



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Grau d'Estudis Literaris

Treball de Fi de Grau
Curs 2021-2022

«Viure a través dels forats i de la sang que adollen».
Lesbianisme i escriptura a *La passió segons Renée Vivien*
de Maria-Mercè Marçal

NOM DE L'ESTUDIANT: Irene Solé Vallés
NOM DE LA TUTORA: Annalisa Mirizio

Barcelona, 17 de juny de 2022





Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

—

Barcelona, a 17 de juny de 2022

Signatura:



RESUM:

Allà on Maria-Mercè Marçal parla del seu “amor sense casa”, Teresa de Lauretis parla de la lesbiana com una de les que encarnen “el risc de marxar de casa” en tots els sentits (sociogeogràfic, lingüístic, epistemològic) i habitar un lloc des del qual el parlar i el pensar són incerts, no garantits. Obligada a ocupar una posició discursiva excèntrica i sense codis establerts, la lesbiana té dues opcions: tancar els forats i construir-se a si mateixa una casa o viure en els esvorancs i anar pel món com una nòmada, un invertebrat a la intempèrie. Ens proposem traslladar aquesta contraposició a l'àmbit de la literatura i descobrir-hi dos tipus d'escriptura des de la subjectivitat excèntrica del lesbianisme (la que es reconstrueix una casa i la que fa visibles els forats), com a intent de situar una lectura de *La passió segons Renée Vivien*, la primera i única novel·la de Marçal.

PARAULES CLAU: escriptura lèsbica, Renée Vivien, *La passió segons Renée Vivien*, Maria-Mercè Marçal

ABSTRACT:

Maria-Mercè Marçal speaks of a “homeless love” and Teresa de Lauretis speaks of the “lesbian-self” as somebody “who risks leaving her home” in the broadest of meanings (sociogeographic, linguistic, epistemological) and inhabiting a place from which speech and thought are uncertain, unguaranteed. Forced to occupy an eccentric discursive position that lacks of established codes, the lesbian has two options: plugging holes and building herself a house or living in the gap roaming the world like a nomad, an invertebrate. Our intention is to transpose this opposition to literature and discover two types of writing from the eccentric subjectivity of lesbianism (one that reconstructs a house and one that makes holes visible), as an attempt to approach and read Marçal's first and only novel, *The Passion according to Renée Vivien*.

KEYWORDS: lesbian writing, Renée Vivien, *The Passion according to Renée Vivien*, Maria-Mercè Marçal

*El meu amor que s'emmiralla en els ulls que arrelen en el vent
que arrenca les fulles que cobreixen la bala que travessa l'ombra
del meu amor sense casa.*

Maria-Mercè Marçal, «*El meu amor sense casa*».

*m'han deixat a mi sola, com una estranya medusa, sense carcassa, sense ossos, carn
viscosa, informe, sense contorns... Com si tornés, a contrapèl a l'estat d'esbós*

Maria-Mercè Marçal, *La passió segons Renée Vivien*, p. 76

ÍNDIX

1. ESCRIURE DES D'ON NO ES POT ESCRIURE: LESBIANISME I ESCRIPTURA	3
2. IDENTITATS IRREDUCTIBLES, EXCÈNTRIQÜES, I ESCRIPTURA.....	9
2.1 MIRADES SEXUADES I ULLS ESTRÀBICS.....	9
2.1.1 Identitats irreductibles i escriptura a La passió segons Renée Vivien	11
2.2 “POSAR CIMENT ALS ESVORANCS QUE FA LA VIDA”	12
2.2.1 Segregar closca: fer-se casa	12
2.2.2 Segregar closca i escriure amb ciment	16
2.3 “VIURE A TRAVÉS DELS FORATS I DE LA SANG QUE ADOLLEN”	19
2.3.1 Viure a través dels forats: renunciar a casa	19
2.3.2 Viure a través dels forats: el buit cultural de Carla Lonzi	23
2.3.3 Com encarnar un fantasma sense reduir l'irreductible?	25
3. LA PASSIÓ SEGONS RENÉE VIVIEN: CONSTATACIÓ D'UN FRACÀS	26
CONCLUSIÓ: ESCRIURE, SENSE CASA, A TRAVÉS DELS FORATS.....	37
BIBLIOGRAFIA.....	40

1. ESCRIURE DES D'ON NO ES POT ESCRIURE: LESBIANISME I ESCRIPTURA

Renée Vivien és el pseudònim de Pauline Mary Tarn: nascuda a Londres el 1877 i morta a París el 1909, és, segurament, la primera poeta «després de Safo que ha cantat de forma inequívoca i oberta l'amor per una altra dona», i és per això que «el seu nom destaca amb llum pròpia en una tradició certament existent, però subterrània i afectada de forma especial per la invisibilitat i el silenci» (Marçal, 1994, p. 351). I és per això, també, que Maria-Mercè Marçal li dedica deu anys de la seva vida: del 1984 al 1994, any en què es publica *La passió segons Renée Vivien*, fruit d'aquesta dècada de fascinació. Una obra minuciosament composta per una diversitat de veus, relats i textos, tots amb Renée Vivien com a punt en comú; una diversitat on conflueix «un canemàs de fets reals, documentats» (1994, p. 352), tot i ser, en últim terme, ficció. El 1995, parlant sobre la seva pròpia novel·la, Maria-Mercè Marçal escriu:

Aquesta és una novel·la ginocèntrica: no només perquè els personatges centrals són femenins i perquè intenta d'introduir un biaix de llum en els marges dels marges, aquella cambra fosca on Virginia Woolf deia que ningú encara no havia entrat: la relació entre dones. I en concret, l'amor, la passió, entre dones amb totes les seves ambivalències, amb tota la seva diversitat. Sinó sobretot perquè la mirada que es projecta sobre el món i sobre les coses és explícitament sexuada i, com a tal, es tracta d'un ull que se sap «estràbic», en contraposició amb el punt de vista pretesament neutre, «normal» del narrador canònic. (Marçal, 2020a, p. 256)

Amb aquesta afirmació, Marçal ja ens situa de ple en el que és, i molt especialment i alhora, en el que no és *La passió segons Renée Vivien*: «s'erraria qui cerqués darrere d'aquesta obra una concepció realista de la novel·la o qui hi volgués trobar una biografia novel·lada de forma convencional» (2020a, p. 256). El que és, en canvi, és una amalgama de «variacions diverses, per a veus diverses, sobre un mateix tema. O un joc mòbil de miralls», un amalgama que persegueix la «voluntat d'explicar una història, unes històries – fràgils, fragmentàries, incompletes: esbossos, en un mot – contra el silenci de la Història» (2020a, p. 256). És a dir, *La passió segons Renée Vivien* és una mirada estràbica, esbiaixada, sobre quelcom que pràcticament no es pot veure ni sentir perquè mai ha estat dit, mai ha tingut conceptes, i que, per tant, tampoc pot acabar-se de dir. Així doncs, la voluntat d'aquest treball és la de fer un cop d'ull a aquests dos aspectes que converteixen *La passió segons Renée Vivien* en una novel·la “ginocèntrica”: per una banda, l'obrir la porta a la cambra fosca on tan poca gent ha entrat (és a dir, l'existència de les lesbianes en la literatura) i, per l'altra, el biaix de llum en forma de mirada estràbica que Marçal

projecta sobre aquesta cambra (és a dir, *La passió segons Renée Vivien* com a mirada sobre aquesta existència lesbiana).

Segons Marçal, doncs, *La passió segons Renée Vivien* és una novel·la ginocèntrica, en primer lloc, perquè tracta l'existència lesbiana en la literatura: «l'amor, la passió, entre dones amb totes les seves ambivalències, amb tota la seva diversitat» (2020, p. 256). Per tant, abans de parlar del tipus de mirada que la seva novel·la projecta sobre aquesta qüestió, ens cal parlar, primerament, d'aquesta «cambra fosca» que són les relacions entre dones en la literatura.

D'entrada, és evident que, parlant de la seva novel·la com a “ginocèntrica”, Marçal té, si més no, al cap la terminologia d'Elaine Showalter, que el 1979, en l'assaig “Toward a feminist poetics”, adopta el terme “ginocrítica” per diferenciar aquesta modalitat crítica del que ella entén per “crítica feminista” (Olivares, 1997, p. 56), considerant que aquesta segona «is concerned with *woman as reader*» (Showalter, 1997, p. 216). És a dir, la crítica feminista és una mena de mirada de les dones sobre la tradició (escrita per homes) que vol provar la base ideològica del fenomen literari. En canvi, la ginocrítica «is concerned with *woman as writer* -with woman as the producer of textual meaning, with the history, themes, genres and structures of literature by women» (Showalter, 1997, p. 216). Segons Showalter, l'error de la crítica feminista és que segueix estant orientada als homes: «If we study stereotypes of women, the sexism of male critics, and the limited roles women play in literary history, we are not learning what women have felt and experienced, but only what men have thought women should be» (1997, p. 216). El que proposa, en canvi, és la construcció de models femenins per a l'anàlisi de la literatura de les dones, basats en l'estudi de l'experiència femenina i no adaptats als models teòrics masculins. És per això que la ginocrítica s'enfoca a la dona com a escriptora. Malgrat les posteriors crítiques i refutacions que s'han anat esgrimint contra el concepte de Showalter¹, és evident que les seves idees ressonen en l'escriptura, en la terminologia, de Marçal.

Si el tema de la ginocrítica és la dona com a escriptora, cal, doncs, que primerament introduïm de manera molt breu la pregunta pel dir, per l'escriptura, de les dones: una

¹ Carolyn J. Allen, per exemple, objecta que la ginocrítica es basa en arguments sobre diferència sexual basats en la biologia, el llenguatge i la psicologia i que és tan amplia que no té força (Olivares, 1997, p. 57). Toril Moi, més endavant, critica que la ginocrítica fa desaparèixer el text per voler trobar-hi, només, l'expressió de l'experiència femenina, eludint tractar-lo com el procés complex de significació que és (1997, p. 58).

pregunta que es fa necessària o que apareix des del mateix moment en què, pel mateix fet de ser escriptora, a la dona-escriptora se li fa impossible encaixar en l'estereotip del que s'espera d'ella en tant que dona. Segons Virginia Woolf, una dona escriptora ha de matar "l'àngel de la llar" per a poder escriure, i, per tant, d'alguna manera ha de deixar de ser dona (o almenys el que s'espera de La Dona). Per això, podríem parlar de la dona-escriptora, en termes de Teresa De Lauretis, com d'un «sujeto que está al mismo tiempo dentro y fuera de la ideología del género y es consciente de ello, es consciente de esta doble tensión, de esta división y de su doble visión» (De Lauretis, 2000a, p. 44). És a dir, d'alguna manera, l'escriptura de les dones funciona com «el punto ciego, el fuera de campo de sus representaciones»: un punt estranger a les representacions del gènere perquè se n'adona que ser dona és una impostura, de la qual, però, alhora no pot sortir. Els espais que crearia amb la seva escriptura serien, per tant, «como espacios a los márgenes de los discursos dominantes, espacios sociales enclavados en los intersticios de las instituciones, en las fisuras y grietas de los aparatos de poder-saber» (2000a, p. 62). Així doncs, podem entendre l'escriptura de les dones com una mirada estràbica, un fora de camp, un espai al marge de les categories tancades, dels discursos dominants i del punt de vista pretesament neutre (és a dir, el que Marçal anomena una mirada "ginocèntrica", que podríem extrapol·lar a la idea de *literatura* ginocèntrica).

Tanmateix, com la mateixa Teresa De Lauretis remarca, el subjecte no està constituït només segons l'eix de gènere, i, per tant l'escriptora no escriu només des de la posició de "dona", així com tampoc no és la de "dona" l'única posició al marge dels discursos dominants. A partir de la dècada dels vuitanta, el subjecte del feminisme passa a concebre's com quelcom no unitari, que ocupa posicions diverses en diferents eixos de diferència, i això complica i problematitza el subjecte "dona", que ara és un subjecte travessat per molts altres eixos que s'interseccionen, en sigui conscient o no. Dins aquesta incoherència que habita, el que el nou subjecte del feminisme ha d'examinar és el caràcter situat, històric i polític del seu propi pensament per a poder dislocar-se d'aquestes consideracions i dur a terme una feina real de transformació social i subjectiva. De Lauretis explica aquesta transformació de la següent manera:

En mi opinión, la transformación comporta un deslizamiento, un verdadero y propio desplazamiento: dejar o renunciar a un lugar que es seguro, que es "casa" en todos los sentidos –socio-geográfico, afectivo, lingüístico, epistemológico– por otro lugar, desconocido, en el que se corre un riesgo no sólo afectivo sino también conceptual; un lugar desde el cual el hablar y el pensar son inciertos, inseguros, no garantizados (aunque marcharse es necesario porque en el otro lugar, de todas formas, no se podía seguir

viviendo). Sea del lado afectivo o sea del epistemológico, el cambio es doloroso, es hacer teoría en la propia piel, [...], un volver a trazar el mapa de los límites entre los cuerpos y discursos, identidades y comunidades, lo que quizá, explica por qué son principalmente las feministas de color y lesbianas las que han afrontado el riesgo. (De Lauretis, 2000b, p. 138)

Aquests espais al marge dels quals parlàvem s'aconseguirien, doncs, marxant de “casa”, un risc que han assumit sobretot les dones de color i les lesbianes, segons De Lauretis. Renunciar o ser exclosa de “casa”, però, no és només abandonar un lloc segur ni és només la des-identificació d'un grup, una família o un jo, sinó que és un desplaçament del mode de pensar mateix. I és a través d'aquest desplaçament que s'articula el que De Lauretis anomena una “posició discursiva excèntrica”: un punt de vista alhora intern i extern a les seves pròpies limitacions que s'assoleix conceptualment i a través de totes les dimensions de la subjectivitat, que «es fuente de una resistencia y de una capacidad de obrar y de pensar de un modo excéntrico respecto a los aparatos socioculturales de la heterosexualidad»; una posició que «no es únicamente personal y política sino también textual, una práctica de lenguaje en su sentido más amplio» (De Lauretis, 2000b, p. 139).

De Lauretis posa com a exemple de figura textual d'aquesta subjectivitat excèntrica el cèlebre “No se nace mujer” de Monique Wittig, on Wittig defensa que l'únic concepte que s'escapa de les categories binàries de sexe —i que, per tant, permet una nova definició de l'individu en tant que subjecte per a tota la humanitat— és el concepte de lesbiana. Així, la lesbiana «no es mujer ni económicamente, ni políticamente, ni ideológicamente», ja que el que constitueix una dona és «una relación social específica con un hombre, una relación que hemos llamado servidumbre» i les lesbianes s'escapen d'aquesta relació des del mateix moment en què renuncien a l'heterosexualitat (Wittig, 2006, p. 43). Per això, segons De Lauretis, la lesbiana de Wittig va més enllà de la seva preferència sexual: «es un sujeto excéntrico al campo social, constituido en un proceso de interpretación y de lucha, de reescritura de sí en relación a otra forma de entender lo social, la historia, la cultura» (De Lauretis, 2000b, p. 145). Per a De Lauretis, doncs, “lesbiana” és un terme conceptual, teòric, que fa referència a aquesta posició crítica aconseguida a través de pràctiques de desplaçament: la de la lesbiana és la posició del subjecte excèntric (De Lauretis, 2000b, p. 146).

