versificación muy cuidada e inteligente, en imbricación con un fondo basado en tres pilares fundamentales: la reivindicación feminista –su hilo central–, la defensa de las clases populares y el apoyo a la lengua y cultura propias. De todas ellas aquí nos interesará principalmente la primera. Los recursos procedentes del caudal poético eran empleados por la escritora para reforzar los aspectos reivindicativos, utilizando el impulso y reverberación de los elementos tradicionales, a menudo ampliamente conocidos, para derrotar artísticamente el pensamiento tradicionalista, fundamentado en la opresión de determinados grupos sociales, como las mujeres. Como señala Meri Torras,

Educated as a Catholic during the dictatorship, Marçal, was interested in re-establishing links that would promote critical thinking, linking up with other texts written by women in order to create an alternative genealogy that could construct a meaningful female existence. In this sense, when life is not enough, there is a need to put this experience into words which becomes the imperative (2017: 11).

En concreto, una parte de la obra de Marçal se ve influenciada (aunque no solo) por el feminismo de la diferencia, en particular el ensayo *Et l'une ne bouge pas sans l'autre* (1979) de Irigaray y la reflexión sobre el orden

⁸ Ello no obsta para que también brillara en otros cauces literarios, como se ha mencionado en la presentación del presente artículo. Lluïsa Julià vincula la única novela de Marçal con *Desglaç*: “La novel·la *La passió segons Renée Vivien* i el poemari elaboren en paral·lel alguns temes: la reflexió sobre la figura del pare, imatge de l'autoritat i l'ordre rebutjat, i la subsegüent visió de l'amor lèsbic com a revolta encarnada, i com a exili” (2001: 42).

simbólico de la madre a cargo de Luisa Muraro, cosa que ha impulsado numerosos trabajos académicos en esta dirección, siendo la figura del padre bastante menos presente en ellos.

Noèlia Díaz Vicedo, hablando de otro de los poemas incluidos en *Desglaç*, “T’estimo quan et sé nua com una nena...”, sintetiza con otras palabras –complementarias a las de Torras– el planteamiento discursivo de Marçal en toda su obra, también en “Daddy”:

In this poem, Marçal goes back to the origins of Western culture in order to change the symbolic structure from its foundations. She establishes an interesting simile between the Greek myth of Athena’s birth, the guardian of patriarchy—and the woman poet. According to this myth, Athena was born from Zeus’s head, which had previously swallowed Metis, assimilating her power. This ‘original matricide’ (in Luce Irigaray’s words) is presented as the origins of the Western culture, perfectly illustrating how the father absorbed the power of the mother. Marçal’s project is to revisit the origins of the subject’s inscription in the symbolic, and to change it from within (2004: 17).

Desglaç fue publicado cuatro años después de la muerte del padre, y por lo tanto fue escrita con el duelo todavía reciente. La poeta apuntaba que la muerte “simbólica” de este se había producido hacía mucho tiempo, durante el proceso de concienciación feminista, pero entonces se produjo la muerte del padre “real” (Julià, 2017: 282).⁹ El poema “Aquella part de mi que adorava un feixista...” forma parte de la sección “Daddy”, la más directamente vinculada con dicho fallecimiento. Su título alude al poema homónimo de la poeta americana Sylvia Plath,¹⁰ que contiene el verso que aparece como lema del poema

⁹ En su interesante artículo “Des de la perifèria del discurs: Maria Mercè Marçal i Dolors Miquel”, Caterina Riba compara la figura del padre/Padre en estas dos poetas, incidiendo particularmente en la dimensión religiosa de este tratamiento lírico, por bien que en el caso de la obra de Miquel la autora analiza sobre todo la formulación del mismo en mayúscula, o sea, en un sentido simbólico.

¹⁰ Rosvinge (2019: 103-104) alude a la escritora en uno de sus textos de reflexión sobre su estancia en los Estados Unidos, donde plantea los problemas emocionales que puede comportar la necesidad de aparentar y de cumplir determinadas expectativas sociales: “Todo me parece una gran mascarada. Estas

de Marçal (1989: 432), “Every woman adores a fascist”. Otra cita de Plath sirve de lema para la sección completa de “Daddy”, aludiendo en este caso al aspecto religioso: “Feixuc como el marbre, un sac ple de Déu” (Marçal, 1989: 432). Se trata de representaciones poéticas del autoritarismo y del catolicismo intransigente que acabaron por distanciarse a la hija de la figura paterna, alejamiento que remarca el uso del inglés para el título de toda la sección, “Daddy”¹¹.

