

PERSPECTIVAS FEMINISTAS EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y LAS TEORÍAS DEL ARTE

V. EDICIÓN

2016

Autora

GENEVIEVE FRAISSE

Título

**LA DESREGULACIÓN DE LAS
REPRESENTACIONES (*)**



AZKUNA ZENTROA
ALHÓNDIGA BILBAO

La mecánica de las artes, que durante mucho tiempo supo repartir los lugares que debía ocupar cada sexo en el funcionamiento de la creación, se atascó a finales del siglo XVIII. ¿Qué hacer llegada la era democrática, con la antigua distribución entre la musa y el genio, entre la mujer fuente de inspiración y el varón creador, artista? El imaginario igualitario avanza y su andadura no tiene límites. Así, el reparto binario entre mujer y hombre se piensa también con la palabra igualdad. Todos los ámbitos resultan afectados, el político y el estético, el de la familia y el de la ciudad, el del conocimiento y el del poder... Al margen del hecho, no inédito en la historia, de que una mujer pueda ser creadora de obras literarias, pictóricas, musicales, la cuestión del goce que se reivindica en el acto mismo de la creación, de su posible reparto simétrico entre ambos sexos, produce efectos en el arte. A través de esa perturbación del lugar de la artista mujer (musa complementaria o peligrosa rival) se desencadenan múltiples juegos estéticos, que constituyen cuestiones claves: verdad y desnudez, producción y procreación, ida y vuelta entre sujeto y objeto, hibridación de los cuerpos y de los seres, explicación de sí y genealogía... Las soluciones estéticas ideadas para resolver la cuestión de la diferencia de los cuerpos y de los sexos del/de la artista sacudieron el antiguo edificio al mismo tiempo que éste era transformado por la democracia. Se introduce así en la historia de la emancipación de las mujeres y de la igualdad entre los sexos, un debate centrado en el derecho a la expresión estética, la creación artística, el goce existencial. Este debate, que se produce en el nuevo espacio de la democracia, en un espacio público, por ende abierto, adopta aquí el nombre de “disputa”. Propongo una perspectiva genealógica, que empieza a partir del día después de la Revolución Francesa, tomando cuatro puntos de referencia, por lo tanto cuatro disputas; sin pretensión de exhaustividad, como es obvio.

La primera disputa, que se produce a finales de la Revolución Francesa, es la del derecho a ser poeta; la segunda, que tiene lugar en la segunda mitad del siglo XIX, es la del derecho a copiar el desnudo; la tercera, formulada entre los siglos XIX y XX, se articula en torno a la restricción sobre “explicarse a una misma”, y la última tiene que ver con el desafío del engendramiento, del vínculo clásico y terrible entre producción y reproducción.

Así cuatro disputas delimitan, a manera de puntos de referencia genealógicos, la reformulación de la relación de los sexos con el arte. En ellas se percibe de inmediato que el dilema no va a consistir en decir quién es quién, qué hace el varón, qué hace la mujer, qué masculino o qué femenino; pero donde cuestiones esenciales, el goce, la desnudez, el yo universal y la vida como obra devienen el crisol de la apuesta de la emancipación de las mujeres, es decir, de la igualdad. El desenlace de estas disputas no desprenderá ninguna nueva definición de la relación entre los sexos, pero revelará cada vez una desregulación de las representaciones que parecían inscritas en una historia clásica, antigua y tal vez intangible. Esa desregulación afecta tanto a imágenes literarias, la musa o la sirena, a conceptos, la verdad o el engendramiento, y a imágenes prosaicas, la amante, la madre, el infante.

En cuanto a la palabra desregulación, da la imagen de un movimiento en el tiempo, y de un desorden real, prometiendo tal vez una nueva configuración de las cosas. Historia, de alguna manera. Pero este término también encierra la palabra “regla”. La desregulación supone que previamente, hubo una regla, implícita aquí. Esa regla era la de la división entre musa y genio, con el furtivo reconocimiento de raras excepciones. Pero si la era democrática deviene una referencia, eso significa, con respecto a la historia de las mujeres, que la excepción, la figura singular, extraordinaria, de la historia, ya podría no estar de moda. La excepción no amenazaba la regla en cuestión. En efecto, desde la perspectiva de las artes, la excepción se atiene al “como cualquiera” sin jerarquía, ni preferencia. Lo que con la era democrática deviene posible, similar a una regla nueva, es el “para todas”. Es ese “para todas” lo que representa un problema para muchos hombres, porque significa el reparto, en una palabra, la igualdad; y en materia de creación artística resulta tan explosivo como en cualquier otro ámbito.... Mientras que la figura singular, aislada, emancipada, resulta soportable, el punto de vista de la dominación masculina admite difícilmente el “para todas”. Es lo que he denominado “democracia exclusiva”. Con la democracia, tanto si nos situamos del lado de la regla como del lado de la excepción, la cuestión de la mujer en el arte adquiere otra apariencia más polémica.

