

**IMÁGENES DE ÉPOCA
EN LOS RETRATOS TEMPRANOS DE
GERTRUDE STEIN**

**Claudia Patricia Vinueza Riveros
445878**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
MONOGRAFÍA DE PREGRADO**

Modalidad : Literatura

Facultad de Ciencias Humanas

Filología e idiomas – Inglés

Director de tesis: Profesora Norma Ojeda O.

Diciembre 3 de 2007



Picasso. *Gertrude Stein*, 1906.

TABLA DE CONTENIDO

	Página
1. Introducción	4
2. Marco referencial	9
2.1. Correspondencia de las artes	10
2.2. Imágenes de época	14
2.3. Caracterización de la época y el cubismo	17
2.4. Caracterización de la obra de Gertrude Stein	25
2.5. Estado del arte	36
2.6. Teoría estética de la recepción	44
2.7. Deconstrucción	46
3. Análisis	53
3.1. Forma primaria de los retratos de Gertrude Stein	53
3.2. Forma secundaria de los retratos de Gertrude Stein	64
3.3. Ada	68
3.4. Orta or One Dancing	74
3.5. Picasso	81
3.6. Ecos de Stein en la posmodernidad	85
4. Conclusión	91
5. Bibliografía	93

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo nace como materialización de un interés surgido a partir de la lectura de varios cuentos y las imágenes de obras de arte que ellos suscitaron. Estas evocaciones y una profunda huella dejada por una previa formación académica en las artes plásticas son los motivos que llevaron a plantear la presente monografía.

Entre los textos leídos y las imágenes producidas se encuentran los cuentos de Raymond Carver y las pinturas de Edward Hopper. En sus cuentos pueden encontrarse denuncias donde se pone en entredicho el sueño americano y se cuestiona la finalidad de la vida. Denuncias tan crudas y reales como las del “ hiperrealismo” , e inclusive como las presentes en obras de arte del “ art povera” ¹.

Empezó entonces un interés por la correspondencia entre las diferentes artes y la exposición de aspectos sociológicos existentes en literatura. El primer interés dio como resultado el acercamiento a obras literarias con un fuerte vínculo a expresiones plásticas, puesto que Carver ha sido ampliamente identificado con el arte minimalista. Fue así como se llegó a la obra de la también norteamericana Gertrude Stein, especialmente a los retratos literarios de su fase temprana que poseen una estrecha conexión con el arte cubista, que aunque transformada, permanecería durante toda su carrera literaria.

¹ Arte de los 60 que emerge como reacción a las políticas italianas de la post-guerra. Su agresivo afán por explorar y experimentar con el objeto de arte y romper con cualquier tipo de complacencia, los llevó a emplear materiales y procesos tan diversos como sorprendentes. Este arte no denota un arte empobrecido sino uno hecho sin restricciones. Examinaba la relación entre el arte y la vida con un marcado discurso político lleno de humor negro, fuerza y cambio. Este arte puso al observador en el centro de una discusión acerca del significado y la experiencia.

Emerge entonces la necesidad de encontrar algún tipo de teoría sociológica basada en imágenes; de esta manera, se llegó al concepto de *imagen de época* de Arnold Gehlen, el cual desde una perspectiva sociológica y antropológica, plantea que el hombre se establece en el mundo a través de su cultura, la cual le permite vivir generación tras generación con una noción histórica de su asentamiento y su sentido de pertenencia. Esta visión de Gehlen permite analizar sociológica e históricamente los retratos *Ada, Picasso y Orta or One Dancing* de Gertrude Stein a través de las relaciones entre la literatura y la plástica, llegando finalmente al deseo de realizar un posible estudio interdisciplinario de un texto literario. Esa es precisamente la relevancia del trabajo de Stein. Su obra abrió la puerta a una nueva concepción del mundo y terminó por cerrar aquellas que habían sido las que imponían el sendero del arte. Stein exhortó a muchos artistas que querían plantear nuevas cosas y experimentar. Algunos de ellos fueron: Picasso, Matisse y Hemingway. Sin embargo, durante esta época, su obra estuvo ceñida a esferas académicas, donde su circulación era muy limitada, y sólo en algunas esferas, pues aún en el ámbito académico, su obra fue incomprendida y clasificada de “ sinsentido” . No obstante, la posmodernidad encontraría las herramientas teóricas para reivindicar su trabajo. Visiones como las de la deconstrucción, pueden probar que Stein más que una escritora moderna, es posmoderna. Por esto, en la actualidad es inexcusable no retomar trabajos como éste que articulan diferentes disciplinas y explorarlos para poder obtener un conocimiento integral, ya que uno de los rasgos distintivos de nuestra época es el acercamiento a trabajos más holísticos y multidimensionales. Esa es precisamente la intención de este trabajo, retomar a Gertrude Stein, quien no fue cabalmente comprendida en su época y validarla, exponiendo cómo su obra trasciende su tiempo y llega hasta nosotros abriendo de paso el camino para un gran número de tendencias artísticas posteriores.