Cada dona adora un feixista...

Sylvia Plath

Aquella part de mi que adorava un feixista

—o l’adora, qui ho sap!

jeu amb tu, jau amb tu.

señoritas con prisas también están muy solas. Pienso en Sylvia Plath y su llegada a las oficinas de la revista *Mademoiselle*. Una hace lo que buenamente puede para encajar en el molde, algunas lo consiguen y otras se mueren de asco”. El fragmento se refiere al paso de Plath por la revista de moda mencionada, con sede en Nueva York, publicación que se distinguía por un toque intelectual y en la que trabajó apenas un mes, en concreto para el número especial universitario del año 1953, es decir, cuando tenía justo veinte años (v. Winder, 2013).

¹¹ A continuación, presento la traducción al español a cargo de Clara Curell, en especial porque en ella se descubren algunas soluciones traductológicas debatibles y, en todo caso, que pueden fácilmente conducir a lecturas algo distintas de las que se derivan del original catalán (como el binomio “yace/pace” o el término “reino”): “«Toda mujer adora a un fascista...» / Sylvia Plath // Esa parte de mí que adoraba a un fascista / —o lo adora, ¡quién sabe! / yace contigo, pace contigo. // No le espanta la tumba. Llamada desde siempre / al reino más oscuro, / muere contigo, y vive de ti. // Ofrenda temblorosa, sólo sabe seguirte / y aferrarse a tu mal / como a un puerto seguro. // Medusa deshuesada, lo que queda de mí / lucha por completarse / sin ti, lejos de ti. // El bisturí vacila. ¿Quién me habita ahí afuera? / ¿De qué forma pensarte / como si yo no fuese tú?” (Marçal, 2004: 29). *Desglaç* fue el primer poemario completo de Marçal traducido y publicado en español, con el título de *Deshielo* (2004). Posteriormente aparecieron la antología bilingüe *Con hilos de olvido / Amb fils d’oblit* (2016), a cargo de Neus Aguado, y el volumen *Diré tu cuerpo* (2020), en que Díaz Vicedo ofrece su traducción de los poemarios *Terra de Mai* y *Raó del cos*.

No l'espanta la tomba. Cridada des de sempre
al domini més fosc,
mor amb tu, i viu de tu.

Ofrena tremolosa, no sap sinó seguir-te
i arrapar-se al teu mal
com al port més segur.

Medusa desossada, allò que de mi resta
malda per completar-se
sense tu, lluny de tu.

El bisturí vacil·la. Qui em viu a l'altra banda?
I com podré pensar-te
com si jo no fos tu?

(Marçal, 1989: 432).

En este poema observamos una relación fantasmagórica y siniestra entre el padre muerto y la hija, la voz lírica de cuyo cuerpo parece dissociarse aquel espíritu que contenía el amor al padre. La imagen de la medusa refuerza esta impresión de desmaterialización que afecta a la figura femenina¹² que, además, se siente insegura y busca el “puerto seguro” representado por el padre, maléfico. Dicha imagen evoca al poeta medieval más destacado en lengua catalana, Ausiàs March, que lo convirtió en uno de sus *topoi*. Así, la figura paterna se presenta

¹² Aquí, el motivo de la medusa constituye un evidente *détournement* literario, muy habitual en el uso transgresor de la tradición patriarcal por parte de Marçal (v. Gregori, 2019: 123-126), puesto que en esta estrofa el monstruo difundido por la mitología griega es reapropiado como una forma de feminidad que está en proceso de desprenderse de su elemento vertebrador –la Ley del Padre– y por ello se ha liberado (al tiempo que sufre una comprensible desorientación), aspecto que será desarrollado más adelante. Me interesa aclarar, con todo, que la medusa constituye un motivo importante en el pensamiento de Marçal (v. Godayol, 2008) y que su vinculación directa con los planteamientos de Hélène Cixous acerca de la escritura femenina ha sido ampliamente analizada, por ejemplo, en Díaz Vicedo (2004: 32-36) o Gocławska (2020: 103-108).

