

(d)

## LA PASSIÓ SEGONS RENÉE VIVIEN I EL MIRATGE- MIRACLE DEL MIRALL<sup>1</sup>

ROSA CABRÉ MONNÉ  
Universitat de Barcelona

Entre 1984 i 1994 la poeta Maria-Mercè Marçal va quedar fascinada per la personalitat i l'obra de Renée Vivien, nascuda Paulina Mary Tarn, de pare anglès, que va viure entre el 1877 i el 1909, i es va decantar pel francès com a llengua de cultura i de creació literària, l'idioma del París cosmopolita i de la pàtria que va escollir (99). La citació del vers "Et je t'adorerai comme un noyé la mer" en l'encapçalament del quart poema de la segona part del llibre *La germana estrangera* (1981-1984) (Marçal, 1989: 362) és un indicatiu de la seva recepció que coincideix amb la data de 1980 que l'escriptora catalana assenyala dins la seva novel·la *La passió segons Renée Vivien* (1994) en la "Nota final" que tanca l'obra, datada del 6 de juliol de 1984 que és quan aborda seriosament l'escriptura de la novel·la a la qual encara dedicarà deu anys de la seva vida.<sup>2</sup> Més endavant encara reprendrà el tema de Renée Vivien en "Renée Vivien, Safo 1900"<sup>3</sup> i el tocarà de cantó en diversos textos<sup>4</sup> fins a desembocar en "Autocrítica" el 1995.<sup>5</sup> "En dansa obliqua dels miralls", escrit a quatre mans amb Lluïsa Julià, comparant aspectes de la seva vida i obra amb els de Caterina Albert (Víctor Català) i

---

<sup>1</sup> Marçal, 1994: 336.

<sup>2</sup> En un text de 1995, "Entre dones", Marçal explica que quan va escriure "els poemes de 'Contraban de llum' com també alguns de 'Sang presa' ja coneixia Renée Vivien i és possible que la fascinació que em van produir els seus poemes i la seva figura hi haguessin deixat ja alguna empremta. El descobriment de Renée Vivien té a veure amb l'obsessió que en un moment determinat em va agafar per trobar textos que parlessin de l'amor entre dones". Vegeu Marçal, 2004: 203.

<sup>3</sup> *Regió 7*, Suplement "...idees", (23-VI-1991) dins Marçal, 2004: pàg. cit., 84 i 85 i en alguns passatges de "La passió amorosa", conferència del cicle *Jornades de cinema de dones: una càmera pròpia*. Fundació "La Caixa" i Centre d'Investigació Històrica de la Dona, Barcelona, entre el 9-X i el 22-XI de 1994 publicada dins Marçal, 2004: 172 i 179.

<sup>4</sup> En alguns passatges de "La passió amorosa" conferència del cicle *Jornades de cinema de dones: una càmera pròpia*. Fundació "La Caixa" i Centre d'Investigació Històrica de la Dona, Barcelona, entre el 9-X i el 22-XI de 1994 o a "Entre dones" (1995) publicades respectivament, dins Marçal, 2004: pàg. cit., 172 i 179, i 203.

<sup>5</sup> "Autoressenya" apareguda a *El País* (19-IV-1995) recollida dins Marçal, 2004: 205-206.

Maria Antònia Salvà, en la publicació (1998) dels treballs del cicle *Cartografies del desig* que va tenir lloc la primavera del 1997.

M. Mercè Marçal fixa el seu interès per R. Vivien en el fet que malgrat la seva posició, cultura i bellesa és un personatge vençut per "la seva absoluta incapacitat d'avaluar la realitat" ni de "plegar-se a cap ni una de les seves exigències". I es tria "<màrtir>, perquè, com tot testimoni, no pot deixar de saber". La conseqüència lògica és que "la realitat l'expulsa, l'exilia, la destrueix" (p. 91). D'aquí la inclinació que Vivien tenia per Dante i per romàntics com Musset o Baudelaire i d'aquí també la fascinació, o potser la identificació, que més enllà del tema de l'amor femení, o precisament a causa d'ell, va exercir sobre l'escriptora catalana, amb qui compartia una inclinació per la cultura grega que en aquesta va marcar l'orientació dels seus estudis universitaris. L'afinitat amb Renée Vivien va ser absoluta. És ella qui escriu "*Renée Vivien a joué là un rôle capital, car je l'ai placée entre moi et mon ombre -ou, encore mieux, au lieu de mon ombre- et de l'ange!? Voilà la histoire du roman! Au-delà ou en-deçà de la littérature, ce geste (ou cette métamorphose!) a supposé une vraie réussite dans le domaine de ma vie 'réelle'*".<sup>6</sup> Marçal troba en aquesta vençuda el pretext ideal per bastir al seu entorn una de les millors novel·les de la literatura catalana del segle XX, escrita des de la més absoluta fidelitat a les característiques més innovadores que el segle ha aportat al gènere. I més enllà, com ella, va organitzar al seu entorn un grup d'escriptores amb qui realitzà diversos projectes dedicats a l'expressió literària femenina i amb les quals va crear-se una determinada tradició. Un exemple d'això es recull i manifesta en el volum *Cartografies del desig* (1998).<sup>7</sup>

"La narradora" de *La passió segons Renée Vivien*, que podria coincidir amb Sara T. o no, assenyala, en l'"Introït", que la novel·la es construeix com una "estranya miscel·lània de relats diversament teixits" per on circulen "un seguici estrany i bigarrat de personatges que van prenent seient davant seu sense ordre ni concert", talment fantasmagories que Sara T. conjura en la seva conferència, d'igual manera com el Flautista d'Hamelín s'endu les rates

---

<sup>6</sup> Vegeu fragment de carta adreçada a Jean Paul Goujon, autor de la biografia sobre Renée Vivien, que l'escriptora esmenta al final de la novel·la, a "De Renée Vivien à Maria Mercè Marçal" (1998: 108). En aquest sentit crec que és encertada la hipòtesi de Jean Paul Goujon de considerar que "son roman constitue aussi un jeu de miroirs. Cherchant Renée Vivien, c'est elle-même que, d'une certaine façon, elle cherchait". I, en conseqüència, veu la seva obra poètica com el relat obert d'una poeta a la recerca de la seva identitat i que es podria titular "La passió segons Maria Mercè Marçal", el mateix títol que ella va donar a la seva novel·la sobre la recerca de la identitat de Renée Vivien, pp. 105-109. Goujon diu que havia remarcat a Marçal l'aspecte tràgic de l'obra poètica, aspecte que ella reconegué i que també havia assenyalat de Pauline Mary Tam quan, a 'En dansa obliqua de miralls', diu que "per temperament la seva és una postura des del tràgic" (31). També en una entrevista amb Jordi Muñoz, publicada dins aquest volum d'homenatge, Marçal explica que la persona i l'obra de R. Vivien li va fer com de mirall a través del qual va "canalitzar [...] la part més fosca i la part més autodestructiva, però tot a través d'un procés de construcció" (171).