Si parlem d'escriptura/literatura/text i lesbianisme (entès com aquesta posició discursiva excèntrica) *alhora*, però, la qüestió és molt més complicada, i no podem sinó tenir la sensació que se'ns escapa de les mans, que no podem assenyalar ni trobar el lloc de la

lesbiana, probablement perquè, d'entrada, la lesbiana existeix fora de l'esquema conceptual, del vocabulari, dominant. Com pot aparèixer, doncs, aquesta posició discursiva excèntrica de la lesbiana en el text, si no té conceptes? Podem parlar pròpiament d'escriptura lèsbica? Qui és l'escriptora-lesbiana? Qui és, en últim terme, la lesbiana?, es pregunta la mateixa Marçal:

no sé si m'atreviria a aplicar a cap d'aquestes autores el qualificatiu d'«escriptora-lesbiana», perquè així com la primera part del binomi és clara, la segona és força més problemàtica. Qui és «lesbiana»? La dona que se sent atreta per altres dones? *Només* per altres dones? *Preferentment*? Cal que aquesta atracció qualli en una història o històries concretes, es *consumi*? Vull dir, per exemple, si un equivalent femení d'un amor com el de Dant per Beatriu o el de Petrarca per Laura fora suficient... I, encara, si volem moure'ns en àmbits ponderables, ens podem plantejar qüestions de temps o de nombre sense treure'n l'entrellat... En definitiva, en aquests reductes tan privats, sovint clandestins, com *saber*? Si s'ha parlat de la invisibilitat de la dona en la història, què no dir de la invisibilitat de la lesbiana? (Marçal, 2020b, p. 107)

I si parlem de la invisibilitat de la lesbiana, què no dir de la invisibilitat del lesbianisme i l'escriptura *ahora*? Segons Terry Castle a “El fantasma de Greta Garbo”², és precisament en el camp de la literatura i la fantasia popular, que s'ha dut a terme una “labor de espectralización” de la lesbiana: la pròpia cultura l'ha tornat invisible, un fantasma:

Es demasiado fácil pensar en ella [la lesbiana] como algo distante, extraño y excéntrico; tan ajena al mundo real o "cotidiano" que el resto de nosotros habita. Parece que la lesbiana nunca está cerca de nosotras(os), sino siempre en alguna otra parte: en las sombras, en los márgenes, oculta a la historia, fuera de nuestra vista, de nuestra mente, vagando en la penumbra, un alma perdida, un error trágico, un pálido habitante de la noche. Está lejos y es horrible. (Castle & Aguirre, 1997, p. 216)

Alhora, però, Castle considera que és justament dins d'aquesta pròpia negació que es fa possible la seva recuperació: «un modo de conjurar o de llevar de nuevo al alcance de la vista lo que ha sido negado. No hay sino llevar la metáfora a sus límites para que lo invisible se rematerialice; el espíritu será carne» (Castle & Aguirre, 1997, p. 223). Així doncs, podem dur a terme la recuperació de la lesbiana en l'àmbit de la literatura, i podem fer-ho tant en l'escriptura com en la lectura (dues maneres que, evidentment, no s'exclouen). Pel que fa a l'escriptura, per una banda, per exemple la mateixa Marçal, responent a la seva pròpia pregunta, situa la poeta Renée Vivien com a punt de referència d'escriptura lèsbica precisament perquè «tota la seva vida breu i intensa es lliga tan estretament a la seva literatura que aquesta esdevé un eix entorn del qual es construeix la seva identitat, i aquesta és manifestament, conscientment, una identitat lesbiana» (Marçal,

² Publicat per primer cop dins: Castle, T. (1993). *The apparitional lesbian : female homosexuality and modern culture*. Columbia University Press.

2020b, p. 108). És a dir, l'escriptura de Vivien seria una rematerialització en tant que es construeix una identitat i una literatura obertament lesbianes. I, d'alguna manera, podríem pensar que Marçal, emmirallant-se en Vivien com aquesta ho va fer en Safo, es converteix igualment en un punt de referència en aquest aspecte, i per això escollim la seva novel·la, *La passió segons Renée Vivien*, que amalgama i lliga indèstriablement Vivien i Marçal, com a paradigma des del qual parlar d'escriptura i lesbianisme.

Per altra banda, però, també podem –i hem de– dur a terme aquesta recuperació o rematerialització en tant que lectores. Meri Torras, en un article que titula “Escriure el desig al cos del text. Escriures i lectures lèsbiques a la literatura catalana contemporània”, un títol amb evidents reminiscències cixousianes³, vol posar de manifest la «importància pel jo i pel nosaltres de gosar poder inscriure el desig homoeròtic, lèsbic, queer, cos a cos, en els processos d'escriptura i lectura dels textos literaris», desprendre'ns de les coaccions que ens han venut com a naturals per tal que se'ns permeti «saber-nos en qui ens ha precedit, no tenir una memòria petita (perquè ningú i menys nosaltres se la pot permetre); constituir amb el desig un compromís, un pacte» (Torras, 2007, p. 139). Torras ens demana que, com a lectores, aprenguem a «inscriure el desig no ortodox en els processos d'interpretació sexual/textual perquè, altrament, aquesta interpretació –tan esbiaixada com l'ortodoxa i hegemònica–, queda proscriu, silenciada, invisibilitzada» (2007, p. 139). Per això, si la literatura ha estat l'espai d'“espectralització” sens dubte pot convertir-se també en l'espai de transformació de l'espectre en carn, en l'espai de “rematerialització” que erradiqui els efectes d'aquesta invisibilització sistemàtica. Els efectes d'una “espectralització” dels que la mateixa Marçal es queixa quan considera que la funció literària és «articular allò que prèviament era balbucejant i desestructurat», però que l'experiència de la lesbiana ha estat convertida en inexpressable i s'ha vist «privada així de tota dimensió simbòlica i cultural i, per tant, condemnada, no només a la invisibilitat i a la mudesa sinó fins i tot, en cert sentit, a la inexistència» (Marçal, 2020c, p. 252). Tot i aquesta condemna a la inexistència, però, Marçal assenyala que també «hi ha hagut esclatxes al llarg de la història, i progressivament més, per on s'ha filtrat la

³ Anisa Azaovagh de la Rosa explica el concepte d'escriptura del cos de Cixous de la següent manera:

de lo que se trataría [...] es que la mujer escriba desde y de su cuerpo para autonacerse a sí misma, para des-censurar su sexualidad y restituir su cuerpo negado, confiscado, liberando así todo su potencial. [...] Pero el «escribir mujer», no sería ni un dogma ni un modelo, no sería universalizable, ni generaría un nuevo sistema de jerarquías binarias, sino que se situaría en la pluralidad diseminadora (de la Rosa, 2010, p. 11)

paraula sobre l'amor i les relacions entre dones» (2020c, p. 252). És cert que en l'obra de Marçal mateixa, ja sigui per «pura miopia o voluntat de neutralització d'un discurs “dissonant”» (2020c, p. 254), aquesta paraula sobre l'amor i les relacions entre dones ha estat abocada a un proteccionisme i a una interpretació forçada de les seves paraules. Tanmateix, és també aquesta paraula la que obre la porta a «que qui tingui orelles per escoltar que escolti i, en definitiva, qui pugui entendre, que entengui» (2020c, p. 254). Algú que té orelles i pot entendre, cal pensar, perquè ha abandonat el lloc discursivament segur que és “casa”.

Abandonar “casa” en l'escriptura i en la lectura, amb l'objectiu de rematerialitzar la lesbiana, és la tasca que hem de dur a terme (o el risc que hem de córrer). En definitiva, volem entendre l'escriptura lèsbica com a escriptura capaç de tornar carn allò que havia estat convertit en fantasma. Una escriptura capaç, a més, de convertir el text en cos i d'escriure-hi el desig. Una escriptura, alhora, sense categories tancades, una escriptura estràbica, excèntrica, pretesament oberta i volgudament múltiple, inacabada. Una escriptura contra el silenci de la Història. I és des d'aquesta premissa que ens proposem llegir *La passió segons Renée Vivien* no com a paradigma, sinó com a pregunta des de la qual parlar d'escriptura i lesbianisme. Qui tingui orelles i ho sàpiga entendre, que ens llegeixi.

2. IDENTITATS IRREDUCTIBLES, EXCÈNTRIQÜES, I ESCRIPTURA

2.1 Mirades sexuades i ulls estràbics

Si fins ara hem parlat de l'existència lesbiana en la literatura, cal, també, que parlem del segon aspecte que fa que Marçal consideri que la seva és una novel·la “ginocèntrica”: el fet que la mirada que projecta sobre el món «és explícitament sexuada i, com a tal, es tracta d'un ull que se sap «estràbic», en contraposició amb el punt de vista pretesament neutre» (Marçal, 2020a, p. 256); és a dir, cal que parlem del biaix de llum concret sobre aquesta cambra que és *La passió segons Renée Vivien*.

Per entendre perquè *La passió segons Renée Vivien* és una mirada estràbica i sexuada en contraposició al punt de vista pretesament (i només pretesament) neutre i normal del narrador canònic, cal entendre perquè la seva i no una altra és una mirada sexuada. Segons Monique Wittig, el règim polític de l'heterosexualitat fa que només les dones siguin

éssers sexuals o sexuats: «Sólo *ellas* son sexo, *el* sexo, y se las ha convertido en sexo en su espíritu, su cuerpo, sus actos, sus gestos» (Wittig, 2006, p. 28). Per a Wittig, la constitució d'aquesta categoria de sexe és producte de la societat heterosexual, i, per això, dir que les que resulten sexuades/sexualitzades en la divisió jeràrquica entre homes i dones són les dones equival a dir que les dones són heterosexualitzades (Hernández Piñero, 2019, p. 34). Aquesta categoria, que «forma el espíritu y el cuerpo, porque controla toda la producción mental» i que «posee nuestros espíritus de tal manera que no podemos pensar fuera de ella» (Wittig, 2006, p. 28), ahora, eleva allò masculí al punt de vista neutre o general: «no hay dos géneros, sino uno: el femenino, el «masculino» no es un género. Porque lo masculino no es lo masculino sino lo general» (Wittig, 2006, p. 86). I és per això que la mirada que projecta *La passió segons Renée Vivien* sobre el món i sobre les relacions entre dones és, en primer lloc, sexuada i no “neutra”.

Per a sortir d'aquesta dicotomia jeràrquica entre allò masculí com a general i allò femení com a sexuat, una dicotomia inscrita en el mode de pensar del règim heterosexual (el que anomena “pensament heterosexual”), Wittig considera necessari dur a terme la mateixa operació que realitza Djuna Barnes⁴: «universalizar lo femenino [...] anula[r] los géneros convirtiéndolos en algo obsoleto. Creo necesario suprimirlos. Éste es el punto de vista de una lesbiana» (2006, p. 87). I no és banal que Wittig parli del seu punt de vista com a lesbiana ni que esculli com exemple una autora que té com a tema central el lesbianisme. Com ja hem vist, Wittig considera que les lesbianes no són dones i, per tant, no pertanyen a cap categoria de sexe. I, quan deixa de ser dona, la lesbiana surt fora del règim del pensament heterosexual i passa a ocupar la posició del subjecte excèntric que descriu Teresa De Lauretis: un lloc desconegut des del qual el parlar i el pensar són incerts, insegurs, no garantits (De Lauretis, 2000b, p. 138). I és en aquest sentit que *La passió segons Renée Vivien* és una mirada estràbica, una mirada que no pot projectar-se sobre un únic objecte, precisament perquè el punt de vista del subjecte excèntric és un punt de vista intern i *ahora* extern a les seves limitacions (De Lauretis, 2000b, p. 139). I justament perquè és un subjecte excèntric, aliè, forà, estranger, al lloc segur que De Lauretis anomena “casa”, el subjecte de la lesbiana no és un subjecte que es pugui definir fàcilment: té una identitat irreductible a un lloc o una posició dins aquest sistema o eix de

⁴ Seria el tipus d'escriptura de Barnes, doncs, la que Wittig reivindicaria, o una escriptura des de la mateixa posició, però no l'anomenada “escriptura femenina”: «Hablar de «escriptura femenina» supone volver a afirmar que las mujeres no pertenecen a la historia y que la escritura no es una producción material. [...] La escritura femenina es como las tareas del hogar y la cocina» (Wittig, 2006, p. 86)

coordenades perquè hi existeix fora. I vivint fora de “casa” és molt difícil ocupar una posició textual concreta, situada, segura, no excèntrica; com també ho és projectar una mirada sobre el món que no sigui estràbica.

2.1.1 Identitats irreductibles i excèntriques a *La passió segons Renée Vivien*

Parlar de la lesbiana com a subjecte irreductible i indefinible i parlar d'escriptura ens porta, irremeiablement, a haver de parlar de qui, per a Maria-Mercè Marçal, és un «punt de referència clar, nítid» en aquesta qüestió: Renée Vivien, que fou «la primera dona, des de Safo, que proclamà poèticament als quatre vents el seu amor per una altra dona, en uns versos sovint de gran bellesa i d'una sinceritat punyent» (Marçal, 2020b, pp. 107–108). Evidentment, com a dona que proclama poèticament el seu amor per una altra dona, Vivien és per nosaltres, també, un punt de referència per a parlar del tema que ens ocupa. Ho és més, encara, si tenim en compte que Marçal la situa com a protagonista, omnipresent i alhora sempre absent, de la seva primera i única novel·la, *La passió segons Renée Vivien*, a través de la qual intentarem abordar la qüestió de l'escriptura i el lesbianisme.

Qui fou, però, Renée Vivien? Renée Vivien és el pseudònim de Pauline Mary Tarn: «nascuda a Londres, de pare anglès i mare americana, va adoptar volgudament la cultura francesa i és en aquesta llengua que va escriure els vuit milers de versos que en coneixem i els seus nombrosos llibres en prosa» (Marçal, 2020b, p. 109). A més, forma part del grup de dones que Shari Benstock intenta descriure a *Mujeres de la “Rive Gauche”. París 1900-1940*, obra que recull gran part del que la crítica ha dit sobre elles i que, com a tal, prenem com a eix crític. Per a situar-nos, el mateix títol de l'obra de Benstock ens dona ja moltes pistes per saber de quin context o de quin mena de grup estem parlant: es tracta de «una veintena de inglesas y estadounidenses que se expatriaron y vivieron en el mundo literario de París desde 1900 a 1940» (Benstock, 1992, p. 17). Escriutores, editores, llibreteres o *salonières*, les activitats d'aquestes dones s'inscriuen en un context en què la vida s'interrelaciona amb l'art, la història amb la memòria i el mite amb la biografia: el context «de unas mujeres cuya energía e inteligencia alimentaron el desarrollo de la poderosa cultura del modernismo literario» (Benstock, 1992, p. 17). És a dir, ens situem en un context, un espai i un cercle social molt concrets, que tindrien grans conseqüències per a la història literària i artística. A més a més, Benstock, descrivint el context històrico-literari d'aquesta generació d'artistes i intel·lectuals instal·lades a París a principis de

segle, remarca que aquestes poderoses comunitats de dones artistes es van formar al voltant de lesbianes, mentre les modernistes heterosexuales van restar a l'ombra dels seus companys masculins. Així doncs, allà on en les primeres es revela la resistència, les segones representen el reforçament «de lo que en la sociedad occidental sirve de norma: el privilegio del varón, heterosexual y blanco» (Benstock, 1992, p. 19). És a dir, ens trobem en un context en què la presència i la influència de les lesbianes és innegable, i en elles predomina la consciència de les normes repressives i la voluntat d'escapar-les i resistir-les. Per això podríem dir que Benstock, repassant les biografies i els entrecreuaments d'aquestes lesbianes, artistes i intel·lectuals, d'alguna manera fa també un repàs de les diferents maneres d'escapar la norma que encarnen. I és precisament en aquest sentit que ens interessa el seu treball: més que per a situar a Vivien com a personatge històric en un eix de coordenades espacials, temporals i socials concretes, ens interessa per entendre per què Maria-Mercè Marçal situa Renée Vivien en contraposició de la poeta, novel·lista i *salonière* nord-americana Natalie Barney, que visqué en el mateix context i que fou, de fet, la primera amant de Vivien (Benstock, 1992, p. 338). Marçal escriu:

com deia algú, [Natalie] posa ciment als esvorancs que fa la vida. Renée, en canvi, viu a través d'aquests forats i de la sang que adollen. [...] (Com si en l'absència de motlles, d'esquelet predeterminat, estructurador, calgués segregar una closca per fora, com un mol·lusc, o anar pel món com un invertebrat...). (1994, p. 125)

Seguint la contraposició marçaliana, ens interessa comparar dues maneres de viure i d'existir en la posició excèntrica que és la identitat lesbiana: la de Natalie Barney, que «posa ciment als esvorancs que fa la vida» i que en l'absència de models i estructures segrega una closca per fora per a que li faci de casa; i la de Renée Vivien, que «viu a través d'aquests forats i de la sang que adollen» i que, en comptes de segregar una closca, va pel món com un invertebrat, renunciant per sempre a l'espai segur d'una casa. A partir d'aquesta contraposició, ens proposem, tot seguit, no només analitzar dues maneres d'existir com a lesbiana, sinó també dues formes de viure i escriure sent lesbiana.

