



Marçal i Byatt: la dona i l'escriptura

Anàlisi comparativa dels personatges femenins de
La passió segons Renée Vivien i *Possessió:*
una història romàntica

Treball de final de grau
Llengua i Literatura Catalanes
Universitat de Girona
Facultat de Lletres
Juny 2020

Sara Capdevila Rosas
Tutora: Margarida Casacuberta Rocarols

ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ.....	3
1.1 Hipòtesis, motivacions i objectius	3
1.2 Estat de la qüestió.....	5
2. PRESENTACIÓ	8
2.1. Autores i obres	8
2.2 Personatges femenins	9
3. ANÀLISI COMPARATIVA.....	12
3.1 Època i societat	12
3.2. Dona escriptora	17
3.3. L'amor romàntic.....	24
3.4. Sexualitat femenina.....	29
3.5 Bellesa i feminitat	35
3.6. Màscara i miralls	39
3.7. Passió i possessió	44
4. CONCLUSIONS	48
5. BIBLIOGRAFIA.....	51

1. INTRODUCCIÓ

1.1 Hipòtesis, motivacions i objectius

Les dues novel·les que han inspirat aquest treball parlen de literatura, de dones i d'amor. De carícies, de petons, de sexe i també de la seva absència. De confiança i de sororitat; d'enganys i de dolor. De delits i de vivències; de riqueses i de mancances. De veure món i de quedar-se a casa, d'exotisme i de quotidianitat. De Yorkshire, de Bretanya, de París i de Barcelona. D'èpoques llunyanes i de societats caduques; de valors que encara no s'han deixat enrere i d'injustícies propagades pel masclisme. De reconeixement, de validesa i de valentia; de cadenes i de llibertat. De ficció i de realitat; de diaris, de cartes, de poesia i de clàssics com Dante i Beatriu, Safo i Petrarca. Del llegat i del silenci; de confidències i de secrets. D'intriga, d'intensitat, de fredor i de mort. En definitiva, de passions i de possessions, però per sobre de tot, de la reivindicació de la condició femenina.

El treball s'endinsa en les experiències vitals de sis personatges femenins de *La passió segons Renée Vivien* de Maria-Mercè Marçal, i sis de *Possessió: una història romàntica* d'Antonia Susan Byatt. Per tant, s'inscriu en el marc de la literatura comparada, per abordar qüestions específiques que envolten les protagonistes.

Parteix de la hipòtesi de com Byatt i Marçal, dues dones literates, exitoses i coetànies, s'obren camí en un món masculí com és el literari i posen en rellevància el paper de la dona escriptora tot reivindicant les seves predecessores, ja sigui amb Renée Vivien, que en darrer terme ho feia amb Safo, o les Christabels i Ellens que hi ha hagut al llarg de la història.

I arran d'aquesta idea inicial, analitzarem com les condicionava el rerefons social per a la seva realització personal i professional; parlarem de temes que encara no estan normalitzats com la sexualitat i l'homosexualitat, i d'altres, com la bellesa, que ha estat un requeriment femení ancestral. Veurem quin concepte tenen de l'amor i també tractarem de descobrir què s'amaga darrere de les disfresses, les màscares i la superposició de capes dels personatges i de la realitat. I finalment, la relació entre les seves vides i el significat dels títols de les dues novel·les.

Aquest treball sorgeix de la voluntat d'endinsar-me en l'univers marçalià, d'explorar una forma diferent de treballar la literatura i de conjuguar-ho tot en femení. Els consells de la tutora han estat indispensables per poder desenvolupar aquest plantejament. El meu coneixement sobre l'obra de l'autora era exclusivament poètic i fou ella qui em descobrí la seva única novel·la: *La passió segons Renée Vivien*. I més tard, me'n presentà una altra d'anglesa, *Possessió: una història romàntica*. La incorporació de la novel·la de Byatt va ser clau, tant per la decisió del tema, com per la manera de treballar-lo. Permetia comparar dues obres d'escriptores contemporànies, obrir

nous horitzons, conèixer una nova literata i, al capdavant, casar Marçal amb una mirada comparativa i un homenatge a les dones creadores.

Caldria destacar que les dues obres són el fruit d'una recerca exhaustiva i minuciosa. En el cas de Maria-Mercè Marçal, tan bon punt va conèixer els escrits de la poeta de tombant de segle, va iniciar una investigació de la seva vida i obra, a més a més d'una recopilació de documents del seu entorn social, que van durar deu anys i li van permetre escriure aquesta biografia des de la ficció. Byatt, per la seva banda, recuperà els seus coneixements de l'etapa en què es va dedicar a l'ensenyament de l'època i la literatura victorianes i els exposà en la seva novel·la.

No obstant això, les dues van coincidir a incloure una recerca literària dins l'argument de les seves novel·les. A *La passió segons Renée Vivien*, l'únic personatge contemporani a l'autora, Sara T., resseguirà els passos de Marçal per conèixer Vivien; a *Possessió*, serà la investigació d'una possible relació de dos poetes victorians a partir de les seves cartes i poesies, el que portarà Maud i Roland a saber el final de la història i a encaminar les seves vides. Així doncs, amb aquest treball m'adhereixo humilment al camí obert per les dues escriptores, d'utilitzar una recerca bibliogràfica per impulsar la meua recerca personal.

1.2 Estat de la qüestió

L'any 1993, convidada en un congrés alacantí, Maria-Mercè Marçal trencava la mudesa femenina, amb un text anomenat «La dona i l'escriptura», que deia: «Desconeixies l'existència, al llarg de la història, de tantes i tantes escriptores que no sortien als llibres de text —i científiques, filòsofes i pintores» (Julià: 2004, 162). És prou coneguda la preocupació de l'escriptora catalana per la invisibilitat de les dones escriptores en el cànon literari. Era partidària d'anivellar la balança, de donar centralitat i reconeixement a totes aquelles que no havien tingut l'oportunitat de ser o que havien quedat eclipsades per homes. No calia esborrar l'empremta masculina, sinó subvertir la tradició heretada i adherir-hi el femení. Es dedicà a llegir, editar i traduir obres d'autores que ella sentia com a germanes. Un bon exemple en serà *La passió segons Renée Vivien*, on pretenia retornar la importància que va tenir la poeta parnassiana Renée Vivien a principis de segle XX. Però aquest no fou l'únic motiu que la portà a escriure aquesta novel·la, també «té a veure amb l'obsessió que en un moment determinat em va agafar per trobar textos que parlessin de l'amor entre dones» (Cabrè: 2004, 173).

Marçal decideix escriure una biografia novel·lada de Renée Vivien. La presenta de forma indirecta i la vesteix amb una majestuosa polifonia de veus femenines. L'estructura és fraccionada i desordenada a consciència, gairebé en forma de collage, com si el/la lector/a anés recopilant fragments de la seva vida. Pel que fa al llenguatge, tot i canviar el seu gènere habitual per la prosa, no deixa enrere la seva destresa poètica. L'hi reconeixem, per exemple, en escrits com els de Kerimée; però on realment destacarà serà en la «Monòdia Final», en la qual aconseguirà vertebrar els versos de Vivien amb la veu d'ella i de Safo de fons. Per a Lluïsa Julià, aquest capítol és «un dels moments àlgids de la seva poesia» (2004, 171) i la novel·la, un «veritable homenatge a la llengua catalana» (2004, 170).

Els estudis de Julià se centren a demostrar la contribució de l'experiència personal i vital de Marçal a l'hora de construir un espai simbòlic femení. Acompanyada d'altres opinions com les de Neus Real, Rosa Cabré o Fina Llorca, afirma l'existència de l'alter ego de Marçal en la novel·la, encarnat en Sara T., el personatge contemporani a l'autora. L'una amb la voluntat d'escriure'n una novel·la, i l'altra —imaginària— un guió, respiren l'aire dels mateixos escenaris vivienencs, visiten Mitilene i cerquen documents biogràfics a la Biblioteca de París.

La mateixa Julià també confirma que *La passió segons Renée Vivien*, juntament amb *La raó del cos*, és l'obra més madura de la poeta catalana. És el resultat d'una extensa elaboració on es llençaven més pàgines que no se n'escrivien, però que donà un resultat magnífic. Podem observar com Cabré hi coincideix, en considerar que Marçal pretenia crear una obra majúscula on tractar-hi idees d'interès per a la humanitat; on el que importen són les reflexions filosòfiques i metaliteràries i no tant les accions o les converses. I una prova de la importància que li atorgà són

els sentits agraïments que escriu l'autora al final de la novel·la, al seu cercle més íntim (Cabré: 2004, 187).

Tant Julià com Cabré i Pilar Godayol emfatitzen la imatge del mirall a la novel·la. Marçal ja havia utilitzat aquest recurs en llur poesia per incidir en la imatge de «dona-monstre» amb els seus fantasmes i defectes (Godayol: 2012, 220), i no per representar-hi la bellesa. En el mirall, t'hi pots reconèixer o no trobar-t'hi. Pot despullar l'ànima, alliberar-la o reflectir una lluita interior. Pot contribuir a la mirada estràbica, deformar la realitat o, al contrari, ensenyar-la més sincera que mai. També la pot mostrar fragmentada, com un mirall trencat en mil bocins. Segons Godayol, també convé subratllar el diàleg entre Marçal i les seves germanes i mares simbòliques, com Virginia Woolf, Marguerite Yourcenar, Montserrat Roig o Maria-Antònia Salvà, en les quals s'emmiralla tant en la vida com a l'hora d'escriure (2012, 223). Certament, les possibilitats del reflex són múltiples i Marçal les explota amb una gran habilitat.

Malgrat guanyar diversos guardons i tenir la crítica a favor, *La passió segons Renée Vivien* ha gaudit d'escàs reconeixement i és poc coneguda dins la trajectòria literària de l'escriptora catalana. Un dels motius d'aquest fet és l'encasellament de Marçal en el gènere poètic, que li va donar popularitat. Però podem trobar-hi altres raons: la primera, és la predisposició de la lectora —«o tot lector, *please*»¹ que requereix aquesta obra, ja que l'artifici estructural demana concentració i probablement una segona llegida. I l'altra, pot ser la temàtica i l'encarament escollits, és a dir, una dona poeta jove de final del segle XIX, vivint la seva vida i la seva sexualitat lliurement, representava una novetat literària i social que malgrat tot, encara costa d'acceptar.

Contràriament a l'anterior, *Possessió: una història romàntica* fou un èxit de ventes des del moment de la seva publicació i una novel·la molt estudiada dins l'àmbit cultural. Antonia Susan Byatt ha estat considerada per la crítica una escriptora brillant, difícil i erudita. Els editors es van mostrar escèptics davant de la seva obra, tant per la seva dificultat estructural com pel seu estil docte. No creien que pogués agradar al públic en general, però contra tot pronòstic, tingué una gran recepció i obtingué premis de prestigi.

L'escriptora anglesa sol recórrer a llur experiència com a professora i als seus coneixements de Filologia per escriure les seves novel·les. En aquest cas, tots els personatges pertanyen al món acadèmic i cultural i la seva vida gira entorn de la literatura. A més a més, aprofita *Possessió* per exposar-hi els seus poemes, així com debats i teories pròpies dels seus estudis de literatura

1 Marçal s'hi refereix amb ironia a la pàgina 9 a l'«Introit».

victoriana. Ara bé, com podia funcionar aquesta amalgama tan erudita? Sense cap mena de dubte amb un gran equilibri d'artifici, imaginació i intriga.

Per a Paula Izquierdo, aquesta novel·la és un treball de vivisecció de la psicologia i la naturalesa humanes i una demostració d'intel·ligència (2009, 130). Coincideix amb Jane Cambell a considerar-la una narradora total i *Possessió* una obra de molta envergadura. Byatt pretenia fer un homenatge a la gran literatura —la del segle XIX— i el continuarà amb la següent, *Angels and Insects* (1992).

Cambell insisteix en la construcció, per part de Byatt, de personatges com a éssers individuals (2004, 10). Però tot i així, tal com escriu Pilar Cuder, els protagonistes viuen en un constant reflex en un altre personatge gràcies a la tècnica del mirall, ja sigui per parentiu o per circumstàncies vitals semblants (1995, 80).

En alguns estudis, com el de Jane Campbell i el d'Armelle Parey, es fa ressò de l'ambivalent feminisme de l'escriptora anglesa en aquesta i en d'altres obres. Per un cantó, tots els seus llibres donen veu a dones artistes i les seves lluites per fugir de les incapacitats imposades, com serà el cas de Maud, Ellen o Christabel. Però per l'altre, és cert que posa molt interès en els punts de vista masculins i, en general, dona una visió heterosexual de la història (Campbell: 2004, 2). A diferència de Marçal, i considerant-se igualment feminista, no pretén donar més rellevància a la condició femenina, sinó establir un diàleg d'igual a igual entre homes i dones. Tot i així, les dues tenen una trajectòria d'obres on donen pes a la visió femenina del món que les envolta.

Com a conclusió, Campbell apunta la necessitat de Byatt d'escriure una novel·la i una teoria literària real al mateix temps (2004, 5). Per a l'escriptora, és vital incloure el que es veu a l'exterior (2004, 7) per tal d'unir veritat i imaginació. Com ja s'ha assenyalat, Marçal farà un exercici similar vestint una biografia i uns fets reals de ficció. Per tant, ambdues escriptores es poden considerar precursors, als anys 90, de l'anomenat «faction», que fusiona fets reals amb ficció i que regnarà a l'inici del segle XXI.

2. PRESENTACIÓ

2.1. Autores i obres

Maria-Mercè Marçal Serra (1952-1998), originària d'Ivars d'Urgell, es llicencià en Filologia clàssica a la Universitat de Barcelona i es dedicà a l'ensenyament de llengua i literatura catalanes a secundària. Molt activa política i culturalment, també va estudiar, editar i traduir diverses autores i participà en la fundació de l'editorial Llibres del Mall l'any 1973. Però llur renom prové de la seva poesia. Començà publicant *Cau de Llunes* i el seguirien altres poemaris com *Bruixa de Dol* (1979), *Terra de Mai* (1982) o *Raó del cos* (2000) —aquest últim pòstumament (Fundació Maria Mercè Marçal).

La passió segons Renée Vivien representa la incursió de Marçal en la narrativa i és el fruit d'una recerca i gestació de deu anys, de 1984 fins la publicació el 1994, que li valgueren el Premi Carlemany. Es tracta d'una novel·la biogràfica sobre la poeta Renée Vivien, coneguda per cantar obertament l'amor entre dones i de la qual quedà fascinada. Com explica a «La nota de l'autora» (Marçal: 1994, 352), la intenció de l'escriptora és «presentar la protagonista de forma indirecta, a través dels altres personatges» —reals, la majoria femenins i de l'àmbit cultural— per tal de donar una «perspectiva múltiple, complexa» i en forma de «collage». Tot i així, no abandona la poesia i en l'últim capítol, anomenat «Monòdia final», aconsegueix donar veu pròpia a Vivien a partir dels seus versos originals.

Antonia Susan Byatt (1936) és una escriptora de Sheffield coneguda per escriure novel·les totals on hi posa tot el seu coneixement. Després d'una llarga formació, tant al seu país com a Estats Units, va exercir de crítica i de professora d'Història de l'art i literatura a la Universitat de Londres. A partir de 1982 es va dedicar únicament a l'escriptura, aventura que havia començat feia gairebé dues dècades, escrivint per exemple *Angels & Insects* o *The Frederica Quartet*, format per quatre novel·les (Izquierdo: 2009, 1,3).

Tanmateix, la més coneguda i aclamada de les seves obres és *Possessió: una història romàntica* (1990), que li valdrà el Booker Prize i una adaptació al cinema dotze anys més tard. És una mescla de novel·la històrica, literària i detectivesca, que parteix de la troballa d'unes cartes inèdites que canviaran la concepció que es tenia de dos poetes victorians: Randolph Henry Ash i Christabel LaMotte. Amb una estructura complexa que balla entre el present, 1986, i el passat, la segona meitat del segle XIX, presenta un seguit de personatges que tenen com a comú denominador el món acadèmic o literari. També aprofita per incloure-hi poemes propis, teories de literatura victoriana —n'era experta— i per fer una demostració de cultura i erudició.

2.2 Personatges femenins

Els personatges són els que donen vida a una novel·la i els que ajuden a entendre-la. Abans de començar s'exposarà un breu resum dels sis escollits de *La Passió segons Renée Vivien* i els sis de *Possessió: una història romàntica*.

