

PURA FERNÁNDEZ / «POR SER MUJER Y AUTORA...»

IDENTIDADES AUTORIALES DE ESCRITORAS Y ARTISTAS EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA

Ne me demandez pas qui je suis...

¿Qué motiva hoy en día que una escritora se escude tras un seudónimo, sea masculino o femenino, y que persista en su empeño a pesar de obtener el aplauso de la crítica y de sufrir el empecinado rastreo de la prensa y de los lectores por revelar su identidad oculta? ¿Qué peso tiene en la proyección de la personalidad autorial y en la recepción de la obra la veracidad de los datos biográficos, la condición social, sexual, religiosa o política difundida desde la editorial o desde los medios de comunicación? ¿Dónde se asienta la autoridad del nombre y cuánto contamina su *aura letrada* la propia obra?

El pasado 2 de octubre de 2016, el periodista Claudio Gatti revelaba los resultados de una investigación en torno a la misteriosa identidad de la célebre novelista Elena Ferrante. Con una sorprendente programación mediática, de manera coordinada y en la misma fecha, el periódico italiano *Il Sole 24 Ore*, el alemán *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, el francés *Mediapart* y el norteamericano *The New York Review of Books* airearon el celoso secreto que se oculta tras la firma de Elena Ferrante. Desde que apareció su primer libro, *L'amore molesto* (1992), pasando por la exitosa tetralogía napolitana *L'amica geniale* (2011), cuya última entrega —*Storia de la bambina perduta*— se publicó en 2014, las obras editadas bajo este nombre italiano han logrado una gran aceptación crítica y lectora que no ha sido capaz de romper el decidido silencio en torno a quién se escudaba tras esa firma.

Las especulaciones en torno a Elena Ferrante se han multiplicado en la crítica periodística y académica: desde su posible entidad ficcional (tras la que se proponía un autor masculino o un colectivo literario), hasta un sofisticado juego de seudonimia que apela a los dos valores principales entrelazados en su obra —verdad y ficción—, como señala Jan Dalley (2016). Las propuestas en la atribución de esta velada autoría han tocado a Erri De Luca, Ricardo Fogi, Guido Ceronetti, Domenico Starnone o, incluso, a la traductora del alemán Anita Raja, quien, a la postre, parece ser la escritora que se oculta bajo el seudónimo, según la teoría de Gatti (2016). Este periodista ha seguido el rastro de los pagos por derechos de autor derivados de las obras firmadas por Ferrante, pero antes hubo otras investigaciones previas, como las de Luigi Galella al aplicar un programa informático en sus textos para identificar las semejanzas de estilo con los autores propuestos como responsables de las obras de Ferrante, entre ellos Domenico Starnone, marido de la citada Anita Raja.



La noticia, seguida con gran expectación y también censurada con furor por otros escritores y por numerosos lectores de Ferrante, ha sido calificada por Adam Kirsch en *The New York Times* como un ataque a la idea misma de la literatura, que se sustenta en el poder de la imaginación y en la apropiación de otras vidas y experiencias ajenas a la propia. Al menos, aún persiste el misterio sobre la identidad de Thomas Pynchon o la resistencia a ser figura pública de Jerome D. Salinger. Como concluye Jan Dalley: ha sido una mala semana para la literatura pero, al mismo tiempo, ha sido una buena semana para la literatura, porque tras el pseudónimo de Elena Ferrante no se esconde un hombre.

La revelación de Claudio Gatti, de la que dieron testimonio todas las secciones culturales de los principales periódicos españoles, iba precedida de una cita de Michael Foucault tomada de *L'Archéologie du savoir* (1969): «Ne me demandez pas qui je

suis [...] c'est une morale d'état civil; elle régit nos papiers. Qu'elle nous laisse libre quand il s'agit d'écrire». La alusión a la liberación derivada del olvido del nombre situaba el debate en el margen de la tan traída y llevada cuestión de la crisis del *yo* y de la autoría en el mundo occidental. Codificado principalmente por Foucault en su célebre ensayo «¿Qu'est-ce qu'un auteur?» (1969), el cuestionamiento de la entidad discursiva *función-autor* enlazaba con el anuncio de la muerte del autor proclamada un año antes por Roland Barthes (1968) y ratificada, entre otros, por Giorgio Agambem y Umberto Eco. Así, la soberanía interpretativa del lector emergía poderosa de las cenizas autoriales y entronizaba la libre experiencia a través de la emancipación lectora (Sontag, 1996).

At least, she isn't a man

La sacralidad del apóstol laico, el escritor alumbrado en el Siglo de las Luces (Bénichou, 1996), la autoridad del literato profesional del XIX (Sánchez, 2008; Martínez Martín, 2009) y la naciente figura del intelectual de principios del siglo XX se diluyen en los tiempos de la reproducibilidad artística y del éxito de nuevas formas de comunicación literaria ligadas a la revolución tecnológica y al imperio audiovisual.