Después de la Revolución francesa, se esbozan dos conflictos¹: del lado del « para todas », la disputa entre Sylvain Maréchal, el autor del *Proyecto sobre la prohibición de la enseñanza de la lectura a las mujeres*, y sus detractoras; y del lado de la figura singular, de la creadora (la escritora), la querrela de los poetas contra Constance de Salm, que defiende lo que puede calificarse como “política de la excepción” o

¹ Geneviève Fraisse, *Muse de la raison, démocratie et exclusion des femmes*, 1989, Paris, Folio-Gallimard, 1995.



derecho a la invención. Entre estos dos polos de la “democracia exclusiva”, es posible dar cuenta de las cuatro disputas ya citadas que se han desarrollado en los últimos dos siglos. Además, la idea de la desregulación desafía la estructura reiterada de la dominación, sugiere que el movimiento histórico puede acarrear transformaciones, contradice la cantinela de siempre, el refrán que repite constantemente la distribución sexuada del mundo, la atemporalidad de la historia de los sexos; y también, soterrado tras la idea de “hacer historia”, el miedo de la confusión de los sexos, el peligro de confundir los géneros.

En estas cuatro disputas actúan dos temas filosóficos, dos temas que se cruzan profundamente. El primero se revela como imagen de la “circulación” y se declina de tres modos, sujeto/objeto, artista/modelo y producción/reproducción. En efecto, tenemos lo que circula entre el sujeto y el objeto, el devenir sujeto de la mujer artista y la permanencia del objeto, la mujer inspiradora; está lo que circula entre la artista y el modelo, la creadora potencial y el cuerpo de la representación; y finalmente, lo que circula entre la producción y la reproducción, entre la obra y el infante, tan a menudo comparados u opuestos.

De producirse una desregulación, actuará en el cuestionamiento de estas alternativas, en su confusión, más que en su inversión.

El segundo tema es el de la apropiación, o de la desapropiación. La cuestión del arte visto por o para las mujeres muestra la tensión entre lo único y lo universal, el Yo y lo anónimo, el sufrimiento y el goce. Que la posibilidad de crear le sea vedada a las mujeres desvela esta problemática estimulante de lo Uno y lo múltiple, lo singular y lo universal. Si hay desregulación, en este caso, es porque hay que precisar lo que en general se silencia, a saber, el lugar donde un artista se convierte en un ser genérico...

Repito, pues, al acabar esta introducción, que en el ámbito de las artes, la cuestión democrática, es decir la de la igualdad entre los sexos, sirve también de referente. Pero a diferencia de lo que sucede con la cuestión política, dicho referente no sostiene aquí la cuestión del derecho, sino la de la invención; no la de lo justo, sino la de la expresión. El suelo, el *humus*, es el mismo, trátase de lo político o de lo estético. Cabe no obstante preguntarse si no es diferente el desafío que representa la emancipación desde el punto de vista de la historicidad posible de los sexos, si la cantinela que repite constantemente la necesaria dominación masculina no es más imponente en el mundo social y político que en el espacio social y estético. Pero sea legítima o subversiva, la mujer artista porta la desregulación futura.

La musa imperecedera

¿Cómo escapar a la palabra «musa» en historia del arte, en la crítica del arte, en la historia de las mujeres artistas? Parece una misión imposible; esta palabra “musa” es imperecedera, más presente que nunca en el lenguaje mediático. También se usa de cualquier forma, designando ora a la inspiradora (clásico), otrora a la amante (evidencia), pero también a la compañera de creación (la igual) o a la artista (sorprendente). Una modelo es una musa, así lo exige la tradición: una artista es sin duda su propia musa, así tendría una explicación. Otro ejemplo de esta confusión muy habitual: la película de Bruno Nuytten sobre Camille Claudel, emitida por televisión en septiembre 2011, nos es presentada como la de la “musa atormentada” ... visión a la vez devaluante y patologizante, casi postmoderna, que superpone la musa y la artista, suprimiendo así la idea del ser femenino, que está presente en el arte sin ser un agente. Cuando digo que la palabra “musa” es imperecedera, me refiero al ahora y no al ayer, hablo del presente y no de un anacronismo que algunos periódicos desinformados sobre el vocabulario actual habrían arrastrado hasta hoy. La exposición de la primavera 2012 (Museo Marmottan) dedicada a la artista Berthe Morisot le atribuye como primera cualidad, la de “musa”. No hay escapatoria.

