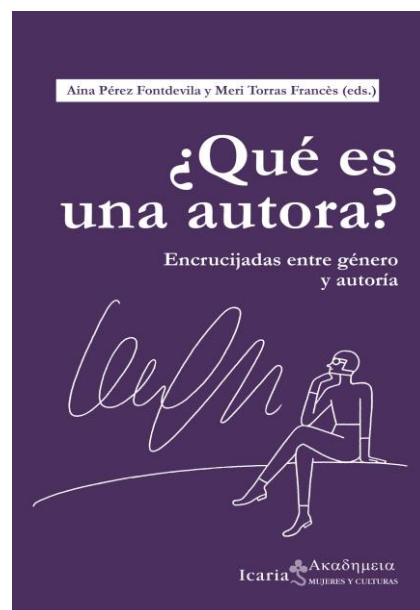




Flores Jurado, Julieta. "Reseña bibliográfica: Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, noviembre de 2019, vol. 8, n° 17, pp. 284-287

**Aina Pérez Fontdevila
y Meri Torras Francès (eds.)**
¿Qué es una autora?
Encrucijadas entre género y autoría
Barcelona
Icaria
2019
336 pp.



Julieta Flores Jurado¹

Recibido: 27/07/2019

Aceptado: 02/09/2019

Publicado: 08/11/2019

En un episodio de la serie *La maravillosa Señora Maisel*, creada por Amy Sherman Palladino, la protagonista, la comedianta Midge Maisel, se adentra al mundo del arte de Nueva York en 1959. Durante una visita a una galería de arte contemporáneo, Midge se aleja de la sala principal y llega a una habitación diminuta donde una mujer está tejiendo junto a sus cuadros en exhibición imágenes que representan a mujeres pensativas en interiores domésticos. Midge compra uno de estos cuadros por solo veinticinco dólares, y recibe además un gorrito tejido por la artista. Más adelante, en este mismo episodio, Midge conoce en un bar a Declan Howell, “el artista desconocido

más famoso del mundo”. Howell, borracho, sube a la barra y recita un pastiche de poemas de Shakespeare, Lord Byron, William Blake, Lewis Carroll y *limericks* obscenos. A pesar de que el artista es famosamente hostil ante los posibles compradores de su obra, Midge decide acercarse a él y consigue una cita para visitarlo en su estudio al día siguiente.

Un rumor cuenta que Declan Howell pintó el cuadro más hermoso del mundo, una obra maestra cuya genialidad casi ocasionó que Jackson Pollock abandonase la pintura, reconociendo que jamás podría ser tan bueno como Howell. Muchos creen que esta pintura ni siquiera existe, pero en su visita al ruinoso estudio Midge finalmente ve el cuadro legendario (que no se muestra a los espectadores) y entiende que el pintor ha renunciado a te-

¹ Profesora de asignatura adscrita al Colegio de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM). Contacto: miriamjulieta@gmail.com

ner una existencia cómoda –una casa, estabilidad económica, una familia– a cambio de crear este prodigio que nunca será vendido, ya que el artista odia la idea de que su mejor cuadro sea exhibido en un museo “junto a las momias”. Así, el episodio conecta a Howell con Midge, quien comprende que su propia búsqueda de la perfección artística será incompatible con los roles tradicionales de madre y esposa que hasta ahora ha desempeñado impecablemente. La actuación de Howell en el bar incluso recuerda el inicio “indecente” de Midge en la comedia. Sin embargo, este paralelismo entre el pintor y la comediante debe leerse con la consciencia de una asimetría: el precio a pagar por la genialidad ha sido muy distinto en el caso de mujeres creadoras. Si reescribimos el mito del pintor/poeta maldito con una mujer como protagonista, empezamos a sospechar que estos modelos de figuras autoriales no fueron diseñados para representar la creatividad femenina. Si Howell es un artista excepcional, una mujer en su lugar sería una excepción, una anomalía, incluso un monstruo.

¿Qué es una autora? Comparte algunas preocupaciones con el relato televisivo de Sherman-Palladino. Ambos toman como punto de partida la ambivalencia de las creadoras ante un campo donde los criterios de autorización, legitimidad y validación son, como escribe Maria-Mercè Marçal en la conferencia incluida en el libro que reseño, “pretendidamente neutros, crípticamente masculinos” (62). Varias de las autoras que participan en esta compilación retoman la imagen de la artista tejiendo para ilustrar que la labor del escritor se ha representado como opuesta al *labour* de las escritoras: uno de los significados de esta palabra en inglés refiere al trabajo de parto, mientras que “labor” puede referir al tejido o al bordado, como el gorrito hecho por la pintora ficcional. Esta distinción descansa sobre binarios como arte/artesanía, originalidad/repetición, trascendencia/inmanencia o creación/procreación, que la teoría literaria y la