<sup>7</sup> Amb treballs signats per Montserrat Abelló, Neus Aguado, Josefa Contijoch, Mercè Ibarz, Lluïsa Julià, Marta Pérez i Maria-Mercè Marçal, que és la promotora d'aquest llibre en el qual es dibuixen la seva tradició literària, catalana i europea com s'assenyala en el pròleg.

o els nens amb el so de la seva música. Éssers estrafets, escapçats o gegantins, esguerrats, cecs o amb un sol ull com el cíclop Polifem de l'*Odíssea*. Personatges estranys des de la mirada d'una tradició cultural que ha exclòs els qui són o elegeixen ésser diferents. Personatges sense ulls com santa Llúcia, innecessaris a la seva condició de vidents malgrat l'aparença esperpèntica, i tot un deversall de "monstres, ogres, homúnculs, folles fembres," etc... més entre els quals figuren un "donzell ambigu", "eunucs i hermafrodites fent ostentació dels seus excessos o de les seves mancances sobrevingudes o originals". D'igual manera, el relat es compara per la seva estructura desigual, diversament teixida i amb diferents intensitats amb una mena de malson "carregat de significat feixuc i dens", per on la narradora es projecta com en el "mític divan". I és que darrere el personatge de Sara T., o de la narradora, o de totes dues alhora, (ja que comparteixen la mirada pretesament estràbica de les narradores femenines en el procés de cercar en les ombres fantasmagòriques de la poeta francesa) en realitat, com afirma Goujon, és l'autora qui es busca a si mateixa. Aquest tema té "la consistance d'un fantôme, seule l'âme a une existence, l'image est un fanasme et plus encore l'image spéculaire. L'image antique est impregnée de l'étrangeté du double, de cette méfiance pour l'apparence qui se donne pour l'être" (Neyrat, 1999: 72). Quan es desperta només hi ha un gran ull com un mirall, però és un ull sense nina<sup>8</sup> que no mira enfora sinó al més profund coneixement.<sup>9</sup> La narradora es desdobra en el personatge que va a la recerca de la documentació sobre la qual bastir la història: Sara T., que comparteix amb l'autora aquesta experiència de recerca literària sobre la poeta en llengua francesa, alhora que participa del sentit de fracàs que envolta la protagonista de l'estudi: Renée Vivien, per no saber trobar tots els angles i punts d'enfocament del paisatge que s'ha proposat desxifrar.

Aquest introit indica el caràcter poètic de la novel·la. L'única, entre les escasses mostres narratives de Marçal, i on afirma la seva convicció del caràcter metafòric<sup>10</sup> del gènere: "tota novel·la ho és en clau", "per molt que a voltes el codi sigui difícil de desxifrar" (282).<sup>11</sup> *Una dona se m'aparegué* de Renée Vivien ho era, i per aquest motiu Salomon R. hauria preferit encarar-se a unes memòries, tot i que reconeixia el plaer de "desvelar [...] una part del misteri" que suposava la lectura (282). I també ho és *La passió segons*

<sup>8</sup> Ulisses ha privat de l'ull el fill de Posidó, l'ull per excel·lència, l'ull de la divinitat, font de tota llum i per aquest motiu Ulisses es veurà allunyat de l'univers dels homes, del món civilitzat dels humans fariners, solitari, estranger i inconnegut rodarà pel món fins que a la cort d'Alcinous podrà iniciar el retorn i reprendre de nou la seva identitat (Neyrat, 1999: 31).

<sup>9</sup> Segons Aristòtil, l'ull hauria de veure dins de l'obscuritat, seguint les teories d'Empedocles, en el sentit que dins de l'ull hi ha foc i al seu voltant la terra i l'aire a través dels qual passa com una llanterna (Neyrat, 1999: 137).

<sup>10</sup> Vegeu el sentit de trasllat i mudança que té en grec la paraula metàfora que M. M. Marçal recorda a "Qui sóc i per què escric" dins Marçal, 2004: 22.

<sup>11</sup> A partir d'aquí, i entre parèntesi, assenyalo el número de la pàgina a què pertany la citació o referència. Cito de la primera edició de Columna-Proa, Barcelona, 1994.

*Renée Vivien*, pel que fa a la recuperació de Renée Vivien, a Sara T. i a la relació amb l'entorn de totes dues.

La novel·la es presenta en dues parts i en cadascuna empra subgèneres més o menys lligats a les formes narratives del "jo" de Renée o de Sara: cartes memòries, biografies, dietaris, reals o fingits, que alternen amb cartes, o amb reflexions i descobertes de la investigadora Sara T., que, gairebé un segle després de la mort d'aquesta escriptora, intenta reunir les peces del calidoscopi que li permeten d'explicar-se-la. El lector seguint el camí que les veus narratives tracen s'endinsa en aspectes fins i tot, a vegades, contradictoris de l'escriptora. En la primera part dominen la perspectiva de l'industrial i poeta Amédée [Moullé] i la del crític i poeta provençal Charles B[run]. En la segona, governen els quaderns autobiogràfics de Salomé R., que contenen el relat i les cartes de la princesa turca Kerimée Turkhan Pachái, i el dietari imaginari de l'acompanyant de Pauline, Marie, que completa la imatge dels seus darrers anys. Si la primera part és de presentació del personatge i dels seus conflictes, la segona és de resolució dels principals misteris que marquen la seva vida i obra.

La mort, que obre la història de Renée, també la tanca en el pla de l'acostament a la seva biografia personal, però la novel·la queda oberta en el pla de la recerca en els punts de vista sobre l'escriptora que recull Sara T. i en la història personal d'aquesta que es va trenant amb l'anterior. Un començament i un acabament arbitrari imposats per l'autora obren i tanquen el relat de manera formal, sense que això afecti l'estructura interna. Per començar, totes tres parteixen d'una mateixa situació davant de l'amor passió (no de l'amor matern, per exemple, que rebutja la Vivien, però desitja Sara T.). Sara explica l'experiència de "viure a mercè de la passió durant quatre anys. D'una passió en espiral, com un d'aquells gorgs que xuclen... [...] com en un cercle de miralls: la passió d'una dona cap a una altra dona". Comenta que en aquell moment la seva relació amb l'Arés torna "a estar en un parèntesi". I que no surt de l'esquema circular: conflicte-parèntesi-reconciliació-conflicte...etc." (47). Talment com li esdevé a Pauline-Renée en les seves relacions amoroses amb Natalie Barney, sobretot, i en un altre nivell amb Hélène, Baronessa Zuylen, nascuda Rotschild, o amb l'esmentada Kerimée. Relacions que alternen parèntesis de felicitat estable i d'identificació com les estades amb Natalie a Amèrica el 1900 o les diverses anades a Mitilene entre 1905 i 1907; o el viatge a Istanbul per gaudir de l'amor de Kerimée el 1907, amb d'altres igualment significatius provocats pel dolor de les infidelitats de Natalie. Períodes de sofriment només suportables pel recer d'Hélène, amb qui comparteix experiències de fracàs com la pèrdua del pare, el conflicte amb la mare i el sentiment de manca de pàtria. Característiques que fan d'Hélène un port segur per als dies tempestuosos, almenys fins el desengany d'aquesta per l'aparició de Kerimée en la vida de Renée, o fins que l'amiga russa de la baronessa irromp en l'escenari comú. Alguns poemes de Maria-Mercè Marçal també deixen entreveure situacions properes a les que viuen les protagonistes, com el sonet abans esmentat, que s'encapçala amb la citació de Renée Vivien, fet que rebla l'opinió que

darrere de Sara T. hi ha el pensament i el sentiment de l'escriptora catalana. Un altre element de confusió és el fet que també es parli de "la narradora" que, en principi, hauria de ser Sara T., però que en l'Introit és una veu diversa i més propera a la de l'autora que parla des del final de l'obra.

