

(d)

## CAP A L'ORDRE SIMBÒLIC FEMENÍ: LA PASSIÓ SEGONS RENÉE VIVIEN

LLUÏSA JULIÀ

Associació d'Escriptors en Llengua Catalana

*Donna m'apperve sotto verde manto  
vestita di color de fiamma viva*  
Dante: *Purgatori* XXX, vv. 32-33

És prou sabut que una de les principals preocupacions personal i literària de Maria-Mercè Marçal va ser donar veu a l'experiència vital de la dona des del femení mateix, donar-li centralitat, força i pes per a la dona mateixa i per a la dona creadora molt en particular, amb la intenció d'anar eixamplant l'espai cultural històricament negat. Però encara avui, és més coneguda l'obra feminista reivindicativa dels anys setanta segons expressió dels primers llibres de poemes –*Cau de llunes* i *Bruixa de dol*– o el cant a la maternitat a *Sal oberta*, que no pas la reflexió posterior, més àmplia, complexa i madura, que Marçal sustenta en una teorització filosòfica, literària, és a dir, cultural amb totes les seves ramificacions; teorització assumida des de la pròpia sensibilitat, la seva vida i des de la tradició literària catalana en què s'inscriu.

La meua intenció avui és posar de manifest alguns elements de la novel·la que permeten dir que *La passió segons Renée Vivien* és una elaboració extensa i detallada d'un espai simbòlic que s'acara al femení des de la seva sexualitat, des d'allò que la configura i la diferencia del subjecte masculí i d'ella s'estén als altres àmbits vitals, amb tot el que comporta de creació d'una geografia física, d'escenaris que conservin la petja femenina, de creació d'un personatge central amb poder mític, d'elaboració literària entorn d'aquest personatge simbòlic, és a dir: de creació de personatges que l'envolten i es defineixen respecte aquest epicentre, personatges tant femenins com masculins, principalment del món cultural, però no pas exclusivament, i després trava la història a través de multitud de referències històriques, literàries i artístiques i un llarg etcètera susceptible de constituir una referència de simbologia sòlida que permeti parlar de la figura de l'artista dona sense obviar la seva sexualitat. En aquest sentit la novel·la serveix al debat d'avui mateix en què el món cultural assumeix encara la creativitat de la dona al marge de la seva sexualitat i en què la mateixa dona sovint sembla assumir-la des d'aquesta perspectiva.

Marçal havia parlat i escrit i actuat sobre les conseqüències d'aquesta manca de simbolització del femení, més enllà de les articulacions bíbliques heretades que situen la dona com agent del pecat o, en el seu destret, cas de la Verge Maria, com un model asexual. En ocasió de celebrar-se el congrés *Fí de segle. Incerteses davant un nou mil·lenni* a Alacant la tardor de 1993, Marçal va explicar en un text titulat "La dona i l'escriptura" aquests problemes de la mudesa femenina, de la negació a la creació efectiva que creï i dialogui amb la tradició. I a banda dels arguments i les anàlisis diàfanques que resumeixen la situació heretada i l'experimentada per l'autora, també hi expressa l'enorme neguit i el desencís personal en comprovar que malgrat els avenços realitzats les coses no han canviat gaire:

I et ve a la memòria aquella època daurada en què desconeixies l'existència, al llarg de la història, de tantes i tantes escriptores que no sortien als llibres de text —i científiques, i filòsofes, i pintores. I per tant, podies viure en la il·lusió que a partir d'ara, la tradició —o com vulguem dir-ho: el passat que es projecta en el futur, s'hi podreix, com adob poderós— no pot fer-se ja sense nosaltres. Ara saps que no, que el mecanisme implacable, andocèntricament selectiu, de la "Literatura-institució", de la "Cultura-institució", encara només pot admetre la dona "excepcional", la dona "per mostra", la dona "coartada". (Marçal, 1994a: 28)