como una entidad arcaica, propia de otros tiempos y latitudes ideológicas, caracterizada por una solidez que más que certeza y confianza ofrece inmovilidad, enclaustramiento.¹³ Marçal, en el prólogo a lo que a finales de la década de los 80 era su obra completa (*Llengua abolida* [1973-1988]), titulado “Sota el signe del drac”, apunta la resolución de este legado en un proyecto donde la fluidez implique la posibilidad de renombrar y renombrarse, de reencuentro, en el magma poético de *Desglaç*, el cual presenta una compleja red metafórica y referencial:

Escriure, com un intent, encara, de donar forma a l’informe, d’ordenar¹⁴ l’embat. La desintegració aparent és també la possibilitat de fluir. Enllà queda la rigidesa, l’encarcament, els moviments d’autòmata, la repetició compulsiva i mecànica dels gestos. Camí fluid, de nou sense esquemes ni pautes, que és alhora camí de retorn, de reveure, de retrobar, de reidentificar, de reanomenar, de refer-se (1989: 9-10).

El lema de Plath que prelude el poema sitúa estas imágenes en relación con la ideología totalitaria, ya sea el nazismo y el Holocausto en el caso de la norteamericana, o bien el franquismo si pensamos en la proyección de Antoni Marçal. El poeta y traductor Andrés Sánchez Robayna señala atinadamente que el tema de la muerte del padre en el volumen *Desglaç* no es del todo nuevo en la obra poética de la escritora:

puede decirse que –aunque no abordado, claro está, como tal– aparece metafóricamente prefigurado en el tema de la *opresión*¹⁵ política, es decir, de la rebelión contra la autoridad o el poder autoritario; lo novedoso

¹³ La voz lírica lo expresa en un lenguaje metafórico y, por tanto, enriquecido, para salir del dominio claudicante de la Ley del Padre, escapando de lo que un sector del feminismo considera una antítesis propiciada por el carácter eminentemente patriarcal del mundo académico, es decir, usar la Lengua del Padre, la lengua que por pretenderse impersonal sería más precisa, nítida y objetiva, como expresaba lacónicamente Jane Tompkins en su artículo “Me and my shadow”: “We all speak the father tongue, which is impersonal, while decrying the father’s ideas” (2002: 48).

¹⁴ En cursiva en el original.

¹⁵ En cursiva en el original.

es la manera en que ese tema cobra aquí dimensiones inusitadas por su desnudez y su violencia verbal (2004: 10).

Este espacio ideológico, manifestación de la Ley del Padre, es un terreno oscuro del que no parece haber salida porque de algún modo ocupa también esencia del yo lírico. Así, si bien lo ideológico constituye una instancia de separación entre la hija y el padre, la duda identitaria sobre la frontera entre el amor y el odio, que no puede ser determinada “quirúrgicamente” (el bisturí), implica un problema de entidad del propio yo del sujeto lírico, cuya identificación parcial con la figura paterna en ese terreno pantanoso del pensamiento le hace tener que continuar de algún modo con él, a pesar de que la muerte los haya separado. ¿Reconciliación o castigo eterno?

No es hasta los últimos poemas de “Daddy” cuando somos testigos de unas metamorfosis que ponen al mismo nivel a padre e hija: la primera de ellas consiste en la adopción de la forma de dos estrellas gemelas, astros que simbolizan la luz, la belleza, la esperanza en la tiniebla, cancelando así la jerarquía poder-sumisión entre padre e hija y estableciendo una vinculación de carácter horizontal (v. Gregori, 2000: 310-311). Esto culmina en los últimos versos de “Daddy”, con la antropomorfización final de la voz lírica y la figura paterna en dos niños (“infants” en catalán, sin marca de género), un plano ideal y figurado que es el único que permite la reconciliación tras la muerte, marcada como hecho sucedido históricamente mediante el imperfecto de indicativo: “Com dos infants, ençà i enllà del dia, / mà de pols, mà de sang... / La mort enderrocava les muralles / i tot pedestal” (Marçal, 1989: 440).

