

¿QUÉ ES UNA AUTORA?

AINA PÉREZ FONTDEVILA y
MERI TORRAS FRANCÈS (eds.)

¿QUÉ ES UNA AUTORA?
ENCRUCIJADAS
ENTRE GÉNERO Y AUTORÍA

Icaria  Ακαδημία
MUJERES Y CULTURAS

Este libro ha sido impreso en papel 100% Amigo de los bosques, proveniente de bosques sostenibles y con un proceso de producción de TCF (Total Chlorine Free), para colaborar en una gestión de los bosques respetuosa con el medio ambiente y económicamente sostenible.

La Serie *Mujeres y Culturas*, dirigida por Marta Segarra, incluye ensayos que se sitúan en el campo de los estudios culturales sobre mujeres, género y sexualidad. Se inició en 2000 con los volúmenes *Feminismo y crítica literaria* y *Nuevas masculinidades*, y ha seguido publicando obras teóricas y críticas en dicho campo. Su sede editorial se halla en el Centre de Recerca Teoria, gènere, sexualitat-ADHUC de la Universitat de Barcelona (<http://www.ub.edu/cdo-na>). Consta de un Comité científico, formado por: Anne E. Berger (Université Paris 8-Vincennes Saint Denis); Peggy Kamuf (University of Southern California); Ginette Michaud (Université de Montréal); Frédéric Regard (Université de la Sorbonne-Paris 4).

Diseño de la cubierta: Laia Olivares

Ilustración de la cubierta: Luci Gutiérrez

© Francesca Bartrina Martí, Diego Falconí, Carme Font Paz, Susan Stanford Friedman, Gabriela García Hubbard, Nattie Golubov, Peggy Kamuf, Maria-Mercè Marçal, Katarzyna Paszkiewicz, Aina Pérez Fontdevila, Christine Planté, Meri Torras Francés

© De esta edición: Centre de Recerca Teoria, gènere, sexualitat-ADHUC
Icaria editorial, s. a.
Bailèn, 5 - planta 5
08010 Barcelona
www.icariaeditorial.com

Primera edición: marzo de 2019

ISBN: 978-84-9888-901-7

Depósito legal: B 6226-2019

Fotocomposición: Text Gràfic

Impreso por Romanyà/Valls, s. a.

Verdaguer, 1, Capellades (Barcelona)

Printed in Spain. Impreso en España. Prohibida la reproducción total o parcial.

ÍNDICE

- El género de la autoría,
Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès 7
- I. Qué es una autora o qué *no* es un autor,
Aina Pérez Fontdevila 25
- II. Más allá o más acá del espejo de Medusa,
Maria-Mercè Marçal 61
- III. Genealogía de las autorías femeninas en los siglos
XVII-XVIII: ¿Historiografía o ecología autorial?,
Carme Font Paz 73
- IV. La excepción y lo ordinario, *Christine Planté* 97
- V. Caterina Albert versus Víctor Català,
Francesca Bartrina 143
- VI. La creatividad y la metáfora del parto: la diferencia
de género en el discurso literario,
Susan Stanford Friedman 173
- VII. Las labores de Penélope, *Peggy Kamuf* 219
- VIII. Las temporalidades de la figura autorial femenina
en la teoría literaria angloamericana,
Nattie Golubov 241

- IX. De la deconstrucción del autor a la plasticidad de la autora, *Gabriela García Hubard* 265
- X. Autorías de molde: género y cine de Hollywood, *Katarzyna Paszkiewicz* 291
- XI. Autorías comunitarias en los Andes. El caso de Julieta Paredes y la Comunidad Mujeres Creando, *Diego Falconí Trávez* 313
- AUTOR@S 331

EL GÉNERO DE LA AUTORÍA¹

Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès

Igual que Maria-Mercè Marçal en «Más allá y más acá del espejo de Medusa»,² Ana Rossetti se servía de un irónico «baile de cifras» para definir su «Poética» a finales de los noventa, situándolo al frente de sus versos en aquella «¡Otra antología de mujeres!» titulada *Ellas tienen la palabra*:

Evaluación de antologías poéticas según cuotas de participación por sexos:

100% = Antología de poesía

Hasta el 75% = Correcta

Hasta el 65% = Aceptable

1. Este volumen es fruto de dos proyectos de investigación dedicados al análisis de la autoría literaria y cultural llevados a cabo por el grupo Cuerpo y Textualidad (2017SGR1207) (Universitat Autònoma de Barcelona): «Corpus Auctoris. Análisis teórico-práctico de los procesos de autorización de la obra artístico-literaria como materialización de la figura autorial» (FFI2012-33379) y «La autoría en escena. Análisis teórico-metodológico de las representaciones intermediales del cuerpo/corpus autorial» (FFI2015-64978-P). Parte de las labores de coordinación científica han sido desarrolladas en el marco de un contrato postdoctoral Juan de la Cierva-Formación (FJCI-2017-32815), vinculado al proyecto «Pensar lo real: autoficción y discurso crítico» (FFI2017-89870-P) (Universidad de Alcalá). Todos los proyectos mencionados han sido financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). Agradecemos enormemente la generosidad de las investigadoras y traductoras que han hecho posible este volumen, así como la paciencia y sugerencias de Marta Segarra y de los equipos de «Mujeres y Culturas» y de la editorial Icaria.

