



JACLR

*Journal of Artistic
Creation & Literary
Research*

JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research is a bi-annual, peer-reviewed, full-text, and open-access Graduate Student Journal of the Universidad Complutense Madrid that publishes interdisciplinary research on literary studies, critical theory, applied linguistics and semiotics, and educational issues. The journal also publishes original contributions in artistic creation in order to promote these works.

Volumen 5 Número 1 (Junio 2017) Artículo 7

Marta Montesdeoca

"Más allá de las cosas: Gertrude Stein y Louise Bourgeois"

Para citar el artículo

Montesdeoca, Marta. "Más allá de las cosas: Gertrude Stein y Louise Bourgeois." *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 5.1 (2017): 51-60

<<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>

©Universidad Complutense de Madrid, Spain

Abstract

El objetivo de este artículo es establecer una relación entre *Botones tiernos*, de Gertrude Stein, y *Célula*, expuesta por Louise Bourgeois en 1998. A pesar de que ambas obras pertenecen a tiempos y expresiones artísticas diferentes, creemos que una de las claves que comparten es la importancia de la forma y el papel que ésta desempeña en la creación de un sentido más allá de las palabras y los materiales. Además, otro punto en común es que las obras elegidas se construyen sobre la base del feminismo y la ruptura de las leyes sociales establecidas y patriarcales.

Con la intención de esclarecer las similitudes y diferencias entre estas dos autoras, hemos centrado nuestra atención en "Objetos", la primera parte de *Botones tiernos*, así como en la presencia de la Araña y otros objetos en *Célula*. En la primer parte, hemos tratado de proponer un fundamento teórico que explique las particularidades psicológicas que subyacen a la forma. En la segunda, hemos elegido 'Una silla' y uno de los objetos presentes en *Célula*, de acuerdo con la descripción propuesta por Mieke Bal, para demostrar la construcción paralela de ambas obras. Finalmente, hemos llegado a la conclusión de que la violencia es la emoción principal que articula las obras, así como gran parte de las expresiones artísticas de ambas autoras.

Palabras clave: Gertrude Stein, Louise Bourgeois, *Tender Buttons*, *Cells*, *Spider*, Feminismo.

Marta MONTESDEOCA

Más allá de las cosas: Gertrude Stein y Louise Bourgeois

0. Introducción

A lo largo de este análisis vamos a intentar establecer una relación entre la obra de Gertrude Stein, poniendo especial atención a *Tender Buttons*, y las instalaciones de Louise Bourgeois. Además de *Celdas y Araña*, dedicaremos unas palabras a *Femme Maison* y a las posibles correlaciones existentes entre las obras de ambas autoras.

Para ello, nos centraremos no solo en el aspecto formal, de gran importancia en los dos ejemplos, sino también en las motivaciones psicológicas que subyacen a las palabras. Con ello no pretendemos establecer una crítica fundamentalmente autobiográfica, sino desvelar las relaciones existentes entre significantes y significados y esclarecer, en cierta medida, el sentido que se expresa a través de estas formas inauditas.

1. Tender Buttons de Gertrude Stein

La relación entre la literatura de Stein y otras formas de arte propias del modernismo y las vanguardias es innegable: desde las similitudes entre sus obras más tempranas y las pinturas de Cézanne, hasta la identificación de su obra más tardía con los grandes autores del cubismo:

Gertrude Stein aplicó su sensibilidad artística y sus conocimientos pictóricos sobre el cubismo a su propia obra, en la que no quería reproducir patrones simbólicos del romanticismo, el naturalismo y el realismo decimonónico. Sus retratos verbales, su pasión por la oración, por la repetición anafórica, por la sonoridad del lenguaje y por las palabras desprovistas de su carga simbólica la llevaron a crear sus famosos retratos cubistas (...) donde intenta reproducir un único plano cubista descriptivo (Piñero Gil, 2003: 66).

La autora, a su vez, afirma que la poesía se convirtió en su "laboratorio verbal", donde "revolucionó los planteamientos formales" (Piñero Gil, 2003: 66).

De acuerdo con un artículo de DeKoven, su escritura estaba influenciada por los modelos de pintura moderna que ayudó a descubrir y a promulgar, como el cubismo: "Stein se sintió aliviada al descubrir un arte que era simultáneamente forma pura y contenido trascendental (...) centrando atención en sí misma (la prosa) y representando el "ritmo" o "pulso" abstracto, la esencia psicológica del carácter" (DeKoven, 1981: 82)

El carácter innovador también se halla en su similitud con la música, más concretamente en la ópera *Four Saints in Three Acts*, representada con actores negros y que causó una gran revolución para la época. Por lo tanto, la relación entre la obra de Stein y la música es importante, pero no solo en estos casos en los que escribió específicamente para ella, sino en el conjunto de su obra y en aquella que ocupa nuestra atención. *Tender Buttons* es sin duda una llamada a los sentidos y, si bien no podemos dejar la vista de lado, el mismo uso de las palabras sugieren sonidos y ritmos que no son en ningún caso aleatorios. Recuerda a las epifanías de James Joyce y a los momentos del ser de Virginia Woolf, donde la combinación de estas o aquellas palabras o de estos o aquellos sonidos es tan productora de sentido como el significado semántico mismo, el significante se alza sobre el significado y recupera su importancia perdida.