Si ara m'hi refereixo és per mostrar la necessitat imperiosa de l'escriptora a arriscar-se en una aventura vital com va ser l'elaboració de la novel·la. Sobretot, quan, continua Marçal, "segons estudis que es diuen solvents, per anivellar la situació, encara caldran aproximadament cinc-cents anys. Això, si no hi ha cap involució i les coses segueixen al ritme actual, diuen..." (*id.*)

Marçal va començar l'elaboració de la novel·la l'any 1984 i la va donar per acabada l'octubre de 1994, any en què es publica. Deu anys capbussada en el tema, amb les interrupcions pròpies d'haver d'atendre moltes altres feines al·ludides en l'assaig citat, però que mostren que *La passió segons Renée Vivien* és el tram més madur del pensament literari i humà de Marçal: hi presenta un ideal femení potser impossible, un breuari poètic bellíssim que dibuixa amb traç segur els elements ideològics i polítics, per a formar l'imaginari simbòlic femení; i sense oblidar les contradiccions i els aspectes negatius.

Les set caixes de documents, fotocòpies d'obres, fotografies, papers de treball, primeres redaccions, anotacions, etc. que l'elaboració de la novel·la van generar, actualment conservats a la Biblioteca de Catalunya, avalen l'energia i la dedicació realitzada.

¿Com articular l'imaginari femení a través del codi lingüístic existent? En l'assaig "La dona i la literatura" Marçal parla dels indicis d'un codi antic del

qual n'han quedat fragments, parla del crit enfollit del personatge de les Fúries, documentades en les tragèdies clàssiques i analitzades en estudis recents com la primera forma de donar sortida a un discurs inarticulat, i també es refereix a les formulacions de les primeres novel·listes modernes com Jane Austen, segons interpretació de Virginia Woolf. *La passió segons Renée Vivien* és la seva articulació personal. S'inscriu en aquest camí ja obert de definir la identitat femenina. Amb el temps caldrà establir relacions entre *La passió* i obres d'altres escriptores com Virginia Woolf, Christa Wolf o Clarice Lispector, autora d'una obra de títol homònim, *La passió segons G. H.* publicada l'any 1964; o amb pel·lícules com *Identificazione d'una donna*, d'Antonioni. Des del començament de *La passió segons Renée Vivien* es fa referència a aquesta "llengua de la qual desconeix[em] el codi" (Marçal, 1994b: 10),<sup>1</sup> en serà una referència constant sols en possessió d'un Àngel missatger, mofeta i insidiós, que travessa tot el text. Dit sigui de passada, la mateixa idea d'esbós o de "collage" obert amb què avança la novel·la respon a la noció de realitats fragmentàries del discurs femení: esbossos, fragments de dietaris, de memòries, quaderns, cartes, citacions d'altres textos, personatges que parlen per boca dels altres, interpretacions diverses i oposades, etc. Però tornant a la tradició literària en què s'inscriu *La passió segons Renée Vivien* no vull passar per alt la referència que Marçal fa, en una fitxa de treball referida a l'"Introït" de la novel·la, a Mercè Rodoreda. "Situat-hi *La plaça del Diamant*" hi llegim. De fet en l'"Introït" o introducció a la novel·la no hi ha cap referència evident a Rodoreda, si no és el despertar alleugerit d'un malson de Sara T., el personatge contemporani nostre que segueix amb insistència els passos de Renée Vivien, mena de pelegrinatge, per trobar "fites i símbols" a la seva pròpia experiència sexual i vital. Però potser es pugui entendre la veu de Marçal com a continuadora en un cert sentit del crit final de Natàlia/Colometa, perquè la llengua parlada de la protagonista de *La plaça del Diamant* és una troballa d'excepció, però una troballa per expressar la mudesa de la protagonista, per expressar la negació sistemàtica del seu dir, sentir, decidir, pensar..., fins a aquell gran crit que tanca l'obra, agònic i alhora, anunci d'un nou estat, el que hauria de donar pas a l'articulació d'un discurs femení positiu. En canvi en l'"Introït" de *La passió* s'hi troba ja la primera referència al "mirall", un element central en el joc de personalitats que s'amaguen a la novel·la i que ens remet al *Mirall trencat* de Rodoreda, però també al *Joc de miralls* de Carme Riera tant en relació a l'estructura d'esbós a què m'he referit com a la identitat, impossible de copsar en la seva totalitat, impossible de definir. Diu el personatge de Renée en aquest sentit: "Si algú parla de mi, sens dubte mentirà".<sup>2</sup>

\* \* \*

<sup>1</sup> A partir d'ara, les indicacions on només constin els números de pàgina es referirem a aquesta obra.