Así, ¿qué es un autor y cuál su autoridad en la nueva era dominada por la copia, la piratería y la intertextualidad? ¿Cómo se codifica su identidad y su firma en el siglo del metadato y la homogeneización que exige el sistema tecnificado de los tesauros y los catálogos infor-

matizados? ¿Qué estabilidad tiene esta categoría cuando entran en juego los sofisticados programas con que opera la moderna filología para cuestionar las atribuciones autoriales?

Nos hallamos, pues, en el terreno de investigación de la arqueología autorial a partir del análisis de los estratos lingüísticos y estilísticos de los textos que arranca de los orígenes de la historiografía literaria y nos lleva a casos aún en liza como el ignoto Homero o el anónimo *Lazarillo de Tormes*. Recientemente, la nueva edición del *New Oxford Shakespeare* ha reconocido de forma oficial la escritura colaborativa que une en un tándem a Shakespeare y a Christopher Marlowe, tal como consta de manera expresa en el encabezamiento autorial de *Enrique VI*. Un equipo de 23 expertos internacionales ha ratificado, además, la intervención de otras manos en 17 de las 44 obras de Shakespeare, noticia recogida con gran expectación por *The Guardian*, si bien no deja de ser una práctica habitual en el teatro de la época (Tubella, 2016).

El concepto moderno de autoría implica un escenario de autoría letrada y de responsabilidad legal, así como de reclamación del reconocimiento moral y económico sobre los frutos del trabajo intelectual, fundamentalmente a partir del XIX; en este siglo de formación del campo profesional de la literatura, se promulgan las principales leyes de propiedad intelectual y se comienzan a regular las relaciones empresariales entre los agentes que conforman el circuito del libro. En ese contexto cabe preguntarse qué especificidad tiene la conciencia de autoría femenina reclamada en un momento histórico marcado por la desigualdad social, educativa y jurídica de la mujer, por la diferenciación de espacios en el ámbito civil y por la incapacidad de asumir el libre ejercicio profesional y la expresión de una voz propia.

Estas son las preguntas que encaminan los artículos reunidos en este monográfico en torno al emprendimiento profesional de algunas autoras y artistas representativas de la cultura española del siglo XIX y de las primeras décadas del XX. Tales trabajos proponen vías de análisis en torno a los discursos, las prácticas y las representaciones del lento camino de construcción autorial que encuentra una de sus máximas expresiones en el concepto del *copyright* y el derecho moral y patrimonial de la obra literaria (Rose, 1993; Surwillo, 2007; Fernández, 2008).

Por ser mujer y autora

El 17 de mayo de 1863, los nombres de dos mujeres de indiscutible relevancia en la literatura española quedaron entrelazados en la dedicatoria de un libro fundacional del *Rexurdimento: Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro. En esta fecha —convertida posteriormente en el día conmemorativo de las Letras Galegas—, la autora del poemario firmaba como Rosalía Castro de Murguía, nombre bajo el cual se publicó el libro, filiendo así su vinculación marital con el intelectual Manuel Murguía, artífice, al parecer, de que tal edición se materializara.

En «Por ser mujer y autora»: así comienza la dedicatoria a Fernán Caballero, seudónimo de Cecilia Böhl de Faber, a quien se reconoce en la época un papel incuestionablemente renovador en la narrativa decimonónica; y tales condiciones son las que mueven a Rosalía de Castro a ofrecer su libro a la creadora de *La Gaviota* (1849) y *Clemencia* (1852), obras en donde destaca el respeto mostrado hacia Galicia. La firmeza reivindicativa de estas palabras enlazadas (mujer y autora) aparece paradójicamente en un contexto normalizado de

masculinización de la firma autorial como medio de legitimación: por la vía del seudónimo varonil de una y del apellido conyugal de la otra, en un momento histórico con firme presencia femenina en las Letras, aunque no siempre acompañada del necesario reconocimiento público.

