

“sang” [867]) com dels temes i variacions de les flors, les espines i els colors (903). I és, de fet, en aquesta part, on es prova més fidelment l’afirmació que el seminari està “del costat del cos” (506), ja que Cixous parerà l’orella al cos de l’escriptura i a la seva música, lectura que podríem comparar amb l’anàlisi psicoanalítica. El recurs a la psicoanàlisi s’intensifica en unes sessions dedicades al paper del somni en la història, la vigília i, per descomptat, la literatura, especialment a Proust, al qual, desconeixent l’obra freudiana, bateja com a “Froust”, ja que “el seu narrador i el seu joc” són capaços “de multiplicar, de dividir el jo” (951) tot bastint un “un espai analític” (501). Així, tot revisitant la reedició de *La interpretació dels somnis* (gest repetit amb altres novetats editorials), tracta de llegir l’inconscient dels textos, així com les empremtes de la diferència sexual. Cixous, que no cessa de plantejar la literatura en termes “d’escena” (798) i de “cops de teatre” (704), tanca el volum amb un exquisit examen de l’escenificació de la “indecisió sexual” (925) en l’obra proustiana, lectura que revisita i relança aquella que Derrida feu de Jean Genet a *Glas*.

ORIO LÓPEZ-ESTEVE  
lopezeo@institutdelteatre.cat

D.O.I.: 10.1344/Lectora2022.28.26

**Institut del Teatre**

## **Entre plumas y pinceles: imágenes femeninas en la literatura y la pintura (1800-1950)**

Eva María Flores Ruiz y Yolanda Victoria Olmedo Sánchez (eds.)

Madrid, Sial & Trivium, 2020, 216 pp. ISBN: 978-84-18333-61-3

Abordar los vínculos de literatura y pintura, materia de antigua reflexión y controversia, impone abrumadoras deudas de inspiración y cita. Terreno muy transitado, pero que admite lecturas innovadoras como las que, merced a la meticulosa edición de Eva María Flores y Yolanda Victoria Olmedo, plantean estas páginas. El encuadre, abarcador de la mujer representada en las artes o activa en la creación, se abre a la explotación teórica, a la vez que ordena una historia parcialmente soterrada que imperiosamente pide cronistas e intérpretes.

Una mirada crítica a las imágenes escudriña significados traídos de distintos frentes: la constelación social suscitadora del acto pictórico; las relaciones de dependencia o autoridad entre artista y modelo; las ideas y actitudes coetáneas, con sus automatismos y comodines; la presión del mercado; la competencia y emulación entre artistas, ansiosos de ocupar posiciones académicas y sociales o conquistar estilos. La variable de género complica aún más este ramificado árbol

de indicios; y más, si, como se señala en la introducción, el arco temporal elegido viene a coincidir con una etapa en que “la mujer salta al otro lado del espejo”, para medir por sí misma los abismos y horizontes de la producción literaria o pictórica.

Cabe evocar un peligro de la interpretación, que no es otro que la sobreinterpretación. Frente a la ecuación horaciana *ut pictura poesis*, Lessing marcó, en efecto, una distinción útil. La escritora administra un medio temporal, siendo libre de ampliar a discreción la carga de detalles y sucesos en su obra, al dictado de la infatigable imaginación. Pero pintoras y escultoras han de purgar acción y escenario, dada la coacción espacial que imponen sobre su obra el marco y el zócalo: plasman la instantánea de una única acción por medio de su momento más álgido (*der prägnanteste Augenblick*); la escritura ofrece en sucesión distintos puntos de vista. Por ello, las ausencias o adyacencias en una obra visual podrían antojársenos deliberadas y significativas, cuando a menudo son simples productos de las leyes del medio, que fuerzan a excluir, seleccionar y cortar con firme pulso, con criterio más compositivo y plástico que ideológico. De ahí los riesgos interpretativos de la obra visual, pues muchos de sus azares genéticos no tienen intención; ha de ser extrema la cautela a la hora de atribuir intenciones y voluntades. Solo comparten con las artes visuales este principio de economía algunos formatos muy pautados, como el soneto. Y en tal caso emerge la misma restricción, luminosamente enunciada por Verlaine: “*qui dira les torts de la Rime?*”.