2. En este volumen.

50% = Sospechosa

Menos del 50% = Provocativa

Menos del 35% = Ridícula

Menos del 25% = Imposible

0% = ¡Otra antología de mujeres!

Universo de la muestra: todas las publicaciones anteriores, la presente incluida. (Benegas y Munárriz, 1998, p. 93)

Veinte años después, la exigencia de visibilidad y legitimidad para las mujeres creadoras en todos los ámbitos de la producción cultural está quizá más vigente y extendida que nunca. Sin confiar ciegamente en «la capacidad del presente por generar memoria» —al decir de Marçal—, parece indiscutible que es ya esta la hora en que «las niñas [...] / harán presente su ausencia con el trazo persistente/ de una llave sobre las “o”», como deseaba, todavía en futuro, Mireia Calafell en 2010 (p. 23).³ El cambio de las reglas de juego que (im)posibilitan el acceso a y el reconocimiento de la autoría y la autoridad cultural parece, pues, ya imparable; una de las acciones en marcha que tenemos sobre esa mesa común imaginaria que —evocando a Hannah Arendt— une a quienes se sienten a ella en sus infinitas maneras, distantes y distintas, de comprender, habitar, negociar, desafiar o reescribir el significante «mujer». El propósito de este volumen no es otro que contribuir a este *work in progress*, a esta obra colectiva que supone redefinir los términos y retrazar los límites que han definido, justamente, cómo debe ser el *autor* de una obra de arte valiosa —y qué es arte y qué es el valor en arte— en relación a menudo inversamente proporcional a los términos y los límites mediante los cuales se ha respondido a la (a veces insidiosa) pregunta «¿qué es una mujer?». De modo más concreto, nuestro propósito es garabatear sobre la cuestión que Michel Foucault lanzara en 1969; añadir la *a* al título de la conferencia mediante la

3. En el poema «Si todo va bien» [«Si tot va bé»]: «Rehace el camino que lleva a casa de sus padres./ Solo son veinte minutos con el autobús/ y un cuarto de siglo o más en el ascensor/ donde volverá a leer tantas veces/ no dejen que los niños viajes solos sin el no/ [...] “Si todo va bien”, piensa, “los que ahora son niños/ borrarán las negaciones”. Las niñas,/ como la pequeña del séptimo que le recuerda a ella,/ harán presente su ausencia con el trazo persistente/ de una llave sobre las “o”. Abrirán puertas. Si todo va bien,/ viajarán solas». Traducción de Joan de la Vega.

cual reabría el debate acerca de la autoría que Roland Barthes había aparentemente clausurado al decretar «la muerte del autor» en 1968. Así pues, «¿qué es una autora?».

Pese a la osadía de titular nuestro volumen en la estela de Foucault, estamos lejos de perseguir «una descripción veraz y digna de confianza» de nuestro «objeto» —presuponiéndole una «esencia estable» que podamos «descubrir» con autoridad—, según promete siempre la pregunta *¿qué es?* (Colaizzi, 2006, p. 17). Al contrario, antes que ofrecer respuestas —menos aún, definitivas y exhaustivas— lo que queremos es mostrar cómo se multiplica esa pregunta foucaultiana con el mero trazo de una *a*. En el marco de estas páginas, «qué es una autora» es una invitación a preguntarnos, por ejemplo, cómo se han definido las relaciones entre el género sexual y los atributos que cualifican al creador/a cultural; de qué manera las marcas de género del «cuerpo que escribe» (Barthes, 1987, p. 63)⁴ han determinado y determinan los modos de producir y de leer los *corpora* literarios y artísticos; por qué la autoría —esa «proyección, en términos siempre más o menos psicologizantes», de nuestro modo de leer, clasificar y evaluar los textos literarios y culturales (Foucault, 1990, p. 32)—⁵ ha sido casi siempre proyectada en masculino; o cuáles han sido las respuestas y los desplazamientos que han ofrecido las teóricas feministas y las mujeres creadoras a esta asunción masculinista de la autoridad cultural. En resumen, «qué es una autora» invita a rastrear los fundamentos de y las resistencias a la exclusión y minorización de las mujeres en el campo cultural

4. Recuérdese que, para Barthes, «la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen», «el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe». En su célebre artículo de 1968, denuncia la concepción del autor como detentor del sentido y como padre tiránico del texto en pos de la libertad interpretativa del lector/a y de la naturaleza intertextual de cualquier discurso —tejido de citas anónimas, sin origen. Como retomaremos, la desaparición del «cuerpo que escribe» resulta sin embargo problemática para el feminismo.

5. Foucault propone concebir al autor como una función del texto mediante la cual subsumimos discursos heterogéneos atribuyéndoles una «constante de valor»; una «coherencia conceptual o teórica» o una «unidad estilística» (1990, pp. 33-34). Es, por tanto, una instancia textual que motiva y que es producida por el tratamiento históricamente específico que aplicamos a los textos, vinculados en un corpus o una obra unificados bajo un mismo nombre de autor.

que ilustra aquel «baile de cifras», desde un punto de vista teórico, conceptual e histórico y mediante el análisis de algunas prácticas autoriales desde una perspectiva de género.