La novel·la acaba amb una "Monòdia final", seguida d'una "Nota de l'autora". El primer text està elaborat amb fragments escollits de l'obra de Vivien, que emmirallen la personalitat i l'experiència vital de la investigadora enamorada que és Sara T., que n'ha fet la tria i els ofereix a la manera de juxtaposició de visions i de *collage*, però sense cap altre comentari. El darrer és la porta per on l'autora fa sentir en directe la seva veu per assenyalar que darrere el personatge de la recercadora hi és ella, la filòloga i poeta, avesada a aquest tipus de recerca, que subratlla la importància de la recepció d'aquesta escriptura femenina vinculada a la tradició sàfica i exposa el mètode, les fonts i la bibliografia dels quals es va servir per dur a terme la seva investigació. Hi confessa l'autoria del relat, el caràcter originàriament biogràfic dels personatges, però deliberadament imaginatiu de la novel·la que els difumina darrere una inicial, en justifica les parts i n'apunta una valoració. A grans trets, els seus objectius i els resultats obtinguts per l'autora coincideixen amb els de Sara T., essent aquest un altra argument a favor de veure-la com l'*alter ego* de la narradora i de l'autora.

El sentit del guió sota el qual ha estat concebuda aquesta novel·la és, en primer lloc, el d'analitzar com els instants de la passió amorosa o els del sofriment que comporta condueixen Pauline al coneixement i, en conseqüència, a la creació o a la il·lusió d'una bellesa absoluta, com l'art de la poesia. Planteja una recerca, en dos moments separats per gairebé un segle, que té el mateix objectiu de renunciar a una felicitat ran de terra, per trobar el Paradís. De fet el cos de Kerimée és per a Vivien "com un jardí blanc i rosat i tebi de llet i de vi" (246) i, amb Natalie, Renée es troba a Mitilene al bell mig de l'Edèn. De fet, Mitilene és el Paradís per antonomàsia i la narradora hi porta al lector al centre del seu relat, ple "d'aquelles instantànies que estrofan, fal·laces, una eternitat feliç" (187). El mateix que per a Sara T. representa descobrir el personatge i l'obra de Renée Vivien, de manera que "la seducció havia començat per aquella mena de miratge-miracle del mirall" (336), no pas per la cara més agradable, sinó per la més fosca, aquella que presenta la contradicció entre passió i ideologia. Més enllà de la repulsió de monument funerari que li inspiraven els poemes de Renée, experimentava l'atracció de l'encarnació d'un possible ideal absolut amb el qual s'identificava, com d'una mena de paradís que, per damunt de l'abisme del temps, l'alliberava del turment dels amors o desamors de la parella carnal: "La Renée que jo m'havia forjat a imatge i semblança meva no podia desaparèixer sense deixar rastre... I vaig començar a perseguir-la, com una veritable enamorada" (333). Talment com Kerimée es consagra a la devoció i fixació del record de Pauline-Renée i Mary, al cap dels anys, "es trobava, allà, davant la llosa de pedra, cercant l'imprecís auxili d'una morta"(134), de Violette, veritable conductora ideològica i cultural de les

dames del llac i per a qui “les matemàtiques eren l’encarnació mateixa de la Bellesa” (132), junt amb la música, que dominava tant com la literatura, l’art i la història. L’amor fa el miracle de convertir qualsevol lloc en el Paradís. “L’amor es proposa, com l’art, crear bellesa, una il·lusió de bellesa absoluta, per als ulls de la persona estimada. Com Beatriu per a Dante” (293). La seva absència genera l’enyor. Hi ha diverses menes d’enyor: el “d’allò que va ser i ja no és” i el “del que hauria pogut ser i no fou” (188).

Fins a quin punt cadascuna de les dones esmentades cerca en la novel·la a través de la seducció amorosa i l’escriptura retrobar-se amb l’altra com a imatge d’absolut, sota els efectes de la màscara que li permet la distància del seu jo respecte d’allò que li desagradava d’aquella amb qui s’emmiralla? “La sinceritat és la principal enemiga de l’amor” (293), havia dit Pauline al seu amic Charles Brun. I això que ella, encara que de manera dosificada, “havia estat sempre més sincera amb ell que amb ningú” (294), però ho havia fet teixint una “màscara que la lliurava i la mantenia alhora inaccessible”. I l’art, pels mateixos motius, també està renyit amb la sinceritat manifesta per bé que és en l’obra d’art o literària on la vida de l’artista adquireix un ple significat.

Precisament el sentit de la vida i la mort de Renée Vivien és el que busca Sara T. darrere l’obra, els llocs que va viure i els seus documents. Un misteri a esbrinar que li permet trenar una història i acostar-se a la “Safo 1900” a través de les visions calidoscòpiques de cartes, memòries o confidències que pot reunir. Màscares, en definitiva, que donen una perspectiva canviant dels personatges, ells mateixos immersos dins el transvestisme i el transformisme del carnaval,<sup>12</sup> en què, per diversos motius (classe social, actitud feminista, homosexualitat,<sup>13</sup> època, etc.) viuen. I qui diu màscara diu teatre o interpretació per la qual senten veritable fal·lera, com demostra Colette Willy, que alterna la interpretació teatral amb l’escriptura. O com es constata en l’admiració per Sara Bernhardt, la gran diva del teatre de tombant de segle, amb transvestisme inclòs des dels escenaris. També, Renée es deleix per actuar i ho fa sempre que pot. N’hi ha prou amb l’exemple de com es prepara per a fer el paper de Jane Grey (276), símbol de la feminitat perseguida i immolada. També és la qui imposa a Charles B. la disfressa d’una personalitat femenina (287). En especial, cal fer esment de Missy que es transvesteix de Renée, i acompanya l’escriptora Colette, als carnavals de Niça i als saraus parisencs, sovint en les seves representacions de pantomimes en els *music-halls* (275).

I en la recerca de l’altra, descobrir també la seva història. Misteris, símbols, realitats canviant, joc de paradoxes i d’ambivalències. I és que “la sinceritat fa entrar en aquest espai d’irreal meravella, la lletgesa i la banalitat del real” (293). Per això, una cosa eren les vivències de Pauline Mary Tarn,

---

<sup>12</sup> Natalie va amb Gourmont a un ball de màscares.

<sup>13</sup> En aquest sentit cal tenir present *Masques; revue des homosexualités* (166) o el volum *Sota la màscara* editat el 1914 (pàg. 201).

fins les més degradades que Mary coneixia,<sup>14</sup> i una altra la concepció ideal de l'amor de Renée Vivien, "depurat a través de la poesia" (295) que, inspirada per la bellesa, elaborava amb l'ajut del seu geni literari. Mentre la seva biografia humana apareixia davant els ulls de Charles B. com un contrasentit, els seus versos eren i són l'autobiografia coherent i esplèndida de la seva ànima. Uns versos que encara fascinen Salomon R., Sara T., l'autora i, segurament, Maria-Mercè Marçal. Un joc de miralls.