2.2 “Posar ciment als esvorancs que fa la vida”

2.2.1 Segregar closca: fer-se casa

Per tal d'entendre que vol dir viure (*i/o* escriure) a través dels forats i de la sang que adollen, anar pel món sense closca i sense casa, hem de parlar, primerament, de què vol dir el contrari: “posar ciment als esvorancs que fa la vida” com a manera de viure, existir

i escriure com a lesbiana. I per fer això hem de parlar, irremeiablement, de Natalie Barney, l'Amazona: aquella que, ja de jove, «se percató de la trampa tendida por la cultura occidental a todas las mujeres y se negó a rendir su cuerpo, su independencia y su femeneidad al matrimonio» i que sembla haver dut, en general, una existència totalment al marge de certs aspectes de la cultura occidental (Benstock, 1992, p. 328). Filla de pares americans, Alice Pike i Albert Barney, Natalie, com tantes altres, tan aviat com va poder va fugir a París, que «era la única ciudad del mundo lo bastante discreta como para permitirle a Natalie Barney no serlo» (Benstock, 1992, p. 331), i on pretengué crear una mena de cercle sàfic que recreés el de la poeta de Mitilene:

Rescatar a Safo como poeta, cuya obra celebra el amor y la amistad entre mujeres, constituía una importante terea lésbico-feminista hacia finales del XIX. Para francesas e inglesas por igual, Lesbos se ofrecía como una utopía femenina [...] En París, Natalie Barney descubrió en Safo una prometedora alternativa de cultura lésbica, una cultura definida por las propias mujeres y no por el dominante patriarcado (Benstock, 1992, p. 343)

Tot i el seu intent de reencarnar la figura de la de Mitilene, tanmateix, molts dels estudiosos de Barney consideren que fou una «Safo conocida por sus apetitos sexuales más que por las excelencias de su obra literaria» (Benstock, 1992, p. 332). Això no vol dir, però, que no fos una literata entregada a la seva obra: mai va deixar de dedicar-se a la seva tasca literària, però el seu gest es resumeix en una simple inversió de l'esquema amorós, sense més innovació: Barney decideix deliberadament adoptar formes estrictes i anacròniques per defensar l'erotisme lèsbic. Tot i que això encotilla els impulsos espontanis i l'originalitat, ho fa amb una intenció: podria ser que «al igual que G. Stein, Barney quisiese encubrir las verdaderas intenciones de sus palabras», però cal pensar que la seva intenció era la d'arrogar-se una autoritat literària, ja que estava tractant un tema al que la tradició li havia estat negada, i, en aquest, sentit situar-se en una tradició consolidada encara resultaria més radical (Benstock, 1992, p. 344). Encara més, l'experiència lèsbica que expressa la seva obra, igual que la que apareix en la poesia de Vivien, «proclama la delicadeza y la ternura del amor lésbico y pone de manifiesto el sutil erotismo que excluye el concepto fálico del deseo sexual» (Benstock, 1992, p. 345), i així, Natalie Barney estaria redefinint la sensualitat femenina. Per tant, el que resulta escandalós de la seva obra no és el seu llenguatge, sinó que utilitzi les formes clàssiques per a parlar de la seva pròpia sexualitat al marge de la norma heterosexual, per a situar-se en una posició textual que no és la de l'objecte del desig masculí. Segons Benstock:

Al dirigir-se a la amada, adoptant la actitud que normalment se li assigna al varó en la poesia galante, Natalie Barney no pretén presentar-se com una lesbiana "masculina", que fa el paper *del* amant en les seves relacions sexuals amb les dones. El que fa és desplaçar al varó com el únic que, suposadament, té dret a escriure sobre les seves passions i desigs. (Benstock, 1992, p. 346)

Així doncs, l'adopció del que Benstock anomena «formes literàries masculines» és ja en si mateixa una apropiació literària radical, revolucionària. Per altra banda, a més, la seva reencarnació en la figura de Safo seria un intent de comprovar l'autenticitat de la seva pròpia experiència com a lesbiana i com a poeta (Benstock, 1992, p. 346): Barney no només erigeix Safo com a model i referència poètica, sinó també en la seva vida i en les seves relacions. En la seva representació (o intent) de Mitilene a París, Natalie promulga el que ella considera que és l'ideal sàfic, que té com a premissa bàsica la llibertat per estimar: «Barney considerava el acte sexual en sí mateix com alguna cosa diferent del concepte espiritual del "amor". El cos, a través del qual se realitzava l'acte sexual, i l'ànima, a través de la qual se definia la fidelitat, permanecien com entitats discretes, radicalment separades» (Benstock, 1992, p. 355). Aquest codi ètic li permetia a Barney separar la lleialtat amorosa de la fidelitat sexual, una contradicció que moltes de les seves amantes (especialment Renée Vivien), no van poder acceptar mai: víctimes com eren de la ideologia i la moral occidentals del moment, que exigien fidelitat en l'amor com a preu a pagar pels plaers sensuals i sexuals (Benstock, 1992, p. 355). I és per això últim que el seu intent de crear una Lesbos parisenca que encarnés aquest ideal sàfic estava condemnat al fracàs: «desentendida de la intensa homofòbia que aquejava a moltes de les seves amigues, se la considerava com algú que vivia al marge del món, com una espècie d'amazona, una representant d'una extinta civilització matriarcal, a cuyas expectativas estaban lejos de poder ceñirse las demás» (Benstock, 1992, p. 356).

Aquesta imatge de Natalie Barney com a dona (o lesbiana) feta a si mateixa que existeix al marge de les lleis i els codis del món és, potser, la que predomina. La majoria dels dons, atributs i virtuts que donen una visió de Barney com a ésser gairebé mític, però, varen ser potenciats per la llibertat respecte als rigors socials que li proporcionava la seva seguretat econòmica (Benstock, 1992, p. 329). Aquest privilegi de poder fugir de les cotilles heteropatriarcal d'occident ens permet entendre perquè la majoria de les seves amigues i amantes la veien com un ésser que existia al marge d'un món del que elles encara no s'havien pogut deslliurar. Si bé és cert que, com la resta, Barney també hagué de lluitar contra forces opressores (com ara la del seu pare), també ho és que ella va tenir

l'oportunitat i el privilegi de llaurar-se (de pagar-se, de fet) a si mateixa aquesta existència al marge: Natalie «eligió la vida que llevó; no dejó nada al azar. [...] su vida fue algo conscientemente forjado al margen, y más allá, de los dictados de la cultura occidental» (Benstock, 1992, p. 329). A més, Natalie, des de la seva postura “superior”, va dedicar-se amb cos i ànima a intentar “adoctrinar” les seves amants en l'ideal sàfic: «les enseñó a amar de una manera distinta, instruyéndolas en la variedad del placer físico, enseñándoles que los goces sensuales no tenían nada que ver con la fidelidad del espíritu, educándolas en los goces eróticos más que en la tristeza romántica» (Benstock, 1992, p. 337). D'alguna manera, però, era l'actitud mateixa de Natalie –basada en l'egocentrisme, el paternalisme alliberador⁵ i la voluntat de domini– la que precisament lligava les seves amants a ella, de tal manera que s'acabava imposant i reproduint el codi de comportament i l'estructura del matrimoni heterosexual (Benstock, 1992, p. 338).

Sigui com sigui, sembla evident que Natalie Barney, davant un món que l'expulsa i no permet la seva adaptació, crea el seu propi, crea les seves lleis. La mateixa Marçal a *La passió segons Renée Vivien* ho expressa així:

Hi ha moltes formes d'adaptació. El triomf és sens dubte una de les més defensables, potser l'única. L'única que sembla permetre un acord, un equilibri, entre servitud i poder.
[...]

Natalie sembla, en canvi, tenir la capacitat d'anticipar-se. Com si hagués intuït les condicions futures i hi hagués adaptat per endavant la seva conducta i el seu pensament. [...] ¿Fins a quin punt però n'és una causa o simplement un efecte «premonitori»? A aquell suposat dilema del món: adapta't o desapareix!, ella sembla respondre: ni una cosa ni l'altra, en el sentit que no s'adapta de fet a la realitat tal com és, sinó que en molts sentits desafia normes i fa la seva llei. I aconsegueix posposar indefinidament el dilema amb la fertilitat del seu enginy. Amb brillantesa, gosa enganyar el jutge amb els seus jocs de mans. El desconcerta: el sedueix. Però seduir ¿no és, de fet, adaptar-se per endavant a les fantasies més secretes de l'altre i representar-les, encarnar-les als seus ulls amb la més gran fidelitat possible? (Marçal, 1994, p. 96)

En definitiva, podríem dir que en Natalie Barney s'encarna una de les possibilitats que sorgeixen davant del que Marçal anomena l'absència de motlles, d'esquelet predeterminat, estructurador. És a dir, davant la inexistència de codis, de models, de

⁵ Marçal a *La passió segons Renée Vivien* escriu sobre el caràcter alliberador de Natalie, a través de la veu de Sara T.:

fracasso on l'olímpica Natalie triomfa en tota regla – em reconec en aquests bons propòsits barneysians d'alliberadora de les oprimides alienades. Però fa temps que he perdut la fatuïtat de creure'm a mi mateixa quan ho sento així. [...] –¿i qui ens alliberarà de les nostres alliberadores? Per a tot plegat, deu caldre una bona dosi de seducció –vet aquí un tema que sempre t'ha seduït– i per seduir amb eficàcia es deu haver de tenir la sang freda de l'Amazona i no ser gaire vulnerable als «èxtasis». Per aquí és per on em perdo, amb tota seguretat. I de debò que fugiria corrents si afigürés a l'horitzó una bona Natalie disposada a fer-me trobar. (Marçal, 1994, p. 127)

conceptes, d'esquemes, que es troba la lesbiana quan surt de "casa" (entenent "casa" com el lloc segur, afectivament, epistemològicament, conceptualment) perquè a "casa" no podia seguir vivint, perquè a "casa" no existia com a ésser de carn i ossos, era un fantasma, un espectre, invisible. Davant aquest exili, Natalie, abans que la realitat l'expulsi a ella, la sedueix i se la fa seva, se li avança i, davant l'absència d'esquelet, segrega una closca per fora, com si fos un mol·lusc. Fa les seves pròpies lleis fora de l'esquelet patriarcal, posa ciment als forats, als esvorancs, per a que res quedi fora d'aquesta llei, suprimeix la incoherència i la contradicció. Natalie, en definitiva, escull (o, més ben dit, té la capacitat d'escollir), construir-se a si mateixa la seva pròpia casa: una casa nova, al marge, però una casa.

2.2.2 Segregar closca i escriure amb ciment

Ens proposàvem, a partir de la contraposició entre Natalie i Renée que ha fet la crítica i de la que parteix Marçal, no només descobrir l'existència de dues maneres d'existir com a lesbiana, sinó també de dues formes de viure i d'escriure, de ser autora, sent lesbiana. Per això cal, ara, que parlem d'escriure des de la closca que una es construeix per a si mateixa: posar ciment als esvorancs que fa la vida com a forma d'escriptura. Podem fer-ho, però, amb *La passió segons Renée Vivien* com a eix vertebrador o com a exemple d'aquesta reflexió sobre l'escriptura amb ciment? D'entrada, ens sembla com a mínim simptomàtic que Marçal tituli la seva novel·la "La passió segons Renée Vivien" i no "segons Natalie Barney": semblaria que, de manera més o menys deliberada, estaria escollint bàndols, inclinant-se per una poètica, una manera d'existir i escriure determinada. Tot i això, veiem en la novel·la, d'alguna manera o d'una altra, aquesta capacitat (o privilegi) de Barney de construir-se a si mateixa una casa o una closca des de la qual escriure? És evident que per a parlar de la passió segons Renée, Marçal ha de fer, com a mínim, aparèixer Natalie en la seva escriptura. En primer lloc, veiem que s'hi presenta en forma de personatge, vist, com la mateixa Renée, a través d'òptiques diverses i mai amb veu pròpia. En aquestes aparicions –que, com tot quan parlem de literatura, presten a diverses lectures– s'hi deixa intuir la descripció marçaliana de Natalie que hem resseguit prèviament, acompanyant-la de la lectura que en fa Shari Benstock. Per altra banda, però, també emergeix aquesta lectura de Barney en la mateixa forma de l'escriptura de Marçal. I, per a il·lustrar aquesta manera de fer-la acudir en l'escriptura, portem a la llum el paradigmàtic i irònic capítol titulat "Papa de Lesbos", que s'inicia amb una "humil" declaració:

La narradora es veuria obligada, ara, a revestir la més humil de les lliurees de lacai antic per anunciar, en veu alta, i amb el triple toc de vara cerimonial, tots els títols i dignitats que conflueixen en el personatge que, havent fet mirories des de l'inici en un segon pla del relat, és a punt d'entrar directament en escena. (Marçal, 1994, p. 171)

Així, des de certa distància irònica i amb un to burlesc, en aquest capítol, la narradora s'insereix a si mateixa en la narració per a enumerar a la lectora només els més rellevants dels títols que Barney arriba a merèixer: Amazona, Flossie, Papa de Lesbos, Venus dels cecs, Tríbade triomfant, etc. Des d'aquesta sardònica presència en la narració, situa Barney com la fundadora d'una Església i una Jerarquia en la que «el personatge que ocupa la narradora des de les primeres línies va passar a ostentar en els seus versos el més modest d'«Attis», l'amorosa deixebla» (1994, p. 173). És a dir, situa Vivien en una posició molt clara dins l'esfera de Barney: la de prosèlit, sequaç. A més, la narradora ens confessa què sent davant aquesta Jerarquia: «La narradora, aquí, ha de vèncer el seu terror nat davant dels triomfadors innats, i la seva obsessió, en el destret, de cercar-hi sobretot aquella tara secreta» (1994, p. 173). Vençut el terror, «la narradora s'arriscarà a mirar de fit a fit l'astre enlluernador i el seu trajecte estel·lar en un cel de grisalla, amb la sola protecció d'un filtre mòdic davant dels ulls» (1994, p. 173). Aquest filtre mòdic que s'ha de posar davant dels ulls per parlar de Natalie no és sinó aquest to irònic i els manlleus (els títols que altres posen a Natalie) que acompanyen aquesta distància sorneguera, que apareixen al llarg de les tretze pàgines que ocupa el capítol. Tretze pàgines que ens podrien dur perfectament a afirmar que si l'existència de la lesbiana que posa ciment als esvorancs que fa la vida apareix d'alguna manera en l'escriptura de Marçal ho fa, només, a través d'aquest “filtre mòdic davant dels ulls”. És, per tant, evident que, com a mínim en aquest cas, la de Marçal no és una escriptura de ciment que pretengui tancar forats, sinó més aviat fer-los visibles.