<sup>2</sup> *La passió segons R. V.*: 45 i 349. Del poema "Devant le couchant" (*Sillage*, 1908) vers tercer: "Si l'on parle de moi, l'on mentira sans doute" (Vivien, 1986: 357).

El 1990 Marçal traduïa un epigrama de la poeta russa Anna Akhmàtova escrit el 1960 que apunta directament al tema de la mudesa històrica de la dona i al moment de trencament: “Podria Beatriu crear com Dante / o cantar Laura la febre d’amor? / He ensenyat a una dona a fer servir la veu. / I ara, com puc fer-la callar?” (Akhmàtova, 1990: 77). Interrogació sobre la capacitat creativa de la dona, referència a una hipotètica simetria dona/home, conclusió esclatant del do atorgat, però alhora expressió de temor d’algú que parla en primera persona i que per tant mostra el poder exclusiu de la paraula que ha ostentat fins aquell moment, i que només pot ser entès com un jo masculí, potser Déu mateix. I tot això és explicat a través de la figura de Dante i del significat de l’estimada Beatriu, central en la idea que tractem avui, perquè aquesta mateixa interrogació és a la base del discurs sobre la creativitat a *La passió segons Renée Vivien*, feta des de la radicalitat excloent i superior que representa la figura de Violette Shillito i, per tant, amb una resposta d’asimetria positiva vers la dona artista. Amiga de Pauline en l’adolescència i morta als 20 anys (1871-1901) Violette Shillito constitueix l’ideal imaginari de l’artista femení i això en grau superlatiu; Violette encarna la suma de totes les belleses i qualitats tant físiques com intel·lectuals; és la guia, la referència, la saviesa, que Marçal –seguint Renée Vivien, també Anna Akhmàtova– vehicula a la figura de Beatriu i al que representa per a Dante.<sup>3</sup> Violette coneix i excel·leix en totes les disciplines des de la música o la pintura a la filosofia i les matemàtiques, coneix les llengües clàssiques i l’italià i, per tant, té tots els atributs de l’ideal artístic tal com es defineix en el renaixement italià. A més a més, és qui fa conèixer Dante a Pauline Tarn.

La construcció d’aquest personatge també permet veure la manera de treballar de Marçal, de com converteix en literari i simbòlic una figura real, i ho són la majoria dels personatges de l’obra. Marçal no inventa, pren el retrat de Violette de la biografia que sobre Renée Vivien va publicar Jean-Paul Goujon (1986: 51-54) i a la qual a la “Nota de l’autora” s’hi refereix com una de les seves principals fonts d’informació. Així l’aversió de Violette Shillito cap als homes és anotada i argumentada per Jean-Paul Goujon. Escriu:

Vivint exclusivament per “la gran vida interior”, Violette s’havia creat el seu món propi. Aquest món era, remarcuem-ho, exclusivament femení, particularitat que degué colpir la jove Pauline Tarn.

Un altre detall important: Mary i Violette experimentaven una veritable repulsa pels homes. D’entrada eren terriblement lletjos! Les dues germanes no esgotaven els sarcasmes sobre ells. Amb Mabel, s’havien inventat un petit joc curiós: observar els vianants masculins

---

<sup>3</sup> Aquesta posició d’asimetria respecte l’home artista marca un canvi respecte la perspectiva de Virginia Woolf en interrogar-se sobre el geni creador femení i parlar de la possible existència d’una germana de Shakespeare a *Una cambra pròpia* de l’any 1929.

dels carrers de París i classificar-los en “porcs”, “porquets” o “porcassos”!

