



Grau d'Estudis Literaris

Treball de Fi de Grau

Curs 2021-2022

Rere el vel de Safo:

el París-Lesbos de Natalie Clifford Barney i Renée Vivien

NOM DE L'ESTUDIANT: Gerard Argudo Fernández

NOM DEL TUTOR: Ernest Emili Marcos Hierro

Barcelona, 15 de juny del 2022



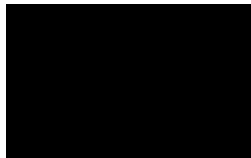


Declaració d'autoria

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 15 de juny del 2022

Signatura:



RESUM

El següent treball es proposa analitzar la recreació, tant vital com literària, que les autores Natalie Clifford Barney i Renée Vivien van fer de Safo i de l'illa de Lesbos a principis del segle XX a la ciutat de París. Primerament, es traça, d'una banda, la recuperació de Safo al segle XIX i, de l'altra, s'il·lumina la seva figura des de la teoria i la crítica literària feminista per tal de col·locar-la com a baula primera de tota una genealogia literària lèsbica. Seguidament, s'exposa el cas de Barney i del seu saló literari com a epicentre de tot aquest moviment; i es destria la influència de Safo en l'obra de Vivien: concretament en *Sapho* (1903), *Une femme m'apparut* (1904) i *La Dame à la louve* (1904). Finalment, aquest estudi conclou proclamant la multiplicitat i futurabilitat de Safo i de la seva poesia.

Paraules clau: Safo de Lesbos | Natalie Clifford Barney | Renée Vivien | París-Lesbos | estudis lèsbics

ABSTRACT

The aim of the following research is to analyse the recreation, both vital and literary, that writers Natalie Clifford Barney and Renée Vivien made of Sappho and the island of Lesbos at the early 20th century in Paris. Firstly, on the one hand, Sappho's recovery during the 19th century is traced and, on the other hand, her figure is put under the light of feminist literary theory and criticism in order to place her as the origin of a lesbian literary genealogy. Right after, Barney's literary salon is presented as the epicentre of this movement; afterwards, the influence of Sappho in Vivien's works is revised: specifically, in *Sapho* (1903), *Une femme m'apparut* (1904) and *La Dame à la louve* (1904). Finally, this study concludes proclaiming Sappho's and her poetry's multiplicity and futurability.

Keywords: Sappho | Natalie Clifford Barney | Renée Vivien | Paris-Lesbos | lesbian studies

Quant als Objectius de Desenvolupament Sostenible establerts per les Nacions Unides, considero que el meu treball s'emmarca principalment en el de la igualtat de gènere, atès que aquest estudi posa de relleu l'escriptura de les dones en un món d'homes, enaltint el teixit de tota una tradició literària femenina. També s'adiu a l'educació de qualitat en tant que sense cultura ni coneixement cap desigualtat serà erradicada ni cap dret, conquistat.

«Her body is an apocrypha. She has become a book of tall stories, none of them written by herself. Her name has passed into history. Her work has not. Her island is known to millions now, her work is not.

Sappho, passing through the dark streets, leaving no trace, no footprints, looks ahead and does not see herself. The history of the future has been written and her work isn't in it.

[...]

Sappho hears the sea, hears the wind in threadbare sails. She travels time in a new-moon boat.

Sappho knows desire, knows the blood-abandoned body, knows the loss of courage in her limbs. She knows the single look that bids her gaze».

Art & lies

Jeanette Winterson

ENDRECES

En primer lloc, vull agrair al doctor Ernest Emili Marcos Hierro l'entusiasme amb què va acollir la proposta d'aquest treball i el magnífic guiatge amb què m'ha acompanyat.

Als meus pares i a la meva germana, perquè els ho dec tot, absolutament tot. I a la meva família, pel suport incondicional.

Al Lucas Gonzalvo, per tanta vida i biblioteca infinitament compartides. Per haver-me llegit amb la millor mirada. I perquè amb una traducció seva del grec modern vaig descobrir, de retruc, la fascinant personalitat de Natalie Clifford Barney.

A la Clemen Ruiz, perquè tot va començar a les seves classes de Literatura Universal, per haver-me fornit amb els millors fonaments i per il·luminar-me el camí.

I a Safo i a totes les dones escriptores, per ser font inesgotable de plaer.

ÍNDIX

1. SAFO I LA SEVA RECUPERACIÓ AL SEGLE XIX	2
1.1. <i>Safo de Lesbos en la teoria i la crítica literària feminista</i>	2
1.2. <i>Tradició i traduccions de Safo.....</i>	5
1.3. <i>Els homes que miren Safo.....</i>	7
1.4. <i>Safo com a vel, legitimació i invitació.....</i>	9
1.5. <i>París-Lesbos: Sapho 1900.....</i>	10
2. EL SALÓ DE L'AMAZONA: NATALIE CLIFFORD BARNEY.....	13
3. SAFO EN L'OBRA DE RENÉE VIVIEN	19
3.1. <i>Sapho (1903).....</i>	19
3.2. <i>Une femme m'apparut... (1904).....</i>	23
3.3. <i>La Dame à la louve (1904).....</i>	32
4. (IN)CONCLUSIÓ: LA FUTURABILITAT DEL(S) SAFISME(S)	37
5. BIBLIOGRAFIA.....	40

1. SAFO I LA SEVA RECUPERACIÓ AL SEGLE XIX

A finals del segle XIX i principis del XX, hi ha una gran apropiació de Safo per part de dones que volen escriure i que es reconeixen en el desig de la poetessa grega de l'antiguitat. Aquestes dones veuen en Safo la possibilitat de construir-se poèticament, és a dir, erigir-se com a subjectes que escriuen i deixar de ser mers objectes escrits. Safo també va ser llegida com un paraigües per a una ciutadania femenina compartida: la d'una nació basada en el desig entre dones. Safo és també una 'màtria', un espai fundacional, un lloc comú on situar l'origen d'un desig concret i la seva materialització en una tradició literària. Aquestes autores basteixen un pont directe amb Safo i la seva imatgeria: es nodreixen de tot aquest material per a transformar-lo i fer-lo seu, però sempre en el mateix seguici. Safo no només els servia com a figura en la qual emmirallar-se des de la sexualitat, sinó que els serveix també com a model de dona independent a l'hora de pensar i de desitjar (Champion, 2021: 2). Dues d'aquestes autores, les tractades en aquest estudi, van ser Natalie Clifford Barney i Renée Vivien, que van fer de Safo la seva auriga literària i vital. Però comencem pel principi.

1.1. *Safo de Lesbos en la teoria i la crítica literària feminista*

En la cerca de l'origen d'una tradició literària lèsbica, em remeto al següent fragment de Safo: «*Te aseguro que alguien se acordará de nosotras*» (fr. 96, trad. Aurora Luque, 2004: 93)¹. M'atreveixo a proposar-lo com a primera baula d'aquesta genealogia literària lèsbica. Sembla que Safo fa una crida al futur per tal que la seva veu i la de les seves deixebles siguin rescatades i recordades. Aquest fragment el podem llegir com la gènesi d'una creació conscient de tot un saber literari, en aquest cas lèsbic i allunyat de la norma, que miri cap al futur amb un desig de transcendència i de noves lectures en un altre temps. I aquestes autores del tombant de segle aconsegueixen aquesta profecia que fa Safo en el

¹ Eloi Creus (dins de Safo, 2022: 185) el presenta de la següent manera: «Et dic que de nosaltres algú en té el record»; i en l'aparat crític indica com la forma tradicional de l'infinitiu del verb 'recordar', traduït en present, els editors de Safo el solen canviar per un futur. Prenc aquí la traducció al castellà d'Aurora Luque (Acantilado, 2004) ja que la versió en futur escau més al que en aquest punt de l'estudi pretenc il·lustrar i és la lectura de Safo que més s'adiu al meu marc teòric.

fragment d'aquest poema seu conservat: tant Barney com Vivien, les principals autores tractades en aquest estudi, prenen el llegat de Safo, el recorden, el revaloritzen i proven de recrear-lo per tal d'incloure's en tota una nissaga de deixebles i filles, la mare de les quals vindria a ser Safo. Així doncs, en l'escriptura d'aquestes autores hi ha sempre, de vegades més explícitament que d'altres, el batec de la poesia i la tradició sàfiques, és a dir, una constant intertextualitat que arrenca i ens remet a la genealogia aquesta (Champion, 2021: 5). Ressalta Maria Callís l'emoció esbalaïdora de saber que, malgrat les vicissituds censoradores i mutiladores de Safo, «*d'entre tots els passatges perduts, just el que ens arriba per al record és el que vaticina que algú (aquí, nosaltres) servarà memòria de la poeta gràcies al seu cant*» (dins de Safo, 2022: 336-337). I aquest 'algú' en cada època canviarà i recordarà Safo a la seva manera, a través del sedàs de lectures encara per fer.

Safo se'ls erigeix com a trop literari, com a metàfora i símbol-llavor per a la creació. Virginia Woolf en el seu assaig *A room of one's own* (1929) situa com a fonamental a l'hora d'escriure la necessitat de conèixer la tradició literària per tal de poder tant perpetuar la convenció com trencar-la. Però el problema per a les dones a l'hora d'escriure no era tan sols no conèixer el que s'havia escrit anteriorment, sinó que la tradició literària era eminentment masculina, marcada per una tutela patriarcal difícilment eludible que dictava com escriure i pensar, impregnada dels valors heterosexuais i constrenyedors dels homes.

En aquest sentit, Safo els permet superar el que Sandra Gilbert i Susan Gubar anomenen, en el seu assaig de crítica literària feminista *The Madwoman in the Attic* (1979), "l'angoixa de l'autoria". Gilbert i Gubar teoritzen aquest concepte en resposta a Harold Bloom i la seva idea de "l'angoixa de les influències". Per a Bloom, tot autor que es proposa escriure pateix la por i l'angoixa provocades per l'existència i la importància de la tradició precedent. És a dir, tot autor és conscient de la dificultat de superar la creativitat i el valor d'allò escrit anteriorment. Bloom considerava que un poeta era 'fort' quan aconseguia desviar i anul·lar aquesta angoixant pesantor del pare poètic. Gilbert i Gubar veuen en això un concepte patriarcal – i, per tant, invàlid per a l'escriptura de les dones – basat en una relació vertical entre Autors Pares i Creadors Fills. I aquesta relació vindria a resumir la història literària com una pugna generacional entre pares i fills, tot legitimant l'accés dels homes a la tradició amb la subseqüent exclusió de les dones. Així ho expressen: «*[...] en la cultura patriarcal occidental, el autor del texto es un padre, un*

progenitor, un procreador, un patriarca estético cuya pluma es una instrumento de poder generativo igual que su pene. Más aún, el poder de su pluma, como el poder de su pene, no es sólo la capacidad para generar vida, sino el poder de crear una posteridad a la cual reclama su derecho» (1998: 21). És així que elles proposen el concepte de “l’angoixa de l’autoria”: consideren que el fatig al qual s’enfronten les dones que es proposen escriure és la manca de referents, la inexistència d’una tradició amb la qual dialogar, la carència d’una mare que els pogués transferir el dret a la ploma. No havent-hi una tradició d’autories femenines, no pot haver-hi una tradició literària de dones; i sense una tradició és impossible continuar cap llegat, ni subvertir-lo, ni ampliar-lo, ni negar-lo, etc. La creativitat mai ve del no-res, ja que tota escriptura sempre neix d’algun lloc. Però si no hi ha veus literàries de dones, és complicat que en sorgeixin de noves. Si bé el concepte de Bloom advoca per una pugna per tal de vèncer la superioritat dels autors anteriors, la proposta de Gilbert i Gubar aposta més per un desig de germanor, de crear tota una sèrie de veus literàries femenines que es nodreixin entre elles i que convidin les dones futures a escriure amb plena consciència d’estar bastint un llegat per a elles: «[...] *hija de demasiado pocas madres, la escritora actual siente que está ayudando a crear una tradición viable que surge al fin*» (1998: 65). Si només es podia comptar amb una tradició literària masculina, les dones que volien escriure havien de fer-ho ajustant-se als discursos hegemònics i monolítics dels homes; havien d’escriure sota la mirada masculina, inscrivint-se conscientment com a alteritat, amb tots els constrenyiments que això comportava: «[...] *antes de que la mujer escritora pueda viajar a través del espejo hacia la autonomía literaria, debe aceptar las imágenes de la superficie del espejo, es decir, esas máscaras míticas que los artistas masculinos han fijado sobre su rostro humano [...]; [...] la mujer escritora reconoce con dolor, confusión y rabia que lo que ve en el espejo suele ser un constructo masculino [...]*» (1998: 31-32). El rescat de Safo com a tradició poètica allibera les dones d’aquesta tutela literària masculina i les desempallega del sentiment de soledat i inferioritat davant la ploma i la pàgina en blanc. A diferència del combat Pare-Fill de Bloom, que pot desembocar en una prodigiosa creativitat i aclaparador triomf, com ben assenyalen Gilbert i Gubar, «*esta ansiedad femenina hacia la autoría es profundamente debilitadora*» (1998: 65). Safo és, aleshores, reparadora per a les autores d’aquest estudi, les dota d’autoria i de poder per a l’escriptura; i elles no breguen amb Safo per superar-la o aniquilar-la, sinó que s’hi acoblen acollint tot el que ella els pot oferir i retornant-li-ho com a ofrena en forma de Literatura alhora que conviden altres dones a l’escriptura i a sumar-se a la comitiva diacrònica sàfica. I si amb

algú havien de mesurar el seu talent les primeres escriptores modernes, tan sols podia ser amb Safo, l'únic far que els il·luminava el camí, l'única veu femenina que s'havia fet un lloc preeminent en la tradició: «*she [Safo] was the sole ancient model to whom early modern women writers might compare themselves and to whom they might be compared*» (Andreadis, 2014: 17). Diu Luce Irigaray que l'accés a l'ordre cultural des de sempre «*se organiza ya en el interior de una sola línea de filiación masculina, mientras que la relación de la mujer con su madre carece de símbolos*» (1992: 14). Safo, com ja s'ha esmentat, és aquesta mare poeta que les dones no tenien, és el símbol de tota una poètica feta carn, una mena de salvació per a l'escriptura de les dones.