IV. “Romance de la plata”, de Christina Rosenvinge: artes, distanciamiento e identidad

Como ya ha sido señalado anteriormente, el perfil de Christina Rosenvinge era –en los años 80 y a principios de los 90 cuando era coetánea de Marçal a nivel creativo– bastante diferente del de la escritora catalana. Moviéndose básicamente en el mundo de la música popular

contemporánea, era una joven de origen danés (y parcialmente británico por parte de madre) que había nacido en Madrid, sitio en el que ha vivido la mayor parte de su vida, con escaso contacto con el país de origen paterno. Es decir, el tema identitario y las preguntas surgidas de él son parte sustancial de la formación misma de Roseninge, de su trayectoria como persona y artista.

Ella empezó muy joven su carrera musical, teniendo desde sus inicios un perfil doble: mientras que como adolescente “rebelde” intentaba consolidar grupos *underground* que no fructificaban en la Movida, enfiló por el camino comercial, particularmente en el dueto que la dio a conocer a gran parte del público joven español de los años 80: Álex y Christina. A medida que iba detectando las trampas del mercado y maduraba en el terreno creativo más decidida se hacía su apuesta por desvincularse de las grandes productoras, buscar sellos independientes y establecer una línea creativa personal. Roseninge emprendió así un cambio de rumbo consistente en un uso más trabajado de los sonidos y unas letras más elaboradas e incisivas, es decir, paulatinamente fue entrando en el ámbito de la denominada “música alternativa”, en la que la reflexión sobre texto y música,¹⁶ así como la experimentación acústica, tienen un protagonismo mayor que en otros sectores del mercado de la música popular contemporánea.¹⁷ Se forjaba así su etiqueta de cantautora, siendo responsable de la mayoría de sus composiciones, tanto en lo estrictamente musical como por lo que respecta a las letras. Al principio de esta etapa publicó dos discos en español, con un paréntesis de tres álbumes básicamente en inglés, idioma que finalmente abandonaría para regresar al castellano en los últimos trabajos publicados.

¹⁶ En una entrevista Roseninge afirmaba lo siguiente: “cuando me pongo a escribir una letra, a armarla de una manera un tanto ambiciosa –yo doy mucha importancia a la letra de una canción– empieza un proceso en el que intento conciliar el cómo suena con un discurso más intelectual al que he llegado por ese diálogo constante que se tiene con la gente, con el mundo” (del Olmo, 2017: 31).

¹⁷ Ese perfil doble expresado al inicio del párrafo no ha cesado puesto que en Hispanoamérica Roseninge sigue manteniendo una fama extraordinaria ligada a la creación de su etapa inicial.

Este estatus de cantautora se ha suplementado con su entrada en el campo literario. Así, *Debut: cuadernos y canciones* supone el inicio en el terreno editorial por parte de la artista, un libro que incluye las letras de sus canciones en formato versificado y una serie de reflexiones sobre las mismas entretejido con relatos de carácter autobiográfico. Significativamente, el volumen fue incluido en la colección “Literatura Random House”, y en él Rosenvinge (2019: 43, 46-47, 102) explicita sus gustos literarios desde la adolescencia –Jean Cocteau, Oscar Wilde–, ampliados con unos “hallazgos” en un “viaje iniciático” por la costa chilena –Huidobro, Nicanor y Violeta Parra, Gabriela Mistral– y continuando en ese mismo formato autodidacta con autores anglosajones en su etapa de residencia en Nueva York –Anne Sexton, Margaret Atwood, Edith Warton o Robert Lowell–.¹⁸

No obstante, en un estudio sobre poesía contemporánea española desde el pensamiento de la diferencia sexual, la investigadora Nieves Muriel García presentaba en 2013 a Rosenvinge como poeta y compositora, analizando alguna de sus letras. Justamente la cuestión feminista es, en este sentido, un potente punto de contacto entre la cantautora y Marçal (cuyos poemas, por cierto, han sido musicados en bastantes ocasiones), ya que la primera ha creado un significativo corpus de letras que se pueden abordar desde esta perspectiva ideológica y teórica, al tratar la opresión de las mujeres en el sistema patriarcal. Convergía así con la obra de la catalana, aunque sin alcanzar (ni pretenderlo) el nivel de complejidad compositiva de muchos textos de Marçal, puesto que Rosenvinge es muy consciente de la diferencia en la esfera pragmática entre el poema impreso y la pieza musical.¹⁹