¿Exageraven? La brutalitat i la lletjor masculines no eren estranyes a la “Belle Époque” I encara transcriu un fragment del diari de Mabel Dodge per confirmar-ho, i que conclou: “en els anys 1890, els homes eren, als nostres ulls exigents, semblants totalment a les bèsties”. (Goujon, 1986: 53)<sup>4</sup>

Marçal recull exactament aquest fragment: “Els homes? Els homes no li interessaven per a res, a Violette: porcs, porquets o porcassos, diu que són” (133). Quedi clar que és el punt de vista d’un personatge, potser no compartit totalment ni per Pauline mateixa. La narradora, sempre distant de tots els personatges, posa aquests mots en boca de Mary, la germana, i insisteix que Mary parla amb la convicció d’una deixebla fervent. Justament, Marçal aplica la seva major dosi d’ironia sobre alguns personatges femenins, com la baronessa Hélène de Zuylen o Natalie C. Barney<sup>5</sup>.

Ara bé, Marçal situa el rebuig dels homes com a punt d’arrencada d’un discurs ideal que uneix la creació amb majúscules al sexe femení; sempre en boca de Violette a través del personatge interposat de Mary. Hi llegim:

En una dona, pots trobar-hi intel·ligència i bellesa juntes, mentre que en un home... si és bell, és que s’assembla a una dona. Coneixes el San Giovanni de Leonardo? És bellíssim. Però fins i tot així, si te l’imagines al natural, un petit mecanisme fisiològic podria fer derivar en un moment la bellesa en grotesc. (133)

San Giovanni (1513-1516) és un dels quadres més emblemàtics de Leonardo que les protagonistes de la novel·la podien contemplar al Museu del Louvre de París. De somriure enigmàtic com la Gioconda i amb un braç alçat indicant el cel, representa l’àngel anunciador i ha estat interpretat com la fusió dels dos sexes a través de l’ambigüitat d’un hermafrodita. Ja hi tornarem perquè a partir del quadre de San Giovanni, Renée Vivien va configurar un personatge molt misteriós i de nom homònim, Sant Giovanni, però de sexe femení a la novel·la *Une femme m’apparut* (1904 i 1905), text autobiogràfic que cal llegir en clau i que és el principal trencaclosques del savi Salomó Reinach (1858-1932), un dels personatges centrals de la segona part de la novel·la.

A continuació, Violette argumenta la superioritat de la creació artística femenina a través de la música i el cant, (en contrast amb el crit primigeni de

<sup>4</sup> Es tracta de Mabel Dodge Luhan, també personatge de l’obra, les memòries de la qual *Intimate memories*, 1933– es troben entre el material de Marçal sobre la novel·la.

<sup>5</sup> Vegeu, a tall d’exemple, els capítols “La Baronessa” i “Papa de Lesbos” de la primera part.

les Fúries). L'episodi concret remet a l'existència mateixa dels *castrati* per obtenir unes veus agudes a les cerimònies religioses davant la prohibició de deixar cantar-hi les dones. “¿I com creus que es pot aconseguir que una veu masculina arribi a ser tan bella com la veu femenina? Doncs fent que l'home deixi de ser... home!” (133-134) I conclou amb l'argument de la superioritat de Beatriu, rèplica i tornaveu al poema d'Akhmàtova:

¿Tu t'imagines una dona poeta inspirant-se en un home, com Dante en Beatriu? Mai. Li fóra impossible trobar l'ideal de la Bellesa. (134)

El simbolisme de Beatriu com a ideal de Bellesa i Saviesa converteix *La passió segons Renée Vivien* en una de les obres contemporànies que segueix amb més insistència la tradició de l'escriptor florentí en la literatura catalana contemporània. I això ens porta a parlar directament del personatge de Renée Vivien creat per Maria-Mercè Marçal. Renée Vivien encarna l'expressió mateixa de l'ideal de creació del subjecte femení. Marçal converteix la figura de “femme damnée” que era la poeta Renée Vivien en símbol de la creació literària femenina i, al mateix temps, en símbol i encarnació de la tradició sàfica: Beatriu i Safo al mateix temps. Però Marçal tampoc inventa en aquests models, sinó que accentua, reordena, transcriu i rescric, llegeix i tradueix, hereta i transmet.