1.2. Tradició i traduccions de Safo

Safo era coneguda per tradició indirecta, a través del tamís d'autors com Catul, Teòcrit, Horaci, la carta fictícia de Safo a Faó a les *Heroides* suposadament atribuïda a Ovidi, Giovanni Boccaccio (*De mulieribus claris*) o Christine de Pisan (*Le livre de la Cité des dames*). Res de la seva poesia –en dialecte eòlic, el propi de la lírica a l'illa de Lesbos– es conserva en suports contemporanis a la poeta, atès que les seves creacions es deurién transmetre oralment (Andreadis, 2014: 16), cantades en les *performances* pertinents i amb música –evidentment, també perduda– que deuria ser seva, ja que com explica Eloi Creus (dins de Safo, 2022: 13): «*la tradició li atribueix fins i tot la invenció del plectre per tocar la lira, l'instrument que solia acompanyar la immensa majoria de les composicions monòdiques de la poetessa i que dona nom al que avui coneixem com a poesia lírica*». També se sap que a la gran biblioteca d'Alexandria es conservaven nou rotlles de papir, tants com muses, de la poesia de Safo; llibres que van desaparèixer o van ser destruïts cap al segle IX de la nostra era, bé pel detriment de l'eòlic, que potser ja no s'entenia bé, en favor del dialecte àtic, bé pel pas del papir als còdexs, un canvi que comportà la pèrdua de molt de material de la biblioteca (Andreadis, 2014: 16). Creus també apunta la temàtica dels poemes sàfics com una causa més de la seva destrucció, ja que no devia atreure ni l'Església ni als bizantins i per això no la van transmetre a diferència d'altres autors (dins de Safo, 2022: 11). Tanmateix, dos dels seus poemes més populars i complets s'han conservat des d'època antiga gràcies a Dionisi d'Halicarnàs (s.I. a.C.), que va incloure l'*Oda a Afrodita* (considerat per la filologia com a poema íntegre, l'únic) en el seu text *De compositione verborum*, i l'autor anònim o Pseudo-Longí (s.I. d.C.) del tractat *De*

sublimitate (Peri hýpsous) que ens llegà *Phainetai moi*, poema incompletament citat per l'autor com mostra del sublim (Creus dins de Safo, 2022: 11-12). La resta que es conservà al llarg dels segles posteriors i durant l'època medieval, renaixement, i segles XVI i XVII eren fragments, alguns més llargs que d'altres, i llegendes extravagants i notícies poc verídiques sobre la seva vida a través de, per exemple, comèdies sobre la vida de Safo o comentaris a la *Suda*.

Però el que va marcar un ressorgiment en l'interès de Safo a finals del segle XIX van ser els descobriments dels fragments a Fayum al 1879 i les posteriors excavacions dels papirs d'Oxirrinc. Com indica Dilts (2019: 80), l'interès per Safo no venia tan sols pel valor que podia tenir com a escriptora de l'antiguitat grega, sinó que hi havia la ferma voluntat de determinar, a partir de lectures biografistes, la seva identitat sexual i així corroborar o descartar llegendes i hipòtesis sobre la seva vida i persona. Poc abans de 1879, al 1871, T. W. Higginson va fer una traducció del que hi havia de Safo amb pronoms masculins per a l'objecte desitjat, amb la voluntat irrefrenable d'ajustar Safo a la norma heterosexual. Aquesta traducció es va publicar de nou al 1885, juntament amb la del 1873 de J. A. Symond's, que n'havia fet una altra amb pronoms femenins per al subjecte estimat. Aquesta doble publicació conjunta palesa el debat obert a l'època, ple de contradiccions incansables, sobre la naturalesa de l'amor de Safo i com interpretar-la (Champion, 2021: 3). Tanmateix, és en aquest període quan Safo es cristal·litza definitivament com a figura representant de l'homosexualitat femenina. És al segle XIX quan els diccionaris francesos comencen a incloure termes com 'saphisme' (1838) o 'lesbienne' (1867) per tal de referir-se a l'homosexualitat femenina (Andreadis, 2014: 26). Es pren el nom de Safo i el del seu origen per a designar l'emergència en l'àmbit públic d'aquests desitjos dissidents. Amb aquests nous termes, la idea de 'safisme' desplaça el concepte, reduïdament sexual, de 'tribadisme'. Al segle XIX es produeix el pas d'una Safo verge i casta, heterosexual, a una Safo amb una forta càrrega sexual i, per alguns corrents artístics i intel·lectuals, fins i tot, depravada. Safo formà part, en tant que personatge històric legítim, d'una batalla política sobre la sexualitat en un intent de definir, per part de tots els sectors ideològics, el lesbianisme occidental (Dilts, 2019: 81). És al segle XX, finalment, que l'assimilació de Safo i de Lesbos amb l'homosexualitat i el desig entre dones, no obligadament viciós, queda fossilitzada.

1.3. *Els homes que miren Safo*

En ple segle XIX, l'any 1847, l'escriptor socialista i d'esquerres, Émile Deschanel, publicà un article intítulat *Les courtisanes grecques: Sappho et les lesbiennes*. En aquest text, Deschanel afirma el lesbianisme de Safo i col·loca per primera vegada públicament la sexualitat de la poetessa fora de la norma heterosexual. DeJean (1989: 239) considera que aquesta afirmació de Deschanel «*touched the pulse of his century*» i despertà tot l'imaginari sàfic que desencadenà tota una allau de ficcions sobre Safo, de Baudelaire a Pierre Louÿs, passant per Vivien. Deschanel va percebre les lesbianes com un subgrup sexual i racial propi de l'illa de Lesbos; les considerava una evident alteritat amb Safo com a capdavantera; atribueix a elles un perfeccionament de la raça i les identifica com a dones d'una modernitat contundent (Dilts, 2019: 85).

Menys d'una dècada després de l'afirmació de Deschanel, i anterior a les traduccions esmentades unes línies més amunt, es publica la primera traducció lèsbica de l'*Oda a Afrodita* al llatí a càrrec del filòleg germànic Theodor Bergk, ratificant així, des de l'acadèmia, el lesbianisme de Safo (Dilts, 2019: 82).

Charles Baudelaire ja va parlar esment en la poeta de Lesbos i en el potencial poètic que podia tenir per a la modernitat. L'any 1857 publicà el seu recull de poemes més popular: *Les fleurs du mal*. Tanmateix, el títol original abans de la publicació hauria estat *Les lesbiennes* (Johnson, 2013: 132). Baudelaire s'aparta d'altres poetes de la seva època i ell pren i evoca Safo com a lesbiana declarada. Per tant, redefineix així el lesbianisme literari, ja que no només ofereix la idea d'una Safo lesbiana, sinó que la lliga amb la noció de 'femmes damnées'. En aquest recull, tres són els poemes que tenen com a tema Safo o el lesbianisme: '*Lesbos*', '*Femmes damnées: Delphine et Hippolyte*' i '*Femmes damnées*'. A '*Lesbos*', Baudelaire convoca Safo invocant l'illa de Lesbos i ell mateix, com a poeta, s'autodesigna hereu d'una tradició literària lèsbica en l'estrofa 9: «*Car Lesbos m'ha escollit en aquest hemisferi / perquè canti el secret de les verges en flor*» (trad. de Pere Rovira, 2021). Elogia tot allò que Lesbos ofereix i per això aquest poema s'ha llegit moltes vegades com a himne a l'amor lèsbic. Tanmateix, això contrasta amb la visió de condemna que té Baudelaire cap a les lesbianes en altres poemes seus i també en aquest mateix, ja que cap al final del poema considera Safo una blasfema. En el poema de Delphine i Hippolyte, Baudelaire descriu Delphine complint l'estereotip decimonònic decadent de la lesbiana engalipadora, manipuladora i depredadora (Johnson, 2013: 135).

Aquesta és la imatge que la mirada masculina imposava sobre el lesbianisme: dones amb una sexualitat tan desbordant contra els homes, que fregaven la maldat pura i, per tant, s'havien de témer. Aquesta visió la deixa clara en el tercer poema esmentat, el de '*Femmes damnées*', l'únic dels tres, però, que se salvà del procés judicial i censorador a què es va sotmetre el seu llibre de poemes a causa d'ultratjar i posar en risc la moral pública i els bons costums, segons les autoritats. En la sisena estrofa d'aquest poema, Baudelaire se serveix d'un seguit de figures, algunes de sobrenaturals, de l'imaginari cultural relacionades amb la idea d'una sexualitat femenina insatisfeta i que els homes han de témer per a designar Safo i les noies de Lesbos: «*Oh verges, oh dimonis, oh màrtirs, oh possesses, / esperits que la realitat menyspreu*». DeJean (1989: 274-275) assenyala com Baudelaire construeix una ficció pròpia de Safo. La fa una dona mascle, maleïda, verge perquè no vol que cap home li prengui el cos, devota a la seva creació literària i, per tant, per a ell, una dona 'damnée', és a dir, condemnable, que cal plànyer i aïllar. Baudelaire inaugura una tradició en negatiu, pròpia de l'estètica decadentista que comença a albirar-se, al voltant de Safo, i llega a Vivien, entre d'altres, aquesta contradictòria fascinació que provoca la cantora de Lesbos: sublimació i monstrositat perversa, ambdues irreconciliables i en constant brega.

Un altre exemple d'autor que publicà poesia controvertida de temàtica lèsbica va ser Algernon Charles Swinburne, que en els seus poemes invocà Safo com a «*harsh mistress of the erotic – domineering, ruthless and possessive*», i fins i tot masoquista, ja que adolorint les altres pateix ella també (Johnson, 2013: 137). En Swinburne, s'albira la faceta sàdica i extremadament erotitzada de la Safo decadentista, d'una sexualitat, de nou, lluny de la salvació. En el seu poema més popular, '*Sapphics*', imagina Safo i la seva estimada Anactoria com a lesbianes i relata com es fonen en petons (Dilts, 2019: 83). Swinburne no va fer passar els seus poemes com si fossin de Safo, sinó que són creacions pròpies emulant l'estil i els versos sàfics. Ell és una clara exhibició d'escriptura *à la safique*.

Però si hi ha algú que veritablement consolida la imatge de Safo com a lesbiana i com a guia de les lesbianes modernes, aquest és Pierre Louÿs, que amb el recull de poesia eròtica *Les chansons de Bilitis* l'any 1894 creà una de les enganyifes i ficcions més grans atribuïdes a la lírica de tall sàfic de la història. Louÿs introduí aquests poemes – poemes fraudulents, ja que declarava que eren una traducció seva, però el cert és que ell els havia inventat – amb una nota en què al·legava que els versos havien estat trobats – i

posteriorment editats per un savi alemany també imaginari – en els murs d’una tomba a Xipre i que haurien estat escrits per una tal Bilitis, una dona grega que hauria estat coetània de Safo. Louÿs va recórrer al ja pastat recurs del manuscrit trobat, però tota França va caure de quatre grapes en la seva trampa. El parany del seu artefacte literari estava molt ben ordit i no tan sols atenyia al text literari en sí, sinó també al paratext: Louÿs va incloure bibliografia falsa; col·locà a l’índex el títol de poemes que no havia “traduït” a causa de l’atreviment proçaç deixant als lectors amb ganes de llegir els altres poemes i d’imaginar els que hi faltaven; i inclogué també una biografia d’aquesta autora fictícia però que havia pres forma real. Pierre Louÿs coneixia bé l’estilística i el grec, tant que intercalà paraules gregues entre el francès dels seus poemes, i això li ajudà a donar versemblança a aquest nou mite que, en realitat, per a ell, era un valuós heterònim del qual se serví per a bastir la seva poètica (Garcés, 1997: 8 i 12). Se sap també que, per acreditar encara més aquest entramat, Louÿs «*havia preparat tot un dossier de documentació per a donar un aspecte científic indubtable a l’obra, dossier que mai arribà a publicar*» (Garcés, 1997: 10). La segona part del recull, intitulada ‘*Elegies a Mitilene*’, és la secció de poemes dedicats a l’illa de Lesbos, a l’amor que allà hi florí i veiem com apareix Safo i altres personatges reals del seu cercle. Fins i tot, atribuï versos reals de Safo a la seva inventada Bilitis. Quan es descobrí l’engany, que durà fins el 1900, un cop el seu nom ja apareixia com a autor dels poemes, la popularitat del text no minvà. Hi havia tal obsessió a França per Safo, que un text tan ben escrit que podia passar perfectament per poesia original de tall sàfic continuà fascinant lectors (Dilts, 2019: 80).