De este modo, nos sumamos a la tarea de «hacer presentes» algunas ausencias y algunas ausentes mediante la denuncia del silencio y del silenciamiento al que han sido relegadas las productoras culturales. Pero no solo eso, porque la génesis de este volumen tiene que ver también con la detección de otras omisiones significativas. A lo largo de los últimos años, nos hemos esforzado por contribuir a la difusión y a la aplicación, en el ámbito ibérico y latinoamericano, de una serie de propuestas teóricas y críticas que hemos sugerido agrupar bajo el marbete de «estudios autoriales». En el volumen *Los papeles del autor/a* (Pérez y Torras, 2016) y en diversos monográficos en revistas especializadas,⁶ nos hemos hecho eco de la vasta reflexión teórica y crítica en torno a la figura autorial que ha emergido en las últimas décadas, principalmente en el campo académico francófono y en gran medida como respuesta, precisamente, a «la muerte del autor» y a la pregunta de Foucault. Una producción en la cual, y pese a su carácter multidisciplinar, nos resultan llamativas dos ausencias relacionadas: de un lado, la poca atención que recibe el género como categoría teórica y analítica *productiva*; del otro, el escaso diálogo entre estas propuestas y la también vasta producción que, desde los inicios de la teoría y la crítica feministas, ya venía ocupándose del análisis y del cuestionamiento de la figura autorial.

En el marco de aquel «renacimiento» teórico y crítico del *autor*, nos parecía imprescindible, pues, «hacer presente» una reflexión que no puede seguir pensándose como un compartimento aparte, menos aún como un apéndice o un suplemento al análisis de una supuesta noción de *autor en general*, al margen del género. Lejos de proponer

6. Véase Pérez y Torras (2017a, 2017b y 2015), los monográficos que hemos coordinado junto a Eleonora Cróquer (2015 y 2016) y el dossier en prensa «Autor-representaciones. Estrategias de ser autora en Latinoamérica», dirigido con Fernanda Bustamante. Nuestros esfuerzos se suman a las iniciativas y proyectos de Julio Premat, responsable del volumen *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina* (2009); Juan Zapata, coordinador de la antología *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (2014); o de las compañeras del Seminario de Teoría y Crítica Literarias de la UNAM, entre mucho/as otros/as.

«¡otra antología de mujeres!» en torno a esta cuestión, partimos de la premisa de que —como en cualquier otro ámbito de los estudios literarios y culturales— la «perspectiva de género» alumbró aspectos fundamentales porque, como apuntábamos, permite multiplicar preguntas que de otro modo permanecen sin formular, en el punto ciego de otras perspectivas que se pretenden neutras. En otras palabras, partimos de la premisa de que los discursos en torno al género producen, atraviesan, determinan, moldean y, en definitiva, contribuyen a explicar la noción de *autor*, los discursos acerca de la creatividad y la autoridad artísticas o las representaciones históricas en las que se materializan. Y ello *en la misma medida* en que estas nociones y discursos *producen género*, es decir, reproducen y ratifican las jerarquías que fundamentan el binarismo sexual situando a los sujetos de modo distinto en el campo de la producción cultural.

Como decíamos, esta imbricación entre autoría y género, en gran medida desatendida por los estudios centrados en la primera noción, no ha pasado inadvertida por la teoría feminista literaria y artística. De hecho, no podía hacerlo, porque el *problema de la autoría* constituye necesariamente un capítulo central e insoslayable de su agenda: su misma existencia —disputada y discutida— como disciplina o como campo de estudio interdisciplinar depende de la postulación o de la problematización de *alguna* relación entre cuerpos y *corpus*; entre sujetos cuyo denominador común se ha concebido como una *marca* del cuerpo y los productos culturales que dichos sujetos se supone producen. La importancia de esta cuestión la atestigua el debate suscitado por «La muerte del autor» en el seno de los estudios literarios feministas estadounidenses. Como recuerda Mary Eagleton, el decreto de Barthes fue denunciado como una conclusión «prematura» que contribuía a «invalidar [una] legitimidad [...] lograda apenas frágil y recientemente» e impedía examinar las razones de esta fragilidad (2005, p. 6). Al mismo tiempo, fue celebrado como una oportunidad para destronar una figura autorial construida a imagen y semejanza de un «patriarca espiritual» y, con ello, para deconstruir los presupuestos que la convierten en un dispositivo de exclusión de género —por ejemplo, la identificación entre autoría, autoridad, propiedad o expresión de una interioridad autónoma.

Ante la disyuntiva entre asumir aquella muerte «prematura» o concebir la creación cultural como expresión directa o transparente

de un sujeto femenino anterior y exterior a la obra y a su recepción, son numerosos los trabajos que, poniendo el foco en el género, han propuesto concebir la autoría desde perspectivas que podríamos considerar afines a las postuladas por los estudios autoriales mencionados. De hecho, como recuerda José-Luis Díaz, la «teoría autorial» también se sitúa, precisamente, más allá de aquella alternativa, es decir, contra los enfoques que asumen al autor como «*sujeto pleno*, anterior a la obra, independiente de sus trayectos», pero también contra «los prejuicios modernistas que [rehúsan] tomar[lo] en consideración [...] so pretexto de que el texto [...] debe operar la muerte de su *scripteur*» (2007, pp. 15-16). Los estudios autoriales y los estudios de género dedicados a la cuestión parecen converger, entonces, en la consideración del *autor* y de la *autora* como *objeto cultural*, esto es, como el conjunto de representaciones e interpretaciones que configuran al creador/a como un *ser imaginario* de génesis y uso colectivos; y como el conjunto de normas y relatos culturales que determinan *qué es un autor* y moldean aquellas representaciones e interpretaciones.⁷ Dicha concepción invita, pues, a desplazar la atención y los términos del debate, desde los sujetos reales que expresan su identidad en una obra más o menos marcada por la diferencia de género, hacia los discursos y procesos mediante los cuales esta diferencia es construida y puesta en escena, es recibida e interpretada, y a menudo interpretada como determinante para la producción y la valoración de las obras en las que se lee y para la *(des)autorización* de los/as creadores/as que las producen.