En este romper con lo establecido, recuerda quizá a Pina Bausch y su *Kontakthof*, en el que los modelos establecidos entre hombres y mujeres se subvierten y los clichés de ambos sexos se ponen ante nuestros ojos con una gran crudeza. Donde las cosas: la ropa, los muebles, el espacio... también cobran una importancia esencial y nueva que nos hace verlo todo con otros ojos."

Pero los conflictos que nos plantea la obra de Stein no solo tienen su trascendencia en otras artes, tanto su obra como su personalidad influyeron sobremanera en los autores y creadores de su época. El mismo Hemingway la describe en su *París era una fiesta* y no en vano se la ha calificado como la "madre del modernismo" y de la "generación perdida". De hecho, su papel de mecenas y de descubridora de artistas prevalece muchas veces sobre su propia obra, pues tuvo la increíble brillantez de adelantarse al futuro y ver la trascendencia del arte de su propio tiempo (Monroe, 1987).

Según las palabras de Mena Mitrano, citando a Mellow, "la experimentación de Stein transforma el inglés en un "lenguaje extranjero y propio" (Mitrano, 1998: 87). A este respecto, también afirma lo siguiente:

Mediante asociaciones improbables que resultan chocantes para el uso extendido social del inglés (...), mediante secuencias que nos sacuden y nos ponen ante una promiscuidad de significado y sonido casi visceral (...) y, finalmente, mediante lapsus gramaticales (...), Stein convierte su lengua materna en un origen irreconocible, exótico y cultural (Mitrano, 1998: 87).

La asociación con otras artes que hemos mencionado más arriba y que muchos han estudiado a lo largo de los años tampoco pasa desapercibida para Mitrano, quien recuerda que *Tender Buttons* ha sido clasificado a menudo como un texto cubista, tal y como también apuntábamos más arriba. Este carácter cubista podría encontrarse en la ausencia del objeto referencial y en la presencia de múltiples capas, simultáneas y verbales, de posibilidades lingüísticas (Mitrano, 1998: 88).

La diferenciación en tres partes de: "Objects", "Food" y "Rooms" responde para Mena Mitrano a la naturaleza de la obra, marcada en todo momento por el género y la sexualidad. Para ella, Stein escribe sobre la casa, y esto conlleva una subjetividad femenina que, al mismo tiempo, implica un cierto grado de violencia. No obstante, la autora nos recuerda la importancia de la escritura tradicional americana y su influencia y peso en Stein:

En una secuencia de títulos y subtítulos que insisten en objetos domésticos, espacio doméstico y rituales privados, pero cuyo contenido se parece a los restos ahogados del pensamiento mismo, la incoherencia de Stein se convierte en mimesis de del tradicionalmente sentido reprimido de potencia literaria del escritor americano (Mitrano, 1998: 88).

No obstante, para Jonathan Monroe, la distinción de "Objects", "Rooms" y "Food" responde a razones más directas, que derivan del texto en sí mismo. Monroe afirma que, a pesar de la importancia formal de la obra, no debemos olvidar el sentido que de esta deriva y nos recuerda que a pesar de que la crítica de la forma y su interpretación es imprescindible en Stein, tampoco tiene sentido una interpretación sin tener en cuenta la naturaleza psicológica de la obra (Monroe, 1987).

Mucho se ha escrito sobre el juego y el uso de la forma en *Tender Buttons*, a primera vista un tanto incomprensible y carente del más mínimo sentido de cohesión, a no ser por las palabras sueltas que se nos lanzan y que designan realidades relacionables metonímicamente, en la contigüidad del espacio (Monroe, 1987). Sin embargo, quizá cabría buscar un sentido y una cohesión en un nivel más profundo, que articulen la obra a pesar de su naturaleza fragmentaria. Podría decirse que para Jonathan Monroe esta cohesión está en la ideología que subyace al texto, una ideología que, para él y a pesar de que no han sido muchos los que se han aventurado en esta lectura, es de carácter fuertemente feminista. No se trata de desligar totalmente la forma del significado, sino de buscar las razones que impulsan esas formas a primera vista arbitrarias.