1.4. *Safo com a vel, legitimació i invitació*

En tant que autora entronitzada, Safo no només aportava una tradició a les dones lesbianes, sinó que les legitimava per a escriure sobre el desig femení i evitar la censura. Imitant-la podien eludir qüestions morals, perquè si Safo formava part del cànon, el que escrivia era aleshores digne d’elogi i recreació. Safo és una autoritat en la qual emparar-se. Per tant, Safo els servia com a vel, és a dir, com a protecció i legitimació i, alhora, com a promesa de tot un cúmul de possibilitats literàries encara per explotar. En aquest sentit, la qüestió del fragment és clau i essencial. Si bé per a la filologia, la fragmentarietat de Safo suposa un llast i molts maldecaps per tal de desxifrar-la i reconstruir el màxim possible els seus textos, per a aquestes autores, els fragments suposen llavors fèrtils a

partir de les quals elles poden escriure. Així ho indica Faderman: «*Lesbian poets have often extended Sappho's brief fragments and written whole lesbian poems that were presented, in effect, as attributable not to them but to the long-dead Lesbian*» (1995: 445). Aquestes poetes lesbianes eixamplen els fragments de Safo i els volen fer passar per poemes d'ella en un intent radical d'inscriure-s'hi en la tradició sàfica. Com que de Safo i de la seva poesia se sabia poc, cada autor podia omplir els buits i acomodar-la a diverses ideologies (Dilts, 2019: 80).

El desig femení podia oferir-se al lector disfressat d'amistat i així poder ser expressable. Les "amistats" íntimes entre dones sí que estaven ben vistes i permetien crear comunitats segures. En aquest sentit, hi ha una clara reminiscència al cercle de Safo a Lesbos i d'aquí la ferma voluntat de recrear-lo. Més enllà dels debats dels estudis clàssics per tal de determinar la veritable naturalesa del grup de Safo, si era un '*thiasos*' o una versió femenina de la institució masculina per a l'educació, el que està clar és que l'essència de comunitat i llibertat és el que pretenen reivindicar i recuperar aquestes autores i per això és comparable amb els salons i cercles literaris de dones del segle XIX i principis del XX, ja que alguns, com el de Barney, que serà objecte d'estudi en aquest treball, beu directament del de Lesbos.

1.5. *París-Lesbos: Sappho 1900*

Com no podia ser d'una altra manera, Lesbos fou també un element crucial en la formació d'aquesta genealogia: Lesbos, l'illa, era l'espai, el lloc que havia fet possible i protegia l'existència de Safo i les seves deixebles i els seus desitjos. Per a aquestes autores, calia no només imitar Safo sinó també recrear Lesbos, traslladar-la i tornar-la a imaginar. Lesbos com a espai és també un trop, és l'espai que permet articular aquest amor entre dones, és un espai real de llibertat en el qual s'emmirallen els espais literaris tant ficticis com poètics.

Tant Safo com Lesbos, en tant que trops literaris, legitimaven però també protegien, atès que oferien tot un seguit de metàfores que permetien codificar les relacions cada vegada més sospitoses per a la societat entre dones. Safo i la seva illa de Lesbos servien com a vel atàvic per a codificar i alliberar les seves vivències lèsbiques. París serà el lloc propici on una veritable Lesbos imaginada podrà erigir-se i subsistir, ja que la

capital francesa reunia les condicions necessàries de llibertat vital, però també d'esperonament i fruïció intel·lectuals per a aquestes escriptures de dones. La raó per la qual tan sols París podia ser una nova Lesbos és senzilla: «*como el Código de Napoleón no preveía el castigo de la homosexualidad, su práctica no estaba prohibida por la ley y era un rasgo dominante de la cultura de la Belle Époque*» (Benstock, 1992: 76). Així doncs, París era tolerant amb la homosexualitat; ara bé, hi havia una clara diferència: la homosexualitat masculina s'acceptava més que la femenina. A París hi havia una doble vessant del lesbianisme, ja que estava en boga entre els dones de classe alta i alhora es considerava quelcom propi de la perversió suburbana de la prostitució (Champion, 2021: 10). Benstock afirma que els salons, com que estaven en domicilis privats, eren els espais idonis per a satisfer els desitjos sàfics, ja que a les dones de l'alta burgesia se'ls demanava més discreció. París permetia ser lesbiana, però sempre calia protegir-se per tal de no perdre estatus social, ja que el patriarcat s'havia encarregat de fer veure el lesbianisme com una perversió que amenaçava la institució de la família. L'etiqueta 'París-Lesbos' ja s'emprava a principis del segle XX, quan París havia adquirit la reputació de ser el paradís per al sexe entre dones (Benstock, 1992: 76) i el lloc perfecte per a traslladar l'essència de l'illa grega. Aquí hi ha un moviment de resignificar París amb el que Lesbos significava i representava. Així doncs, 'París-Lesbos', en tant que lloc imaginat a partir de la confluència de dos espais físics reals separats en el temps, esdevindria la ficció d'una eutopia femenina. Tant Safo com Lesbos havien esdevingut un terreny per al debat polític i moral; un terreny on acollir l'alteritat d'aquestes dones no convencionals; un espai, per a alguns autors com Baudelaire i Louÿs, exòtic i excepcional, amb unes pràctiques sexuals i morals determinades pels desitjos i els amors de les 'altres', de les lesbianes (Dilts, 2019: 85).

Tant Natalie Clifford Barney com Renée Vivien compartien una passió tan forta per aixecar un projecte de recreació de la comunitat de Safo, que l'any 1904 viatjaren fins a l'illa de Lesbos amb el ferm propòsit de crear una colònia d'artistes en les mateixes terres que havien vist florir la seva poesia. Mai aconseguiren dur a terme aquest projecte, però. Eichbauer apunta que aquest projecte fracassà, entre d'altres motius personals d'ambdues, perquè van obviar la tradició que mediava entre Safo i elles. És a dir, començaren a bastir el seu projecte «*as though no woman had written between Sappho and themselves*» (2000: 14). A més, van quedar decebudes perquè les dones que habitaven l'illa no responien a l'ideal mític de dona grega que elles tenien en ment. El lloc sagrat de

Safo no era el que elles creien i tan sols els va quedar l'opció de tornar a París per tal de crear allà la seva Lesbos imaginada, l'illa que elles volien per a les lesbianes. Únicament París podia acollir aquelles artistes, ja que *«las mujeres que sintieron la atracción de París también respondían a las cualidades femeninas de una ciudad en la que podían expresarse con menos convencionalismo y más envidia que el simple papel de amantes o musas envueltas en su romanticismo»* (Weiss, 2014: 34).

Ens trobem davant d'un espectre cultural vast i copiós, amb tantes evocacions de Safo, que avui dia atribuïm l'etiqueta 'Sapho 1900' a tot aquest període literari i artístic concret del tombant de segle a París. Aquesta etiqueta, aparentment inofensiva, com tantes altres en la història de la literatura tenia connotacions pejoratives en uns inicis. La ideà, pòstumament, el crític literari André Billy l'any 1951 de la següent manera: 'Sapho 1900, Sapho cent pour cent'. Com indica DeJean en la seva explicació d'aquesta etiqueta (1989: 285-286), a primera vista ens podria semblar que recull l'entusiasme, la versemblança, la qualitat i la grandesa d'aquestes autores a l'hora d'encarnar Safo. Tanmateix, la intenció de Billy era completament irònica, atès que considerava que autores com Barney i Vivien no havien entès res del que era Safo i havien creat unes ficcions allunyades de la veritable Lesbos. Billy advocava per parlar de 'vivienisme' en comptes de 'safisme', ja que la Safo de Vivien era pura invenció per a ell (DeJean, 1989: 286) i les traduccions que havia fet de la poetessa grega tergiversaven la tradició. La posteritat, però, ha acabat veient en Vivien i en Barney un culte sincer i propi a Safo i a la seva poesia, i l'etiqueta de 'Sapho 1900' ha quedat completament llevada de qualsevol concepció negativa. Perquè la Safo de 1900 no va ser una tan sols, sinó moltes i de diverses maneres, i totes amb la mateixa màtria imaginada i compartida: Lesbos.

2. EL SALÓ DE L'AMAZONA: NATALIE CLIFFORD BARNEY

Si en alguna cosa va destacar Natalie Clifford Barney, natural dels Estats Units, en aquest París-Lesbos va ser per la seva faceta vital de seductora lesbiana lliurada per complet a l'hedonisme; i també per haver promogut el talent literari, els projectes i els desitjos d'altres dones que assistien al seu saló. Barney, però, va ser una escriptora prolífica i per a ella l'amor lèsbic era inseparable de l'amor a la poesia. Tanmateix, per a la crítica, no destacà literàriament com ho va fer Vivien (Weiss, 2014: 119). El que és innegable és que Barney s'encarregà de proveir les condicions materials per a l'escriptura al seu cercle de dones sàfiques i contribuí decisivament «*en el proceso de búsqueda y creación de las condiciones que les permitieran amar, trabajar y vivir*» (Weiss, 2014: 35). Aquestes dones van construir lligams fermes, es necessitaven les unes a les altres, i l'eclosió d'aquestes comunitats intel·lectuals es deu al treball col·lectiu de totes elles i al recolzament mutu, tot i les diferències. Aquest és sens dubte un valor afegit: la idea de comunitat que es nodreix de tot un saber literari, cultural i artístic compartit, com el cercle original de Safo. Barney brindà el lloc perfecte per a la germanor entre dones que els permetria emancipar-se, superar l' "angoixa de l'autoria" de Gilbert i Gubar i crear una tradició i poètiques pròpies. Va ser així que Barney creà la seva *Académie de femmes*, en contraposició a la gran *Académie Française*, de la qual les dones n'estaven excloses (Weiss, 2014: 144).

Barney començà a interessar-se pel grec de jove i li demanava a Eva Palmer, la seva primera amant i futura esposa del poeta grec Ànguelos Sikelianós, que recités Safo en el grec original en vetllades que la seva mare preparava a Bar Harbor, als EUA, abans de la vida a París. Eva havia encetat estudis de filologia clàssica en una escola femenina progressista dels EUA i Barney gaudia de que es pogués recitar poesia lèsbica davant d'un públic entusiasta que no entenia res (Champion, 2021: 12). Veiem aquí com la llengua exerceix també com a vel, com en grec es podia expressar aquell desig perquè ningú l'entenia però tothom copsava la rellevància d'aquella llengua en la cultura.

La llengua escollida per Barney –i Vivien– a l'hora d'escriure no és casualitat. L'anglès contenia les limitacions puritanes que havien conduit Barney a refugiar-se a París com a expatriada dels EUA i era una llengua, doncs, que no li servia per a expressar el seu desig. En canvi, en el francès, trobà la llengua que li permetia dir la llibertat que havia trobat a la capital francesa. Tanmateix, Barney fa un ús molt concret i elaborat del

seu francès: basteix un llenguatge formal i antiquat, fins i tot anacrònic, però alhora espontani, barrejat amb elements de l'anglès, i amb mecanismes i estructures que li permetin expressar veladament allò immoral de la seva literatura a primera vista (Champion, 2021: 12-13). La seva llengua literària habita una intersecció entre el seu anglès i el seu francès; i és aquest espai únic del llenguatge que ella s'ha atorgat des d'on expressa el seu desig. Barney també crea neologismes propis per a expressar allò fins aleshores inexpressable. Tot això li permet crear nous codis i estructures que li serveixen per a crear diversos nivells de sentit en els seus escrits. Atès que expressa quelcom no convencional, necessita un llenguatge propi que l'avalii.

A propòsit d'això, diuen Gilbert i Gubar que «*las escritoras han utilizado desde hace mucho tiempo una amplia gama de tácticas para oscurecer pero no borrar sus impulsos más subversivos*» (1998: 88). El llenguatge ambigu era indispensable en certes ocasions per a aquestes autores com Barney. L'ocultament era una estratègia per a poder escriure el que volien i així lliurar-se del malestar i de la reprovació masculina. El llenguatge que usa fa que el significat lèsbic a primera vista quedés amagat per a molts, sobretot a l'altra banda de l'Atlàntic (Champion, 2021: 13). Gilbert i Gubar també apunten que aquests fenòmens d'evasió i ocultament desembocaven en recursos i metàfores més elaborats que els dels companys masculins (1998: 89). Per tant, la veritat literària del que escrivien aquestes dones es troba rere el vel d'aquesta ocultació.

És cert que Barney tenia un caràcter extravagant i obert i, atesa la llibertat que la seva posició econòmica privilegiada i la seva classe social alta li atorgaven, no requeria a fons aquesta ocultació, però tampoc en va ser aliena i en Safo trobà la tradició, els recursos i el vel de l'antiguitat per a expressar els seus desitjos subversius (Champion, 2021: 13). Per a Barney, Safo representa el desig que la societat puritana dels EUA no li permetia experimentar i li serveix per oposar-se a la norma heterosexual. Ella veu en la cultura grega antiga i més concretament en el desig sàfic una alternativa a la cultura heteronormativa marcada per la moral judeocristiana (Champion, 2021: 12). Safo és un llegat pagà previ a aquesta moral i per això suposa un alliberament. Amb tot, Barney duu a terme una *écriture féminine* en el sentit més radical del terme cixousià, és a dir, convoca una llengua pròpia, que s'ha fet seva, nodrida amb uns trops concrets a partir dels quals crear una escriptura que contingui la seva lluita.

Tanmateix, els seus inicis van ser complicats, atès que vivia sota la censura i reprovació del seu pare. Quan publicà, al 1900, el seu primer llibre de poemes *Quelques portraits-Sonnets de Femmes*, en què cantava els seus amors homosexuals acompanyats d'il·lustracions fetes per la seva mare; la notícia d'aquesta escandalosa publicació arribà fins als EUA i el pare viatjà fins a París, comprà totes les existències que trobà i les destruï com també va fer amb les planxes tipogràfiques d'impressió del llibre. I, a més, va fer tornar mare i filla als EUA (Papadaki, 2018: 78).