historia del arte feministas han denunciado y deconstruido. En suma, Midge debe lidiar con el descubrimiento de que las narrativas de la genialidad no están diseñadas para encarnarse en un cuerpo femenino, pues como señala Aina Pérez Fontdevila en el primer capítulo, una mujer que aspira a ser autora frecuentemente solo tiene a su disposición “unas representaciones de artistas mujeres que no son solo escasas o demasiado excepcionales e inalcanzables, sino a menudo negativas o insostenibles [...] sus *leyendas biográficas* suelen pivotar sobre la ausencia de amor, la locura o el suicidio”, y este sufrimiento representa “el precio a pagar por la transgresión de las normativas de género” (44). Lo dicho hasta aquí permite develar las formas en que la creatividad está *genderizada*, y la manera en que los modelos preestablecidos de cómo se espera que sea un autor no solo reflejan el acceso desigual entre hombres y mujeres al ejercicio de la voz pública y al control de los textos y sus significados: contribuyen también a *producir género*, a preservar las asimetrías (Pérez Fontdevila y Torras Francès, 11). Para contextualizar mejor la propuesta de *¿Qué es una autora?* conviene recordar las razones para investigar la autoría de mujeres, a más de cincuenta años de que Roland Barthes proclamase la muerte del autor en uno de sus ensayos más célebres.

La muerte del autor causó una división en la crítica literaria feminista. De un lado se encontraban las teóricas que entendían la recuperación y visibilización de la autoría de mujeres como un componente vital de su trabajo crítico y político. Consideraban, a grandes rasgos, que la concepción de la escritura como un lugar neutro en donde “acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (Barthes, 65) clausuraba prematuramente este trabajo de reivindicación. En cambio, otras pensadoras celebraron la muerte de todos los autores, pues esta noción impersonal de la escritura, que abriría la posibilidad de que el texto ya no fuese evaluado con referencia

al cuerpo de quien lo escribió, resultaba liberadora. La figura autoral anulada por Barthes no solo era una autoridad patriarcal; era además un producto de ideologías individualistas, que los feminismos debían reemplazar por una agenda colectiva. El ensayo de Barthes había tenido el efecto irónico de revitalizar la conversación sobre la autoría, empezando por la respuesta de Michel Foucault en “¿Qué es un autor?”, quien demostró que el autor es más que un guardián del sentido de los textos: es un complejo mecanismo de atribución de responsabilidad, valoración y clasificación que permite reunir textos heterogéneos bajo un nombre propio; es decir, es un artificio que enlaza un *corpus* con un cuerpo.

Los textos reunidos en *¿Qué es una autora?* no aspiran a resolver definitivamente esta tensión que, como escribe Toril Moi, a veces nos lleva a leer con “un tipo de esquizofrenia intelectual en la que una mitad del cerebro prosigue con la lectura de mujeres escritoras mientras que la otra continúa pensando que el autor ha muerto y que la misma palabra *mujer* es teóricamente sospechosa” (100). En lugar de cerrar este debate, Pérez Fontdevila y Torras Francès eligen mostrar cómo las preguntas sobre las figuras autorales se multiplican con solamente añadir una *a* al título del texto foucaultiano.

En el libro se alternan dos tipos de textos: los primeros son capítulos originales que son resultado de dos proyectos de investigación, “Corpus auctoris” y “La autoría en escena”, ambos coordinados por las editoras desde la Universitat Autònoma de Barcelona. A estos se suma una valiosa selección de textos clave que ejemplifican la diversidad y complejidad de la reflexión feminista en lo que respecta a la autoría de mujeres. Estos textos han sustentado las investigaciones recientes y ahora se traducen por primera vez al castellano.

El libro abre con el estudio introductorio de Pérez Fontdevila, que traza el recorrido histórico de cómo se construyó la noción hegemónica de autoría y cómo se usó para excluir a los sujetos juzgados co-

mo “demasiado corporales”, notablemente a las mujeres. Como muestra de la necesidad de estudiar el fenómeno de la autoría de manera genealógica, Carme Font Paz se concentra en el ámbito anglófono en los siglos XVII y XVIII; su trabajo señala la importancia de situar a las creadoras en su “ecología autoral” y de relacionar este estudio con la evolución del concepto mismo de literatura. Es preciso, argumenta Font Paz, tomar en cuenta factores como el desprestigio de ciertos géneros feminizados (cartas, textos devocionales autobiográficos) y advertir el sesgo de entender la autoría como un fenómeno inseparable de la palabra impresa.