Buena parte del libro estudia la representación pictórica de mujeres artistas. Rocío Cárdenas Luna (39-68) se aproxima a la caracterización, incipiente y dubitativa, de un parnaso femenino en los retratos de Avellaneda, Böhl de Faber y Coronado. Con copiosa información primaria, Yolanda Victoria Olmedo (69-106) recorre el escenario cordobés, un ámbito alejado de los grandes centros innovadores, que ofrece precisamente por ello un contraste de especial relevancia. De entonación lúcidamente empírica son dos capítulos que versan sobre la presencia de mujeres artistas en la revista *Blanco y Negro* (Isabel Rodrigo Villena, 165-196) o en el Ateneo sevillano (Gerardo Pérez Calero: 197-216).

Otros tres capítulos miran a la mujer en sus avatares fuera del campo artístico. Francisca Vives Casas (19-38) describe el tránsito del siglo XIX al XX en la pintura vasca, que decanta su representación hacia tres tipos: la mujer casera, ángel del hogar; la trabajadora en su medio laboral; la mujer fatal. Eva María Flores (107-130) centra su atención en una figura íntima y despreciada a la vez, la de la nodriza: sacralizada en la pintura gracias a la herencia iconológica de la Virgen lactante, pero vapuleada en las letras por higienistas y satíricos —confirmando la disparidad de caminos que, al abordar un mismo tema, emprenden escritores y pintores—, es un nodo de gran potencial teórico, tratado aquí con oportunos enlaces y bien traídas citas. Isabel Clúa (131-164), en un capítulo de densa vertebración teórica,

indaga el tratamiento pictórico de la prostituta. Son pinceles que resbalan sobre superficies impenetrables, hacia contenedores no colonizables por la mirada: asco y fascinación; caricia en el burdel y disección en la mesa de autopsia; desnuda mudez y ofuscación de ostentosa indumentaria.

La cosecha de intuiciones formalizadas en el libro abre espacios de discusión: la ausencia de la utilería del escritor en cuadros de literatas (Cárdenas: 50; Vives: 28), ¿es significativa o forma parte de una tendencia general antirretórica que sitúa al artista en su contexto burgués y centra su caracterización en el gesto y la mirada? La presentación ensimismada, indiferente, de las mujeres públicas en la obra de Gosé (Clúa: 139), ¿subraya la inaccesibilidad femenina o es un subproducto de la representación comercial en los catálogos de moda? ¿Confirma la hemeroteca coetánea algunos sesgos aquí sugeridos? Planteaba Vives (37) una pregunta rica en promesas: de haber sido más las mujeres pintoras, autónomas y celebradas, ¿habría ofrecido su obra una visión del mundo similar a la de sus colegas pintores? Es útil recordar la observación de Patrick Bade: en la obra de grandes pintoras como Morisot, Cassatt, Valadon o John, el tema de la *femme fatale*, la maligna *quaerens quem devoret*, está ausente.

A tales Caribdis y Escila —hacer justicia a la rica teoría *pictura-poesis*; evitar la proyección y la sobrelectura— se enfrentan, conscientemente, los textos de un libro como este. Ello hace doblemente estimulante la tarea, que, dentro de la variedad de encuadres y temáticas, marca un rumbo rico en hallazgos e intuiciones, al tiempo que inaugura debates. Ingresa pues este texto en la incesante rueda que écfrasis e ilustración, en sucesión, hacen girar. La primera describe e interpreta imágenes, creando textos a partir de ellas; la segunda produce nuevas figuras a partir de los textos. Al girar la rueda, los significados se transforman y amplían: de la infidelidad de copia entre ambos medios se nutre la cultura. El presente libro, de contrastada y sabrosa trama, denso en referencias, datos primarios y perspectivas de investigación, abre puertas a un campo sorprendentemente desatendido hasta ahora por los estudios literarios.

PASCUAL RIESCO CHUECO  
riescohueca@us.es  
**Universidad de Sevilla**

D.O.I.: 10.1344/Lectora2022.28.27