¹⁸ Incluso su primer gran éxito “¡Chas! y aparezco a tu lado”, que se produjo siendo todavía aquella adolescente entregada a la novedad que triunfó en el dueto con Álex de la Nuez, estaría inspirado en una obra literaria, en concreto en la novela de carácter no mimético *Doña Flor y sus dos maridos*, del escritor brasileño Jorge Amado (Rosenvinge, 2019: 11).

¹⁹ Rosenvinge realiza una interesante reflexión acerca de la distinción pragmática entre poesía impresa y arte verbal integrado en una pieza musical: “Donde un poema debe esperar a que un lector se siente y se concentre en la lectura, una canción puede asaltarle en cualquier momento de su existencia trastocando su

La canción “Romance de la plata” pertenece a su último LP de estudio, *Un hombre rubio*, título que alude a la figura paterna, pudiéndose localizar referencias autobiográficas a lo largo de todo el disco, como ha señalado la misma cantautora. Transcribo a continuación el texto de “Romance de la plata” reproducido en *Debut*:

Padre, el tiempo es compasivo.
De tu rosa ha hecho un rosal.
Con las alas de tu nombre
han nacido siete más.
Te respeto en la renuncia
a tu cuna de cristal
por seguir un verso que hace plata
la insondable soledad.

*Por seguir un verso que hace plata
la insondable soledad*

Señoritos calavera
y gitanas de arrabal,
los nombraste caballeros, padre,
en busca del Santo Grial.

Cuando el ansia se hizo furia en casa
la prendiste con alcohol.
Por seguir un verso que hace plata
se quemó tu corazón.

*Por seguir un verso que hace plata
se quemó tu corazón.*

La raíz que tú arrancaste
no ha crecido nunca más.

estado anímico, potenciando sus vivencias más preciosas y entretejiéndose con ellas en la memoria” (2019: 311).

Nadie vino de esa tierra fría
a llorar tu funeral.

Un gitano en traje oscuro, padre,
te veló en el hospital.
Y su lágrima era fina plata,
plata fina de verdad.

*Y su lagrima era fina plata,
plata fina de verdad.
Como no voy a entenderte, padre,
si es mi misma soledad*

(Rosenvinge, 2019: 299).

En esta canción destaca un uso premeditado de elementos esotéricos y unos actos supuestamente inconscientes de cariz un tanto paranormal, cosa que uniría de nuevo a Rosenvinge con Marçal, puesto que esta era una gran aficionada al tarot y la astrología como queda demostrado en numerosos poemas. Al aludir al inconsciente hago hincapié en diversas declaraciones en paratextos que ha difundido la cantautora, explicando que elaboró la letra de la canción el mismo día que se cumplían 26 años de la muerte de su padre, que murió en 1991 cuando ella tenía esa misma edad, 26 años: “La noche que escribí el «Romance de la plata», dudé si había salido de mí o me lo habían dictado desde arriba. [...] Pensé que el cielo había cerrado un círculo de crisantemos con un lazo negro, que esa era la ofrenda que le debía a mi pobre padre” (Rosenvinge, 2019: 294). Respecto al uso textual de lo esotérico, observamos que el idealismo del padre se traslada al poema objetivado en la búsqueda del Santo Grial, un motivo reiterado en el arte literario occidental. Ese mismo idealismo se detecta en los tres primeros versos, referidos a una particular interpretación del apellido en dos partes, una interpretación hecha por el padre en vida: “Rosen” como referido a “rosa” y “vingen” a “alas”. Según anota Cirlot, en la alquimia las alas corresponden a un elemento superior, activo y

masculino (2016: 75).²⁰ El uso de la alquimia no es para nada arbitrario ni solo se sustenta en las pistas esotéricas del texto; escribe la artista en *Debut* unas palabras que contribuyen a descifrar el título y el estribillo del romance, a la vez que introducen un arte vocal relevante en la historia de su padre: “El cante jondo tiene el poder de la alquimia. Convierte el llanto profundo del alma, ese llanto negro que no tiene lágrimas, en metal precioso” (Rosenvinge, 2019: 293-294). La plata sería ese metal precioso, objetivación del dolor que cobra todavía más sentido si nos percatamos que “el metal correspondiente a la luna es la plata”, satélite que en los círculos alquímicos representa el principio volátil o mudable femenino, en términos de Cirlot (2016: 291).²¹