Como avanzábamos, este desplazamiento —del sujeto-autor/a a los múltiples mecanismos que lo/a constituyen como tal— permite vincular investigaciones, en otros aspectos dispares, en el ámbito de

7. Sobre la noción de escritor imaginario, véase Díaz (2007). Entre otros/as, ha hablado del autor/a como objeto o artefacto cultural Eleonora Cróquer en sus trabajos en torno a los «casos de autor», imprescindibles para los estudios de género sobre la autoría en Latinoamérica (por ejemplo, en Pérez y Torras, 2016, pp. 107-130). El concepto de postura, de Jérôme Meizoz (por ejemplo, en Pérez y Torras, 2016, pp. 187-204), o el de imagen de autor, propuesto desde el Análisis del Discurso (véase, entre otros, Maingueneau, en Pérez y Torras, 2015, pp. 17-30), también permiten articular las distintas piezas que contribuyen a la figuración del autor/a: su representación en la enunciación literaria, su puesta en escena en el campo social y mediático o su construcción por parte de terceros (editores/as, críticos/as, biógrafos/as, fotógrafos/as, etc.).

los estudios literarios y culturales en torno al género. Además de las recogidas aquí, podemos mencionar obras ya clásicas como *La poétique du mâle* de Michelle Coquillat (1982), quien demuestra que la característica constante de los «esquemas creativos» que atraviesan la literatura francesa desde el siglo XVII es justamente su incompatibilidad con (la representación de) el género femenino; o *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* de Joanna Russ (2018), un perspicaz catálogo de los modos mediante los cuales la crítica tradicional ha *desautorizado* a las escritoras y, en consecuencia, ha desvalorizado e incluso *desartificado* sus productos.⁸ Obras de referencia a las que cabe añadir múltiples estudios sobre representaciones de la figura de *la escritora* en diversos períodos, contextos y soportes; o la amplia bibliografía que aborda la conceptualización de la autoría, su funcionamiento como dispositivo de exclusión de género o la figuración y posicionamiento de las creadoras en otros ámbitos de la producción cultural como la filosofía, el arte o el cine.⁹

¿*Qué es una autora?* quiere contribuir a estas líneas de investigación y reivindicar la importancia de estas aportaciones para la teoría autorial. Un doble propósito que nos ha llevado a conjugar dos tipos de contribuciones. De un lado, aquellas que exponen resultados alcanzados en los proyectos llevados a cabo por el grupo Cuerpo y Textualidad, «Corpus auctoris» y «La autoría en escena». Del otro, la traducción de algunos de los artículos y capítulos de libro, hasta ahora inéditos en español, que nos han permitido fundamentar nuestras investigaciones y que, a nuestro parecer, constituyen una excelente muestra —siempre insuficiente pero esperamos que representativa— del alcance y profundidad de la reflexión feminista en torno a la cuestión autorial.

De la deuda contraída con los análisis de Christine Planté, Susan Stanford Friedman o Peggy Kamuf, aquí traducidas, da buena cuenta el estudio introductorio que abre el volumen. En «Qué es una autora o qué *no* es un autor», Aina Pérez Fontdevila analiza de qué modo la noción tradicional de *autor*, caracterizada por la autonomía, la singu-

8. La reciente traducción del ensayo de Russ es una muestra más del protagonismo que está adquiriendo el debate en torno a la autoría y el género en el ámbito hispánico.

9. Remitimos a la bibliografía referenciada en los distintos capítulos.

laridad o la originalidad, presupone y se sostiene en la identificación de lo femenino con atributos opuestos (tales como la reproducción biológica y cultural o la sujeción al cuerpo y a la comunidad); y cómo se ha articulado o negociado esta incompatibilidad a la hora de denegar o reivindicar la autoría femenina. Esboza, así, una suerte de genealogía conceptual de las relaciones entre autoría y género que sirve de preámbulo a los tres capítulos siguientes, que enfatizan justamente la importancia de la genealogía y de la revisión histórica en los modos de pensar y representar a la *mujer autora*.

Articulando la reflexión teórica desde la propia experiencia como poeta, por lo menos, doblemente minorizada —en cuanto mujer que escribe y que lo hace en catalán—,¹⁰ Maria-Mercè Marçal analiza los sesgos de género implícitos en los criterios «pretendidamente neutros, crípticamente masculinos», que determinan el valor y el canon literarios y la invisibilidad de las obras escritas por mujeres, portadoras de una experiencia otra o *alterizada*, y en cualquier caso alterada o contaminada —«todo aquello que pertenece al ámbito de la vida es solo pura contaminación»— por la ambivalente posición destinada a las mujeres en la cultura y el pensamiento. Huérfanas de «madre» y en un lugar de excepción —en la Cultura-Institución «aparecen siempre de una en una, sin aparente relación entre unas y otras [y] en el difícil lugar de la excepcionalidad, de los “monstruos”, es decir, de esos seres extraños que pueden ser mostrados», como escribió en *Sota el signe del drac* (2004, pp. 139 y 194)— que sugiere contrarrestar mediante la articulación de una genealogía autorial que restablezca los «espacios de intersubjetividad femenina» cortocircuitados por la tradición crítica patriarcal.