Pauline M. Tarn, segons explica l'estudiós Jean-Paul Goujon (1986: 64 i 85) en la seva biografia, creia en el poder absolut de la poesia i s'identificava, inconscientment, amb Dante a qui ja llegia en italià als 15 anys i traduïa. Entre els papers sobre *La passió* es troben fragments traduïts de Pauline Tarn sobre la *Divina Comèdia* i també algun de la *Vida nova*, versos i comentaris transcrits de la mà de Marçal.

El canemàs de l'obra de Dante serveix per a la construcció de tot un escenari simbòlic i mític, que es precisa per elevar el personatge a la categoria de símbol i això Marçal ho fa creant una escenografia entorn de l'escenari de la mort de la poeta i envoltant-la de tota una litúrgia d'arrel cristiana que també va fer servir Dante en configurar el personatge de Beatriu a la *Vida nova*. Penso que és interessant en aquest punt recordar que una de les discussions històriques sobre Beatriu era el dubte que els estudiosos tenien sobre la seva existència real, molts la convertien en una al·legoria donada la seva perfecció. Justament, el pare del poeta pintor anglès Dante Gabriel Rossetti, a principis del segle XIX, n'havia estat un dels defensors i el tema encara devia cuejar a finals de segle perquè el 1903, quan Manuel de Montoliu tradueix la *Vita nuova* al català, escriu una introducció on defensa amb força l'existència de Beatriu i assenyala que és la base que dona força i genialitat a l'obra del poeta (Dante, 1999: 17-28). Dic això per reflexionar sobre la construcció del personatge de Marçal, de la importància que sigui real i que la seva personalitat contingui els aspectes centrals que interessin Marçal, que se n'enamori fins a tal extrem que hi

tingui una relació més viva que amb molta gent que l'envoltava. Sols d'aquesta manera Marçal pot elevar la individualitat del personatge, la seva subjectivitat, a la categoria de símbol creatiu.

La referència als poetes pintors preraphaelites tampoc és en va. El 1906 Renée Vivien publicava el poemari *A l'heure des mains jointes*, (*A l'hora de les mans juntes*), extret d'un vers de Dante Gabriele Rossetti: "...the hour of sisterly sweet hand-in-hand", que Marçal tradueix com "l'hora sororal, suau de les mans juntes" (66). Entre el Preraphaelisme i Dante i els pintors del Renaixement es forma un corrent literari poètic important. No cal dir, a més a més, que les figures de Dante, Beatriu i diversos episodis de la *Vida Nova* i la *Divina comèdia*, inspiren els quadres del grup de pintors poetes anglesos preraphaelistes que interpreten per a la modernitat els mites medievals i també els bíblics.

Parlem, doncs, una mica de l'escenari mític, és a dir, religiós, que envolta la protagonista i recordem també que Sara T., guionista de professió, fa i refà el seu guió sobre Renée Vivien sense acabar mai de trobar-lo prou afinat; les escenes que té clares són les inicials, referides a la mort de Renée. Pàgines que realment Marçal havia començat a escriure per a un hipotètic guió cinematogràfic.