En su extraña novela *El caballero de las botas azules* (1867), Rosalía de Castro vinculaba la regeneración socio-cultural de España con la educación femenina y con una nueva expresión literaria inspirada por una Musa anfibia: «un mari-macho», según sus palabras, que anulara la distinción sexuada que jerarquiza y categoriza la cultura de los subalternos. «La mujer, así en Oriente como en Occidente [...] solo podrá vencer sabiendo resistir», sostiene la autora (1867, 2000; 333); y esta resistencia puede venir tanto del combate directo, como de la negociación o de la acomodación tácita a las normas imperantes, proceso en el que el nombre autorial puede ser un buen síntoma del ajuste personalizado de quienes pretenden insertarse en la senda literaria desde posiciones periféricas, ya sea con su nombre real, aderezado con ornamentos conyugales (Pilar Sinués de Marco) o bajo seudónimos protectores o simbólicos, como Rafael Luna (Matilde Cherner) o Víctor Català (Caterina Albert). Todo sea para conjurar las insidias y peligros asociados a la exposición pública que puede arrostrar ser considerada una mujer *famosa*, como le sucedió a Rosario de Acuña a raíz de la representación de *Rienzi el Tribuno* en 1876, que desató un gran escándalo y dudas acerca de la estabilidad mental de la autora; o a Rosa de Eguílaz, hija del conocido dramaturgo Luis de Eguílaz, en su pieza teatral *Mujer famosa* (1891), en la que presenta a una novelista exitosa para simbolizar la posición dislocada de las mujeres en la República de las Letras y la necesidad de ocultar la identidad tras seudónimos protectores para no arriesgar el crédito personal, ya que, como señala el crítico Salvador Canals al reseñar su obra: «A la mujer se la recibe con mucho gusto en la *república de las letras* y de todas las artes, con la condición de que no nos hable de su sexo, de que se someta a nuestras leyes, sin que se abroquele para rehuirlas, con la adorable debilidad femenil» (en Fernández, 2008: 375).

Aquiles y el gineceo o la aspiración a la gloria inmortal

El 20 de marzo de 2010, Javier Gomá publicó el artículo «Ganarse la vida» en el suplemento cultural *Babelia*, en donde abordaba las limitadas perspectivas de la historiografía literaria tradicional, poco atenta a las condiciones específicas en que se desarrolla la profesionalización de los escritores y la ética del trabajo vinculado con las Letras. El autor retomaba el tema de su libro *Aquiles en el gineceo o aprender a ser mortal* (2007) construido en torno a la decisión del héroe griego de combatir contra Troya a pesar de los desvelos de su madre, Temis, por apartarle de la predicción fatídica del oráculo ocultándolo en el gineceo de la corte de Licomedes. Aquiles opta por la voluntad de pertenencia social y de lucha por una causa, que le conduce a una muerte ejemplar, frente a la perspectiva de una vida larga e infecunda que le aleja de la inmortalidad de la gloria.

En su ensayo, Gomá vincula la pérdida de prestigio cultural y moral de la profesionalización, que permite al individuo formar su identidad e integrarse en la economía reproductiva social, con el triunfo del romanticismo, pues la consideraba un estorbo alienante y vulgar para un yo en permanente expansión (2007, 2010). El romanticismo, exaltador del amor sentimental, prosigue Gomá, concibió la subjetividad según el modelo del artista y al artista, según el





P. FERNÁNDEZ /
«POR SER MUJER
Y AUTORA»...

paradigma de genio. Pero también permitió, a través de la exaltación de la inspiración artística, el sueño de la emancipación intelectual y profesional a quienes no tenían el acceso franco que ofrecen las Academias, los salones literarios, la prensa, las redes clientelares del Estado o las leyes de un mercado construido sin la participación femenina. Como indica Susan Kirkpatrick (1991), numerosas escritoras del periodo isabelino (1834-1868) hallaron en la poética romántica la manera de expresar una subjetividad y unas reivindicaciones propias, así como el desarrollo de prácticas solidarias para impulsar la visibilidad de la cultura femenina (Fernández, 2015). Este es precisamente uno de los episodios más relevantes de la reciente historia cultural de las Letras españolas, si bien no ha hallado eco en el excelente trabajo colectivo dirigido por Javier Gomá tras la aparición del artículo ya citado: el volumen homónimo *Ganarse la vida en el arte, la literatura y la música* (2010), que no alumbra la épica andadura de las creadoras y artistas, ausentes de sus páginas.

Como señala Gomá, la educación abre el camino para la emancipación intelectual; es la condición de posibilidad para lograr la creciente autonomía en el necesario proceso de socialización del yo y de expresión de la conciencia individual. Pero en el caso de la mujer, por la secular asignación de roles socio-culturales, la construcción identitaria suele ajustarse a una dinámica de sociabilización más relacional y vinculada a la comunidad de afectos familiares y a la función definida en su perfil en tanto hija, hermana, esposa o madre (Hernando, 2012). Volviendo a Aquiles, el héroe atiende la llamada de la vocación a la gloria y condena el gineceo al oscuro silencio de la mortalidad doméstica y anónima.