Personatges de *La passió segons Renée Vivien*:

Pauline Mary Tarn, amb el pseudònim literari Renée Vivien, és la protagonista de la novel·la *La passió segons Renée Vivien*. Passional, alegre, sensible i intel·ligent però alhora obsessionada amb la mort, té gran facilitat per baixar als inferns i molta dependència emocional. Provenent i renegant d'Anglaterra, s'instal·la a París i viatja incansablement, especialment al seu paradís, Mitilene. És una poetessa que canta obertament els amors femenins seguint els passos de Safo i la seva pròpia experiència i que mor als 32 anys a causa d'una vida intensa que l'ha anat consumint.

Natalie Barney és originària de Cincinnati, Ohio, però com moltes noies de l'època decideix anar a viure a París. Seductora, egoista, persuasiva i indomable per excel·lència. Té una gran capacitat de consolar i salvar les del seu voltant per benefici propi, com en el cas de Pauline, amb qui desenvolupa una relació convulsa. Des de molt jove sap que li agraden les noies, especialment les de classe alta. Tot i que també escriu, les seves aventures són més famoses que les seves obres.

Hélène és una dona dolça, valenta i opulenta casada amb un baró, amb el que té dos fills. Té una lloable capacitat de no fer cas als comentaris que li fan del seu cos. Li agraden les dones però la majoria s'aprofiten de la seva riquesa. Té una relació intermitent amb Pauline, amb qui estarà fins la mort de la poeta.

Kerimée viu a Istanbul i té un marit diplomàtic. Creu en la necessitat d'un canvi de soca-rel de la societat i en l'alliberament de les dones. La seva germana Xereff es va obrir camí fugint a França, però ella no té el valor per fer-ho fins molts anys més tard. Renée Vivien l'ajuda a confirmar el seu interès per les dones. S'enamora primer de la seva poesia i després de la poeta, convertint-se en la seva amant en la distància durant quatre anys.

Violette és una noia americana enamorada de França i la seva cultura. Renega dels homes i estima la bellesa i la intel·ligència femenines. Coneix Pauline en un internat de Fontainebleau i des de llavors van ser germanes de l'ànima. Mor molt jove, l'any 1901, per unes febres tifoides.

Missy és la protagonista del capítol «El marquès» i és la «cèlebre transvestida» de París. És de classe alta i es diu que era descendent de Napoleó. Apassionada de la interpretació i del teatre. Té una relació amb Colette Willy i protagonitza algun escàndol de l'època.

Sara T. és l'únic personatge contemporani a l'autora. La trobem investigant la vida de la poetessa Renée Vivien, de la qual quedà fascinada cinc anys abans, per escriure'n un guió per un curtmetratge. Aquesta recerca li serveix com a mirall i anàlisi de la seva relació intermitent amb l'Arès, que fa temps que no funciona.

Personatges de *Possesió: una història romàntica*:

Maud Bailey és una noia anglesa, freda, independent, diligent i treballadora que dirigeix el Centre de Recursos sobre les Dones a la Universitat de Lincoln. És experta i descendent de la poetessa victoriana Christabel LaMotte. La possessió compartida amb Roland per la correspondència Ash-LaMotte aconseguirà trencar el seu mur de gel i iniciar una relació amb ell.

Val és presentada com una noia resignada, abatuda i menyspreada pel món acadèmic. Provenint d'una família anglesa inestable, s'independitza amb Roland Michell, amb qui comença una relació a la universitat. Però la monotonia, la precarietat i la decepció fan que es vagi tancant en ella mateixa. Només al final, quan coneix Euan Macintyre, amb qui s'acaba prometent, deixa les feines temporals i el seu passat i descobreix que es pot permetre ser feliç.

Beatrice Nest és una dona gran de fesomia alegre, afable i maternal, encarregada d'estudiar i editar el diari d'Ellen Ash. Enamorada de l'obra de Randolph Henry Ash, no se li va permetre estudiar-lo i la van derivar a estudiar la seva muller. Viu sola, amb poca vida social i amb un gran sentiment d'inferioritat, tant per llur voluptuosos cos com per la seva lentitud en la seva feina.

Leonora Stern dona rapidesa i vitalitat a l'obra, encara que la seva aparició és més breu que la de les altres. Americana de Tallahassee, és experta en Christabel LaMotte i amiga de Maud. Té una vida personal apassionant i inquieta: havia estat casada amb dos homes i en els últims anys s'havia decantat per les dones. Intensa, efusiva, aclaparadora i d'idees fixes. Defensora del feminisme com a germanor entre dones.

Christabel LaMotte és la protagonista victoriana de l'obra. Anglesa d'arrels bretones, es dedica a l'escriptura. Coneguda pel poema èpic *La Fada Melusina*, escriu especialment poesia i se li lloa la seva intel·ligència i la sensibilitat refinada. Quan va tenir recursos va independitzar-se amb Blanche Glover, amb la qual mantenen una vida tranquil·la, gairebé aïllada i autosuficient. Després d'una llarga correspondència amb Randolph Henry Ash, es deixa endur per la passió i s'escapa un mes amb ell, un temps breu però de molta felicitat. A partir d'aquí, assumeix el paper de dona turmentada, sobretot per dos motius: pel suïcidi de Blanche i pel naixement de la seva filla May, a la que li farà de mare la seva germana Sophie, i que mai estimarà a Christabel.

Blanche Glover prové d'una gran pobresa i d'un passat traumàtic com a institutriu. Quan pot independitzar-se, comença a desenvolupar les seves ambicions artístiques: pintar i fer gravats de fusta. També escriu un diari durant tres anys on explica la seva vida quotidiana, tranquil·la i pràcticament matrimonial, que comparteix amb Christabel a Richmond, on gaudeix dels plaers més senzills. Però el retorn de la pobresa, l'aventura de Christabel i el fracàs dels seus ideals la porten al suïcidi l'any 1861, morint ofegada al Tàmesi.

A mesura que avança l'obra podem veure que Ellen Ash és el model de dona victoriana: submissa, fidel, afable i complaent que renuncia al seu somni d'esdevenir escriptora per portar una vida de mestressa de casa. Per compensar-ho escriu un diari de la seva vida quotidiana de casada amb el reconegut escriptor Randolph Henry Ash, basada en literatura i molts silencis.

3. ANÀLISI COMPARATIVA

3.1 Època i societat

Maria-Mercè Marçal emmarca la novel·la *La passió segons Renée Vivien* en tres temps diferents. El primer, entre 1984 i 1985, és el més contemporani i està protagonitzat únicament per Sara T. Es tracta de l'últim any de creació d'un guió sobre la vida de Renée Vivien. El segon correspondria a la vida d'aquesta poeta, de 1877 a 1909. Encara que se'n parla durant tota l'obra, només adquireix veu pròpia al capítol de la «Monòdia final» gràcies a l'habilitat de Marçal de trenar els seus versos. I finalment, el tercer temps, format per totes les veus dels personatges que es donen a conèixer i expliquen la seva relació amb Pauline, va de 1909 a 1929. Aquesta novel·la representa un retrat de l'època mitjançant els pensaments dels personatges que la protagonitzen i gràcies a la recerca de l'autora de «documentació sobre fets històrics i sobre la vida i costums de la França del segle XIX» (Sevilla: 2016, 308).

Els anys de vida de Pauline Mary Tarn coincideixen gairebé amb exactitud amb els del període anomenat *Belle Époque* (1871-1914). Fou un període interessant a molts nivells. Per un costat, hi hagué grans avenços científics i tecnològics que aportaren millors condicions de vida i modernitat: l'inici de l'electricitat, tramvies i metros o el cinema. Però per l'altre, no tota la població va poder-se beneficiar del creixement econòmic i el consumisme creixent del moment (Meoz: 2016, 6).

A més a més fou l'època daurada dels cabarets, els *music halls* i els cafès. L'any 1881 obria el primer cabaret a París, Le Chat Noir, i el seguiren d'altres tan famosos com el Moulin Rouge, vuit anys més tard. Era un lloc de trobada i d'entreteniment, especialment pels cercles d'artistes i per homes de diferents classes socials. Tanmateix, aquests ambients, sumats a la prostitució, per molts simbolitzaven la decadència social que s'estava vivint i la crisi moral finisecular (Guggeheim).

La novel·la dedica un capítol sencer a les cortesanes Mimi i Janot, que han treballat en aquest món, juntament amb Liane de P. Mimi és la famosa ballarina Émilienne i rival i amant de Liane. En el moment en què les trobem, després de la Primera Guerra Mundial, ja no es dediquen al *music hall*. Era un món difícil i costava arribar i mantenir-se a dalt de tot. Mimi comenta que les noies de classe alta poden renegar dels homes, com fa Pauline, però que no totes ho poden fer: «Aquestes noieta de casa bona es podien permetre tots els luxes... digue'm què hauria fet jo amb tantes manies... Els homes em van fer pujar com l'espuma... i no soc una desagraïda» (Marçal: 1994, 198).

És també l'època de museus importants i de la construcció de la Torre Eiffel per l'Exposició Universal de París el 1889. La ciutat era un centre cultural molt important i atreïa persones d'arreu del món (Guggeheim). Com diu el personatge de Mary Wallace, la germana de Violette: «La

cultura era Europa i, sobretot, París». En la novel·la trobem noies de diferents nacionalitats que deixen el seu país, i en molts casos en reneguen, per anar a viure al país francòfon. És el cas de les nord-americanes Violette, Mary i Natalie o l'anglesa Pauline, que tenen una fascinació per l'art, la llengua i la ciutat franceses: «Només feien servir l'anglès quan els era absolutament imprescindible i encara amb accent francès» (Marçal: 1994, 131).

Per altra banda, l'analfabetisme es va reduir considerablement gràcies a les llei de Jules Ferry dels anys 80 del segle XIX, que convertiren l'educació en obligatòria, gratuïta i laica. Això feu que molts infants poguessin formar-se i que comencés a millorar la situació de les noies en aquest sentit, ja que només tenien aquesta oportunitat les de classe alta mitjançant institutius o internats. Pauline diu a Marie, la seva cambrera: «La gran desgràcia de les dones havia estat la ignorància» (Marçal: 1994, 311).

Dins de l'anomenada *Belle Époque* trobem el que s'ha categoritzat com a *Fin de Siècle* o crisi finisecular. Aquests termes s'utilitzen per parlar de la societat i pensament de l'època de final de segle XIX i principis del XX. Es tracta d'un temps de contrastos. Per una banda, efervescència científica, tecnològica i eufòria. Però per l'altra, una gran fascinació per la mort, una crisi de raó i de fe importants, frivolitat i una sensació de decadència generalitzada. Per donar respostes a aquesta crisi de raó i de pensament, la filosofia i la literatura indagaran en la part més fosca dels humans, amb grans noms com Nietzsche i començarà la psicoanàlisi de Freud (Meoz: 2016, 19, 20, 21).

Una de les grans novetats serà l'inici de la configuració de la dona dins la societat. Ja hi havia veus femenines, com la de Renée Vivien, que demostren que el canvi radical de paradigma no es va fer després de la Primera Guerra Mundial, sinó que ja havia començat a principi del segle XX (Oberhuber: 2019, 2). Tanmateix, la societat encara no estava preparada per escoltar-les, tal com reconeix el personatge Charles B.: «(Un) món que no sabia ser just ni amb Renée Vivien ni amb Pauline T. i que la feria tan sovint amb la seva incomprensió i amb la seva hostilitat» (Marçal: 1994, 153).

És una època dura psicològicament per bona part de la població. Es té una sensació general d'ansietat, d'angoixa pel futur incert, per les dificultats econòmiques, per la repressió sexual i per l'augment de crims i casos de bogeria que es van coneixent. Els centres psiquiàtrics estaran plens i s'hi sumaran els casos diagnosticats d'«histèria femenina», que s'inclouïa en una llarga llista de desordres mentals (Guggenheim).

L'alta societat francesa vivia de les aparences. Des del punt de vista de les estructures socials i burgeses, que hom percebia en perill, el que importava era conservar la imatge de matrimoni feliç i ric, encara que a l'hora de la veritat hi poguessin haver infidelitats, traïcions o problemes econòmics. A *La passió segons Renée Vivien*, el personatge que conviu amb aquesta hipocresia és Héléne. Casada amb un baró i amb fills, no s'amaga del seu gust per les dones, però ha de mantenir el nucli familiar encara que sigui una farsa. Kerimée escriu el següent sobre els problemes d'Héléne i el seu matrimoni: «Com que a hores d'ara la conec una mica l'alta societat parisenca, no m'acabo de creure que el conflicte tingués a veure, ni que fos remotament, amb un sentiment de gelosia» (Marçal: 1994, 240).

La novel·la de Marçal també ofereix un punt de vista interessant d'aquesta època i que ens desvincula del pensament occidental: la situació de Kerimée, una dona turca que explica el rol femení en el seu país. Casada amb un diplomàtic, reafirma el seu gust per les dones gràcies a Renée. Encara que la seva narració l'escriu el 1922, un cop s'ha traslladat a viure a Europa Occidental, parla dels quatre anys de relació a distància amb Pauline. És el moment en què moltes dones busquen alliberar-se i fugen per anar a països com França, com farà la seva germana: «De dones que, com jo, desitjaven més que res en el món canvis de soca-rel» (Marçal: 1994, 216). Tanmateix, reconeix que no totes tenen la sort de que el viatge acabi bé i que la vida de les dones pràcticament no ha canviat amb el temps: «Aquesta vida que confina i nega qualsevol aspiració més enllà de l'espai clos de l'haremlik» (Marçal: 1994, 217).

És interessant veure que la situació de les dones a Orient i a Occident tenia més semblances que no semblava. De fet, Kerimée se sent identificada amb un poema de Renée Vivien que considera que va per les noies del seu país que es veuen obligades a migrar per aconseguir la llibertat. En canvi, en el poema, Vivien parla d'ella mateixa i dels «murs invisibles que empresonen l'esperit de les dones en la vostra cultura» (Marçal: 1993, 217). Reconeix que se sent lliure dins de casa, però que de portes enfora se sent «condemnada a la vergonya pública per un delicte obscuro, exposada a la hostilitat del món». Fins i tot a vegades desitja anar tapada com Kerimée per poder viure en l'anonimat i no aguantar el judici de la societat (Marçal: 1994, 218).

Pel que fa a *Possessió: una història romàntica*, l'acció se situa a Anglaterra i entre dos temps: l'any 1986 i la segona meitat del segle XIX, és a dir, en època victoriana. Aquesta etapa correspon el temps de regnat de la reina Victòria a Gran Bretanya (1837-1901). Fou un període d'esplendor política per l'Imperi Britànic, que es convertí en primera potència mundial amb un gran creixement econòmic gràcies a la Revolució Industrial. També marcà la literatura, l'art, la decoració i la forma de vida de la societat benestant. Ara bé, com Charles Dickens mostra amb

cruesa a les seves obres, no tothom va viure aquesta bonança. El treball i la taxa de mortalitat infantil eren alts, la higiene era molt escassa i les pandèmies castigaven molt sovint.

En aquesta novel·la d'A. S. Byatt, el context extern té una importància molt reduïda, tot i que es nota en alguns comportaments dels personatges. El personatge que compleix el paper de dona victoriana exemplar és Ellen Ash, que es dedicarà a la casa i al marit, sense poder treballar i realitzar-se: «Es passava molt temps ajaguda al sofà, i això no era pas gaire inusual en una dona de la seva època i circumstàncies» (Byatt: 1997, 41). Aquest model femení es coneix com a «Àngel de la llar» o de la casa, que és el nom d'un poema de Coventry Patmore, de mitjans segle XIX, anomenat *The Angel in the House*. En aquest poema es lloava la figura de la seva «esposa devota i dòcil», que era el patró que havien de seguir totes les dones de l'època (Woolf: 2019, 9 - 10).

Virginia Woolf criticà durament aquest rol, especialment en un escrit anomenat «Professions de dones», recollit a *Matar l'àngel*. L'escriptora creia que durant els anys de regnat de la reina Victòria, «cada casa tenia el seu Àngel» (Woolf: 2019, 20), és a dir, una dona domèstica, servicial i sacrificada. Explica que quan va voler dedicar-se a escriure, aquest àngel apareixia i li deia: «Mai deixis que ningú cregui que penses per tu mateixa. Sobretot, sigues pura» (Woolf: 2019, 20). Així doncs, es va veure obligada a «matar» aquest Àngel, per tal de poder dedicar-se lliurement a la seva passió literària.

