

Desig de morir, revolta i subversió: *La passió segons Renée Vivien* de Maria-Mercè Marçal

Irene Zurrón Servera
Université Lyon 2 /
Universitat de Barcelona /
LiCETC, Universitat de les Illes Balears

La passió segons Renée Vivien (1994), l'única novel·la de Maria-Mercè Marçal, repren com a tema literari l'amor lèsbic, sobre el qual havia parlat per primera vegada al poemari *Terra de Mai* (1982). La novel·la gira entorn de Renée Vivien, pseudònim de Pauline Tarn, l'escriptora anglesa d'expressió francesa obertament homosexual que va viure a París a principi del segle XX —“un personatge extern que en més d'un sentit em fa de mirall”, en diu Marçal (2004, 172).¹ Marçal va escriure el text entre el 1984 i el 1994, de manera que és una obra feta a consciència, que l'acompanya durant deu anys. És, com apunta Lluïsa Julià, “el tram més madur del pensament literari i humà de Marçal” (2004, 162).²

La novel·la, com veurem a continuació, és una obra coral entorn de Renée Vivien, una dona creadora que té la necessitat de posicionar-se com a subjecte lliure, en l'amor, en la poesia i en la mort. Ens centrarem precisament en el seu desig de morir, perquè és a través d'aquest desig que es revolta contra la realitat que l'envolta i la subverteix.³ Per a Julià, la raó principal de la mort de Vivien “és la seva postura radical, passió amorosa i literària, viscudes de manera indestruïble” (2004, 168). Una passió duta a l'extrem, fins al sacrifici. El desig mou el personatge i l'acosta al límit, el treu de l'alteritat per fer-li encarnar el lloc del subjecte femení simbòlic.

1. La mort i la desintegració del subjecte universal

La mort és una experiència que no es pot controlar, que no es pot defugir. La mort, com suggereix Emmanuel Levinas, “annonce un événement dont le sujet n'est pas le maître, un événement par rapport auquel le sujet n'est plus sujet” (1983, 57). És un trànsit que anihila el subjecte i el posa enfront de l'alteritat, perquè la mort és estranya a l'individu, es troba fora seu, és desconeguda. Això, forçadament, sacseja un personatge com el de Renée Vivien, obstinat a ser lliure, a decidir sobre els seus actes. Hélène Cixous defineix la mort com el no-res, com el buit: “La mort n'est rien. Ce n'est pas quelque chose. C'est un trou” (1974, 5), i assegura que no hi ha res “de plus notoire et de plus étranger à la pensée que la mortalité” (1974, 31-32). Si la mort per definició és estranya a l'individu, és desconeguda, Vivien procura establir-hi un vincle per mitjà del desig, un lligam amb l'alteritat que la mort representa. La relació amb la mort esdevé, així, una relació volguda que li permet situar-se en una posició de domini. Com diu el personatge de Sara T. en els capítols “Papers privats”, “al capdavall, qui aposta per la mort, a la curta o a la llarga, guanya la juguesca” (Marçal 2007, 90).

Perquè si bé la mort és el límit de la vida, si bé fa desaparèixer el subjecte, si bé el desintegra, la relació amb la mort, en tant que relació amb l'alteritat, permet

¹ Per a una lectura de *La passió de Renée Vivien* en relació a la imatge del mirall, vegeu Cabré 2004.

² Per als aspectes biogràfics referents als anys de creació de la novel·la, vegeu Julià, 2017, 332-420.

³ Sobre la presència de la mort en la poesia de Marçal, vegeu Rafart 2008.

l'emergència de la subjectivitat personal. És a partir de l'alteritat que podem dibuixar el propi límit. És a través de l'apropament a l'alteritat que el subjecte es defineix. Com apunta Cixous, “[l]’autre sous toutes ses formes me donne *Je*. C’est à l’occasion de l’autre que Je m’aperçois” (1994, 23): són els altres, que fan el nostre retrat, que ens permeten establir la pròpia identitat. En *La passió segons Renée Vivien*, els personatges es coneixen a través del vincle amb l’escriptora, es mouen en la seva òrbita i, en certa manera, s’hi reflecteixen. Un dels personatges que adquireix més protagonisme és Sara T., una cineasta que en vol fer una pel·lícula. Com la mateixa Marçal, Sara T. indaga de forma obsessiva en la vida de la poeta com si es mirés al mirall —símbol marçal·lià per excel·lència en la recerca de la identitat— i es troba i es defineix sota la seva empara. El nexa entre tots els personatges, tanmateix, és Renée Vivien, o més aviat la mort, vist que parlen quan la poeta ja ha expirat.

La novel·la dona compte de la mort del subjecte unitari, racional i universal. Construeix un subjecte que neix d’un entramat de discursos, un subjecte fràgil, fluid, contradictori, en sintonia amb el que descriuen el postestructuralisme i la postmodernitat. La dissipació del subjecte es reforça pel discurs fragmentari, pel collage de veus que erigeixen la vida d’un personatge que no coneixem sinó a través del discurs dels altres. Tanmateix, tot i la dissolució del subjecte, Marçal basteix un personatge que és clarament un símbol de la subjectivitat femenina, de la dona creadora. Un personatge que concerneix tots els altres i que crea un món simbòlic femení (Julià 2004, 166).

La passió segons Renée Vivien és, com s’anuncia en el títol, la reescriptura d’una passió i, per tant, fa referència a la idea cristiana de “vida i mort de vida ferida per una passió que porta a la mort, a una mena de martiri, de sacrifici vital a imitació del Crist, segons la tradició cristiana” (Julià 2004, 167). El títol remet al final de la vida, als moments previs a l’arribada de la mort. La novel·la ens parla d’àngels anunciadors, de l’agonia divina, de màrtirs i de fe, i reinterpreta i explana passatges bíblics. Aquestes paraules són reveladores: “Com tots els místics de totes les èpoques passades, presents i futures, Pauline-Renée, renascuda per les aigües d’un baptisme *ad hoc*, i havent jurat, com Vivien, el cavaller de Crist, de no retrocedir ni un pas davant l’Infidel enemic, es trobava en una difícil i complexa relació amb aquesta Església i la seva Jerarquia” (Marçal 2007, 194). “L’Església” fa referència, aquí, al grup d’amigues lesbianes, entre les quals hi ha Natalie Barney, per qui Pauline sent una passió desmesurada que la condueix al final funest. Així, el lesbianisme s’eleva a la categoria de religió i, amb això, Vivien està disposada a ser una màrtir d’aquesta institució, a entregar la vida per ennobrir la causa, a lliurar-se a un déu que és femení. Segons Caterina Riba, Marçal “se serveix constantment de les Sagrades Escripures, en reinterpreta passatges, en revisa els personatges femenins i converteix la divinitat en ‘déu mare’” (2014, 28).