El títol mateix de "passió" de la novel·la apunta directament a la idea religiosa de "vida i mort", de vida ferida per una passió que porta a la mort, a una mena de martiri, de sacrifici vital a imitació del Crist, segons la tradició cristiana. *La passió segons Renée Vivien* entra d'aquesta manera en relació amb d'altres textos com "La passió segons Sant Joan" o d'altres evangelistes i es converteix així en el relat d'una vida com a camí de perfecció d'alè místic. Escriu Marçal en un altre full conservat: "La passió com a intent de trencar límits, impossible celebració de l'Imaginari." La novel·la es converteix en un evangeli apòcrif que dóna resposta a la passió amorosa i literària ensems, viscuda com a obsessió, com a religió que té el centre en les dones. En l'"Introït", mot de signe també religiós, Marçal introdueix una referència literari-pictòrica dels preraphaelistes

Així, entre el seguici d'esguerrats dantescos del malson de Sara T. apareixen les noies verges que van donar la vida abans de veure profanats els seus cossos: "Cecs mendicants, -diu el text- amb els ulls de Santa Llúcia en una plateta, i vidents golludes, esperpèntiques en els seus escarafalls histèrics. Santa Àgueda amb els pits en safata i Apol·lònia amb les dents arrencades, ofertes en el palmell de la mà" (10), escenes reportades per Raimon Casellas en el relat *La damisel·la santa* (1895), la protagonista del qual porta el nom de Maria Laura, l'estimada de Petrarca. I és que la referència a la tècnica i als temes preraphaelites, sacralitzant temes amorosos i prenent els temes religiosos i bíblics per donar-los una atmosfera sensual, és important pel mateix coneixement que en devia tenir Pauline Tarn i pel que representen artísticament de retorn al Renaixement italià. Entre els noms que veneraven, trobem el de Leonardo da Vinci.

La construcció d'un ritual i la litúrgia religiosa envolten l'escenari de la mort de Pauline M. Tarn produïda el 1909. La poeta va morir als 32 anys d'inanició, una mort que té diverses interpretacions, entre la més literària, la interpretació de Natalie Barney que parla d'un suïcidi per flors (Goujon, 1986: 123-124). En tot cas, mort misteriosa que encara obre més expectatives, en un ambient asfixiant, envoltada de petits budes, espelmes i flors. Marçal l'envolta d'una mort mítica, seguida per indicis divins a l'estil dels descrits en l'Evangelí cristià. Així, com en la mort de Crist, es produeixen signes extraordinaris que anuncien la mort de Renée Vivien. En aquest cas París queda a les fosques a les onze del matí d'un dimecres "la nit s'abatia sobtadament sobre París, a la manera dels ocells de presa, i en un moment tot va quedar a les fosques" (18). Encara més, fenòmens atmosfèrics terribles com ocells que cauen morts i terratrèmols es produeixen per anunciar la mort de Beatriu (Dante, 1999: 83), en una relació que estableix paral·lelisme entre Crist / Beatriu / Renée Vivien.

La raó de la mort és la passió, amorosa i literària, viscuda sense concessions, radical. La novel·la ens acosta a aquesta vida a través de la veu de múltiples personatges que ens parlen de les relacions principals amb: Natalie Barney, Hélène de Zuylen i Kerimée Turkhan-Pachá, i un llarg etcètera, a voltes ben sorprenent, com la relació apassionada amb una "demi-mondaine", Liane de Pougy, com llavors anomenaven les prostitutes a París. La raó principal de la seva mort, però, és la seva postura radical, passió amorosa i literària, viscudes de manera indestruïble. La passió com a expressió de l'absolut i, per tant, una fita impossible. El resultat d'aquest desafiament és l'expulsió de la realitat.

La novel·la recull tots els elements que converteixen Renée Vivien en una nova encarnació de la passió cristiana seguidora del mateix Crist, sobretot perquè passa per l'assumpció del Dolor, amb majúscules, de la seva capacitat de davallar als inferns en un perpetu oferiment que permet, en el seu martiri, l'enlairament posterior i sublim. Esdevé un "símbol encarnat" (277) d'una nova religió que assumeix heroicament el seu destí.

Entre els molts fragments escampats en el text que parlen d'aquest sentit, podem llegir: "Com tots els místics de totes les èpoques passades, presents i futures, Pauline-Renée, renascuda per les aigües d'un baptisme ad hoc, i havent jurat, com Vivien, el cavaller de Crist, de no retrocedir ni un pas davant l'Infidel enemic, es trobava en una difícil i complexa relació amb aquesta Església i la seva Jerarquia" (172). Església i Jerarquia que es refereix a les lesbianes triomfadores –i amigues o amants de Renée– com Natalie Barney, coneguda com l'Amazona, o la Baronessa Hélène de Zuylen.