Llega entonces la segunda observación, esta vez en torno a la secularización de la imagen de la musa: ya ningún soplo divino inspira el trabajo artístico, la musa “atormentada” invalida toda idea mágica de la inspiración; y sustenta sólo la imagen del individuo hecha de biografía y psicología. Pero, entonces, cualquier persona (véase cualquier cosa) puede ser musa, una mujer o un hombre, no importa. El documental que se proyectó a continuación de la película sobre Camille Claudel “Desnudo absoluto” (2010) de Herbert Eisenhens, explora todas las posibilidades enunciadas por los artistas sobre lo que puede ser fuente de inspiración. Ya no es el ser en su individualidad el que cuenta, sino las posturas, las posiciones o las cosas. La secularización de la musa es su desencarnación. Vaya, pienso entonces, la musa se



ha convertido en una especie de concepto polivalente, a veces arcaico cuando debe seguir siendo todavía y siempre una mujer heterosexual más o menos artista, pero también una figura indiferenciada, múltiple, soporte de una creación artística, ahora proteiforme en el siglo XXI.

Debemos volver al momento en el que se inicia la desregulación del esquema clásico de la musa, en realidad el de la relación entre la musa y el genio. Reparto clásico de los lugares y de los roles, donde la asignación a las mujeres es doble: su sexo es lo que las convierte en crisol de la inspiración, su sexo compite con el verbo de la poesía. La disputa es conocida, la he contado numerosas veces². El poeta Ecouchard-Lebrun impugna a Constance de Salm su elección de ser poeta, “Inspire, pero no escriba”, a lo que ella responde, “las artes pertenecen a todo el mundo, al igual que la felicidad”. Dos elementos de su respuesta alimentan la disputa: por un lado, habla de un derecho, un derecho para todos/as, enunciado democrático límpido, y por otro desvela la finalidad de la felicidad. El poeta, por su parte, está en el arcaísmo de la oposición entre belleza y amor por un lado, y genio y poesía por otro, presentando así nociones ideales, frente al derecho y a la felicidad, que son dos ideas novedosas surgidas tras la Revolución francesa. La querrela deviene, como preveíamos, una querrela sobre el goce: “el Amor vería con cólera que Usted perdiese una noche escribiendo rimas... Prodigaría al Genio un Beso estéril y celoso”. La musa es una amante cuya fecundidad se transfiere al genial poeta.... Mujer y sexo se bastan a sí mismas. Y Constance de Salm, siempre más moderna, contesta: “Del estudio, de las artes, la carrera está abierta; atrevámonos a acceder a ella. ¿Quién podría privar del derecho de conocerlas a quien puede sentirlas?”. La distancia se convierte en abismo: ella habla de “carrera” y del derecho a conocer, a sentir; en una palabra, del derecho a un goce otro que sexual, o sexual sublimado.

Todo está dicho en esta disputa inaugural, el desafío del placer, sexual o literario, la amenaza de la rivalidad como consecuencia automática de la igualdad democrática entre los sexos.

Al lado del enfrentamiento, aparece una figura que merece nuestra atención, es la de Elena de Montgeroult³, de la que se ha dicho que era sibila. La Sibila es un ser híbrido, entre figura inspirada y función inspiradora. Tal es esta mujer de la época revolucionaria, música, compositora, profesora, que acumula situaciones en las que ejercer su talento (en medio de una vida por otro lado desmelenada). No hay barrera entre estas funciones, la música tal vez permite una mayor indefinición de la literatura. No obstante, la subversión es evidente. Así se pone en marcha, justo después de la Revolución, la desregulación de la representación del creador, o de la creadora, punto de partida de una dinámica emancipadora. Y ahora, dos siglos más tarde, ¿en qué punto estamos?

La superposición entre la musa y la mujer autora se ha producido muy rápido. La *Musa del departamento* de Honoré de Balzac, que describe a una mujer que quiere ser escritora, lo pone de manifiesto... A continuación, el siglo XX continuará el trabajo de desregulación invirtiendo los roles. Picasso muestra una Musa trabajando y al artista durmiendo. La imagen del sueño ya nos era familiar con la musa dormida de Brancusi, figura abstracta que sugiere que el proceso de creación ya prescinde de su necesidad encarnada.

También el siglo XX multiplica las historias de rivalidades asumidas en las parejas de creadores. De Camille Claudel y Rodin a Catherine Pozzi y Paul Valéry, de Zelda y Scott Fitzgerald, Unica Zürn y Hans Bellmer, se percibe la novedad histórica, la apuesta por provocar una situación estimulante de creación. Se conocen, no hace falta explicarlo, las derrotas o al menos los sufrimientos de estos intercambios heterosexuados, de estos espejos donde se imaginan y se deshacen las similitudes.

Finalmente, la historia es conocida, estos dos últimos siglos han hecho posible un cambio de lugar, de modelo a artista, en pintura, en fotografía...

En consecuencia, retendremos tres miradas sobre la desregulación de la relación entre musa y genio: lucidez, primero, los hombres se prestan al juego de la emancipación de las mujeres, sin salir perdiendo. Sufrimiento, luego, en el espacio de una heterosexualidad que se ve obligada a aceptar una rivalidad peligrosa. Estrategia, finalmente, por parte de las mujeres, conscientes de las restricciones vinculadas a los espacios asignados pero también de los riesgos que a partir de entonces pueden asumir. ¿Podrá decirse que esta escena de la igualdad,

² Geneviève Fraisse, *Muse de la raison*, op. cit., chapitre 2, «de bel esprit».