Hem de tenir en compte que el desig de morir és ben present en la història del cristianisme, fins al punt que la literatura de la baixa edat mitjana encara es fa ressò dels relats de martiris dels primers cristians i de la voluntat recurrent de morir que aquests manifestaven, com reflecteix també el teatre assumpcionista en la figura de Maria: el *Misteri d’Elx* (s. XV-XVI) n’és un clar exemple. En els drames assumpcionistes, la mort és el pas a un món celestial i, per tant, es viu com quelcom desitjable. Al capdavant, la postura del catolicisme en relació amb el rebuig de la mort voluntària l’expressa per primera vegada Agustí d’Hipona al segle V, tot recollint la filosofia de Plató, d’acord amb la qual tan sols Déu pot disposar de la vida.

En veritat, l’Antic Testament refereix actes suïcides que no resulten especialment sancionats, com l’episodi de Saül i el seu escuder, Abimèlec, Ahitófel, Samsó, Eleazar, Razis, Zimri i Ptolemeu i, ja en el Nou Testament —on el tòpic abandona l’explicitat i les connotacions positives—, Judes Iscariot, penedit d’haver

traït Jesús a canvi de trenta monedes de plata, es penja. Fins i tot en la passió de Jesús veiem voluntarietat; abans de ser pres, diu, segons l'Evangelí de sant Joan, que ningú el pren per la força sinó que és ell que es desprèn de si mateix. És la mort com a expiació d'una falta, com a sacrifici, com a redempció, que tant escau al personatge de Renée Vivien, torturada per la culpa de no haver acudit abans al llit de mort de la seva amiga Violette, sotrac del qual mai no es pot consolar.

Sembla que l'única dona bíblica que sent el desig de morir és Sara. Com es narra en el Llibre de Tobies, es troba immersa en un decaïment després que una minyona del seu pare l'acusi d'haver matat els set marits que ha tingut. Per això puja al pis de dalt de casa seva decidida a penjar-se, però no arriba a fer-ho, atès que és filla única i no vol ferir el pare. El fet que l'única dona que tempteja el suïcidi no aconsegueixi dur-lo a terme és força significatiu, en tant que els suïcidis bíblics són actes d'heroisme i de llibertat, valors que no es reconeixen en les dones. El personatge de Vivien, doncs, capgira aquesta tradició i la seva mort esdevé un acte transcendent que vol ser ennoblidor.

Al segle XII, quan el dret canònic comença a negar als suïcides la sepultura eclesiàstica, el suïcidi esdevé un acte subversiu, que atempta contra l'ordre. Sobre això, Michel Foucault defensa que, durant molt de temps, un dels privilegis del poder sobirà fou el dret de vida i de mort. La mort, fet i fet, és el límit del poder, perquè aquest només pot exercir la seva força durant la vida. La mort se li escapa, és el punt més secret de l'existència, el més privat. Tanmateix, si abans el suïcidi era considerat un crim, ja que era una manera d'usurpar al sobirà —terrenal o celestial— el dret de mort, al segle XIX esdevé una de les primeres conductes a entrar en el camp de l'anàlisi sociològica, ja que “fut un des premiers étonnements d'une société où le pouvoir politique venait de se donner pour tâche de gérer la vie” (Foucault 2002, 177-182).

En *La passió segons Renée Vivien*, la mort de la protagonista està impregnada de misticitat i religiositat. Gràcies a una notícia del periòdic *Le Figaro*, l'autora ens descobreix que Renée Vivien “s'ha extingit” de consumpció en una planta baixa misteriosa i fúnebre, enmig de budes i ciris (Marçal 2007, 50). A més, com apunta Lluïsa Julià, “Marçal l'envolta d'una mort mítica, seguida per indicis divins a l'estil dels descrits en l'Evangelí cristià” (2004, 168): entre la sèrie de signes que anuncien el traspàs de Vivien hi ha, per exemple, l'enfosquiment sobtat de París.

Renée Vivien va morir el 1909, als trenta-dos anys, d'inanició. Aquesta mort, segons Jean-Paul Goujon “té diverses interpretacions; entre les més literàries, la interpretació de Natalie Barney que parla d'un suïcidi per flors” (*apud* Julià 2004, 168), una pràctica que, com veurem més endavant, sabem que Vivien va intentar dur a terme en una ocasió, sense èxit. L'escenificació d'aquesta mort sembla inspirar-se en la novel·la *La Faute de l'abbé Mouret* (1875) d'Émile Zola, citada a *La passió segons Renée Vivien*, en què un personatge diu que Pauline trobava en l'agonia d'Albine, la coprotagonista de l'obra de Zola, “el paroxisme del goig estètic: la mort per l'asfíxia de les flors” (Marçal 2007, 121). La seva predilecció per les flors, concretament les violetes,⁴ prové del nom de l'amiga que va morir de tifus en la joventut, Violette, que coneixia bé la sensibilitat extrema i la tendència al tedi vital pròpia dels artistes com Pauline, perquè, com diu aquest personatge, “hi havia en Pauline un costat fosc, una sensibilitat molt aguda i la nostàlgia d'absolut de tots els grans poetes” (Marçal 2007, 155); arran d'aquesta pèrdua, s'accentua l'angoixa vital i el sentiment de culpabilitat de la protagonista, que acudeix sovint al cementeri, obsessionada per estar físicament

⁴ Fins a tal punt arriba la seva dèria per les violetes, que no accepta que a l'illa de Lesbos no n'hi hagi —i que per tant Safo no hi tingués contacte— i les introdueix clandestinament (vegeu Marçal 2007, 305).

a prop de la morta, fins al punt que les seves despulles se li manifesten com relíquies, “vincles sensibles amb allò que ja era impalpable i immaterial” (Marçal 2007, 160).

Val a dir que la mort d’Albine també és evocada per Mercè Rodoreda, les heroïnes de ficció de la qual estan constantment marcades per la soledat i el pensament de la mort. En els escrits de joventut, Rodoreda es refereix sovint al desig de morir. L’escriptora assegura que la seva ànsia de morir era molt literària i que la mort que li agradava més l’havia trobada llegint *La Faute de l’abbé Mouret*, en què la protagonista se suïcida ofegada pel perfum de les flors i herbes aromàtiques que omplen la seva habitació.⁵ A l’article “La dona i l’escriptura” Marçal (1994, 35) ja evoca la “fúria latent” rere *La plaça del diamant*. El cert és que Marçal va voler incloure-la en el seu tram de veus. Julià (2004, 163) explica que en una fitxa de treball sobre l’ “Introït” de la novel·la, Marçal va escriure-hi “Situat-hi la *Plaça del Diamant*” i, tot i que no hi sigui de forma explícita, suggereix que el crit final de Colometa-Natàlia expressa la seva mudesa fins aleshores i anuncia un nou estat, “un discurs femení positiu”, una nova llengua de la qual Marçal en vol ser continuadora.