Sara T. descobreix una Pauline "a imatge i semblança meva" i és que, com remarca Plutarc en el "Prefaci" del *Timoleon*, "l'histoire des grands hommes est comme un miroir que je regarde pour tâcher en quelque mesure de régler ma vie et de la conformer à l'image de leurs vertus" (Plutarc, 1966). I, quan se n'adona, comença "a perseguir-la, com una veritable enamorada" (337) i es submergeix en la seva mesura per tal de descobrir si "em serveix a mi d'alguna cosa... A mi i a qui sigui" (165), encara que sigui la gratuïtat d'un gest o d'un instant de bellesa. Llavors comença a trobar paral·lelismes que les acosten com una imatge dual: pèrdua del pare en plena joventut, obsessió per Grècia, per la poesia, idèntica problemàtica amorosa, atracció per les causes perdudes, etc. Es tracta del mateix procés que Plató proposa a *Alcibiades* (Plató, 1988: 153-154), emmirallant-lo en Sòcrates, o teoritza al *Fedre* i d'acord amb la idea d'Aristòtil,<sup>15</sup> que per tal de conèixer-nos a nosaltres mateixos cal que girem la mirada envers el nostre amic, ja que l'amic és un altre jo. Sara T. ho expressa així:

L'efecte mirall, miracle, miratge: Si tu em posseeixes, sóc jo qui em posseeixo. Si et posseeixo, tu et posseeixes. Allò que et dono, plaer, dolor, em retorna com un boomerang. T'abandono, m'abandono. M'abandones, t'abandones. Em tries, et tries. Em traeixes, et traeixes. I viceversa. Si deixo de pensar en tu, de gravitar entorn teu, t'infligeixo la no existència, la mort. La culpa cau sobre meu, i deixo de sentir-me, d'existir. O a la inversa. Com escapar d'aquesta il·lusió? Com trencar el mirall sense destruir-nos? (123)

Aquest és també el problema de la relació de Pauline amb Natalie. I el sentit de derrota que inunda la seva vida a causa d'aquest desig sempre insatisfet per la seva Flossie.

Però a la personalitat de Renée Vivien, en la qual Sara T. s'emmiralla, no s'hi pot accedir directament. Tota la seva vida està abocada en les paraules dels seus poemes, proses i cartes. I, encara, moltes de les

<sup>14</sup> "¿Però hi havia cap obra que justificués aquell desvari, aquell foraviament dels sentits i de l'esperit, l'esfondrament de la vida?"(115). "La Pauline que se li revelava en les lletres a Amédée era un ésser diferent d'aquella Pauline que Marie recordava i que les cartes que li havia adreçat a ella, paral·lelament, seguien oferint" (99).

<sup>15</sup> *Magna Moralia*, XV-XVI.

opinions dels qui la van tractar també es recullen en textos escrits, que acaben d'oferir la seva imatge distorsionada i canviant. Tot i això, només la paraula vehicula i modela el pensament de la Vivien i és, tanmateix, el mirall que en reflecteix la imatge més fidedigna. Per bé que contradictòria, ja que la Pauline que escriu a Amedée és un ésser molt distint de la que escriu a la seva mare i aquesta dualitat es conserva en l'escriptura (99). Tot plegat és un estímul més per a l'interès de Sara T. que entén, amb Píndar,<sup>16</sup> que les belles accions, recordades per la memòria, troben el seu valor en el cant gloriós de les paraules. Kerimée ho descobreix quan explica les trobades amoroses amb la poeta: “des del cor del foc, el record de la paraula escrita n'atiava les flames, com un vent poderós, i, després, la paraula escrita en perllongava encara els dominis en el temps, fora del temps i, ahora, esdevenia llavor de nous records incendiàris” (226). Els efectes de les paraules que emboliquen el misteri de la relació entre vida i obra de Renée Vivien atrauen l'atenció de Sara T. que hi percep, a més, “què vol dir allò de barrejar indistriablement vida i literatura, viure la vida *'literàriament'*, pots ser millor, *'poèticament'*: cada gest, cada moment és una figura retòrica, i sistemàticament l'humil, limitat, pobre, significant sap que no està a l'altura del significat escàpol: la part que es tesa i es trenca en el seu esforç per representar el Tot; el tot que s'adona, tristament, que no és en el fons sinó una ínfima part” (334). Llavors entén que la poeta és aquest ésser fugisser, esbossat, múltiple, ambigu que ha descobert com a “metàfora de l'inaccessible, un d'aquells amors impossibles, insatisfactoris (?) a què tinc tirada” (335). La seducció, com en el cas de Kerimée, ha anat precedida per la paraula i, com en el seu cas, la paraula impregna els records. A través de Sara T., la seducció de la protagonista es projecta sobre l'autora en la “Nota final”, que s'hi emmiralla tant com en el personatge de ficció de finals del segle XX que ha creat.

En el pla moral, la novel·la subratlla que el desig de l'amor és font de plaer però també que pot ser causa de culpa i portar a l'angoixa. Al mateix temps, el dolor i la mort (139) redimeixen de tota llei de culpa. Per això, Amédée cita la frase de Musset que “res no ens fa més grans que un gran dolor” (17). Així, Charles B. resorgeix de la contemplació de “la cara de la mort” a què el porta el deliri i la febre de la seva passió no corresposta per Pauline;<sup>17</sup> del sofriment d'aquesta per no haver estat al costat de l'excel·lent dama del llac Violette Shillito,<sup>18</sup> en el moment de la defunció de la “germana d'ànima”, tot i que ella li ho havia pregat, només va redimir-la, en part, el record filtrat en la paraula poètica des de les pàgines d'*Una dona se m'aparegué* (138); i, sobretot, la passió i el calvari d'alcoholisme, l'intent de suïcidi, les manies persecutòries, la sensibilitat exacerbada que consumeix Renée davant de la impossibilitat d'accedir al desig d'una relació estable

<sup>16</sup> Vegeu Píndar, *Neméennes*, VII, pp. 20-24.

<sup>17</sup> “I en va restar purificat” (295).

<sup>18</sup> “Violette era l'única divinitat benevolent i propícia d'aquest món retornat a la innocència primera, com si l'atàvic sacrifici d'una verge l'hagués redimit de tota llei de culpa” (139).

amb Natalie, fet que l'aboca a una mort prematura per ennuegament, tal com enumera en el dietari inventat, Marie, que l'ha cuidat els darrers anys.

L'amor i el dolor, mentre són assumits per la memòria, donen vida, però l'oblit deliberat de Marcelle per Violette és la mort. Record i emmirallament són sinònims, però l'oblit nega tota forma de mirall i destrueix definitivament tota espurna de paradís i de vida. L'actitud de Marcelle converteix Violette en una "Eurídice del mite grec", quan l'hades l'engoleix per sempre. El record, però, ofereix una imatge tèrbola. "Endins d'endins de les aigües, tot de rostres confosos en la seva mirada extraviada", ja que "la mort esborrava els contorns de les coses" (134). Potser, per això, els records, amb la seva mort implícita, són els monstres que s'apareixen a Sara T. al principi de la novel·la?