A continuación se plantean los objetivos, descripción y metodología del trabajo.

Objetivo general

- Establecer correspondencias entre los retratos de Gertrude Stein y las expresiones visuales que sugieran sus textos a partir del concepto sociológico y estético de *imagen de época* de Arnold Gehlen y de la morfología presentada por la

correspondencia de las artes de Étienne Souriau con el fin de mostrar la trascendencia de su obra temprana en las tendencias postmodernas del s.xx

Objetivos específicos

- Señalar los elementos que permiten catalogar los retratos entre 1908 y 1912 de Gertrude Stein como cubista.
- Definir y articular los conceptos de imagen de época y cubismo en los retratos anteriores.
- Evaluar y seleccionar algunas obras plásticas que expresen visualmente estos escritos de Stein.
- Identificar las raíces estéticas e ideológicas de tendencias posmodernas tales como: arte abstracto y cinético.

Este trabajo consta de dos grandes partes. La primera contiene todos los parámetros teóricos que fueron necesarios para el análisis de los tres retratos tempranos de Stein. Esta fue una labor ardua, ya que poco se ha hecho en relación con trabajos multidimensionales y menos donde se encuentre una correspondencia entre dos artes diferentes. Esto hizo muy difícil el proceso puesto que no existe un patrón que pudiera seguirse para elaborar una metodología para el análisis y una sola teoría que permitiese la interpretación de los retratos, por lo cual se debió apelar a una gran variedad de ellas. Así, el Marco referencial es un compendio de teorías y descripciones tan diversas como complejas.

La segunda parte es el análisis como tal, el cual inicia describiendo la forma primaria y secundaria de los retratos de Stein de una forma global. Una segunda sección estudia los tres retratos individualmente contemplando la forma primaria y secundaria indistintamente para proteger el sentido unitario del retrato. Finalmente, se presenta un análisis de la trascendencia de Stein en la actualidad y se le expone como una escritora posmoderna más que moderna.

A lo largo del trabajo se presentan imágenes de obras de arte visuales. Ellas tienen tres propósitos principales: servir como ejemplo, ser la correspondencia visual del retrato y señalar las repercusiones de la obra de Stein. En el Análisis de la forma primaria de los retratos y en el Marco referencial las imágenes se emplean como visualizaciones y ejemplos de aquello expuesto. En el análisis individual de los retratos es donde se pueden encontrar las imágenes visuales que tiene elementos de correspondencia con ellos. Y en último lugar se encuentran imágenes de diferentes artes en las que el legado de Stein se retomó directa o indirectamente para poner en evidencia la importancia, resonancia y alcance de su genio.

Metodología

El análisis de la obra de Stein tendrá una aproximación ecléctica pero fundamentado en las distinciones y correspondencias de las artes establecidas por Étienne Souriau. Se hizo necesario un enfoque ecléctico puesto que no hay una única teoría que pueda emplearse para un análisis en el cual se haga una correspondencia entre diferentes artes. De hecho, en el estado del arte se pone en evidencia que no hay estudios de este tipo. Por lo anterior, también se emplearán nociones como el de la sinestesia y una teoría como la de la Estética de la recepción para realizar el análisis de los retratos “ *Ada* ” , “ *Orta or One Dancing* ” y “ *Picasso* ” de Stein y seleccionar la obra de arte visual que contenga la mayoría de elementos posibles para encontrar un lazo entre el retrato y ésta.

Como primera medida, se contemplarán aspectos generales en la obra de Stein y se diferenciarán los elementos de la forma primaria y secundaria en los retratos sobre la base de que la literatura posee ambas formas. Esto para que en el estudio individual de los retratos, el lector del presente análisis pueda identificar tales elementos, puesto que en cada retrato el análisis se hará globalmente para poder percibir la unidad de la obra.