³ Jérôme Dorival, *Hélène de Montgeroult, la Marquise et la Marseillaise*, (préface de G.Fraisse), Lyon, éditions symétrie, 2006.



a menudo entre dos personas, es un juego donde quien pierde sale ganando? De ahí mi siguiente pregunta: ¿se puede contemplar la posibilidad, en esta dinámica de la igualdad creadora, de una transformación de las figuras de la alteridad? ¿de una alteración de la alteridad?

El desnudo copiado

La exhibición del desnudo tiene una larga historia. La disputa del siglo XIX es una vicisitud de esa historia, vista desde el rasero de la democracia. De nuevo, el “para todas”, es decir la igualdad de los sexos, tiene valor explicativo. La polémica nace de la prohibición para las mujeres de copiar el desnudo en la Escuela de Bellas Artes de París. El derecho de las mujeres de acceder a la misma acaba de aprobarse, pero la igualdad de los sexos no abarca aún el contenido del conocimiento, la enseñanza en sí misma. Prueba de ello es que, al margen de la enseñanza artística, en la reciente enseñanza secundaria, por ejemplo: las matemáticas y la filosofía, o el latín, apenas se ofrecen a las niñas. Se ha proclamado la democracia, se quiere la igualdad, pero la República se conforma con un reparto sexuado de las cosas, sean espacios, poderes o conocimientos. En particular, se debe poner límites al conocimiento que adquieran las mujeres. Respecto de la enseñanza de las artes, el límite se concreta en la cuestión del desnudo. Y será brutal: se trata de prohibir y no sólo de limitar. Se decreta que copiar el desnudo es contradictorio con la práctica artística ejercida por una mujer. Pero el problema, ¿es el desnudo o la copia? La mayoría de las veces, los/as historiadores/as han problematizado la cuestión del desnudo. Propongo reflexionar sobre la cuestión de la copia. Parece necesario distinguir estos dos aspectos de la prohibición a los que queremos aludir.

Si se insiste en la desnudez, entonces el argumento moral salta a la vista, especialmente en un siglo conocido por su excesivo pudor. ¡Escondan ese desnudo que una mujer no puede ver, o contemplar! Pero si se aísla el desnudo como desnudez del cuerpo humano, y ya no como sexo, también surge la cuestión de la belleza, la belleza como ideal, como idea de la perfección. El desnudo es el lugar de lo bello. La pregunta se desplaza entonces: ¿se dejará que las mujeres accedan a la belleza como forma suprema del arte? ¿no representa esto un riesgo? Estas reflexiones marcan profundamente una época histórica⁴; la primera delata la gran influencia de la moral en este siglo XIX, la segunda, pertenece a la historia del arte, y ambas son contemporáneas. La abstracción emergente, primero en la forma y luego en el objeto de la pintura, va a descalificar la relevancia de los modelos, hombres y mujeres, y la moral saldrá ganando con el abandono del realismo. Luego, la multiplicidad de las imágenes que permite la fotografía a partir de finales del siglo XIX y sobre todo a principios del siglo XX y la circulación de cuantiosas imágenes de cuerpos desnudos anulará la importancia de la copia única, y por lo tanto de su validación.

Entonces, ¿qué significado tiene la prohibición de copiar el desnudo? ¿Un combate de retaguardia, una prohibición irrisoria, puesto que muy pronto inútil? ¡Su valor artístico es obsoleto, su necesidad de no ser público se ha convertido en irrisorio! Admitamos estos juicios históricos.

¿Y si retuviésemos ante todo la problemática de la “copia”, de la acción de copiar, más que la de la cuestión de la visión del desnudo y de la desnudez? La prohibición se aplica a la copia, ésta es mi hipótesis⁵. A partir de ahí, se deben contemplar distintos aspectos, uno relativo al sujeto que copia, al artista, y otro que remite al significado de lo que se copia, a la cuestión de su contenido.

La copia es ante todo imitación, imitación como incapacidad de producir lo original, como necesidad de duplicado, de menor calidad que el original. Rousseau dice que las mujeres, en el escenario de un teatro, no pueden ser más que “sabias de la sabiduría de los varones”⁶. La mujer hace el mono, quizás un mono sabio, pero mono de todas formas. Imitar al maestro supone un movimiento mecánico por parte

⁴ Marie-Jo Bonnet *Les Femmes dans l'art*, Paris, éditions La Martinière, Paris, 2004 ; Catherine Gonnard, Elisabeth Lebovici E., *Femmes artistes /artistes femmes*, Paris, de 1880 à nos jours, Paris, éditions Hazan, 2007.