El dolor i l'amor són dos contraris que gaudeixen i pateixen tots els personatges de la novel·la. El personatges més sensibles cerquen una plenitud, un absolut. Si el troben, accedeixen al Paradís, però quan deixen de gaudir la passió amorosa que els l'ha descobert cauen en la Passió, la qual suposa el patiment fins a la mort. Amb raó Sara T. s'adona de la formulació triangular de les relacions afectives:

quan intento de captar allò que ha estat essencial de la meua insatisfacció crònica en tota aquesta nostra història, se m'apareix sempre un esquema triangular -¿no és un triangle, també, que enquadra l'ull de Déu en les representacions piadoses? El triangle limita la nostra percepció gramatical amb les tres persones del verb. El triangle, que irromp en la immobilitat harmònica o tensa del dos i aporta moviment i, doncs, conflicte entre allò que és l'agent de canvi. El triangle, que a voltes s'obre en altres triangles, com les palmeres dels castells de foc, i que es fan i es desfan contínuament, se superposen, s'interpenetren, s'interseccionen. El triangle, imatge de la perpètua tria i del perpetu traïr. (147)

La relació entre Natalie B. i Pauline-Renée representa l'amor redemptor que en presència d'una tercera persona, esdevé la mort mateixa (179). La triangulació amorosa que permet triar i traïr, converteix el Tot de l'amor de la parella en el No-res i executa el ritual de l'efímer que Natalie encarna, però no de manera exclusiva. I, així, "la interrelació de la realitat actual, la història i el mite" fa que les relacions triangulars del passat es projectin cap al present i a la inversa. Des del present, Sara T. busca un sentit a la seva vida anant a la recerca del sentit del plaer i, sobretot, del sofriment, de tot l'excés, de Renée, i pensa "que no va ser inútil. I, és clar, no ho serà, d'inútil, en la mesura que submergir-m'hi em serveixi d'alguna cosa... A mi i a qui sigui. [...] Com si allò que Renée havia copsat per uns breus moments a Lesbos irradiés en certa manera, després de la seva mort, sobre els altres personatges..." (165).

Igual com la vida que reflecteix, la novel·la i el coneixement que vehicula passen per un seguit de processos narratològics amb una clara funció de projecció i de transvestiment que el mirall i la màscara il·lustren com a símbols d'identitat i d'alteritat, tal com remarca Neyrat (1999: 220), i permeten la fusió entre el pla de la realitat i el simbòlic. I per aquí, presentar els personatges i les situacions amb més densitat vital i amb més capacitat de contemplar la pluralitat i l'ambivalència significativa.

Hi ha infinitat de miralls en la novel·la: els externs, com el del lavabo on Sara T. s'emprova quin vestit li escau millor per anar a trobar Dèlia, o aquells "on el temps ha deixat un traç en forma de teranyina" que "multipliquen l'escarlata vellutat de les parets" (193), i els interns que "converteixen l'altre en una imatge interior que acompanya i nodreix, i es nodreix, endins d'endins" (188), com aquell mirall espuri que la narradora posa metafòricament davant de Charles B. (151). També hi ha miralls de vidre que reflecteixen el pansiment de l'ànima (204), però el mirall més revelador són els llibres (210) o els personatges mítics, com Safo per a Pauline (213). La paraula escrita és el mirall que fa la memòria més perdurable que les persones i que és com una treva a la seva mort (220). És precisament aquest fet el que decideix Kerimée a confiar a Salomó R. per escrit els seus records sobre Pauline. I Renée a dedicar la vida a emmirallar el record de l'amor i del dolor en les paraules (215), fins al punt que "la seva ànima era, en darrer terme, la bellesa dels seus versos. I en l'encís d'aquest mirall jo [Kerimée] hi cercava els trets ignorats del meu esperit" (225). Un recurs amb el qual Sara T., i, amb ella, l'autora, no cauran en la simplicitat que aterrava Pauline, fins al punt de profetitzar que un discurs convencional sobre la seva personalitat només pot desembocar en la mentida (45). En efecte, "l'imatge de pedra picada, closa, sense clivelles" que havia atrapat Sara T. en un principi, aviat deixa de ser-li útil. A partir de llavors, la recercadora opta per ficar-se en la pell del seu personatge i, dins d'ell, imaginar-se les relacions amb les amigues o amants i amb el món múltiple i canviant que l'envolta. Sara T. s'adona que les relacions entre el "jo", que vol viure una vida lliure, personal, lluny de tota imitació grotesca, i el món són incertes, cosa que l'aboca a l'angoixa, i al perpetu esforç, igualment absorbent (149). Aquest desassossec és la passió que descobrirà que havia viscut cent anys abans Renée Vivien.<sup>19</sup> És, també, la por de "repetir, cíclicament, [...] tots els passos de la passió segons Renée Vivien" (189).

En la seva recerca, un dels primers fets amb què topa la investigadora és que els personatges no tenen un nom, sinó diversos, la qual cosa és el signe exterior de la seva dimensió polièdrica. Uns se'ls donen elles mateixes; d'altres, els reben de la gent amb qui es relacionen. Cada nom estableix una identitat o una imatge diversa, una mena de màscara. Així, cal assenyalar de manera especial que Pauline Mary Tarn signa Paula, Pauline, Paulette o Paul, segons els casos, i en col·laboració amb el crític Charles B. elabora el seu pseudònim literari Renée Vivien, a partir d'un personatge de

---

<sup>19</sup> El mirall aquí pren el sentit de coneixença d'un mateix.

Chateaubriand i d'un de Tennyson, després de passar per estadis de vacil·lació entre el masculí i el femení i, encara, en les cartes arriba a signar Pauline-Renée. També se l'anomenava "la Safo 1900" (46), "poeta maleïda" (42), "l'amant de la mort" (46) i en les cartes a Natalie C. Barney ella també es representa com "el teu boy" o "el teu amant". Al transvestisme de Pauline s'afegeix el del marquès Missi que estrefà la seva figura. La seva desitjada Natalie Barney, escriptora, també, i amiga de Marguerite Yourcenar, Djuna Barnes, Colette, Gertrude Stein o Marie Laurencin, entre d'altres (49), s'anomena o l'anomenen Amazona, Vally, Lorelei, Flossie, Ben amada (64), "amant de la vida", "naiàde moderna de vagues cabells" (64), "la malaurada passió", Renée li diu "Tout-petit" i la seva serventa l'anomena "ma taupiette" (70). I Hélène Rotschild, casada amb el baró Z. de N., respon tant al nom del marit com al de "la baronessa", per bé que Renée li diu Eva, o "la Valquíria" i els malèvols, "la brioche", pel seu aspecte grassonet. Això afecta també els personatges secundaris. Sense anar més enllà, totes les serventes de Madame M. prenen el nom de Françoise quan entraven a casa seva, al marge del seu nom personal. Amédée deia Carmen a la seva domèstica i "aquell devia ser, simplement, el segon o tercer nom al qual s'havia hagut d'adaptar d'ençà que servia a París..." (41), com si la imatge de les dones que s'ocupen d'aquestes feines emmirallés un prototipus de dona a qui correspongués un determinat nom teòric. Desdoblaments del jo i reconeixement d'ell mateix en un altre que li fa de mirall, talment com en el mite de Narcís.