Como advertía irónicamente Rosalía de Castro en «Las literatas. Carta a Eduarda» (1866), cuando la mujer se casa, «ya nada de cuanto escribes es tuyo, se acabó tu numen, tu marido es el que escribe y tú la que firmas» (1866, 1993: 657-658). Y así puede decirse de la viuda de Bécquer, Casta Esteban, quien edita en 1884 *Mi primer ensayo*, única obra conocida de esta autora. Precede al extenso volumen, compuesto de cuadros costumbristas y relatos, el prólogo «Dos palabras a mi sexo», donde reclama una solidaridad de género que impida la reproducción de un sistema social perverso que destruye las aspiraciones públicas de la mujer y la somete con las armas de la envidia, la calumnia y la murmuración. La autoría de Casta Esteban ha sido pasto de sospecha y sus textos analizados con encarnizada minuciosidad por parte de críticos relevantes como J. M. Martínez Cachero, para quien el tono reivindicativo de la escritora, su irreverencia y su azarosa vida sentimental se convierten en un lastre moral al que se suma el recuerdo de la atribulada relación que tuvo con Bécquer (Fernández, 2015: 37).

El conflicto anida en el propio concepto de la identidad autorial: vocación y ansias de gloria conculcan el discurso de la domesticidad; y este cuestiona la experiencia y el punto de vista de quien escribe y resulta ininteligible respecto del modelo normativo. En este contexto se entiende el pacto generalizado de la modestia autorial, la apelación preferente al público segregado de las otras mujeres y la generalizada apelación a los paratextos firmados por hombres y la galantería de estos patrocinando a algunas autoras, en buena medida vinculadas a familias letradas. El campo literario se consolida al tiempo que se va conformando el nuevo Estado liberal español en cuyos márgenes no se habilita un espacio de participación pública femenina; en este contexto, la idea de una nación literaria se percibe como una vía para formularse como ciudadanas de pleno derecho y obtener voz y representación propias (Fernández, 2015).

... ya nada de cuanto escribes es tuyo

Las consideraciones de Almudena Hernando (2002, 2012) en torno a la arqueología de la identidad femenina pueden ayudar a entender la lógica de ciertos conflictos y prácticas cotidianas derivados del enfrentamiento entre el ser íntimo y el individuo público que ha de someterse a unas convenciones normativizadoras según la construcción cultural de los sexos. El *yo relacional* asociado con el papel tradicional de la mujer en cuanto madre, esposa, hija o hermana, frente al *yo individual* vinculado a la identidad masculina independiente, se va conformando con una apelación frecuente a las congéneres, reconocidas en la misma sumisión en un momento en que se profesionaliza el campo de la literatura como un escenario de intervención pública. De ahí, la avalancha de firmas femeninas y de publicaciones dedicadas específicamente a las mujeres que buscan identificarse en la experiencia de las otras en un orden social asentado sobre una disociación entre el mundo de la razón y el de la emoción (Hernando, 2012: 29; Delgado, Fernández y Labanyi, 2016).

Las escritoras se sitúan en un escenario problemático desde el que practican la negociación constante entre las normas sociales al uso y sus aspiraciones literarias. La noción de autoría, más allá del capital simbólico asociado, implica también emprendimiento empresarial por la vía de la prensa y los negocios asociados a ella; así sucede con Faustina Sáez de Melgar, autora analizada por Henriette Partzsch en este monográfico como paradigma de la actividad intelectual entendida como ejercicio inalienable y constitutivo de identidad personal al margen de la naturaleza vicaria femenina. Sáez de Melgar, como Emilia Serrano, Pilar Sinués de Marco o Gertrudis Gómez de Avellaneda, exploró y conquistó escenarios reales y simbólicos a través de la mediación cultural transnacional, en un eje formado por España, Francia y América Latina.

La biografía de Sáez de Melgar personifica el costoso y complejo camino de construcción de una modernidad femenina que alentaba en el propio acto de afirmación autorial como símbolo de apropiación y de legitimación profesional condensado en el contundente anuncio que figura al pie de sus obras: *es propiedad de la autora*. Es importante destacar que la eclosión de mujeres de letras en la esfera pública se produce en el marco de la regulación de la figura legal del autor (y de los derechos que le amparan) en toda Europa y de los primeros movimientos asociativos de escritores. Así, figuras como Emilia Serrano García, quien firma como Baronesa de Wilson, escritora prolífica, periodista y viajera transcontinental, se convierte también en una declarada defensora del derecho de propiedad intelectual (moral y patrimonial) y de la afirmación del concepto de autoría femenina, que parece convertirse en una instrumento estratégico para sortear «la pequeñez de mi nombre» y la inacción constitutiva del arquetipo histórico femenino (Serrano, 1884: IX; Fernández, 2016).