Monroe nos dice que en la obra y en la ideología de Stein la mujer es poesía, comas, nombres; mientras que el hombre es prosa, puntos, verbos... y así detesta todo lo que tiene que ver con la primera categoría, con aquello que la sociedad ha hecho de la mujer: sumisa, irrelevante, desprovista de carácter. No obstante, podría pensarse que esta idea se contradice con el uso de la forma que observamos en *Tender Buttons*, donde de hecho abundan los nombres y no podemos hablar de prosa, sino de esa "prosa poética" que ya sugeriría Baudelaire mucho tiempo atrás. Lo que Monroe propone es una anulación de estas categorías por "desgaste", repetición y hastío (Monroe, 1987). "Rosa es una rosa es una rosa es una rosa" ya no tiene nada de la flor, la referencialidad se ha perdido. Vamos de la referencialidad a la nada y de esa nada de nuevo a algo que subyace y que va mucho más allá de los meros conceptos empleados.

De este modo, los objetos aparentemente vacíos están cargados de aquello que no son, pero cargados de algo en definitiva. De igual manera que las palabras están ahí no solo por su musicalidad – sin quitar la importancia que este aspecto implica – sino por ese sentido allende las palabras.

Como conclusión a esta pequeña introducción, podríamos decir que el *estrangement* tan característico de las formas literarias de estos años sería, para Mitrano, un "tributo a la ansiedad del autor americano acerca de su alienación constitucional de la literatura (...)" (Mitrano, 1998: 88-89); y, para Monroe, una forma de expresar cierta ideología de la forma menos evidente posible.

Marianne DeKoven nos dice, a este respecto, lo siguiente:

Stein sustituye el significado coherente y la referencialidad con la primacía de la superficie – la ascendencia del significante – además de un orden de significado entre la coherencia convencional y la ininteligibilidad absoluta: significado múltiple, fragmentado, redefinido, sin resolver. Este orden de significado representa un modo de significación alternativo y verdaderamente oposicional: anti patriarcal y anti logocéntrico (DeKoven, 1981: 83).

En conclusión, podemos afirmar que no existe una única interpretación posible de *Tender Buttons*, y que no es posible discernir si la forma prevalece sobre el significado o si esta forma “extraña”, entre otras funciones, se encarga de mostrar una naturaleza psicológica y ética específica. En lo que parecen estar de acuerdo todos es que tanto significante como significado tienen una importancia primordial, el uno influye en el otro y es imposible abordar la obra sin tener en cuenta ambas consideraciones.

Para llevar a cabo este análisis, nos centraremos, sobre todo, en la primera parte de esta obra. Es donde la afirmación de Mitrano acerca de la acumulación de hace más evidente, los significados “ascienden, cobran *momentum* y caen en un mar de insostenible indeterminación. Los objetos se desvanecen, ahogados en las impresiones simultáneas que generan en el instante en que cruzan el espacio diagético del texto” (Mitrano, 1998: 88). Para la autora, en “Objects”, la ruptura entre sujeto y objeto es todavía reticente. Hay un “yo” fragmentado que regresa a las descripciones de los objetos, un sujeto alienado fuertemente marcado por las distinciones de género (Mitrano, 1998: 92). De hecho, el fragmento termina con la violencia sexual que, según la autora, no es más que la terminación de un castigo que ha empezado en “Book”.

Sin embargo, para Jonathan Monroe, sucede lo que podríamos entender como todo lo contrario, como ya hemos mencionado más arriba: es precisamente en “Objects” donde el afán de liberación y la crítica de género es mayor, para concluir en una paulatina aceptación de los estigmas y cánones establecidos en las dos últimas partes. Monroe busca una justificación en las circunstancias históricas, no se trata de que Stein se haya retractado en su crítica, sino de que la época histórica en que vivió determinó en cierto modo hasta dónde pudo llegar (Monroe, 1987).

2. Louise Bourgeois, *Celdas*

Ese más allá de los objetos que observamos en Stein lo encontramos también, por ejemplo, en la obra de Louise Bourgeois. Si *Tender Buttons*, de Stein, podría ser una obra meramente musical, las instalaciones o esculturas de Bourgeois son, ante todo, arquitectura (Bal, 2001). Y así nos trasladamos al arte contemporáneo. Ante la imposibilidad de referirnos a una obra concreta de Bourgeois, debido al carácter de instalación que mencionábamos más arriba, nos centraremos en la que utiliza – y también describe – Mieke Bal en su obra *Una casa para el sueño de la razón, ensayo sobre Bourgeois*.

Aunque se la haya definido como una autora perteneciente al canon, Bal nos dice que es difícil entrar en una categorización, ya que trata el pasado y la anterioridad, lo que no concuerda con los artistas contemporáneos (Bal, 2001: 46).

En esta obra se nos presenta una descripción precisa de una de sus *Celdas*, expuesta en 1998, donde se combina este concepto con el de las *Arañas*, que también desarrollará en gran medida. Dentro del habitáculo arquitectónico de la celda se nos presentan diferentes objetos aparentemente incomprensibles pero que, sin embargo, tienen un sentido y una cohesión que van más allá de la forma.