1.1. El desig de morir

La mort es troba íntimament lligada al desig en *La passió segons Renée Vivien*. És així en la mesura que tant el desig com la mort impliquen l’entrada en contacte amb l’alteritat. Cixous (1974, 33) suggereix que la realització del desig esborra un límit, i això forçosament afirma la mort. En la novel·la, el personatge de Sara T. expressa que la passió —entesa aquí com el desig de la persona estimada— “t’allibera del clos de tu mateixa, dissol els límits, i nega tota llei i tota culpa” (Marçal 2007, 167). Desitjar significa voler el que no es té i, com la mort, ens acosta a una dimensió desconeguda. A la *Fenomenologia de l’esperit*, Hegel posa de manifest que el desig i la por de la mort provoquen una dialèctica “essencial per a tenir consciència de si mateix i, per a esdevenir, subjecte” i subratlla “la importància decisiva del desig i de l’experiència del seu domini per a la humanització” (apud Mayos 2003, 107-109).

Judith Butler, seguint Hegel, defineix el desig com “the incessant human effort to overcome external differences, a project to become a self-sufficient subject for whom all things apparently different finally emerge as immanent features of the subject itself” (2015, 6). El desig, doncs, acosta l’ésser a allò que li és aliè, l’adreça a un objecte exterior, per la voluntat d’apoderar-se’n. Quan l’ésser se n’apropia, integra les diferències externes i, en conseqüència, esdevé un subjecte autosuficient. El desig és, en darrer terme, un anhel cap al que no és, cap a la no-existència, cap al suïcidí. La mort és la culminació de tots els desitjos humans. Aquest apropament a la mort atorga control al subjecte, perquè del contrari seria un esclau. Mayos suggereix que les experiències simbòliques de la mort són essencials “per a la constitució i la definició del subjecte de domini modern” (2003, 108).

El desig, doncs, dota d’identitat i és cabdal per esdevenir subjecte. És ben present en Renée Vivien, que es defineix pel desig d’escriure, de posseir la persona estimada, de controlar la pròpia existència i, també, pel desig de morir —com diu el personatge de Sara T., per a Pauline l’adversari és sempre “tot allò que resta més enllà o més ençà del Desig” (Marçal 2007, 104). El desig de morir sembla que acompanya sempre Pauline: com més intensament viu, com més gran és la seva passió per Natalie, més s’acosta a la mort. Converteix el que tard o d’hora arribarà en una elecció, “allò

⁵ A *Memòries i impressions*, Rodoreda explica: “Morir per culpa del perfum de les flors era una temptació, però, podria jo, en el jardí de casa, collir prou flors perquè el seu perfum m’adormís i em matés? A París, en ple exili, al cap de molts anys, vaig tenir ganes de morir i, també com a divuit anys, molt literàries” (apud Porta 2008: 296).

que és l'alternativa indefectible en una opció desitjable i desitjada", perquè per a ella no pot existir "una revolta sense expiació", en diu Sara T. (106).

Pauline, criada en cercles burgesos, es rebel·la contra la vida que se li imposa i es dedica a la cultura i la literatura. L'entorn l'asfixia i la sensibilitat extrema li impedeix mostrar indiferència vers la desaprovació dels altres: "com que ella tenia la pell de paper fi, tot la feria en el viu de l'ànima" (Marçal 2007, 359), explica una de les serventes. Quan encara es troba sota la tutela materna, s'intenta llevar la vida abusant del cloral —"jo havia atemptat contra la meua vida a París, prenent cloral" (128), diu en una carta. Aquest acte és una resposta a la irrupció autoritària de la mare, que ha descobert la seva relació —completament intel·lectual— amb el parisenc Amédée. Es tracta d'un primer intent, frustrat per algú del servei, que serà recurrent amb el pas dels anys. En una altra ocasió, mentre és a Mitilene, va a passejar i no torna, fins que els servents van a buscar-la i la troben arran de mar, xopa per la pluja i les onades: "no m'estranyaria gens que aquell dia, a la senyoreta Pauline, li hagués passat pel cap de donar un mal pas" (368), explica la serventa. El testimoni de Kerimée, una de les seves amants, revela la inclinació constant de Vivien cap a la mort, quan confessa que s'havia avesat "a llegir sense parpellejar tota mena d'allusions a la mort en els llibres i en les cartes de Renée" (285).

Quan escapa de la casa familiar, vagareja per la ciutat i divaga de nou sobre la possibilitat de llevar-se la vida: "Caminava de dret davant meu quan vaig tenir una idea. Podria, quan caigués la nit, tirar-me al Tàmesi. Ja sabia el meu jaç, aquella nit" (126). Arran d'aquesta fugida, la mare la intenta ingressar en un sanatori mental, com si la seva rebel·lia fos, en realitat, bogeria. Tanmateix, Pauline aconsegueix sostreure's de la potestat materna i es trasllada —o s'exilia— a París, un espai que en la seva ment representa la plenitud i la llibertat.

Pauline té la necessitat de controlar el propi destí: "fer una altra cosa seria no ser ella mateixa, aquesta encarnació extrema del repte que atreu l'estrall i de retop es converteix en denúncia" (107). La passió per Natalie la salva de la mort durant un temps, una mort que ja l'assetjava i que planava pels poemes de Vivien, però amb això Natalie ocupa el lloc del "Sentit de la Vida" i Pauline s'entrega "a aquest sentit amb tota la passió que abans havia consagrat al no-sentit o sentit suprem —Tot és No-res— que la Mort personificava" i, quan la relació esdevé impossible, "la salvadora de la Mort va passar a ocupar el lloc de la Mort mateixa" (203). En una carta, la protagonista explicita que Natalie va influir tot el seu destí, i és conscient que la manera com s'estimen la destrueix: "una no es juga la vida dues vegades", diu després de fugir del seu costat (257). En una altra carta, descobrim que Pauline ha intentat llevar-se la vida amb l'asfíxia per les flors, arran de l'engany i la partida de Natalie a Amèrica i de la culpabilitat que sent per no haver acudit abans al llit de mort de la seva amiga Violette, recelosa de deixar Natalie sola):

la vostra carta m'ha arribat l'endemà del meu suïcidi... perquè quan ahir us vaig enviar els meus poemes, estava decidida a morir. Havia sentit parlar de l'asfíxia per les flors —vaig comprar, doncs, tot de poms de nards i, portes tancades, finestres closes, em vaig embolicar el cap amb un gran xal espès ple de flors. (176-77)

Però, tot i el cloral per adormir-se i les flors per ofegar-se, es desperta l'endemà amb un lleuger mal de cap, i es plany perquè mai no arribarà a matar-se. A la mateixa carta manifesta que ningú l'estima "en el gran sentit sagrat del món", com ella ha estimat Natalie, i mostra el rebuig que sent per la seva vida quotidiana i per les fútils i banalitats de l'existència, i assegura que l'hora de la seva mort "serà l'únic llampec de joia absoluta que hagi tingut" i que té "l'obsessió de la mort" (177), que ja no l'abandona.