Las propuestas discursivas que logran exhibir esas identidades múltiples, cambiantes y contradictorias del polimorfo mapa identitario de la mujer contemporánea se metamorfosean en un discurso homogeneizador en torno a la maternidad y el esencialismo moral cristiano; así, el patrón de conducta generalizado en los textos literarios y en los escritos biográficos de las autoras parece ser el canon obligado para autorizar las obras de los agentes periféricos y no autorizados de la República de las Artes y de las Letras. Como propone el clásico estudio de Nancy Cott (1977), la individualidad femenina moderna nace paradójicamente del culto de la domesticidad y de la concienciación de la misión de la maternidad y su función educadora:

de la madre agente de la moralidad y del santuario de los futuros ciudadanos se avanzará hacia la politización gradual; al tiempo, el espíritu sororal evolucionará por la vía de la reclamación del derecho de propiedad, de trabajo y de voto. Tales son las consignas claramente defendidas, por ejemplo, en la obra de Concepción Gimeno de Flaquer, quien, desde un catolicismo convencional evoluciona, por la vía de la reclamación de la autoría y del derecho al trabajo de la mujer, hacia una formulación sufragista conciliadora con la doctrina de la Iglesia que la lleva en 1908 a reclamar el derecho electoral, negado a los menores de edad, los locos, los criminales y las mujeres (Pintos, 2016).

Frente a la teoría crítica fundada en las exclusiones de las mujeres del canon tradicional, las escritoras románticas comienzan a lucubrar sobre la categorización del genio creador romántico, tema abordado por Íñigo Sánchez-Llama en este monográfico a la luz de las interpretaciones de la gran Gertrudis Gómez de Avellaneda y de Pilar Sinués de Marco. La recuperación de otras biografías de mujeres en las que alienta una pionera conciencia feminista en su aspiración a una modernidad hispánica se convierte en un recurso de legibilidad histórica para sancionar una genealogía femenina de las Letras y de las Artes; al tiempo, en una novedosa incursión en torno al talento femenino, su originalidad y las legítimas aspiraciones a la gloria artística pero, sobre todo, una fundamentada crítica de los discursos de género hostiles a la participación de las mujeres escritoras en la esfera pública del XIX, como prueba Íñigo Sánchez-Llama.

La firme voluntad de Rosalía de Castro de asentar y defender su proyecto literario con fiereza, experimentando con los límites de la moral, los géneros literarios, las lenguas e, incluso, la creación colaborativa junto a su marido, reviste un interés particular por la mediación en la consolidación de su prestigio y gloria póstuma de su marido, el intelectual Manuel Murguía, como señala María do Cebreiro Rábade Villar en su estudio sobre la escritora gallega. El epistolario conservado ayuda a recomponer el perfil de Rosalía de Castro en la consolidación una trayectoria literaria autónoma a mediados de la década de 1860 y su pleno ejercicio de la propiedad intelectual, en contraste con las limitaciones asociadas a la reglamentación de la época por su condición de mujer. Frente a los intentos de Murguía por acomodar su imagen a lo conveniente y esperable en su círculo social inmediato, incluidas las intervenciones en la propia obra de la autora, las últimas cartas de esta ofrecen evidencias de su resistencia a traicionar un proyecto literario que trasciende los condicionantes sociales femeninos.

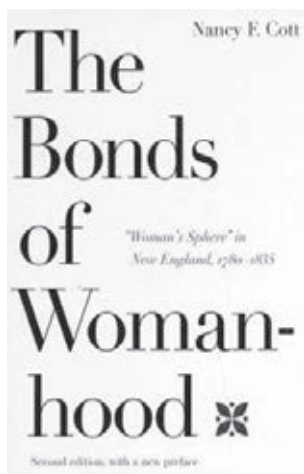
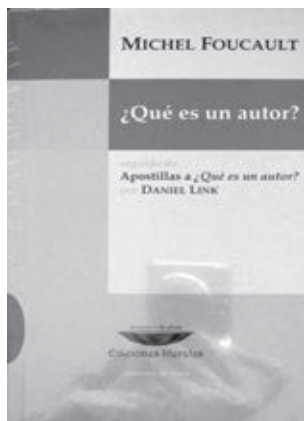
Otro tanto sucede con la excepcionalidad representada por Emilia Pardo Bazán, una anomalía autorial analizada por Cristina Patiño Eirín. La escritora denotaba un excelente ejercicio


de las letras y un hábil control de su imagen y voz públicas en su decidido afán por lograr la emancipación profesional y la gloria literaria a través de los resortes de la legitimación enunciativa de sus aspiraciones autoriales. El yo individualista a ultranza de Pardo Bazán, construido a sí mismo en la arena literaria, como apunta Patiño Eirín, se resiste al asociacionismo femenino, si bien en la última etapa de su vida se va modulando hacia un *feminismo cultural* centrado en lo que las mujeres, como seres *diferentes*, podían ofrecer a la sociedad.

La visibilización poderosa de Pardo Bazán en sus años de intenso ejercicio literario responde a la búsqueda de esa fama o gloria duradera que ansiaba Aquiles. Como este, doña Emilia huye del Parnaso femenino en que el término de comparación es siempre otra mujer, en un sistema de jerarquías críticas que parte de la marca del género autorial en la valoración de la lectura. El contexto internacional no es diferente, y cuando la americana Constance Fenimore Woolson, descendiente del novelista Fenimore Cooper, es objeto de un artículo del exquisito Henry James, la analogía se establece con otras escritoras, como reelabora irónicamente el autor de la ficción *El autor, ¡el autor!*: «Mi querida Fenimore..., me malinterpretas [...], te estaba midiendo con los más grandes..., los grandísimos escritores..., los gigantes..., Balzac..., bueno, quizá no..., pero sí George Sand..., George Eliot..., las hermanas Brontë...» (Lodge, 2004: 115).