De tots els fragments escampats al llarg del text i que esdevenen un veritable breuari místic, són els capítols titulats "Papers privats de Sara T." (3) i (10), on amb més contundència es defineix el sentit de sacrifici místic d'aquest personatge, la seva posició de màrtir conscient per una causa necessària, una causa que no pot deixar d'acomplir. Per això la compara a les "dames càtares" quan perseguides per la Inquisició i amb la possibilitat

d'escapar disfressades, trien el sacrifici: "Absurd i irrisori, el seu gest compra amb la mort una dignitat absoluta. La seva puresa radical precisament rau en això: que no podien fer una altra cosa" (95). I es treuen els noms de moltes heroïnes, entre les quals destaca Anna Bolena, la reina destronada i totes les vençudes o escapçades, entre les quals Safo, segons Renée Vivien, forçada al suïcidi (93). En un altre moment es diu:

la realitat l'expulsa, l'exilia, la destrueix. És cert que hi ha en ella una actitud militant, una rebel·lió explícita, però la seva revolta es troba més ençà o més enllà de la ideologia o de la voluntat conscient..., és com si la Revolta s'hagués fet en ella carn i sang i ossos, i ella només hagués hagut d'assentir, de donar el seu *fiat*, amb posterioritat, a aquesta encarnació. (91)

I, encara, amb paraules de la princesa turca Kérimée Turkhan-Pachá:

Renée va ser visitada per la Paraula. Ella ho sabia i va cremar la seva vida en honor d'aquest Hoste que l'havia triada sense que ella se'n cregués digna. Desconeixia la humilitat de l'acceptació simple, l'acció de gràcies sense preguntes. La triple reverència de boca, cor i ment davant l'Inescrutable. (215-216)

És vers la figura i l'obra d'aquest personatge únic i misteriós que tothom farà el seu propi pelegrinatge, segons condicions i interessos. Entre ells, m'interessa detenir l'atenció un moment en Salomon Reinach, director del Museu de Saint Germain-en-Laye i autor del llibre *Història general de les arts plàstiques*. El savi Salomó, com l'anomena sovint la narradora de *La passió*, és un dels principals mitificadors de la figura de Pauline Tarn. Primer es converteix en l'ombra amorosa de la poeta, seguint i investigant qualsevol pista seva des que la descobreix el 1914 i fins a la seva mort l'any 1932; després, pel seu zel en lliurar tot el material recollit a la Bibliothèque Nationale de París amb la prohibició d'obrir-lo abans de l'any 2000 (Goujon, 1986: 18). Aquest fet provoca les ironies de la narradora, però tot i així, és un dels personatges privilegiats de la novel·la, amb cinc llargs capítols de la segona part on es desenvolupa tota una teoria, llargament documentada des de la *Zohar* hebrea al tractament literari que estableix un clar binomi entre la figura de l'androgín i el paradís, mentre que l'aparició dels sexes seria el desenvolupament de la caiguda i la culpa, avalada per una llarga. (283-285)

Representa una nova formulació ideal de l'amor, aquest cop entre dona i home, però sols possible des de l'abandó de les funcions comunament establertes i amb una càrrega essencial de saber espiritual i literari. La referència a una més que poc probable relació sexual entre Pauline Tarn i

Charles Brun es basa en la novel·la autobiogràfica de Renée Vivien: *Une femme m'apparut*, títol extret del Cant XXX del "Purgatori": "Donna m'apperve sotto verde manto / vestita di color de fiamma viva", que anota el moment primer que Beatriu es presenta davant de Dante. La possible relació es traça, en concret, a través del personatge de Francesca de Rimini (Infern, Cant V) (288), però és un miralleig fal·laç de la ment del savi.