A més a més, tal com denuncia Oscar Wilde a *The Importance of Being Earnest*, va ser un temps dominat per la hipocresia. L'escriptor anglès intentarà demostrar-ho amb situacions quotidianes: «How ridiculous Victorian expectations of life were» (O'Mara: 2017, 5). Aquestes altes expectatives que no es corresponien amb la realitat, tal com veurem en l'apartat 3.7, desembocaran en l'anomenat «bovarisme». A més, fou un temps conservador, estrictament religiós i representatiu de la doble moral, especialment en el cas de la població privilegiada. S'imposava una moralitat, uns valors i una sexualitat molt estrictes que només es complien públicament i des del sector femení de la població. S'era permissiu amb els homes, que podien fer vida fora de casa però, en canvi, s'era doblement restrictiu amb les dones. Aquestes estaven totalment subordinades als homes de la família i havien d'obeir submisament als desitjos masculins. Durant aquesta època, com deia Virginia Woolf, «les obligacions fonamentals d'una dona són ser mantinguda per l'home i ocupar-se'n». S'havien d'encarregar de l'espai domèstic i viure aïllades del món. Si tenien sort, rebien una educació «negativa»: «No imposa el que pots fer sinó el que no has de fer, el que les constrenyia i reprimia» (Woolf: 2019, 40). Com a dona només es podia aspirar a treballar de cosidora o institutriu.

El personatge femení que més distarà d'Ellen serà Christabel, juntament amb Blanche. Ambdues conviuen tranquil·lament —gairebé de manera conjugal— en una casa sense presència masculina i es dediquen a les arts: una a l'escriptura i l'altra a la pintura i l'escultura. Representen els valors oposats als que demanava la societat victoriana.

Ara bé, Christabel s'identifica sovint amb la protagonista de *La Fada Melusina*, que no deixa de ser un ésser monstruós i que sembla que pronostiqui el seu trist final (Chichester, 3-4). Ella reinterpreta i capgira els ideals de maternitat i sexualitat imposats, parlant del sexe femení en la seva obra i evitant ser mare d'una nena que no podia cuidar. Per això es convertirà, com Melusina, en una dona monstre que intentarà reivindicar la seva veu com a escriptora, quan la societat la preferia invisible. Certament, no seguir el model de dona victorià li comporta conseqüències, tal com diu Chichester: «Women who were not angels of the household were socially and self-condemned. Within *Possession*, only the contemporary females stand a chance at a “happily ever after”» (Chichester, 4).

La passió segons Renée Vivien i *Possessió: una història romàntica* situen els personatges contemporanis a mitjans dels anys 80 però pràcticament no es dona informació sobre el context històric, probablement perquè és la història recent de les dues autores, que els publicaren els anys 90. No hi veiem referències a l'evolució de la informàtica o a la Guerra Freda, ni als múltiples esdeveniments que van marcar aquests anys.

El que sí que es pot observar és que els personatges d'aquesta època són més lliures i que les dones poden treballar del que els agrada sense necessitat de fer vida a casa o tenir cura del marit o la família. Veiem que el context ha canviat i que tenen relacions, feines i estructures familiars més modernes. En la novel·la de Marçal, Sara T. manté una relació amb l'Arès i treballa com a guionista; a *Possessió*, Maud és independent i treballa del que decideix, com Leonora. Però també es fa palès que tot i l'avanç de la societat, encara hi ha moltes situacions masclistes i que infravaloren les dones. Per exemple, Leonora és víctima de violència de gènere, Val és infravalorada acadèmicament per viure amb Roland i Maud acaba reprimint-se en molts sentits de la seva vida.

3.2. Dona escriptora

El camí de les dones en el món de la literatura i l'educació ha estat ple de grans dificultats. Un dels majors esculls del gènere femení ha estat l'exigència i la veneració de la seva bellesa, ja des de l'antiguitat, enlloc d'altres qualitats com la valentia, la intel·ligència o la imaginació.

Durant segles es van considerar innecessàries l'educació i l'escolarització de les dones. Tanmateix, a partir dels segles XVIII i XIX, les que hi podien accedir topaven amb un sistema educatiu destinat a tallar-los les ales, que no deixava de ser un reflex de la societat del moment. Només en el cas de tenir prou voluntat i suficients recursos es podien plantejar dedicar-se a l'escriptura o a qualsevol altra de les professions anomenades liberals. La majoria, però, van haver d'enterrar els seus somnis literaris i tirar endavant, perquè el seu temps, l'entorn familiar o la societat no els els permetia. Fins i tot les que ho aconseguien, encara havien de suportar la creença, prou vigent actualment, que les escriptores es dirigeixen al públic femení —quan a ningú no se li acudiria que un escriptor escriu només per als homes—, i no per un públic universal.

Una de les veus femenines més importants del segle XX, l'escriptora anglesa Virginia Woolf, dedicarà bona part de la seva obra a aprofundir en la relació entre la dona, l'educació i la literatura. A *Matar l'àngel*, conjunt de diversos assajos, conferències i altres textos seus, expressa la voluntat de seguir el camí obert de dones desconegudes i famoses com «Fanny Burney, Aphra Ben, Harriet Martineau, Jane Austen, George Eliot» (Woolf: 2019, 17). També recorre a una pregunta recurrent en seus escrits: «Externament, quins obstacles hi ha per a una dona, més que per a un home? Internament, penso, el cas és molt diferent; ella encara té molts fantasmes amb els quals lluitar, molts prejudicis per vèncer» (Woolf: 2019, 25).

En una de les seves obres més reconegudes, *A Room of One's Own* (1929), Woolf assenyalarà alguns dels prejudicis i tòpics que requeien sobre les dones, com el model de novel·la pensat per a elles o el tipus de personatges que hi sortien. També realitzarà un exercici de recapitulació per analitzar, sense desprestigi-los, si els grans escriptors masculins haguessin pogut escriure les seves famoses obres en circumstàncies femenines. De Shakespeare, sentència que cap dona hagués pogut tenir el seu talent a la seva època, perquè: «For genius like Shakespeare's is not born among labouring, uneducated, servile people» (Woolf: 1929, 41). És a dir, el problema no era la falta de talent, sinó l'analfabetisme i les obligacions que pesaven sobre elles. Alhora assegura que *Guerra i Pau* (1869) no s'hagués escrit si Tolstoi hagués viscut aïllat del món real, carregat de religió i moral i reclòs dins de casa com moltes dones de l'època (Woolf: 1929, 59).

Dins la mateixa obra, recalcarà que els personatges de Keats o de Flaubert, no s'enfrontaven a un món indiferent, sinó a un d'hostil, i que si elles volien dedicar-se a escriure no serien tractades igual que els homes: *The world did not say to her as it said to them, Write if you choose; it makes*

no difference to me. The world said with a guffaw, Write? What's the good of your writing?» (Woolf: 1929, 44).

Per a Maria-Mercè Marçal, *A Room of One's Own* és un text «matern» i un «llibre de capçalera» (Marçal: 2004, 142). L'autora d'Ivars d'Urgell volia donar veu i visibilitat a les dones, especialment a les dones creadores. I ho volia fer reivindicant el femení que durant tant temps havia estat negat (Julià: 2004, 161). Així doncs, la majoria dels personatges de *La passió segons Renée Vivien* seran dones vinculades al món cultural. Però la veu que reivindicarà serà la de Renée Vivien, i a partir de la seva, moltes altres del seu entorn. El millor homenatge el farà en l'últim capítol, on escriurà la «Monòdia final», a base de versos originals de la poeta francesa i li donarà veu pròpia després que els seus coneguts hagin parlat per ella.

La veritable Renée Vivien, la que inspira la biografia novel·lada de Marçal, va néixer l'any 1877 a Anglaterra i es va establir a París el 1899, on moriria deu anys més tard. Més enllà de ser coneguda per la seva poesia, també ho serà per la seva emancipació, cultura, ideals i sexualitat, que trencaven amb totes les restriccions tradicionals femenines. La seva aparença andrògina, conjuntament amb la d'altres dones de la *Belle Époque* com Sidonie-Gabrielle Colette, Natalie Clifford Barney o Mathilde de Morny (altrament anomenada Missy), serà un símbol de la «libération des divers corsets réels et métaphoriques» (Oberhuber: 2019, 3).

Renée Vivien fou una poeta parnassiana «en un període poc favorable a la dona de lletres» (Sistac: 2001, 29). Per aquest motiu, textos com *La Dame à la louve* (1904) o *Une femme m'apparut* (1904) que en el seu moment gaudiren d'una certa rebuda, «no s'ha(n) fet lloc dins la història literària» (2001, 29). Era coneguda per seguir els passos de Safo i escriure obertament sobre l'amor lèsbic. Però la seva vida i obra no es poden comparar amb les de la seva predecessora grega. Safo va construir el seu món en femení i s'envoltà de dones de l'alta societat, a les quals «ensenyava costums, elegància en el vestir, cant, dansa...» (2001, 116). Vivien, en canvi, convertia la seva obsessió per la mort en «motiu quasi sobirà dels seus poemes», com també les seves passions turmentades (2001, 116).

Entrant en la ficció de *La passió segons Renée Vivien*, la poeta dedica la seva vida a escriure i dibuixa el seu recorregut vital a través de la poesia. En la literatura vol ser la millor versió d'ella mateixa i com diu Kerimée: «La seva ànima era, en darrer terme, la bellesa dels seus versos» (Marçal: 1994, 225). Gaudeix de cert prestigi literari, especialment durant els primers temps. Dins la societat xocava que pogués ser una dona la que hi havia darrere d'aquell sobrenom. Fins i tot Amedée, que coneix Pauline però no Renée, dona per fet que és un home, primer de tot perquè una dona escriptora era poc comuna, però sobretot perquè els versos anaven dirigits a muses femenines.

Tanmateix, el personatge de la novel·la que encarna la saviesa cultural per excel·lència és Violette. És la cultura personificada i «constitueix l'ideal imaginari de l'artista femení» de manera superlativa (Julià: 2004, 164). Tot i morir molt jove, se li atribueixen totes les qualitats, tant les físiques com les intel·lectuals. La seva germana Mary, principal admiradora, serà l'encarregada de descriure'n totes les virtuts:

«La gran vida interior, la vida exterior, tot ho domina amb la mateixa seguretat. Imagina't: ha après grec ella sola per poder llegir Plató, i alemany, per poder entendre Wagner, i no sé pas quants filòsofs que ella sap. Les matemàtiques la fascinen: diu que són la mateixa Bellesa. I no parlem de la música (...) Violette preferia escoltar-nos que no pas tocar... i al capdavall també m'ha acabat entenent més que cap de nosaltres, de música. I de literatura, i d'art... i d'història i...: de debò que ho sap tot» (Marçal. 1994, 132).

Tant per Marçal com pels personatges de la seva novel·la, la literatura, l'art i la cultura en general són una prioritat en les seves vides. Kerimée ho considera una forma de transmetre i de ser recordat per la posteritat, cosa que, en el seu cas, no passarà: «No sóc artista ni he tingut fills. Tot allò que sóc i que he estat ha de desaparèixer un dia amb mi» (Marçal: 1994, 220). També serà una dona creadora, el personatge més contemporani, Sara T. Amb l'objectiu de fer-ne un guió, resseguirà vida i obra de Renée Vivien durant cinc anys, encara que la narradora només exposi els últims mesos del procés creatiu de la guionista. La sensació d'incertesa i de no fer-li prou justícia alentirà el procés i, un cop acabat, tindrà la sensació que el resultat és més aviat un esbós. En aquest personatge, com veurem en l'apartat 3.6, s'hi ha identificat l'autora per les múltiples semblances, tant per la seva vida com per la fascinació per Renée Vivien.

Beatrice és el personatge de *Possessió* que millor explica el masclisme en el món acadèmic viscut en primera persona, tant en condició d'alumna com de professora i editora. Cal tenir present, però, que ella representa una altra generació, i que l'any 1986 ja és gran i alguns aspectes semblen haver millorat.

En primer lloc, de jove estudia a Londres amb el professor Bengtsson durant la Segona Guerra Mundial, quan la majoria d'homes esdevenen soldats. Queda fascinada per l'obra de Randolph Henry Ash després de llegir els seus *Ragnarök* i *Ask* i *Embla*, i en treu un excel·lent. Encara que no li agrada escriure, aquest enamorament l'impulsa a voler dedicar la tesi doctoral al poeta. Però topa amb el seu professor, que li desmunta el somni: no la creu capaç de fer una contribució al saber sobre Ash, així que li busca «una empresa adequada —una cosa certament nova, modestament útil, de dificultat raonable i relacionada amb Ash» (Byatt: 1997, 130), que consisteix en l'edició del diari d'Ellen Ash. I a partir d'aquí, quan l'acabi, potser estarà preparada per endinsar-se en el poeta. Ella, encara que incòmoda, accepta esperant trobar-hi intimitats i una vida interessant, però només és una descripció quotidiana de la vida d'una dona victoriana. De mica

en mica, comença a entrar en el seu món de mestressa de casa i de vida insulsa, i acaba essent important per a ella. Hi troba els seus canvis imperceptibles d'humor, els seus silencis reveladors, el misteri de la seva intimitat i la intenció que té de descol·locar. Alhora, s'adona que ella no en pot treure una tesi doctoral, perquè és experta en buscar ironies i influències, i en aquest text no n'hi ha (Byatt: 1997, 131).

No només l'obliguen a canviar de temàtica per una que pot fer com a dona —que és estudiar altres dones—, sinó que, a més a més, el professor Bengsston li insinua que perquè ell li pugui donar feina com a professora ha d'escriure alguna cosa. És a dir, ha de demostrar la seva capacitat passant una prova que no es demana als seus companys homes, i que, d'altra banda, no és ni del seu àmbit ni del seu interès. Així que redacta el llibret *Mullers*, que compara la vida de diverses dones de genis, com Ellen Ash.

Gràcies a aquesta publicació pot tenir feina, però de professora ajudant, una altra vegada evidenciant la poca consideració que li tenen. Tot i així, ella en té molts bons records, ja que durant un temps ofereix debats als estudiants —normalment noies— sobre el paper de la dona i la poesia. Però amb la jubilació de Bengsston, entra el professor Blackadder, que s'encarrega, conjuntament amb el departament, d'anar-la arraconant fins que deixa les classes i es dedica únicament a Ellen Ash, en un petit despatx de la biblioteca. Ella nota que fa nosa i que ja no la necessiten.

Amb els anys, les crítiques i les burles a la seva lentitud en l'edició d'Ash —vint-i-cinc anys— van augmentant. Ella reconeix a Maud la seva lentitud i que pot aportar molt poques dades pel temps que hi ha estat. Els dubtes de si està fent el correcte i si li agradaria a Ellen l'havien perjudicat. Amb el temps, Beatrice s'adona que li havien derivat aquella edició per ser apropiada «per al meu sexe... per a la capacitat que em veien» i que «una bona feminista d'aquells dies, doctora Bailey, hauria insistit que se li permetés de treballar en els poemes d'*Ask i Embla*» (Byatt: 1997, 240). Beatrice té un caràcter dòcil i maternal, no és lluitadora ni valenta per poder enfrontar-se a aquestes situacions. A més a més, era una altra època, on les dones tenien menys drets encara. Ella ho relata d'aquesta manera:

«Érem persones dependents i excloses. En els meus primers temps (fins al final dels seixanta) a les dones no se'ls permetia d'entrar a la sala de professors». «En teníem una de petita i bufona». «Tot es decidia a la taverna (tot allò que tenia importància) on no se'ns convidava ni desitjàvem entrar. Detesto el fum i l'olor de cervesa. Però no per això se'ns hauria d'excloure de discutir la política departamental. Estàvem agraïdes de tenir feina» (Byatt: 1997, 240, 241).

Beatrice viu el masclisme en la seva pròpia carn. Al principi, ella no se n'adona pràcticament, primer de tot perquè el poder que tenien les dones en aquella època era mínim i, segon, perquè sempre se li havien disfressat les decisions amb un paternalisme aconsellador. Ja de gran, s'adona

que no ha pogut prendre cap decisió sobre la seva vida acadèmica i laboral i que, si pogués tirar enrere, hagués lluitat per la seva passió real, Randolph Henry Ash.

El difícil paper femení en el món acadèmic encara segueix vigent dècades més tard: «Val, in the next generation, suffers in another way from male control» (Campbell: 2004, 127). La història de Val és una història d'abatiment que acaba amb un final feliç i merescut. Comença a viure amb Roland al cap de poc temps d'entrar a la universitat, ja que des del principi ho fan tot junts. Inicien una relació que amb el temps es fa monòtona, avorrida i trista, especialment per l'escassetat de diners i per l'abatiment progressiu de Val, pel masclisme acadèmic que viu i que Roland no comprèn.

Roland reconeix que Val, era una persona més alegre i interessant al principi. Li feia confessions íntimes i l'ajudava amb els seus estudis. De fet, ella contribueix al seu excel·lent, perquè ho espera d'ell, li diu sempre el que pensa i li aporta arguments (Byatt: 1997, 20). Però cada vegada és més reservada, no intervé a classe, no li expressa els seus sentiments ni tampoc té una veu pròpia. Amb el temps es va tancant en ella mateixa.