Finalment, l'abús de substàncies tòxiques, l'alcohol, la privació de menjar i l'activitat física excessiva la condueixen a una mort prematura. Per mitjà de la veu de la serventa, coneixem que els dies abans de morir ha estat somniant amb Violette i que hauria volgut morir catòlica, per encarar-se “a la mort sense cap por” (365).

A la novel·la, s'explicita que la mort de Vivien és un acte subversiu, una revolta contra el món que ha negat la seva faceta de dona creadora i el lesbianisme. De la seva gran inadaptació, en resulta “la seva revolta de dona i la seva clara afirmació de l'amor sàfic” (379). En tant que és la narració d'una passió, la mort esdevé un sacrifici per la seva causa, per subvertir una realitat que “l'expulsa, l'exilia, la destrueix”, diu el personatge de Sara T., perquè “hi ha en ella una actitud militant, una rebel·lió explícita, [...] és com si la Revolta s'hagués fet en ella carn i sang i ossos, i ella només hagués hagut d'assentir, de donat el seu *fiat*, amb posterioritat, a aquesta encarnació. Triar-se ‘màrtir’” (103). És la revolta d'un personatge que es posiciona com a subjecte del desig, del desig cap allò que la realitat li nega i que ha de trobar més enllà.

1.2. L'evasió a un espai de llibertat

“Vaig aprendre el gust, l'olor, el desig de la mort, la fugida, l'exili gris en els grisos espadats” (Marçal 388), diuen els versos de Vivien reescrits per Marçal en la “Monòdia final” de la novel·la. Les circumstàncies i l'entorn asfixiant que l'envolten li fan despertar el desig d'evadir-se d'un medi que l'ofega. Pauline s'escapa dels convencionalismes, en tant que adquireix llibres i revistes, i compon versos. L'opressió de la noia comença a casa, amb una família que no pot entendre-la. La seva vida dissonant, en què escriu poemaris i reivindica la llibertat de les dones, a més de l'intent d'atemptar contra la seva vida, provoquen que la mare escampi que ha embogit. Pauline assegura, referint-s'hi: “Ella em va recloure com en una presó” (124).

Al llarg de l'obra s'evidencia que no pot encaixar en un entorn que no en comprèn la sensibilitat artística ni el desig d'estimar lliurement. Malgrat que visqui com una dona independent, se sent empresonada, excessivament marcada per la mirada dels altres. Aquests mots són ben reveladors de tal inadaptació:

Només em sento lliure darrere les portes de casa, i amb les finestres ben tancades. A fora, és com si estigués clavada al costell, a la picota, condemnada a la vergonya pública per un delictes obscurs, exposada a l'hostilitat del món (246).

Pauline planeja una fugida-evasió que acaba sent frustrada, tot i que desembocarà en “la suprema revolta” (128), com l'anomena. Escapa de la casa familiar i deambula per la ciutat, amb un desig de morir ja ben explícit, tot pensant en llençar-se al Tàmesi. El motiu de la fugida fracassada que s'avança al suïcidi ja apareix a *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert, en què Emma idea escapar-se amb el seu amant, però moments abans de la partida ell se'n desdiu; a partir d'aquesta temptativa sense èxit, Emma se sumeix en un estat de tristesa i malenconia, ensopida constantment per un matrimoni i una vida que l'estrenyen i que no li proporcionen cap mena d'il·lusió. La inclinació cap a la mort és una idea seductora, comparable a un viatge, que Flaubert expressa a la perfecció amb aquesta frase: “Elle souhaitait à la fois mourir et habiter Paris” (Flaubert 2001, 114). Levinas, en la línia de la sentència bovariana, expressa que la mort abraça tant l'anhel del no-res com el desig d'eternitat, “ce ne sont pas deux attitudes distinctes : nous voulons à la fois mourir et être” (1983, 66).

Desitjar la mort no significa forçosament voler la desaparició o la destrucció del subjecte. Paul Ludwig Landsberg posa de relleu que el desig de la mort “és

psicològicament el desig d'una regressió a l'estat prenatal", en tant que la vida dona arguments per sentir la necessitat d'una fugida per mitjà de la qual retrobar el paradís perdut (2015, 187). És un pensament d'arrel freudiana. Llegint *Das Unheimliche* de Freud, Cixous suggereix que ens trobem en un camí de retorn, cap al país dels infants, cap al cos matern, "celui d'où l'on vient n'étant jamais que celui où l'on retourne" (1974, 33). Sembla que Marçal beu directament d'aquest plantejament en un breu poema recollit a *Raó del cos* (2000), poemari que escriu en paral·lel amb la novel·la:

Morir: potser només
perdre forma i contorns
desfer-se, ser
xuclada endins
de l'úter viu,
matriu de déu
mare: desnéixer. (Marçal 2010, 158)

A *La passió segons Renée Vivien*, en la primera fugida, Pauline s'endinsa en un estat melancòlic i aleshores pensa en les temporades que de més jove va passar a París, que es revela com un paradís perdut en el temps. Un paradís que "mai no retrobaria" (Marçal 2007, 125), diu la noia, perquè fins i tot quan més endavant torna a la ciutat i s'hi instal·la, es fa ben evident que no hi reviu la felicitat passada.

Altrament, el desig de morir pot ser el desig d'atènyer un espai fictici. Cixous expressa que, al no-res, "je peux le remplir de fantasmés, et lui donner un nom, libre à moi" (1974, 5). En aquest sentit, el desig de morir apareix com la voluntat de fugir d'un entorn decadent i, davant la impossibilitat de fer-ho, atemptar contra el cos — lligat a l'autoritat, a les penúries, a la submissió— és l'únic mitjà que es presenta per controlar la pròpia vida i assolir un espai de llibertat. Pauline, certament, al final de la seva vida ja es trobava "tota deslligada de la terra on la mantenia a penes un cos quasi immaterial" (Marçal 2007, 102), en diu un dels personatges.

Aquesta fugida a un espai ideal és un leitmotiv en la literatura en què els personatges evoquen la mort. Ja a *Le Roman de Tristan et Iseut*, en què el desig de morir és constant d'ençà que els protagonistes beuen per accident un filtre que els fa enamorar perdudament l'un de l'altre, veiem com la parella, conscient que mai trobarà el repòs ni la felicitat, somnia d'evadir-se a un país celestial. Iseut demana a Tristan: "Emmène-moi au pays fortuné dont tu parlais jadis : au pays dont nul ne retourne, où des musiciens insignes chantent des chants sans fin. Emmène-moi !"" (Bédier 2012, 210). La mort és desplaçada per un espai fictici, allà on els amants es poden retrobar. Al capdavall, la mort en si mateixa no és imaginable. Com suggereix Cixous, "La mort' n'a pas de figure dans la vie. Notre inconscient n'a pas de place 'pour la représentation de notre mortalité'" (1974, 31). Per això, la impossibilitat de representar la mort obliga a suplir el buit per mitjà de la creació d'un paradís que el subjecte pugui desitjar.