Para Bal, el objeto se halla en continuo cambio, imponiendo una relación temporal particular a todo el cuerpo: debemos movernos y evitar las patas de la araña para acercarnos a la celda y, como consecuencia, la narración se produce a través de nuestro propio cuerpo y la celda se transforma en un edificio a medida que avanzamos (Bal, 2001). Es el concepto de “celda” o “jaula” el que en un principio llama nuestra atención, además del hecho de que parece que la obra en sí nos obliga a adoptar un camino u otro. Estas celdas nos hacen enfrentarnos a realidades fragmentarias de nuestro propio yo pasado con toda la crudeza de su realidad, del paso del tiempo, del desgaste desolador. El espectador se enfrenta consigo mismo:

Puesto que esta escena está fijada a la puerta de la celda, que está abierta, los agujeros en el tejido parecen facilitar la transmisión de este peligro, que mira hacia fuera, al interior mismo de la celda (...) La puerta está entreabierta; la celda ya no logra cerrarse. La amenaza ya no existe únicamente fuera de la celda. Las patas de la araña ya no logran proteger: las paredes son ahora solo barrotes, que aprisionan pero no protegen (Bal, 2001: 16, 17).

La escala nos hace transformarnos en un niño hecho de recuerdos, y solo cuando hemos alcanzado este estado, nos dice la autora, miramos hacia arriba y vemos una cesta llena de huevos que nos desvela la naturaleza femenina y maternal de la araña:

(...) los recuerdos aquí no son narrados; simplemente son puestos ahí como los objetos encontrados que de hecho son. (...) Bourgeois los hace aparecer como retazos o fragmentos de un pasado que fluctúa sobre la imprecisa y, sin embargo, profunda división entre la memoria y el trauma, entre la narrativa y la reconstrucción compulsiva en el modo dramático. A través de la necesidad de experimentar la temporalidad de la mirada, las narraciones que convierten esta Celda en una casa también cierran con un portazo las puertas al espectador que intenta leer los relatos (Bal, 2001: 27-28).

Si en *Tender Buttons* el elemento fundamental era el espacio, ya que el único tiempo que percibimos es el de la propia lectura y el de la mirada del espectador cuando salta de un objeto a otro, de un significado a otro, de un sentido a otro; en las *Celdas* de Bourgeois cabe mencionar un tiempo más complejo. Aquí, la narratividad y la descripción se hallan en continua lucha, pues es imposible concebir la obra prescindiendo de una de ellas. La narratividad se impone automáticamente cuando intentamos describir la obra, ya que nuestro propio pasado y nuestros conocimientos cognitivos intervienen e intentan recrear historias asociadas a los objetos que estamos observando (Bal, 2001). No obstante, "al mismo tiempo que impone una conciencia narrativa de la temporalidad discontinua de la contemplación, la obra destruye su propia narratividad" (Bal, 2001: 28). En este aspecto en concreto creemos que la similitud con algunas características de la obra de Stein es palpable: la forma desempeña un papel fundamental en la configuración de la obra, en su espacialidad y temporalidad, en el sentido que expresa:

Su propia forma externa ya lo hace: la forma redonda despliega la temporalidad al obligarte a caminar a su alrededor, pero impide cualquier intento de estimar la duración de ese lapso de tiempo. La redondez no demuestra principio, ni tampoco fin. Y, una vez has caminado alrededor de la jaula, evitando chocar con las duras patas de bronce de la araña, la butaca con su fragmento de tapiz sigue ahí todavía, muda y cargada de narrativa, de historias sugeridas pero no reveladas por los fragmentos con los que me he topado en mi recorrido (Bal, 2001: 28).

Del mismo modo que las fronteras entre narración y descripción se vuelen difusas, Bal nos advierte de que lo mismo sucede con los límites entre el espacio el tiempo. También es la forma en *Tender Buttons* la que nos "obliga" en cierta manera a adoptar uno u otro camino de interpretación, a pesar de que son múltiples las teorías acerca de los significados de ese *estrangement* tan característico de Stein. La narración y la descripción también se hallan inmersas en una lucha, de modo que nos encontramos con un fragmento titulado con el nombre de un objeto doméstico pero, más allá de ofrecernos pura descripción, esta se entrelaza con la narración y da como resultado la narración de la historia que se encuentra detrás del objeto, sin prescindir nunca de ciertos elementos de descripción aunque, a menudo, parezcan carentes de sentido.

En esta misma línea, en ambas obras predomina el tiempo de la recepción, el hecho de que nuestra mirada vaya viajando de objeto en objeto ya implica un determinado lapso de tiempo, "porque esta instalación es imposible de concebir sin un tiempo que la articule" (Bal, 2001: 55).

De esta forma, para la autora, la ausencia de tiempo y la circularidad de la obra suponen un rechazo a la linealidad y al "orden secuencial que requiere la narrativa tal como la conocemos" (Bal, 2001: 55), renunciando al dominio por parte del espectador en el caso de *Celdas*, pero renunciando al dominio masculino y a los cánones establecidos en el caso de Stein.