Una de les causes principals d'aquesta evolució és el seu treball. Ella també té interès pel poeta, així que decideix escriure el seu assaig obligatori sobre «Ventrilòquia masculina: les dones de Randolph Henry Ash» (Byatt: 1997, 21). A Roland no li agrada. Ell no vol que ella entri en el seu món i pretén que es dediqui a una altra matèria. Critica obertament el treball i no vol ni mirar-se'l. La sorpresa, per Val, és veure que «va ser jutjada com un bon treball, no tingut en compte pels examinadors perquè probablement era atribuïble en gran part a Roland, la qual cosa era doblement injusta, perquè ell havia refusat de mirar-se'l i no estava d'acord amb la seva tesi central» (Byatt: 1997, 22).

Encara que Roland ja s'espera aquest resultat, Val se sent menyspreada i impotent de veure com no li han valorat el treball perquè és sobre un autor que també treballa la seva parella. I tot va a més. Mentre Roland recull èxits, ella cada vegada es torna més reservada, apagada i callada. Tot i així, ella és la que porta ingressos a casa, tot treballant en feines temporals ben pagades que no tenen res a veure amb les seves passions ni la seva carrera.

Aquesta infravaloració per part de la universitat, la incomprensió de Roland, la delicada situació de la seva família i les feines temporals, afecten molt l'estat d'ànim de Val. Se sent una «persona supèrflua» (Byatt: 1997, 238) i creia que només la necessita la seva parella, però de fet ell s'està enamorant d'una altra. El final feliç li arriba quan es pot permetre deixar les feines i coneix Euan, amb el qual es prometrà.

Els personatges femenins del segle XIX tampoc ho tenen fàcil. Ellen és una dona molt intel·ligent i amb gran interès per la literatura. Està al dia de les novetats culturals, és amant dels clàssics i de la lectura en veu alta amb el seu marit. Té la inquietud secreta d'esdevenir escriptora, però no ho pot arribar a ser mai: «Volia ser Poetessa i Poema, i ara no soc ni una cosa ni l'altra, sinó mestressa d'una casa petita, habitada per un poeta ancià» (Byatt: 1997, 138). És força injusta amb les seves incapacitats i creu que mai podrà superar la ploma del seu home, que en aquest sentit ella l'idolatra.

Com és recurrent en les dones que volen ser escriptores, redacta un diari per poder suplir la seva necessitat d'escriure. Allí explica la quotidianitat pròpia d'una dona típicament victoriana que fa vida dins de casa i també escriu les seves pròpies crítiques literàries. Les feministes creuen que Randolph la reprimeix i busquen una mostra de rebel·lió per part seva (Byatt: 1997, 41). Però Ellen, tot i demostrar que té talent, escriu de forma insulsa i sempre (falsament) satisfeta. Probablement és més interessant el que oculta que el propi contingut. A més a més, està convençuda que si hagués explicat aquesta voluntat d'escriure al seu marit, ell l'hauria animada a fer-ho. Simplement segueix el rol femení de l'època en què li ha tocat viure i ha de renunciar a la seva passió i conformar-se a fer la vida més fàcil a l'escriptor de la casa, el seu marit.

Aquest mateix marit s'enamora de la poetessa Christabel LaMotte. Descendent d'una família reconeguda culturalment, sobretot el pare, que era mitògraf i poeta, dedica la seva vida a l'escriptura. És necessari recordar que no era una tasca fàcil per una dona de mitjans segle XIX; però ella, no és una dona tradicional en cap sentit de la seva vida. És avançada al seu temps i creu en la independència i la importància de les dones a la societat. Fins i tot creu en l'herència familiar en línia femenina. Serveix d'exemple per a altres dones, com la seva cosina Sabine, que vol seguir els seus passos: «Un exemple brillant, perquè és a la vegada una escriptora reconeguda de certa importància i una dona, i per tant un signe d'esperança, una capdavantera per a totes nosaltres» (Byatt: 1997, 363).

Christabel té confiança en la seva obra i creu que és «una criatura de la meva ploma, senyor Ash, la meva ploma és el millor de mi mateixa» (Byatt: 1997, 102). Està convençuda que és més bona poetessa del que se li ha reconegut. Obté un relatiu reconeixement en el seu moment, però de seguida és oblidada. Ash, que ja és un poeta consagrat quan la coneix, s'adreça a Christabel d'igual a igual, i la descriu com una «poetessa meravellosa» (Byatt: 1997, 103) i amb una gran admiració per la seva intel·ligència i la seva obra. Ambdós s'estimulen la ment i aprenen conjuntament.

Fins i tot Ellen Ash fa una petita ressenya de la seva obra més coneguda, *La Fada Melusina*, i la considera una «obra meravellosa» que no es deixa endur pels afalacs femenins ni pel «sexe dèbil».

A més a més, «no fa cap concessió a les febleses» i té «viva imaginació, força i vigor» (Byatt: 1997, 137). En canvi, alguns estudiosos més contemporanis l'encasellen en la poetessa de les fades que escriu sobre sexualitat femenina rebuscada i, per tant, que només pot tenir un públic femení.

Els últims anys de la seva vida són vertaderament difícils. Arrossega la càrrega de la mort de Blanche, lluny d'Ash i veient la seva germana criar la seva filla. Ella ho expressa així en una carta dirigida a Ellen: «Visc en una torre com una vella bruixa, i faig versos que ningú no vol» (Byatt: 1997, 486). Amb el anys queda en l'oblit fins que les feministes —que tenen un paper reivindicatiu però, alhora, gairebé pejoratiu per a la majoria d'estudiosos de l'obra— la redescobreixen i li atorguen la rellevància merescuda. Les seves estudioses l'anomenen «la gran poetessa oblidada» (Byatt: 1997, 435). A mitjans segle XX se la comença a reconèixer i sense anar més lluny, l'any 1986, hi ha diversos centres que es dediquen a l'estudi i edició de les seves obres, tant a Anglaterra com a Estats Units. Una de les que s'hi dedica és la seva descendent Maud, que «symbolises the possibility of combining work and love that was denied to Christabel» (Parey: 2019, 6). Tot i això, es queixa diverses vegades dels pocs recursos que es destinen a aquests centres, a diferència d'altres com el que edita poetes masculins com Ash.

3.3. L'amor romàntic

L'amor romàntic ha creat uns comportaments i uns mites que encara són molt estesos a la nostra societat i que es reflecteixen en les relacions de diferents personatges de les dues novel·les. De fet, es podria parlar del fracàs d'aquest amor tant en les relacions dels personatges victorians i de *Fin de Siècle*, com en el cas dels més contemporanis.

L'ideal d'amor romàntic té l'origen a les classes altes d'Occident del segle XIX i continua ferm fins pràcticament el segle XXI. La teoria és que a partir d'aquest moment, el matrimoni no és una imposició per motius econòmics i socials, sinó que va acompanyat de sentiments vertaders. A l'hora de la veritat, però, aquests matrimonis eren una farsa. Aquest tipus d'amor era un dels pilars de la societat burgesa i estava vinculat als diners i al patrimoni, així com a la imatge de família estructurada i convencional (Meoz: 2016,11).

El paper dels homes era guanyar-se la vida fora de casa, com també gaudir de la permissivitat per tot tipus d'activitats. En canvi, les dones havien de mantenir una reputació i una moral estricta, i, per suposat, cuidar del marit, els fills i la casa. D'aquesta manera, «les dones hi surten perdent» perquè es crea una situació de «dominació i dependència emocional» i econòmica (Artiz: 2019).

Els anys 50 del segle XX es viurà l'època daurada del cinema romàntic de Hollywood, on s'idealitzarà i s'hi voldran emmirallar també les classes mitjanes i baixes. No serà fins als anys 70 que es començarà a qüestionar els valors de la família tradicional, es defensarà l'amor lliure contra el romàntic i hom assistirà a una obertura de la sexualitat, sobretot en els moviments hippies (Museu d'Història de Catalunya).

El cas més clar de víctima d'amor romàntic és Ellen Ash a la novel·la de *Possessió: una història romàntica*. Un cop casada amb Randolph Henry Ash, la seva vida es basa a encarregar-se de la casa amb l'ajuda de minyones, fer-li de secretària i complaure'l. Renuncia a la seva passió d'escriure i es dedica a ser mestressa de casa perquè ell pugui triomfar: «Almenys no he estat, com podrien haver fet moltes dones, un impediment. És una virtut ben petita la que reclamo, una realització ben negativa per justificar tota la meva vida» (Byatt: 1997, 139).

Per compensar aquesta frustració, Ellen escriu un diari del seu dia a dia dins de casa. Hi anota les visites que rep, com està la família, el que cuina o com la decora i la distribueix, a més a més de la seva vida tranquil·la amb Randolph. Tanmateix, diversos estudiosos del seu marit la menyspreen per la seva escassa vida social i les poques inquietuds que demostra, sense tenir en compte que, en l'època victoriana, era el paper que havia de seguir una dona. Sense anar més lluny, Blackadder, estudiós i editor d'Ash, considera que Ellen no és mereixedora de ser l'esposa

d'un geni poeta perquè és una dona vaga que roman tot el dia a casa i es preocupa per coses banals com fer confitura o canviar les cortines (Byatt: 1997, 131).

El personatge d'Ellen respon a dos dels mites més coneguts de l'amor romàntic: el de la mitja taronja i el de l'omnipotència de l'amor. Ella no concep una vida sense el matrimoni. Va haver-se d'esperar dels vint-i-quatre als trenta-sis a casar-se, massa temps en aquell moment, la qual cosa provocaria problemes que es presentaran al següent apartat, el 3.4, com la sexualitat rebutjada i la impossibilitat de ser mare, convertits en tabús. A resultes d'això, la seva unió no és convencional, sinó més aviat d'amistat. Tanmateix, Ellen posa al centre de la seva vida l'amor pel marit fins al punt de considerar que «ell és la meva felicitat» (Byatt: 1997, 488), és a dir, el mite de la mitja taronja: el seu home és qui dona sentit a la seva vida.

Per altra banda, com afronta Ellen la infidelitat i l'enamorament d'Ash i Christabel? Callant i assumint —i probablement defensant— el mite de l'omnipotència de l'amor: perdonar-ho tot i aguantar mentides o relacions infelices pel bé del matrimoni. Ella ja sap que ell l'ha enganyada perquè Blanche, dolguda, li ho explica. Però no diu res i quan Randolph li confessa, sent «el desig que no li ho expliqués» i es recorda «del silenci quan ho explicava, dels silencis que s'estenien abans i després d'allò, sempre els silencis» (Byatt: 1997, 489). Vol preservar per sobre de tot la seva relació, sense generar cap escàndol i fent veure que no ha passat res. Però fins a quin punt es pot considerar que ho perdona o se n'oblida? Realment sembla que no ho pot fer mai i que aquella sensació que tenia Beatrice, l'editora del seu diari, de satisfacció generalitzada i d'una felicitat falsa, probablement prové del procés d'autoengany de la mateixa Ellen: «La meva vida, va pensar, s'ha bastit al voltant d'una mentida, una casa per contenir una mentida» (1997, 494).

La manera de viure la vida i de concebre l'amor de Christabel dista molt de la d'Ellen. Per decisió pròpia viu d'una manera poc convencional per l'època: comparteix casa amb Blanche, es dedica a l'escriptura i mai ha volgut casar-se. Després de mesos de cartes amb Ash, es deixa endur per la passió i marxa amb ell un mes. Els dos decideixen fer veure que estan casats per no aixecar sospites i fer-ho més romàntic. Observant-la, Randolph s'adona que és una dona diferent a la seva, i se sorprèn de la seva rigidesa i independència: «Notà que no assumia cap dels signes externs que es podien considerar propis d'una esposa. No li allargava res. No s'inclinava cap endavant mostrant una intimitat, no se sotmetia» (Byatt: 1997, 303). Cal aclarir, però, que tot i el tipus d'amor i convencions socials del moment, l'autora s'esforça per presentar Ash com un home poc dominador, cavallerós i tranquil.

De tota manera, un cop s'acaba aquesta aventura i en el moment àlgid de la seva relació, la infelicitat i el patiment de Christabel es fan palesos. Els dos s'allunyen per decisió consensuada.

Ella, sabent que està embarassada, busca refugi a casa de la família bretona i, com Ellen, s'aferra al silenci. Obvia l'embaràs i el converteix en un tabú, fet que comporta que la seva cosina Sabine passi d'admirar-la a odiar-la, per convertir aquella situació en insostenible. Dona a llum d'amagat i entrega la seva filla a la seva germana Sophie perquè li faci de mare. Christabel es trasllada a viure amb ells, veient créixer la seva filla May i convivint amb el dolor de veure com «no m'estimava» i «li causo una mena de por, una mena de repulsió: nota, i va prou encaminada, que ella m'importa massa» (Byatt: 1997, 541). Amaga tota aquesta informació a un Randolph que l'havia seguit fins a Bretanya desesperat per saber com estava i si havia sigut pare.; ella li explica tot en una carta que ell no veurà. Malgrat tot, a l'«Epíleg 1868», la veu narrativa revela una trobada que roman en secret entre Ash i la seva filla, quan ella és petita. Casualitat o no, Randolph coneix May, sense confessar-li que és el seu pare, i li dona un missatge per Christabel, que la nena oblidarà i no arribarà mai al seu destí.

Veiem, doncs, com Christabel s'atreveix a fer tots els passos que Ellen no fa i fuig de l'amor romàntic. Es veu capaç de viure sense l'ajuda d'un home i tirar endavant un embaràs. Però també es demostra el preu de ser tan agosarada en aquell moment: viu aïllada, sense l'amor de la filla, sense l'home que estima i amb el pes de la culpabilitat del suïcidi de Blanche. Una mort que recorda a la de Virginia Woolf, ja que ambdues moren ofegades al riu amb pedres a les butxaques.

El personatge de Maud representa el salt generacional i social de Christabel. Maud és nascuda en un altre temps on l'ideal d'amor romàntic comença a esvair-se: «Eren fills d'un temps i d'una cultura que desconfiava de l'amor, de l' enamorament, de l'amor romàntic, del romanticisme *in toto*» (Byatt: 1997, 458). És una dona independent, que es guanya bé la vida i té una bona feina que li agrada. Però en el territori íntim no té la mateixa sort i li costa prioritzar la part personal. Després d'una mala experiència amb Fergus Wolff, durant l'obra es veu un cautelós apropament amb Roland, tenint en compte que passen molt temps junts durant la seva investigació. Veuen el fet d'agradar-se i estimar-se com un destorb a la seva carrera i els costa molt llançar-se a fer el pas. Per intentar preservar aquesta independència, la solució que trobaran és una relació a distància, tenint-se l'un a l'altre però conservant el seu espai personal, sense unitat, ni gelosia ni mitges taronges.

Pel que fa als personatges de *La passió segons Renée Vivien*, cap de les protagonistes té una relació conservadora, especialment pel fet de que són lesbianes i amb una manera de fer avançada al seu temps. Són dones en molts casos lliures que es poden permetre fer el que volen, probablement per ser de classe benestant i relacionar-se amb un ambient més obert i amb menys prejudicis com el cultural.

Per parlar d'amor, el primer personatge que cal esmentar és Pauline, perquè és un cas paradoxal: per una banda no creu en el rol femení tradicional, però per l'altra, només sap estimar a través de l'amor romàntic i sempre repeteix els mateixos patrons. És una dona alliberada de les convencions de l'època en què la dona s'ha de casar, tenir fills i satisfer l'home. Aquí en tenim una primera mostra: «¿Us creieu que, avui dia, les dones no tenim altra cosa a fer que anar com un ramat de xais cap al matrimoni?» (Marçal: 1994, 27). Un altre exemple seria l'horror cap a la maternitat que detecta Sara T. en les poesies de Renée Vivien (Marçal: 1994, 49). Per tant, comprovem que ella no volia seguir el camí marcat que tenia una dona a la seva època i que era una dona avançada al seu temps.

Tanmateix, Pauline s'aferra a l'ideal d'amor romàntic. L'exemple més clar el trobem en el seu gran —i possessiu— amor: Natalie. Pauline desitja un amor absolut amb ella, ja que és l'única forma que té d'estimar, de manera que només la mort pot separar-les. Pretén tenir una relació exclusiva i molt gelosa amb la seva Vally, que aquesta és incapaç de donar-li. Pauline es troba en una relació de dependència total que la porta a l'autodestrucció i al dolor permanent. No es creu capaç de viure amb la seva absència: «Sense ella jo era només una ombra sense cap cos» (Marçal: 1994, 137). La necessita per donar sentit a la seva vida, la seva felicitat depèn d'ella i també el seu destí. Fins i tot se sent culpable de no saber-la estimar i de no donar-li l'amor que ella vol, encara que li perdona tot per amor, tant les infidelitats com els enganys, també en moments molt difícils.