Renée Vivien, en canvi, té algun poema com "La Double Ambigüité" (Vivien, 1986: 466) en què Renée s'afirma com a "ésser doble". Una reciprocitat absoluta que, malgrat les teories del savi, sols es poden trobar en l'interior mateix de la poeta, que vol ser Beatriu, però també Dante. A través del personatge de San Giovanni i del quadre de Leonardo, Marçal desenvolupa la teoria de la ment andrògina de l'artista, femení o masculí, exposada per Virginia Woolf a *Una cambra pròpia*: "en la ment no hi tenim dos sexes que corresponguin als dos sexes físics", però la perspectiva de la novel·lista catalana es genera des del cos i el geni creador femení (Woolf, 1996: 174).

Charles Brun, en canvi, té una participació molt positiva en la novel·la de Marçal, perquè serveix de catalitzador del seu pensament catalanista. Charles Brun és un "regionalista" del Midi francès, d'aquell país d'Oc en clar perill de mort, és a dir: defensa el "felibrisme" i el "federalisme" (85). Nou ideal marçalà, aquest cop lingüístic, que la "Cançó de Magalí", cançó popular basada en les transformació/persecució i integrada per Mistral a *Mireio*. Marçal la interpreta en un darrer sentit simbòlic: "la fidelitat del poble a la seva llengua, latent i irrevocable sota l'aparença canviant" (86), fins a la mort mateixa de la llengua i la capacitat de continuar viu malgrat tot, potser sota el signe d'una altra llengua a la qual ha de ser traduïda l'obra.

Això ens porta a una altra reflexió sobre la llengua poètica de *La passió segons Renée Vivien*. Sens dubte un veritable homenatge a la llengua catalana, representada en els seus diversos registres, i la seva capacitat de sobreviure fins i tot més enllà d'una hipotètica desaparició de la llengua. I a buscar la traducció/tradició femenina, a través dels versos de Renée Vivien i els ressons clars de Safo que vibren i reneixen en la poeta d'expressió francesa.

El safisme tenia un impuls important a principis de segle XX (Goujon, 1986: 154), però ningú com Renée Vivien va resseguir i representar i actualitzar millor la tradició sàfica. Maria-Mercè Marçal segueix els passos de Renée pel Mediterrani i l'illa de Mitilene. Pauline Tarn hi compra una casa i prova de constituir, sense èxit, una escola de dones artistes. A més a més el 1903 publica el volum poètic *Sapho*, dedicat a traduccions i adaptacions de la poeta del segle VI a C. i el 1904 *Les Kitharèdes*, sobre les poetes seguidores de Safo. Però potser on més es fonen les veus de les tres poetes Safo/Renée Vivien/Maria-Mercè Marçal sigui en la "Monòdia final" que tanca la novel·la. Certament que, com apuntava Marçal, no hi ha ni un vers inventat, tots són extrets de l'obra de Renée Vivien, però els poemes en prosa són una recreació de Marçal, segueixen l'ordre i la lògica de la

poeta catalana i, sens dubte, constitueixen un dels moments àlgids de la seva poesia.

#### REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Akhmàtova, Anna (1990), *Rèquiem i altres poemes*, Maria-Mercè Marçal i Monika Zgustová (eds.), Barcelona, Ed. 62.

Dante (1999), *Vida nova*, Manuel de Montoliu (ed.), Barcelona, Quaderns Crema.

Goujon, Jean-Paul (1986), *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses. Vie de Renée Vivien*, París, Régine Deforges.

Marçal, Maria-Mercè (1994a), "La dona i l'escriptura", *Fi de segle. Incerteses davant un nou mil·lenni*, Àngel Sant Martín (ed.), València, Ajuntament de Gandia i Universitat de València: 27-39.

— (1994b), *La passió segons Renée Vivien*, Barcelona, Columna.

Vivien, Renée (1986), *Oeuvre poétique complète de Renée Vivien 1877-1909*, París, Régine Deforges.

Woolf, Virginia (1996), *Una cambra pròpia*, Barcelona, Deriva.