

Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.): *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona, Icaria, 2019, 335 pp.

El volumen *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría* nace como fruto de dos proyectos de investigación dedicados al análisis de la autoría literaria, "Corpus auctoris" y "La autoría en escena",¹ en el seno del grupo Cuerpo y Textualidad de la Universidad Autónoma de Barcelona, centrado en la difusión de la reflexión crítica en torno a la figura autorial dentro del ámbito español y latinoamericano. Tal y como explican sus editoras, Meri Torras y Aina Pérez Fontdevila, tras la publicación de *Los papeles del autor/a* en 2016, consideraron que la perspectiva de género no sólo ampliaría su mirada, sino que enriquecería sus discursos teóricos, de manera que han dado acogida a esta recopilación de ensayos que dentro del panorama crítico literario y cultural de nuestro país constituyen un aliciente para que las producciones en torno a la cuestión autorial sigan siendo exponenciales.

Pérez Fontdevila en su estudio introductorio "Qué es una autora o qué no es un autor", se adentra en las exclusiones simbólicas con las que han tenido y tienen que lidiar las mujeres creadoras al emprender una negociación para conseguir, no sólo reconocimiento sino también visibilidad, puesto que la base conceptual sobre la que se sustenta la cultura occidental está regida por un sistema de oposiciones en el que a ellas se les ha atribuido el polo negativo de dichos binomios, tales como producción/ reproducción o interioridad/corporeidad. Pérez Fontdevila toma como fuente diversos estudios feministas, desde las revisiones de Susan Stanford Friedman y Christine Planté que se encuentran en el mismo volumen, hasta las teorías de Michelle Coquillat o Val Plumwood, gracias a las cuales logra esbozar la geografía conceptual a la que debemos hacer frente si hemos de desvelar el anclaje de este rechazo hacia las mujeres autoras. Desde las teorías de Platón nos encontramos con que lo femenino se asocia con lo informe y el caos, tal y como ha analizado Plumwood, de manera que la corporalidad, opuesta a la racionalidad, era observada desde el rechazo, lo que resulta determinante para el asentamiento de una división entre el ámbito público y el privado.

Precisamente, Christine Planté aborda en su análisis de las representaciones de las autoras en el XIX las dificultades con las que lidiaban las mujeres

¹ "Corpus Auctoris. Análisis teórico-práctico de los procesos de autorización de la obra artístico-literaria como materialización de la figura autorial" y "La autoría en escena. Análisis teórico-metodológico de las representaciones intermediales del cuerpo/ corpus autorial".

creadoras porque transgredían la norma de la división sexual del trabajo. Planté remarca la noción de excepcionalidad para referirse a las autoras decimonónicas, ya que constituyen casos infrecuentes y son percibidas como locas e incluso como seres monstruosos. Además, nos recuerda que existen una serie de elogios envenenados dentro de la crítica entre los que subraya la identificación de escritura femenina con la espontaneidad y naturalidad, o la feminización de algunos géneros textuales como el diarístico y el epistolar, que se encuentran en el umbral entre la escritura privada y la pública, y que han sido tachados “de falta de intención artística o de verdadera invención” (39).

La autoría femenina ha sido infravalorada y deslegitimada por el discurso crítico y académico tal y como nos presenta Pérez Fontdevila siguiendo el texto de Joana Russ en *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, en el que la autora desmonta una larga lista de mecanismos de desautorización. Si aquello que se anhela es terminar con las exclusiones no podemos recurrir a la mera inclusión puesto que el problema subyace en que los discursos sobre la definición del arte, la producción o la calidad reproducen las construcciones de género. A lo largo de los ensayos que componen este volumen se proponen diferentes revisiones históricas sobre las mujeres autoras a partir de posturas disímiles dentro del feminismo. En la conferencia “Más allá o más acá del espejo de Medusa”, la poeta Maria-Mercè Marçal, traducida por Pérez Fontdevila, advierte del arraigo del sesgo de género dentro del sistema cultural, e ironiza con las siguientes palabras: “la calidad está desigual y misteriosamente repartida: casualmente, a un 75% de los poetas masculinos les corresponde entre un 90% y un 100% de calidad, mientras que al 25% de mujeres –¡vaya!– solo les ha tocado, como mucho un 10%” y, posteriormente, hace hincapié en la vital importancia que la experiencia femenina ha tenido en la historia de la literatura. Marçal recupera el mito del nacimiento de Atenea y con él alude a la dualidad en la que se mueven las mujeres, a medio camino entre la Ley del padre que rige el mundo y el “orden simbólico de la madre”, en palabras de Luisa Muraro. Este último es sin duda un camino todavía por recorrer, por desvelar, mediante el estudio y la revisión de los textos de las escritoras precedentes.