Tanmateix, la que tapa forats no és una manera d'escriure inexistent dins l'escassa tradició del que hem anomenat literatura lèsbica. Seria el cas, per exemple, de la de Natalie Barney, que ja hem analitzat prèviament. En altres autores, aquesta escriptura es convertiria en l'adopció del rol de la lesbiana “masculina” que fa el paper de l'amant (en masculí) en les seves relacions sexuals amb les dones (Benstock, 1992, p. 345), un rol que el debat crític ha tendit a atribuir-li a Gertrude Stein. Tot i que la qüestió ha estat repensada i matisada⁶, Benstock recull aquesta opinió crítica i la presenta de la següent

⁶ Per a altres perspectives crítiques, vegeu: Stein, G., & DeKoven, M. (ed.). (2006). *Three lives and, Q.E.D.: authoritative texts, contexts, criticism*. W.W. Norton & Company. Norton Critical Edition.

manera: «su vida privada y su obra apuntan por igual a que ella se veía en los roles tradicionalmente reservados a los hombres, adoptando la personalidad del varón frente a la debilidad femenina» (Benstock, 1992, pp. 45–46). En general, es descriu Gertrude Stein com algú que, en la seva vida diària, acostumava a vestir d'home, es movia amb comoditat dins els cercles masculins i va mantenir una relació monògama (amb Alice B. Toklas) que reproduïa fidelment els rols del matrimoni heterosexual de l'època (Massanet, 2019). Aquesta posició en tant que lesbiana és la que li ha atribuït la crítica, i no té perquè coincidir amb la que li pertanyia a Stein, i a més a més, l'escriptura de Stein és una qüestió complexíssima, que s'ha d'entendre en el context d'una recerca lingüística profunda, propera als experiments cubistes de Picasso, i amb un codi essencialment lèsbic que permet interpretar aquesta renovació lingüística com un projecte modernista més. Segons Benstock, en Stein «la Palabra y su significación mantienen sus predecibles e indisolubles nexos en cuanto el lector se percata de cuál es el código social del que emana la significación. Y, en este caso, el “código social” es el lesbianismo» (1992, p. 209). Altres crítiques, dèiem, han qüestionat que fos el lesbianisme el codi social de l'escriptura de Stein i no la seva classe social, però ens interessa mencionar la postura que recull Benstock perquè el que ens ateny és la interpretació de la seva escriptura lèsbica com a reconstrucció d'una “casa”:

Puede que el acto más radical de Stein, en tanto que experimentadora lingüística, fuese precisamente éste: utilizar los instrumentos del padre para reconstruir la casa del padre en otra imagen. Aunque la “casa”, en *Tender Buttons*, se construye a imitación de su modelo modernista, no puede ser leída como poesía modernista. Al haber descifrado el código modernista, Stein pudo utilizarlo contra quienes la oprimían y negaban, se burlaban de ella o la ignoraban. (Benstock, 1992, p. 237)

En definitiva, fos quina fos la força que l'impulsà a reconstruir-se una “casa”⁷, ens interessa aquesta experimentació lingüística en tant que reedificació com a exemple d'escriptura amb ciment, segregadora de closca. Però no és, és clar, l'únic. Tot i que, com més enrere ens remuntem en la tradició, més difícil sigui trobar codis i conceptes que permetin reconstruir una casa per a l'existència lesbiana, no és impossible: en el seu intent de llegir els diaris d'Anne Lister⁸, considerats la Pedra de Rosetta del lesbianisme (2006, p. 151), com un intertext de la novel·la *Shirley* de Charlotte Brontë, Anne Longmuir ens

⁷ Segons Benstock, «esta interpretación sugiere que el perverso estilo literario de G. Stein se hallaba íntimamente ligado a su identidad sexual, que su lesbianismo era, en sí mismo, una fuerza que la motivaba a investigar sobre el lenguaje» (1992, p. 237), però com hem dit, aquesta és només una lectura, una d'entre altres posicions crítiques.

⁸ També anomenada pel sobrenom de “Gentleman Jack” per la seva visible masculinitat i la seva coneguda predilecció per les dones

recorda que «while Anne Lister did not identify herself as a ‘lesbian’, of course, she did construct a self-identity based on her romantic and sexual attraction to women» (Longmuir, 2006, p. 151). Aquesta construcció d’una identitat basada en l’atracció per altres dones pren forma en els seus diaris, i, com a tals, ens permeten llegir la relació de la protagonista de Brontë com a més que una “amistat romàntica”. És a dir, l’existència dels diaris de Lister seria la demostració que també ella es construeix a si mateixa una identitat lesbiana, una construcció que pot dur a terme només «from existing masculine text», ja que, com argumenta Judith Butler (1999⁹ apud Longmuir, 2006, p. 151), la subversió de les identitats culturalment imposades només és possible dins els termes de la mateixa llei. Això, tanmateix, ens permet llegir Shirley, la protagonista de Brontë, d’una manera molt similar a com interpretem Anne Lister:

Besides their adoption of masculine personas, and their wooing of a more feminine, fragile partner, both Lister and Shirley reinterpret masculine texts, as they attempt to revise patriarchal discourse. Shirley challenges male narratives, and especially male depictions of women [...] as Shirley finds male depictions of women to be inaccurate, so Lister had difficulty recognising herself in male texts (Longmuir, 2006, p. 150)

Ens interessaven aquestes aportacions crítiques per veure que Natalie Barney no representa sinó un més, entre el de Stein, Lister i altres, dels intents per part de les lesbianes de construir-se un racó en un món que no té codis, llenguatges ni conceptes per a elles. Una necessitat que en alguns casos no ha tingut altre remei que re-fer, re-construir, re-habitar els codis masculins del patriarcat, perquè ni en ells tenien cabuda ni sense ells podien existir.

2.3 “Viure a través dels forats i de la sang que adollen”

2.3.1 Viure a través dels forats: renunciar a casa

Si fins ara hem parlat de com Natalie Barney segrega una closca i com això ens permet resseguir una manera d’escriure amb ciment en l’escassa tradició de la literatura lesbica, ara ens cal parlar de Renée Vivien per a entendre l’escriptura de Maria-Mercè Marçal en la seva primera i única novel·la. Ens proposem, per tant, fer un repàs del debat crític que Benstock recull en la seva obra i en què Marçal basa la construcció de la seva imatge de Vivien. D’entrada, és molt fàcil llegir la figura de Renée Vivien com a contrària, pol oposat, de Natalie Barney: antítesis, irreconciliables. La mateixa Sara T., personatge i

⁹ Segons referència de Longmuir: JUDITH BUTLER, *Gender Trouble* (New York: Routledge, 1999), p. 119

alter ego de l'autora de *La passió segons Renée Vivien*, en endinsar-se per primer cop en la història de Renée i Natalie, té aquesta mateixa impressió:

De primer tot era ben nítid: la passió entre Renée i Natalie, el blanc i el negre. I un tercer boirós – el «fat»? – que impedia la mítica i definitiva reconciliació dels contraris. [...] Els tres o quatre poemes de Renée que coneixia i que em van fer venir pell de gallina – te'n recordes? – no m'ajudaven gaire a sortir d'aquests paràmetres. I em semblava que tot consistia a escatir els mecanismes d'aquell lligam indestructible entre una típica «poeta maleïda» i aquella altra figura d'aire triomfant, que havia sabut convertir una marginació en un privilegi. Cara i creu de la mateixa moneda? O encara millor, negatiu i positiu de la mateixa imatge fotogràfica? (Marçal, 1994, p. 46, 47)

Però si una lectura, i menys una primera lectura, mai pot acabar un text, com podria fer-ho amb no una sinó dues existències? És ben cert que en més d'una ocasió s'ha llegit el suïcidi de Renée com a conseqüència del caràcter de Natalie (Benstock, 1992, p. 338), com la conseqüència fatal de la impossibilitat de reconciliar dos contraris. Però també és cert que aquesta és una lectura simplista i reductora: més enllà de Natalie, Renée fou un subjecte autònom, travessat, com tothom, pels seus propis conflictes interns, per aquesta incapacitat de deslliurar-se dels lligams psicològics i socials. Una incapacitat de la que ella no pogué escapar. És, doncs, tan senzill explicar Natalie i Renée en termes de contrincants o rivals: triomfant i vençuda? No, o al menys no l'una de l'altra:

¿Es pot pensar, però, en Renée en termes de vençuda, per més que ella mateixa s'anomeni així en diversos poemes; per més que tot porti a veure-la com una antítesi de l'Amazona triomfant...? Segurament aquesta no és la millor manera de definir-la. (Marçal, 1994, p. 91)

En canvi, de qui sí que és vençuda Renée és de la realitat, de «la seva absoluta incapacitat d'avaluar la realitat [...] i de plegar-se a cap ni una de les seves exigències. I la conseqüència lògica: la realitat l'expulsa, l'exilia, la destrueix» (Marçal, 1994, p. 91). Una realitat que podem anomenar de moltes maneres: «Tot i la discrepància de mots no gens intranscendent, hi ha coincidència en identificar l'antagonista: tot allò que resta més enllà o més ençà del Desig» (Marçal, 1994, p. 92). Si l'enemiga de Renée no és Natalie, sinó la realitat, tot allò que resta fora del Desig, seria legítim o senzill intentar explicar-les com a subjecte/objecte del desig, de la passió? Clarament senzill, com a mínim, no ho és. I menys tenint en compte que, segons Benstock, les dues, al proclamar el seu lesbianisme, rebutgen el rol d'objecte del desig masculí i en reescriven la dinàmica mitjançant una estètica pròpia, un erotisme subtil que exclou el concepte fàl·lic del desig sexual (Benstock, 1992, p. 345). Tanmateix, és també evident que les poètiques de Vivien i Barney contrasten més que no pas coincideixen, per bé que també s'assemblin en trets com el que acabem de mencionar. Tot i això, Barney rebutja els models decadentistes que

apareixen en la poesia lèsbica de Vivien, dels quals hi ha diverses interpretacions. Lillian Faderman, per exemple, considera que Renée pren de Baudelaire i els seus seguidors el llenguatge i l'imaginari del lesbianisme per identificar l'amor lèsbic amb el vici, l'artifici i la mort (Faderman, 1978¹⁰ apud Benstock, 1992, p. 347), mentre que, per l'altra banda, Elyse Blankley es centra en l'esforç de Vivien per recrear Mitilene i recordar Safo, i llegeix la seva poesia com un intent desesperat d'imaginar un món lliure de la morbositat que el model simbolista feia implícita a l'amor lèsbic. Blankley, a més, recorda que «también se percató Vivien de la existencia de una tradición literaria femenina, en la que figuraban “gloriosas reinas que van desde los orígenes hasta el presente: Lilith, Eva, Casiopea, Afrodita, Betsabé, Cleopatra y Jane Grey” (58)» (Blankley, 1984¹¹, apud Benstock, 1992, p. 347). Susan Gubar, d'altra part, considera que Vivien, invocant una “Safo satànica”, està reclamant per a si el decadentisme explotat per la tradició masculina: «Pretende así Gubar que Vivien demostró que el decadentismo era “fundamentalmente una tradición literaria lésbica” (49)» (Gubar, 1984, p. 49¹² apud Benstock, 1992, p. 367).

Fos com fos, el projecte poètic de Renée d'unir art i vida, cos i esperit, va fracassar irremeiablement: «Su fin vino determinado, irónicamente, por el simultáneo desgaste del cuerpo y del espíritu a causa de la mortal anorexia que acabó con la vida de Vivien» (Benstock, 1992, p. 348). El cert és que, s'interpretin com s'interpretin, en la seva poesia poden llegir-s'hi, més que una harmonia, dues actituds contradictòries: «una, que combina lo morboso, lo exótico y lo oculto; otra, que transforma estas imágenes en fertilidad, independencia y en libertad de unas mujeres corporal y espiritualmente liberadas» (1992, p. 348). De fet, podríem dir que la vida mateixa de Vivien estigué marcada per la contradicció: «La paradoxa, que és, diuen els savis, patrimoni de la divinitat, sembla formar part també de l'arrel més profunda d'aquells éssers que, com Renée, han fet seva la prerrogativa divina de la creació. [...] una ambivalència radical la travessava» (Marçal, 1994, p. 219).

Segons Benstock, aquesta ambivalència radical es trasllada en la seva poesia, que s'escindeix entre la visió de l'amor lèsbic corrupte (els poemes de l'eix romàntic i

¹⁰ Segons referència de Benstock: FADERMAN, LILLIAN: «The Morbidification of Love between Women by 19th Century Sexologists», *Journal of Homosexuality* 4 (1978): 73-90.

¹¹ Segons referència de Benstock: BLANKLEY, ELYSE, «Return to Mytilène; Renée Vivien and the City of Women», en *Women Writers and the City*, edició de Squier (1984), 45-67.

¹² Segons referència de Benstock: GUBAR, SUSAN, «Sapphistries», *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 10 (1984): 43-62.

decadentista parisenc) i l'elogi de l'erotisme lèsbic que reconcilia cos i esperit (a través de la invocació a Safo i a Mitilene). Això és, doncs, el que la diferencia de Natalie, al menys literàriament: «el mundo de Vivien se halla escindido entre París y Lesbos, mientras que el mundo de Barney encuentra en París un lugar para Lesbos» (Benstock, 1992, p. 351). Antítesis o no, sembla cabdal aquesta radical diferència entre Renée i Natalie: allà on Barney no troba mai la necessitat d'unir allò escindit, de reconciliar-se amb si mateixa, Vivien es veu abocada a la desesperada i inacabable tasca de soldar un abisme sempre obert dins seu. Un abisme que mai aconseguí tancar i a través del qual hagué de viure. I en aquest sentit, tornem a la definició de Renée com aquella que «viu a través dels forats i de la sang que adollen» i aquella que «en absència de motlles, d'esquelet predeterminat, estructurador», opta per «anar pel món com un invertebrat» (Marçal, 1994, p. 125). És a dir, aquella que renuncia per sempre a l'espai segur d'una casa, aquella que és incapaç de reconciliar l'abisme, d'omplir els esvorancs.

Si abans hem parlat de la (im)possibilitat de definir (o no) Renée i Natalie com a objecte i subjecte de desig, ens cal, ara, tornar a parlar del desig per entendre la qüestió dels forats i les carcasses. Just després de definir Renée com aquella que viu a través dels forats i de la sang que adollen, la nostra Sara T. ens confessa: «Moltes vegades m'assalta la sospita que el meu desig és una mà foradada o un pou sense fons» (Marçal, 1994, p. 125). Un desig que s'escola, que no s'acaba mai i que per tant no es pot tancar, contenir, perquè si ho intentes, et quedes buida de contingut:

ho vaig intentar i ho vaig aconseguir força, de revestir-me d'una d'aquelles rígides cuirasses que et protegeixen del teu propi desig, de tu mateixa... –I a ella de mi. Una armadura que t'emmotlla els actes i els sentiments. Com succeeix amb els peus de les noies xineses, el temps, pensava, faria la resta... Recordo que, al començament, tot era molt estrany. Passava com un fantasma, com si sols existís aquesta carcassa buida i flotant. Disciplinadament, intentava donar-me un contingut: prenia consciència meticulosa de cada un dels meus moviments elementals, de cada minúscula sensació [...] Amb tot això, intentava omplir el lloc que abans ocupava el meu desig omnipresent. Eren proves que seguia existint en el món. Era desfer aquella equivalència: «desitjo, doncs existeixo (perquè potser només el desig em diu que jo no sóc tu)». És estrany: la meva contenció no va tenir l'efecte positiu esperat. (Marçal, 1994, pp. 123, 124)

Davant la possibilitat de tancar el desig, encotillar-lo, revestir-lo de parets, cuirasses i armadures, i, d'aquesta manera, esdevenir només carcassa buida –buida de desig, de contingut, de Jo–, Renée escull esdevenir ésser invertebrat, renunciar per sempre més a tenir una casa i ocupar la posició de l'excentricitat. Habita la paradoxa, la no-paraula, el buit conceptual, la intempèrie, perquè no és ni objecte ni subjecte de desig, sinó que té com a antagonista la realitat mateixa, tot allò que resta fora del desig: Renée és el Desig,

i és un desig que s'escola com un pou sense fons. I és només en tant que desig que és ella i ningú més: irreductiblement ella.