Malgrat la primera fugida frustrada, però, Pauline aconsegueix, una vegada que s'ha escapolit de la tutela materna, traslladar-se a París, una ciutat que l'enlluerna i on en certs moments se sent lliure. Ara bé, si mentre vivia a Anglaterra la jove imaginava la capital francesa, en plena ebullició al final del segle, com el lloc on podria portar la vida que desitjava, se li fa palès que no es pot adaptar a la realitat, i que haurà d'anar més enllà. Vivien és incapaç "d'avaluar la realitat [...] i de plegar-se a cap ni una de les seves exigències. I la conseqüència lògica: la realitat l'expulsa, l'exilia, la destrueix" (Marçal 2007, 103), com diu Sara T. en els "Papers privats". Però, en comptes de sotmetre's al món, es proposa d'encarar-lo, de fer

una revolta explícita. L'abús d'alcohol i la poesia funcionen com a mitjans per evadir-se, rebel·lant-se contra el món tangible —“Potser sempre escriure té alguna cosa a veure amb la revolta”, diu Marçal (2004, 21).

Podem aventurar que en aquests moments d'obcecació literària i d'obnubilació provocada per substàncies tòxiques, l'espai de llibertat on Vivien desitja evadir-se és la colònia doblement sàfica —amor lèsbic i poesia— que volia fundar juntament amb Natalie a l'illa de Lesbos, indret permanentment evocat en la seva obra. En els versos reescrits per Marçal, diu Vivien: “El meu paradís és un prat dolç de violetes on el cant regnarà sobre les ànimes mudes... una eterna música. Res no hi sobreviurà sinó l'amor i el cant... Mitilene joiell i esplendor de la mar, com ella versàtil i com ella eterna... la mort no pot fer oblidar aquests vergers” (Marçal 2007, 394). Un paradís on la música no cessa, que indefugiblement ens recorda al que invocava Iseut a les portes de la mort.

Malgrat que el projecte fracassa, sabem que Vivien havia comprat una casa a l'illa, a la ciutat de Mitilene, per tal de fer-hi una escola de dones artistes. En un passatge, quan l'estat de la protagonista ja està força deteriorat, prepara una fugida a Mitilene: “en cap altre lloc no estaria segura. Mitilene, Mitilene. Sempre Mitilene” (366), en diu la serventa, però de nou l'intent d'escapada és impedit. És Sara T., el personatge per mitjà del qual sentim la veu de Marçal al llarg de la novel·la, que expressa la melancolia que sent per l'enyor “del paradís perdut que mai no s'ha posseït. Aquest jardí sense prohibició i sense culpa que, potser, he vingut quimèricament a cercar a Mitilene” (213).

2. La resignificació del subjecte: el símbol de la dona creadora

El fet que Renée Vivien sigui escriptora és cabdal en l'obra. La mateixa Sara T., en els “Papers privats”, explica: “A través de Renée em sembla haver arribat a entendre què vol dir allò de barrejar indistriablement vida i literatura, viure la vida ‘literàriament’, potser millor, ‘poèticament’” (Marçal 2007, 378-379). L'escriptura es relaciona amb la vida i la mort a la vegada que les transcendeix. “Écrire: pour ne pas laisser la place à la mort, pour faire reculer l'oubli, pour ne jamais se laisser surprendre par l'abîme”, diu Cixous (1977, 11). En aquest mateix sentit, una de les amants de Vivien, Hélène, assegura que la passió exacerbada de la poeta era en bona mesura absorbida per l'escriptura, “tot allò que excedia els límits d'un benestar estable era xuclat per la literatura, com per un paper assecant” (Marçal 2007, 80). Al capdavall, les obres preservaran els anhels de Vivien i els faran perdurar en el temps quan l'escriptora ja no hi sigui, “és en els llibres on resta l'única cosa que de nosaltres resta” (236), diu un dels personatges. Hi ha en l'escriptura, doncs, una mena de lligam amb la mort. Si Cixous deia que la mort era el buit, en Vivien veiem que el desig d'escriure pot reblir-lo, com expressa Sara T.: “només el somni —el desig?— pot omplir aquest buit, aquesta ànsia immoderada i desmesurada, sempre decebuda, de totalitat i d'absolut. I, estretament lligada al somni, al desig, la literatura” (378).

Pauline Tarn signa les seves obres amb el pseudònim de *Renée Vivien*, “com si un sol ésser s'hagués desdoblant en dos” (45). Comença emprant la forma *R. Vivien* quan publica el primer aplec poètic, la qualitat del qual fa pensar als crítics —més aviat dogmàtics i rancis— que es tracta d'un autor masculí; la idea que és un home es reforça per la presumpció d'heterosexualitat, en la mesura que els poemes d'amor de Vivien s'adrecen a una dona. Fins i tot el parisenc Amédée pensa que tal volta Renée escriu els poemes que hauria volgut rebre d'ell, perquè assegura que no havia donat crèdit a rumors calumniosos, plens de fel i dictats per l'enveja més repugnant, que ara i adés traspuaven a la premsa:

*Renée Vivien sa damisel·la, canta, com ningú mai cantà,
els plaers de la fricarella, d'ençà que Safo els divulgà.* (47)

Així doncs, l'activitat d'escriptora i la llibertat sexual procuren a la dona crítiques, burles i una imatge marcadament negativa. També ho veiem quan la cosina d'Amédée descobreix les obres de Renée Vivien i aquest nom li ressona "vagament llunyà però amb intensos efluis de sofre, confós en un aiguabarreig d'altres noms reputats i estigmatitzats alhora" (130). L'escriptura i el lesbianisme expulsen Pauline del cercle en què ha crescut, la desterren. Per això sentirà la necessitat de trobar una xarxa que la legítimi, un espai de sororitat i de complicitat femenina, integrada per dones de la seva contemporaneïtat i també per dones del passat.⁶

La novel·la s'esforça a teixir una genealogia d'autores femenines, com Marçal va fer tan intensament al llarg de la seva vida, davant la problemàtica de crear una identitat sense referents —"No hi ha cap referent femení matern: no hi ha genealogia femenina de la cultura" (Marçal 2004, 164). Marçal es mostra convençuda que cal crear un lligam entre les dones. En les paraules del personatge de Sara T., referint-se a Vivien, s'intueix la veu de l'autora: "la seva és una revolta obstinadament femenina. Cerca les baules d'una genealogia invisible que uneix indèstrialment feminitat, revolta i dolor. I també poder —un poder efímer, conquerit i perdut: només en resta el gest i, de vegades, la paraula" (Marçal 2007, 104-105).