Carme Font Paz en su artículo “Genialogía de las autorías femeninas en los siglos xvii-xviii: ¿historiografía o ecología autorial?” afirma que las genealogías son construidas por la mirada de quien “rescata” unos textos, por lo que la invisibilidad de la autoría femenina no ha sido fruto del azar, sino de un auténtico proceso que examina a través del caso de Ann Yerbury, una poeta de mediados del siglo xviii que medita sobre la enfermedad y la muerte al igual que otros poetas hombres cuyos nombres sí han sido relevantes para la historia. Tal y como ya hemos mencionado, una de las autoras referentes de esta obra es Christine Planté, que en uno de los artículos más extensos repasa los discursos decimonónicos como el tratado de Moebius², que naturalizan la jerarquía sexual

² Titulado “La inferioridad mental de la mujer”, este tratado de 1900 postula la existencia de dos géneros humanos en el que hay una clara jerarquía: lo masculino tiene más valor que lo femenino, y este último debe estar sometido y gobernado por el anterior para que no entrañe peligro para la civilización.

y rechazan la producción de las mujeres, de manera que aquellas que consiguen reconocimiento son etiquetadas como excepcionales, pero no como seres excepcionales. En palabras de Planté, “víctimas del malentendido que resulta de la división de la humanidad en dos subespecies, descubrirían que la mayoría de sus contemporáneos no verían nunca en ellas más que excepciones a la regla de su sexo” (118). La autora pone de relieve el hecho de que la sacralización de la autoría literaria como algo opuesto a la cotidianidad sólo acentúa la separación, ya de por sí pronunciada, entre la dimensión creativa y la vivencial, de manera que las autoras generalmente deben tomar uno de los dos caminos.

Frente a esta decisión no exenta de escollos, algunas escritoras, como fue el caso de la catalana Catalina Albert, tal y como nos presenta la investigadora Francesca Bartrina, tuvieron que adoptar un seudónimo masculino a modo de estrategia encubridora de manera que esto les permitía escribir con mayor libertad. Así, Catalina Albert fue mejor conocida como Víctor Català, y enmascarada, desplegó las alas de su producción literaria a comienzos del siglo xx, y se ganó un lugar dentro de las letras catalanas.

Resulta especialmente significativo que otro de los artículos traducidos en el seno de esta investigación sea “La creatividad y la metáfora del parto: la diferencia de género en el discurso literario” de Susan Stanford Friedman, ya que pone en diálogo la exclusión sufrida por las autoras con una estrategia discursiva que ha recibido tantos aplausos como críticas dentro de los estudios feministas. Esta metáfora del parto une creatividad y maternidad, los dos polos del binomio concebidos tradicionalmente como mutuamente excluyentes; sin embargo, lo que propone Stanford Friedman es intentar entender cómo esta propuesta debe ser interpretada a partir del diálogo que con ella establece el lector o la lectora, pues tienen gran peso las “resonancias culturales” que aparecen a partir de la interpretación. El uso de esta metáfora por parte de las autoras puede convertirse en un desafío fruto de una posición subversiva que defiende la conjunción de mujer, cuerpo y reproducción, y además confirma el acceso a la creatividad para las mujeres.

Los ensayos firmados por Peggy Kamuf y por Nattie Golubov desvelan algunas zonas en sombra con respecto a un libro esencial dentro de la crítica feminista, *Una habitación propia de Virginia Woolf* (1929). Kamuf en “Las labores de Penélope” equipara el juego de la mujer de Ulises, que deshace constantemente y desanuda el hilo de sus labores, con la deconstrucción en torno a la autoría presente en la obra de Virginia Woolf. En palabras de la autora, “Woolf enmarca la cuestión de la mujer y la ficción dentro del campo de una exclusión”, dado que defiende que la habitación solitaria es el único lugar en el que se puede estudiar la historia de las mujeres, al no ser posible hacerlo en una biblioteca. Sin embargo, en su hilo narrativo se ve azotada por la interrupción, por lo que la habitación no es un espacio propio sino un lugar de trabajo intermitente, constantemente asaltado, en el que no resulta sencillo dirimir quién interrumpe a quién, o constreñir a las mujeres en esa habitación “impropia”.