2.3.2 Viure a través dels forats: el buit cultural de Carla Lonzi

Si parlem de buits i de forats, d'identitat i de desig, hem de fer, necessàriament, menció a la proposta de Carla Lonzi, que, en uns termes molt més polítics que els de Marçal, ens ofereix la possibilitat d'un buit cultural amb el que identificar-se i des del qual construir un nou sentit d'una mateixa i una nova forma de convivència social, més justa, més lliure i més autèntica (Del Olmo Campillo, 2017, p. 70). Breument i deixant de banda com de problemàtica resulta la seva terminologia, Lonzi reprèn el raonament de Julia Kristeva, que considera que l'home és fal·lus i paraula i que s'ha absolutitzat negant l'existència de la dona, que s'identifica amb la vagina i s'ha convertit en el lloc del plaer mut. En aquest esquema, segons Kristeva, l'únic lloc que pot ocupar la dona es troba entre dos pols: el d'Electra, que representa la dona no-vaginada, la paraula paterna (la Llei) i que reivindica Kristeva, i el de Crisótemis, que representa la dona vaginada, el silenci i la mudesa (la falta de símbol). Lonzi reprèn aquest raonament per contradir-lo: considera que els dos models, el de la filla muda i el de la filla portaveu, són intercanviables perquè cap de les dues té encara una identitat pròpia, ja que els dos rols són funcionals al patriarcat (Lonzi, 2012, p. 61). Per això considera que: «Mientras el dilema se sitúa entre identificación con la vagina o rechazo de la vagina, estamos en la lógica de una identificación de la mujer que sostiene la identificación del hombre (padre vivo o muerto) con el falo» (Lonzi, 2012, p. 63). Segons Lonzi, la recerca de si i de l'autonomia per part de les dones ha d'excloure aquest esquema.

Sense entrar, com hem dit, en el debat de la terminologia, ens interessa que Lonzi identifica la “dona vaginal” amb l'acceptació de la cultura patriarcal perquè li contraposa el que anomena la “dona clitòrica”, que s'identifica amb la resistència i amb la no submissió al plaer masculí. Així doncs, Lonzi considera que la sexualitat és un espai tan rellevant que pot ser el lloc de partida de l'alliberament de les dones de la definició que ha fet d'elles el patriarcat (Del Olmo Campillo, 2017, p. 77).¹³ Aquesta sortida de la

¹³ Tenim en ment, tot i que no hi entrem, la problemàtica que Lonzi, tot i que considera que la sexualitat clitòrica evidentment forma part del lesbianisme, interpreti que és encara més revolucionària dins les relacions heterosexuales: pretén erigir «el amor clitorico como modelo de sexualidad femenina en la relación heterosexual, puesto que no nos basta tener el clitoris como punto de referencia consciente durante el coito ni queremos que la oficialidad del clitoris pertenezca a la relación lésbica» (Lonzi, 2012, p. 66). En definitiva, contradient la proposta de Wittig, Lonzi defensaria que el lesbianisme i altres formes no

definició patriarcal es basa en primer lloc en «nombrar, pensar y reflexionar sobre las propias experiencias, sin utilizar los instrumentos teóricos construidos por los hombres detrás de los cuales siempre subyace el menosprecio de lo que no es el sujeto privilegiado» (Del Olmo Campillo, 2017, p. 71). Només d'aquesta manera es pot arribar al descobriment de la pròpia autenticitat i a la manifestació de sí, i, així, construir relacions basades en la confiança, la vulnerabilitat i el reconeixement mutu. Aquest, evidentment, no és un camí fàcil i planer, ja que cal situar-se fora de «los sistemas jerárquicos que inculcan prejuicios tendenciosos contra las mujeres y lo femenino, y que, además, establecen maneras de relacionarse instrumentales porque manipulan a otras personas en su propio beneficio» (2017, p. 71). És a dir, cal, de fet, situar-se fora de tot el sistema cultural d'Occident, i és precisament per això que Lonzi parla de “buit cultural”, de “desculturació” o de “tabula rasa”, una mena de forat que ocupar: és un «un desgast continuamente los vínculos inconscientes con el mundo masculino viviéndolos y tomando conciencia de ellos. La autenticidad posible de cada una se pone a prueba en ese proceso» (Lonzi, 2012, p. 78). Evidentment, aquest desgast continu no es pot dur a terme sense riscos: «ese vacío cada una lo afronta, lo mide sola: apenas es soportable, es el riesgo de perder la razón del que habla Maria Grazia Chinese»; però tot i això, es tracta d'un risc assumible gràcies al feminisme: «es un riesgo en el que me he cerciorado de ser capaz de vivir ahora que sé que es compartido: el feminismo me ha dado esto» (Lonzi, 2012, p. 64). És, a més, un risc necessari perquè només en aquest buit d'identitat es pot descobrir el propi jo: «No fue sencillo darme cuenta de que esa falta de identidad, que siempre he sentido como típicamente mía y que ha sido fuente de satisfacción y desesperación, era yo misma, mi única posibilidad de serlo» (Lonzi, 2012, p. 67). I només a partir d'aquest descobriment del jo autèntic, és possible construir una nova forma de convivència entre individus en la que es reconegui com a subjectes a tots aquells que no ho són en la cultura misògina i occidental (Del Olmo Campillo, 2017, p. 73).

En definitiva, ens interessa, en el nostre recorregut, la proposta de Carla Lonzi en dos aspectes. En primer lloc, no només perquè presenta la possibilitat d'habitar el buit de la identitat, sinó perquè la presenta com una necessitat, un esforç que s'ha de dur a terme

normatives de sexualitat no son més que una opció personal de cadascú, i que la lluita política per canviar radicalment la cultura es trobaria més en l'aposta per una nova forma de relacionar-se basada en l'autenticitat que no pas en els canvis que es poden ocasionar amb sexualitats alternatives com el lesbianisme. (Del Olmo Campillo, 2017, p. 76)

amb dos objectius: fer emergir l'autenticitat d'una mateixa com a subjecte i construir un nou model de convivència social que permeti aquesta renúncia a ocupar una identitat. Per altra banda, a més, ens sembla com a mínim remarcable el fet que Lonzi vinculi aquesta proposta amb el plaer sexual i erigeixi la “dona clitorica” (malgrat allò conflictiu del terme i malgrat la seva problemàtica consideració de les lesbianes) com aquella que no se sotmet al plaer masculí i que, tot i això, tampoc vol sotmetre cap altre al seu propi (Lonzi, 2012, p. 65). Per tot això, en certs aspectes, d'entrada, la proposta de Lonzi (que Maria-Mercè Marçal devia conèixer) ens sembla encertada com a aproximació al tema que ens ocupa: la (no)definició de Renée Vivien.

2.3.3 Com encarnar un fantasma¹⁴ sense reduir l'irreductible?

Tanmateix, si en un primer moment hem rebutjat la definició de Renée com a contrària, oposada o rival a Natalie, també hem de fer-ho, ara, com a encarnació de la possibilitat d'ocupar el buit cultural de Carla Lonzi. Si bé és cert que hem dit que Renée escull esdevenir un ésser invertebrat i renuncia per sempre més a l'espai segur d'una casa (ocupant, doncs, el lloc del subjecte excèntric de Teresa De Lauretis) i que en aquest sentit s'estaria optant per habitar el buit identitari, també és cert que en el cas de Renée Vivien aquest buit es viu, en primer lloc, des de la posició de la lesbiana, i, en segon, com una tragèdia¹⁵, un abocament inevitable al fracàs, més que no pas com una possibilitat de construir un nou sentit de si mateixa ni, molt menys, una nova forma de convivència social. Renée Vivien habita la paradoxa i la intempèrie, el dolor, viu dolorosament el risc i ha de buscar la reconciliació de si mateixa en la imaginació, en la literatura, utòpicament, per acabar, tanmateix, essent presa de la mort. Per això, si existeix alguna autenticitat en Renée Vivien, aquesta no és sinó la intempèrie, la paradoxa, el dolor: la Mort. I com parlem de la Mort? Quina definició autèntica de si mateixa pot donar la Mort? I molt menys, com poden definir altres la mort d'altri? Com encarnar el fantasma de Renée Vivien? Com tornar matèria allò que no hi és mai?

¹⁴ En relació a la qüestió de fantasmes i lesbianismes, Bàrbara Ramajo parla de l'espectralització de la lesbiana a la seva tesis: Bàrbara Ramajo Garcia. (2021). *Desbordar el cuerpo lesbiano: sobre el más allá de la existencia lesbiana y sus violencias fantasmas* (Universitat de Barcelona). Retrieved from http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/181152/1/BRG_TESIS.pdf

¹⁵ Tot i que Lonzi també viu aquesta renúncia a la identitat com a quelcom dur i tràgic, ella troba un lloc per a la supervivència: «es un riesgo en el que me he cerciorado de ser capaz de vivir ahora que sé que es compartido: el feminismo me ha dado esto» (Lonzi, 2012, p. 64)

Només amb les capes, màscares i vels que són les paraules, com Maria-Mercè Marçal descobreix i expressa a través del personatge de Sara T.:

Teatre d'ombra que m'imanta i que m'escup. Ball de màscares que em fascina i que em deixa fora del seu secret per sempre clos, inabastable, de tomba. ¿On cercar-te, si no en els mots, els teus, els dels altres, els meus mateixos, llançats, com una canilla mal ensinistrada, a la caça i captura d'un fantasma? ¿Com donar-te cos, encarnar-te, arrelar-te, fer que la meua sang recorri la teua ombra i, sense substituir-la, la converteixi en vida, en saba, en moviment?

A partir d'un reflex que serpenteja aigua endins, on m'és fàcil de destriar només els traços que em retornen la meua imatge, deformada, estiraganyada, contrafeta o agegantada com en els miralls de fira, de quina manera redreçar-te a tu, més enllà d'aquest estrany joc d'encaixos, de peces movedisses, que intento de confegir a les biblioteques, als museus, pels carrers de París, a les llibreries, al Bois, a les guies turístiques, en els mapes de les illes gregues, en les reconstruccions escenogràfiques del cinema... Peces canvians i indòcils, que ballen i s'encarcaren, fugen i s'apropen, desapareixen i es recreen, en contínua metamorfosis. Peces mòbils fetes amb fragments de peces fixes, trossos de papers esquinçats i restaurats, documents on les rates han fet el seu niu i que mostren en blanc els seus fulls més sencers, fotografies on sovint el rostre més decisiu apareix més borrós; testimonis escrits que sovint són actes de defensa, d'acusació i, sempre, d'autojustificació; cases que han estat enderrocades, carrers que han canviat de nom. I els teus mateixos escrits, màscares sobre màscares sobre màscares. I, així i tot, per les clivelles, des de dins, com una gran teranyina vermella, la nafra, traspuant i envaint-ho tot amb el seu color de ponent i de vi. (Marçal, 1994, p. 78)

Com donar cos, fer que la pròpia sang torni en vida un fantasma sense substituir-lo? Només emmirallant-se en ell en un reflex que se sap a si mateix deforme, imperfecte, construint un ventall de fragments, trossos, peces que encaixen i no encaixen alhora perquè se saben mòbils, inquietes, constant metamorfosis. Només d'aquesta manera, amb escrits i paraules que se saben a si mateixos «màscares sobre màscares sobre màscares» podem fer que per les clivelles i des de dins traspuï el que Marçal anomena «la nafra». És a dir, només així, a través de projectar-se a una mateixa sobre el fantasma i de projectar-hi paraules que són conscients de ser màscares, podem arribar a entreveure (que no a veure) aquesta autenticitat, aquest ésser una mateixa que, en realitat, no hi és mai ni es pot dir, perquè la lesbiana, quan surt de casa es queda sense paraules que la puguin dir. I això és el que fa Marçal a *La passió segons Renée Vivien*: entreveure, albirar.

3. LA PASSIÓ SEGONS RENÉE VIVIEN: CONSTATAció D'UN FRACÀS

El 1993, quan a Maria-Mercè Marçal se li demana que escrigui una conferència sota el títol «La dona i l'escriptura», confessa que no té cap altre remei que començar amb una «rastellera de motius i arguments tot just en esqueix», tot i que aparentment hauria de ser tan fàcil com «triar un d'aquests múltiples caps i seguir-lo fins al final» o, en tot cas, «intentar obrir-se pas en tot aquest cabdell embullat, sense renunciar a cap de les

qüestions esbossades [...] però intentant trobar un eix vertebrador, entorn del qual tots els altres elements s'organitzarien amb sentit i amb coherència» (Marçal, 2020d, p. 170). Tanmateix, hi ha quelcom que li impedeix prendre la paraula des d'un únic lloc: un obstacle que «al principi he qualificat d'informe i que cada cop se m'apareixia com a més insidiós i obscur», però que a poc a poc és capaç de localitzar «no pas fora de mi, vull dir, per exemple, en una objectiva – o subjectiva – disparitat entre allò que se'm demanava i allò que podia fer» sinó, ans al contrari, ben «endins de mi, com un buit fossilitzat, sense identificar, en algun lloc imprecís de mi mateixa» (2020d, p. 170). Tot i que també podríem acusar de disparitat entre allò que podem fer i allò que voldríem fer (disparitat entre el temps, l'espai, que tenim i tot el que podríem dir), no seria més que una excusa, perquè, en realitat, el que tenim és la mateixa sensació de destorb intern davant la idea d'haver de parlar directament, sense “filtres mòdics”, perquè hem de fer-ho, de *La passió segons Renée Vivien*. A aquest obstacle, Marçal li acaba trobant nom: el de les Fúries o Erínies, que encarnen una fúria que és incapaç de parlar, nua la gola i s'interposa entre el jo i el text i entrebanca la possibilitat que «el pensament anés fluint sense traves i ordenadament a través de les paraules» (2020d, p.171). Una fúria que només té dos camins: restar en silenci o el so inarticulat, l'esgarip, el xiscler. A nosaltres, el rigor acadèmic ens impedeix restar mudes davant aquest obstacle que es troba dins nostre de manera imprecisa, i la posició de la crítica no pot ésser mai, tampoc, la de la mudesa. Per tant, hem de buscar les paraules, en forma de crit o de cabdell embullat, per omplir el nostre buit fossilitzat intentant parlar de quelcom que ja és en si mateix un buit: l'escriptura a través dels forats tal com apareix a la novel·la de Marçal.

Per això, davant el cabdell embullat que formen totes les paraules que ja s'han abocat sobre *La passió segons Renée Vivien*¹⁶ hem de fer front a l'obstacle i de manera probablement fal·laç (al cap i a la fi, no ho són totes les lectures?), triar un dels múltiples caps, un eix vertebrador que doni sentit a les nostres paraules. Un eix que, sense anar més lluny, erigirem en la pregunta que la mateixa novel·la formula a Renée Vivien: «¿Com donar-te cos, encarnar-te, arrelar-te, fer que la meua sang recorri la teua ombra i, sense substituir-la, la converteixi en vida, en saba, en moviment?» (1994, p.78) Com fer parlar aquella que viu a través de forats i clivelles, parlar-ne per a que no mori (altre cop) en el silenci, parlar sense omplir-li els forats i ennuegar-la?