L'any següent, al 1901, Barney publicà el seu segon llibre, *Cinq Petits Dialogues Grecs*, també de temàtica homosexual. Però aquesta vegada, per evitar la censura i reprovació del pare, emprà el pseudònim de Tryphé, nom que, com indica Papadaki (2018: 78), remet a la cortesana de l'Antologia Palatina que rescata Pierre Louÿs per a la seva novel·la *Afrodita*, de 1986. A més, va ser Louÿs qui l'ajudà a poder publicar aquest llibre. L'obra, a l'estil dels diàlegs platònics, se centra en els ideals de l'amor lèsbic a partir de l'experiència i no des de l'historicisme; i Barney apel·la a Safo com una força incommensurable que conté tant l'eternitat com l'abisme, és font d'amor que tot ho conté, però també causa de patiment (Eichbauer, 2000: 13). Safo vindria a ser la imatge d'una vida plena: tot ho acumula.

La invocació més directa de Safo en l'obra de Barney la trobem potser en la seva petita peça teatral de l'any 1906 intitulada *Équivoque* i que aparegué publicada l'any 1910 en el seu llibre *Actes et entr'actes*. En aquesta obra en dos actes, Eranna i Gorgo, dues amigues i deixebles de Safo, descobreixen que la seva mestra no se suïcida per l'amor no correspost de Faó, sinó que es llançà del promontori de Lèucada a causa de l'abandonament de Timas per tal de casar-se amb Faó. Aquí Safo no estaria enamorada de Faó, com proposa Ovidi, sinó de la promesa d'aquest. Com el títol avança, aquesta 'extravaganza' col·loca en el centre i corregeix el gran equívoc que, per a Barney, hi ha hagut amb Safo al llarg de la tradició: prendre-la per heterosexual quan el que veritablement estimava eren les noies. Per tant, subverteix la Safo heterosexual mitificada per Ovidi en les seves *Heroides* per a afirmar la seva homosexualitat femenina. És a dir, aquesta peça constata la radicalitat del seu projecte i la voluntat de desviar-se i allunyar-se de les versions de Safo que havien ideat els homes (Dilts, 2019: 100). Barney inventa el diàleg d'aquesta peça, però en les intervencions inclou fragments de Safo –traduïts per Vivien–, que recull en grec original en un paratext final (Dilts, 2019: 97). Així doncs, en aquesta disseminació sàfica que fa Barney en el seu text, podem detectar una

intertextualitat i invocacions directes i explícites. A diferència de Pierre Louÿs, que intentava ajustar els seus poemes al que se sabia de Lesbos, Barney es posa completament al servei de la ficció per tal de crear la seva pròpia història de Safo i la seva Lesbos imaginada (Dilts, 2019: 98).

En tant que la lírica grega arcaica ha estat llegida com l'expressió d'un jo individual que parla en nom d'un grup o comunitat, podem llegir Safo com aquella que cerca la seva intimitat emprant fórmules que permetin alhora als oients trobar les seves intimitats. És a dir, en Safo s'ha detectat el que J. J. Winkler denomina *double consciousness* (Dilts, 2019: 99), que vindria a ser el fet que Safo, com a subjecte femení, expressa el seu desig personal mentre que alhora representa i comparteix el desig d'una col·lectivitat, oferint la possibilitat d'una perspectiva femenina del desig que altres dones puguin multiplicar per tal de que les úniques veus poètiques no siguin les dels homes. Aquest seria també el gest de Natalie Clifford Barney: ella manté una doble consciència entre allò públic i allò privat. Tant la poesia de Safo com les vetllades del saló literari de Barney responen a la idea del banquet, del simposi o de la cerimònia, en què allò individual i privat participa de la col·lectivitat i passa a ser quelcom compartit o potser no. I la peça *Équivoque* palesa aquest doble moviment: presenta el desig íntim –privat– de Safo (des de la ficció) per a compartir-lo amb una audiència femenina –àmbit públic– per tal que puguin designar i identificar els seus propis desitjos. El que queda clar és que el desig íntim d'una veu poètica, quan s'expressa, permet posar en paraules el desig del públic. Tant Safo com Barney i com Vivien, creen una poesia que recull les seves pròpies veus i alhora moltes altres.

Arran d'aquestes vetllades obertament lèsbiques i sense cap mena de pudor per a l'època i, en concret, a causa de la representació d'*Équivoque*, Barney va ser desallotjada del seu primer saló, el de Neuilly, pel seu llogater atès l'escàndol (Dilts, 2019: 99). Barney, aleshores, obrí el seu gran saló de la Rue Jacob número 20 durant la tardor de l'any 1909, saló que duraria fins al finals dels seus dies i que funcionava cada divendres de quatre de la tarda a vuit del vespre (Champion, 2021: 14). En el jardí de l'edifici d'aquest nou saló de Barney, hi havia ja d'abans un temple a l'estil grec, en el frontispici del qual es llegia *à l'amitié* (Dorf, 2009: 299). Barney convertí aquest Temple de l'Amistat, que acollia un bust de Safo amb espelmes i encens, en un dels elements claus de les seves vetllades en el nou saló, ja que contribuïa fantàsticament a aquesta intenció seva de reproduir la comunitat sàfica, la seva Lesbos.

Des d'una aproximació geocrítica (Champion, 2021: 15), podem fer una lectura concreta i veure com el saló de Barney va permetre que el centre de París, dominat per espais fal·locèntrics, acollís un espai físic exclusivament per a les activitats i l'imaginari literaris d'un grup de dones principalment (tot i que homes també hi eren admesos com a mers convidats, com ara Marcel Proust, T. S. Eliot o Ezra Pound, entre d'altres). És a dir, hi ha una petita conquesta femenina en un espai d'homes i el saló esdevé una veritable illa –com ho era Lesbos– en la ciutat. Barney, fins i tot, l'any 1929, dibuixà un mapa del seu saló amb tot de noms al voltant que indicaven quines havien estat les participants (com ara Colette, Gertrude Stein o Djuna Barnes, entre moltes d'altres) al llarg dels anys; i així «rewrites the traditional map of Paris and claims a form of Sapphic space» (Champion, 2021: 15).

Coneguda amb el títol de l' "Amazona", Barney com a subjecte transformà la manera en què podien viure i escriure les dones: sexualment oberta i independent, intel·lectualment poderosa (Eichbauer, 2000: 26). Els salons de dones heterosexuales estaven sota control masculí i eclipsats per les fites dels homes. Per això els cercles artístics més potents van ser els lèsbics, com el de Barney, que estaven alliberats de tota imposició i permetien que les dones es poguessin expressar des de la seva diferència, cadascun aportant a la literatura una visió pròpia i no esbiaixada pels pressupòsits masculins (Alba dins de Vivien, 2006: 16).

La personalitat de Barney causava tal fascinació i marcà tant el París de la seva època que la seva persona va esdevenir material literari per a diverses autores. Liane de Pougy, per exemple, s'inspirà en la relació que va mantenir amb Natalie Clifford Barney entre 1899 i 1900 per escriure la seva obra *L'Idylle Saphique*, de l'any 1901. Però també podem traçar Barney en altres personatges novel·lesc, com el de Flossie en la col·lecció de novel·les de *Claudine* de Colette; o el d'Evangeline Musset de *Ladies Almanach*, en què Djuna Barnes fa una sàtira del saló literari de Barney; o en la Laurette de Lucie Delarue-Mardrus en l'obra *L'Ange et le pervers*; o en la Valérie Seymour de *The Well of Loneliness* de Radclyffe Hall (Chalon, 2004: 63). I com no podia ser d'una altra manera, Barney també inspirà Renée Vivien, que la deixà immortalitzada en Lorély, la protagonista de la seva única novel·la *Une femme m'apparut...*, que serà analitzada en l'apartat següent.

Si Natalie Clifford Barney es preocupà més per la seva faceta vital de llibertat sexual i amorosa –sense perdre de vista mai la literatura, però– i per assegurar condicions materials òptimes per a la creació literària en el seu saló; Renée Vivien (pseudònim de Pauline Tarn, d'origen anglès), en canvi, desgraciada en vida atès el seu suïcidi l'any 1909, tingué com a principal i única empresa vital centrar esforços en la seva literatura.

3. SAFO EN L'OBRA DE RENÉE VIVIEN

En la 'nota de l'autora' que Maria-Mercè Marçal afegeix en la seva novel·la *La passió segons Renée Vivien*, la poeta catalana ens afirma sobre Vivien: «*Segurament ens trobem davant de la primera autora després de Safo que ha cantat de forma inequívoca i oberta l'amor per una altra dona. Així 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*» (2019: 361). Safo –o Psafa– i Lesbos amaren tota l'obra de Vivien des de vessants i perspectives molt diverses, amb matisos molt concrets i diferents. Perquè Vivien mai deixà de dialogar amb la de Lesbos, incessantment imaginant-la, reescrivint-la.

3.1. Sapho (1903)

L'any 1903, Renée Vivien publicà la seva traducció dels poemes de Safo, una traducció de la qual la crítica ha dit que la feia més lesbiana del que donaven a entendre els seus textos. Aquesta traducció l'encapçalà amb una nota biogràfica de la poeta de Lesbos en què contradeia diversos punts que comentaristes previs de Safo havien donat per certs. DeJean (1989: 249) ens ofereix uns quants exemples d'aquestes contradiccions de Vivien que descriuen una Safo plenament lesbiana i conscient d'aquest fet. Per exemple, Vivien dona tan sols per correcte el nom de Psappha; afirma que dels seus poemes tan sols es pot extreure amor per les noies i en cap lloc hi veu el més mínim indicatiu d'amor per un home; constata que Safo rebutjava la institució del matrimoni i que mai la va promoure entre les companyes del seu cercle; finalment, entre d'altres, nega l'existència de Faó com a amant de Safo com també nega que hagués tingut cap filla anomenada Cleis, ja que el fet de ser mare biològica anul·laria qualsevol possibilitat d'una Safo *cent pour cent* lesbiana.

L'edició de Safo preparada per Vivien va tenir evidents detractors, com per exemple, André Lebey. Dilts (2019: 84) explica que aquest autor francès ja havia traduït una col·lecció de poemes de Safo al francès l'any 1895 en una edició que considerava acurada atès que va incloure tots els fragments de la poeta coneguts fins al moment sense prendre's la llicència de completar-los o modificar-los i presentant-los tal com es conservaven. Si bé Lebey afirmava avantposar la qualitat de Safo als costums lèsbics que podia representar i la considerava tan excepcional que podia transitar el terreny de la no heterosexualitat, decidí traduir els seus poemes amb pronoms masculins per a l'objecte

estimat. Quan Vivien publicà la seva traducció, Lebey la denuncià públicament per voler fer una nova edició dels poemes de Safo i el seu editor li respongué que la traducció que havia fet ell s'havia venut malament, amb una tirada de tan sols 300 exemplars. Tanmateix, per a la crítica acadèmica, Lebey havia mantingut l'estatus fragmentari dels textos i no havia fet recosits, cosa que Vivien sí havia fet i se li imputava com a poc rigorós. És per això que, retrospectivament, la traducció de Vivien s'entén millor no com a traducció literal i filològica dels poemes sàfics, sinó que s'ha de veure com un gest diferent més encarat cap a la recuperació i recreació de Safo.

Tanmateix, Vivien, per tal de legitimar la seva edició, hi va fer constar els fragments de Safo en grec acompanyats d'una traducció literal en prosa i d'una altra poètica en vers; i també incloïa altres poemes inspirats en Safo, com els d'Swinburne (DeJean, 1989: 249). Dilts (2019: 91) detecta en això una voluntat de Vivien d'escapar qualsevol posició de domini. És a dir, Vivien juxtaposa diverses traduccions i invocacions de Safo sense canonitzar ni donar per correcte cap d'elles, ja que pretén crear un diàleg intertextual en què tots els textos siguin vàlidament atribuïbles a Safo per tal que s'il·luminin entre ells i permetin copsar la grandesa de Safo. A més, no numera cap fragment per tal de no imposar cap ordre concret: Vivien sembla que elabora una constel·lació de textos múltiples i desplaçables, sense lectures ni interpretacions úniques, sinó que es nodreixen els uns als altres afegint-hi diverses capes de lectura i de comprensió. Perquè Vivien, omplint els buits dels fragments, no pretén deixar-los com a versions tancades, sinó demostrar que ella els ha omplert d'una manera concreta, amb la seva Safo personal, i que altres infinites maneres de llegir i reinterpretar Safo són possibles. Per això també adjunta els fragments en grec original: per tal de deixar clar quina és la llavor que pot ser usada per a recollir altres fruits poètics, no tan sols el seu. Els buits dels fragments amaguen una escriptura que hi és i no hi és alhora, que ho pot ser tot i pot ser no res. Els símbols que indiquen fragmentarietat afecten la lectura de Safo ja que alguna cosa s'ha quedat pel camí i no ens arriba, i el que contenen és intraduïble perquè no hi és i alhora pot ser qualsevol cosa (Dilts, 2019: 94). Aquí hi ha la presència d'una absència que pot convertir-se en tantes coses com lectures i escriptures s'hi puguin encabir i imaginar en el buit. Per això de Safo mai hi haurà un significat últim, com tampoc cap reinterpretació definitiva, i Vivien sembla ser conscient d'això. I aquí és on rau la fertilitat i la fortuna literàries de Safo: en el poc que sabem d'ella però en tot el que ens convida a imaginar inesgotablement.

Per tal de preparar aquesta edició polimorfa, Vivien es degué inspirar en la de l'anglès Henry Thornton Wharton, que hauria estat el seu primer contacte, així com el de Barney, amb els poemes de Safo i que també comptava amb el text grec i traduccions en prosa i poètiques a l'anglès amb cites finals d'altres poemes sàfics posteriors, com ara també una altra vegada els de Swinburne (Dilts, 2019: 83, i DeJean, 1989: 250). Vivien, però, rebutja la bisexualitat ambivalent de Safo que traspuen les traduccions de Wharton; ella tan sols es fixa en el model d'edició.