Golubov pone su foco en “las temporalidades de la figura autorial femenina en la teoría literaria angloamericana”, y frente a una concepción lineal

del tiempo, propiamente masculina y paralela a la idea de progreso, ensalza la noción de "temporalidad cíclica" postulada por Julia Kristeva en *El tiempo de las mujeres* (1979) de forma que se podría estudiar a las escritoras como "seres en tránsito que, en su labor creativa, habitan y se desplazan entre distintas temporalidades, emplazamientos discursivos y espacios simbólicos" (246). Así, si observamos *Una habitación propia* desde la lógica de la temporalidad lineal patriarcal, Woolf a menudo cae en la contradicción, mientras que si consideramos la "coexistencia simultánea de distintos órdenes simbólicos", la autora deviene una pensadora cuyas fronteras son infinitas.

En su artículo, "De la deconstrucción del autor a la plasticidad de la autora", Gabriela García Hubard se plantea si es posible hablar de la mujer autora tras la declaración de la muerte del autor y halla un camino posible en la teoría postdeconstructiva de Catherine Malabou. Parte del debate entre una postura esencialista, que perseguiría la "esencia mujer" frente a la antiesencialista, que abogaría por la eliminación de diferencias entre hombres y mujeres, y de la controvertida relación entre el feminismo y el postestructuralismo y la deconstrucción. Esta unión no es tan sencilla puesto que, frente a algunas autoras que defienden que tanto hombres como mujeres pueden escribir una literatura femenina, otras relacionan diferencia sexual con una necesaria diferencia textual. García Hubard presenta la propuesta de Catherine Malabou en la que persigue un concepto mínimo de mujer a partir de la "esencia plástica" de la autora, que huye de la atadura ontológica de la filosofía tradicional y responde a la demanda de la experiencia corporal, a través de "una escultura natural" (284) que, o bien forma nuestra identidad o bien la desgarrar gracias una "plasticidad destructora", tal y como observa en la escritura de Marguerite Duras.

En "Autorías de molde: género y cine de Hollywood", Katarzyna Paszkiewicz pone de relieve que el *auteur* cinematográfico es visto como el genio tras la cámara, un papel que rara vez han podido cumplir las mujeres dado que muy pocas han podido acceder a la dirección dentro del cine de Hollywood. El cine de género ha sido frecuentemente denostado y, sin embargo, existen autoras que han triunfado haciendo un cine comercial como es el caso de Nancy Meyers, que acostumbra a producir comedias románticas. Paszkiewicz analiza su recepción y muestra cómo al enfrentar su obra con las expectativas del público en la cultura de masas y mediante el ejercicio de la repetición, el género deja de ser un molde preconcebido y se transforma en una fuente de creación artística. Finalmente, la propuesta de Diego Falconí Trávez nos habla de una escritura polifónica, excéntrica y comunitaria que va más allá de la noción de autor individual gracias a la figura de la poeta andina y aymará Julieta Paredes y la Comunidad Mujeres Creando. Falconí bautiza a esta autoría como una suerte de "posesión" ya que varios entes entran en un cuerpo y actúan desde él. Sus textos son performativos porque entrelazan los cuerpos femeninos con las voces en un rito que gira en torno a la construcción de la *puruma*, un concepto mítico y fundamental dentro de la filosofía andina. Pese a la firma de Paredes en sus poemarios, la comunidad de mujeres no sólo tiene voz dentro de él, sino que acoge la edición e ilustración del libro. Son poemas que surgen de la hermandad, de un coro femenino que

habla desde un nosotros posible, en el que el sujeto individual pierde su lugar hegemónico y el concepto de autor extiende sus límites un poco más allá.

Esa mirada que diluye su obstinado tránsito para acoger en su seno otras posibles perspectivas desde una necesaria consideración de los estudios de géneros es aquella que resultará fundamental no sólo para las teorías literarias y artísticas, sino en todos aquellos discursos críticos que persigan aproximarse a ese terreno fronterizo donde ficción y realidad se rozan las yemas de los dedos.

GEMA BAÑOS PALACIOS
Universidad Autónoma de Madrid
gema.bannos@uam.es