Natalie, coneguda amb el sobrenom d'Amazona, és un ésser indomable. S'allunya de la idea d'amor romàntic, com també de l'exclusivitat. La seva fama de seductora de noies de classe alta s'escampa per tot el país. Li agrada ser la salvadora, la que consola i ajuda a altres fins que s'acaben enamorant d'ella. Això la fa sentir bé, és a dir, ho fa per benefici propi. Però no li agrada l'exclusivitat, no pot tancar-se en una relació, és massa lliure i inquieta i per això té una llarga llista d'amants.

L'amor de Pauline i Hélène és un amor molt gelós i dependent. Pauline es deixa endur per l'amor d'ella fugint de la relació amb Natalie, que l'està consumint. Ho fan tot juntes com a parella, seguint el mite de la unitat: «Ella m'acompanya per tot, som inseparables» (Marçal: 1994, 229). Però el que més destaca d'aquesta passió és la gelosia. En els moments difícils viuen constantment desconfiades i trasbalsades l'una amb l'altra; és cert que les dues també tenen amants entremig.

Per acabar amb les relacions de Pauline, cal esmentar la de Kerimée. És molt diferent de les altres perquè viuen quatre anys com a amants a distància. El més interessant del seu idil·li són les cartes d'amor que s'envien, tant per la seva riquesa i bellesa lingüística com pel seu contingut. Aquestes ens mostren la Renée més possessiva amb afirmacions com: «Tu em pertanys (...) t'he fet meva. Tu no m'has d'oblidar» (Marçal: 1994, 239) o «t'estimo fins a la follia i estic disposada a tot per

tu» (1994, 242). Pauline viu i estima molt intensament, tot és blanc o negre i una qüestió d'extrems que l'afecten emocionalment. També li diu que està disposada a deixar Héléne i anar a viure amb ella a Constantinoble, cosa que no farà mai.

Amb el personatge de Sara T., Marçal també ens mostra una relació que des de fa temps fa aigües, ja que no surten de l'espiral conflicte – parèntesi – reconciliació amb l'Arès. Després d'uns anys molt feliços, l'amor de les dues no és suficient i no acaben de saber-hi posar remei. Sara T. vol seguir la mentalitat i els passos de Natalie (evitar el romanticisme, no encasellar-se, viure l'amor d'una altra manera), però no ho aconsegueix. En realitat, com reconeix ella, s'apropa més a Pauline en aquest sentit: «La meua manera tan possessiva de viure l'amor estrafeia, grotescament, el masculí “feudal”. I oscil·lava, com la mateixa Renée Vivien, entre aquest pol i el de creure'm la més gran enamorada del món» (Marçal: 1994, 336).

3.4. Sexualitat femenina

La sexualitat femenina és un tabú històric que ha arribat fins als nostres dies. És una temàtica important en les dues obres estudiades i tractada des de punts de vista molt diferents. Primer de tot, es posarà en context la concepció que es tenia d'aquesta sexualitat tant a l'etapa victoriana com a la de *Fin de Siècle*, i després s'analitzarà com la viuen els personatges de *Possessió: una història romàntica* i de *La passió segons Renée Vivien*.

L'època victoriana, com ja s'ha comentat anteriorment, és coneguda per la doble moral, que també afectava la sexualitat. De cara enfora, regnava un puritanisme extrem i una forta repressió sexual, que afectava particularment les dones. D'una banda, moral i valors conservadors però, per l'altra, promiscuïtat i prostitució per part del sector masculí. Els matrimonis havien de tenir relacions sexuals únicament per reproduir-se, així que els homes recorrien a les prostitutes per satisfer la seva necessitat sexual. Les dones, en canvi, només havien d'estar sotmeses als desitjos dels homes. La resta estava molt mal vist i fins i tot s'arribaven a tancar dones en centres psiquiàtrics diagnosticades d'«histèria femenina». La majoria de vegades era deguda a aquesta contenció sexual.

El personatge de *Possessió* que encarna el model de dona victoriana és Ellen Ash. Byatt juga amb les dosis d'informació que dona la veu narrativa en cada moment, de manera que per saber tota la història dels personatges s'han de connectar els fils que ha anat deixant durant la novel·la. Al principi presenta Ellen com una dona avorrida, insulsa i inactiva, des dels ulls dels editors del seu marit. Més endavant, en el seu diari explica la seva vida superficial: la casa, la decoració, la cuina, les criades... Però no és fins gairebé al final quan es comprèn la complexitat del personatge d'Ellen i la seva importància en l'obra.

No només serà víctima de l'amor romàntic com ja s'ha comentat en l'apartat 3.3, sinó també de la repressió sexual convertida en tabú i que tant li costarà gestionar. El més comú era que les dones arribessin a la nit de noces sense cap coneixement sobre sexe i, com a conseqüència, que moltes vegades fos una experiència traumàtica. Aquest és el cas d'Ellen, que sol recordar sovint i deliberadament la seva lluna de mel, però no en recorda paraules i això «formava part de l'horror». «Mai no n'havia parlat amb ningú, ni tan sols amb Randolph, no pas precisament amb Randolph» (Byatt: 1997, 495). Viu una experiència dolorosa de la qual no en pot parlar. Sempre patint en silenci. Es descriu el seu record amb una descripció entretallada i esfereïdora:

«Un animal corrent, arraulint-se i agemolint-se en un racó de l'habitació, amb les dents carrisquejant, les venes sacsejades d'espasmes, bleixant i ple de palpitations. Ella» (Byatt: 1997, 495).

«L'aproximació, la porta barrada, el pànic, la fugida gemegosa. No una vegada: una altra i una altra i una altra. Quan va començar ell a adonar-se que, per molt amable que fos, per molta paciència que tingués, no serviria de res, mai no serviria de res?» (Byatt: 1997, 496).

Per compensar l'abstinència al seu marit, esdevé la seva esclava i dedica la seva vida a la comoditat d'ell: cuinant i preparant pastissos, fent-li la vida més fàcil perquè pugui dedicar-se a escriure, essent la seva secretària, preparant-li detalls, renunciant als seus somnis... Tot per intentar suplir la intimitat rebutjada. No dormen a la mateixa habitació i tenen una relació cordial, gairebé es pot considerar amistosa i amb un gust comú per la literatura. Viu en una mentida i ha de mentir també els del seu voltant. Ha de fingir una extrema felicitat matrimonial i culpar la mala sort de no haver tingut fills.

Ellen atribueix aquesta problemàtica als dotze anys que la van fer esperar per casar-se, ja que llavors, als trenta-sis anys, una dona no era jove. Aquesta sexualitat inexistent afectarà perjudicialment la seva vida i en molts sentits. Primer de tot, com ja s'ha mostrat, la insatisfacció sexual del seu matrimoni. En segon lloc, el fet de no poder tenir fills en una època en què aquest era el deure de tota dona. En tercer lloc, la culpabilitat que sent quan Ash l'enganya amb Christabel i sap que tenen una criatura en comú, perquè en aquest moment Ellen arriba a considerar que «aquella altra dona en un cert sentit era la seva veritable esposa. Mare, almenys breument, del seu fill» (Byatt: 1997, 496). I finalment, l'afectació psicològica, ja que es parla de postració nerviosa i que té un marit que no li dona «cap motiu d'ansietat» (Byatt: 1997, 139), remarcant la paraula «cap» i donant a entendre que sí que hi ha motius. En tot cas, el testimoni d'Ellen ajuda a entendre com la incapacitat sexual d'Ellen afecta la seva vida i la seva sensació d'inferioritat. Com diu Cuder: «Ellen cannot stand sexual intercourse and as a result feels less of a woman and a wife» (1995, 80).

Un cas interessant també és el de Christabel LaMotte, que conviu i manté una relació —no se'n detalla en quins termes— amb Blanche. Sembla una relació tranquil·la, poc passional, gairebé matrimonial, però desitjada per les dues dones: «Hem estat quietes juntes, de la nostra manera especial, durant molta estona» (Byatt: 1997, 58). Sovint, quan es parla de Blanche se la tracta com l'amiga o la persona amb qui conviu i no com a la seva parella. Només les feministes la consideren una relació homosexual. Però quan Blanche, se sent enganyada per Christabel, plena de gelosia, inseguretats i ràbia, escriu al seu diari: «On és la franquesa en la nostra relació?» (Byatt: 1997, 58) o, quan va a veure Ellen per explicar-li la infidelitat: «Érem felices, senyora Ash, ho érem tot l'una per l'altra» (Byatt: 1997, 490). Així, l'autora ens assegura que tenen una relació i Blanche veu com s'esvaeix mica en mica per l'entrada d'Ash a la vida de Christabel.

La literatura de LaMotte parla sovint de la sexualitat femenina de manera simbòlica, extravagant i inquietant. Leonora, experta en la matèria, considera que fa «importants i inflexibles anàlisis de

la sexualitat femenina, de la sexualitat lesbiana» (Byatt: 1997, 434). I Fergus Wolff apunta que les teories que desenvolupen les admiradores i estudioses de Christabel coincideixen en què: «Expressa el desig impotent de les dones» i «les noves feministes veuen Melusina en el seu bany com un símbol d'autosuficiència de la sexualitat femenina que no necessita els pobres mascles» (1997,43).

Des dels estudis universitaris es dona per fet que la seva obra s'inspira en la seva relació amb Blanche i se l'estudia com a dona escriptora feminista i lesbiana que rebutja els homes. En el moment que es demostra la seva aventura amb Randolph Henry Ash i que la seva obra més aclamada, *La fada Melusina*, l'escriu durant la seva correspondència, s'han de replantejar totes les interpretacions que s'han fet de la seva obra i de la seva vida. Christabel reconeix a Blanche que gràcies a les cartes que s'envien amb Ash: «Estava aprenent molt, moltíssim, i que quan ho hagués après tot tindria molt material nou per escriure i moltes coses noves per dir» (Byatt: 1997, 58). Certament, cal considerar que bona part de les seves poesies neixen de la relació literària i amorosa amb el poeta i, per tant, que la majoria d'estudis interpretatius són erronis. I alhora, que també ho són els que s'han fet sobre Ash, perquè es creu que només hi ha hagut una dona a la seva vida, Ellen, i ningú es planteja cap altra possible relació. Al final de *Possessió*, Blackadder es comença a adonar de la feina que els espera i de que poesies com *Mòmia posseïda* ara cobren un sentit totalment diferent. Estudiosos com ell que menyspreen Christabel i estudioses com Leonora que ho fan amb Ash, hauran de treballar plegats per tal de posar tot el coneixement sobre la taula i reinterpretar de dalt a baix l'obra dels dos poetes.

Pel que fa a la relació Ash-LaMotte, és curta però molt intensa, especialment si només es té en compte el temps que passen junts físicament, que és un mes just. Durant les primeres nits, els dos es reben amb una gran passió, però per part d'ella no hi ha «cap moviment específic per complaure'l a ell, al mascle» i es dedica a guiar-lo i a exigir-li plaer, només plaer femení (Byatt: 1997, 308). Aquest fet ens porta a deduir que ella tenia un gran coneixement del seu sexe, del cos d'una dona. Randolph, que no gosa demanar res sobre la seva relació amb Blanche, queda sorprès quan descobreix que Christabel és verge i s'evidencia que ella no ha tingut relacions sexuals amb homes prèviament. A diferència d'Ellen, per a Christabel no suposa una experiència traumàtica i porta al naixement de May, la seva filla.

És degut al «triomf» de la relació heterosexual envers l'homosexual i els comportaments conservadors per part dels personatges que alguns crítics no estan d'acord amb l'afirmació de Byatt que considera *Possessió: una història romàntica* com a una obra vertaderament feminista (Parey: 2019, 5). Cal recordar que una part de la novel·la està ambientada a l'època victoriana i, com ja s'ha explicat, es caracteritzava per una gran repressió sexual i uns valors molt conservadors. Per tant, per Byatt és inevitable introduir aquests comportaments per poder

contextualitzar bé el període. A més a més, mitjançant els personatges contemporanis s'encarrega de criticar el masclisme en la societat, especialment dins el món acadèmic.

Leonora i Maud representen el rol de dones modernes de l'àmbit acadèmic però amb un concepte de la sexualitat totalment oposat. Leonora, després d'haver estat casada amb dos homes, es decanta per les dones. És oberta sexualment i no té problemes per parlar-ne, cosa que incomoda la seva amiga. En una de les converses personals que tenen, Leonora diu a Maud: «Ets tan rígida amb la teva sexualitat» (Byatt: 1997, 342) i li aconsella que provi d'oblidar els mals records de la relació amb Fergus Wolff amb alguna dona. Maud, però, li diu que no en té intenció i que li agrada el celibat en què es troba.

Maud té una concepció de la sexualitat peculiar que va lligada amb la seva forma de vida i la prioritat que dona a la seva professió. Té la visió «d'un llit net i buit en una habitació neta i buida» (Byatt: 1997, 297). Quan comparteix aquesta confessió amb Roland, ell li diu que també la té i neix un vincle especial entre ells dos. Es tracta, per una banda, del record del llit rebregat i desordenat que comparteix amb Fergus en el passat, que és un miratge de la seva relació: tòxica, no es feien bé l'un a l'altre i impedia a Maud tenir tranquil·litat i poder-se dedicar a la seva feina. Per altra banda, és una noia freda, poc passional i que li costa el contacte físic. Comparteix amb Roland la idea que la manca de desig és el millor estat i per això se sent còmoda en el celibat. Aquesta manca d'interès sexual es veu en tota la novel·la, ja que no serà fins al final que Maud i Roland tindran relacions sexuals i pactaran de mantenir una relació a distància.

Pel que fa a l'etapa *Fin de Siècle*, es pot considerar que, tot i perdurar la mentalitat conservadora victoriana, l'interès per la sexualitat augmenta: «La sexualidad aflora como una inquietud a la vez atrayente y detestable entre la sociedad burguesa» (Meoz: 2016, 5). I és que aquesta època es caracteritza per una indagació en el terreny humà, però també per un declivi social i l'arrossegament d'un pensament encara molt tradicional.

La sexualitat femenina encara estava molt mal vista. La medicina ajudava a considerar-la una degeneració, una desviació o una malaltia mental. No obstant, aquesta mentalitat impactava amb la necessitat de coneixement sobre aquest tema i «se descubre una sexualidad en la mujer que, por haberse creído inexistente, se veía ahora exagerada» (Meoz: 2016,16). Durant aquesta època es va disparar el nombre d'internaments en centres psiquiàtrics de dones, normalment denunciades i internades pels homes del seu voltant.

Dins la societat, la manifestació sexual era un tabú i estava relacionada amb la imatge de les prostitutes, de la pobresa, la malaltia. La doble moral victoriana encara era present, i els burgesos que recorrien a la prostitució eren els mateixos que se n'escandalitzaven (Meoz: 2016, 14).

La passió segons Renée Vivien retrata moltes de les realitats d'aquesta època i ens presenta tot tipus de personatges, des de prostitutes, a ballarines de music-hall o dones de classe alta. L'obra reivindica la sexualitat femenina i els amors entre dones d'una forma natural i viva, encara que en aquell temps s'intentava ocultar per ser considerats una degeneració perquè anaven contra natura.

Una de les grans novetats que aporta aquesta novel·la a la literatura catalana és el gran nombre de personatges femenins que la protagonitzen i, a més a més, que a la majoria els agraden les dones: Pauline, Natalie, Violette, Hélène, Kerimée Marcelle, Mabel, Mimi, Janot, Liane, Missy o Colette. Les tres primeres renegaven dels homes i no els podien veure, excepte en algunes ocasions. D'altres com Hélène, Kerimée, Liane, Colette o Mabel s'havien casat amb homes però no deixaven d'estar amb dones. I després n'hi havia que, almenys durant una època, havien de tenir relacions sexuals amb homes per poder tirar endavant, encara que preferien les dones, com Janot, Mimi i durant un temps Liane.

Renée Vivien canta obertament els amors femenins com havia fet Safo antigament. Seguint el seu exemple, va a l'illa de Lesbos i s'enamora de la seva capital, Mitilene. Hi comparteix una casa a mitges amb Natalie i es converteix en el seu lloc, en el seu paradís. Pretenia «fundar a l'illa una colònia doblement sàfica» (Marçal: 1994, 152) i és un lloc habitual dels seus versos: «“Verger de Mitilene on cap home no té entrada”» (1994, 185).