¹⁶ Per a més referències crítiques que les que aquí mencionarem, vegeu la Bibliografia (p. 40)

La mateixa novel·la és conscient de la dificultat, així com ho és Sara T., que du a terme la tasca de Marçal en intentar construir la novel·la: «Ella encara no ha parlat. I jo, sembla que, inconscientment, hagi volgut retardar el moment de la paraula. De la paraula abolida que parla des del cos, també, i des de la sang. Aquest llenguatge que temo i que m'és alhora necessari» (Marçal, 1994, p. 189). Segons Lluïsa Julià, estructuralment aquesta paraula serà retardada i postergada fins a la “Monodia final” que clou l’obra i que, composta exclusivament de versos de Vivien, li dona per primera vegada la paraula sense substituir-la: Marçal/Sara T./la Narradora li donen carn, sang, i posen en moviment les paraules de Renée sense reemplaçar-la, tapar-la, negar-la. Això no serà, però, fins al cloure: de moment només tenim la postergació de la paraula, la por que fa esdevenir l’escriptora/escriptura que encarni Vivien: «Em fa por el moment del trenc d’aigües i del part, de la lleva de fruit i de la mutilació inevitable» (1994, p. 189), es/ens confessa Sara T. Por del part com a engendrament de text, de paraula, que, com tot infantament, suposa una mutilació: que aquella que formava part de tu passi a ser per sempre més estrangera. Per això, la por de parir la paraula és també la por d’engendrar-se a si mateixa com a autora. Com ens recorda Aina Pérez: «esdevenir autor suposa sempre proveir-se d’un “equivalent-imatge”¹⁷ a fi de ser identificat com a tal en l’imaginari social. Comportarà, doncs, un “engendrament imaginari”, la producció d’un “autor-miratge”» (Pérez Fontdevila, 2013, pp. 115–116). Així doncs, Sara T. tem i alhora necessita la paraula perquè el que pretén Marçal és «oferir al lector la possibilitat d’assistir a l’esvaniment d’un miratge» (Riba Sanmartí, 2012, p. 214): el miratge de retenir la identitat (la seva i la de Renée) en l’escriptura, és a dir revelar com a tal el miratge d’esdevenir autor-miratge, valgui la redundància, i el miratge de poder parlar unívocament, de manera coherent i estructurada, d’un subjecte irreductible i excèntric. Esvanir el miratge, fins i tot, de donar-li la paraula a Ella, perquè els seus mateixos escrits son «màscara sobre màscara sobre màscara» (1994, p. 78). I és per això que Ella encara no ha parlat. Ni ho farà.

Què ens queda, doncs? El silenci? No, ens queda «l’afany d’atrapar allò que és inefable i fixar-ho per escrit, tot i saber que es tracta d’una empresa inassolible» (Riba Sanmartí, 2012, p. 217). És a dir, la constatació del fracàs, que la narradora accepta en el mateix “Introït” a la novel·la:

La narradora no sap posar fi a aquesta introducció sense confessar la seva ingènua inesperada sensació de fracàs: com el fotògraf neòfit que hagués intentat de trobar tots els angles i punts d’enfocament d’un paisatge, i al final se sorprengué de tenir a les

¹⁷ Segons referència de Pérez Fontdevila: Diaz, José-Luis, *L’écrivain imaginaire*, pàg. 25.

mans només unes dotzenes de cartrons que deixen a fora allò de més essencial que a ell li sembla saber què és. (Marçal, 1994, p. 11)

Comencem a llegir, doncs, sabent que quedarà fora «allò de més essencial», que encara que a la narradora/Marçal/Sara T. li sembli saber què és, dir-se no es pot dir. Davant aquesta consciència, la narradora no té altre remei que reaparèixer constantment en la narració per a recordar-nos aquest fracàs. És des d'aquesta presència que, també en aquest "Introït", introdueix la forma que tindrà la novel·la: la projecció d'una «mirada moderadament estràbica i a voltes sardònica» sobre els diferents personatges que la reclamen, que pren forma en «el desigual repartiment de l'element càustic i del mordent de les seves paraules al llarg dels capítols»; una mirada que presenta diferents filtres perquè «les diverses intensitats i qualitats de llum exigeixen filtres diferents»: per això, davant «les lluors més pàl·lides», potser per un «irreprimible impuls de compassió», opta per «prescindir de les ulleres de sol» (1994, p. 10), però en canvi, davant un «astre enlluernador i el seu trajecte estel·lar en un cel de grisalla»¹⁸, per exemple, hagi d'esforçar-se per mirar-lo de fit a fit i cobrir-se només amb «la sola protecció d'un filtre mòdic davant els ulls» (1994, p. 173). Així doncs, serà d'aquesta manera, amb un repartiment desigual de la distància de la seva mirada estràbica, que la Narradora, que esdevé pràcticament personatge, s'anirà introduint en la novel·la. En la majoria dels casos, ho farà en els títols dels capítol que ens presenten què hi trobarem: per exemple, a "Papers privats de Sara T. (9)", ens avisa que és «On la narradora reincideix en la seva obsessió de sotjar i escutar l'esmentat personatge a través dels seus pensaments transcrits en el dietari amb confiada ingenuïtat» (1994, p.185) o, en un altre cas, que estem davant el capítol «On la narradora se'ns enduu fins a un local equívoc, en un xamfrà de la mateixa Plaça de Pigatelle, i ens invita a assistir d'estranguis a un esponerós diàleg de cortesanes» (1994, p. 193). En altres casos, però, ens fa dubtar que el que llegirem sigui una mera transcripció de pensament o l'assistir a una conversa, com per exemple a "Papers privats de Sara T. (1)": «On la narradora, *aparentment* absent, atrapa Sara T. en el moment de fer una dilatada relació epistolar», en la transcripció d'una carta «on *allò que és manté en silenci és més important que no pas allò que es diu*» (Marçal, 1994, p. 43)¹⁹. D'aquesta manera, va introduint esletxes de dubte, posant en crisi l'autoritat narrativa del narrador hegemònic masculí, pretesament (i només pretesament) neutre. Una autoritat que titubeja i vacil·la quan, per exemple, aquesta narradora ens confessa que «és incapaç de precisar

¹⁸ Així és com la narradora descriu a Natalie Barney, com veïem a la pàgina 17 d'aquest mateix treball.

¹⁹ L'èmfasi és meu.

si n'existia algun altre full que s'hagi perdut o si aquest és el veritable final que Kerimée va voler donar al seu relat.» (1994, p.253). Un dubte que no fa sinó recordar-nos que a voltes la mirada que projecta, a part de sempre estràbica, és una mirada sardònica que ocasionalment fins i tot s'inventa els relats o estafa les paraules d'altres: «On la narradora caça al vol el rastre evanescent del diari *mai no escrit* d'una antiga cambrera» (1994, p.305)²⁰. Tot plegat, per acabar finalment, tallant la “narració” (si és que podem anomenar-ne narració en el sentit del que convencionalment entenem per narració) de manera arbitrària:

La narradora, que fins aquest moment ha representat el paper d'un estrany corifeu, oficiant enmig d'un chor heterogeni i sovint rebec, decideix ara, estafent el paper de la mort i fent gala de la seva proverbial arbitrietat, estroncar el curs de la narració en aquest punt. (1994, p. 339)

Així, performant la seva pròpia mort, dona veu a les paraules de Vivien en la “Monodia final” que comentàvem i posa en evidència que la novel·la no s'acaba perquè no pot acabar-se mai: no és sinó un esbós, perquè és l'únic que pot ser. Així doncs, aquest sentiment de fracàs, a part d'en l'estrabisme de la narradora, la seva distància i la consciència que expressa la novel·la d'estar retardant, postergant, la paraula, apareix també en la consciència que ella mateixa no és sinó un esbós. És aquesta, al menys, la sensació que té Sara T. un cop acabat el guió cinematogràfic sobre Vivien (alter ego, el guió, de la mateixa novel·la, com Sara ho és de Marçal):

no puc desfer-me d'una mena de recança. És com si el guió que finalment he escrit no fos sinó una còpia dolentíssima, una rèplica llunyana, d'aquell que jo pretenia fer. Un esbós, tal vegada: hi ha a grans trets allò que volia dir, però essencialment incomplet. Això, que potser només és la constatació de l'inevitable, en aquest cas encara és més greu. Perquè un guió ja és sempre, en si, un esbós. Així doncs, el meu text no arriba sinó a ser l'esbós d'un esbós. (1994, p. 333).

No és, però, el text l'únic que encarna la sensació d'esbós: ho són els subjectes mateixos.

O, al menys, així ho expressa la mateixa Sara T. emmirallant-se en Vivien:

[...] m'han deixat a mi sola, com una estranya medusa, sense carcassa, sense ossos, carn viscosa, informe, sense contorns... Com si tornés, a contrapèl a l'estat d'esbós:

L'encís, tan dolorós dels esbossos m'atreu

Deies, Renée, i et planyies d'haver deixat mai aquest estadi alhora truncat i sense límits, on es troben les obres inacabades dels artistes i les que el temps ens ha llegat incompletes i fragmentàries: espai per al no-dit, per a l'irreal, per al somni, per al vertigen. Per a les ales invisibles d'una antiga Victòria mutilada. (Marçal, 1994, p. 76)

²⁰ L'èmfasi és meu.

Aquesta consciència d'esbós i d'incompleció, de ser ella mateixa un invertebrat informe i sense contorns, la certitud que «tota vida és sempre radicalment incompleta» (1994, p. 334), és el que precisament a Sara T. li sembla crucial de Renée. Per això té la «intuïtiva certesa que qualsevol intent de plenitud real seria fal·laç» (1994, p. 334). Només pot albirar-se aquesta plenitud d'una manera: «només el somni –el desig?– pot omplir aquest buit, aquesta ànsia immoderada i desmesurada, sempre decebuda, de totalitat i d'absolut. I, estretament lligada al somni, al desig, la literatura.» (1994, p. 334). Caldrà, doncs, que parlem d'aquest somni, aquest desig, lligats a la literatura. Segons Natasha Tanna, amb aquesta forma esbossada, reprenent el simbolisme de l'esbós, Marçal insereix la seva versió de l'escriptura lèsbica en català en una tradició que comença amb les obres de Safo (Tanna, 2016, p. 69): com assenyala Lluïsa Julià, “l'esbós” remet a quelcom incomplet, però també al nom de l'illa on va néixer Safo, Lesbos. (Julià, 2000, p. 369). A partir del concepte de genealogia fragmentada de Michel Foucault i la teoria de «lesbian : writing» d'Elisabeth Meese, Tanna proposa que la forma de fragmentació reflecteix l'estat d'esdevenir perpetu del text sàfic: una fragmentació que Meese fa evident quan «ho escriu així: «lesbian : writing», espai abans dels dos punts, per a emfatitzar dues interpretacions principals de la frase» (Tanna, 2016, p. 57). Si, en la primera interpretació, prenem el primer terme com a adjectiu i el segon com a substantiu, la fragmentació de l'escriptura lèsbica representa «les llacunes o els forats en el text en els quals la lectora pot imaginar el desig eròtic, inevitablement absent, entre dones, que no pot ser representat per paraules, però que desencadena l'escriptura de més texts» (2016, p. 57). Per altra banda, «Els dos punts també ens animen a llegir lesbian com a substantiu i writing com a gerundi, o sigui, 'lesbiana escrivint', interpretació que assenyala el desig de la lectora de percebre una autora lesbiana darrere del text» (Tanna, 2016, p. 57). Sigui com sigui, es tracta d'un escriptura que només fragmentada deixa lloc als forats en el text, els forats de tot allò que no pot ser expressat en paraules perquè no té definició, uns forats que permeten inscriure el desig de la lectora en el text i també percebre-hi una autora lesbiana. Però, en tant que forats, només poden fer que empènyer a més escriptura²¹. Una escriptura en perpetu

²¹ Així ho expresa Meese, citada per Tanna: «Because I am always approaching you/we who have no definition, the absence of definition consigns us to more writing, more endings, more talking, mountains without tops, threatening the de/nominative project of “the known”» (Meese, 1992, *(Semi)erotics. Theorizing lesbian : writing* (New York & London: New York UP), p. 94 apud Tanna, 2017, p. 152).

esdevenir perquè l'absència de definició, de conceptes, de "casa", fa que haguem d'escriure infinitament.²²

A part del concepte de «lesbian : writing», Tanna reprèn la noció de genealogia foucaultiana: a "Nietzsche, la genealogia, la història", Foucault defensa que la fragmentació és l'essència i la contra-essència de la genealogia, perquè el cercar una procedència no funda un saber unitari sinó que remou i qüestiona tot allò que es percebia com a immòbil i trenca allò que es pensava unit, mostrant l'heterogeneïtat d'allò que es concebia conforme a si mateix. (Foucault, 1977²³, apud Tanna, 2016, p. 68). La genealogia foucaultiana no pretén elaborar una gran continuïtat fal·laç, sinó posar en evidència la dispersió de l'oblit, posar en evidència que també les coses oblidades i no només les recordades formen part del nostre passat (Tanna, 2016, p. 70). De la mateixa manera, l'escriptura lèsbica (lesbian : writing) de Meese suposa, necessita, d'un lloc, un espai, un buit, entre la memòria i l'oblit per a que el lector pugui percebre el no-dit com a eròtic, segons la concepció barthesiana del plaer del text (Tanna, 2016, p. 70). És més o menys aquesta línia la que segueix Laia Climent quan afirma que l'aparença caòtica de la novel·la, que organitza sense ordre, de manera embrollada, gairebé laberíntica, els textos que la formen, malgrat la inserció de la mateixa narradora, no pretén ser metanarrativa. El que segueix, en canvi, és un concepte d'historiografia que accepta una gran varietat de micronarratives socials, un concepte al que se li sumen tot un seguit d'elements paratextuals i, ara sí, comentaris metanarratius de la narradora, dirigint el corifeu de veus, la polifonia que formen aquests textos diversos en tant que micronarratives (Climent, 2006, p. 179). Climent, a més, destaca que la coherència (o incoherència) temporal i la pluralitat de veus reforcen l'aparença caòtica de l'obra, de manera que en resulta una estructura narrativa fragmentària fidel al funcionament de la memòria, que no segueix cap ordre preestablert: «la història dels grans esdeveniments pot sotmetre's a un ordre cronològic, però la reconstrucció d'uns fets i d'unes vivències

²² Aquesta poètica de l'esbós i de la fragmentació tal com la llegim en Maria-Mercè Marçal podria ampliar-se, en futures investigacions, a l'anàlisi d'altres obres, així com també seria interessant posar-la en relació amb altres tipus d'expressions artístiques no acabades, com l'estètica del "non finito" en obres plàstiques o els apunts cinematogràfics de Pier Paolo Pasolini, entre altres.

²³ Segons referència de Tanna: Foucault, Michel. «Nietzsche, Genealogy, History» [1977]. A: *The Foucault Reader: An Introduction to Foucault's Thought*, Donald F. Bouchard i Sherry Simon (trad.), Paul Rabinow (ed.). Nova York: Pantheon Books, 1984, pàg. 82. La traducció és seva.

silenciats per la historiografia oficial justifica de ple la necessitat de presentar una obra fragmentada» (Climent, 2006, p. 180).

Climent, a més, insisteix no només en la pluralitat de veus, sinó en la mateixa multiplicitat de la identitat dels subjectes de la novel·la: especialment de Renée, però també de moltes altres. Una pluralitat que és representada per la varietat de noms que rep un mateix personatge: la mateixa Renée es diu en realitat Pauline, però és anomenada i s'autoanomena de manera diversa al llarg de la novel·la, des de l'ambigüitat del pseudònim R. Vivien fins a Paule, Paulette o Paul, el teu boy o Safo 1900. També Natalie rep una gran quantitat de noms: des del d'Amazona, Tribade triomfant o Papa de Lesbos al de Flossie, o al de Lorelei, la sirena. Aquesta pluralitat, que en ocasions fa que com a lectors siguem incapaços d'identificar el personatge de qui es parla, és, segons Climent, una de les maneres en què apareix en la novel·la «el joc de les màscares, una damunt l'altra, com capes que formen una identitat plural, i que en el centre de totes aquestes capes tampoc no s'hi troba res més que altres màscares i més màscares» (Climent, 2006, p. 185). És precisament el fet que en el centre no hi hagi res més que més màscares és el que fa, segons Aina Pérez, que «aquesta autora fantasmagòrica, abocada a una perpètua reconstrucció» esdevingui un personatge-pantalla on tothom projecta el seu propi imaginari, el seu propi rostre (Pérez Fontdevila, 2013, p. 116), com ens confessa la mateixa Sara T.: «Si intento fer memòria sé que en un primer moment em va atrapar per la identificació», i, per tant, «aquells versos que havien estat per a mi com un mirall, van resultar opacs per la resta» (Marçal, 1994, p.335).