⁵ Cf infra, l'extrait de « La scultrice à l'œuvre », Catalogue d'exposition, *Sculpture ELLES, les sculpteurs femmes du XVIIIème siècle à nos jours*, Musée des Années Trente, Boulogne-Billancourt, Somogy éditions d'art, Paris, 2011.

⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, 1758.



de la persona que imita. De hecho, la mujer no puede copiar más que al varón, porque es, en sí misma, una copia. Pero si llegase a copiar un modelo, rompería la cadena de la imitación, jerarquía en la que no sólo puede ser copiadora puesto que ella misma sólo es una copia.

Más aún, la cuestión de la copia nos lleva a otra pista, la de la relación con la verdad. Copiar el desnudo es producir una mediación para acceder a la verdad. Sabemos que la verdad “se desvela” cuando se la desnuda precisamente; es una historia antigua. En la misma época, el pintor Gérôme (1824-1904) representa a una mujer desnuda saliendo de un pozo y titula su obra *La verdad saliendo del pozo*. En resumidas cuentas, verdad y desnudez forman una pareja filosófica importante, antigua. Y el gesto de copiar deviene una relación idealista con la naturaleza, lo verdadero, etc. Verdad del desnudo o belleza del desnudo. El desnudo del siglo XX se reirá de estas dos “ideas” filosóficas.

Y el contratiempo aparece nuevamente: la desnudez del modelo inquieta en el momento en el que destapar el sexo se convierte en el verdadero desafío provocador del desnudo. Pensamos en Courbet, por supuesto, y en *El origen del mundo*, pero también, nuevamente, en la fotografía que va a mostrar el cuerpo desnudo desde todos sus ángulos y con todos sus detalles... La forma del cuerpo, el antiguo modelo, ya no es el lugar de la provocación, que se exhibe ahora con el sexo abierto, las nalgas sugerentes, los pechos colocados en diversas poses... El contratiempo⁷ es una idea importante para la historia de las mujeres, como si una tensión, una sombra se proyectase siempre sobre la emancipación, recordando la implacable dominación sean cuales sean las subversiones. Luchar para obtener el derecho de copiar el desnudo es un combate esencial y a la vez desfasado respecto de la historia del arte. Ironía de la emancipación.

Habría entonces, al lado del contratiempo, una especie de mecanismo de conjuro. Frente a la igualdad de los sexos, la prohibición sería una medida, tal vez ya obsoleta en cuanto a historia del arte se refiere, pero una prohibición al fin y al cabo: ¿impedir algo, detener un movimiento inevitable?

Conjura de la igualdad y conjura de la secularización de la verdad, del final de la metafísica. Es el tiempo de Nietzsche y del sarcasmo respecto a la verdad desvelada o saliendo del pozo... Por otra parte, cuando Gérôme, otra vez él, ofrece la imagen de una modelo, muestra la escultura sacada de esta modelo, sitúa la “musa” y la obra una al lado de la otra, la inspiración y la producción al mismo nivel. La jerarquía de lo verdadero, incluso para él que es un pintor más bien clásico para la época, está desapareciendo. Una se acuerda de Picasso, dejando pintar a la musa mientras dormía el artista; también de Lucian Freud mostrando una modelo sentada en el suelo y diciendo que “juzga” al artista. Inversiones de lugares, por consiguiente, en favor del modelo, en general femenino, pero también un cuestionamiento radical de la jerarquía entre el modelo y la copia. ¿Quién sabe si la copia no sería “más verdadera” que la realidad, más sabia también?

En la primera parte, la desregulación de la representación trataba claramente sobre la atribución codificada hace mucho tiempo entre musa y genio. En esta segunda parte, se observa primero que el modelo, al devenir sujeto, es también sujeto en el cuadro mismo. La desregulación afecta a la jerarquía de las cosas. Ya no es la historia de la modelo que deviene sujeto, se trate de un artista trabajando o de una figura activa en la propia pintura, sino que se trata de la modelo que ya no tiene que encarnar ninguna otra cosa más que a sí misma. O, mejor dicho, ya no encarna nada, ni la Idea, ni lo Bello, ni lo Verdadero, como tampoco representa la naturaleza en su abstracción objetiva. La modelo se burla del artista. Desregulación que sirve, de paso, a la desregulación del orden sexual... Se sabe que hoy los modelos “vivos” se consideran asalariados con derechos, una categoría de asalariados, meros seres individuales.

Explicarse

Leamos a Nietzsche en *Más allá del Bien y el Mal*: “Ella no busca la verdad... De entrada, nada resulta más ajeno, más aborrecible, más contrario a la mujer, que la verdad, su gran arte es la mentira, su máxima preocupación, la apariencia y la belleza”⁸. Si seguimos el análisis precedente, se ve que el filósofo nos explica que la mujer, mediante la mentira, se sitúa de entrada en el registro de la copia (¿una mala

⁷ Geneviève Fraisse, « les contretemps de l'émancipation des femmes, condition, conséquence, mesure et ruse », *A côté du genre*, op. cit.

