

ha darrere la percaça d'un accent només les saben els editors.

Esperem que la seva feina, per dir-ho a la manera de les allegories medievals, flo-

reixi i grani en el terreny mai no prou adobat de la filologia catalana medieval.

JORDI CERDA SUBIRACHS

Maria-Mercè MARÇAL, *La passió segons Renée Vivien*. Premi Carlemany de Novella 1994 i Premi de la Crítica Serra d'Or 1995. Barcelona, Columna-Proa, 1994. 353 ps.

*La passió segons Renée Vivien* és el resultat de la conjunció d'una sèrie d'espèrals narratives que neixen, es despleguen i moren en l'espai de la passió amorosa entre dones. L'argument concret, la vertebració particular de la trama i les tradicions literàries específiques a què es vincula implícitament i explícitament aquesta primera novel·la de Maria-Mercè Marçal remetent de manera inequívoca a la mateixa poètica i al mateix nucli d'interessos personals i creatius que han caracteritzat globalment tant el posicionament públic de l'escriptora com la seva poesia. Aquests interessos es formalitzen ara en una narració biogràfica d'interès literari i qualitat tècnica indiscutibles que planteja, però, diferents interrogants sobre el sentit de la seva construcció. L'evidència gairebé constant de l'artifici novellístic i la importància extrema que adquireix la literatura en tots els nivells narratius produeixen diversos problemes de lectura no sempre justificats des d'un punt de vista intern, i la ideologia i el personalisme que impregnen el llibre el converteixen, en darrer terme, en l'última variació d'una melodia prou coneguda pel públic que hagi seguit la trajectòria de l'autora catalana.

La recreació novellística de la vida de l'escriptora Pauline Mary Tarn (Renée Vivien, 1877 - 1909) és l'eix vertebrador de *La passió segons Renée Vivien*. Els episodis més significatius dels trenta-dos anys de la seva trajectòria literàrio-vital es van reconstruir mitjançant la superposició d'un nombre considerable d'històries de passió independents al llarg dels trenta-dos capítols en què s'organitza simbòlicament el relat en tercera persona, conduït per una narradora omniscient (gènericament marcada com a tal, en femení) que sovint cedeix la veu als personatges. El paper central o tangencial que té Pauline/Renée en aquestes històries, la selecció de fets, l'exclusió de la subjectivitat de l'escriptora en la seva exposició, la posterioritat cronològica del moment de la narració respecte de la mort de la poetessa i la caracterització específica dels seus nombrosos protagonistes (majoritàriament dones) constitueixen la clau

d'una novellització biogràfica fragmentària, multiangular, polifònica i farcida de referents literaris i culturals diversos. Tot i que assoleix una representació travada i versemblant d'un món, aquesta novellització exigeix un gran esforç de recomposició lectora a causa dels salts temporals, el nombre de personatges, la pluralitat de perspectives en la presentació dels fets de la vida de Renée i la seva combinació amb històries paraleles. Si la curiositat o l'interès superen l'esforç exigít i s'entra sense problemes en el joc literari de la novel·la, la intervenció constant de la narradora, que interpreta obertament allò que explica des d'una posició parcial manifesta (vegeu les ps. 10-11), provoca una lectura progressivament més distanciada. Paral·lelament, l'alt grau d'elaboració tècnica, simbòlica i conceptual de la narració, que s'extrema fins al paroxisme per tal de cohesionar tots els components en una determinada direcció, dificulta la immersió completa en la narració. Tenen aquest efecte, per exemple, la verbalització innecessària del sentit de diversos elements i la presència de determinats detalls, com en el cas de la història de Mary Wallace, que s'aprofita per explicitar el caràcter repetitiu de les relacions amoroses, o la data del relat de Kerimée —el personatge que dona una visió més «feminista» de Pauline (sense comptar Sara)—, que s'inicia sospitosament el dia 8 de març de l'any corresponent.