Hay que tener en cuenta, además, que las alas aparecen en un número que evoca simbólicamente el sentido de ciclo completo (Cirlot, 2016: 336).²² Este matiz conclusivo, de período finalizado, conduce a la idea de régimen cíclico, puesto que le sigue un verso en que se habla de la cuna, del inicio, del regreso a un principio. Asimismo, la presencia de gitanos anónimos, su indumentaria y el modo en que se describen –“señoritos calavera”– contribuyen a la atmósfera de misterio que domina en el texto. Su presencia en ese escenario (el velatorio de un danés de pedigrí) y el hecho que él mismo los había nombrado caballeros remiten a la unión mística de contrarios.²³ En este

²⁰ La lectura alquímica de la presencia de las alas enlazaría con “Padreesparrver”, otro poema del ciclo “Daddy”.

²¹ Por otro lado, no sería descabellado pensar en una alusión crematística dadas las acepciones de la palabra “plata” en español, así como las sospechas de Christina Rosenvinge acerca del interés de los gitanos para con su padre (v. 2019: 293).

²² Esta interpretación no excluye, sino que complementa, el hecho de que el número de siete alas haría referencia a los siete nietos que tenía Hans Jørgen Rosenvinge en el momento de su defunción (Rosenvinge, 2019: 280).

²³ Como expresa una comentarista musical en la red, esta fusión desconcertante se percibe también en un elemento performativo que no podemos tratar con detenimiento: “El video de presentación se estrenó el Día de todos los Santos y es una reconciliación tardía pero sentida en un escenario que acongoja a la par que enternece” (Cerón López, 2018). Vale la pena poner en correspondencia los versos de “Romance de la plata” con uno de los episodios vividos que

sentido, el mundo del flamenco y la referencia al tipo de composición poética –el romance–, con los ecos de la poesía de García Lorca (cuyo *Romancero gitano* era libro de cabecera de Hans Jørgen Rosenvinge [2019: 289]), incide en la elaboración de un distanciamiento cultural, incluso étnico, en el que participan referencias a diferentes artes. El uso de los extremos en esta unión de contrarios podría explicar incluso el exceso, la desmesura propia del padre cuando al ansia se suma la bebida, trayendo consecuencias nefastas para las relaciones familiares –explícitamente con sus parientes daneses, implícitamente con la voz lírica–, como por ejemplo la pérdida del corazón.

Ahora bien, al final de la canción hallamos una confesión que rompe con las referencias al idealismo romántico y misterioso que envolvía la figura paterna, una confesión que denota una señal de empatía de la voz lírica al sentirse unida al padre en su singularidad, esa enajenación frente al grueso de la sociedad causada por un exótico espíritu de aventura y el sentimiento íntimo de soledad que ese mismo distanciamiento conlleva.

V. Conclusiones

Las dos obras analizadas constituyen contribuciones a un intento de reconciliarse con la figura del padre una vez muerto, por lo cual todo ello tiene lugar únicamente en el plano ficcional, artístico. Tales contribuciones son posibles porque la autopercepción de la voz lírica la ha constituido en sujeto femenino al mismo tiempo autónomo, maduro y sabedor de su vinculación identitaria con el padre (es decir, como uno-mismo-en relación), a pesar de los enfrentamientos experimentados en vida de él, y la consiguiente distanciamiento. En este sentido, ambos textos demuestran la capacidad de las voces líricas –encarnadas genéricamente– de implicarse en el diálogo y negociar tanto

relata Rosenvinge en *Debut*, en el velatorio de su padre: “Cuando ya no esperábamos más visitas ni condolencias apareció Antoñito con su padre y otros dos hombres. Antoñito era su amigo gitano. Llegaron de luto y muy serios. [...] En un banco estaba ellos, piel oscura y traje negro, y en el del frente nosotros, piel clara y con los jerséis formando un arcoíris” (2019: 293).