Interpretar e interrogar «indicios y fragmentos» de esta genealogía es lo que propone Carme Font Paz en el siguiente capítulo, dedicado a las «autorías femeninas en los siglos XVII-XVIII». Lo hace «rescatando» de los archivos de la biblioteca una colección de poemas y escritos inéditos de la desconocida escritora inglesa Ann Yerbury, cuyo caso permite «visualizar a nivel metodológico cómo intervienen los procesos de invisibilidad en la atribución de un cor-

10. No podemos dejar de evocar uno de sus poemas más célebres, «Divisa»: «Al azar agradezco tres dones: haber nacido mujer, de clase baja y nación oprimida. Y el turbio azul de ser tres veces rebelde» (1977, p. 13).

pus textual inédito» firmado por un sujeto mujer. La construcción del canon masculino normativo, la «inclusión excluyente» de la escritura femenina en un «canon reservado a esa “otra” literatura», la atribución de valor en función de criterios sexualizados tales como el predominio del «detalle» o de lo «doméstico», o el papel que juegan las condiciones socioeconómicas en la noción cambiante de literatura y de autoría son revisadas para interrogar el lugar y los presupuestos desde los cuales reparamos la *cadena de custodia* de aquella genealogía textual «desvanecida» cuando nos enfrentamos a un contexto en el cual la creación no puede pensarse en los términos fijados por la concepción autorial romántica, todavía hoy determinante a la hora de reconstruir la historia literaria.

Dicha concepción ha tenido un papel clave en la consolidación de las nociones de *autor* y *artista* y en la configuración de nuestro imaginario en torno a la creación. Como han mostrado José-Luis Díaz (2007), Nathalie Heinich (2005) o Dominique Maingueneau (2004) desde la teoría autorial y la sociología del arte, es en el siglo XIX cuando cristaliza la figura del *autor* como ser excepcional, paradigma de una singularidad sin común medida que se expresa en una obra igualmente original e incomparable. No obstante, el análisis de esta axiología se revela incompleto si advertimos que, como ya sugerían las palabras de Marçal, la dicotomía entre «la excepción y lo ordinario» no se aplica de la misma manera cuando, al decir de Christine Planté, es la ley que dicta que «las mujeres no escriben» la que se ve transgredida por la «anomalía» de su creatividad. De ahí que resulte fundamental el capítulo de *La petite sœur de Balzac* que hemos traducido para este volumen, donde Planté explora las connivencias entre los discursos decimonónicos que naturalizan la jerarquía sexual y los presupuestos críticos que prohíben y minorizan la producción literaria de las mujeres, a menudo mediante el reconocimiento de una excepcionalidad que confirma las limitaciones del «sexo femenino».

Sin embargo, Planté muestra también que estos discursos y estrategias no pueden analizarse al margen de las propias estrategias autoriales y de las obras literarias de las mujeres que efectivamente escriben y publican y alcanzan el estatuto de excepción. Al fin y al cabo, dicho estatuto y las paradojas que entraña respecto al género constituyen el *prêt-à-être auteur(e)* —para decirlo con Díaz (2013)— a disposición de las mujeres para ponerse en escena en el campo

literario.¹¹ Esta doble vertiente de la (con)figuración autorial —la que emerge de los discursos críticos y la que construyen las escritoras para pensarse y decirse como autoras— la explora Francesca Bartrina a partir del caso de la escritora catalana Caterina Albert y de su «máscara» autorial «Víctor Català». Un caso que ilustra ejemplarmente los lugares comunes de la crítica misógina heredera de aquellos discursos decimonónicos y las dificultades de asumir a la vez el propio género y la autoridad, pero sobre todo la perspicacia de las «tretas del débil» —en expresión de Josefina Ludmer (1984)— a la hora de esquivar las reglas que oponen escritura y feminidad.¹²

Algunas de estas «tretas» —por ejemplo, elegir un pseudónimo masculino o presentarse como *amateur*— pueden servirnos para explicar una cuestión que atraviesa el capítulo de Susan Stanford Friedman, dedicado a la recurrente y controvertida «metáfora del parto» como símil de la creación literaria. Si Font advertía que las genealogías no las construyen textos y autorías «rescatadas» sino la mirada, siempre condicionada, de quien las «rescata», aquellas tretas y esta metáfora nos recuerdan que las «piezas textuales» que construyen al autor/a como objeto cultural requieren —como cualquier texto— *ser leídas*:¹³ su significado —convencional o transgresivo,

11. Díaz se refiere así a las posturas o modelos predefinidos, colectivos e históricamente cambiantes, a partir de los cuales los/as escritores/as pueden imaginarse, representarse y ser reconocidos/as como tales. Cabe destacar que, para Díaz, no se trata solo de roles o máscaras literarios y públicos sino que adquieren una dimensión identitaria: «formatean» la «vida» de la «instancia “real”» que los encarna, de manera que constituyen también modelos *prêt-à-vivre* (2015).