La complementarietat de les parts en relació amb la vida, la personalitat i l'obra de Pauline/Renée, d'una banda, la centralitat que adquireix la temàtica literàrio-amorosa protagonitzada per dones, de l'altra, i els paralelismes existents entre històries diverses, finalment, resulten en un replegament constant de la novel·la sobre ella mateixa, en uns efectes de mirall continuus. Aquest moviment recurrent se situa en la intersecció de tres àmbits diferents, que s'erigeix en l'espai privilegiat de la narració. El títol de l'obra, *La passió segons Renée Vivien*, concentra sintèticament la caracterització d'aquest espai i el sentit ideològic de privilegiar-lo. En aquest títol se subverteix gènericament (sexualment) i li-

teràriament un dels termes d'un referent fàcilment identificable: la passió de Jesucrist contada pels seus deixebles. La substitució «sacrílega» del subjecte masculí tradicional del text evangèlic per un subjecte femení que és el pseudònim d'una escriptora que situa els amors femenins al centre de la seva producció i de la seva vida significa la recuperació del caràcter profà i literari del mot *passió* i la seva transferència simultània al marc de la literatura i al de l'amor entre dones. En el context de l'obra, el desplaçament de la subjectivitat cap al gènere femení es pot llegir alhora com un rebuig de l'autoritat patriarcal tradicional i com una transgressió dels límits del sistema binari que la sustenta, perquè, d'una banda, es posa una veu no autoritzada en primer terme i, de l'altra, s'elimina la dicotomia entre el jo i l'altre en acceptar com a subjecte l'objecte formal de la narració en què el títol pren sentit. El principi mateix del llibre, d'aquesta manera, es correspon amb una clara posició ideològico-literària que s'identifica amb la voluntat de fer visible allò que Maria-Mercè Marçal, en la *Nota de l'autora* final, defineix com «una tradició certament existent, però subterrània i afectada de forma especial per la invisibilitat i el silenci» (p. 351), és a dir, la tradició de les escriptores que han cantat obertament l'amor entre dones (una tradició en què, sigui dit de passada, s'inscriu l'autora catalana). Aquest objectiu, junt amb la fascinació per l'obra de Renée Vivien i l'atracció per la seva personalitat, constitueix la motivació principal —explicitada per Marçal en la seva nota— de la novel·la, explica la literaturització de la biografia de Renée Vivien i remet a la funció vindicativa que reposa en la base del llibre. El pes del present i el biaix ideològic i personal que dominen aquesta reivindicació literària del passat, però, acaben desplaçant-ne qualitativament la representació.

Tres temps diferents se superposen en *La passió segons Renée Vivien*: 1984-1985, 1909-1929 i 1877-1909. El primer temps té una protagonista exclusiva (Sara T.), representa l'etapa final del seu procés d'investigació sobre la biografia de la poetessa morta, que va exactament del 6 de juliol de 1884 al 21 de novembre de 1885, i es desplega en diversos capítols: la introducció, nou capítols en la primera part de la novel·la i un en la segona. El segon temps té un gran nombre de protagonistes (vinculats a l'escriptora francòfona per relacions literàries, amoroses, circumstancials, d'amistat i/o parentiu), constitueix la base narrativa de la reconstrucció de la trajectòria literàrio-vital de Pauline/Renée i es divideix en dues seccions, cadascuna de les quals es

concentra en una de les dues parts de la novel·la: del 21 de novembre de 1909 (el dia de la mort de Pauline) al juliol de 1912 en la primera (en què ocupa vuit capítols) i del setembre de 1919 al 21 de novembre de 1929 en la segona (en què ocupa dotze capítols). El tercer temps correspon als anys de la vida de Pauline/Renée (de l'11 de juny de 1877 al 21 de novembre de 1909), domina la narració *in absentia* i només apareix pròpiament en l'últim capítol de l'obra (la *Monòdia final*), datat a Londres, 11 de juny de 1877 - París, 18 de novembre de 1909 i construït a partir dels textos de l'autora (vegeu la nota de Maria-Mercè Marçal al final del llibre).