Marçal, conscient de la manca d'un codi lliure d'androcentrisme, intenta inventar un nou llenguatge, trobar una llengua femenina que pugui resignificar la identitat de les dones. Com explica Josep-Anton Fernández, aquesta lluita està relacionada "amb el que les pensadores feministes han anomenat *écriture féminine* (Hélène Cixous) o *parler femme* (Luce Irigaray) i en última instància, es tracta d'un intent de subvertir els termes en què es basa l'opressió de la dona, als nivells lingüístics, inconscient i representacional" (2004, 202). Es tracta d'iniciar la recerca d'un llenguatge que pugui expressar "un imaginari femení poderós" (Julià 2010,13), vist que Marçal s'adona que la llengua literària li va en contra. Per això vol donar protagonisme i veu a les dones, en especial a les creadores, per tal de reescriure la història de la cultura des d'una mirada diferent.

Com explica Caterina Riba, "les pensadores feministes creen durant la dècada de 1970 una contrateoria de l'ansietat de la influència, que estableix que les escriptores no s'afirmen a partir de la rivalitat entre elles, sinó 'gràcies a' les seves predecessores o 'en diàleg amb elles'" (2015, 206). Aquesta contrateoria seria una resposta a Harold Bloom, segons el qual la literatura progressa per la guerra entre generacions d'escriptors. Com és sabut, Marçal recupera un enfilall d'autores catalanes i, fins i tot, en tradueix d'estrangeres. Ella mateixa assegura que "moltes dones, al llarg de la història, i singularment moltes escriptores, han extret força de l'atribució d'autoritat a altres dones, als seus textos, a les seves experiències. Tot i que aquest gest hagi restat sovint invisible o hagi estat invisibilitzat" (2004, 167). Així, per a les dones el camp de la literatura funciona de manera diferent, ja que no provoca angoixa, al contrari, "tan lluny de la mimesi homogenitzadora, com de la idolatria paralizadora o de l'enveja estèril, la dona 'autoritat' esdevé [...] punt de referència central, mediació inestimable, palanca eficaç, per al propi desig" (2004, 169).

Tot i que pot semblar un reclam nascut dels feminismes del segle XX, el cert és que hi ha un vincle intertextual amb un passatge del *Curial e Güelfa*, on apareix el

⁶ Sobre la genealogia femenina en Marçal, vegeu Caterina Riba, 2014, en concret els capítols "La genealogia femenina" (33-62) i "La (meta) escriptura femenina marçaliana" (75-94). Vegeu també Climent 2002, Godayol 2008 i Massanet 2010.

que pensem que és el primer personatge femení que se suïcida en la literatura catalana, Camar, que representa l'alteritat en un doble sentit, com a musulmana i com a dona. Al cap i a la fi, com diu Lluís Calvo, “Marçal aconseguí —com Foix, des de propòsits ben diferents— de trenar un lligam que anava de l'època medieval al temps present. De manera natural, sense mitificacions ni essencialismes” (2008, 90).

En el tractament de la mort de Camar, es deixa veure l'empremta humanista fins i tot en els referents: Camar, en el temps de lleure, llegeix l'*Eneida* de Virgili. La influència en *Curial e Güelfa* de la literatura clàssica i de la literatura italiana prerenaixentista és evident. És en el personatge de Dido que s'ha vist la font de Camar, si bé la majoria de les heroïnes de les *Heroides* d'Ovidi acaben per llevar-se la vida, com Filis, Fedra, Enone, Deianira, Cànce, Laodamia o Hero. A més, la postració de Camar per les ferides amb què ha intentat matar-se és similar a la de Tito del *Decameró*, també lliurat al desig de morir (Gros 2013, 207).

Quan una tempesta arrossega la nau de Curial a Trípoli, l'heroi és venut com a esclau a un cavaller de Tunis, que li fa conrar el seu hort durant set anys, durant els quals conviu amb Fàtima i Camar, dona i filla de l'amo. El rei de Tunis, assabentat de la bellesa de la jove, la demana com a esposa, però ella es nega a casar-s'hi i abans prefereix la mort. Camar fa vot de virginitat i ja pren consciència que la seva vida acabarà aviat, tot amenaçant de matar-se —“aquestes dues mans me trauran de poder vostre e del rei” (Anònim 2011, 451).

Aleshores la noia, per tal d'evitar que la portin al rei, nafra el seu cos: s'esgarrapa la cara i es fereix els pits. El desig de morir de Camar és intens, “no vull ni desig viure pus” (2011, 459), assegura quan s'assabenta que el rei ha assassinat el seu pare com a càstig. Procurar-se la mort esdevé “lo camí de la llibertat” (2011, 460), atès que defensa que el matrimoni ha de ser un contracte que s'acordi lliurement, per això fins i tot prega a la seva mare que l'ajudi a morir. La mare intenta dissuadir aquest desig de la filla parlant-li del penediment que segurament degué sentir Cató quan s'estava llevant la vida, però la noia no pren d'exemple Cató, sinó Dido, traçant així una genealogia de dones insubmises. Per això manifesta que ella és filla seva. Així, quan s'adona que inevitablement la portaran amb el rei, Camar invoca el suïcidi de la Dido virgiliana, que es clava l'espasa d'Enees, i es llença d'una finestra:

Jo he vergonya ésser nada en la tua Cartago, per raó de la inconstància que Virgili escriu de tu [...]. Jo, Camar, filla tua, seguint les segones petjades de la tua furor encesa, iré per servir a tu en los regnes ignots, car no és raó que reina tan noble vaja sola entre ànimes nades de clara sang. Sé que són passats molts centenaris d'anys que tu esperes alguna vassalla tua que gosàs emprendre lo camí que tu, intrèpida, prengui. (2011, 471)

És una mort que barreja la voluntat d'amar lliurement —que s'aproxima a la mort per amor— i la voluntat de defugir un matrimoni imposat. Per a Bastardas, la mort de Camar és un “suïcidi literari”, en tant que la noia invoca la reina cartaginesa, “un suïcidi que potser no s'hauria produït sense l'impuls que la noia rep de la literatura” (1987, 262). En aquest punt, tenim la idea que més aviat la invocació de Dido traça una genealogia femenina, una justificació del desig de morir en la mesura que una gran reina també el va sentir. Camar li retreu la seva deslleialtat cap al marit, no n'aprova tots els actes, però se'n sent filla i deixeble. Aquesta reivindicació del parentiu amb una dona del passat la retrobem en la protagonista de *La passió segons Renée Vivien*, que es presenta com una reencarnació de la poeta grega Safo.