12. A partir de la *Respuesta a Sor Filotea*, de Sor Juana Inés de la Cruz, Ludmer analiza las estrategias frente a los discursos de poder en relación a la autoridad de la escritura y del saber de quienes ocupan posiciones de «subordinación y marginalidad»: «como todas las prácticas de resistencia», las tretas del débil «combinan [...] sumisión y aceptación del lugar [subalterno] asignado por el otro, con antagonismo y enfrentamiento, retiro de colaboración»; un juego de negociaciones entre el espacio que una «se da y ocupa» y el otorgado por «la institución y la palabra del otro» (pp. 47 y 51).

13. Como sugeríamos anteriormente, entre dichas «piezas» estarían todos los elementos que contribuyen a la representación de la autoría, tanto en múltiples soportes mediáticos como en la misma enunciación literaria. Estarían entre ellos, por tanto, la elección de un nombre de autor/a, los discursos que definen la propia posición autorial o aquellos que describen la concepción del acto creativo, como «la metáfora del parto».

complaciente o provocador respecto a las normas de género— también es producido por el trabajo del/la lector/a. ¿*Escondarse* bajo un *nombre autorial* masculino implica plegarse a la Ley que impide a las mujeres hablar *en nombre propio* o constituye un desafío a esta Ley al apropiarse del poder de la autonominación?¹⁴ ¿Decirse *amateur* de la escritura conlleva permanecer en el lugar subsidiario reservado a las mujeres respecto a la creación? ¿O se trata, en cambio, de una estrategia para burlarlo, en cuanto finge asumir un *no saber* mediante la misma escritura en la que demuestra *saber*?¹⁵ La «metáfora del parto» parece abocarnos a un dilema semejante porque subvierte la oposición cultural entre creación y género femenino, apoyándose sin embargo en los mismos términos que la fundamentan: la identificación entre mujer, cuerpo y reproducción. Lo que nos muestra Friedman mediante un completo recorrido por los usos de esta metáfora por parte de escritoras y escritores es, precisamente, la importancia de la mirada lectora y de las «resonancias culturales» que esta activa en la interpretación a la hora de determinar sus significados y de sexualizar los textos.

Esta lectura productiva la practican sin duda los siguientes tres capítulos, centrados en la revisión de algunos momentos cruciales

14. Como explica Heinich, el poder de «hacerse un nombre» es quizá el que mejor caracteriza la noción de autor de herencia romántica, basada en la autonomía y en la originalidad: el pseudónimo (o, simplemente, la conversión de un nombre propio cualquiera en el nombre de autor de una obra) representa el poder del escritor/a «de crearse a sí mismo: la consecución de su deseo de autoengendramiento a través de la escritura»; su capacidad de «actuar y definirse como un ser independiente de toda sujeción a una identidad prescrita por otro» o de «[salir] de su identidad asignada para darse una identidad de la que es, por así decirlo, el autor» (2000, pp. 173 y 175). Sobre esta cuestión en relación con los nombres de autora, véase Planté (1999).

15. El recurso al amateurismo podría leerse entonces de modo semejante a las estrategias de Sor Juana analizadas por Ludmer. «Decir que no sabe, no saber decir, no decir que se sabe» o, en este caso, no asumirse profesional, no asumir el papel público de escritora, «surge como disfraz de una práctica que aparece como prohibida». Un movimiento que asume y transforma a la vez el lugar asignado por el poder: «[se acepta] la esfera privada como campo “propio” de la palabra de la mujer, [se acata] la división dominante pero a la vez, al constituir esa esfera en zona de la ciencia y la literatura, [se niega] desde allí la división sexual [...]». Desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no solo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él» (1984, p. 53).

de la figuración de la *autora* en la filosofía y la teoría literaria contemporáneas. Peggy Kamuf y Nattie Golubov irrumpen con sus «alzaprimas críticas» en la *habitación propia* de Virginia Woolf (1929) para cuestionar los modos en los que han sido leídos los modos en los que Woolf leyó, en este clásico de la crítica feminista, el problema de «las mujeres y la novela»; mientras que Gabriela García Hubbard revisa «las muertes del autor» en el postestructuralismo y la deconstrucción para proponer su «regreso espectral» desde la filosofía de Catherine Malabou.

En diálogo crítico con Michel Foucault, Kamuf retoma la cuestión de la «ausencia» de las mujeres en la literatura señalada por Woolf, para sugerir, ya no su «restitución» o su «rescate», sino su inevitable y pertinaz existencia «bajo el modo de la ficción». Para empezar, en la ficción de un sujeto de conocimiento y de creación que se piensa ajeno a todo aquello representado por lo femenino y que, en cuanto se sustenta en su negación, depende de este «exterior» que lo constituye. De acuerdo a esta misma lógica, Kamuf deconstruye las oposiciones entre historia y ficción, presencia y ausencia o masculino y femenino, desplazando los términos que articulan aquella historia literaria, la noción de *autor* y la presunción de un sujeto sexual anterior a su existencia textual. Así, «Las labores de Penélope» es una espléndida muestra de la práctica deconstructiva en torno al género de la autoría, aportando un ejemplo de las posiciones que, como avanzábamos, asumieron «La muerte del autor» frente a la reivindicación de su figura en otros sectores de la teoría feminista.¹⁶

La importancia y complejidad de las cuestiones envueltas en la tensión entre reivindicación y deconstrucción de la autoría la atestiguan los dos capítulos siguientes, que, desde perspectivas distintas, nos proponen justamente repensar dicha tensión. En estrecho diálogo con Kamuf en su crítica de la *History*,¹⁷ Nattie Golubov se centra en el concepto de tiempo para releer *Una habitación propia* en relación con las maneras en las que ha sido

16. Somos conscientes de que esta afirmación es simplificadora. Así lo demuestra, por ejemplo, la crítica a «La muerte del autor» que realiza la propia Kamuf en la introducción de *Signature pieces* (en Pérez y Torras, 2016, pp. 79-106).