En esta interpretación ligada al género, la figura de la *Araña* es primordial, como nos dice Bal, es a la vez hogar y origen de un estado anímico que nos permite enfrentarnos a la obra, que nos hace vulnerables al pasado, pues "ya sea "buena" y maternal, o "mala" porque atemoriza, la araña opera mediante su imposición de una implicación corporal que desestabiliza la escala" (Bal, 2001: 73). En este desorden en las proporciones también influyen los frascos de perfume de una forma casi contraria a la *Araña*, aunque para la autora ambas son reflejo de la feminidad. En el primer caso, la imagen de la madre; en el segundo, la joven Bourgeois en desarrollo (Bal, 2001: 58).

Cabe destacar también que a través de la presencia de múltiples objetos aparentemente inconexos, aspectos de lo público y lo privado se entrelazan (Bal, 2001: 59), dando lugar a una situación similar a la que veíamos en Stein: ¿dónde queda relegado el papel de la mujer? ¿Solo en el hogar? A través de sus obras ambas autoras critican esta visión del mundo y sostienen que ha llegado el momento de que la mujer trascienda, no solo en la sociedad sino también en sí misma.

A pesar de que Bal está de acuerdo en que los aspectos biográficos son importantes en Bourgeois, no cree que una aproximación a la obra eminentemente biográfica sea posible. Coincidimos en que a pesar de que estos elementos son importantes para comprender algunas de sus referencias, no aportan una visión lo suficientemente global y completa, no es tanto los fragmentos que Bourgeois utiliza, relacionados con su infancia – que también – sino la forma en que estos se nos presentan. Es la interpretación de la celda en su conjunto (Bal, 2001: 44) la que puede llevarnos al éxito y a su asimilación y comprensión. En este sentido queremos recordar las alusiones que hace Bal acerca de Freud y el inconsciente, pues ciertas evocaciones lo son y “el sujeto no es amo de la casa, protección y apertura al espacio exterior” (Bal, 2001: 39). Así, las celdas se convierten en celdas de la mente, en una cárcel en el tiempo presente.

En este ensayo se nos muestra que aunque la relación visual que establecen las esculturas se encuentre en el pasado, también se actualiza constante e infinitamente creando recuerdos nuevos en el momento de la contemplación, precisamente debido a la corporalidad de los sentidos (Bal, 2001: 48).

Esta expresión narrativa en dos tiempos podría relacionarse con los aspectos psicológicos más profundos que dominan la obra:

(...) *Araña* lo hace (nos ayuda a entender los aspectos de la propia narrativa) trayendo a primer plano sus aspectos visuales más notorios, en la manera en que estos encarnan el rechazo tenaz a las dicotomías que gobiernan nuestra cultura. En todos los niveles de la visualidad – y ahí es donde reside lo “impensado conocido” – la obra de Bourgeois rechaza categóricamente esas dicotomías: entre la mente y el cuerpo, la abstracción y figuración, la visualidad y la tactilidad, la superficie y el volumen, el tiempo y el espacio. Estas dicotomías fundamentales generan otras dicotomías, más directamente reconocidas, tales como las de hombre-mujer y blanco-negro, pero también las que tienden a impedir que el arte visual alcance su efectividad como *pensamiento* (Bal, 2001: 49).

El término *cell* evoca “la sangre y la enfermedad, el cuerpo y la vida; pero también la prisión, el confinamiento y la clausura” (Bal, 2001: 61). Y del mismo modo que los elementos de las *celdas* se relacionan entre sí como células en un organismo – y el espectador es uno de esos elementos – (Bal, 2001: 64), podría pensarse que los elementos que conforman *Tender Buttons* operan de la misma manera: oposiciones que se expresan con una multitud de partículas que forman un cuerpo, una *habitación*, una idea... todos ellos necesarios e imprescindibles:

El carácter celular – el pensamiento visual que ofrecen las *Celdas* como concepto, y esta celda como cuerpo de araña – sostiene una perspectiva dinámica de la confrontación que reorienta el concepto mismo de la otredad, de externo a parásito y, por lo tanto, diferenciado en el interior. Si un edificio es un cuerpo, no es un cuerpo unificado simétrico. Los cuerpos pueden ser deformados, cambiados, pueden enfermar. Es de esperar que como un todo, como un concepto, las *Celdas* incluyan, entre sus muchas tramas, al menos el relato de la enfermedad. Incomodidad, contagio, aislamiento; células cancerosas que no obedecen las reglas del organismo (Bal, 2001: 68, 69).

En relación con la obra de Stein, otra de las producciones de Bourgeois que nos han parecido relevantes para esta asociación ha sido *Femme Maison*, donde se representan cuerpos de mujeres cuyas cabezas han sido sustituidas por casas. Según las palabras de Julie Nicoletta, la artista explora problemas de género y el dilema de la comunicación (Nicoletta, 1992), lo que parece estar muy en consonancia con *Tender Buttons*: la mujer atrapada en el hogar y su grito de auxilio.