Los paradigmas de algunas mujeres modernas presentadas por Concepción Gimeno de Flaquer, Emilia Pardo Bazán y María Lejárraga, tres modelos de autoría bien diferenciada, sirven a Ángeles Encinar para evidenciar esa necesidad de superar la identidad de género aceptada o atribuida —basada en las relaciones que sostienen con los demás, según la nomenclatura propuesta por A. Hernando— para desarrollar una auténtica individualidad independiente, que sume a los valores de la emoción y de los vínculos humanos los del intelecto. Como señala Encinar, en sus ficciones y ensayos estas escritoras proclamaron el nuevo papel de la mujer en la sociedad y en el mundo a través de la presentación de personajes ejemplares para construir identidades de mujeres y de autoras, de ciudadanas con plenos derechos defendidos y exhibidos en la escena pública.


La exhibición letrada en foros hegemónicos, como el simbólico Ateneo de Madrid, constituye una práctica de sociabilidad cultural que persigue la creación de un espacio donde se escenifiquen ceremonias de legitimación y visibilización, como la primera conferencia de Concepción Gimeno de Flaquer sobre las mujeres de la Revolución Francesa (1891), celebrada ante una numerosa presencia femenina. Como señala Ángeles Ezama en su estudio, el Ateneo fue resistente a la integración de las mujeres hasta el año de 1905, pero temas como el abolicionismo, el feminismo o la



 P. FERNÁNDEZ / «POR SER MUJER Y AUTORA»...

educación lograron reafirmar su presencia gradualmente. Ezama se centra en la actuación femenina en este ámbito como síntoma de la labor de mediación cultural de las mujeres de letras y las artistas, bien con producciones propias, bien como intérpretes de obras ajenas en las que la acción performativa canaliza otra forma de creación y de autoridad.

En las primeras décadas del siglo XX la noción de fama estaba mutando por la acción de la estética de lo transitorio propia de la modernidad, según plantea Isabel Clúa. El creciente desarrollo de las industrias culturales vinculadas a la prensa y al espectáculo asienta el concepto de celebridad en pugna con la originalidad creativa; en este contexto, la autonomía y el control de la propiedad autorial por parte del sujeto quedan en manos de un conjunto de intermediarios, responsables de fabricar a la «estrella», quien no por ello deja de tener una cierta capacidad creativa. Esta *performance* identitaria propia de la celebridad puede conducir al acto de autoría, como lo demuestran las estrategias de construcción de la identidad pública de figuras de la Edad de Plata como la periodista y escritora Carmen de Burgos, *Colombine*, y la bailarina Tórtola Valencia. Asimismo, la decisión de algunas empresarias culturales como Faustina Sáez de Melgar de acompañar las colaboraciones de sus compañeras, en las revistas y volúmenes que editaban, con retratos individualizados explora un lenguaje de reafirmación visual muy vinculado a la cultura de la imagen del siglo XIX con la eclosión de la fotografía, las tarjetas de visita y los álbumes domésticos.

 Fermín Caballero (Cecilia Böhl de Faber)



Sortear la pequeñez de mi nombre

Como señala Claudia Cabello-Hutt, la formación de una identidad autorial en las escritoras y artistas de la primera mitad del siglo XX no puede dejar de vincularse a la creación de comunidades y de redes informales y flexibles con liderazgo femenino que reconocieran su labor creativa y favorecieran su desarrollo. Más allá del apoyo obtenido de J. Ortega y Gasset, en el caso de Maruja Mallo, o de José Vasconcelos en el de Gabriela Mistral, escritoras, artistas y mecenas están conectadas en un diálogo intelectual transatlántico que favorece proyectos estéticos y oportunidades profesionales. Analizar estas relaciones permite otro acercamiento a las condiciones de producción y de profesionalización, así como a la configuración de espacios de poder e influencia al margen, o en paralelo, de las instituciones, señala Cabello-Hutt, quien se centra en la Asociación de Amigos del Arte y la revista *Sur*, que marcaron la historia cultural de España y Latinoamérica desde el siglo XIX.