L'exemple de Renée Vivien encoratja a moltes noies a reafirmar la seva orientació sexual i a descobrir el que realment els hi agrada. Aquest serà el cas de Kerimée, que dubta fins que coneix la seva obra i queda meravellada de la claredat amb que Pauline parla dels amors entre dones. No se'n va amagar mai: «“Des que vaig comprendre que tinc un cor, em vaig sentir atreta per la dolçor de les dones”» (Marçal: 1994, 229).

Tal com s'explicarà més endavant en l'apartat 3.6, durant aquesta biografia novel·lada trobem diferents Paulines, segons els ulls de qui la mira. Aquesta sensació també es dona en l'àmbit sexual. Per Kerimée va ser una experiència ardent i passional: «La tensió meravellada de l'espera va projectar, llavors, violentament, el desig de l'una en el de l'altra, com dues sagetes de foc convergents nit endins» (Marçal: 1994, 236). En canvi, en les confidències que es fan les cortesanes sobre les seves aventures amb Pauline, tornem a veure unes grans diferències. Mimi té el record d'una Pauline delicada, dolça, fins i tot poètica. En canvi, Janot en diu el contrari i acusa Mimi d'haver-la conegut poc: «Era com una nena viciosa. Un fogueró. Tot ho volia provar i no en tenia mai prou. I sempre em punxava perquè parlés gruixut» (1994, 203).

El cas de Missy és especial. És una dona transvestida i de classe alta. S'atreveix a vestir amb pantalons —molt agosarat en aquella època per una dona— i a vestir-se com un home. Prova de tenir relacions sexuals amb homes però no surt bé. Només amb les dones se sent a gust i manté una relació amb Colette², amb la qual provoca un escàndol per besar-se sobre un escenari. Aquest fet demostra que encara que dins aquest cercle l'homosexualitat estava força acceptada, la mentalitat de la societat encara era molt conservadora.

²Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954) fou una escriptora, actriu i ballarina francesa. Era coneguda pel seu rebuig als convencionalismes, per la seva llibertat sexual i per protagonitzar diversos escàndols en una època encara conservadora. La seva forma de vida i el seu pensament modern la convertiren en una celebritat.

3.5 Bellesa i feminitat

Maria-Mercè Marçal s'endinsa en el «camí ja obert de definir la identitat femenina» per altres escriptores com Virginia Woolf (Julià: 2004, 163). Utilitza la mirada estràbica o bòrnia per escriure la novel·la i poder sortir de la narració canònica. Intenta donar visibilitat a una gran diversitat de feminitats i d'amors sàfics i es capbussa en les llums i les ombres de les protagonistes. Ho fa a través del personatge Sara T., amb el qual comparteix la recerca i la fascinació per Renée Vivien: «Per això el seu és “l'amor borni” i la seva la “Venus dels cecs”» (Marçal: 1994, 335).

Per a Vivien, la feminitat és «allò que fa a les dones sistemàticament objecte de càstig sense culpa, sota una llei essencialment culpable» (Marçal: 1994, 276). S'enfronta a les injustícies que s'havien dut a terme contra les dones. I és que, com afirma el personatge de Sara T.: «La seva és una memòria obstinadament femenina» que «uneix indistriablement feminitat, revolta i dolor. I també poder» (Marçal: 1994, 92). Aquesta última frase podria ser perfectament un vers de Marçal, ja que compartia els mateixos valors. Renée s'inspira i s'identifica en grans i poderoses dones de la història, com Cleopatra, Ana Bolena o Jane Grey, la noia jove i culta que fou reina d'Anglaterra durant nou dies i fou executada envoltada d'homes ansiosos de poder.

Reivindica el gènere femení i els seus drets. I espera que les dones facin el mateix, per això li sap tant o més greu que elles siguin submises, que no els actes masclistes per part dels homes, perquè dels homes no n'espera res. Només es deslliuren del seu menyspreu els artistes. Estima les dones. Però no només això, sinó que, com Violette, rebutja l'estètica i la lletjor masculina. En aquest cas, Mary és l'encarregada de posar veu a les paraules de la seva germana:

«Els homes? Els homes no li interessin per a res, a Violette: porcs, porquets o porcassos, diu que són. Una barreja de bestialitat i d'hipocresia pretesament civilitzada! En una dona, pots trobar-hi intel·ligència i bellesa juntes, mentre que en un home... si és bell és que s'assembla a una dona» (Marçal: 1994, 133).

I hi posa els exemples del San Giovanni de Leonardo, que si te l'imagines podria arribar a ser grotesc, ja que s'acostaria més a una dona; o els *castrati*, que perquè els homes poguessin arribar a cantar tan bellament com les dones, havien de perdre el sexe. Fins i tot considera que hi ha poques dones artistes perquè és molt difícil inspirar-se en els homes. En canvi, tot escriptor té la seva musa com Dante amb Beatriu.

La majoria de personatges de *La passió segons Renée Vivien* no entren dins dels cànons de feminitat establerts per la societat del moment i intenten anar més enllà del model binari. Per escriure la novel·la, l'autora durà a terme una gran recerca que, com la majoria de materials, es troba al Fons Maria-Mercè Marçal de la Biblioteca Nacional de Catalunya. Un dels temes que li van interessar i en va buscar informació fou l'androgínia: «Abundants referències, per exemple, a la idea de perfecció andrògina mitjançant un bon grapat de fonts referents a personatges com

ara Tirèsies, Hermafrodit, Narcís, l'Adam Cadmon del Zohar, la nimfa Salmacis, etc.» (Sevilla: 2016, 312). L'androgínia despertava al mateix temps fascinació i rebuig dins la societat. Els homes hi estaven especialment en contra perquè creien que se'ls usurpava la masculinitat. L'ambivalència suposava un desafiament pel pensament binari «à travers l'idée de fluidité des identités sexuées et sexuelles» (Oberhuber: 2019, 4).

Començant per la mateixa protagonista, que juga amb l'androgínia, tant amb la seva com amb la dels altres, per exemple, canviant-los els noms. Primer de tot, escull un pseudònim de gènere ambigu que fa que els lectors pensin que és un home, sumat a la raresa de veure una dona escriptora. Kerimée diu a Salomon: «¿Us estranyeu si us dic que signava algunes de les seves cartes “el teu boy” o “el teu amant”? I aquest fet, com sabeu, no li impedeix ser d'una feminitat extrema, i solidària amb les altres dones fins a punts insospitats» (Marçal: 1994, 218).

Missy també adopta noms masculins com «oncle Max» o «el marquès», aquest últim perquè és de família rica. Serà una persona influent a la societat parisenca del moment, és «la cèlebre transvestida». Per a alguns és un exemple de valentia i un model a seguir; per a altres, una aberració intolerable, tenint en compte que les dones de l'època podien ser fins i tot arrestades per portar pantalons: «Les seves vestidures, hàbits, tractament i posats masculins, que amb tanta cura i eficàcia havia adoptat i imposat al seu entorn, no feien sinó accentuar la dimensió profunda i insoldable de la seva feminitat secreta» (Marçal: 1994, 271). Missy només se sent dona quan està amb altres dones. Els homes no la fan sentir de la mateixa manera. De seguida connecta amb Pauline, ja que els dues amaguen pudorosament una part seva: Pauline, la tristesa i Missy, el seu sexe.

A *La passió segons Renée Vivien* s'aprecia una sensibilitat per la bellesa molt diferent de l'estereotipada. És l'ànima, la intel·ligència, la poesia i la cultura el que converteixen una dona en bella. No el seu cos, la seva melena, la vestimenta o la cara. És per aquest motiu que hi apareixen relacions amb dones de tot tipus i sense cap perjudici. A tall d'exemple, a Pauline li agrada molt més la foto que Kerimée li envia tapada, que no la que va vestida com una dona occidental. Va molt més enllà, sense importar-li els canons tradicionals, on s'exigia a una dona que fos atractiva i bonica físicament. Renée tampoc no fa cas a les crítiques per les carns abundants d'Hélène, que li havien valgut el sobrenom de «la Brioche». O quan Mabel li pregunta a Mary si Violette és bonica, ella respon: «¿Bonica? ...no, no ho diria mai així, és una paraula que no li escau gens. És... genial, la persona més intel·ligent que conec, i això ho duu imprès a la cara» (Marçal: 1994, 132).

El cas de la bellesa de Violette és equiparable al de Christabel de *Possessió*. De la seva cara se'ns diu que «no era exactament bella», ja que la tenia allargassada i les dents massa grans per assolir la perfecció requerida (Byatt: 1997, 298). I amb la vestimenta passa el mateix, perquè encara que tenia un estil polit, no seguia la moda ni destacava, era una «dama victoriana genèrica» (Byatt: 1997,48). Les persones més properes a Christabel en lloaran el seu art, la seva poesia i la seva ment, que estan per sobre de la qualitat de bellesa. Randolph Henry Ash en queda enamorat per «la vostra intel·ligència, el vostre meravellós i fàcil enginy —de tal manera que us puc escriure tal com faig quan estic sol» (Byatt: 1997,148). Amb ella pot ser ell mateix, pot parlar extensament sobre poesia, demanar-li dubtes i curiositats perquè és culta, llesta i amant de la literatura, tant com ell. Christabel aprèn molt durant la seva correspondència i ell també. De fet, reconeix que és la seva Musa, la que l'inspira a escriure i a crear en el més bon sentit.

Tanmateix, la veritable creu de la bellesa la duu Maud. Conserva molts trets de Christabel, com el cabell ros i el gust pel color verd a l'hora de vestir, qui sap si en forma d'homenatge o és qüestió de casualitat. Maud és llesta i intel·ligent, i també veritablement bonica, amb els trets ben definits i molt alta. Ha tingut problemes per tenir aquest físic. Les dones la consideren una amenaça, poc vàlida i creuen que es tenyeix el cabell, i els homes la tracten com una possessió:

«La màscara de nina que veia no tenia res a veure amb ella, res. Les feministes ho havien endevinat quan, una vegada, en alçar-se a parlar en un míting, l'havien xiulada i escridassada, en donar per fet que la glòria dels seus cabells era el producte seductor i comercial d'una ampolla experimentada inhumanament. L'havia dut gairebé rapat en els seus primers temps a l'ensenyament» (Byatt: 1997, 69).

La importància del cabell llarg en la bellesa i la feminitat de la dona és una càrrega que encara segueix vigent. Ja en l'antiguitat s'associava la bellesa femenina amb una melena llarga i frondosa, per la influència d'éssers seductors de la mitologia com les fades i les sirenes. Aquesta concepció va tenir un gran èxit durant l'època victoriana i encara que amb excepcions, com els anys 20 o els anys 50, continuarà majoritàriament fins a l'actualitat. Els cabells molt curts eren considerats masculins i les dones se'ls tallaven com a símbol de revolució contra els rols de gènere. Maud es talla el cabell en senyal de protesta i de defensa. No vol que l'encasellin com a una cara bonica, ella és molt més que això. L'estímul de Fergus, la seva parella d'aleshores, la desafia a deixar-se'l créixer i a no fer cas de les crítiques i prejudicis de la societat, el que la fa reaccionar. Se'l deixa llarg el temps que està amb ell. A partir de llavors, no se'l talla per orgull, però tampoc el vol ensenyar, així que el duu tapat completament amb turbants i mocadors. Considera que té un color inconvenient que fa que tothom pensi que se'l tenyeix.

Aquestes experiències provoquen un canvi de comportament en Maud. Es va endurint per desmentir aquella aparença que li ha tocat. Vol ser implacable, fins i tot la consideren severa i terrible, però viva. És gràcies a la bondat i docilitat de Roland, que Maud comença a deixar enrere

aquesta fredor i distanciament amb els altres. I un dia, se'l destapa davant d'ell, desfent-se el turbant i les trenes que reprimeixen aquell cabell amagat. I se sent alleujada i alliberada, «com si en el seu propi interior s'hagués afluixat alguna cosa que l'havia estat oprimint» (Byatt: 1997, 296).

I finalment, un altra dona víctima de les pressions estètiques és Beatrice Nest, que viu terriblement acomplexada perquè «era indiscutiblement compacta, i tanmateix amorfa, una dona amb carns amples i abundants, malucs arrodonits i estàtics, una pitrera massissa» (Byatt: 1997, 130). Beatrice permet que la incomoditat que sent amb el seu cos l'allunyi de tota sexualitat existent, fins al punt de no plantejar-se els seus gustos sexuals. Viu reprimida pel seu físic i per la poca consideració que li tenen a la feina. En canvi, veiem com el personatge de Leonora és just el contrari i aprofita la seva voluptuositat al seu favor, per ser una gran seductora.

3.6. Màscares i miralls

Els miralls són una constant a *La passió segons Renée Vivien* i a *Possessió: una història romàntica*. Són recursos simbòlics recurrents a la literatura, que ajuden a analitzar la realitat i, alhora, a descobrir-ne d'altres. I també permeten fer un treball arqueològic per trobar —si és possible— la veritat soterrada per les màscares i les capes que ens posem per amagar les febleses o per fugir de l'autenticitat.

Mercè Rodoreda comença el seu famós *Mirall trencat* amb les cèlebres paraules de César Vichard de Saint-Réal: «Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long du chemin», que esdevindran la definició convencional de novel·la. En aquesta obra, l'escriptora catalana no segueix el seu habitual anàlisi d'un personatge femení, com Aloma o Natàlia, que es troben recloses en un món íntim que les ofega. Sinó que teixeix una trama de personatges de tota classe social, amb l'objectiu de reflectir —com un mirall— la societat pràcticament en la seva totalitat. La seva escena final, en la qual Armanda recorda fragments del passat mentre recull els bocins del mirall que s'ha trencat, retira a *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Un dels tants exemples que confirmen que la mateixa literatura tendeix a emmirallar-se amb l'altra, ja sigui en petites escenes, en la forma o en les idees generals.

Per a Maria-Mercè Marçal, «la poesia és una mena de mirall que reflecteix una lluita interior» i una «dansa d'ombres i de màscares que els mots representen, interpreten o juguen, quasi sense entreactes» (2004, 207). Tanmateix, com ja hem vist, no només els versos serveixen de mirall, sinó que també ho poden ser les novel·les, essent un reflex, per exemple, d'un ambient social, o les biografies, d'una experiència vital. Amb *La passió segons Renée Vivien*, biografia novel·lada de Pauline Mary Tarn, Marçal representa tant la vida de la poeta com el context que l'envolta amb un gran mirall construït per un mosaic de més petits. N'hi ha de reals, de simbòlics, de personals, d'identitats i d'històries. Ens ajuden a tenir una visió polifònica i fragmentada de la història i sobretot dels personatges. Els miralls que utilitza Marçal no són per reflectir-hi la bellesa com tradicionalment s'han utilitzat, sinó que «el seu és una altra mena de mirall trencat en infinits bocins que reflecteix un ésser complex, híbrid i contaminat» (Godayol: 2012, 221).

Una de les funcions del mirall és la «recerca de la pròpia identitat com a dona» (Real: 1995, 114). D'aquesta manera, hom pot emmirallar-se amb el personatge o al revés. Un primer cas seria el de Maria-Mercè Marçal amb Sara T., ja que com apunta Real, es pot identificar l'autora darrere el personatge, sobrepasant els límits narratius: «Viuen a Barcelona, són nascudes a principis dels anys cinquanta i comparteixen el sexe, el feminisme ideològic, la fascinació per la producció de

Renée Vivien, la recerca biogràfica sobre ella, el culte a la seva personalitat creadora etc.» (1995, 114).

Un segon cas seria el de la mateixa Sara T. amb la poetessa Renée Vivien: «La seducció havia començat per aquella mena de miratge-miracle del mirall» (Marçal: 1994, 336). En un primer moment fou per «aquells versos que havien estat per a mi com un mirall» (1994, 335) els que l'atrapen. Vol saber més d'ella, coneixeu-ho tot com una veritable enamorada o com un referent. Però durant un temps experimenta una sensació desagradable, perquè no es pot identificar en les seves poesies de caire melancòlic i funerari. Finalment, però, la persegueix atreta per la idea d'amor inaccessible i impossible, com si aquell amor pogués ser real i correspost. Es troba a ella mateixa a través dels versos de Vivien i no només això, sinó que «aquest amor per una morta m'ha servit de contrapès per a l'altre amor, més perillós per a mi, potencialment molt més obsessiu» (1994, 337). Sara T. viu en un emmirallament constant, tant en la poesia de Renée Vivien com en la seva parella, l'Arès: «Com en un cercle de miralls: la passió d'una dona cap a una altra dona» (1994, 122). En aquest cas, el reflex li porta una relació vertaderament possessiva durant els últims anys. En realitat, doncs, es podria parlar d'una superposició doble de miralls perquè si Marçal i Sara T s'emmirallen, i Sara T. i Vivien també, en el fons també ho fa Marçal amb Vivien.