Las dos obras que hemos mencionado a lo largo de este análisis tienen en común que esconden, en sus capas más profundas de entendimiento, gran parte de la naturaleza psicológica de sus creadoras. Y, por eso, se hace necesario el estudio más allá de la forma para comprender lo que los propios textos artísticos nos dicen.

3. Un ejemplo práctico

Con el fin de ilustrar de una forma más práctica la semejanza entre ambas autoras, creemos que cabe escoger un fragmento de "Objects", siguiendo con la opinión de Jonathan Monroe de que es la parte de la obra más violenta, donde hay una mayor acumulación y donde la crítica a lo establecido está más presente.

Cojamos por ejemplo el fragmento "A Chair":

A widow in a wise veil and more garments shows that shadows are even. It addresses no more, it shadows the stage and learning. A regular arrangement, the severest and the most preserved is that which has the arrangement not more than always authorised.

A suitable establishment, well housed, practical, patient and staring, a suitable bedding, very suitable and not more particularly than complaining, anything suitable is so necessary.

A fact is that when the direction is just like that, no more, longer, sudden and at the same time not any sofa, the main action is that without a blaming there is no custody.

Practice measurement, practice the sign that means that really means a necessary betrayal, in showing that there is wearing.

Hope, what is a spectacle, a spectacle is the resemblance between the circular side place and nothing else, nothing else.

To choose it is ended, it is actual and more than that it has it certainly has the same treat, and a seat all that is practiced and more easily much more easily ordinarily.

Pick a barn, a whole barn, and bend more slender accents than have ever been necessary, shine in the darkness necessarily.

Actually not aching, actually not aching, a stubborn bloom is so artificial and even more than that, it is a spectacle, it is a binding accident, it is animosity and accentuation.

If the chance to dirty diminishing is necessary, if it is why is there no complexion, why is there no rubbing, why is there no special protection. (*Tender Buttons*)

Una viva muestra de la experimentación tan característica de Stein, una experimentación que trata de romper no solo con las formas literarias convencionales sino con una sociedad y una forma de pensar también convencionales. Podría decirse que la escritura de Stein tiene algo de relación con el "Stream of Consciousness" tan importante en otros autores como Joyce y Woolf, especialmente si consideramos sus estudios de psicología.

Para Monroe, la silla de Stein no es solo una silla, sino la opresión que sufre la mujer. "El velo es sabio porque sigue las convenciones, así como las disposiciones regulares (heterosexualidad)" (Monroe, 1987: 190). Así es como nos encontramos ante un más allá de las cosas. En su análisis, muchas de las palabras escogidas hacen referencia a este comportamiento convencional tras la muerte del marido: "wise", "even", "regular arrangement". No obstante, tal y como hemos visto hasta ahora, nunca se nos presenta un concepto sin también presentar su contrario, por lo que Monroe nos dice que este convencionalismo ya no tiene ningún sentido, lo que se muestra a través de las palabras "it addresses no more", y que impide a la mujer ser consciente de sus posibilidades: "it shadows the stage and learning" (Monroe, 1987: 190).

Tampoco faltan las referencias al hogar y a la sociedad patriarcal, a la monogamia y la heterosexualidad. Finalmente, el fragmento concluiría con un llamamiento de solidaridad y resistencia a las mujeres, sugiriendo que tras la muerte del esposo ha llegado la hora de brillar por sí mismas: "(...) shine in the darkness necessarily, actually not aching" (Monroe, 1987: 191).

Las alusiones sexuales también son importantes en este fragmento y a lo largo de toda la obra y, junto con el clímax de la violencia, están presentes al final de "Objects":

Aider, why aider why whow, whow stop touch, aider whow, aider stop the muncher, muncher munchers.

A jack in kill her, a jack in, makes a meadowed king, makes a to let. (SW, 476)
(Monroe, 1987: 194)

Para Monroe, siguiendo con la interpretación de Gass, el título debería ser leído como "This Is Distress, Aid Her". De forma que "Aider" podemos leerlo como un infinitivo, de forma pasiva y estática, o como un imperativo que insta a poner fin a la violencia (Monroe, 1987: 194, 195).

"A jack in kill her" es la figura del poder sexual masculino no solo para Monroe, sino también para Mena Mitrano, para quien la violencia culmina en estas pocas líneas (Mitrano, 1998: 94), donde "jack in kill her" es un "jackass" que lleva a cabo la acción (Mitrano, 1998: 88) y donde "rub her coke" suena demasiado a "cock" y a "choke" para, al final, imponerse como un castigo a la autora de *Tender Buttons* (Mitrano, 1998: 94).