El primer temps, tot i la seva inferioritat en extensió cronològica i en rellevança temàtica per a la recomposició de la vida de Renée Vivien respecte als altres dos, és el nucli temporal fonamental de la novel·la, com apunten la seva aparició en la introducció i el fet que tanqui tant la primera part com la segona. El primer capítol de *La passió segons Renée Vivien* es titula, significativament, *Introït*. El mot (que vol dir 'entrada d'alguna cosa') s'aplica tant a l'àmbit del text o de l'oració com al de la litúrgia i al de l'anatomia femenina, amb la qual cosa la narració comença marcant, no pas gratuïtament, la interrelació entre l'escriptura, el culte i el sexe de la dona en termes literals, i entre la literatura i la vida (la ficció i la realitat) reunides en la passió (literària) en un sentit més abstracte. La narradora no ens presenta Renée Vivien en aquesta introducció, sinó Sara T. (una dona dels anys vuitanta del nostre segle) a través d'un somni de caràcter cíclic en quatre fases: l'inici d'una conferència seva en una sala buida que es va omplint a poc a poc de personatges mítico-simbòlics, l'absència de la seva imatge en el mirall en llevar-se alleugerida, la visita de l'Àngel en el seu segon son i, finalment, el seu despertar sense memòria de la nit. El somni de Sara, datat a Barcelona el 18 de novembre de 1985, constitueix una clau interpretativa explícita de l'obra («segur que tota lectora — lector, please — s'haurà adonat que es tracta d'un d'aquells somnis pesombrosos carregats de significat feixuc i dens», p. 9), que cal anar desvetllant en el procés de lectura i que indica la importància del personatge. Sara, de fet, és la protagonista real de la novel·la, perquè no tan sols és qui monopolitza més capítols sinó que esdevé el cas exclusiu en què interessa sobretot la lectura personal que fa de la vida i l'obra de Renée. La informació que Sara busca i comenta sobre el tercer temps, i part d'aquella a la qual no té accés, es proporciona paral·lelament a la seva recerca gràcies a la focalització interna en els coetanis de Pauli-

ne que habiten el segon temps. Els *Papers privats de Sara T.* (títol general dels capítols que protagonitza Sara) no aporten cap nova informació sobre la vida de Renée, sinó que se centren en les reflexions del personatge sobre l'escriptora i sobre ella mateixa, en la manera com es busca i s'interpreta a si mateixa a través de l'autora. El seu procés d'investigació sobre la biografia de la poetessa morta, l'etapa final del qual representa la novella mitjançant diverses cartes i un dietari, té el seu origen en la fascinació del personatge per la producció de Vivien i desemboca, en termes pràctics, en l'elaboració d'un guió sobre la seva vida per a una productora feminista. Els fantasmes personals de Sara, la vida i l'obra de Renée i la sèrie de personatges vinculats a l'escriptora que van sorgint a mesura que avancen les seves investigacions (la corrua mítico-simbòlica del somni) es barregen en el que, realment, constitueix un procés de recerca de la pròpia identitat com a dona en l'amor (literari) per una altra dona (la imatge del mirall). La identificació inicial de Sara amb l'escriptora en el pla de la realitat (el «miratge-miracle del mirall», p. 336), la seva obsessió per l'autora (que el personatge identifica amb alguna mena de possessió demoníaca o angelica) i la seva por a «la paraula abolida que parla des del cos, també, i des de la sang» —sobreposada a la por «del moment del trenc d'aigües i del part, de la lleva del fruit i de la mutilació inevitable» i agermanada metafòricament a la por a la repetició cíclica de «tots els passos de la passió segons Renée Vivien» (p. 189)— es desplacen finalment al pla de la creació: «A hores d'ara, sé que Renée i jo ens havíem de trobar així: per damunt d'aquest abisme que el temps i l'oblit han intentat d'establir entre nosaltres. L'equilibri només es fa possible a través d'aquesta mena de superació —momentània— de la mort que és un poema, un llibre, una pel·lícula... i que cadascuna ha intentat des de la seva banda. Potser un simulacre només una mica més convincent, en darrer terme.» (p. 339).