En el estudio general de la forma primaria se pondrán en evidencia los diferentes elementos presentes en los retratos como: los párrafos, la palabra, el ritmo y las estructuras gramaticales, y se establecerá la correlación con los elementos de la forma primaria presentes en una obra visual como lo son: el color, la pincelada, el movimiento y

la composición. Para tal efecto, se emplearán los mecanismos estructuralistas planteados por Dubnick y los que se encuentran en el *Ars poética* de Stein.

Con respecto a las generalidades de la forma secundaria se tendrá como referencia el concepto de Imagen de época de Arnold Gehlen, con el cual se analizarán los valores sociales presentes en los retratos de Stein y develar la intención final de éstos según la interpretación e inferencias de la autora del presente trabajo.

Para el estudio individual de los tres retratos se tomarán los elementos de la forma primaria y secundaria y se presentarán como correspondientes a tales formas en una obra visual. La selección de la obra plástica se basará en consideraciones sinestésicas y en una identificación catártica tanto con la obra escrita como la visual. A medida que se expongan estos elementos y correspondencias se irá descubriendo la interpretación y el sentido otorgado a cada retrato.

El propósito de este análisis es el de mostrar la trascendencia artística y social de la obra de Stein por medio de la estética de la recepción para lograr una catarsis que pueda hacer tomar conciencia del impacto e importancia de esta escritora en su época y la actual. Para ello, también se tomarán elementos de la deconstrucción con los cuales se intentará reivindicar a Stein como una escritora posmoderna más que moderna.

Este último apartado se iniciará estableciendo su genialidad y naturaleza vanguardista para proseguir con la identificación de los elementos de deconstrucción presentes en su obra y que la ratifican como una artista posmoderna. Tras establecer esto se enseñarán diferentes obras de arte (de diferentes artes) que emplearon conceptos de la obra de Stein (directa o indirectamente) para su propio proceso creativo. Al igual que en el estudio de los retratos, las obras de arte se escogerán a partir de elementos de la forma primaria y secundaria. Como ya se estableció, estos elementos tampoco estarán diferenciados para no romper con la percepción de globalidad de la obra.

2. MARCO REFERENCIAL

Para emprender el presente trabajo monográfico se hace necesario introducir algunos conceptos que establecerán el marco referencial para el análisis de la obra de Gertrude Stein.

El primer concepto y el que se empleará para la metodología es el de la *Correspondencia de las artes*, para lo cual se tomará la visión del filósofo y esteticista francés Étienne Souriau para establecer así, una relación con obras de arte, principalmente pinturas.

Posteriormente, se tomará el concepto de *Imagen de época* del filósofo y sociólogo alemán Arnold Gehlen, donde plantea el arte como una manifestación cultural empleada por el hombre para afianzar su permanencia en el planeta.

En tercera instancia se hará una *caracterización de la época cubista* donde se puede reconocer el comienzo de una tradición de la ruptura.

A continuación se *caracterizará la obra de Stein*, como una literatura a la cual se le puede dar la denominación de *cubista* mediante un estudio estructuralista realizado por la lingüista Randa Dubnick.

Brevemente se hará un recorrido por varios trabajos que han desarrollado diferentes personas en torno a la obra de Stein para seguir inmediatamente con su *Ars poética*, la cual está compilada en textos basados en conferencias que tuvieron lugar en Estados Unidos.

Finalmente, se presentará una breve descripción de la Teoría de la recepción pues se hizo necesaria para permitir una interpretación personal y sinestésica de los retratos y su correspondencia con algunas obras de arte visuales. Además se expondrán los elementos de la deconstrucción de la teoría de Derrida los cuales permitirán un análisis de la obra de Stein y que permitirán demostrar también que antes de ser una escritora moderna, ella merece ser clasificada como posmoderna.

CORRESPONDENCIA DE LAS ARTES

En su libro, *La correspondencia de las artes*, Étienne Souriau sostiene que existen equivalencias entre las artes, presentándose éstas con mayor naturalidad entre algunas de ellas.