Como estudio de caso transatlántico destaca la trayectoria de la artista Norah Borges. Inmersa en el movimiento ultraísta español de la década de los años veinte, sus dibujos de Buenos Aires, tras su regreso a Argentina, pueden interpretarse como una autobiografía enmascarada que le permite problematizar su posición en el campo de la vanguardia,

 Concha Espina

 Gabriela Mistral, Colección Archivo del escritor, Biblioteca Nacional de Chile



según la propuesta de Carmen Rodríguez Martín e Irene García Chacón. A través del nuevo lenguaje del cubismo y de su mirada sobre lo cotidiano, Norah Borges, hermana de Jorge Luis Borges y prometida del influyente crítico y escritor Guillermo de Torre, su futuro marido, ilustra la ambivalente posición de la artista y de la musa pasiva entre la mediación de las notorias personalidades masculinas de su entorno familiar y su propio atractivo personal que contamina y problematiza el juicio estético sobre su obra con consideraciones tradicionalmente atribuidas a lo *femenino*.

La ansiedad de la autoría analizada por Gilbert y Gubar frente a los referentes canónicos masculinos se rastrea en casos paradigmáticos como el de María Lejárraga y su sumisión autorial y/o comercial a la firma de su marido, Gregorio Martínez Sierra. El complejo caso de Lejárraga evidencia en el estudio de Iker González-Allende las tensiones derivadas de las normas socio-culturales a que se somete tradicionalmente la actividad femenina y la reivindicación de unos logros intelectuales privativos, como se deduce de los libros de memorias escritos durante el exilio. La posición del sujeto autorial en el caso de Lejárraga es inestable nominalmente y escindida en su trayectoria; oscila entre un yo colaborativo y relacional, en el que se llega a la enajenación en aras de una «firma» comercial (bajo el único nombre del marido) que requiere de la estabilidad y de la fijeza de una marca exitosa, como sucedía con los hermanos Álvarez Quintero, y un variado uso de fórmulas de firma según sea el trabajo abordado y el escenario de difusión (obras teatrales, traducciones, conferencias, etc.).

En este marco, no deja de ser significativo que su marido, Gregorio Martínez Sierra, fuera destacado miembro de la Sociedad General de Autores Españoles y su presidente en 1915. Según la ley imperante desde 1879 era el marido el que ostentaba implícitamente la propiedad intelectual de las obras escritas por su esposa, al ser ella la depositaria y responsable del mantenimiento de su honor, lo que le permitía solicitar la retirada de sus libros o vetarlos, procedimiento al que se anticipa Pardo Bazán, sometiendo el escandaloso libro *La cuestión palpitante* (1881-1882) a la revisión eclesiástica. El hecho de que Gregorio Martínez Sierra firmara un documento privado para reconocer la coautoría de María Lejárraga en las obras atribuidas en exclusiva a él, puede tener que ver con la reforma que se debatió en 1930 en torno al contenido de la ley, que se hizo efectiva en septiembre de 1931.

Así pues, las páginas de este monográfico pretenden reconstruir algunas de las estrategias y fórmulas ensayadas por las autoras contemporáneas para ejercer el derecho de autoría como una vía para el reconocimiento de una identidad civil y profesional que permitiera proyectar una voz propia en la esfera pública. Pretenden también reflexionar en torno a los extraordinarios logros de sus prácticas culturales en un lapso históricamente breve marcado por momentos fundacionales como la concesión del

Premio Nacional de Literatura a Concha Espina en 1927 o el Nobel de Literatura a la chilena Gabriela Mistral en 1945, la primera y única escritora en lengua española en lograrlo.

Sirvan, pues, estas páginas para trazar una mirada diacrónica en torno a los procesos y fantasías en la construcción de la subjetividad y la individualidad femeninas a través de los diferentes discursos y escenarios de actuación de literatas y periodistas, ensayistas y conferenciantes, artistas plásticas y de las artes escénicas. Sirvan para ilustrar el complejo camino de la construcción y el reconocimiento de la autoría en un contexto social, político, legal y cultural marcado por la desigualdad y la exclusión. Solo así podemos celebrar casos representativos como el de Patricia Highsmith, quien solo en 1983 asumió públicamente la autoría de la exitosa novela *Carol*, originariamente bautizada como *The Price of Salt* (1952) y publicada bajo el nombre de Claire Morgan por su contenido homosexual; o el de Elena Ferrante: una mujer y autora que elige voluntariamente una firma en la que reconocerse y que decide que exhibir su nombre y su identidad sea también un acto libre.

P. F.—CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS
Y SOCIALES, CSIC

Bibliografía

Este monográfico se ha realizado en el marco de los Proyectos de Investigación FEM2013-42699 y FFI2016-76037-P del MINECO.