separaciones como conexiones con el Otro, que en este caso es naturalmente la figura paterna. Esta implicación les permite comprender determinados aspectos paternos sin someterse en absoluto a la autoridad o al grado de seducción que pudieron sentir en tiempos anteriores. En concreto, se trata de comprender la dificultad de romper con una identidad parcialmente compartida, con las inercias que conlleva ser progenitor y la solidaridad en las penas existenciales (Marçal), así como de la soledad, la pérdida de vínculos por apuestas en lo personal (Rosenvinge). Se confirma en los textos, por tanto, que el sentido de la identidad femenina ficcionalizada consiste en una idea más difusa de los límites del yo, asumiéndose más bien en términos relacionales e intersubjetivos.

Por las marcas autobiográficas y la relación explícita en los paratextos, ambas piezas del corpus pueden ser incluidas en la lírica confesional, corriente basada en la conversión de la persona del autor en una proyección poética que conforma complejas relaciones con el yo público de los/as autores/as, como hemos sintetizado en el párrafo anterior. Maria-Mercè Marçal y Christina Rosenvinge crean sus imágenes del padre ausente a partir de un planteamiento dispar: la cantautora hace prevalecer en “Romance de la plata” y en sus paratextos su propia imagen, es decir, perfila aquellos aspectos del padre que lo aproximan a una singularidad convergente con la rebeldía juvenil y la pasión por un tipo de música minoritaria que ella ha mostrado, subrayando señas de otredad que conformaban a la figura del progenitor como alguien singular en la sociedad, igual que ella se ha ido modelando como una excéntrica (o periférica, si se quiere) en el sistema de la música popular contemporánea. Por su parte, la escritora catalana representa en “Aquella part de mi que adorava un feixista...” (y por extensión en “Daddy”) al padre difunto mediante una pluralidad que lo convierte en una figura especular escurridiza, de gran plasticidad y también fantasmagórico. Esto le otorga una ubicuidad que resulta análoga a la omnipresencia que tenía en vida como *pater familias*. La voz lírica solo consigue escapar de esta restitución del dominio oscuro en los últimos versos, cuando convierte en seres infantiles a ella y a su

progenitor: *omni mors aequat*, la muerte iguala a todas las personas, en ocasiones incluso a las que están todavía vivas.

Bibliografía

- BARDERI, M. (2018), “Christina Rosenvinge i un home ros”, *Nívol*, [en línea], <https://www.nuvol.com/musica/christina-rosenvinge-i-un-home-ros-52692>, 20.04.2023.
- CERÓN LÓPEZ, M. T. (2018), “*Un hombre rubio*, de Christina Rosenvinge: nueve canciones y un par de fantasmas”, [en línea], <https://elcadiillacnegro.com/2018/02/14/un-hombre-rubio-de-christina-rosenvinge-nueve-canciones-y-un-par-de-fantasmas/>, 25.04.2023.
- CHODOROW, N. (1997), “Feminism and Psychoanalytic Theory” en: Kemp, S., Squires, J. (eds.), *Feminisms*, Oxford University Press, Oxford-New York, pp. 182-188, <https://doi.org/10.1093/oso/9780192892706.003.0029>.
- CIRLOT, J. E. (2016), *Diccionario de símbolos*, 19ª ed., Siruela, Madrid.
- DEL OLMO, C. (2017), “Maternidad, tacones y feminismo: Una conversación con Christina Rosenvinge”, *Minerva: revista del Círculo de Bellas Artes*, 28, Madrid, pp. 26-31.
- DÍAZ VICEDO, N. (2004), *Maria-Mercè Marçal: An Exploration of Feminine Poetics in the Work of a Late 20th Century Catalan Poet*, Universidad de Alicante / Universitat d’Alacant, Centro de Estudios sobre la Mujer, Alacant.
- GAŁUSKINA, K. (2019), “*Du pater familias au parent 1: les figures du père en droit à travers les siècles*”, *Romanica Cracoviensia*, 19(1), Cracovia, pp. 31-41, <https://doi.org/10.4467/20843917RC.19.004.11694>.
- GARCÍA-MÁIQUEZ, E. (ed.) (2017), *Tu sangre en mis venas. Poemas al padre*, Renacimiento, Sevilla.
- GOCLAWSKA, A. (2020), *Refracted Communications: Multilingualism and (Im)Purity in the Works of Maria-Mercè Marçal and Julia Fiedorczuk*, University of Cambridge, Cambridge, [Tesis doctoral dirigida por Brad Epps].
- GODAYOL, P. (2008), “Entre Atenea i la Medusa: les mares literàries de Maria-Mercè Marçal”, *Reduccions: revista de poesia*, 89-90, Vic, pp. 190-206.