L'edició resultant de Vivien és tan diferent que s'acaba considerant una (per)versió i no una traducció, és a dir, una obra completament nova que pot resultar problemàtica de cara a l'acadèmia ja que no respon a criteris filològics sinó de creativitat i recepció literàries. Tanmateix, Dilts valora positivament la traducció i aproximació que fa Vivien –i Barney– de Safo a partir del que Luce Irigaray apunta sobre la reescriptura dels textos clàssics grecs. Les traduccions i invocacions de Safo de Vivien «*represent a radical approach to translation than those canonical and phallogentric*» (Dilts, 2019: 81). És a dir, ella no tradueix de manera filològica Safo, sinó que la reescriu, traslladant l'essència dels seus textos, reimaginant-la i ampliant-la, creant un llenguatge nou i articulant noves possibilitats de subjectivitat femenina; imitant i reinterpretant Safo apareixen noves maneres de representacions literàries femenines i nous paradigmes relacionals envers els homes, com diu Irigaray (Dilts, 2019: 89). I de vegades, aquestes reescriptures les fa també de manera no intencionada –o potser sí–, a partir de males lectures o errors de traducció involuntaris. Un dels exemples més evidents de com Vivien pren breus fragments i els amplia fins a convertir-los en poemes més extensos és «*Je t'ai possédée, ô fille de Kuprôs!*» (Vivien, 2006: 70-73).

Vivien encapçala aquest poema amb un fragment de Safo en francès que correspondria al número 134 en l'edició de Voigt: «*Vaig parlar en somnis amb la que és de Xipre...*» (Safo, 2022: 175). Podem deduir que la seva cita correspon a aquest fragment per l'aparent semblança, ja que ella el col·loca en francès de la següent manera: «*Et certes j'ai couché dans un songe / avec la fille de Kuprôs*». Com es veu, Safo es referia a la de Xipre, és a dir, Afrodita; i Vivien també, però s'hi refereix com a filla de Xipre transliterant el topònim a partir del grec. Aquest és un petit detall que demostra com de fidedigna pretenia ser Vivien a la pronúncia original grega. Però aquí hi ha una evident lectura i posterior traducció errònies de Safo per part de Vivien. Tanmateix, lluny de ser un problema, atès que ja hem dit que aquest projecte de Vivien és més profitós entendre'l

no com una traducció, aquesta possible confusió li aporta potencialitat creativa i li permet explorar nous horitzons poètics.

Com bé diu Harold Bloom, la tradició literària avança a base de lectures esbiaixades o desviades del text, és a dir, *misreadings*, ja que així s'obren nous camins, noves possibilitats per a la creació poètica (Viñas, 2017: 536). En el poema de Safo, la veu poètica somia que parla amb Afrodita, mentre que el jo poètic del poema de Vivien el que fa és somiar que jeu amb ella. Així doncs, podem traçar en aquest poema la presència de Safo, perquè Vivien ens ho indica, però la poeta de Lesbos tan sols li ofereix la llavor que és el seu fragment i Vivien explota aquesta potencialitat creativa.

Vivien li col·loca a Afrodita, filla de Xipre, els mateixos atributs que, com veurem més endavant, li atribueix a la *femme fatale* protagonista de la seva única novel·la. Aquests atributs són la pell pàl·lida, la immortalitat, vestida amb vels, cruelment capriciosa. Per tant, aquí ja comencem a albirar la idea sàdica i decadentista que té Vivien de Safo i dels personatges lèsbics en general. D'altra banda, els fets del poema tenen lloc en un espai oníric –el somni– espai comú en l'obra de Vivien, ja que, seguint els postulats decadentistes, li permet fugir de la lletjor i la sordidesa del món. És en els somnis que veu els seus desitjos més clars. Allò oníric, l'evanescència i la incertesa són elements essencials en l'obra de Vivien, com es veurà en els seus altres textos, atès que li permeten crear ambigüitats que l'allunyin de la realitat i de l'original més immediat.

Un sector de la crítica (Dilts, 2019: 92) proposa entendre aquests desviaments com a errors deliberats per tal de no privilegiar cap versió dels poemes i permetre al lector decidir i considerar els diversos trasllats lingüístics que es poden fer de Safo i també a partir de Safo.

Gubar (1984: 47) suggereix que la figura de Safo no exerceix l'angoixa de la influència de Bloom en Renée Vivien, ja que el fet de ser una autora fragmentària la converteix en una precursora literària que requereix d'una col·laboradora que la complementi i la reompli de significat en llegir-la o reescriure-la. És a dir, Safo es completa quan hi ha algú que la llegeix, que omple els buits. I és amb aquest desplaçament lector que Safo s'uneix a les seves deixebles i les abraça i connecta amb una tradició literària femenina. Vivien no pot sentir la por d'haver de superar la poeta de Lesbos, perquè el que fa Safo és inclinar-se cap a ella i donar-li els seus poemes com a llavors, com una ofrena per a l'escriptura. Gubar proposa que el que hi ha entre Safo i Vivien és

una escriptura basada en la col·laboració mútua i mai una pugna. I, com diu DeJean (1989: 250), Vivien no amaga els seus desviaments poètics respecte de Safo, ja que en la seva edició es veu clarament on acaba Safo en el text grec i on reprèn ella la paraula en una clara assumpció de la veu sàfica com a pròpia. Aquesta col·laboració permet una ruptura amb la tradició literària patriarcal, però també aquesta idea de treball conjunt entre Safo i poetes futures, com Vivien, ofereix «*divergent interpretations of what lesbianism means as an imaginative force*» (Gubar, 1984: 47). És a dir, el lesbianisme de Safo deixa de ser monolític i emergeixen noves formes d'imaginar i relatar l'experiència del lesbianisme, ja que cada autora el viu poèticament (i vitalment) des de la diferència tot i que l'origen comú el situïn en Safo.

3.2. Une femme m'apparut... (1904)

Renée Vivien publicà la seva única novel·la, *Une femme m'apparut...*, l'any 1904, editada per Alphonse Lemerre; i fins l'any 1977 no es tornà a publicar, en aquest cas a càrrec de l'editora Régine Deforges. L'any següent, el 1978, va veure la llum una nova edició, definitiva però bastant retocada de l'original, i és aquesta edició amb què he treballat (Vivien, 2006).

Gayle Rubin (dins de Vivien, 1982: iv, xii) considera aquesta novel·la no només un artefacte literari, sinó també un document històric per al lesbianisme que testimonia en clau literària l'atribolada relació amorosa entre Vivien i Barney atesa la incompatibilitat evident, i de la qual n'eren conscients, que les separava. El debat sobre la monogàmia i la fidelitat va ser un tema central en la relació d'ambdues com bé explica Rubin (dins de Vivien, 1982: xv, xvi). Si bé Barney rebutjava la fidelitat i advocava per entendre l'amor –i el sexe– com relacions làbils basades en subjectes lliures que no es lliguen l'un a l'altre, Vivien sí que creia en un amor romàntic basat en l'exclusivitat de la parella. Barney considerava que el sistema sexual era una invenció opressora i que la gelosia, la possessió de l'estimada i l'exclusivitat reprimien els diversos i múltiples desitjos de tot individu. Barney sempre predicava un amor veritable, sincer i complet, però mai exclusiu a una sola persona. Si bé aquests fets poden semblar superflus i aliens a aquest estudi, cal tenir-los en compte ja que segellen bona part de la relació entre les protagonistes de la novel·la com ara seguidament s'exposarà. Tanmateix, tot i que diverses lectures biogràfiques són possibles en aquesta novel·la, en aquest treball em

limito a analitzar el tractament que hi ha de Safo en aquest text i prendré en consideració tan sols aquelles dades biogràfiques que puguin tenir certa rellevància o correlació amb els fets narrats.

La crítica literària (Rubin i Alba dins de Vivien, 1986 i 2006, respectivament) ha deixat clar que el personatge de Lorély pot ser llegit com un *alter ego* de Natalie Clifford Barney. La primera descripció que tenim d'ella és la següent: «*Lorély es la sacerdotisa pagana de un culto resucitado, la sacerdotisa del amor sin esposo y sin amante, tal como antaño lo fue Psappha, a la que los profanos dan el nombre de Safo. Ella te enseñará el amor de las amigas*» (Vivien, 2006: 19). Aquesta intervenció del personatge anunciador de San Giovanni – de vegades llegit com un *alter ego* racional de Vivien– a l'altra protagonista, la que ha de ser iniciada –*alter ego* passional de Vivien–, mostra programàticament diversos punts importants al llarg del text: primer, que Lorély és l'escollida per a preservar i perpetuar un culte pagà que comporta el rebuig de qualsevol mena de companyia masculina; segon, que aquest culte és el de Psappha, en dialecte eòlic tal i com la deurien haver designat les lèsbies originals a la seva mestra, i no 'Safo', que és el nom per als pagans, per als que no pertanyen a la veritable gènesi d'aquest culte; i tercer, que aquest és un culte basat en l'amor i, concretament en l'amor perenne per les amigues. Com van intentar fer en vida Barney i Vivien, aquí ja es proposa la recuperació de la vida i la manera de fer sàfiques conegudes durant el *fin de siècle*. Renée Vivien divinutza Safo, l'eleva al més alt estadi espiritual, com un far que ha d'il·luminar el camí. Aquesta idea de Safo com a sacerdotessa va ser popular i es desprenia dels seus propis fragments, com ara la famosa *Oda a Afrodita* (fr. 1) i el fragment 2 –en l'edició de Voigt tots dos–. Ambdós poemes són himnes clètics, és a dir, d'invocació als déus, en aquest cas a Afrodita (Creus dins de Safo, 2022: 283-284). És a dir, són textos en què la veu lírica de Safo convoca la deessa de l'amor per tal de fer-li arribar els seus precis i retre-li devoció. Fragments com aquests serviren per a deduir una imatge esbiaixada de Safo i del seu cercle com a organització religiosa (o '*thiasos*') al servei d'Afrodita o, com altres fragments deixen veure, de les Muses. Vivien pren això per a la seva novel·la i exposa un complet culte a l'Amor per part de Lorély en tant que sacerdotessa.

Lorély apareix com a descendent directa de Psappha, com si l'hagués conegut, «*como si la hubiera oído cantar en un huerto de Mitilene*» (Vivien, 2006: 27). Lorély, com va fer Barney amb el seu saló, ha rescatat Safo de les ruïnes i li ha retornat el culte que mereix; i deixa clar que, tot i que els déus han mort, «*el culto a sus poemas nunca*

perecerá» (Vivien, 2006: 27). Safo requereix un amor exclusiu, una completa dedicació vital i artística al seu llegat: Safo va morir però la seva herència es manté ben desperta. De Lorély també se'ns diu que semblava «una exiliada de Mitilene» (Vivien, 2006: 51), una dona d'època pagana perduda en l'època actual però que alhora «era de todos los tiempos, fuera de la hora presente». És a dir, Safo, com si fos un ens superior que existí i morí en un temps concret abraça tota la posteritat, i, en aquesta transcendència, personatges com el de Lorély semblen enviats des del passat gloriós de Mitilene per a il·luminar èpoques futures.

Lorély és, sens dubte, un personatge peculiar –com ho va ser Barney– que justifica la promiscuïtat al·legant que ella estima l'Amor etern en comptes de les efímeres criatures que el componen. Com si es tractés d'una lògica platònica, Lorély advoca per les rèpliques de l'amor a moltes dones per tal d'així apropar-se a la idea de l'Amor. És a dir, confia en la màxima de que la suma dels amor fan l'Amor; la seva vida es basa en perseguir un ideal. Aquí veiem clara l'aposta per la poligàmia de Barney que destacava Rubin.

En el segon capítol, és quan Lorély se li presenta a la jove protagonista sense nom, que aleshores pronuncia el mateix títol del llibre (Vivien: 2006, 21). Perquè aquesta és la història d'una revelació, d'una il·luminació que duu a terme Lorély com a gran mestra de cerimònies que és. Lorély se li apareix pàl·lida i rossa, vestida amb vels, com amb el secret i la promesa d'alguna cosa, vels que «traducian la insidiosa flexibilidad de su cuerpo» (Vivien, 2006: 21). La blancor de la pell i el daurat dels cabells no semblen aleatoris, sinó que apunten a dos atributs clau de finals de segle a l'hora de descriure una *femme fatale*, tal i com les havien pintat els Prerrafaelites, pintura que Vivien, essent anglesa, hauria conegut de primera mà (Martínez, 2005: 149).

I Lorély se li apareix, sense que això sigui cap casualitat, en un saló ple de lliris, orquídiades, gardènies, tot de flors hivernals i fredes, com destaca la protagonista, tal i com serà amb ella Lorély: gelada i lunar. I aquest saló directament ens remet al salonet que Barney havia muntat en el seu temple del jardí de casa seva o directament al seu saló literari. A més, Rubin (dins de Vivien, 1982: vii) destaca la presència de lliris quan explica que Barney i Vivien es van conèixer «on a winter night in 1899 in a room full of lilies»; i es conegueren quan Barney encara mantenia una relació amb Liane de Pougy. Per tant, no ens ha de sorprendre que, en aquesta primera trobada, Lorély ja li mostri totes les noies

del seu cercle i li deixi clar que les estima a totes elles, cadascuna a la seva manera, perquè totes són diferents i cap amor és igual.