- BARTHES, R. (1968; 1987), «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, pp. 65-71.
- BÉNICHOU, P. (1996), *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. Paris: Gallimard Éditions.
- CASTRO, R. de (1866, 1993), «Las literatas. Cartas a Eduarda», *Obras Completas*. Ed. de M. Mayoral. Madrid: Turner, 1993, I.
- (1867; 2000), *El caballero de las botas azules*, ed. A. Rodríguez-Fischer, 2.ª ed., Madrid: Cátedra.
- COTT, N. F. (1977), *The Bonds of Womanhood: Woman's Sphere in New England, 1780-1835*. New Haven: Yale University Press.
- DALLEY, J. (2016), «Elena Ferrante and the real-life story of a new name», 7 de octubre.
<https://www.ft.com/content/2b14ac8e-8bc1-11e6-8cb7-e7a-da1d123b1>
- DELGADO, L.-E., FERNÁNDEZ, P.; LABANYI, J. (2016): *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History (18th Century to the Present)*. Nashville-USA: Vanderbilt University Press.
- FERNÁNDEZ, P. (2005): «La escritura cooperativa: cómo y por qué se construye una novela por entregas en el siglo XIX. Del taller de Enrique Pérez Escriba a la *lejía* contra los malos libros de Rosalía de Castro», en *Revista de Estudios Hispánicos*, pp. 331-360.
- FERNÁNDEZ, P. (2015) (ed.). *No hay nación para este sexo. La Re(d) pública transatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Veruert. 2015.
- (2016). «La mujer debe ser sin hechos y sin biografía: en torno a la historia biográfica femenina contemporánea». En Henar Gallego y Mónica Bolufer (eds.). *¿Y ahora qué? Nuevos usos del género biográfico*. Barcelona: Icaria. 2016, pp. 81-110.

- FERNÁNDEZ, P. y ORTEGA, M.-L. (eds.) (2008). «La escritura dislocada: Las Amazonas de las Letras al asalto de la República Literaria. El caso de Rosa de Eguilaz y su *Mujer famosa* (1891)». *La mujer de letras o la letraberrida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: CSIC, pp. 365-387.
- FOUCAULT, M. (1969). «¿Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, julio-septiembre, pp. 73-104.
- GATTI, C.: «Ecco la vera identità di Elena Ferrante», *Il Sole 24 Ore*, 2 de octubre.
http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2016-10-02/elena-ferrante-tracce-dell-autrice-ritrovata-105611.shtml?refresh_ce=1
- «Elena Ferrante: An Answer?», *The New York Review of Books*, 2 de octubre.
<http://www.nybooks.com/daily/2016/10/02/elena-ferrante-an-answer/>
- «Wer ist Elena F.?», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2 de octubre.
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/bestsellerautorin-wer-ist-elena-f-14462532.html>
- «La vraie Elena Ferrante», *Mediapart*, 2 de octubre.
<https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/021016/la-vraie-elena-ferrante?onglet=full>
- GILBERT, S. M. y GUBAR, S. (1988). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Valencia: Cátedra-Universitat de València-Instituto de la Mujer.
- GOMÁ LANZÓN, J. (2007). *Aguiles en el gineceo o aprender a ser mortal*. Valencia: Pretextos.
- (2010). «Ganarse la vida», *Babelia*, 20 de marzo.
- (2012) (ed.). *Ganarse la vida en el arte, la literatura y la música*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- HERNANDO, A. (2002). *Arqueología de la identidad*. Madrid: Akal.
- (2012). *La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*. Buenos Aires: Katz Ediciones.
- KIRKPATRICK, S. (1991). *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Trad. A. Bárcena. Madrid: Cátedra.
- KIRSCH, A. (2016). «Elena Ferrante and the Power of Appropriation», *The New York Times*, 4 de octubre.
<http://www.nytimes.com/2016/10/04/opinion/elena-ferrante-and-the-power-of-appropriation.html>
- LODGE, D. (2004). *¿El autor, el autor!* Traducción de Jaime Zulaika. Barcelona. Anagrama.
- MARTÍNEZ MARTÍN, J. (2009). *Vivir de la pluma. La profesionalización del escritor, 1836-1936*. Madrid: Marcial Pons.
- PINTOS DE CEA-NAHARRO, M. (2016). *Concepción Gimeno de Flaquer. Del sí de las niñas al yo de las mujeres*. Madrid: Plaza y Valds.
- ROSE, M. (1993). *Authors and Owners. The invention of Copyright*. Cambridge: Harvard University Press.
- SÁNCHEZ, R. (2008). *El autor en España (1900-1936)*. Madrid: Fundamentos.
- SERRANO, E. Baronesa de Wilson (1884). *Las perlas del corazón*. México: Imprenta y Litografía de J. Paz. 7.ª edición
- SONTAG, S. (1964; 1996). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Traducción de H. Vázquez Rial. Madrid: Debolsillo.
- SURVILLE, L. (2007). *The Stages of Property. Copyrighting Theatre in Spain*. Toronto: University of Toronto Press.
- TUBELLA, P. (2016). «El otro genio detrás de las obras de Shakespeare», *El País*, 26 de octubre.
http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/24/actualidad/1477311194_853346.html

P. FERNÁNDEZ /
«POR SER MUJER
Y AUTORA»...