17. Como recuerda Golubov, la propia Woolf opone *History* (Historia de él) y *herstory* (historia de ella).

pensada «la figura autorial femenina en la teoría literaria angloamericana», desde las propuestas que postulan un vínculo esencial entre *corpus* literario y *cuerpo* autorial, hasta las perspectivas postestructuralistas que, como Kamuf, comprenden el segundo como un efecto textual. Como sugiere su interpretación del ensayo de Woolf, la oposición entre estos enfoques en la teoría literaria feminista depende también de cierto trabajo de lectura, esto es, de su interpretación de acuerdo a una noción de Historia basada en la concepción lineal (y masculina) de la temporalidad que traza la «evolución» de la disciplina desde «la ingenuidad teórica a la sofisticación postestructural». Frente a ello, Golubov sugiere retomar la noción de «temporalidad cíclica» planteada por Julia Kristeva en «El tiempo de las mujeres» (1979), para reivindicar la inevitable y necesaria coexistencia de ambos planteamientos tanto en la teoría feminista como en las propias prácticas autoriales de las creadoras, que —como sugeríamos— quizá no pueden ser leídas según esta misma lógica de «progreso», situando la subordinación a los discursos de género en un estadio previo o más rudimentario respecto a su superación o subversión.

Si en el texto de Golubov es la «temporalidad» lo que permite desdibujar la frontera entre esencialismo y antiesencialismo, el siguiente capítulo revisa el concepto mismo de «esencia» para sortear los riesgos que ambos entrañan respecto a los términos «mujer» y «autora»: la asimilación de las diferencias entre las mujeres en un universal femenino o la disolución de la diferencia sexual en una «diferencia indiferente». Frente a esta alternativa, examinada a la luz de la deconstrucción derrideana o de la teoría de Judith Butler, García Hubard propone repensar qué significa hacer «*propia*mente obra de mujer» a partir de la noción de «esencia plástica» planteada por Catherine Malabou, que no remite ya a un sujeto ontológico sino a un «ser» (mujer) «en situación», esculpido por la experiencia en su materialidad corporal y en su encarnación textual.

Ya sea desde la revisión histórica o desde el cuestionamiento teórico, es evidente —o así lo esperamos— que los capítulos reseñados multiplican las preguntas respecto a la autoría al abordarla desde una perspectiva de género. Sin embargo, no es menos cierto que la noción de *autor* que interrogan y problematizan adquiere sentido en ciertos ámbitos de la creación cultural que, por hegemónicos,

no son menos determinados. El *autor* (re/de)construido hasta aquí lo es de productos —fundamentalmente literarios— cuyo estatuto artístico y cuya pertenencia a la «alta cultura» no suelen cuestionarse;¹⁸ por otra parte, su perfil y su legitimidad no los adquiere solo por masculino sino también en el marco conceptual e ideológico de la tradición occidental. ¿Qué preguntas suscita el género de la autoría si lo ubicamos en otros ámbitos discursivos y geográficos? Tal es la cuestión que vincula los dos últimos capítulos, que sitúan a la *autora* en terrenos tan dispares como el cine comercial y el feminismo comunitario andino.

En «Autorías de molde: género y cine de Hollywood», Katarzyna Paszkiewicz nos recuerda que, de hecho, la noción de *auteur* fílmico surge ya del desplazamiento del *autor* literario al ámbito de la producción cinematográfica, cuya génesis colectiva es individualizada bajo la figura por antonomasia del creador textual: la del genio autónomo que imprime en las obras su huella indiscutiblemente original. Analizando la recepción de directores y directoras hollywoodienses como Nancy Meyers o Howard Hawks, Paszkiewicz muestra cómo dicha figura es utilizada de modo distinto en la (*des*)autorización de unas y otros cuando su producción es enfrentada a los «peligros» que —en el marco de esta visión de herencia romántica— amenazan su independencia y su originalidad: las expectativas del público en la «cultura de masas» (denostada como forma de «consumo» propio de las mujeres), el «molde» de los géneros cinematográficos y el género femenino, concebido también como un obstáculo al ejercicio de

18. Por supuesto, la producción literaria no está exenta de jerarquías que ponen en duda la inclusión en la verdadera literatura de múltiples productos, no solo por el estatuto de sus autores/as sino también en razón de su espacio de producción, circulación y recepción o de los géneros textuales en los que se inscriben. Tal sería el caso de los géneros «privados» (la carta y el diario), de la novela romántica —ambos considerados propios de las mujeres— o, de modo más general, de la literatura considerada «de masas». Aunque los capítulos anteriores no lo aborden de modo explícito, las observaciones de Paszkiewicz respecto a la genderización de los géneros [*gendering of genres*] o el cine comercial no son ajenas, por tanto, al ámbito literario. Así lo demuestran, por ejemplo, trabajos anteriores de Torras sobre los géneros epistolares (2001); las reflexiones de Planté en *La petite sœur de Balzac*; o los análisis de la construcción autorial de las escritoras de novela rosa llevados a cabo por Golubov (en Pérez y Torras, 2017b, pp. 131-160).

la plena creatividad. Así, el cine comercial permite subrayar otras facetas del *autor* tradicional —su filia por la autonomía y su consiguiente fobia a los géneros discursivos de la «cultura popular», fundamentadas en prejuicios de clase y género— que, de nuevo, nos obligan a cuestionar si las autoras deben reivindicar su posición o es la posición de esta figura lo que los estudios feministas deben desplazar.