Com resumeix de manera molt clara Rosa Cabré, la novel·la i el “contingut” (o buit) que vehicula passen per tota una sèrie d'estructures i processos narratius i narratològics que tenen 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)²⁴, i permeten la fusió entre el pla de la realitat i el simbòlic» (Cabré Monné, 2004, p. 182). Tot i que s'ha parlat molt de la qüestió dels miralls com a símbol d'identitat i alteritat, el que ens interessa és que *La passió segons Renée Vivien* mostra la «relació conflictiva entre la persona que emergeix del text i els personatges que l'habiten» (Bosch, 2012, p. 95). Si bé és cert que «el mirall del poema, de la narració, és l'espai on la poeta es mira

²⁴ Segons referència de Cabré: Neyrat, Yvonne (1999), *L'art et l'autre. Le miroir dans la plénitude occidentale*, París, L'Harmattan.

mirar, en una *mise en abîme* cada vegada més profunda» (Bosch, 2012, p. 96), també és cert que més aquest mirall en el que ens intentem veure reflectides és quelcom al que no es pot accedir:

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 opinions dels qui la van tractar també es recullen en textos escrits, que acaben d'oferir la seva imatge distorsionada i canviant (Cabré Monné, 2004, p. 179)

Sara T. se n'adona que el que Renée Vivien li retorna és la seva pròpia imatge, i per això els versos que per a ella són un mirall per la resta són opacs: perquè Renée és un forat, és inaccessible. El que els seus versos ens retornen és la nostra pròpia carn, la nostra pròpia sang: «estrany poder aquest de donar sentit als personatges del passat, de ser sang o no per a aliment d'aquests rars vampirs que són els textos que necessiten nodrir-se de nosaltres» (Marçal, 1994, p. 338). Com fer que la nostra carn no ompli allò que és buit? Com distingir en reflex de la pròpia imatge què sóc i què no sóc jo? És el que es pregunta, d'alguna manera, Sara T.: «A partir d'un reflex que serpenteja aigua endins, on m'és fàcil de destriar només els traços que em retornen la meua imatge, deformada, estiraganyada, contrafeta o aegantada com en els miralls de fira, de quina manera redreçar-te a tu» (1994, p. 78): com sortir de veure'm a mi mateixa per veure't a tu?, «Com escapar d'aquesta il·lusió? Com trencar el mirall sense destruir-nos?» (1994, p.123).

La mateixa Sara T. respon a la pregunta: «la passió, que t'allibera del clos de tu mateixa, dissol els límits i nega tota llei i tota culpa. Per la passió, oblidar-se, oblidar el món» (Marçal, 1994, p. 148). En aquest sentit, Marta Segarra afirma: «El desig fa referència, aleshores, a la tensió que empeny tot subjecte a superar els seus límits i a anar cap a l'altre o cap a l'altre» (2013, p. 10). A més, etimològicament ve del llatí *desiderare*, que «significava, sembla ser, “cessar de contemplar les estrelles” [...], d'aquí vingué el sentit moral de “constatar l'absència d'alguna cosa”» (Segarra, 2013, p. 10). Segons la lectura que Marta Segarra fa del desig, es tractaria d'una força que empeny als subjecte més enllà dels seus propis confins cap a l'altre, sent conscient, alhora, que l'altre no hi és mai. Això pot comportar una necessitat de domini, d'intentar obtenir aquesta cosa que no hi és, o pot fer que ens perdem *en* l'altre o *per a* l'altre. Tanmateix, Segarra considera que «Marçal proposa una visió del desig i del subjecte que evita la contraposició entre el domini de si i la pèrdua en l'altre o per l'altre, i que s'encarna i es confon amb l'escriptura» (2013, p. 16). A partir de dos assajos de la mateixa Marçal, “Qui sóc i per

què escriu” (1995) i “La passió amorosa” (1994), Marta Segarra afirma que l’obra de Marçal constata el buit fonamental del subjecte, que «no es pot subjectar en cap terra ferma ni emmirallar-se completament en l’escriptura» (2013, p. 243). Tanmateix, això no vol dir que l’escriptura sigui descarnada i impersonal ni que el subjecte sigui asexual o presexual, sinó que és

Un subjecte no assimilable al «jo» i que podríem qualificar de *foradat*, en trànsit i mudança perpetus, però alhora arrelat en un cos, i en el cas de Maria-Mercè Marçal, en un cos de dona; un subjecte no subjectat a un relat que li dóna sentit, sinó en cerca d’un llenguatge que, tot i ser propi, l’obri a l’Altre. D’«algú» –una dona– a altri a través de l’escriptura com a expressió del Desig (Segarra, 2013, p. 246)

Així doncs, la passió és, en primer lloc, el que ens treu del clos, els confins, d’una mateixa per evitar que omplim amb excés el buit que és l’altre. En segon lloc, però, permet l’expressió de la pròpia subjectivitat. Segons Marçal, el lliurament i la servitud de l’amor-passió és el que porta a les que ella anomena «les grans enamorades de la Història» a expressar el seu desig i, amb aquest, la seva subjectivitat: les enamorades «han fet sentir la seva veu exclusivament [...] a través de les seves cartes d’amor: no en sabríem res si l’amor no les hagués empès a escriure’l, a inscriure’l en el llenguatge: a dir-se elles mateixes tot dient-lo» (2020e, p. 218). D’alguna manera, doncs, no només permet l’expressió, sinó que l’impulsa: la passió és una força creativa. A la mateixa Marçal, tant l’obsessió amorosa per una persona com l’obsessió per un fantasma (Renée Vivien), li han donat la paraula (2020e, p. 214). Aquesta força, a més, «tendeix a expressar-se, i a expressar-se, quan ho fa, fora de la mesura preestablerta, i per la qual cosa li cal donar-se un llenguatge» (2020e, p. 219), i per això no expressa sinó la resistència de ser simplement l’objecte de desig de l’altre. Resistència a ser objecte dels codis, de l’esquema, del llenguatge, de l’altre: aquests excessos amorosos i passionals de les enamorades serien, segons Marçal, una «via de canalització, d’una energia, d’un Desig que no troba la seva mesura a través dels codis culturals, de l’ordre simbòlic vigent» (2020e, p. 223).

Tanmateix, en alguns casos aquesta desmesura del Desig, aquest no trobar mesura en l’ordre simbòlic vigent, es viu de manera tràgica: és el cas de Renée Vivien. Com en l’Evangeli cristià, Marçal envolta Renée d’una aura mítica i de misteri, plena d’indícis que anunciarien la seva mort. Perquè, com a enamorada, apassionada, lesbiana i poeta, la passió en Renée és «viscuda sense concessions, radical», i per això, les raons de la seva mort són la «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 (Julià, 2004, p. 168).

Com podem, doncs, viure la passió que “trenca” miralls sense haver de morir? Només pot fer-ho el text tal com el construeix Marçal. Aina Pérez remarca que «allà on habitualment la firma clou el text i se n'apropia, a l'última pàgina», el que fa Marçal, en canvi, és assenyalar-lo com un lloc de pas, una passarel·la (2013, p. 110), perquè afirma que «és evident que hi podrien haver encara molts més punts de vista, inesgotables, i per tant, el text deixa un espai obert» (Marçal, 1994, p. 352). D'aquesta manera, la de Marçal esdevé «una autoria matisada, més propera a la interpretació o a la traducció que no pas a la propietat encastellada, fortificada, entotsolada de l'autor tradicional» (2013, p. 110). En el seu text d'autoria matisada, la passió li dona la paraula sense erigir-la com a sobirana o propietària, perquè és una paraula que naix del desig de destinar-la a l'altra, i «vinguda de l'altra esdevé [...] lloc comú, *interfície*, possibilitat d'un món cohabitables» (2013, p. 110). La possibilitat d'aquest lloc comú entre jo i el text/l'altra, però, està acorralada per dues sospites: la sospita que la comunicació amb l'altre/a és impossible i la sospita que a l'altra banda de la pantalla-text no hi ha ningú, que en realitat estem seguint un camí circular perquè seguim les nostres pròpies petjades (Pérez, 2013, p. 112-113). Tanmateix, la interfície és fa possible mitjançant la dissolució de fronteres: en tant que el que llegim és una «multiplicació d'instàncies autorials [...] que són, al seu torn, lectores d'una altra instància autorial, Vivien» (2013, p. 114), l'obra de Marçal converteix en una sola cosa la lectura i l'escriptura: en una escriptura-lectura. D'aquesta manera, segons Pérez, el que fa Marçal és trencar el mirall i «fer girar altrament el calidoscopi» (2013, p. 120), i aquest viratge apareix quan Sara T. se n'adona que aquella en qui s'havia volgut emmirallar no és ella: és Renée, és una Altra, «una altra que, amb una mica de sort, si aconseguim descloure el cercle i fer ribera, no és només l'altra en mi, sinó l'*altra*» (2013, p. 121). Per a entendre l'expressió de “fer ribera” de Pérez, cal mencionar que comença la seva reflexió reprenent una idea que Roland Barthes fa aparèixer dues vegades a *El plaer del text*: el text és un illot (Barthes, 1973, p. 28 i 62²⁵ apud Pérez, 2013, p. 109), i Pérez és pregunta per la possibilitat d'ancorar, fer ribera al «mapamundi plagat d'illes que és *La passió segons Renée Vivien*» (2013, p. 109): descloure l'estructura entotsolada i circular

²⁵ Segons referència de Pérez: Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, París, Seuil, 1973, pàg. 28 i 62.

de l'illa perquè alguna cosa hi pugui arribar, en paraules de Derrida (Derrida, 2011, p. 324²⁶ apud Pérez, 2013, p. 109).

La reflexió de Pérez, doncs, ens porta a concloure que en *La passió segons Renée Vivien* el text no és un illot, sinó que s'erigeix «com a lloc comú, entre Marçal i Vivien, entre jo i Marçal, entre tu i Vivien, entre tu i jo» (2013, p. 122). Un lloc comú, però, que només pot existir sempre sota la sospita de la persecució circular i entotsolada, perquè, després de la seva mort el 1967, l'autor només pot aparèixer com a espectre i, aquesta espectralitat es trasllada també en el lector a qui cal buscar «sense saber on és» per a que pugui obrir-se el lloc d'una «dialèctica del desig» en paraules de Barthes (Barthes, 1973, p. 11 apud Pérez, 2013, p. 122).

Interfície, lloc comú, mapamundi d'illes, esbós, mirall calidoscòpic, passió, escriptura fragmentada, veu sardònica, polifonia i intertextualitat, genealogia o màscares, l'única paraula que les lliga totes –potser el pal de paller que buscàvem a l'inici del capítol– és literatura: «només el somni –el desig?– pot omplir aquest buit, aquesta ànsia immoderada i desmesurada, sempre decebuda, de totalitat i d'absolut. I, estretament lligada al somni, al desig, la *literatura*» (Marçal, 1994, p. 334). Una literatura que només en forma d'escriptura fragmentada, esbossada, calidoscòpica, apassionada, polifònica, deixa lloc als forats en el text, els forats de tot allò que no pot ser expressat en paraules perquè no té definició. Al buit d'aquella que és buit perquè ha renunciat a una casa, un lloc que «només es fa possible a través d'aquesta 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» (Marçal, 1994, p. 339). Però sempre un fracàs.

CONCLUSIÓ: escriure, sense casa, a través dels forats

Concloure ve del mot llatí *concludere*, que vol dir “cloure”. Cloure és cobrir l'obertura d'alguna cosa de manera que resti aïllada de l'exterior, confinar-la, tancar-la. Concloure és acabar, arribar a la solució definitiva d'alguna cosa com a conseqüència de premisses posades. Quines són les nostres premisses? Hem vist com Maria-Mercè Marçal definí la seva pròpia novel·la com a ginocèntrica pel fet de parlar de l'existència lesbiana *en i des*

²⁶ Segons referència de Pérez: Derrida, Jacques, *Seminario La bestia y el soberano*, vol. II: 2002-2003, Buenos Aires, Manantial, 2011, pàg. 324.

de la literatura i per projectar-hi sobre una mirada estràbica i sexuada. Des d'aquelles paraules, hem intentat concretar aquesta existència lesbiana i aquesta mirada. Teresa de Lauretis identificava la lesbiana amb aquella que encarna el risc de "sortir de casa": és a dir, el risc de renunciar a l'espai sociogeogràfic, afectiu, lingüístic, epistemològic d'una llar per a viure en la intempèrie, on el parlar i el pensar són incerts (De Lauretis, 2000b, p. 138). Maria-Mercè Marçal, en la seva poesia, utilitza la imatge d'un amor sense casa i, així, ocupa la postura del subjecte excèntric.

El meu amor sense casa.
L'ombra del meu amor sense casa.
La bala que travessa l'ombra del meu amor sense casa.
Les fulles que cobreixen la bala que travessa l'ombra del meu amor sense casa.
El vent que arrenca les fulles que cobreixen la bala que travessa
l'ombra del meu amor sense casa.
Els meus ulls que arrelen en el vent que arrenca les fulles
que cobreixen la bala que travessa l'ombra del meu amor sense casa.
El meu amor que s'emmiralla en els ulls que arrelen en el vent
que arrenca les fulles que cobreixen la bala que travessa l'ombra
del meu amor sense casa. (M.-M. Marçal, 2017, p. 439)

Per què, de sobte, un poema? Perquè, de manera potser menys directa, aquesta és la imatge que apareix i reapareix al llarg de *La passió segons Renée Vivien*. I perquè, si Joana Sabadell erigeix aquest poema com un dels que millors que sintetitzen les característiques de tota la producció de Marçal (Sabadell-Nieto, 2000, p. 193), nosaltres l'erigim com a condensació de les nostres premisses. Sabadell afirma:

el poema ens remet [...] al doble exili imposat al cos d'una dona lesbiana [...], cos sense casa, amor sense casa ni nom que ella escriu amb imatges que son fantasmagoria, isotopies de la no inexistència, de la incorporeïtat, del desarrelament per mitjà d'un discurs de la negació que és oximorònicament arquitectura d'aquesta inexistència. Bradley Epps s'ha referit a aquesta simultània absència/presència del cos com a característica de les identitats lèsbiques» (Sabadell-Nieto, 2000, p. 197)

Les lesbianes no tenen casa, estan condemnades a l'exili. Davant aquesta condemna a una existència fantasma, sempre fora, extra-liminar (fora dels límits, dels codis), hem dit que la lesbiana té dues alternatives: ser Natalie Barney o ser Renée Vivien. Ser la primera implica reconstruir-se una casa en la que és fa possible la vida, l'habitatge, l'existència, encara que sigui al marge. Ser la segona és habitar un buit d'identitat, en els termes de Carla Lonzi, esdevenir tota un jo irreductible, lliurar-se a l'amor-passió i perdre-s'hi: ser la Mort. És una opció tràgica, les dues ho són: la segona perquè no es pot viure sense casa, i la primera per individual i utòpica. Tant en Natalie com en Renée, «la "domus" és simultàniament monstruosa i desitjada» (Sabadell-Nieto, 2000, p. 195). En els dos casos,

la casa és anhelada, però si Natalie se la (auto)reconstrueix, Renée encarna la queixa de Marçal: la «queixa per la imposició nomàdica, per la impossibilitat d'habitar una casa, per l'exili extramurs i l'obligada inseguretat; però que expressa simultàniament l'aspiració al descans i el desig de pertinença a una llar de totes i tots» (2000, p. 195). És a dir, Renée, com Marçal, encara no troba casa, per molt que la desitgi: «ho demostrarem els elements definitoris d'aquest amor sense sostre, tots ells constituents del no-res, materials sense matèria d'un edifici fictici: ombres, vent, arrels que se sustenten en el no-res» (2000, p. 196). Segons Sabadell, la constatació d'aquesta desolació (nosaltres afegim: i del fracàs), expressa també un desig: si només fos constatació no hi hauria text, i, en canvi, el text es converteix en «la queixa que aspira al canvi» (2000, p. 196). Davant de la manca de codis, paraules, esquemes, davant la impossibilitat de parlar des de fora de casa, Marçal suposa algun canvi? Segons Lluïsa Julià, sí, perquè es pot «entendre la veu de Marçal com a continuadora en un cert sentit del crit final de Natàlia/Colometa» (2004, p. 163): a la protagonista de *La plaça del Diamant*, durant tota la novel·la li és negat sistemàticament el dir, el sentir, el decidir, fins i tot el pensar. Fins al final, «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» (Julià, 2004, p. 163). És a dir, entre les opcions que tenia Natàlia/Colometa –mudesa per la negació sistemàtica del seu dir o crit, esgarip agònic, com a única manera de prendre la veu–, Marçal conformaria un pas més en l'articulació d'un discurs femení positiu: un pas més per tenir la casa desitjada, un pas més al descans i a la pertinença a una llar de totes. De moment, però, aquesta casa només pot existir en la perpètua escriptura lèsbica: «escrivint sobre un amor exclòs, escrivint l'afora de la casa, escriu també la casa mateixa, l'afora i l'endins» (p. 194). I, escrivint l'afora i l'endins, desfà els límits entre allò acabat i allò esbossat, els confins d'allò que es pensava un tot idèntic a ell mateix, les fronteres entre lectura i escriptura, entre literatura i vida, entre dit i no dit. Només així, podem albirar, «per les clivelles, des de dins, com una gran teranyina vermella, la nafra, traspuant i envaint-ho tot amb el seu color de ponent i de vi» (Marçal, 1994, p. 78). Només eternament en la literatura podem viure a través dels forats: «només el somni –el desig?– pot omplir aquest buit, aquesta ànsia immoderada i desmesurada, sempre decebuda, de totalitat i d'absolut. O, estretament lligada al somni, al desig, la literatura» (Marçal, p. 1994, p. 334).