La caracterització de Sara i la construcció narrativa de la seva història converteixen el personatge en un clar desdoblament literari de Maria-Mercè Marçal. Tant el personatge com l'autora viuen a Barcelona, són nascudes a principis dels anys cinquanta i comparteixen el sexe, el feminisme ideològic, la fascinació per la producció de Renée Vivien, la recerca biogràfica sobre ella, el culte a la seva personalitat creadora, etc. Totes dues arriben a la dona a través de l'obra i semblen abocar-se a la investigació de la seva vida mogudes per un mateix impuls passional d'identificació (poètica) en un procés de recerca (literària)

personal i creatiu que afecta sobretot la seva història individual. Totes dues escriuen, en gèneres diferents, sobre la poetessa i fan una conferència sobre ella (Sara el novembre de 1985 en la ficció i Marçal en la I Setmana de Lesbianisme de Barcelona el 1987, segons les dades biobibliogràfiques de l'autora que es donen al final d'Anna Montero entrevista Maria-Mercè Marçal, «Daina», núm. 3, juliol de 1987, ps. 77-101). La història de Sara en la narració esdevé, des d'aquesta perspectiva, una dramatització del procés de concepció, gestació i deslliurament de *La passió segons Renée Vivien*. Els efectes de mirall de la novella s'estenen així més enllà dels seus límits narratius, però la projecció de la literatura sobre la realitat té encara un vessant més significatiu, potenciat per la mateixa narració mitjançant el sentit que li dona la *Monòdia final*.

La *Monòdia final* tanca la novella, però constitueix pròpiament la predicció i el principi de la història de Sara i de la novella mateixa: «En el futur gris com una alba incerta, algú, ho sé prou, es recordarà de nosaltres [...]. Un ésser entremig dels éssers de la terra, oh Voluptat meva, se'n recordarà. Una dona que durà en el seu front el misteri dolç i violent.» (p. 341). La profecia de l'escriptora se situa en l'espai del capvespre i del deliri i acaba en el retorn a la nit i a l'imperatiu de l'oblit, que remetent directament al somni i al despertar de Sara en la introducció i apunten la correspondència del missatge de l'Àngel i la *Monòdia*. La coincidència entre el dia i el mes en què es tanca aquesta i el dia i el mes en què es produeix el somni (el 18 de novembre en tots dos casos) marca una superposició simbòlica dels dos temps. El somni representa el principi de la narració en la trama i, alhora, constitueix gairebé el seu final en la història (en la línia temporal estricta només precedeix l'última carta de Sara), mentre que la *Monòdia* constitueix el principi de tot en termes cronològics, però no apareix sinó com a acabament de la novella. Aquesta dissolució dels límits entre principi i final possibilita l'emmirallament dels dos episodis, que és reforçat per la lògica interna de la mena de realitat que representa el somni (és l'espai entre la vida i la mort, un espai en què, d'altra banda, tot és possible) i, en darrer terme, per la superposició simbòlica de la trajectòria de les dues dones. El tancament de la història de Sara en l'últim capítol de la segona part no és sinó el final del temps cronològic de l'argument, s'expressa com un estroncament arbitrari del relat per part de la narradora, que personifica literalment la intervenció de la mort, i es produeix el 21 de novembre, el mateix dia de la mort de

Pauline segons apareix en el primer capítol de la novel·la. La identificació parcial dels dos personatges esdevé un aspecte complementari de la superposició de la introducció i del capítol final de la novel·la, que desplaça Sara i Renée cap al centre mateix de la literatura i cap al centre d'un espai literari molt concret que no és sinó el que representa l'obra: l'espai literari de l'amor entre dones més enllà de les limitacions temporals i històriques.