Però no s'acaba aquí el ventall d'aspectes sota els quals es presenten els personatges. Amédée percep diverses Pauline, la Renée Vivien que signa els seus llibres de poemes: la que té en la memòria "al seu abast", la de carn i ossos, "la noia del coll esvelt, blanquíssim" que veu, alegre, en companyia de Natalie, i la que el sorprèn com un ésser misteriosament ferit (38), al costat d'Hélène. En les cartes que rebia d'ella s'hi alternava el discurs epistolar amb poemes i Amédée la descobria com a través de dues veus diverses i complementàries en una mateixa partitura. Pauline instigava aquesta pràctica de la dualitat i en una ocasió li reclama dues cartes simultànies, una vertadera i l'altra falsa, per tal de confondre la seva mare que vol acabar amb una relació que pensa que és desballestada. I, encara, les Pauline d'Amédée no tenen res a veure amb la Pauline que descriu la seva serventa Marie, ni amb la que estima Kerimée, i menys amb la que bescanten les cortesanes que la satisfan esporàdicament. I, encara, el seu gran amic Charles B., crític i poeta occità, que coneix millor que ningú la biografia i l'obra de Renée, la veu escindida en dues personalitats: la que viu "terra a terra" i la que en l'escriptura manifesta la seva veritable personalitat espiritual, angèlica, com l'albatros de Baudelaire que només triomfa en ple vol sobre la immensitat de l'espai.

Mary, Marcelle i Mabel, "les dames del llac" Leman, s'emmirallen en la seva amiga Violette, més enllà de la mort, o precisament perquè havia mort, i Amédée, Charles, Salomon o Sara T. ho fan en els textos de Pauline, amb la certesa que és des de la seva fi que "el relat pren el seu sentit definitiu"

(334). Atès que, un cop morta, s'ha convertit en la imatge de l'Inaccessible que en vida ella identificava amb Natalie, pel seu atractiu esmunyedís. Natalie és esmunyedissa com Mabel, i Pauline s'acosta a Marcelle. Renée volia semblar als ulls de Kerimée el personatge que per ella representava Natalie. Pauline enganya Hélène fins que els papers s'intercanvien. I així successivament, dins un complex joc de miralls on regna la semblança i la paradoxa.

Dins la novel·la *Una dona se m'aparegué*, el títol de la qual recorda uns versos de Dante dedicats a Beatriu de *La vita nuova*, i sota el personatge de San Giovanni, Renée Vivien hi va fondre una mena d'*alter ego* seu amb el del seu amic Charles B., que ella havia feminitzat anomenant-lo Suzanne (282-290). La unió amorosa dels dos amics només podia realitzar-se en el pla ideal ja que Pauline rebutjava "les lletjors masculines" (289). El San Giovanni que ella havia immortalitzat, imatge bellíssima com d'una dona, manllevada a una pintura de Leonardo da Vinci, era el símbol perfecte de la identitat de contraris, de la dualitat, de l'ambigüitat, termes que sovintegen les relacions reals, somniades o desitjades, que teixeixen la vida que la novel·la emmiralla. Només que aquí no són els cossos, sinó les ànimes. I com que aquestes "no tenen sexe. O els tenen tots" (291), se'ls pot aplicar indistintament el que es vulgui. És el mateix cas de la relació entre Natalie i Gourmont, només que a la inversa, com recorda Charles B., ja que era aquest darrer qui anomenava Natalis (290) a l'Amazona. Dos casos de relació amb uns objectius diversos però que "implicaven una negació de la dissemblança i convertien l'altre en un igual" (290). El que s'emmiralla darrere la imatge de San Giovanni és la reciprocitat del pensament i de la creació poètica com una mena de símbol del vincle indestructible d'estranya perfecció que els unia. "Personatge de ficció on tots dos es trobaven indistintament confosos. [...] Aquell ésser de mans d'androgín [...] era producte d'una mena de joc de miralls. D'aquests miralls que ens són insubstituïbles en la impossibilitat de conèixer-nos directament i que sorgeixen quan cerquem la nostra existència, la nostra imatge, en els ulls dels qui ens són més propers. La figura de San Giovanni era la superposició de les dues imatges creuades: la d'ell en ella i la d'ella en ell" (295-296). Marçal ha donat un gran relleu a la identificació d'aquesta clau de la novel·la de Vivien dins de la seva. En aquest fragment es fa evident la fusió de l'alteritat en una màscara gràcies a la identitat de dues imatges en un mirall.

Les possibilitats que M. M. Marçal dona en aquesta novel·la al mirall o al fet d'emmirallar-se, lligades a la feminitat i a les possibilitats de conèixer la pròpia identitat, són múltiples i sempre amb una notable coneixença dels registres que es contempen dins el món clàssic que Jean Pierre Vernant defineix com un mirar enfora, com dins el món romàntic i el seu mirar endins que ha teoritzat Lacan. De tots ells em centraré en dos aspectes: el del cos de l'altre o els seus ulls com a possibilitat d'identitat i d'autoconeixement i el de l'obra literària com a mirall que preserva el somni de la vida de la mort.

En el primer cas val la pena que ens aturem en tres citacions que no són idèntiques però que resumeixen el sentit de mirall que tenia Sòcrates per a Alcibiades.<sup>20</sup>

1) Pauline s'emmiralla en Natalie per acceptar-se: "Perquè tu m'estimes el meu cos i t'agrada, d'ara en endavant també jo l'estimaré i em serà grat" (187) i Natalie té el convenciment que tot el que era bo per a ella i emanava de la seva voluntat ho era també per a Pauline, encara que aquesta, en aquell moment no se'n volgués adonar" (182); 2) Kerimée és per a Pauline el reflex de la seva pròpia bellesa (226) i Renée volia ser per a Kerimée el que Vally havia estat per a ella (238). De manera semblant, Sara T. descriu la relació amb la seva amiga com un "cercle de miralls" en el qual "si tu em posseeixes, sóc jo qui et posseeixo. Si et posseeixo, tu et posseeixes [...] Si deixo de pensar en tu [...] t'inflingeixo la no existència, la mort. La culpa cau sobre meu, i deixo de sentir-me, d'existir. O a la inversa" (123), i que en la seva història d'amor, s'ha sentit "com si permanentment fos l'altra" (147). I, 3) a Amedée els ulls puerils de la seva neboda "li retornaven una imatge d'ell mateix que ofería un ordit massa semblant al d'aquella [Renée Vivien] que mirallejava des del fons dels anys" (16). I, encara, Renée Vivien és l'autora d'aquest text que Sara T. /Marçal recull en la "Monòdia final":

El meu cos és el mirall on tu veuràs els teus pits i els teus malucs profunds. Sóc només el teu fidel mirall. M'abiso en tu per millor estimar-te, somnio la teva bellesa i m'hi confonc. (342)

Aquestes citacions realitzen la idea de Plató, exposada per Sòcrates al *Fedre* (255) en el sentit que tot ésser estimat només es pot contemplar en el ulls del seu amant. Mirall figurat i model de coneixença del semblant a través del semblable que Marçal, llicenciada en Filologia clàssica, coneixia molt bé. També Aristòtil (*Grand Monde*) insisteix que és impossible que un mateix es pugui veure en el mirall i que per accedir a la comprensió del que som cal que girem els ulls envers el nostre amic, car l'amic és un altre jo.