Su análisis intenta revelar las consonancias entre diferentes artes, comenzando por establecer un vocabulario común. El arte como creador de nuevos y diferentes mundos, se observa para establecer su morfología, orden y normas que lo rigen; determinando así, los principios que los constituyen. Pero antes de mostrar su morfología, para Souriau es importante señalar que una obra de arte existe en diferentes niveles:

- Existencia física, o corporeidad que permitirá presentar al receptor todas las cualidades sensibles de la obra.
- Existencia fenomenológica, la cual, según el autor, es la “ combinación de apariencias sensibles” . En este plano la obra de arte está compuesta por apariencias sensibles, no por sensaciones, es decir, por todos los elementos inherentes de la obra que tienen una cualidad para percibirla por los sentidos en vez de por la apreciación del receptor.
- Existencia “ reica” o “ cosal” es el proceso de evocación presente en el receptor, el cual puede suceder por interpretación perceptiva directa o por ilusión figurativa.
- Existencia trascendente es lo que el autor denomina “ cuerpo místico” y “ eleva” la obra de una simple presencia de elementos plasmados materialmente poseedores de cualidades propias y generadores de recuerdos a un nuevo plano, el del universo del discurso, que le confiere a una obra de arte su sentido de algo sacro.

Es necesario decir que todos estos niveles de existencia coexisten en una obra de arte. No tienen jerarquía y no dependen de ningún otro, simplemente se manifiestan y cada observador/lector oyente puede identificarlos en diferentes momentos durante el proceso de recepción.

Varios intentos se han realizado para establecer diferencias entre las artes, algunos de los más comunes han sido: artes plásticas y demás artes y artes del tiempo y artes del espacio; pero para Souriau la verdadera distinción es dada por las *Qualia* o cualidades sensibles propias de cada arte. A diferencia de la existencia fenomenológica, estas *Qualia* surgen de su esencia y no de la manera como se perciben. Desde un punto de vista fenomenológico las *Qualia* existentes son: línea, color, relieve, claroscuro, movimiento muscular, la voz articulada y el sonido puro.

El autor hace una importante referencia a dos grados y formas de las artes, uno primario y otro secundario. Las artes del primer grado incluyen las artes que han sido llamadas abstractas, musicales, subjetivas o presentativas” que son las “ artes menos fáciles de catalogar: danza, música, arquitectura (1986:109); y las del segundo grado para las *imitativas* o *representativas* (escultura, dibujo, pintura). Aquí debe hacerse énfasis en que el concepto de abstracto hace referencia a una cierta falta de materialización dada por la naturaleza de dichas artes, mas no a la cualidad propia de lo que se llama arte abstracto, presente en gran parte de las vanguardias del siglo xx. Souriau establece entonces que existen artes del primer y segundo grado, siendo las del primero las artes como: el arabesco, la arquitectura, la pintura pura, los proyectos luminosos, la danza, la prosodia pura y la música. Las artes del segundo grado o representativas son: El dibujo, la escultura la pintura representativa, la fotografía, el cine, la pantomima, la literatura y poesía y la música dramática o descriptiva.

La diferencia central entre estos dos grados está proporcionada por dos formas diferentes de existencia:

“ En las artes no representativas, que podríamos llamar artes del primer grado, la organización formal de todo el conjunto de los datos que constituyen el universo de la obra parece sencilla, y por completo inherente a la obra misma, como su verdadero y único motivo de atribución. Podemos llamar esta organización ‘ forma primaria’ .

En las artes representativas, o artes del segundo grado, la dualidad ontológica de la obra, de una parte, y de otra la de los seres originados por su discurso, acarrearán una dualidad formal. Parte de la forma concierne a la obra misma, la cual desde este punto de vista, posee (igual que las artes del

primer grado) una forma primaria. Pero hay un conjunto totalmente distinto de organizaciones morfológicas, que conciernen a seres suscitados y presentados por su discurso. Estos seres son sus verdaderos motivos de inherencia.” (1986:111)

Souriau también establece que las artes del primer grado tienen una forma primaria y que las del segundo grado tienen una forma primaria y una secundaria. Siguiendo con sus lineamientos, a la forma primaria le corresponde aquello que él denomina la existencia física y la fenomenológica y, por su parte, a la forma secundaria le corresponde tanto la existencia reica o cosal como la trascendente.

La forma primaria sugiere la existencia de algo inherente a la obra, se estaría hablando entonces de las existencias físicas y fenomenológicas. La forma secundaria está entonces relacionada con todo el “ universo del discurso” , es decir, con todo aquello que suscita una relación con elementos externos a la obra, esto es equivalente a las existencias reicas y trascendentes.