⁸ Friedrich Nietzsche, *Par delà le bien et le mal*, 1886, § 232.



copia?) y por eso no tiene acceso a lo verdadero. La verdad es ajena a la mujer. De allí que, si pretende alcanzarla, su intento sólo puede pueda saldarse de forma negativa, con un rotundo fracaso. Por consiguiente, la mujer será reducida a hablar sólo de sí misma, a explicarse sobre sí misma, singularidad negativa donde las haya: “En cuanto a nosotros deseamos que la mujer deje de comprometerse explicándose por su propia cuenta”. Nietzsche ve en la mujer autora, en la que escribe, como una falta de gusto, un error práctico. Se compromete porque sólo consigue relacionarse con su “yo” y no con lo universal. Explicarse a sí misma no es como explicar cualquier cosa. Si se puede prohibir la copia del desnudo en un taller de pintura, no se puede impedir que una mujer escriba una habitación. El único recurso que queda es el de desanimarla; a eso se dedica Nietzsche en sus escritos.

Varias décadas más tarde, con agudeza, Virginia Woolf retoma el debate. *Un cuarto propio*, formula que se debe leer en relación los comentarios de Nietzsche, delata una progresión problemática, por ejemplo, con respecto a Charlotte Brontë: “Nunca consiguió manifestar íntegra y completamente su genio... Escribirá con rabia cuando debería haberlo hecho con calma... Hablará de sí misma cuando debería hablar de sus personajes”. Sería un contrasentido ver en esta crítica de Virginia Woolf una discusión sobre el autorretrato; nada menos alejado de aquello. No se trata de saber si es bueno o malo hablar de sí misma, representarse a sí misma, sino de si es suficiente “explicarse”. Virginia piensa que la rabia de, Charlotte Brontë todavía la mantiene presa de la explicación.

De Nietzsche a Virginia Woolf, asistimos por lo tanto a la formulación de un problema. Se dirá que la palabra disputa no es la adecuada. En realidad, la identificación de un problema, anatema para el filósofo, crítica para la escritora, era la consecuencia lógica de una polémica, la de la mujer autora evocada anteriormente y que no va a cesar en toda la época contemporánea, desde el siglo XIX y hasta principios del XX. No se impide que exista la mujer autora, la escritora; simplemente se mide, continuamente, sus límites. Se sabe, he insistido en ello, que es la época en la que se permutan los lugares de cada cual: la modelo se convierte en pintora (Berthe Morisot, Susanne Valadon), escultora (Camille Claudel), también cineasta (Musidora). Para la escritora del siglo XX que analiza con lucidez la transformación, basta con inscribirse en la historia. La propia Charlotte Brontë pertenece al pasado, hecho del que ya es testigo Virginia Woolf a principios del siglo XX, la cual añade, en varias ocasiones, esta frase que me sigue pareciendo fascinante y de la que no me canso: “Dentro de cien años, ella será un poeta”, “un” poeta, se comprende con facilidad: la mujer que escribe habrá alcanzado lo universal, ya no escribirá sobre sí misma, escribirá, será poeta, escritura consumada. Aquí tenemos el horizonte, la solución al problema planteado, luego problematizado por la igualdad de los sexos ante la ley democrática de la igualdad.

¿Qué nos dicen las artistas, que solución le dan al problema? Todas proponen salirse de la disputa. Tres ejemplos rápidos: Gertrude Stein, Claude Cahun y Orlan, y también múltiples evocaciones.

Gertrude Stein practica la “*mise en abyme*”, claramente consciente de ello. Primero se explica escribiendo la “autobiografía de Alice Toklas”, su amiga, amante, ama de casa; Luego escribe la “autobiografía de todo el mundo”, es decir la suya. He ahí dos formas de alcanzar lo universal en la escritura: primero el lugar y sobre todo el nombre de la otra, de la que está al lado de sí, luego la de todo el mundo, con doble significado: como el anónimo singular o como el mundo entero. Se sabe de la megalomanía de Gertrude Stein y encaja además perfectamente con la cuestión de la desregulación de las representaciones. Otra imagen más⁹, la de Man Ray fotografiando al escultor Jo Davidson: éste trabaja en una mujer sentada, escultura casi acabada: Gertrude Stein. Y ésta, mujer viva, está de pie detrás de él, de tal forma que el objeto de la obra, una mujer, parece presidir el planteamiento del artista. Cascada de figuras en Gertrude Stein en la que se muestra a sí misma orquestando las escenas y las puestas en escena. Lo universal está presente, interpretado por “un” poeta.