A través de la descripción, Stein crea la ilusión de un contenido interior críptico (Mitrano, 1998: 90), y pone como ejemplo el fragmento "Book" en el que, según la autora, "White all white no head" es válido para toda la obra: "su vaciedad de temas claramente separable de un discurso auto reflexivo, su semejanza con las dañadas y sumergidas ruinas, muestra una desvinculación activa del poder y la jerarquía (Mitrano, 1998: 93) – tal y como veíamos que sucedía en el caso de *Bourgeois* y su rechazo a las dicotomías establecidas –. No obstante, volviendo a "A Chair", nos encontramos con diversos términos que nos recuerdan las reflexiones de Mieke Bal acerca de la obra de *Bourgeois*: "garments show that shadows are even" de la misma forma que los objetos adornan la Celda y nos producen esa sensación de desazón a través de las irregularidades en la escala.

"A regular arrangement, not more than always authorised, a suitable establishment, well housed, practical, patient and staring, a suitable bedding..." todo nos recuerda al concepto de hogar que nos desvelaba *Bourgeois*, la *Celda* que vemos, que nos invita a entrar, en la que estamos "autorizados", pero que nos hace sentir inseguros una vez dentro, porque se convierte en nuestra propia jaula, en nuestra propia casa: son nuestros recuerdos y este poema es el castigo de Stein. "Not any sofa" sino esa butaca de cineasta en el medio de la celda.

"Hope, what is a spectacle, a spectacle is the resemblance between the circular side place and nothing else, nothing else", un espacio circular y no lineal que es la *Celda* y su comportamiento en el tiempo, su naturaleza narrativa, un espectáculo. "If the chance to dirty diminishing is necessary, if it is why is there no complexion, why is there no rubbing, why is there no special protection", la protección de la *Araña* que se ha convertido en nuestra casa.

La silla que utiliza *Bourgeois* en esta instalación tampoco es casual, a través de la descripción de Bal:

Mi mirada vacila entre estos fragmentos en la pared exterior de la jaula y su interior, donde está tan solitaria una butaca (...); ésta es bastante normal, como una silla de director de cine, pero mediante el tejido abandonado sobre ella se la hace parece histórica, casi como un trono. No mucho: la aparente historicidad es teatral, presentada abiertamente como una falsificación, solo un barniz. La parte del tejido que cuelga tiene borlas. ¿O no? Las borlas no son reales, únicamente representaciones planas de borlas. Localizadas en el área genital (si la butaca fuera un cuerpo) las borlas intermedias parecen estar riéndose del cuerpo cuya ambición es sentarse allí y dirigir esta obra teatral múltiplemente ficticia. Las serpientes amenazan con estropear la diversión (Bal, 2001: 14).

Cuando se trata de describir la celda de *Bourgeois*, la narración pugna en todo momento por volverse predominante. Es imposible describir aquello que observamos sin recurrir a la narración, a darle un sentido y una historia que los objetos, en sí mismos, no poseen. Y así, son los propios recuerdos del receptor los que dan un sentido a la obra (Bal, 2001).

En ambos casos vemos como una silla no es una silla. Ambas pertenecen a otro orden de cosas, referencia inmersa en nuestro conocimiento del mundo, cuyo entendimiento requiere del esfuerzo activo de nuestra razón. El entimema se hace menos obvio, las premisas no se relacionan de forma tan evidente (Vega y Vega, 2012), no hay metonimia pero tampoco es metáfora, sino el uso puro de la lógica del lenguaje, que nos permite trascender las palabras y buscar su lugar en el mundo de las ideas.

La butaca de Bourgeois es el lugar vacío y central diseñado para ser ocupado por el espectador, desde donde podríamos contemplar todas las especificidades de esta obra – y ser parte de ella –, es lo que nos abriría la puerta al pasado que se nos intenta narrar a través de esos objetos fragmentados y relatados (Bal, 2001: 52). Pero también es donde la indefensión ante la araña y la jaula es mayor. Esa naturaleza ficticia es también la naturaleza ficticia del hogar en el que la mujer queda recluida, y también hace referencia a lo que decía Monroe: “it addresses no more”. Como vemos es una butaca vieja, rota, con dibujos de serpientes que nos amenazan y está recortada precisamente en la zona de los genitales.

Tal y como podemos ver, el peligro de la violencia nos acecha, aunque quizá de forma un poco más sosegada que en Stein: “Las serpientes amenazan con estropear la diversión”. Podría decirse que la naturaleza de la violencia en Bourgeois es diferente. Aunque también trate el género y la sexualidad, en su caso tiene más que ver con la violencia de la monotonía, del encierro, de la protección que se vuelve sofocante, de la casa que se vuelve celda y viceversa. En ambos casos: una mujer atrapada en las convenciones del hogar creado por la jaula y por la presencia maternal de la araña.