Però Lorély, tot i ser la gran sacerdotessa escollida, pateix d'*spleen*, malestar que tampoc ens ha de sorprendre ja que Baudelaire l'havia popularitzat amb els seus poemes i formava part de l'estètica decadentista en la qual inscrivim Vivien. L'amor i el plaer se li han tornat a Lorély completament prosaics, sense res d'extraordinari; cap amor l'acaba de satisfer i sent que ha esgotat tots els amors de les noies que coneix. Per això espera amb candeletes noves noies que li portin nous amors i l'alliberin d'aquest tedi en què es troba immersa. Ella sap que el seu desig és insaciable, que té una vitalitat tan forta que mai quedarà satisfeta, i això li impossibilita estimar de veritat algú. Ella tan sols sap consumir amors i més amors, sense poder parar, tot i el tedi i la desesperança que això li provoca. El desig se li desfà, mai l'aconsegueix preservar, ja que no sap estimar. De les noies tan sols persegueix «*lo que tienen de fugitivo, de inasible, todo lo que nunca poseeré de ellas. Y esta voluptuosidad incompleta que bebo en su boca es más preciosa que la felicidad, la felicidad prosaica y material...*» (Vivien, 2006: 43). El que ella representa i el seu narcisisme faran que mai pugui conèixer un amor sincer, i això la modificarà i la torturarà, la farà ser rancorosa. És clau la paradoxa que Lorély posi com a impediment per a estimar de veritat alguna noia la seva terrible llibertat. La seva llibertat és tan exacerbada que la desborda i li impossibilita lligar-se a cap amor, moral o convicció. Diu Lorély: «*Los esclavos son dignos de envidia... Yo soy libre, libre, terriblemente...*» (Vivien, 2006: 71). Ella sap que si dugués una vida constreta i limitada, podria descobrir el que és estimar exclusivament algú, però sap que la seva naturalesa és la de la llibertat, la de no tancar-se a cap abraçada en concret, sempre oberta a totes les noies que puguin oferir-li ni que sigui un sol petó.

Aquest text desborda intertextualitat, començant amb la pròpia Safo, que amara i embolcalla tot el text i la seva filosofia. Però també hi trobem referències directes a l'obra sàfica d'altres autors i autores cabdals per a Vivien. Com no podia ser d'una altra manera, Barney, com a escriptora, hi és present de manera directa. Vivien inclou en la seva novel·la (2006: 27) el pròleg dels *Cinq petits dialogues grecs*, i és curiós com segueix el joc de la seva amiga i cita el fragment com a producció original de Tryphé, pseudònim que Barney emprà quan els publicà.

Aquest pròleg² li serveix a Vivien per a il·lustrar com l'únic culte, amor, desig i objectiu vital és Psappa; de la mateixa manera que Lorély, com a substituta de Psappa, serà objecte únic de culte, amor i desig per a la jove protagonista. És a dir, Lorély ha pres el lloc de Psappa, és la seva reencarnació, i la protagonista no pot fer altra cosa que estimar-la, com repetidament indica al llarg de la novel·la. Lorély, com Psappa, és l'alfa i l'omega de tot, en un cicle infinit de culte al llegat vital i artístic de la de Mitilene.

Una altra evident intertextualitat la trobem quan la jove protagonista li dedica a Lorély uns versos de Swinburne (Vivien, 2006: 30). Els versos en qüestió són tan sols un parell: «*A mind of many colours, and a mouth / of many tunes and kisses...*». Vivien no indica a quin poema pertanyen, però són fàcils de rastrejar en l'obra completa de Swinburne ja que pertanyen a un dels seus poemes més populars i aplaudits per la crítica: 'Anactoria'. Aquest poema s'ha entès tant com a epístola en vers com soliloqui o monòleg dramàtic (Cook, 1971: 80) i explica el procés de deformació d'una Safo que primer ignora, però finalment descobreix que està maleïda pels amors i que les noies se li escorren de les mans. Aquest és un procés que també pateix Lorély. El poema de Swinburne s'ha considerat pornogràfic perquè explicita pràctiques lèsbiques, concretament les que dibuixen una Safo perversa. I aquesta perversió s'explica atès que aquesta Safo està més preocupada per un objectiu vital de caire sexual que no pas pel seu projecte artístic; provocant tot això una espiral de frustració a causa de la insaciabilitat amorosa que es tradueix en malícia i sadisme. De nou, podem extrapolar això al personatge de Lorély i en darrer terme a la mateixa Barney. El tedi i la frustració causats per un caràcter narcisista destructiu les empeny —a la Safo de Swinburne i a Lorély-Barney— a la crueltat i a infligir dolor en les amants. Podem traçar un evident paral·lelisme

² « *Si me amas, dejarás todo aquello que adoras, y los lugares en los que te recuerdas y aquellos en los que tienes esperanza; y tus recuerdos y tus esperanzas no serán sino un deseo de mí.*

Si me amas, no mirarás ni hacia atrás ni hacia adelante, no sabrás sino de mí, y tu destino no llevará más huella que la mía.

Si me amas, no tendrás más infinitos que mis labios, más cárceles que mis brazos, y de mi cuerpo compondrás todos tus sueños...”.

Y yo le contesté sollozando:

“Te amo”. »

(Vivien, 2006: 27-28; traducció de Susana Cantero).

aquí entre la Safo de Swinburne i Lorély, que en tant que substituta directa de Psappha, pateix els mateixos processos de deformació i perversió.

En el poema d' *Anactoria*, Swinburne parteix del fragment 16 (Voigt), en què la veu poètica, identificada amb la de Safo, compara la bella Helena d'Esparta amb Anactòria, que hem de suposar que és una noieta que ja no té al seu abast, ja que el jo líric –Safo– afirma que *«veure-la un cop més seria més bonic que contemplar qualsevol desfílada de carros»* (Creus dins de Safo, 2022: 287), atès que la tesi principal d'aquest poema és que no hi ha res més bonic i digne d'adoració que la persona a qui un estima.

Així doncs, el poeta anglès pren el motiu de l'abandonament de Safo per part de les noies del seu cercle, motiu recurrent en la poesia sàfica. Alguns d'aquests fragments donen a entendre que algunes noies, en casar-se, abandonaven la comunitat i el cercle de Safo per a entrar en la esfera domèstica del matrimoni heterosexual. Safo, en el poema de Swinburne, lamenta de manera tràgica i exacerbada, la pèrdua d'Anactòria i el seu desig és tan devastador que hi plana una pulsio de mort i violenta ruptura dels subjectes al llarg del poema. Potser Vivien col·loca aquí els versos d'aquests poemes com a preludi d'aquesta follia, que també patirà Lorély, a causa de la noia perduda i que abandona la mestra. Lorély tampoc tolerarà perdre noies per tal que es casin amb homes i així ho expressa en el següent fragment del capítol X de la novel·la quan una de les noies li comunica que es casa: *«—Irà a consagrar su amor ante la iglesia, cuyas fórmulas hechas y cuyos juramentos obligatorios aceptará. Y así impondrá de antemano la esclavitud a sus futuros hijos. No comprende lo que hay de humillante y de inmoral en la unión legítima. Y sobre todo, y sobre todo, hoy acepta, pero mañana padecerá la brama envilecedora del macho...»* (Vivien, 2006: 44).

En aquest capítol X, veiem com Lorély critica la unió legítima religiosa i el sotmetiment que suposa per a la dona casar-se. També critica la reproducció heterosexual, ja que d'aquestes unions naixeran fills que patiran un món i una realitat que s'ensorren: *«¿Y qué destino les reserva a esas criaturas de mañana?... La angustia, la enfermedad, la vejez y la muerte. ¿No se ha parado a pensar que un día sus hijas y sus hijos la maldecirán por haberlos creado, por haberlos arrojado como pasto al dolor fatal?»* (Vivien, 2006: 45). La reproducció sexual és, per a Lorély, la perpetuació del dolor de l'existència humana. Per tant, veiem aquí com traspua la idea que l'únic amor pur que no comportarà sofriments futurs és l'homoeròtic, atès que és l'únic amor que té com a

objectiu final a si mateix i no cap altra intenció, com la reproductiva. Tan sols el lesbianisme pot reunir alhora plaer i puresa, perquè és un amor lliure i sense la jerarquia marcada per l'home i la profanació dolorosa que suposa la fecunditat de l'heterosexualitat (Martínez, 2005: 151). Lorély creu que el pacte del matrimoni condueix a la crua realitat de l'esclavitud de la dona, mentre que ella el que ofereix a les noies és el somni de la passió i de l'afecte, amb el dolor inclòs de l'amor perquè ella fa patir, però sempre des de la bellesa i l'ideal. Que les noies es casin és un fracàs de la seva funció com a sacerdotessa del culte pagà a Psappha, és dolor i desil·lusió, és saber que una altra noia se li escapa i ella queda més lluny de conèixer l'amor veritable. El matrimoni i la maternitat ho corrompen tot i participen de la lletjor del món; i, per això, li provoquen fàstic i rebuig. Lorély s'acomiada d'aquesta noia, com Safo s'acomiadava de les seves, però Lorély ho fa des de la vilesa i el ressentiment, dient-li que a partir d'ara, com que l'abandona, la tractarà com si estigués morta, l'enterrarà en l'oblit. Safo, en el fragment 55 de Voigt, també amenaça una noia amb el càstig de l'oblit. I com en la Safo del poema de Swinburne, es detecta també en Lorély la pulsio de mort a causa de la violència que provoca l'abandonament i la consegüent follia, ja que Lorély presa d'un furor momentani deixa anar paraules embogides sense parar, amenaçant la noia i maleint-se a si mateixa per la fatiga que li provoca estimar, fatiga que cada vegada més l'acosta a la mort (Vivien, 2006: 47). La noia, finalment, davant d'aquest panorama desolador, no marxa, rebutja l'home i decideix quedar-se amb Lorély.

El poder de convicció i manipulació de Lorély sembla que ho pot tot. En el capítol VI (Vivien, 2006: 33), es presenta Lorély com si fos un ésser sobrenatural i és comparada amb nàiades, nereides i mènades, ja que ella és un personatge de desfermat desig i follia, perillosa i encisadora com el cant de les sirenes. I, precisament, tots aquests personatges de la mitologia clàssica carreguen també una pulsio de destrucció i devastació vitals.

En última instància, Lorély és el record i la imatge de la immortalitat de Safo. Així ho expressa ella mateixa: «—*Tienes razón, soy eterna. Moriré, pero renaceré, y aquellos que amen mi recuerdo me reconocerán por siempre...*» (Vivien, 2006: 33). És a dir, Safo i el que representava van morir, però ha anat renaixent en altres cossos, recuperant el record del projecte artístic i vital que encetà i lluitant contra l'oblit.

I sembla ser que no només Safo es reencarna en el cos de Lorély, sinó que, en el capítol XIX, una de les companyes de Lorély diu haver estat una noia del cercle de

Psappha a Lesbos en una altra vida i que, fins i tot, veié com Psappha invocava la deessa i també escoltà cantar l'*Oda a Afrodita* (fr. 1 de Voigt): «—*Si es cierto -decía una de ellas- que el alma se reviste con varias apariencias humanas, yo nací en otro tiempo en Lesbos. [...] una compañera de más edad me llevó al templo en el que Psappha invocaba a la diosa... Oí la oda a Afrodita... Nunca aquel melodioso recuerdo se apagó a través de los años, ni siquiera a través de los siglos*» (Vivien, 2006: 66). La filiació amb la poeta de Lesbos és tan forta que el seu record es manté fins i tot en altres cossos d'altres èpoques. En aquesta mateixa intervenció, la noieta dibuixa també una Safo perversa que mai l'estimà, malgrat que tots els seus desitjos sempre començaven i acabaven en la poeta. També narra que, quan Safo morí de manera gloriosa per a la posteritat, ella no plorà, però veient que les seves companyes sí que ho feien les aturà recurrent a un fragment de Safo (fr. 150 de Voigt) en què precisament es rebutja el dol i el plor en aquest cercle, ja que elles es dediquen a l'amor i no a la lamentació: «*Les recordé sus palabras magnánimas: "... Porque no es justo que esté la lamentación en la casa de los servidores de las musas: eso es indigno de nosotras..."*» (Vivien, 2006: 66).

Quan la protagonista es veu refusada per Lorély, tot i que no deixa d'estimar-la, coneix una noieta de nom Dagmar i comença a interessar-se per ella. En el capítol XXXVII, Dagmar li anuncia que es casa i unes línies abans d'aquest anunci la protagonista compara la seva nova estimada amb Erinna de Telos: «*Es usted poetisa como Eranna de Telos, la virgen que murió a los diecinueve años y fue amada por Psappha... Pero ¿cuál es la grave noticia de la que me hablaba hace un momento?*» (Vivien, 2006: 114). Erinna sí que fou poeta, però Vivien pren aquí informacions errònies sobre la seva biografia que han circulat tradicionalment i que la crítica posteriorment ha corregit. Finalment hi ha hagut consens per part de la filologia en dir que Erinna era natural de l'illa de Telos, però l'epigrama anònim IX 190 de l'*Antologia Palatina* va conduir a creure que Erinna era amiga i coetània de Safo, ja que en aquest epigrama se la situa com a lèsbia i és comparada literàriament amb la gran Safo (Capellà, 2004: 107-108). També la *Suda*, si bé diu que podria ser de Telos, la col·loca possiblement a Lesbos i afirma que «*era companya i contemporània de Safo*» (Capellà, 2004: 126). Tanmateix, se sap que Erinna hauria viscut al llarg del segle IV a.C., és a dir, segles després que Safo. Sobre l'edat de la seva mort, també citada en aquest fragment de Vivien, hi ha hagut més deduccions errònies (Capellà, 2004: 109). D'Erinna tan sols es conserven tres possibles epigrames, dos versos d'un poema més llarg en hexàmetres i un reguitzell de versos molt

malmesos i fragmentats d'un poema titulat la *Filosa* que, segons la *Suda*, hauria tingut 300 hexàmetres. En la *Filosa*, Erinna lamenta la mort de la seva amiga Baucis, que morí prematurament amb dinou anys i que han fet entendre que Erinna escrigué aquest poema amb la mateixa edat. En la *Suda* s'explica també que morí verge als dinou anys, sense saber-se ben bé d'on surt aquesta informació (Capellà, 2004: 111). També veiem com es plany que, abans de morir Baucis, l'hagués abandonada per casar-se amb un home i té molt present les vivències compartides en la infantesa.