Otras soluciones, por ejemplo, una fotógrafa y una artista plástica. Claude Cahun sería la fotógrafa del espejo, el paradigma de la artista que se explica constantemente a sí misma. Sin embargo, insiste, el autorretrato sólo es posible gracias a la tercera persona, su compañera Suzanne Malherbe. Pero lo importante en ese tercero que evoca repetidamente, es la palabra empleada: habla de “intermediario”. Esta palabra, que enfatiza la mediación, me interesa.

⁹ Exposition *Matisse, Cézanne, Picasso, l'aventure des Stein*, Paris, Grand Palais, 5 octobre 2011-16 janvier 2012.



La volvemos a encontrar en el término de “hibridación” en Orlan cuando se refiere al trabajo sobre, con su cuerpo. Estamos lejos de un clásico Narciso. “Se puede ser Narciso sin obligatoriamente perderse en su propio reflejo”, escribe en su correspondencia con Paul Virilio¹⁰. Una vez más, escapamos aquí a la explicación sobre sí misma, en beneficio de la “transgresión” y, sobre todo, de la “transfiguración”. No perderse en su reflejo no es más que proseguir el trabajo de la artista mujer a finales del siglo XX y principios del siglo XXI.

Otra práctica impregnada de la tradición y de su subversión, es la de Cindy Sherman y la multiplicidad de sus metamorfosis. Son los “avatares” del sujeto, dice¹¹. La sucesión es sin duda todavía más importante que la multiplicidad. En relación con lo múltiple *ad infinitum*, la historia dentro de la sucesión. Y también Louise Bourgeois cuya última obra pretende ser una adaptación de la historia, la de una figura literaria, Eugénie Grandet¹². Como una propuesta de genealogía que no guardaría relación con nada, con ningún elemento biográfico, autobiográfico, explicativo, singular o general. Simplemente un gesto genealógico donde el olvido de sí misma es la mejor historia. De todas formas, como todo artista, Louise Bourgeois practica lo singular y lo universal.

Se pensará también en Simone de Beauvoir escribiendo en representación de “todas” las mujeres *El Segundo sexo* para poder luego escribir sus *Memorias* singulares. Partir de “todas” para llegar a sí, tal es la inversión del problema planteado.... inversión bastante llamativa, porque entonces el plural, lo universal, precede lo individual, lo singular¹³.

Dentro de cien años, decía Virginia Woolf, ella será “un” poeta. Tal vez se ha tardado un poco menos. Queda por saber qué universal se alcanza así. Esta finalidad puede, así lo exige el feminismo, ser cuestionada. Marie-Hélène Bourcier lo resume muy bien con el comentario sobre lo “universal dominante” del modernismo. ¿Añado la pregunta, formulada por Kafka, y luego por Blanchot, del decir de las sirenas al paso de Ulises? ¿Qué dice, su silencio que cree descubrir Kafka, más que su canto? ¿qué dicen? ¿qué dirán si se sabe escucharlas se pregunta Blanchot¹⁴? No por una palabra otra, una alteridad valorizada como en espejo o en alternancia; no, es del lado de una construcción futura, un mito más que un discurso, un mito, el lugar donde se resuelven las contradicciones a través de un relato novedoso. Regreso de la forclusión y no reactivación de la diferencia. ¿Debemos pensar en la *Risa de la medusa* (1975) de Hélène Cixous, donde la historicidad, que acompaña el regreso de lo reprimido tras la forclusión, es una propuesta teórica importante?

Engendramiento

El mito no está ausente de la creación literaria de las mujeres. Frankenstein, escrito por Mary Shelley, toma forma al principio del siglo XIX, con el éxito que sabemos. La escritura de este mito está atravesada por la cuestión del engendramiento. Que Mary, una escritora, cree un monstruo, por qué no; pero que a ese monstruo se le impida tener una compañera; que el autor de ese monstruo sea una niña nacida en el momento mismo de la muerte de su madre, la feminista Mary Wollstonecraft, todo eso indica rupturas, discontinuidades en el movimiento perpetuo de los lazos de filiaciones o reproducciones. Este mito, en el que la criatura y su creador tienen el mismo nombre, Frankenstein, donde la autora, Mary Shelley, parece suspendida al lado de su marido, el poeta Percy Shelley que firma primero el texto, ocupa un lugar central en el mundo contemporáneo. Hoy hay investigadores que tratan de cuestionar a la mujer, Mary Shelley, creadora de esta obra.

Una mujer creadora de un monstruo, engendramiento artístico. Remontándonos al origen de la creación de muñecas en “avatares” múltiples, metamorfosis, encarnaciones sucesivas, donde nos cruzaríamos con Cindy Sherman pero también con Hans Bellmer, podríamos

¹⁰ Orlan, Paul Virilio, *Transgression/Transfiguration (conversation)*, La Rochelle, L'une et l'autre éditions, 2009, p. 66.

¹¹ Cindy Sherman, *Catalogue du Jeu de paume*, Paris, Flammarion, 2006.