La funció del mirall es reforça amb la del fus, que en els vasos grecs antics, apareixia al seu costat, lligat al treball de les dones en una activitat tan estimada que ni les deesses ni les reines (Atenea, Penèlope) hi renunciaven. René Vivien amb els cabells de l'amiga, que representen la glòria i el triomf que per emmirallament són també els seus, diu que teixirà "una mortalla per enterrar els (m)seus somnis". Un ordit que trenarà amb "tot allò que he vist, tot el que s'ha emmirallat en els meus ulls que ara des de la tenebra de la memòria s'ofereixen en el poema a l'amiga humilment, tendrament, joiosament".<sup>21</sup> Aquest teixit narratiu, fet de miralls i de màscares

<sup>20</sup> "Ho dic, però afegeixo que potser anem a canviar els nostres papers, Sòcrates; jo assumiré el teu i tu el meu. Perquè a partir d'avui ja no és possible que jo no et segueixi i que tu no vagis seguit de mi" (Plató, 1988: 153).

<sup>21</sup> Una idea que es repeteix en el text de Renée Vivien de la pàgina 344.

tan presents en la seva poesia, mostren que l'eix de l'obra gira tant, o més, entorn de les virtuts expressives de la seva *llengua abolida*,<sup>22</sup> que de la militància d'una determinada manera d'entendre l'amor, i que, potser, com apunta Salomon de Renée, "al capdavant la glòria és potser només una forma pòstuma d'amor: l'única que té la virtualitat de fer ressuscitar els morts" (332).

La literatura és en darrera instància el que dona un sentit més alt a la vida.<sup>23</sup> Ja m'he referit a com Renée Vivien viu per projectar la seva millor imatge en l'escriptura. I afirma amb rotunditat: "No tornaré si no és morta o triomfant". Però l'escriptura només serà la materialització de l'enyor, o del somni, de la felicitat i del turment en la vida de Renée, que al capdavant venen a ser el mateix.<sup>24</sup> També per a Sara T. el record serà "un reflex que serpeja aigua endins" d'on només retorna "la meua imatge deformada, estireganyada, contrafeta, agegantada com en els miralls de fira", que és de la mateixa naturalesa que el que dona cos als escrits de Renée: "màscares sobre màscares sobre màscares" (78 i 79). Tanmateix, per a aquesta investigadora, la possibilitat de concloure el guió sobre Renée Vivien suposa també una mena de glòria, la del triomf d'haver assolit el seu objectiu. "De cop, tinc la impressió que d'un moment a l'altre arrencaré a volar" (333).

Dins la novel·la hi ha més personatges que deixen constància escrita de les seves vivències de manera directa o no. Alguns no són ni escriptors i també agafen la ploma empesos per la imperiosa necessitat de preservar la seva memòria de l'aparença fosca de l'oblit que la mort imposarà als seus records. Com Kerimée que recull el relat del seu amor amb Pauline tot i demanant-se "¿la paraula escrita pot ser, simplement, aquesta altra memòria que perdura més que nosaltres i dona un xic de treva a la nostra mort?". Píndar ja deia que per a les belles accions no hi ha altra mena de mirall que el de la memòria gràcies al qual elles troben el valor en el cant gloriós de les paraules (*Neméennes*, VII).

Però perquè els possibles lectors es puguin reconèixer en el mirall de la paraula escrita, cal dotar els mots de la força expressiva suficient i de la complexitat necessària. O el que és el mateix, "fer que la meua sang recorri la teua ombra i, sense substituir-la, la converteixi en vida, en saba, en moviment" (78). És la "*paraula abolida* que parla des del cos, també, i des de la sang. Aquest llenguatge que temo i que m'és alhora necessari" (189). En qualsevol cas l'autora afirma que "és en els llibres on resta l'única cosa que de nosaltres resta", com si estigués "clos en un estoig d'atzur" (139).

En efecte, Renée crema la seva vida al servei de la paraula abolida (215) i Kerimée s'enamora de Renée quan descobreix la tristesa de la seva ànima exposada en els versos amarats de records i percep que aquella era

<sup>22</sup> *Llengua abolida* és el títol de la seva obra poètica 1973-1988, publicada el 1989.

<sup>23</sup> Lacan creu que la vida de la història és la "seule vie qui perdure et qui soit véritable, puisqu'elle se transmet sans se perdre dans la tradition perpétuée sujet à sujet" i que "le miroir est le seuil entre le néant et ce qui amène l'homme à 'la vie de son histoire'" (Lacan, 1966: 319).

<sup>24</sup> Per això R. Vivien diu a la "Monòdia final" que "la nostra joia d'ulls folls iguala el dolor" (342).

el reflex de la seva ànima (226) i Salomó R. revela la seva amiga a la reina del Felibritge d'Avinyó, Jeanne de Flandréssy gràcies a les paraules i als versos del poema *Vençuda* (281). Sara T. sacrifica estalvis i vacances per poder aconseguir les dades que li permetin reconstruir la personalitat d'aquella que l'ha seduït des del "miratge-miracle del mirall" (336) de l'obra literària. I, tot i la recança que el seu text, que és la novel·la, "no fos sinó una còpia dolentíssima, una rèplica llunyana, d'aquell que jo pretenia fer" (333), reconeix amb satisfacció que "hi ha a grans trets allò que volia dir". I encara que presenti el seu text sobre la vida de Renée com "l'esbós d'un esbós", això també l'acosta a l'autora estudiada a qui "l'encís tan dolorós dels esbossos m'atreu" (76). Com ella, entén que "la veritat última només es revela, com la poesia, en l'esbós", bastit amb paraules que tenen el poder "de polir i esmolar el record més viu" (239).

En efecte, és des dels esbossos de la seva obra i per mitjà de la paraula que Renée Vivien (335) també es revela a Sara T. més enllà de l'abisme del temps i desde la superació de la mort i, en conseqüència a M. Mercè Marçal, que escriu la novel·la com una estructura oberta en la qual la biografia de les dues aparents protagonistes es construeix una sobre de l'altra. La de Renée, amb els seus textos i amb un bon nombre de punts de vista, sovint contradictoris, que podrien haver estat superiors, inesgotables (352), i la de Sara, amb uns monòlegs introspectius en forma de dietari o de carta. D'estructura fragmentària, tan apreciada a primers de segle (Cocteau, Malraux, Cendrars, Jarry, etc.) fins a la utilització del *collage*, tan habitual en els surrealistes (Breton, Aragon, Max Ernst), tot sembla remetre'ns a una disposició aparentment anàrquica de fragments, en vers i en prosa, que s'hi entrellacen sense cap pla preconcebut aparent, sinó en l'ordre amb què la narradora troba els diversos materials i s'hi projecta.