Podem establir aquí, de nou, un paral·lelisme amb la poesia de Safo quan plora les noies que surten del seu cercle per unir-se en matrimoni a un home i recorda les hores passades de festetes i jocs florals. Però en el poema d'Erinna hi ha un doble abandonament: el de l'amiga i el de la vida. I això confereix més dramatisme al poema, ja que el seu és un comiat definitiu. Vivien, tot i que erròniament relaciona aquí Safo i Erinna seguint el que diuen els testimonis, se serveix d'aquesta història com a element anticipant del que li ve a explicar Dagmar i així establir un evident paral·lelisme: Dagmar, com Baucis va fer amb Erinna, vol abandonar la protagonista per tal de casar-se. Vivien, per tant, com ja s'ha dit que fa al llarg de tota la seva novel·la, té la voluntat de reproduir situacions de la poesia sàfica en la posteritat i així corroborar que aquest llegat no ha mort i que les històries entre els noies deixebles de Lorély són les mateixes de les que varen seguir a Safo.

Vivien, en aquesta novel·la, no deixa de banda l'aspecte musical de la poesia sàfica, i para esment a la importància de la lira per a la poeta de Lesbos. En el capítol XXXV (Vivien, 2006: 107), quan la protagonista veu una tortuga afirma que és un animal harmoniós fent referència a la història, desenvolupada en l'himne homèric a Hermes, que explica que aquest déu inventà la lira –o *chélys*– a partir de la closca d'una tortuga. I acte seguit cita un fragment de Safo en què la poeta expressa la gran capacitat melódica de la lira, titllant-la de divina precisament per ser un regal del déu Hermes als homes, i demanant a l'instrument que deixi anar la seva veu, que soni. El fragment en qüestió reproduït en la novel·la de Vivien és el 118 de Voigt: «*Au, tortuga divina, digue'm, / feste veu...*» (Safo, 2022: 163).

Podem llegir aquesta novel·la de Vivien clarament des dels postulats del decadentisme. Aquí hi trobem reflexions malaltes de l'amor i de la vida; espais i episodis onírics que defugen la realitat; el rebuig de la lletjor del món; paisatges primitius de la

naturalesa allunyats del fals progrés del món; el fal·laç culte a l'artificialitat; la pèrdua de la fe i el desdeny per la moral i les convencions de l'època. I sobretot, una protagonista turmentada, com Vivien, per un altre personatge foll i ebri de la maledicció dels amors, com Lorély. Vivien, amb el tractament que fa de Safo, deixa veure implícitament que és el decadentisme el lloc òptim per al lesbianisme, que per a ella «*the lesbian is the epitome of the decadent and that decadence is fundamentally a lesbian literary tradition*» (Gubar, 1984: 49). O, com a mínim, el seu lesbianisme, tal i com ella el va viure i entendre, tan sols podia tenir lloc en els paràmetres decadentistes.

Cal destacar també que el gest de Vivien és molt intel·ligent en aquesta novel·la, ja que la seva Lorély és una *femme fatale* pròpia de l'imaginari masculí però en una narrativa lesbiana. Aquí veiem el desplaçament que fa Vivien cap al discurs del gineceu assimilant discursos masculins com a femenins, tot subvertint els mecanismes literaris i estètics dels homes i reapropiant-se de la Safo que autors com Baudelaire i Swinburne havien manllevat a les dones. Baudelaire s'havia postulat com a hereu de Lesbos i amb això que proposa Vivien el destrona, col·locant-se ella, en tant que dona i lesbiana, com a veritable escollida per a cantar «*the secrets, the dark mysteries of Mytilene*» (Gubar, 1984: 49). Martínez (2005: 153) apunta que aquesta novel·la és una novel·la de gineceu, ja que tan sols hi tenen cabuda mirades femenines i en què l'amor lèsbic suposa un renaixement i una elevació moral cap a l'únic amor vertader. Vivien explicita com els homes ingènuament creuen que el lesbianisme enriqueix de morbositat les seves avorrides pràctiques fins que se n'adonen que ells queden exclosos d'aquest desig lèsbic perquè no hi poden participar, i és aleshores quan ataquen la qüestió moral i de puresa del lesbianisme (Gubar, 1984: 49). La depravació del lesbianisme pertany, per tant, a la mirada masculina i en aquesta novel·la tan sols hi ha dones que estimen o que intenten estimar, que fan mal perquè la llibertat del veritable amor sempre comporta el desbordament d'escollir i decidir, d'acollir o abandonar.

3.3. La Dame à la louve (1904)

L'any següent de publicar la seva polèmica edició de Safo, al 1904, Renée Vivien publicà el recull de contes *La Dame à la louve*. En aquesta col·lecció, hi ha dos relats d'evident temàtica sàfica en què el personatge de Safo s'hi esmenta directament: «*Psafa encisa les sirenes*» i «*Bona dea*».

En el primer d'aquests contes, la veu narradora fa referència a algú que l'acompanyà fins a la cova de Psafa –o Safo– i així l'il·luminà el seu destí. És a dir, ens parla d'algú que li va fer de guia i l'acompanyà en el que havia de ser la seva vida inspirada per Psafa. Podem detectar aquí la narració d'una d'iniciació en la vida dedicada al culte a Safo amb totes les subseqüents vicissituds com en la seva novel·la. I en aquesta cova, com indica el títol, Psafa canta i encisa les sirenes. Però en aquesta cova, Psafa no està sola, sinó que se'ns indica en plural: *«les dones que canten es refugien en una cova del Mediterrani»* (Vivien, 2022: 89). El Mediterrani és evident que ha de banyar els límits d'aquesta cova, ja que és el mateix mar que voreja l'illa de Lesbos. I el fet que Safo i altres dones que canten s'arrecerin en una cova és també significatiu en aquesta lectura creuada que proposo a continuació. Gilbert i Gubar (1998: 109) afirmen el següent: *«la cueva es un espacio femenino y pertenece a una hierofante, la sibila perdida, la profetisa que escribió con sus “intuiciones divinas” en hojas tiernas y fragmentos de delicada corteza»*. És a dir, en la tradició literària femenina, semiòticament, podem llegir la cova com l'espai des d'on surt la veu de Safo –i la de les seves deixebles– que canta poesia com si d'una profetessa es tractés, dirigint-se cap al futur, cap a les que encara han de venir i s'hi han d'unir.

I la protagonista és avisada que entrar en aquesta cova és passar a una altra dimensió allunyada de la realitat terrenal, és entrar en una entelèquia del passat en el present. La que l'acompanya, aleshores, li enumera totes aquelles que trobarà en la cova: a banda de Psafa, hi ha Erinna (de Telos), Nossis (de Lòcrida), Telesil·la (d'Argos), Ànita (de Tègea), Mero (de Bizanci). Vivien les esmenta sense el topònim, però els atribueix accions i característiques que es poden extreure de les seves poesies, atès que totes elles són les que Maria Àngels Anglada anomena 'les germanes de Safo'. És a dir, són totes aquelles poetes que durant molt de temps, erròniament per tradicions indirectes, es van considerar contemporànies de Safo, però que, de fet, van ser posteriors, la majoria d'elles d'època hel·lenística. Per tant, a banda de les deixebles directes del cercle de Safo, hi va haver una altra generació de poetes en l'antiguitat, de la qual Vivien en coneixia l'existència, que pels seus escrits poètics i per les notes biogràfiques d'altres autors es van relacionar amb Safo. Vivien les col·loca totes plegades en aquesta cova, potser pensant que havien estat coetànies entre elles, com també sembla que passa en la seva novel·la. Tanmateix, des d'una recepció posterior, podem veure aquesta transcendència d'aquestes poetes en altres temps, la superposició d'èpoques que fa que totes elles es trobin en un

mateix lloc com a subjectes d'una mateixa tradició i comunitat. El passat sempre nodrint el present: «*El passat, més viu i més sonor que el present, t'atraparà a les seves xarxes argentades*» (Vivien, 2022: 90).

Així doncs, ens trobem davant d'un conte proper a l'al·legoria i amb tocs onírics en què Vivien expressa aquesta idea de Safo com a guia amb tot un seguici de deixebles en el qual la veu narradora d'una dona –que podria ser la seva– entra i passa a formar part d'aquesta comunitat formada a través del temps, atès que és la comunitat que representa tota una tradició lèsbica que travessa i acull dones de totes les èpoques.

A més, veladament, a través d'una evident metàfora, Vivien fa referència al lesbianisme que també uneix les dones d'aquest seguici: «*Contemplant els blancs pèplums de les verges que s'inclinen per collir les petxines, que tenen la mateixa delicadesa misteriosa que els sexes entreoberts*» (Vivien, 2022: 90). La imatge de les petxines entreobertes remet directament al sexe de les dones lleugerament amagat per aquests pèplums suggeridors, ja que ambdues imatges guarden alguna cosa preciosa: les petxines, una perla nacrada, i la vagina, el plaer inconegut o misteriós, com diu Vivien, de la dona que tan sols una altra dona pot fer florir. Vivien sembla deixar clar aquí com la sexualitat femenina és el *dark continent* que diu Freud durant aquells mateixos anys, és a dir, un terreny monstruosament desconegut per als homes, un terreny que tan sols entre dones podran conquerir per assolir el veritable plaer.

En aquest sentit, podríem fer una altra lectura en clau pel que fa a les sirenes, que, des d'una visió fal·locèntrica, no són altra cosa que monstres seductors i destructors dels homes. Aquestes dones seguidores de Psafa vindrien a ser monstres –com les sirenes– en tant que dones amb un sexe misteriós per als homes i que quan s'uneixen entre elles resulten aberrants, monstruosament lliures dels homes, ja que conjugant els seus sexes destrueixen la virilitat, neutralitzen el poder masculí: entre elles cap home hi té potestat. Si per als homes la dona lesbiana era un monstre que subvertia la jerarquia establerta entre sexes i destruïa la institució de la família, Vivien s'apropia i reivindica aquesta monstruositat atribuïda pel sexe masculí al lesbianisme i la presenta com a veritable alliberament: «*No tindràs res a veure amb la raça dels homes. Ignoraràs les seves alegries, seràs insensible a les seves reprovacions*» (Vivien, 2022: 89). Ressonen en aquest gest de Vivien de capgirar la concepció monstruosa del lesbianisme les paraules de Gilbert i Gubar: «*Todas las literatas de los siglos XIX y XX que evocan el monstruo*

femenino en sus novelas y poemas alteran su significado en virtud de su identificación con él» (1998: 93). És a dir, aquí Psafa encisa les sirenes, els monstres a ulls dels homes –en definitiva, les dones lesbianes– per a salvar-les del món masculí que els és hostil i conduir-les pel camí de l'amor honest entre dones.

L'altre conte, el de «*Bona dea*», té com a centre la festivitat romana que se celebrava en honor d'aquesta deessa protectora de la virginitat, la castedat i la fertilitat femenines. Els rituals sagrats que s'hi feien eren exclusius per a les dones i cap home hi podia participar. Fins i tot, estaven prohibides imatges d'homes o animals mascles durant aquestes cerimònies, tal i com es deixa veure en el conte: «*Tapeu el retrat del meu pare amb un vel atapeït, perquè les mirades de la Verge Immortal no s'ofenguin en veure un home*» (Vivien, 2022: 109). Aquesta festa requeria decoracions florals i per això Vivien inclou una corona de violetes, però també és significatiu que el vi per al ritual sigui de Lesbos. Ja podem detectar aquí com Vivien barrejarà una cerimònia només de dones de l'època romana amb el ressò de Safo i les seves deixebles.

La protagonista narradora d'aquest conte és una noia romana de nom Gaia Venància Paul·lina i, com que els rituals a la Bona Dea se celebraran a casa del seu pare, Gai Venanci Paul·lí, podem entendre, doncs, que és filla d'un magistrat o d'algú important, ja que era a casa de persones d'aquest rang que les dones s'hi reunien soles per a aquesta festivitat.

Gaia afirma estimar Amata (tot un pleonasme), una esclava gal·la que serveix a casa seva. De petita, Amata era tan poca cosa, fràgil, innocent i desvalguda, que va despertar simpatia i amor en Gaia, que començà a prendre una actitud protectora i de desig. Ara que Amata ha crescut i és una bella joveneta, Gaia la veu irresistible i el seu amor és foll i dolç alhora. Gaia, com ja hem vist en altres personatges de Vivien, vol iniciar Amata en l'amor i el plaer sexual entre dones. Ja de petita, Gaia li havia ensenyat a Amata «*les odes de Safo, la lesbiana, que té el bonic nom dòric de Psafa*» (Vivien, 2022: 110). De nou, veiem com Vivien corregeix el nom de la poeta cap a una pronúncia més fidedigna a la llengua antiga malgrat que aquí li atribueix, erròniament, el dialecte dòric tenint en compte que Safo parlava i escrivia en eòlic. Tanmateix, apareix aquí una plena consciència de Safo com a lesbiana i acte seguit Gaia es proclama la seva sacerdotessa, és a dir, una altra deixeblla directa del seu culte, com ho era Lorély. A més, Gaia veu en ella mateixa i Amata una directa analogia amb Psafa, ja que diu que estima

l'esclava com Safo estimava Atis, idea extreta del fragment 96 (Voigt) en què la poeta de Lesbos expressa el seu amor per aquesta noia.