Esta relación entre los dos grados puede darse de diversas maneras, variando de un arte a otro o de un momento histórico y social a otro. Como expresa Souriau:

“ ... entre sus formas primaria y secundaria se establecen relaciones: a veces de identidad de estructura, otras de parecido, o de afinidad evocadora; otras, harto más sutiles, de armonía, de conveniencia, de acorde estético, e incluso, en ocasiones, de lucha y oposición.” (1986:115)

Común es que el observador o lector incauto entre en contacto con el discurso representativo de la forma secundaria sin estar consciente de que la magia de una obra está siendo transmitida por medio de líneas virtuosas o de una disposición hábil de vocales y consonantes. Esto sucede porque la forma primaria “ armoniza sutilmente” con la secundaria. Sin embargo, en el caso de una pintura cubista o de Marcel Duchamp, se plantea una lucha entre la forma primaria y secundaria. Souriau lo esboza de la siguiente manera:

“ Hay estilos que, por el contrario, tienden a insistir resueltamente, incluso brutalmente, en estos factores primarios. El arte

contemporáneo, lejos de disimular este primer grado, y de fundirlo discretamente en el conjunto (cual se hacía antaño), a menudo procura, por el contrario, hacerlo resaltar, con mayor o menor violencia.” (1986:116)

Y continúa exponiendo que artistas como Matisse, Picasso y Miró:

“ sacrifican deliberadamente ... la forma humana, o la perspectiva de los muebles o de los accesorios, a motivaciones estéticas puramente referentes al arabesco de las líneas, a su equilibrio, o a su oposición; al interés propio de las yuxtaposiciones de colores, sin cuidarse de las morfologías al uso” (1986:116)

En el caso de Marcel Duchamp, la forma primaria se descontextualiza puesto que un objeto en su forma primaria nos remite a un concepto diferente al que le correspondería su forma secundaria. Habría que añadir que si tomamos la idea originaria en el concepto del *ready-made* que él planteó, donde un objeto cualquiera podía ser tomado como una obra de arte por la simple elección y designación hecha por un artista para ello, entonces encontramos en la obra *La Fuente* (1917) una muestra de descontextualización. Inicialmente el desprevenido observador podrá sentirse decepcionado al encontrarse con un orinal en la mitad de un museo. Hasta este punto el observador habrá tenido una experiencia sesgada por la forma primaria de esta obra. Tendrá el observador que esforzarse por encontrar esa forma secundaria atribuida por el artista pues se encuentra velada. Seguramente empezará a preguntarse cosas semejantes a: ¿por qué se encuentra este objeto aquí?, ¿por qué se encuentra al revés?, o sencillamente, ¿ésto es arte?. Lo ocurrido en esta situación, es decir, la descontextualización del objeto al cambiarle arbitrariamente su correspondiente forma secundaria, es lo que permitirá caracterizar el arte del siglo xx.

IMÁGENES DE ÉPOCA

Un enfoque de la antropología cultural: Gehlen y el hombre excéntrico.

La cultura occidental se ha caracterizado por un deseo de polarizar hechos, ideas, actitudes y lenguajes. Algo adquiere su significado o sentido al ser contrastado. En el arte, este fenómeno ha sido contundente desde mediados del siglo XIX. Los estudios comparativos son extensos y su terminología lo es aún más. Las vanguardias históricas han tenido la propensión de proferir y poner en circulación propuestas teóricas alternativas para enmarcar el presente o futuro inmediato del hecho artístico.

En la concepción de Arnold Gehlen, el hombre es un ser excéntrico en el sentido de que es capaz de ver el mundo pero a la vez, verse en él. Se diferencia del animal en el hecho de que éste no se concibe como un centro absoluto y tampoco limita el mundo en torno a sus necesidades vitales. El hombre es consciente de que es un “ ser incompleto” pero a la vez un “ ser activo” que posee la capacidad de someter a la naturaleza para emplearla en su vida. Esto indicaría que la civilización es una “ naturaleza transformada” (1989:5). El hombre, por un lado, carece de instintos, y por otro, de un medio ambiente propio. La primera carencia establece su conducta, pues le obliga a buscar una posición en el mundo. La segunda, exige la creación de uno, ya que de lo contrario perecería.

Lo anterior y el hecho de que el hombre es un ser que posee la noción del futuro, dicta en el hombre un deseo por orientarse y actuar de modo tal que pueda poseer el mundo. En este proceso, el hombre va encontrando nuevas respuestas y va construyendo nuevos mundos no estáticos ni predeterminados. Sin embargo, esta búsqueda no está limitada por objetivos biológicos; el hombre es un ser capaz de orientarse hacia los objetos y otros seres humanos de una manera verdadera debido a su actitud cognitiva, es decir, trata de explorar el objeto como tal y no meramente en relación con su utilidad. El hombre tiene como primera motivación el deseo de conocer el objeto en sí, no una expectativa de aplicación de la nueva información.