Renée Vivien segueix els passos literaris, lèsbics i geogràfics de Safo, i fins i tot acaba tenint una casa a Mitilene. Es veu reflectida en totes les seves muses i influències literàries: Beatriu i Dante, Laura i Petrarca, Jane Grey o Lilith entre d'altres. També es veu emmirallada, com Sara T., en les dones de la seva vida, en el seu desig i en la seva passió: «El meu cos és el mirall on tu veuràs els teus pits i els teus malucs profunds. Són només el teu fidel mirall» (Marçal: 1994, 342). Renée escriurà tots aquests records i sentiments, i personatges com Amedée, Charles o Salomon s'hi veuran identificats. I és que com diu Cabré: «La paraula escrita és el mirall que fa la memòria més perdurable que les persones» (2004, 182).

Una altra utilitat del mirall és el reflex de situacions. Per exemple, hi ha una repetició de patrons, especialment pel que fa a les relacions personals dels personatges: Natalie vol que Pauline sigui seva però no deixa d'estar amb altres; Pauline es comporta com Natalie amb Kerimée; enganya a Héléne amb Kerimée i Natalie, després Héléne l'enganya a ella. Simplement un «complex joc de miralls on regna la semblança i la paradoxa» (Cabré: 2004, 184). Un altre exemple és l'emmirallament de les «Dames del llac», és a dir, Mary, Marcelle i Mabel, en Violette «més enllà de la mort o precisament perquè havia mort» (2004, 183). O fins i tot l'obsessió de Pauline per les violetes, que prové exactament de la mateixa causa, la mort de la seva amiga.

I per últim, la «coincidència» de dates de l'obra, com el 18 de novembre, que és el dia que Sara T. es desperta del malson, però també el de la mort de Renée Vivien. O el dia que Kerimée inicia el seu relat explicant la seva relació amb Pauline, que comença sospitosament el 8 de març, dia de la dona, i escriu la descripció més feminista de la poeta.

També s'ha de tenir en compte la contínua superposició de màscares d'aquesta obra. Aquestes màscares no amaguen un rostre, sinó una altra màscara: «Màscares sobre màscares sobre màscares», reflexiona Sara T. (Marçal: 1994, 78). En aquesta biografia novel·lada, només la paraula modela a la poeta protagonista, que es transforma en mans dels personatges que en parlen. Cada persona coneix una Pauline diferent: Amedée en coneix la part literària, però no la sentimental; Marie no aconsegueix reconèixer-la en les cartes que s'enviaven amb el seu cosí, tot i ser amigues des de la infància; Kerimée en ressalta la seva part més feminista; Mimi i Janot, les dues cortesanes amants d'ella, també tenen visions oposades de les seves relacions sexuals; Marcelle la veu una noia molt alegre i amb sentit de l'humor; Violette, li sap un costat fosc i melancòlic.

A més a més, cal remarcar la multitud de noms i sobrenoms que tenen els personatges principals de la novel·la. Cada nom —cada màscara— és la creació d'una identitat nova, d'una altra manera de jugar amb les personalitats, les relacions i els límits de gènere imposats. La mateixa protagonista pot firmar amb noms tan diversos com Paul, Paulette, Paule, «el teu boy» o «el teu amant», i evidentment amb Renée Vivien, el seu pseudònim literari. Però no només ella, també les seves parelles. Natalie és coneguda per ser l'Amazona, però també l'anomenen Lorelei, Vally o Flossie i Hélène és «la baronessa», pel seu títol nobiliari, i la Valquíria, Eva o «la brioche» pel seu cos.

Tanmateix, els nomenaments més transgressors, sense obviar els de Pauline, són els de Charles B. i els de Missy. Aquesta última és una dona transvestida que es fa dir «el marquès». En el seu cas, no és només el nom el que volia canviar, sinó també la seva aparença física, en masculina. Contràriament, Charles B. és un home amb alguns trets andrògins al qual Pauline, d'un dia per l'altre, canvia el nom per Suzanne. Charles és el seu gran amic i li fa tota classe de confessions. Probablement és de les persones que més sap de la seva vida. Però Pauline admet no tenir amics homes ni esperar res d'ells, així que d'aquesta manera, ella el converteix simbòlicament al femení.

Marçal s'encarrega de donar una visió polièdrica dels personatges i especialment de la protagonista, i aquest canvi de noms n'és una altra mostra. Les que més hi estaven acostumades a l'època eren les criades i les cambres. Cada vegada que anaven a servir una casa diferent adoptaven un nom nou, com si el seu no fos prou vàlid, i en el cas de França, com el personatge d'À *la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, a la majoria els tocava Françoise. Però

sorprenentment, Pauline amb el que li agraden aquests canvis, a la seva última cambrera, Marie, no li modifica.

L'ús de l'espill més emprat a *Possessió: una història romàntica* és la de la tècnica del mirall. La veu narrativa emmirallarà circumstàncies vitals i personatges de la mateixa època o de diferents. Fins i tot, Byatt introduirà creacions literàries pròpies com contes i poemes per il·lustrar d'una altra manera les situacions de la novel·la. Per exemple, quan es parla d'espiritisme adjunta l'obra d'Ash *La mòmia posseïda* o la identificació de Roland i Cropper en el conte *El taüt de vidre* del capítol 4. També es fa patent en «casualitats» de l'obra, com quan Maud i Roland decideixen escapar-se per un dia de la ruta i acaben anant a Boggle Hole on havien estat també Ash i LaMotte, o amb l'afibllall d'atzabeja de Maud i Christabel.

Tanmateix, la tècnica del mirall «affects the defining traits of a significant numbers of the characters in *Possession*, though more prominently as regards the protagonists» (Cuder: 1995, 80). Aquí ens centrarem en els femenins, però també es podria parlar d'Ash i Roland. El reflex més visible és el de Maud i Christabel. No només comparteixen trets físics, com el cabell molt ros —cal recordar que són família llunyana— sinó també de personalitat. Començant pel gust comú pel color verd que el veurem en les botes de Christabel o en el cotxe de Maud. A més a més, les dues són dones molt independents i els costa prioritzar la vida personal vers la professional: «Em sento com li passava a ella. Mantinc les meves defenses perquè haig de continuar fent la meva feina» (Byatt: 1997, 546). Confien molt més en l'amistat femenina — Maud en Leonora i Christabel en Blanche— que en la masculina. Tracten els homes amb recel, amb por de que els puguin fer mal però també que els allunyin de la seva vida autònoma del moment.

Per altra banda, «Val and Ellen are twin images of dejection» (Cuder: 1995, 80). Les dues dones, encara que pertanyen a èpoques molt diferents, se senten abatudes per no poder expressar-se ni triomfar amb el que les fa felices. Ellen voldria poder escriure poesia i explicar una gran quantitat de secrets que guarda en el seu interior —la nit de bodes, els seus desitjos íntims, la infidelitat del seu marit, etc.— i que veu com l'han anat consumint i han ajudat a construir la gran mentida que era la seva vida i el seu matrimoni. I Val és un cas semblant: després de ser menyspreada pels seus professors d'universitat, ha d'abandonar la seva vida acadèmica. Compartirà amb Ellen el silenci, ja que de mica en mica s'anirà fent més petita i no podrà comptar amb la seva parella, Roland, amb el qual té una relació que ja fa temps que no funciona. Aquesta situació convertirà Val en una noia jove desencantada amb el món, callada i reservada. Tot i així, les dues intentaran fingir que no passa res i suplir aquesta part de la seva vida d'altres formes: Val sentint-se útil

essent la font d'ingressos de la casa i Ellen fent de mestressa i secretària del seu marit, a més a més de preparar-li dolços i totes les comoditats possibles.

Per acabar, una altra parella de personatges interessants pel que fa a la tècnica mirall són Leonora Stern i Blanche Glover. Encara que tenen caràcters molt diferents, comparteixen «their distrust of men and their total reliance on female friendship» (Cuder: 1995, 81). Leonora, després de casar-se diverses vegades amb homes, acabarà renegant d'ells i estant amb dones; Blanche es posa gelosa quan s'adona que hi ha un rondador a la casa. Confiaran plenament en Maud i Christabel, respectivament, i les dues seran traïdes, una per la seva investigació i l'altra per una infidelitat.

3.7. Passió i possessió

Passió i possessió són termes que, tot i semblar que difereixen força, s'interrelacionen simbòlicament a *La passió segons Renée Vivien* i a *Possessió: una història romàntica*. Apareixen en els títols com un avanç suggeridor, incisiu i prometedor del seu contingut i, segons avancen ambdues novel·les, es demostra que poden ser les cares de la mateixa moneda.

La passió segons Renée Vivien és una biografia novel·lada d'una poeta amb una vida curta, intensa i patida. Aquest títol, com el de *La passió segons G.H.* de Clarice Lispector, recorda a «La passió segons Sant...» que van escriure els quatre evangelistes al Nou Testament. Narren el camí de Jesús cap a la mort, des del Sant Sopar a la detenció, el judici, la crucifixió i l'enterrament. Marçal assimila els últims anys de patiment de Pauline amb els últims dies de Crist. Com diu ella mateixa: «La passió com a intent de trencar límits» (Julià: 2004, 167). Què hi ha més trencador que col·locar una dona obertament lesbiana com a protagonista d'una novel·la convertida en un evangeli apòcrif?

Aquesta obra no serà l'única on Marçal qüestionari conceptes de la història cristiana. Dins els poemaris *Desglaç: 1984-1988* (1997) i *Raó del cos* (2000), que recullen poesies escrites els anys 80 i 90 respectivament, es fan palesos els interessos de la poeta per canviar la tradició patriarcal heretada dins l'àmbit religiós. Desafia la relació pare-fill del dogma cristià, invocant a la «mare» en el paper del Crist original, tot reivindicant el paper inequívocament femení en la creació de vida. De fet, en una entrevista, reconeix imaginar-se Déu poèticament com una dona i, a vegades, fins i tot negra. Fina Llorca ho resumeix de la següent manera: «Marçal està proposant una encarnació de Déu no a través d'una dona, sinó en una dona, està proposant una Passió en femení, entenent Passió com a sofriment que pot ser sanador, dolor útil i significant en la redempció del mal de la humanitat, com ho és el de Crist» (2013, 57).

Tornant a la novel·la, la passió principal de l'obra, l'amorosa, és indestriable de la passió literària i poètica. Per a Renée Vivien, les seves vivències sentimentals són la major font d'inspiració per llur poesia. Escriu sobre l'amor de Natalie, la culpabilitat de Violette, el refugi d' Hélène o la tendresa exòtica de les nits amb Kerimée. Aquesta passió cultural la comparteix amb totes, però especialment amb la seva millor amiga, Violette. Comparteixen l'amor pels poetes i els artistes de temps passats i volen ser alhora Dante i Beatriu, Petrarca i Laura; i evidentment, Safo. D'ella li ve la passió per l'illa de Lesbos i de la seva capital: «Mitilene, Mitilene. Sempre Mitilene. Quina ceba, redéu», exclama la seva cambrera (Marçal: 1994, 323).

Vivien és pura passió, pura sensibilitat i pura intensitat. Aquesta manera de viure també l'aboca al patiment, tant per la demanda d'un amor total que no arriba per part de Natalie com per no

perdonar-se no ser a prop de Violette durant els seus últims dies de vida; d'aquí la seva dèria amb les violetes. Patiment per la incomprensió de la societat en la qual es troba i patiment per veure com a les dones encara els queda molt camí per recórrer per assolir la igualtat. Un dolor perenne que l'acompanya fins la seva mort, i que és, gairebé, un alliberament.

Tot i semblar una dona viva i alegre, Pauline té una gran capacitat per baixar als inferns, omplir-se de tristesa i d'una nostàlgia que intenta amagar, però que cada vegada es van fent més evidents i la van consumint. Reconeix estar obsessionada i atreta per la mort, com si sabés que el seu destí és morir jove, gairebé a l'edat de Jesús. Hi pensa molt sovint i intenta treure's la vida diverses vegades. Fins i tot gaudeix interpretant el paper de Jane Grey, una de les seves referents, en el moment de la seva execució: «Quan li va arribar l'hora, va avançar majestuosament, cap al martiri, els ulls extraviats en un gloriós transport» (Marçal: 1994, 277).

Renée Vivien estima sense condicions, exigeix un enamorament total i creu que és possible arribar a morir d'amor. I quan la passió amorosa decau, advoca a l'altra passió, la dolorosa, la de connotació religiosa que significa dolor fins a la mort. De fet, Pauline es retroba amb la religió just abans de morir. «La raó de la mort és la passió, amorosa i literària, viscuda sense concessions, radical» (Julià: 2004, 168). Aquesta és la passió conjugada en femení, aquesta és «la passió segons Renée Vivien» (Marçal: 1994, 168).

Aquest sentiment també fa patir el personatge contemporani a l'autora, Sara T., que considera la passió una mena de mort. Durant el capítol «Papers privats de Sara T. (5)», analitza, mitjançant una carta a la seva amiga Chantal, com ha estat la turbulenta relació amb la seva parella i en quin moment tot comença a anar malament. Van viure «a mercè de la passió durant quatre anys. D'una passió en espiral, com un d'aquells gorgs que et xuclen...» (Marçal: 1994, 123). Ella creu, després de mesos d'assaig i error, que el millor és trobar un equilibri passional: matant la passió havien matat moltes coses i «estirar-la sense repòs cap a la passió de la qual es defensava amb unghes i dents em feia estar contínuament amb el cap sota l'aigua. M'ofegava» (1994, 124). De la mateixa manera que Renée Vivien, Sara T. entenia la passió com l'única manera de viure plenament l'amor, tot i saber que «és una mena de sentiment que se'n riu del respecte a la llibertat de l'altre» (2004, 126). Els errors i l'obra de la poeta li serviran de mirall per intentar trobar una solució a la possessiva relació amb l'Arès.

Si canviem de novel·la, en el primer capítol de *Possessió: una història romàntica* ja ens trobem un Roland posseït per saber més sobre uns manuscrits que ha robat de la biblioteca. Aquesta possessió s'encomanarà primer a Maud, que conjuntament aniran descobrint tota la història, i més tard amb tots els acadèmics interessats en els poetes Ash i LaMotte. Aquesta obsessió i les ganes

de saber què va passar —que comparteixen amb el/la lector/a— els acabarà unint en una habitació tot llegint conjuntament la carta inèdita de Christabel.

Maud, que serà la principal beneficiada de la història perquè heretarà els papers de Christabel, també se sent posseïda en molts aspectes per la seva avantpassada, com ja hem vist en l'apartat anterior a aquest. Primer de tot, l'obsessió pel color verd que apareix a les botes, la vestimenta o al cotxe. També «la seva autopossessió, la seva autonomia» (Byatt: 1997, 546), ja que totes són molt receloses de prioritzar la vida personal a la seva feina i volen dominar la seva vida. Un altre exemple és el moment en què descobreix on són la resta de cartes de la correspondència amb Ash, que sembla que l'esperit de Christabel li confessi l'amagatall recitant-li un poema.

La possessió acadèmica compartida per Maud i Roland aconseguirà entrar en el terreny personal. El temps que hauran de passar junts per seguir la investigació anirà forjant una lenta i esperada relació entre tots dos, que s'acabaran enamorant. Byatt aprofita l'amor dels dos joves per introduir, a les darreres pàgines una de les accepcions més arcaiques del mot: «Finalment Roland, per fer servir una expressió antiquada, penetrà i prengué possessió de tota la seva blanca fredor» (Byatt: 1997, 547).

L'altra història d'amor de la novel·la, la de Randolph i Christabel, també és producte d'aquesta possessió. Se senten posseïts d'amor l'un per l'altra, i encara que saben que no els convé, no poden evitar sentir-lo i intentar-ho: «És un amor per al qual no hi ha lloc al món -un amor que la meva raó esmorteïda em diu que no pot fer-nos ni ens farà gens de bé a cap dels dos» (Byatt: 1997, 211).

El mot «possessió» encara apareix amb un altre significat dins l'obra de l'autora britànica, i és la sensació desagradable que té Maud de ser tractada com una propietat pel simple fet de ser atractiva: «Perquè tinc aquest aspecte físic tan bo. La gent et tracta com una mena de possessió si tens un determinat bon aspecte» (Byatt: 1997, 546). En definitiva, i com escriu Campbell: «The novel looks at right and wrong ways to possess, in personal relationships and in learning» (2004, 107).