La unidad y la «pureza» identitaria del *autor* y del *sujeto* del discurso occidental son puestos en jaque en el capítulo que cierra el volumen, vinculado a las oportunidades que abre otro tipo de desplazamiento: la alteración o la hibridación de la filosofía y el feminismo euro-norteamericano en el contexto andino contemporáneo, desde cuya experiencia (de)colonial es posible desafiar la «mirada canónica y esencialista» que busca distinguir —y controlar— identidades puras. Este desafío es ejemplificado por Diego Falconí mediante el análisis de la autoría «endiablada» o «poseída» de «Julieta Paredes», *nombre de autora* peculiar en cuanto subsume *un sujeto que no es uno*. *No es uno* porque el «cuerpo escribiente» de su producción poética, teórica y activista se debate «entre el idioma castellano y el aymara, así como entre la jerárquica dicotomía de la “filosofía europea” y la “cosmovisión andina”». Pero *no es uno* sobre todo porque en él conviven las múltiples voces que conforman la «Comunidad Mujeres Creando». Es a través de la reivindicación de la impureza y de la práctica colectiva que el feminismo comunitario de «Paredes» opone resistencia «al discurso neocolonial del feminismo de manufactura occidental», cuestionando la autoría unitaria e individual que también lo articula.

Como no podía ser de otro modo, la figura de la comunidad clausura un volumen sin duda plural que, como decíamos, pretende sumarse a una obra colectiva: la de hacer perder el paso al excluyente «baile de cifras» evocado al inicio. Y la de hacerlo multiplicando las protagonistas pero quizá también trastocando su coreografía. Como sugiere la diversidad de voces que entretejen el libro, repensar los términos de la autoridad, la legitimidad y la visibilidad que exigimos tal vez siempre será una obra en proceso; tal vez deba ser siempre una obra abierta, dispuesta a incluir una perspectiva, una lectura o una pregunta más. Por eso solo podemos desear que, al final de la lectura, la *autora* permanezca entre interrogantes.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland (1987), «La muerte del autor», *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Cristina Fernández Medrano (trad.), Paidós, Barcelona, pp. 65-71.
- BENEGAS, Noni y Jesús MUNÁRRIZ (eds.) (1998), *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Hiperión, Madrid.
- CALAFELL, Mireia (2010), *Costures*, Viena, Barcelona.
- COLAIZZI, Giulia (2006), *Género y representación. Postestructuralismo y crisis de la modernidad*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- COQUILLAT, Michelle (1982), *La poétique du mâle*, Gallimard, París.
- CRÓQUER PEDRÓN, Eleonora, Aina PÉREZ FONTDEVILA y Meri TORRAS FRANCÈS (eds.) (2016), «Cuerpo y autori(al)idad en la literatura, el arte y el texto cinematográfico», *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 42.
- DIAZ, José-Luis (2007), *L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Champion, París.
- (2013), «Paratopies romantiques», *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 13: <<https://journals.openedition.org/contextes/5786>>.
- (2015), «Quand la littérature formatait les vies», *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 15: <<https://journals.openedition.org/contextes/6046>>.
- EAGLETON, Mary (2005), *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- FOUCAULT, Michel (1990), *¿Qué es un autor?*, Corina de Iturbe (trad.), Universidad Autónoma de Tlaxcala y La Letra Ediciones, México D.F.
- HEINICH, Nathalie (2000), *Être écrivain. Création et identité*, La Découverte, París.
- (2005), *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, París.
- LUDMER, Josefina (1984), «Las tretas del débil», *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), Huracán, Río Piedras, pp. 47-54.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, París.

- MARÇAL, Maria-Mercè (1977), *Cau de llunes*, Proa, Barcelona.
- (2004), *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*, Mercè Ibarz (ed.), Proa, Barcelona.
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina y Meri TORRAS FRANCÈS (eds.) (2015), «La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24.
- (eds.) (2016), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Arco Libros, Madrid.
- (eds.) (2017a), «Des(a)fiando a autoría. Construções do/a autor/a nas literaturas lusófonas (séculos XIX-XX)», *Interdisciplinar. Revista de Estudos em Língua e Literatura*, 26.
- (eds.) (2017b), «Gendered Authorial Corpographies», *Interférences Littéraires. Littéraire Interferentia*, 21.
- y Eleonora CRÓQUER PEDRÓN (eds.) (2015), «Autoría y género», *Mundo Nuevo. Revista Latinoamericana*, 16.
- PLANTÉ, Christine (1999), «Qu'est-ce qu'un nom d'auteur?», *Revue des Sciences Sociales de la France de l'Est*, 26, pp. 103-110.
- RUSS, Joanna (2018), *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, Gloria Fortún (trad.), Dos bigotes, Madrid.
- TORRAS FRANCÈS, Meri (2001), *Tomando cartas en el asunto. Las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar*, Pressas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.