Fet i fet, la xarxa que Maria-Mercè Marçal estableix amb les dones d'altres èpoques, el diàleg que hi manté, és constant. A través del personatge de Renée Vivien se'ns acosta a Safo, fins al punt que la tradueix i l'adapta, tant a ella com a les seves deixebles. “Pauline, sense dir-ho, es creu una Safo abandonada i s'expressa en

conseqüència, manllevant a voltes expressions al vocabulari de la poetessa que admirava, de la qual es creia sens dubte una encarnació” (Marçal 2007, 239), diu un dels personatges. Sara T. també fa referència a la presència constant de la poeta grega, reflex de Vivien en tant que lesbiana i escriptora, i al·ludeix la llegenda que existeix sobre la seva vida:

Desfilen pels seus textos Lilith, la primera rebel; les reines destronades —Vasthi, Cleopatra, Elisabeth Woodville, Jane Grey, Anna Bolena. Les poetes: sobretot Safo i el seu nom doblement sàfic —amors femenins i poesia—, finalment, però, abocada al suïcidi. És simptomàtic que Renée accepti aquesta part de la llegenda no pas més fidedigna, històricament parlant, que l'altra —que, en canvi, rebutja indignada—: el suposat mòbil, l'amor de Phaon. És congruent que la rebel —per a ella Safo és una rebel— triï la mort, però ser restituïda, adaptar-se, abans de la “normalitat”, quin contrasentit! (105)

Ben mirat, Safo és una excepció entre les escriptores gregues, en la mesura que l'interès per la seva vida ha estat més intens al llarg de la història. El contingut de la poesia sàfica és el testimoni d'una cultura femenina tradicional a l'illa de Lesbos, amb uns gèneres poètics femenins (Llabrés 2006, 20). Tanmateix, el cert és que se sap poc de la dona real que fou Safo i la informació entorn de la seva biografia sol tenir un caràcter llegendari.

Significativament, un conjunt de versos de la poeta de Lesbos fan referència al desig de morir. El fragment 94 del “Llibre cinquè” dels *Cants* mostra la marxa d'una noia que s'acomiada amb tristesa —diu: “Voldria ésser morta, no menteixo’, / ella partia de mi sanglotant” (2006, 79). Sembla que les dues dones han compartit moments amorosos, en tant que la poeta li recorda “les coses belles que vam viure” (79). La separació provoca un impuls de mort en Safo, que expressa intensament al fragment 95:⁷

Em pren un desig de morir
i veure florides de lotus, humides de rosada,
les vores de l'Aqueront. (80)

L'Aqueront, d'acord amb la mitologia grega, és un riu subterrani que separa el món del viu del dels morts. De nou, es projecta la mort a través de la construcció d'un paradís artificial. En aquest sentit, la idea de la mort en l'obra de Safo és semblant a la de *La passió segons Renée Vivien*, en què la separació de Natalie intensifica en Pauline el desig de morir, perquè assegura que sense ella “era només una ombra sense cos” (Marçal 2007, 154).

Cal tenir en compte que sobre la mort de la poeta grega es va estendre la llegenda —en la qual es basava la comèdia perduda de Menandre, *Leucàdia* (IV aC)— que assegurava que, a causa de l'amor no correspost que sentia per Faó, se suïcidà llençant-se al mar.⁸ Ara bé, malgrat que els versos sàfics remetin al desig de morir i que el presumpte suïcidi mitifiqui la figura de la poeta, el cert és que el personatge de Faó és llegendari (Llabrés 2006, 10). En el fragment de *La passió segons Renée Vivien* a què ens referíem abans, Marçal fa que Pauline enalteixi el suïcidi de Safo, de qui en certs moments sembla que es creu una encarnació, però rebutgi el motiu que la llegenda li atribueix: el desengany amorós per un home. El

⁷ Podem identificar la veu poètica amb la figura de Safo, perquè així l'anomena la noia que ha de partir en el vers cinquè del fragment 94: “Quina pena tan terrible que patim! / Safo, de veritat que no voldria deixar-te!” (2006, 79).

⁸ Aquesta llegenda va tenir una gran transcendència literària. Fins i tot el dramaturg Víctor Balaguer, un dels cappers de la Renaixença catalana, va escriure la tragèdia *Safo* (1876), en què condemna l'amor lèsbic de la poeta i la representa just en el moment que s'aboca a la mar, damnada per l'amor a Faó.

suïcidi és vist com una subversió, com un acte de rebel·lia, però mai no és provocat per l'amor a un home, sinó que és una conseqüència del fet de no voler adaptar-se a la realitat. Per això, en darrer terme, Vivien “obeeix l'ordre implícita del món: adapta't o desapareix. Era incapaç, en definitiva, d'adaptar-se” (108).

La passió segons Renée Vivien, doncs, es construeix com una novel·la ginocèntrica, com explica Marçal, “no només perquè els personatges centrals són femenins i perquè intenta d'introduir un biaix de llum en els marges dels marges”, això és, “l'amor, la passió, entre dones amb totes les seves ambivalències, amb tota la seva diversitat”; és una novel·la ginocèntrica “sobretot perquè la mirada que es projecta sobre el món i sobre les coses és explícitament sexuada i, com a tal, es tracta d'un ull que se sap 'estràbic', en contraposició amb el punt de vista pretesament neutre, 'normal' del narrador canònic” (2004, 205). Marçal crea una subjectivitat femenina alternativa, tot demostrant que la construcció d'aquesta subjectivitat requereix la identificació amb altres dones. El darrer capítol de la novel·la, la “Monòdia final”, està compost per versos esparsos de l'obra de Renée Vivien recreats per Marçal, que no en modifica cap, però que els utilitza a la seva voluntat atorgant-los un nou sentit. La fusió de les poetes —Renée Vivien, Maria-Mercè Marçal i Safo— construeix la subjectivitat simbòlica de la dona escriptora (Julià 2004, 170). Es deixa de banda la llengua dominant i es crea una llengua amb dimensió simbòlica.

Si a la novel·la es diu que, amb l'adopció del pseudònim de *Renée Vivien* és com si un sol ésser s'hagués desdoblant en dos, podem aventurar que és Pauline la que acaba morint. El personatge del professor Charles, encarregat de fer-ne la biografia, explica que evoca Renée i deixa enrere “la Pauline de terra que la terra havia reprès —aquella que lluny de ser la seva veritable personalitat era la seva involuntària, material personalitat— per destacar l'àngel” (101). Pauline se sacrifica perquè aquest àngel, Renée Vivien, pugui esdevenir un símbol que sobrevisqui en aquesta nova veu femenina, a través del seus versos, perquè “sense fites ni símbols tot és només desert” (143). Es converteix en un personatge mític en què “tothom hi projecta el seu propi imaginari”, com diu Sara T. (53). Un subjecte que es posiciona com a tal en l'afirmació del seu desig, un desig vers allò que no troba en la realitat, un desig vers el no-res, que es revela com el desig d'un espai de llibertat. Un subjecte que desafia el límit que el separa de l'alteritat i que crea un imaginari simbòlic femení.