Una de les claus comparatives de *La passió segons Renée Vivien* i *Possessió: una història romàntica*, com s'ha dit al principi d'aquest apartat, és la relació estreta dels conceptes «passió» i «possessió». Els dos sentiments desprenen intensitat, necessitat, patiment i l'anul·lació del judici i la voluntat. Així doncs, tant en una obra com en l'altra trobem els dos conceptes entrelaçats, encara que al títol només n'hi portin un.

En la novel·la de Marçal, trobem l'accepció de possessió com una propietat i com a una obsessió. En el primer cas, veiem com a tall d'exemple la relació entre Natalie i Pauline, on la primera

tractarà l'altra com a seva sense deixar que pugui refer la seva vida; i Pauline seguirà el mateix patró, però essent ella la possessora, amb Kerimée. Un altre exemple seria el canvi de noms que pateixen els personatges, especialment el de les cambres, que no deixa de ser un acte de possessió. Una mostra del segon cas seria Sara T., que la considera gairebé de demoníaca, l'obsessió que té per la vida i obra de Renée Vivien, a qui porta cinc anys seguint la pista.

La passió que apareix a l'obra de Byatt és més moderada i gairebé freda. Els personatges són més mesurats amb els seus sentiments i no viuen amb tanta intensitat les seves vides. Es tracta d'una concepció de la passió pràcticament negativa i no desitjada, com una sensació inevitable que porta a un desenllaç infeliç. Ash i Christabel es deixen endur per la passió quan decideixen anar-se'n un mes per poder estar junts. I realment els surt molt car, perquè estaran condemnats a viure infeliçment separats. Ella, ja de gran, diu en una carta que ja no enyora la passió dolça i intensa d'aquells dies, «perquè totes les passions fan la mateixa cursa cap al mateix final» (Byatt: 1997, 541). Aquesta versió recorda a la interpretació que fa el personatge de Sara T. de *La passió segons Renée Vivien*.

Tanmateix, la passió per la literatura serà el comú denominador dels personatges i el que els farà seguir endavant. La feina precària i la crisi de la seva relació amb Val abocaran a Roland a dedicar-se plenament en la investigació de la vida del seu poeta preferit; Ellen i Randolph Ash endolciran la seva infelicitat compartint gustos literaris i llegint plegats; Beatrice i Maud, amb una vida afectiva i complicada buscaran refugi en la seva feina a la universitat. És a dir, tots trobaran l'escapatòria en la lectura, l'estudi o l'escriptura de textos de tot tipus.

Per acabar, la insatisfacció en el terreny personal i amorós dels personatges de les dues obres, planteja la possibilitat d'una crítica a l'anomenat «bovarisme». Aquest concepte prové de l'obra de Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857), que atribueix aquest descontentament al desequilibri entre les aspiracions —normalment massa altes— i les possibilitats d'assolir-les per l'entorn social o intel·lectual. A Ellen, per exemple, li quedarà la recança de no haver pogut esdevenir escriptora, més enllà del seu quotidià diari. Creu poder estar al mateix nivell que el seu marit però no s'atreveix a intentar-ho, dins una societat victoriana que li hagués tallat les ales o l'hagués arraconat com en el cas de Christabel.

4. CONCLUSIONS

El present treball neix de la mirada comparativa dels personatges femenins de *La passió segons Renée Vivien* i *Possessió: una història romàntica*. Després d'haver viscut les seves relacions amoroses i compartit la culpabilitat per no ser a temps a la mort d'una amiga; després d'haver desemmascarat la seva realitat i recorregut el seu temps; després d'haver sortejat els entrebancs en el seu camí per ser escriptores i finalment, d'haver admirat les seves inquietuds culturals, podem treure'n les següents conclusions.

Una de les principals hipòtesis de la qual partíem era de quina manera Maria-Mercè Marçal i Antonia Susan Byatt es reivindiquen com a escriptores a la vegada que ho fan amb les que els havien aplanat el camí. Per una banda, hem vist que ambdues autores mostren una gran capacitat lingüística i es reafirmen com a grans literates. Parteixen d'una recerca i una bona formació prèvia que les recolza a l'hora d'escriure amb seguretat. Utilitzen un ventall de recursos molt ampli, com ara monòlegs, diaris personals, cartes i converses, que permeten diferenciar l'estil de cada personatge. A tall d'exemple, la conversa que mantenen les cortesanes Mimi i Janot en un local és molt diferent de la descripció que Kerimée escriu de la seva relació amb Pauline. I l'estil punyent i culte dels versos de Christabel no té res a veure amb el plàcid i satisfet del diari d'Ellen. Pràcticament es podria dir que Marçal, en algunes parts, escriu poesia narrada i Byatt, un assaig novel·lat.

Per altra banda, com s'ha vist als apartats 3.1 i 3.2, les dues es remunten a èpoques difícils per la dona escriptora, tot homenatjant l'esforç que van haver de fer les poques que van poder seguir aquest camí. Marçal posarà en relleu la intensa vida de la poeta Renée Vivien dins una novel·la que s'acosta molt a la realitat. Tot i poder-se dedicar a escriure degut a la seva posició social, la poeta d'adopció francesa viurà l'hostilitat i el rebuig d'una societat que no estava preparada per reconèixer el seu talent. A més a més, patirà els prejudicis per la seva sexualitat i la seva forma de vida, que exposava també a la seva obra. Tanmateix, des del moment en què Maria-Mercè Marçal coneix Vivien, decideix recuperar-la de l'oblit, escriure la seva vida novel·lada i acabar-la amb un vertader homenatge a la seva poesia.

L'escriptora catalana va dedicar bona part de la seva trajectòria a reivindicar noms femenins que romanien subterrànics dins la tradició cultural o que no se'ls donava el degut protagonisme. Per tant, el cas de Vivien no era la seva primera vegada, sinó que per les seves mans havien passat escriptores tan heterogènies com Anna Akhmàtova, Diuna Barnes, Colette, Maria-Antònia Salvà, Clementina Arderiu o Helena Velentí (Godayol: 2012, 223). Pel que fa a l'anglesa, A. S. Byatt farà la seva particular distinció a la que considera la literatura d'or, la del segle XIX. I, com ja

hem vist, amb el pretext d'unes passions amoroses, posarà en relleu situacions fictícies, encara que reals dins l'època, de diverses dones amants de la literatura.

A partir del plantejament anterior, cada secció de l'apartat 3 correspon a una hipòtesi secundària, constituint-ne un total de set. Així doncs, la primera qüestió d'aquest grup era: com afectava la societat a aquests personatges? I la resposta la trobem, sobretot, en les dones de la *Belle Époque* i l'era victoriana. Per a Marçal, tot i ser un temps on les dones comencen a obrir-se camí i, en el cas de les protagonistes, a canviar de mentalitat, el llegat de la tradició religiosa i conservadora pesava sobre la mateixa societat.

Per a Byatt, i ja responent també l'apartat 3.2, el temps de regnat de la reina Victòria suposa un ofegament i una tallada d'ales per a totes aquelles que pretenien fugir del paper d'«Àngel de la llar», com somia Ellen. Christabel fugirà dels convencionalismes, viurà amb una dona sense dependre de cap home i esdevindrà escriptora. Tanmateix, morirà «en una Torre com una vella Bruixa» fent «versos que ningú no vol» (Byatt: 1997, 486). Tot i això, les injustícies també cauran sobre els personatges contemporanis. Val veurà com no és reconeguda acadèmicament per voler estudiar el mateix autor que la seva parella i Beatrice anirà essent arraconada pels homes de la universitat on treballa. Fins i tot Maud, que té la feina desitjada haurà de demostrar que no és només una cara bonica. En canvi, Renée Vivien aconseguirà viure de l'escriptura però anirà caient en el pou de l'oblit i essent jutjada per la seva turbulenta vida. Com bé diu Virginia Woolf: «Passarà encara molt de temps, penso, abans que una dona pugui asseure's a escriure un llibre sense trobar un fantasma per assassinar, una pedra contra la qual topar» (2019, 26).

Com s'ha intentat expressar, les temàtiques estan relacionades entre si. En la de l'amor romàntic, el 3.3, també hi influirà circumstancialment els valors de l'època en la que es troben. És un tipus d'amor que s'ha anat degradant amb el pas dels anys, però que a mitjans segle XIX i principis del XX encara queda molt present. Totes les relacions de Pauline estan basades en aquest tipus de passió —exclusiva, possessiva, totpoderosa, basada en trobar la mitja taronja— que l'acosta cada vegada més a la mort. Toparà amb la indomabilitat de Natalie i els matrimonis d'Hélène i Kerimée, per la qual cosa sentirà la desesperació de veure que ningú l'estima com ella ho fa. També caurà en aquest espiral el personatge de Sara T., però l'experiència de la poeta parnassiana li permetrà analitzar els seus problemes de parella. En canvi, a les de *Possessió*, Ellen en serà la víctima principal, mantenint una relació aparentment feliç, però que esdevé tot al contrari.

Pel que fa a l'apartat 3.4, ens preguntàvem a l'inici quin paper té la sexualitat en ambdues obres i queda clar, que molt diferent. A *La passió segons Renée Vivien* les referències al sexe, especialment al lèsbic, són constants. Personatges com Pauline, Natalie o Kerimée el tracten amb total normalitat, n'escriuen, el parlen i sobretot el viuen. La novel·la de Byatt exposa exactament

la versió contrària: Ellen pateix una experiència traumàtica des de la nit de noces que li impedeix tenir sexe i Maud fins i tot es troba còmode en el celibat. La sexualitat també afecta a la feminitat, tema tractat a l'apartat 3.5. El més curiós és comprovar com la majoria de personatges de la novel·la de Marçal no gaudeixen de la bellesa establerta, sinó que indaguen en les identitats de gènere com l'androgínia. No busquen ser boniques sinó intel·ligents, cultes i lletrades. I referent a *Possessió*, Maud és el personatge que manté un estira i arronsa entre la bellesa i el reconeixement acadèmic, ja que la seva aparença de nina, fa que sigui jutjada com una noia amb una ment buida.

I en l'anomenat «Màscara i miralls», s'ha intentat destapar el muntatge de miralls, reflexes, miratges, records, efectes i màscares que envolten els personatges, els seus noms, les situacions viscudes per aquests i la mateixa literatura. I per acabar, dins l'apartat 3.7, on ens preguntàvem quina importància tenen els dos termes «passió» i «possessió» dels títols, hem trobat que les accepcions i connotacions són gairebé incomputables. Trobem referències a la passió de Jesucrist convertit en dona, l'amorosa, la sensual, la literària i cultural; i la possessió obsessiva, sexual, creativa i fins i tot demoníaca.

Com a conclusió final, aquest treball pretén contribuir a l'estudi i difusió de *La passió segons Renée Vivien*, una biografia novel·lada soterrada pel reeiximent de l'obra poètica de la mateixa autora. D'aquesta manera, s'ha comparat amb una obra publicada pocs anys abans de la catalana i d'èxit internacional com *Possessió: una història romàntica*. Les dues esdevenen obres contemporànies i entrelaçades per unes temàtiques comunes. Finalment, el text s'atén a la defensa del femení de la pròpia Marçal, que li dona veu en clau oberta, valenta, literària, sexual, sensible i personal.

*Emmarco amb quatre fustes
un pany de cel i el penjo a la paret.
Jo tinc un nom
i amb guix l'escriu a sota*

Maria-Mercè Marçal (Bruixa de dol)

5. BIBLIOGRAFIA

Fonts primàries:

- BYATT, A.S. *Possessió: Una història romàntica*. Barcelona: Proa, 1997.
- MARÇAL, M.M. *La passió segons Renée Vivien* (2a ed.). Barcelona: Columna Proa, 1994.

Fonts secundàries:

- ARTIZ, L. *L'amor romàntic fa les dones vulnerables i dependents*. Universitat Oberta de Catalunya. Recuperat de: <https://www.uoc.edu/portal/ca/news/actualitat/2019/039-amor.html> (11/02/2019).
- CABRÉ, R. «*La passió segons Renée Vivien i el miratge-miracle del mirall*». *Lectora: revista de dones i textualitat* (10), 2004, pp.173-190. Recuperat de: <https://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/view/205486>
- CAMPBELL, J. A.S. *Byatt and the Heliotropic Imagination*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2004.
- CHICHESTER, J. «Old Witch in a Turret: The Monstrous Woman Writer in Victorian and Neo-Victorian Literature». Recuperat de: https://www.academia.edu/24955277/_Old_Witch_in_a_Turret_The_Monstrous_Woman_Writer_in_Victorian_and_Neo-Victorian_Literature
- CUDER, P. «Romance Forms in A.S Byatt's Possession». *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* (8), 1995 pp 79-89. Recuperat de: <https://0-dialnet-unirioja-es.cataleg.udg.edu/servlet/catart?codigo=2794643>
- GODAYOL, P. «Maria-Mercè Marçal en el mirall: sobre l'imaginari femení i el llenguatge poètic». *Reduccions: revista de poesia* (100), 2012, pp 220-33. Recuperat de: <https://www.raco.cat/index.php/Reduccions/article/view/254848>.
- Guggenheim Bilbao. (s.d.). *Paris, fin de siècle: Signac, Redon, Toulouse-Lautrec y sus contemporáneos*. Recuperat de: <https://parisfindesiecle.guggenheim-bilbao.eus/sabias-que>
- IZQUIERDO, P. “Antonia S. Byatt: Una narradora total”. *Arbor* (185), 2009, pp 1-8. Recuperat de: <https://doaj.org/article/2fb16771b6e94bf39e310e9c33652b5f>
- JULIÀ, L. «Cap a l'ordre simbòlic femení: *La passió segons Renée Vivien*». *Lectora: revista de dones i textualitat* (10), 2004 pp. 161-171. Recuperat de: <https://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/view/205485>

- LLORCA, F. *En nom de la mare*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona: 2013.
- MARÇAL, M. M. *Llengua abolida. Poesia completa 1973-1998*. Edició de Jordi Cornadella. Edicions 62. Barcelona: 2017.
- MARÇAL, M. M. *Sota el signe del drac*. Proses 1985-1997. Edició a cura de Mercè Ibarz. Proa. Barcelona: 2004.
- Maria-Mercè Marçal, Fundació (s.d.). *Biografia*. Recuperat de: <https://fmmm.cat/biografia/>
- MEOZ, E. «Otto Weininger: sexualidad y mujer en la fin de siècle». (Treball de final de Grau, Universitat de Barcelona, Catalunya, 2016). Recuperat de: <http://hdl.handle.net/2445/109655>
- MHCAT. *T'estimo? Una història d'amor i matrimoni: L'amor romàntic*. (s.d.). Recuperat de: https://www.mhcat.cat/exposicions/exposicions_realitzades/t_estimo/l_amor_romantic
- OBERHUBER, A. ; BEAUCHAMP HOUDE, S. J. « Figures troubles. La New Woman et la femme nouvelle dans La Dame à la louve de Renée Vivien et Héroïnes de Claude Cahun », *Captures*, vol. 4, no 1 (mai), hors dossier 2019. En ligne : revuecaptures.org/node/3357/
- O'MARA, J. «Duality in the Victorian Era». 2019. Recuperat de: https://www.academia.edu/33355240/Duality_in_the_Victorian_Era
- PAREY, A. «Revolutionary Closure in A.S. Byatt's Neo-Victorian Fiction». *Études britanniques contemporaines. Revue de la Société d'études anglaises contemporaines*, (56), 2019 pp 1-13. Recuperat de: <https://doaj.org/article/bdb5c926bf2b4e71ac0ebf6ad6cc26eb>
- REAL, N. «Maria-Mercè Marçal, *La passió segons Renée Vivien*». Ressenyes. *Els Marges: revista de llengua i literatura* (53), [en línia], 1995, pp.112-5, Recuperat de: <https://www.raco.cat/index.php/Marges/article/view/110771>.
- SEVILLA, M. «Estudi genètic d'uns manuscrit de treball de *La passió segons Renée vivien*». *Anuari Verdaguer* (24), 2016, pp. 305-319. Recuperat de: <https://www.raco.cat/index.php/AnuariVerdaguer/article/view/329585>.
- SISTAC, D. *Líriques del silenci. La cançó de dona a Safo, Renée Vivien i Maria Mercè Marçal*. Pagès editors, Lleida: 2001.
- WOOLF, V. *A room of one's own*, 1929 Recuperat de: http://seas3.elte.hu/coursematerial/PikliNatalia/Virginia_Woolf_-_A_Room_of_Ones_Own.pdf
- WOOLF, V. *Matar l'Àngel*. Angle Editorial, Barcelona: 2019.