Gaia li vol demostrar que «*l'amor de les dones no s'assembla gens a l'amor dels homes*» (Vivien, 2022: 111), i per això és lliure de marxar i abandonar-la, ja que ella, com que l'estima, tan sols vol que Amata sigui lliure i feliç. En aquest conte hi ha una forta crítica a la brutalitat de l'home i per això es reivindica l'espai femení de la festa a la Bona Dea sense la presència d'homes. Fins i tot, aquesta divinitat té un nom sagrat que tan sols els llavis de les dones poden pronunciar. Gaia, finalment, li explica a Amata que en aquesta festa florida «*Fauna [la Bona Dea] somriu davant l'amor de les dones abraçades. Per això, en caure la nit, les dones uniran els seus llavis davant la seva bonica estàtua [...]. Les esposes que vindran aquesta nit s'han purificat rebutjant l'abraçada dels esposos*» (Vivien, 2022: 113). Així doncs, hi ha en aquest conte una evident reminiscència del cercle de Lesbos que Vivien enllaça amb una celebració romana exclusivament de dones en què ella hi sembla veure un eco sàfic, atès que era una cerimònia que propiciava l'eclosió de l'amor lèsbic sense la mirada censoradora dels homes. A més, en aquest conte se li dona molta importància a la virginitat, atès que Amata és verge, hi apareixen les vestals com a part de la cerimònia i la Bona Dea protegeix la castedat. Podem assumir, doncs, que en la concepció de Vivien del lesbianisme la virginitat garanteix no haver estat tacada pel cos d'un home i això dona més valor a aquests amors, que entre dones sempre es mantindran purs.

4. (IN)CONCLUSIÓ: LA FUTURABILITAT DEL(S) SAFISME(S)

Virginia Woolf en el seu relat curt *A Society*, de l'any 1921, explica com un grup de dones analitzen un volum de Safo que troben en la biblioteca d'un professor i s'adonen que, a part dels minsos fragments de la poetessa, el que hi ha bàsicament són escrits d'homes defensant la seva castedat. Woolf evidencia amb aquest relat com la cultura l'han creada i manipulada els homes per als seus propis interessos i com han estat aquests mateixos homes els que han pres figures literàries extraordinàries, com Safo, per a col·locar-les en debats superflus allunyats del veritable propòsit de nodrir una tradició literària femenina (Gubar, 1984: 45). Com afirma Luce Irigaray: «*las tradiciones patriarcales han borrado las huellas de las genealogías madres-hijas*» (1992: 15). Els homes havien desvirtuat Safo, la mare; l'havien arrencat de la tradició, però aquestes autores, com Barney i Vivien, la van rescatar amb una forma nova, des-censurant la paraula de la dona que desitja altres dones.

Gubar (1984: 45) ens remet també a la carta en què Virginia Woolf respon al crític literari Desmond MacCarthy per haver dit en un article que la poesia femenina era escassa i que des de Safo cap dona havia excel·lit literàriament. Woolf, conscient de les dificultats que patien les dones per poder escriure, posà de relleu les condicions materials de Safo que li van permetre escriure poesia, segons ella: llibertat social i d'experimentació, educació i habitud per expressar emocions, un espai propi i una comunitat que girava al voltant de l'art i la seva pràctica. I afegeix que, des de Lesbos, aquestes condicions no s'han tornat a repetir i que, per tant, a les dones els han estat arrabassades les oportunitats de ser deixebles de Safo. Per a Virginia Woolf, les condicions materials que possibiliten l'escriptura són un dels eixos centrals a l'hora d'escriure, com palesa en el seu assaig *A room of one's own*; i no ens ha de sorprendre que precisament tant Barney com Vivien complien tots aquests requisits i comptaven amb les necessàries condicions materials: és així que van poder escriure i contribuir a una tradició literària femenina, atès que disposaven d'una cambra pròpia –el saló literari–, eren econòmicament independents i, gràcies a Safo, van trobar una tradició a partir de la qual dur a terme els seus projectes literaris.

Hélène Cixous, en el seu assaig *Le rire de la Méduse* (1975), col·loca el cos de la dona no com a objecte sinó com allò que possibilita l'escriptura. Per a Cixous, les dones han de recuperar la *jouissance* que els han furtat i tan sols ho poden fer des del cos i

mitjançant l'escriptura que del cos emergeix. Recuperant el cos, l'escriptura estableix una «*relación des-censurada de la mujer con su sexualidad*» (Cixous, 1995: 61). Les dones, sempre escrites des de l'òptica fal·locèntrica dels homes, quan recuperen el domini del seu cos «*tienen casi todo por escribir acerca de la feminidad: de su sexualidad*» (Cixous, 1995: 57). I aquest és el gest que fan tant Barney com Vivien: recuperar el cos, prendre'n consciència i fer brollar una escriptura sexuada i travessada pel cos, perquè és així com poden escriure en una tradició pròpia de dones. Cixous també parla en termes de *la venue à l'écriture*, és a dir, que les dones han de venir i arribar a l'escriptura. Així ho expressa: «*Es preciso que la mujer se escriba: que la mujer escriba de la mujer y haga venir las mujeres a la escritura, de la que han sido alejadas violentamente como también lo han sido de sus cuerpos*» (Cixous, 2004: 17).

Això que proposa Cixous és perfectament aplicable a Safo, ja que al llarg de la tradició –i encara avui dia– ha empoderat i convidat altres dones a l'escriptura, com Barney i Vivien –que, al seu torn, convidaren altres dones–, perquè facin ús de la seva poderosa paraula i així subvertir, perforar i rebentar el caràcter eminentment masculí del llenguatge, atès que si alguna cosa té l'*écriture féminine* encunyada per Cixous és el fet de ser una escriptura que conté la lluita contra els discursos hegemònics.

I si alguna cosa ens ha ensenyat la tradició clàssica sobre la projecció de Safo en la posteritat és que la poeta de Lesbos ha estat la llavor d'infinitos processos creatius, un terreny obert, un espai ple de buits per omplir i resignificar. D'aquí que Monique Wittig i Sande Zeig, en el seu diccionari de termes lèsbics (*Lesbian People: Materials for a Dictionary*, 1979), deixin una pàgina sencera en blanc per a l'entrada de 'Sapho', ja que Safo és i ho pot ser tot, un paraigües gegantí que aixopluga i agermana totes les poetes i autores en general inscrites en la tradició que ella engegà a Lesbos. Així doncs, com que l'essència de Safo és irreductible, m'atreveixo a proposar parlar de Safo en plural, és a dir, a parlar de 'Safos' o 'safismes': representacions infinites d'una mateixa llavor, perquè tot allò lèsbic, culturalment, conté un eco de Safo. Safo ho és tot alhora, no hi ha una única manera de llegir-la i comprendre-la, sinó que la seva naturalesa és impossible de passar per cap adreçador únic i concret.

Safo és l'acumulació de tot el geni literari femení conservat –i també el no preservat–, especialment el de les lesbianes. I això ho permet, com s'ha esmentat en les primeres pàgines, el seu caràcter fragmentari: petites peces poètiques sense principi ni

final, amb els buits deliberadament marcats per la filologia, i que, per tant, es presten a ser manipulades, ampliades i contraposades, barrejades, trencades. «*Sappho continues to offer radical possibilities for translation, sexuality, and female authorship, even outside Western Europe*» (Dilts, 2019: 103): la tradició sàfica és aleshores un llegat obert al futur, encarat a imaginar nous i múltiples espais de desig i de sexualitat femenines, també com a alternatives al fal·logocentrisme. I amb cada nova descoberta de fragments, emergirà una nova dimensió de Safo que es recombinarà amb les ja conegudes, i així “*each era will continue to remake Sappho in its own image*” (Andreadis, 2014; 29).

Natalie Clifford Barney, Renée Vivien, Erinna de Telos, Liane de Pougy, Eva Palmer Sikelianós, Djuna Barnes, Virginia Woolf, Maria-Mercè Marçal; totes elles coordenades d'una constel·lació literària en expansió, inesgotablement eixamplada. I Safo de Lesbos com a baula genesíaca de tota aquesta genealogia femenina. Safo que, des del passat, sempre mira cap a endavant, cap a totes les escriptures lèsbiques que han de venir, contrafirma omnipresent en totes elles, promesa de futur.

5. BIBLIOGRAFIA

- ANDREADIS, Harriette (2014). «The Sappho Tradition». Dins de: McCallum, E. L. i Tuhkanen, Mikko (eds.). *The Cambridge history of gay and lesbian literature* (pp. 15-33). Cambridge: Cambridge University Press.
- BARNEY, Natalie C. (1988). *De trazos a retratos*. Barcelona: Icaria editorial.
- BAUDELAIRE, Charles (2021). *Les flors del mal*. Traducció i edició de Pere Rovira. Barcelona: Edicions Proa.
- BENSTOCK, Shari (1992). *Mujeres de la "Rive Gauche"*. Barcelona: Lumen.
- CAPELLÀ, Margalida (2004). *Poetes gregues antigues*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CHALON, Jean (2004). *Natalie Barney. Retrato de una seductora. Seguido de cartas a Jean Chalon*. Traducció de Jesús Alegría et al. València: Institució Alfons el Magnànim.
- CHAMPION, H. J. E. (2021). «Remembering Sappho: transatlantic 'Lesbian Nations' in the long nineteenth century». Dins de: *Women's History Review*.
- CIXOUS, Hélène (1995). *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- CIXOUS, Hélène (2004). *Deseo de escritura*. Barcelona: Reverso ediciones.
- CLIFFORD Barney, Natalie (1988). *De trazos a retratos*. Traducció de María Gomis. Barcelona: Icaria editorial.
- COOK, David. A. (1971). "The content and meaning of Swinburne's "Anactoria"". Dins de: *Victorian Poetry*. Vol. 9 (1/2) pp. 77-93
- DEJEAN, Joan (1989). *Fictions of Sappho, 1549-1937*. Chicago: The University of Chicago Press.
- DILTS, Rebekkah (2019). «(Un)veiling Sappho: Renée Vivien and Natalie Clifford Barney's radical translation projects». Dins de: *Refract: An Open Access Visual Studies Journal*. Vol. 2(1), pp. 79-110.
- DORF, Samuel N. (2009). «Seeing Sappho in Paris: operatic and choreographic adaptations of sapphic lives and myths». Dins de: *Music in art*, XXXIV/(1-2), pp. 291-310.
- EICHBAUER, Mary (2000). «Imagining a Life». Dins de: *Journal of Lesbian Studies*, 4:3, 1-29, DOI: 10.1300/J155v04n03_01

- ELLIOTT, Bridget & WALLACE, Jo-Ann (1994). *Women artists and writers. Modernist (im)positionings*. London: Routledge.
- FADERMAN, Lillian (ed.) (1995). *Chloe plus Olivia. An anthology of lesbian literatura from the seventeenth century to the present*. London: Penguin books.
- GILBERT, Sandra M., i GUBAR, Susan (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra ediciones.
- GUBAR, Susan (1984). «Sapphistries». Dins de: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. Vol. 10. Núm. 1, pp. 43-62.
- IRIGARAY, Luce (1992). *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- JOHNSON, Marguerite (2013). *Sappho*. London: Bloomsbury Publishing.
- LOUYS, Pierre (1997). *Les cançons de Bilitis*. Traducció i introducció de Bartomeu Garcés. Mallorca: Leonard Munaner editor.
- MARÇAL, Maria-Mercè (2019). *La passió segons Renée Vivien*. Barcelona: edicions Proa.
- MARTÍNEZ, María Dolores (2005). «El discurso lésbico de Renée Vivien en *Une femme m'apparut* como subversión del discurso patriarcal». Dins de: *Espacio y texto en la cultura francesa*. Vol. I. Pp. 147-154. Alicante: Universidad de Alicante.
- PAPADAKI, Lia (2018). *Πίσω από το πέπλο της ωραιότητας*. Museu Benaki: Atenes.
- RODRÍGUEZ, Suzanne (2004). *Natalie Barney, corazón indómito*. Traducció de Beatriz López-Buisán. Barcelona: Circe.
- SAFO (2004). *Poemas y testimonios*. Traducció d'Aurora Luque. Barcelona: Acantilado.
- SAFO (2018). *L'éternelle amoureuse*. Traducció d'Aurore Guillemette i Aurélien Clause. L'Haÿ-les-Roses: Synchronique Éditions.
- SAFO (2022). *I desitjo i cremo. Poesies incompletes*. Edició i traducció d'Eloi Creus. Epíleg de Maria Callís. Barcelona: Edicions Proa.
- SISTAC, Dolores (2001). *Líriques del silenci: La cançó de dona a Safo, Renée Vivien i Maria Mercè Marçal*. Lleida: Pagès Editors.
- SWINBURNE, Algernon Charles (1911). *Poems*. Introducció d'Ernest Rhys. Nova York: Random House.
- VIÑAS, David (2017). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Editorial Ariel.

VIVIEN, Renée (1982). *A woman appeared to me*. Traducció de Jeannette H. Foster. Introducció de Gayle Rubin. Tallahassee: The Naiad Press.

VIVIEN, Renée (2006). *Cenizas y polvo. Anología poética*. Traducció de Joaquín Negrón. Madrid: Visor.

VIVIEN, Renée (2006). *Se me apareció una mujer*. Traducció de Susana Cantero. Barcelona: Ediciones del Bronce.

VIVIEN, Renée (2022). *La dama de la lloba*. Traducció d'Anna-Maria Corredor. Martorell: Adesiara editorial.

WEISS, Andrea (2014). *París era mujer. Retratos de la orilla izquierda del Sena*. Barcelona i Madrid: Egales editorial.