3. Conclusió

Maria-Mercè Marçal se sent íntimament lligada a Renée Vivien, personatge que la fascina i que li fa de mirall en molts de sentits, com en la manera radical d'entendre la passió, tant amorosa com literària. Per això a *La passió segons Renée Vivien* es configuren gairebé tots els fronts de batalla que l'autora catalana va mantenir: la definició d'una subjectivitat femenina, la visibilització de l'amor lèsbic, la recuperació de la història de la cultura femenina i la posició que hi ocupa la dona creadora.

Renée Vivien és el vincle entre els nombrosos personatges de la novel·la: és el centre entorn del qual parlen, actuen i es defineixen. Marçal esborra el subjecte presumptament universal —proferidor d'una llengua dominadora—, per crear un subjecte que neix de la fusió de moltes veus, que és, per tant, ambigu, distorsionat i fràgil, com ha estat el discurs de les dones (Julià 2004, 163). Així, si en el discurs fragmentari de l'obra es dissol el subjecte unitari, sorgeix un subjecte resignificat. És un subjecte que encarna la revolta, viscuda com un excés inevitable, que el cos no pot contenir. Una revolta contra una realitat que no permet que la dona creadora s'hi avingui.

La revolta de Vivien permet transcendir i subvertir l'objectivació de la dona, perquè la situa en la posició de subjecte del desig, del desig vers un lloc de llibertat, que afirma la veu femenina i l'amor lèsbic. El desig, certament, del control de la pròpia existència. És per mitjà de la ferma resistència de Vivien a ser assimilada per les lleis dominants que regeixen el món tangible, que Marçal l'eleva a la categoria de símbol del subjecte femení.

Obres citades

- Anònim, 2011, *Curial e Güelfa*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Bastardas, Joan, 1987, "El suïcidi literari de Camar. Una nota sobre el primer humanisme català en la novel·la *Curial i Güelfa*", *Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*, 6, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 255-263.
- Bédier, Joseph, 2012, *Le Roman de Tristan et Iseut*, Genève, Librairie Droz.
- Butler, Judith, 2015, *Subjects of Desire*, New York, Columbia University Press.
- Cabré, Rosa, 2004, "La passió segons Renée Vivien i el miratge-miracle del mirall", *Lectora. Revista de Dones i Textualitat* 10, 173-190.
- Calvo, Lluís, 2008, "Maria-Mercè Marçal o la fusió dels pols: cos, alteritat, desig", *Reduccions* 89-90, 90-119.
- Cixous, Hélène, 1974, *Prénoms de personne*, Paris, Éditions du Seuil.
- Cixous, Hélène, 1994, *Hélène Cixous, photos de racines*, Paris, Des femmes.
- Climent, Laia, 2002, "Filles i mares: la influència de la ginocrítica en els temes de filiació i maternitat en Llengua abolida de Maria-Mercè Marçal", *Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura: revista de recerca humanística i científica* 13, 79-87.
- Flaubert, Gustave, 2001, *Madame Bovary*, Paris, Éditions Gallimard.
- Fernàndez, Josep-Anton, 2004, "Subversió, transició, tradició: política i subjectivitat a la primera poesia de Maria-Mercè Marçal", *Lectora. Revista de Dones i Textualitat* 10, 201-216.
- Foucault, Michel, 2002, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Éditions Gallimard.
- Godayol, 2008, "Entre Atenea i la Medusa: les mares literàries de Maria-Mercè Marçal", *Reduccions* 89-90, 190-206.
- Gros, Sònia, 2013, "Sobre la presència de Boccaccio en el *Curial e Güelfa*: la novella X.8", *SCRIPTA. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna* 2, 192-212.
- Julià, Lluïsa, 2004, "Cap a l'ordre simbòlic femení: *La passió segons Renée Vivien*", *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, 10, 161-171.
- Julià, Lluïsa, 2010, "Pròleg", en Maria-Mercè Marçal, *Contraban de llum. Antologia poètica*, Barcelona, Proa, 9-19.
- Julià, Lluïsa, 2017, *Maria-Mercè Marçal. Una vida*, Barcelona: Galàxia Gutenberg.
- Landberg, Paul-Ludwig, 2015, "El problema moral del suïcidi", *O no ser. Antologia de textos filosòfics sobre el suïcidi*, ed. Oriol Ponsatí-Murlà, Girona, Edicions de la Ela Geminada, 9-20.
- Levinas, Emmanuel, 1983, *Le temps et l'autre*, Paris, PUF.
- Llabrés, Maria Rosa, 2006, "Introducció", en Safo, *Cants*, Barcelona, La Magrana, 7-57.
- Marçal, Maria-Mercè, 1994, "La dona i l'escriptura", en *Fi de segle. Incerteses davant un nou mil·lenni*, ed. Àngel Sanmartín Alonso, València, Universitat de València, 27-40.

- Marçal, Maria-Mercè, 2004, *Sota el signe del drac*, Barcelona, Proa.
- Marçal, Maria-Mercè, 2007, *La passió segons Renée Vivien*, Barcelona, Edicions 62.
- Marçal, Maria-Mercè, 2010, *Contraban de llum. Antologia poètica*, Barcelona, Proa.
- Massanet, Maria Antònia, 2010, “Capgirant la tradició. Reemplaçaments, apropiacions i innovacions en la primera poesia de Maria-Mercè Marçal”, en *Transformacions: llenguatges teòrics i relacions interartístiques (1975-2000)*, ed. Maria Muntaner, Mercè Picornell, Margalida Pons i Josep Antoni Reynés, Palma i Barcelona, Edicions UIB, Institut d’Estudis Baleàrics, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 301-316.
- Mayos, Gonçal, 2003, “El subjecte modern entre desig i mort”, *Eros i Tànatos*, Barcelona, La Busca Edicions, 106-126.
- Porta, Roser, ed., 2008, *Mercè Rodoreda. Primeres novel·les*, vol. 2. *Un dia de la vida d’un home. Crim*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans.
- Rafart, Susanna, 2008, “Les poetes venim a morir. Aproximació a l’obra poètica de Maria-Mercè Marçal”, *Reduccions* 89-90, 120-137.
- Riba, Caterina, 2014, *Maria-Mercè Marçal. L’escriptura permeable*, Vic, Eumo Editorial.
- Riba, Caterina, 2015, “La creació d’una genealogia femenina mitjançant la traducció: Maria-Mercè Marçal i Montserrat Abelló”, *Quaderns. Revista de Traducció* 22, 205-215.
- Safo, 2006, *Cants*, Barcelona, La Magrana.