Fer-se una casa: cloure's, cobrir l'obertura de manera que (es) resti aïllada de l'exterior. I la literatura és descloure. Descloure: obrir allò que estava clos. Les lesbianes, en la

literatura, no tenim casa: no podem, no volem. Literatura: «aquesta clivella permanent on Renée se sent viure» (Marçal, 1994, p. 335). Seguim escrivint per fer-la viure, encara que sigui «un simulacre només una mica més convincent, en darrer terme» (1994, p. 339).

BIBLIOGRAFIA

- Acebrón, J., & Mérida, R. (eds.). (2007). *Diàlegs gais, lesbians, queer*. Edicions de la Universitat de Lleida.
- Bàrbara Ramajo Garcia. (2021). *Desbordar el cuerpo lesbiano: sobre el más allá de la existencia lesbiana y sus violencias fantasmas* [Universitat de Barcelona]. http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/181152/1/BRG_TESIS.pdf
- Benstock, S. (1992). *Mujeres de la "Rive Gauche"*. Lumen.
- Bosch, A. M. (2012). La mirada del mirall. In L. Julià & H. Marçal (Eds.), *III Jornades Marçalianes. Ja no sé pas on són els meus confins* (pp. 91–100). Fundació Maria-Mercè Marçal. Col·lecció Quaderns.
- Cabré Monné, R. (2004). *La passió segons Renée Vivien* i el miratge-miracle del mirall. In *Lectora: revista de dones i textualitat* (Vol. 10).
- Calvo, L. (2008). Maria-Mercè Marçal o la fusió dels pols: cos, alteritat, desig. *Reduccions: Revista de Poesia*, 89–90, 90–119.
- Castle, T., & Aguirre, E. (1997). El fantasma de Greta Garbo. *Debate Feminista*, 16, 215–242. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1997.16.412>
- Castle, T. (1993). *The apparitional lesbian: female homosexuality and modern culture*. Columbia University Press.
- Chavarría, A. (2008). «Una lectura de *La Passió segons Renée Vivien*, novel·la de Maria-Mercè Marçal». *L'Aiguadolç*, 35, 105–118.
- Climent, L. (2006). Marques d'identitat a *La Passió segons Renée Vivien* de Maria-Mercè Marçal. In P. Arnau i Segarra (Ed.), *Identitat, literatura i llengua: actes de la secció literària del XIX Col·loqui Germano-Català (Colònia 2003)* (pp. 178–190). Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- de la Rosa, A. A. (2010). Hélène Cixous: La escritura del cuerpo. *XLVII Congreso de Filosofía Jove*, 1–11.
- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo*. Horas y Horas.

- De Lauretis, T. (2000a). La tecnologia del gènere. In *Diferencias* (pp. 33–64). Horas y Horas.
- De Lauretis, T. (2000b). Sujetos excèntricos. In *Diferencias* (pp. 111–152). Horas y Horas.

Del Olmo Campillo, G. (2017). Vacío cultural y autenticidad: Carla Lonzi. *Cuestiones de Género: De La Igualdad y La Diferencia*, 0(12), 67–78. <https://doi.org/10.18002/CG.V0I12.4827>

Delor, R. (2008). Primera aproximació a la poesia de Maria-Mercè Marçal. *Reduccions: Revista de Poesia*, 89–90, 138–189.

Díaz Vicedo (ed.), N. (2017). *Maria-Mercè Marçal. Her life in words*. Anglo-Catalan Society's Occasional Publications (ACSOP).

Díaz Vicedo, N. (n.d.). *Maria-Mercè Marçal: an exploration of feminine poetics in the work of a late 20th century catalan poet*.

Fernández, J.-A. (2004). Subversió, transició, tradició: política i subjectivitat a la primera poesia de Maria-Mercè Marçal. *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 10(10), 201–216.

Godayol Nogué, M. P. (2012). Maria-Mercè Marçal en el mirall: Sobre l'imaginari femení i el llenguatge poètic. *Reduccions: Revista de Poesia*, 100, 220–233.

Godayol Nogué, M. P. (2008). Entre Atenea i la Medusa: les mares literàries de Maria-Mercè Marçal. *Reduccions: Revista de Poesia*, 89–90, 190–206.

Hernández Piñero, A. (2019). “Aquí y ahora”: la noción de contrato social en el lesbianismo materialista de Monique Wittig. *Investigaciones Feministas*, 10(1), 27–44. <https://doi.org/10.5209/infe.60722>

Jiménez, R. M. M. (2011). Viratges, visibilitats i reminiscències de Maria-Mercè Marçal. In *Accions i reinencions: cultures lèsbiques a la Catalunya del tombant de segle XX-XXI* (pp. 99–105). Editorial UOC.

Julià, L. (2004). Cap a l'ordre simbòlic femení: *La passió segons Renée Vivien*. *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 10, 161–171.

Julià, L. (2013). *La passió segons Renée Vivien: un espai d'experimentació formal*. In M. Torras, M. Calafell, & H. Marçal (Eds.), *IV Jornades Marçalianes. I en el foc nou d'una altra llengua* (pp. 165–187). Fundació Maria-Mercè Marçal. Col·lecció Quaderns.

Julià, L. (2000). Utopia i exili en la poesia de Maria-Mercè Marçal. In J.-A. Fernández (Ed.), *El gai saber. Introducció als estudis gais i lèsbics* (pp. 357–371). Llibres de l'Índex.

- Julià, L. (ed), & Marçal, H. (ed). (2012). *III Jornades Marçalianes. Ja no sé pas on són els meus confins*. Fundació Maria-Mercè Marçal. Col·lecció Quaderns.
- Julià, L., & Starovoitova, O. (2018). Vida en excés i amor sense casa: un diàleg poètic entre Marina Tsvetàieva i Maria-Mercè Marçal. *Anuari de Filologia. Llengües i Literatures Modernes*, 8(8), 1–20. <https://doi.org/10.1344/AFLM2018.8.1>
- Longmuir, A. (2006). Anne Lister and lesbian desire in Charlotte Brontë's Shirley. *Bronte Studies*, 31(2), 145–155. <https://doi.org/10.1179/147489306X108513>
- Lonzi, C. (2012). Itinerario de reflexiones. *DUODA: Estudis de La Diferència Sexual*, 42, 56–91. <https://raco.cat/index.php/DUODA/article/view/259980>
- Lonzi, C. (1981). *Escupamos sobre Hegel* ([2a ed]). Anagrama.
- Marçal, H. (ed). (2016). *VI Jornades Marçalianes. Dolor de ser i no ser tu: desig*. Fundació Maria-Mercè Marçal. Col·lecció Quaderns.
- Marçal, M.-M. (1994). *La passió segons Renée Vivien*. Columna Edicions - Proa.
- Marçal, M.-M. (2020). *Sota el signe del drac. Proses crítiques (1985-1997)* (M. Ibarz (Ed.)). Comanegra.
- Marçal, M.-M. (2020a). Autocrítica (1995). In M. Ibarz (Ed.), *Sota el signe del drac. Proses crítiques (1985-1997)* (pp. 255–257). Comanegra.
 - Marçal, M.-M. (2020b). Renée Vivien, Safo 1900 (1991). In M. Ibarz (Ed.), *Sota el signe del drac. Proses crítiques (1985-1997)* (pp. 106–109). Comanegra.
 - Marçal, M.-M. (2020c). Entre dones (1995-1996). In M. Ibarz (Ed.), *Sota el signe del drac. Proses crítiques (1985-1997)* (pp. 251–254). Comanegra.
 - Marçal, M.-M. (2020d). Meditacions sobre la fúria (1993). In M. Ibarz (Ed.), *Sota el signe del drac. Proses crítiques (1985-1997)* (pp. 165–192). Comanegra.
 - Marçal, M.-M. (2020e). La passió amorosa (1994). In M. Ibarz (Ed.), *Sota el signe del drac. Proses crítiques (1985-1997)* (pp. 211–226). Comanegra.
- Marçal, M.-M. (2017). *Llengua abolida. Poesia completa (1973-1998)* (J. Cornudella (Ed.)). Edicions 62. Labutxaca.
- Massanet Mayol, M. A. (2019, June 18). *Una lectura queer de La passió segons Renée Vivien*. La Lectora. Revista Digital de Crítica Literària. <https://lalectora.cat/2019/06/18/una-lectura-queer-de-la-passio-segons-renee-vivien/#fnref-3151-3>
- Montero, A. (2004). Anna Montero entrevista Maria-Mercè Marçal (extret de l'original publicat a la revista Daina). *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 10, 259–283.

- Nasarre de Letosa Miguel, C. (2016). *La metàfora poètica d'un cos silenciàt : "La passió segons Renée Vivien, de Maria-Mercè Marçal"*. <http://hdl.handle.net/10609/47301>
- Olivares, C. (1997). Ginocrítica. In *Glosario de términos de la crítica literaria femenina* (pp. 56–59). El Colegio de Mexico.
- Pérez Fontdevila, A. (2013). Des de / cap a Mitilene, com si hi hagués un món. L'entre faç i faç de Renée Vivien i Maria-Mercè Marçal. In *IV Jornades Marçalianes. I en el foc nou d'una altra llengua* (pp. 109–124). Fundació Maria-Mercè Marçal. Col·lecció Quaderns.
- Rafart, S. (2008). Les poetes venim a morir. Aproximació a l'obra poètica de Maria-Mercè Marçal. *Reduccions: Revista de Poesia*, 89–90, 120–137.
- Real Mercadal, N. (1995). «Maria-Mercè Marçal, 'La passió segons Renée Vivien'». *Els Marges: Revista de Llengua i Literatura*, 53, 112–115.
- Riba Sanmartí, C. (2012). L'obra poètica de Maria-Mercè Marçal: una aproximació des dels estudis de gènere i la literatura comparada. In *TDX (Tesis Doctorals en Xarxa)*. <http://www.tesisenred.net/handle/10803/94518>
- Riba Sanmartí, C. (2012). La identitat esberlada: *La passió segons Renée Vivien* de Maria-Mercè Marçal i *La passió segons G. H. de Clarice Lispector*. In L. Julià & H. Marçal (Eds.), *III Jornades Marçalianes. Ja no sé pas on són els meus confins* (pp. 213–226). Fundació Maria-Mercè Marçal. Col·lecció Quaderns.
- Riba Sanmartí, C. (2017). Des de la perifèria del discurs: Maria-Mercè Marçal i Dolors Miquel. *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 0(62), 15–35. <https://doi.org/10.7203/caplletra.62.9567>
- Sabadell-Nieto, J. (2000). Domesticacions, domesticitats i altres qüestions de gènere. *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 10 (d), 191–199.
- Sala Valldaura, J. M. (2008). Maria-Mercè Marçal: un espai entre. *Reduccions*, 89–90, 87–89.
- Segarra, M. (2013). *Escriure el desig: de la Celestina a Maria-Mercè Marçal*. Afers.
- Sevilla, M. (2016). Estudi genètic d'uns manuscrits de treball de *La passió segons Renée Vivien*. *Anuari Verdaguier*, 24, 305–319.
- Showalter, E. (1997). Towards a Feminist Poetics. In K. M. Newton (Ed.), *Twentieth-Century Literary Theory* (pp. 216–220).
- Stein, G., & Camps i Olivé, A. (trad.). (1992). *Autobiografia d'Alice B. Toklas*. Edicions 62.
- Tanna, N. (2016). L'erotisme de la investigació a *La passió segons Renée Vivien*. In H. Marçal (Ed.), *VI Jornades Marçalianes. Dolor de ser i no ser tu: desig* (pp. 57–74). Fundació Maria-Mercè Marçal. Col·lecció Quaderns.

- Tanna, N. (2017). Sapphic Literary Genealogy in *La passió segons Renée Vivien*. In N. Díaz Vicedo (ed.) (Ed.), *Maria-Mercè Marçal. Her life in words* (p. 149). Anglo-Catalan Society's Occasional Publications (ACSOP).
- Torras, M. (2011). *Accions i reinencions: cultures lèsbiques a la Catalunya del tombant de segle XX-XXI*. Editorial UOC. <https://doi.org/10.1344/105.000002035>
- Torras, M. (2019). Eventos del deseo: sexualidades minoritarias en las culturas/literaturas de España y Latinoamérica a finales del siglo XX. Fernando A. Blanco; Dieter Ingenschay (dir.). *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 25, 355–357. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=e000xww&AN=1904849&site=eds-live>
- Torras, M. (2011). Pensar la in/visibilitat. Papers de treball. *Lectora*, 17, 139–152.
- Torras, M. (2007). Escriure el desig al cos del text. Escriitures i lectures lèsbiques a la literatura catalana contemporània. In J. Acebrón & R. Mérida (Eds.), *Diàlegs gais, lesbians, queer* (pp. 133–150). Edicions de la Universitat de Lleida.
- Torras, M. (ed), Calafell, M. (ed), & Marçal, H. (ed). (2013). *IV Jornades Marçalianes. I en el foc nou d'una altra llengua*. Fundació Maria-Mercè Marçal. Col·lecció Quaderns.
- Torres, S. (2017). Phantoms, transtemporal desire and the Construction of a Lesbian Genealogy in *La passió segons Renée Vivien*. In N. Díaz Vicedo (Ed.), *Maria-Mercè Marçal. Her life in words* (pp. 125–148).
- Udina, D. (2008). L'altra mirada que perfà la pròpia: Maria-Mercè Marçal com a traductora. *Reduccions: Revista de Poesia*, 89–90, 207–217.
- Valls, F. C. i. (2008). Fúria i forma. Una aproximació a la poètica de Maria-Mercè marçal. *Reduccions: Revista de Poesia*, 89–90, 218–229.
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Editorial Egales.