- GREGORI, A. (2000), “«Daddy» de Maria Mercè Marçal: Pare i filla, filla i pare” en: Romera, J. (ed.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999): Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*, Visor Libros, Madrid, pp. 303-312.
- GREGORI, A. (2019), “Maria-Mercè Marçal: *la miglior fabbra*” en: Gregori, A., Maciejewski, W. J., Wegner, M. (eds.), *Buntowniczk. Głosy kobiet we współczesnej literaturze katalońskiej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, pp. 119-140, <https://doi.org/10.14746/amup.9788323236764>.
- JULIÀ, LI. (2001), “Introducció” en: Marçal, M.-M., *Contraban de llum: antologia poètica*, Proa, Barcelona, pp. 5-69.
- JULIÀ, LI. (2017), *Maria-Mercè Marçal: una vida*, Galàxia Gutenberg, Barcelona.
- MARÇAL, M.-M. (1989), *Llengua abolida (1973-1988)*, Eliseu Climent Editor, Valencia.
- MARÇAL, M.-M. (2004), *Deshielo* (Clara Curell [trad.]), Ediciones Igitur, Montblanc.
- MURIEL GARCÍA, N. (2013), *La luz de las palabras: estudio sobre la poesía contemporánea española escrita por mujeres desde el pensamiento de la diferencia sexual*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.
- RIBA, C. (2017), “Des de la perifèria del discurs: Maria Mercè Marçal i Dolors Miquel”, *Caplletra*, 62 (primavera), Valencia, pp. 15-35, <https://doi.org/10.7203/caplletra.62.9567>.
- ROSENVINGE, C. (2019), *Debut: cuadernos y canciones*, Penguin Random House, Madrid.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (2004), “Prólogo”, en: Marçal, M.-M. (2004), *Deshielo* (Clara Curell [trad.]), Igitur, Montblanc, pp. 7-11, <https://doi.org/10.31819/9783964565327-002>.
- TOMPKINS, J. (1997), “Me and My Shadow” en: Kemp, S., Squires, J. (eds.), *Feminisms*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, pp. 44-51, <https://doi.org/10.1093/oso/9780192892706.003.0007>.
- TORÍO LÓPEZ, S., PEÑA CALVO, J. V., RODRÍGUEZ MENÉNDEZ, M. C. (2008), “Estudios educativos parentales. Revisión bibliográfica

- y reformulación teórica”, *Teoría de la Educación*, 20, Salamanca, pp. 151-178, <https://doi.org/10.14201/988>.
- TORRAS, M. (2017), “Corpus realities: (De)tracing Maria-Mercè Marçal” en: Díaz Vicedo, N. (ed.), *Maria-Mercè Marçal: Her Life in Words*, Anglo-Catalan Society’s Occasional Publications (ACSOP), pp. 9-15, [libro electrónico].
- WAUGH, P. (1992), *Practising Postmodernism / Reading Modernism*, Edward Arnold, Londres.
- WILLIAMSON, M. (2004), “The Importance of Fathers in Relation to Their Daughter’ Psychosexual Development”, *Psychodynamic Practice*, 10(2), pp. 207-219, <https://doi.org/10.1080/14753630410001699885>.
- WINDER, E. (2013), *Pain, Parties, Work: Sylvia Plath in New York, Summer 1953*, Harper, Nueva York.