L'autora no pensava fer una obra menor, sinó una peça de gran envergadura per on circulen les idees que preocupen la persona humana de tots els temps i de manera destacada la del segle XX. Una obra en la qual més que les accions el que importen són els monòlegs i els diàlegs plens de reflexions filosòfiques i metaliteràries. Els agraïments a les persones més properes pels favor rebuts, al final de la "Nota de l'autora" són el reconeixement implícit de fins a quin punt la novel·la era un text que l'autora considerava important dins la seva producció. I si la Vivien es revela a través dels seus versos, papers i de la novel·la *Una dona se m'aparegué*, a més de en els textos memorialístics dels qui la van tractar, l'autora, travestida de Sara T., ho fa en aquesta novel·la emmirallant-se en l'autobiografia de la Vivien a través de la visió fragmentada de la seva vida i assenyalant, de pas, les afinitats amb la seva manera de viure i d'escriure. Amb la decidida voluntat de projectar la seva experiència íntima en la globalitat de la seva obra, sempre impregnada de poesia.

Sara T. mentre fa camí darrere el seu rastre recupera la pròpia vida interior feta paraula, com havia fet l'escriptora que persegueix. Sara T. s'hi compara i apunta la constatació del guany de tres anys de vida (339) que li porta a la seva biografiada. I l'autora, Maria-Mercè Marçal, des d'aquesta

única novel·la relaciona les identitats de les protagonistes (històriques o inventades) de la seva novel·la amb la intenció que com en un mirall li retornin la seva pròpia imatge. Bakhtine (1984: 39-42) assenyala que aquesta és la forma de relació més completa entre l'autor i els seus personatges. La poeta del 1900 també s'havia emmirallat en Safo per fixar eternament en la seva obra el record de la passió desig i de la passió dolor. Doncs bé, Maria-Mercè Marçal a través de la màscara dels seus personatges descobreix que, com diu Renée Vivien, ha "viscut en el trasbals del somni, cercant l'eternitat en el minut més breu" i ara, després d'haver-se endinsat en la nit de l'ànima, espera que ressusciti en el profund de les tenebres" (343). És des d'aquesta situació que clama per la memòria eterna de la vida que ha posat dins la seva obra poètica. O per l'amor etern que al capdavant ja hem vist que ve a ser el mateix. Però per tal que els seus versos guanyin l'eternitat reclama que la posteritat no els obliidi:

Vosaltres belles noies, per qui jo vaig escriure...  
 Vosaltres que estimava, ¿llegireu els meus versos,  
 En els futurs matins d'un univers nevat  
 O en capvespres futurs de roses i de flames? (337)

Aquest sentit d'eternitat es pot viure en la bellesa del gest gratuït en l'instant més breu o en la permanència de la literatura com a simulacre del món que tradueix el paisatge canviant de l'ànima. I és evident que una i altra forma d'exaltació buscava Renée, talment com una i altra cerca Sara T. Totes dues partides entre vida i obra i buscant, paradoxalment, la manera d'integrar-les.

Aquesta novel·la és una mena de testament literari de l'autora que proporciona la clau per entendre la seva obra, lligada a la vida, però tenint present que aquesta es lliura i es manté inaccessible a través de la màscara de la bellesa de la forma literària, de la poesia. I és en el mirall o en la màscara de la poesia on ella ha volgut projectar-se amb tot l'amor i tota la bellesa<sup>25</sup> de la seva creativitat i amb tota la nuesa de la seva veritat.<sup>26</sup> Per fer-hi el seu millor paper.<sup>27</sup>

Tota la vocació de transcendència que acompanya l'obra de Renée Vivien i que la novel·la explícita es palpa ja en l'obra poètica i assagística de Maria-Mercè Marçal. Però mentre que en els poemes el jo poètic és indestriable del de l'autora, aquí la ficció narrativa li permet un discurs que, essent mirall de la seva intimitat, encobreix sota els amors, les reflexions,

<sup>25</sup> "L'amor es proposa, com l'art, crear bellesa, una il·lusió de bellesa absoluta, per als ulls de la persona estimada" (293).

<sup>26</sup> Charles Brun "sentia que aquella màscara que ella li imposava no era res més que un indicatiu ambigu de la seva doble nuesa recíproca" (287).

<sup>27</sup> Com Renée Vivien quan interpreta Jane Grey, personatge per al qual s'havia preparat "amb una unció extrema" i en la representació dels darrers instants de la qual va actuar amb "un gloriós transport" (277).

les angoixes, les pors i el dolor de l'altra, o de les altres que són els personatges de ficció, el seu cant a la plenitud de l'amor, tant com la por al dolor, la solitud o la mort. Així, aquesta novel·la és un al·legat a favor de la militància feminista, com s'ha dit, però l'autora hi aboca una reflexió molt pregona sobre el binomi vida-amor/mort i vida/literatura que la devien preocupar de manera existencial, com a Renée, fins a la devoció pels versos de Dante (280). Però ni ara ni aquí no abordaré uns temes que escapen dels objectius d'aquest treball. Només vull acabar dient que el recorregut per les imatges del mirall i de la màscara en aquesta novel·la em porten a concloure que a través del personatge fragmentari de Renée Vivien, que la novel·la esbossa, s'hi explicita el desig que la literatura esdevingui, més que una tomba de les vivències més íntimes de l'escriptora catalana, el bressol d'una vida lluminosa on el lector es trobi amb ella, com ella per mitjà de Sara T. ho féu amb Renée Vivien, amb qui compartia el mateix desig,<sup>28</sup> i aquesta amb Safo, gràcies al simulacre de la superació de la mort que la bellesa eterna del poema, la novel·la o la paraula escrita fan possible. Així, Marçal fa seu el sentit dels versos de Maragall al final del *Cant espiritual* i confia que els seus lectors, talment com Kerimée quan llegeix Vivien, entenguin que "la seva ànima era, en darrer terme, la bellesa dels seus versos. I en l'encís d'aquest mirall", com ella, també cerquin "els trets ignorats del meu/seu esperit" (225).

*La passió segons Renée Vivien*, mirall del passat en el qual es retroba Maria-Mercè Marçal i màscara del present en el qual s'expressa l'autora, és un exemple paradigmàtic d'exigència i modernitat narrativa de la seva autora i un dels valors inqüestionables de la novel·la catalana de tots els temps.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Bakhtine, Mikhail (1984), *Esthétique de la création verbale*, París, Gallimard.  
*Homenatge a Maria-Mercè Marçal* (1998), Barcelona, Empúries.  
 Lacan, Jaques (1966), *Les Écrits*, París, Seuil.  
 Marçal, Maria-Mercè (1994), *La passió segons Renée Vivien*, Barcelona, Columna-Proa.  
 — (1989), *Llengua abolida (1973-1988)*, València, Eliseu Climent.  
 — (2004), *Sota el signe del drac*, Barcelona, Proa.

<sup>28</sup> La Renée Vivien de la novel·la va morir en un llit japonès "tot lacat de negre i daurat, i en forma barca, com un gran bressol" (319).

Neyrat, Yvonne (1999), *L'art et l'autre. Le miroir dans la plénitude occidentale*, París, L'Harmattan.

Plató (1988), *Alcibiades, Diàlegs IX*, Manuel Balasch (trad.), Barcelona, Fundació Bernat Metge.

Plutarc (1966), *Vies*, t. IV, establert i traduït per Robert Flacelière i Émile Chambry, París, Société d'Édition "Les Belles Lettres".