Los capítulos de Nattie Golubov y Gabriela García Hubard dialogan con las teorías postestructuralistas y deconstructivistas. Golubov insiste en superar la oposición entre dos tendencias en la teoría literaria feminista (reivindicar la autoría individual o deconstruirla) que tienden a presentarse como secuenciales y en progresiva sofisticación, y propone como alternativa una temporalidad cíclica, que permita la coexistencia de “múltiples figuraciones de la escritora” (Golubov en Pérez Fontdevila y Torras Francès, 242). García Hubard, inspirándose en la obra de la filósofa Catherine Malabou, propone integrar a los estudios autorales el concepto de “esencia plástica”, que permite superar definiciones esencialistas de “mujer”, “autora” o “escritura femenina” y entender estos conceptos como espacios fluidos o de tránsito. Por último, los capítulos de Katarzyna Paszkiewicz y de Diego Falconí rectifican dos ausencias de las corrientes dominantes en los estudios autorales: su privilegio de la alta cultura y el poco espacio concedido a los feminismos del sur global. Así, Paszkiewicz considera la relación entre la teoría del *auteur* en cine, los mecanismos de exclusión que se trasladan al arte más joven al tomar como modelo la autoría literaria, y las estrategias de las cineastas de Hollywood para situarse como creadoras en un campo donde la crítica constantemente niega el estatus de arte a los géneros

considerados populares o femeninos, como la comedia romántica. Finalmente, Falconí explora la dimensión colectiva de la autoría en la práctica creativa de Julieta Paredes, una poeta y ensayista boliviana que es una y muchas, y que por ello se encuentra “poseída” o “endiablada” por las voces de otras mujeres que la acompañan en su trabajo artístico y en su activismo. La cuestión de la autoría adquiere nuevos matices y complejidades cuando quien escribe lo hace desde un cuerpo de mujer que además se mueve entre dos lenguas, el castellano y el aymara.

Entre los capítulos traducidos resalta el brillante análisis de Christine Planté, quien analiza los dobles estándares que celebran al artista como un ser excepcional, capaz de comunicar lo universal, pero cuando la artista es mujer, “se la señala, se la condena y se la aísla por lo mismo que, en otros contextos, constituye lo más grande y lo más humano de la humanidad” (en Pérez Fontdevila y Torras Francès, 105). Destaco asimismo la conferencia de Maria-Mercè Marçal “Más allá o más acá del espejo de Medusa”, por su sugerente apropiación poética de la figura de Medusa – una mujer monstruosa por su capacidad de crear estatuas– y el artículo de Susan Stanford Friedman “La creatividad y la metáfora del parto”, que considera cómo esta simbolización de la creatividad, que puede tanto unir como separar “cuerpos fecundos” y “mentes fecundas” (177), tiene resonancias muy diferentes cuando es una autora o un autor quien emplea la metáfora, y estas adquieren sentidos distintos cuando el texto es activado por la lectora o el lector con su particular horizonte de expectativas.

La pluralidad de perspectivas representadas en *¿Qué es una autora?*, lejos de proponer un cierre o una mirada únicamente retrospectiva, es una adición necesaria a estudios clásicos sobre las marcas de género del trabajo creativo. Los textos editados por Pérez Fontdevila y Torras Francès son lecturas necesarias para estudiar el lugar de las mujeres creadoras no solamente en el

campo literario, sino también en otras disciplinas artísticas como la arquitectura, la televisión o la cocina. En la cultura de nuestro tiempo abundan figuras autoriales femeninas que pueden interpretarse a partir de estos marcos teóricos, como he querido demostrar con el ejemplo que cité al inicio. Aún queda mucho por decir sobre la “habitación propia” y las condiciones materiales y sociales que (im)posibilitan la escritura, sobre la relación entre *gender* y *genre*, y sobre creadoras que aunque hoy pueden alcanzar el estatus de celebridades, no tienen una relación en absoluto sencilla con el poder asociado a una figura de autor. Las investigaciones actuales continúan poniendo los reflectores sobre las autoras porque, en palabras de Golubov, “a juzgar por la proliferación de tesis, libros y artículos sobre mujeres escritoras, sería prematuro abandonar la discusión” (245).

Obras citadas

- Barthes, R. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Traducido por C. Fernández Medrano. Paidós, 1994, pp. 65-72.
- Foucault, M. “¿Qué es un autor?”. Traducido por Corina Yturbe. *Dialéctica*, año IX, n° 16, 1984, pp. 4-14.
- Moi, T. “‘No soy una mujer escritora’. Sobre las mujeres, la literatura y la teoría feminista hoy”. Traducido por Nattie Golubov. *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea*, coordinado por Adriana de Teresa Ochoa, UNAM, 2019, pp. 93-107.
- Sherman-Palladino, A. “Look, She Made a Hat”. *La maravillosa Señora Maisel*. Temporada 2, episodio 7, Prime Video, 5 diciembre 2018.