La novel·la proposa l'espai d'aquesta interrelació com una possibilitat de materialització d'un llenguatge diferent, d'un llenguatge superador de les constriccions tradicionals en què la identitat femenina s'ha representat en termes d'alteritat, com a mancança (la imatge sense reflex) i objecte d'un jo masculí monopolitzador de la posició de subjecte, que relega el cos de la dona a parlar «un obscur llenguatge sense codi establert, sense possible dimensió simbòlica» (p. 92). Des de la reivindicació del sexe com a element fonamental per a l'assoliment d'una subjectivitat pròpia, la narració s'esforça per efectuar en ella mateixa aquest nou llenguatge sexual i carnalitzat i esdevenir l'expressió d'una identitat femenina alternativa, creadora de la seva pròpia dimensió simbòlica. La concreció narrativa d'aquest afany és una dramatització específica de la biografia d'un personatge que, de la manera com es construeix en l'obra, constitueix una realització literàrio-vital del projecte, però en aquesta drama-

tització (que ja és, per ella mateixa, una reivindicació des del present) importa sobretot la projecció de la història cap al futur reclamada per la seva mateixa protagonista. La novel·la, per la manera com es construeix, constitueix un doble acompliment (per part d'una dona, com estava previst) de la profecia de l'obra vivieniana i, en aquest sentit, no es limita a recordar literàriament (i per tant recuperar) una figura d'una determinada tradició, sinó que se l'apropia des d'una experiència individual acostada al present per partida doble: la de Sara, personatge, en un nivell intern, i la de Maria-Mercè Marçal, escriptora, en un nivell extern. En projectar-se més enllà dels límits de la ficció, aquesta apropiació apareix com una necessitat externa a l'obra, que es converteix així en una altra verbalització de la recerca personal i literària de la seva autora, autoerigida en dipositària i executora de la predicció dels textos de Renée. La transparència de l'objectiu i el seu narcissisme evident, malgrat el sedàs de la ficcionalitat en què emergeixen, descompensen *La passió segons Renée Vivien* i la transformen, si més no parcialment, en una literaturització de la passió de Maria-Mercè Marçal per l'escriptora que s'exhaureix en ella mateixa i limita, en conseqüència, les possibilitats d'apassionament del lector —o de la lectora, *please*— per la novel·la.

NEUS REAL

Ricard TORRENTS, *Verdaguer. Estudis i aproximacions*. Vic, EUMO Editorial, 1995 («Estudis Verdagerians», 2). 450 ps. Pròleg de Joaquim Molas; *Verdaguer. Un poeta per a un poble*. Vic, EUMO Editorial, 1995 («Estudis Verdagerians», 3). 258 ps.

La publicació, durant la primera meitat de 1995, dels dos llibres de Ricard Torrents sobre la vida, la literatura i el mite que envolta la figura de Jacint Verdaguer constitueix el millor homenatge amb què hom podia commemorar el cent cinquantè aniversari del naixement del poeta. Tots dos volums —de caràcter miscel·lani, l'un, reedicció, actualització i ampliació de la biografia apareguda l'any 1980 sota el mateix títol, *Verdaguer. Un poeta per a un poble*, l'altre— es revesteixen d'una certa aureòla simbòlica, no tan sols pel fet de coincidir amb l'efemèride romàntico-verdagueriana, sinó perquè recullen els testimonis més emblemàtics de la trajectòria de Ricard Torrents en el terreny del verdagerisme. Uns testimonis, val a dir-ho, d'allò més eloqüents que delaten la intel·ligència, la meticulositat i el rigor amb què Torrents va co-

mençar a abordar l'estudi d'una de les personalitats més complexes del segle XIX català i la coherència amb què ha prosseguit les seves investigacions fins avui mateix en el marc d'allò que l'autor anomena «el verdagerisme crític»; és a dir, la tradició d'estudis verdagerians que arrenca de Josep M. de Casacuberta, conflueix a partir del Col·loqui sobre la Renaixença de l'any 1983 amb el món acadèmic i troba, a partir de 1986, les vies de coordinació en el si de la Societat Verdageriana, promotora dels quatre Col·loquis sobre Verdaguer, dels nou *Anuaris Verdaguer* apareguts fins l'any 1994 i de la Col·lecció «Estudis Verdagerians» que ha acollit, precisament, l'edició dels dos llibres que ens ocupen.

Tot aquest organigrama, que ja ha demostrat amb escreix la seva eficàcia, constitueix una mena d'antídoto contra la temp-