Algo similar podemos encontrarlo, de nuevo, en *Kontakthof*. El objeto silla se vacía de su referencia inocua cuando vemos a los hombres o adolescentes arrastrarse violentamente por el escenario, moviendo las sillas con el impulso de su propio cuerpo, persiguiendo a las mujeres que intentan alejarse (o no) de ellos. Y de nuevo tenemos la violencia detrás del objeto.

Pero el concepto de agresividad al que hace referencia Monroe en Stein está presente en la obra de Pina Bausch en multitud de ocasiones. Quizá la más destacable sea aquella en la que un hombre vestido de traje aparece ante una mujer con un vestido color pastel, se le acerca y le dedica suaves caricias. Pronto otro hombre se une al primero e intenta acaparar la atención de ella. Y así cada vez son más hombres y las caricias se vuelven violentas y la mujer ha quedado totalmente sometida ante las figuras masculinas. Es la acumulación como medio de expresión a la que también hace referencia Monroe.

4. Conclusiones

En lo que se refiere a la obra de Stein se habla de referencialidad y abstracción, una dicotomía que también nos encontramos en el ensayo de Bal acerca de la obra de Bourgeois. Sin embargo, creemos que en ambos casos se trata de expresiones que no se ajustan ni a una ni a otra categoría, sino que reúnen características de ambas.

En los dos casos, el uso de la metonimia es imprescindible: nuestros ojos recorren la celda de Bourgeois de la misma manera que, en nuestra mente, nuestros ojos recorren una habitación o incluso objetos concretos cuando leemos el texto de Stein. Pero no se quedan aquí, sino que van más allá hacia usos como el de la sinécdoque y la metáfora.

Si las Celdas van a preservar la integración de la escultura y la arquitectura – no simplemente a pasar por alto la primera en favor de la segunda – es necesario que la tensión entre protección y amenaza, entre seguridad y confinamiento, inherente al hogar-cuerpo (que en *Araña* es el cuerpo como hogar) no sea resuelta en ninguna de las dos direcciones (Bal, 2001: 115).

De este modo, nos encontramos ante dos obras donde las dicotomías desempeñan un papel imprescindible, donde el carácter psicológico y el significado son tan importantes como la forma, aunque estamos de acuerdo en que es precisamente la forma la que ayuda a configurar esos significados. Son dos obras que, a través de formas insólitas, nos hablan de violencia y jerarquía patriarcal, fundamentalmente mediante descripciones y configuraciones biográficas o referentes al hogar.

Gertrude Stein, Louise Bourgeois y también Pina Bausch son tres autoras que, en momentos históricos diferentes, se hicieron eco de los problemas inherentes a la vida privada y doméstica de la mujer, a la necesidad de protección de un hábitat – o jaula – que protege pero que también encierra, riéndose de alguna forma de esos objetos que, tradicionalmente, han sido los fragmentos que componen sus vidas.

Obras citadas

Bal, Mieke. (2001). *Una casa para el sueño de la razón [Ensayo sobre Bourgeois]*. Murcia: Nausicaä Edición Electrónica, S. L. Traducción de Rafael Sánchez Cacheiro, revisada y completada por Ángel Paniagua. Título original: *Louise Bourgeois's Spider, The Architecture of Artwriting*, The University of Chicago Press.

- DeKoven, Marianne. (1981). "Gertrude Stein and Modern Painting: Beyond Literary Cubism" en *Contemporary Literature*, 22(1), pp. 81-95.
- Mitrano, Mena. (1998). "Linguistic Exoticism and Literary Alienation: Gertrude Stein's "Tender Buttons"" en *Modern Language Studies*, 28(2), 87-102.
- Monroe, Jonathan. (1987). "The Violence of Things: The Politics of Gertrude Stein's "Tender Buttons"". En *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre* (pp. 177-208). New York: Cornell University Press.
- Nicoletta, Julie. (1992). "Louise Bourgeois's Femmes-Maisons: Confronting Lacan" en *Woman's Art Journal*, 13(2), pp. 21-26.
- Piñero Gil, Eulalia. (2003) "Las óperas feministas de Gertrude Stein" en *Dossiers féministes*, nº 7 dedicado a: No me arrepiento de nada, mujeres y música, pp. 65-79.
- Stein, Gertrude. (1997). *Tender Buttons: Objects, Food, Rooms*. Mineola, New York: Dover Publications, Inc.
- Vega y Vega, Jorge. (2012). *Del Razonamiento a la Argumentación. Teoría y práctica de las destrezas discursivas en la nueva sociedad del conocimiento*. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.

Marta Montesdeoca es traductora e intérprete por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y actualmente estudia el Máster en Estudios Literarios de la UCM. Ha trabajado como profesora de primaria en París; como traductora, revisora, responsable de ventas y marketing para WordExpress Corporation, en Los Ángeles; y actualmente en el departamento de recursos humanos de SAP España. Le interesan especialmente las literaturas de habla inglesa y francesa y su relación entre ellas y con otras artes.

Contacto: marta.mr691@gmail.com