¹² Louise Bourgeois, *Moi, Eugénie Grandet*, Paris, Gallimard, 2010.

¹³ Geneviève Fraisse, *Le privilège de Simone de Beauvoir*, Paris, Actes Sud, 2008.

¹⁴ Geneviève Fraisse « Le chant des sirènes », *À côté du genre*, op. cit.



detenernos sobre otra obra, cuya figura ha marcado nuestro imaginario contemporáneo, la de Pinocho. Annette Messager crea Pinocho como el niño, el monstruo, la criatura... La coleccionista de lo que ella llama sus "efigies". Engendramiento, os digo...

¿Y qué hay del infante? Está allí, por supuesto, si cruzamos las dos formas de la producción, el arte y la especie, la producción y la reproducción, la creación y el alumbramiento.

Me referiré a ello a través de una disputa entre dos escritoras, Camille Laurens y Marie Barriussecq¹⁵, una disputa acerca del infante muerto. Utilizo la palabra disputa, pero, en este caso, es casi un eufemismo. Sin duda se trató de una "guerra", y en todas sus formas, porque, en este caso, la creación está vinculada a la muerte, la muerte del niño. La una cuestiona a la otra el derecho de escribir, sin conocerla, la muerte de un niño. La una ha contado, el relato es autobiográfico, la muerte de su niño; la otra inventó la misma historia con palabras demasiado cercanas al relato de la primera. Entonces, ¿se trata de un plagio? Tal vez. Pero, lo que se desvela aquí, en una historia de plagio quizás banal, es algo mucho más interesante: se convoca lo real, un evento pasado, un trauma que ha sucedido, y eso puede sorprender en el ámbito de la ficción. ¿Lo real es un criterio de la ficción? Por supuesto que no. Salvo que aquí estamos confrontados con la conjunción, aún más violenta, entre la producción de un escrito y la fabricación de un infante. Dos creaciones diametralmente opuestas en el pasado, al inicio de la era democrática, y ahora puestas en paralelo o superpuestas, depende. En efecto, al principio del siglo XIX, se suponía, al menos algunos "médicos filósofos" lo hacían, que la actividad uterina era inversamente proporcional a la actividad cerebral. De ahí, la flagrante contradicción entre hacer un libro y hacer un infante... Ahora que hemos pasado la época, en pleno siglo XX, en la que las escritoras se alejaban de la maternidad, nos burlamos de estas alternativas. Pero en la realidad social como en la literatura, en lo real como en el imaginario, no resulta tan fácil, más bien parece que el problema sigue lejos de resolverse. Colisión de los alumbramientos, de los engendramientos y, sobre todo, la cuestión planteada de la relación entre lo singular y lo universal.

Escollo que retorna sobre el paso del yo al universal de la escritura de "un" poeta.... Dos comentarios, sacados de esta disputa. Camille Laurens acusó a Marie Barriussecq de "plagio psíquico". Digna de mención es la superposición de la escritura y del yo que remite curiosamente, pero en una modalidad casi "postmoderna", a la limitación denunciada por Nietzsche de la "explicación sobre sí misma", aquí yuxtapuesta con la copia de una historia robada a la otra, a un doble, una doble. Como si una mala literatura fuera una falsa historia de sí misma, una copia que debe ser denunciada, alejada de todo universal posible.

Del otro lado, Marie Barriussecq desvela el juego de palabras del título de su libro, donde el universal sería invocado con fuerza: "*Tom est mort*" (Tom ha muerto) utiliza dos veces el mismo término, la "palabra" justamente: "Tom" se transforma en "*mot*" (palabra) y "*mort*" (muerte) contiene una letra más que "*mot*". Detengámonos aquí, en esta cascada dolorosa del niño realmente muerto para una, del niño muerto sustituido al nacer para la otra (he ahí la realidad); no las sigamos en la violencia de sus libros enfrentados, porque primero se debe simplemente leerlos. Quedémonos con la idea de que la desregulación de las representaciones también pasa por el cuerpo y la mente, la producción y la reproducción, lo real de las mujeres y el imaginario de la literatura. Cierto que esto lo sabíamos de antemano.

He aquí brevemente evocadas cuatro disputas, por lo tanto, cuatro lugares donde se ha jugado un momento de emancipación democrática. Restituir disputas tiene la eficacia de recordar la resistencia de la dominación tanto como la fuerza de la emancipación. Eso es lo que permite seguir el hilo de la historia desde la ruptura de la Revolución, donde la cuestión política tomó el doble camino: en el "para todas" de la expresión pública del derecho político y el "para cada una" de la expresión pública de la singularidad creadora.

¹⁵ *Le Genre à l'œuvre*, Melody Jan-Ré (dir.), Paris, L'Harmattan, 3 volumes, 2012.

¹⁵ Camille Laurens, *Philippe*, Paris, POL, 1995 ; Marie Barriussecq, *Tom est mort*, Paris, POL, 2007.