De esta forma, Gehlen propone una <<fisiología del arte>>, la cual muestra la naturaleza antropológica de su concepción. En el prólogo de su libro, Yvars y Jarque, plantean esta

fisiología de la siguiente manera: “ Comenzaba por remitir la dimensión estética a una peculiar economía de las funciones orgánicas del <<animal indefinido>> constantemente rearticuladas en torno a unas <<finalidades secundarias>>, inútiles en principio para la supervivencia, nacidas de la emancipación de los sentidos respecto a la inmediatez natural, es decir, entendidas como el fruto de una <<indiferenciación>> funcional de los residuos institutivos y de los estímulos exteriores a los que en buena medida responden” (6-7)

Así, en la construcción de nuevos mundos a los que Gehlen hace referencia, debe incluirse el mundo del arte. Al ser el hombre un ser cultural que debe sobrevivir en un ambiente creado por él, el arte cumple la función de mediar nuestra relación con el mundo al proporcionar esquemas de interpretación y configurar significados, los cuales permiten al hombre poseer una realidad y vivir en ella. Al producir imágenes, el hombre determina su destino porque la cultura al mediar, la relación del hombre con el mundo, le proporciona mayor alcance en el espacio y el tiempo. A través del significado legado por las imágenes, el hombre puede conocer su pasado, presente y futuro, a la vez que conocer otras culturas cercanas y lejanas. Cuando una cultura produce imágenes se instauran y reafirman la pertenencia y los valores estéticos y morales. De esta manera, se establece una psiquis colectiva sólida que le permitirá al hombre conformar su medio ambiente y garantizar su permanencia. (Gehlen, 1988:62)

Gehlen identifica tres etapas en la historia del arte. La primera, a la cual denomina, etapa del *arte ideal* preburgués, dominada por aquello que Gehlen denomina <<motivos secundarios>>, los símbolos (mitológicos y religiosos) y connotaciones hacían presentes los contenidos de la tradición (antigua o cristiana), los cuales debían mantener el status quo. El *arte realista*, por su parte, habría nacido de la sociedad burguesa y se basaba en la concepción racional y científica del mundo. Los sistemas de referencia de las artes ya no eran idealidades absolutas, sino el de la naturaleza constante separada de una aprobación moral. El sistema de referencia estaba ya dominado por un simple reconocimiento de imágenes autosuficientes, de un mundo “ que ahora se presentaría determinado por su directa accesibilidad, por su inmediata visibilidad” (9). La tercera y última etapa, es la del arte reflexivo o abstracto, el cual esta orientado hacia la pura subjetividad, al concepto.

En *Imágenes de época*, Gehlen aporta una brillante disposición de imágenes “ sustraídas a la experiencia de la fase postburguesa de la cultura, cuando los principios emancipatorios pierden su frágil equilibrio histórico y se disuelven, por así decir, en la contradicción de los infinitos individualismos.

Las vanguardias en el s.xx y ruptura de la imagen del mundo tradicional

Teniendo en cuenta lo anterior, los diferentes movimientos artísticos también se han determinado y moldeado por el pensamiento y la cultura. Las vanguardias interrumpieron el proceso de comunicación y expresión figurativa, criterio preestablecido como perteneciente a la obra de arte y erigido desde el Medioevo. El cubismo es un claro ejemplo de lo anterior, donde se abandona el tradicional punto de vista único y se adopta la diversidad de múltiples puntos de vista, y, posteriormente, elimina el espacio figurado sustituyéndolo con el espacio plano. Desde una perspectiva filosófica, el artista influye en nuestra manera de ver y altera directamente la imagen aparente de la naturaleza. En términos kantianos, el mundo exterior ya no es accesible en su <<ser en sí>>², experimenta apariencias subjetivamente impregnadas. En la concepción gehleniana, las dos primeras etapas del arte, dependían de su funcionalidad antropológica: las artes plásticas, junto con el lenguaje, constituían un excelente medio para “ la elaboración de las conciencias y de confirmación efectiva del lugar que el animal <<plástico>> había de ocupar en el mundo” (:9). La etapa postburguesa de la cultura y el arte se presenta entonces con una compleja perplejidad a los ojos de la sociedad temprana del siglo xx (y a la tardía del siglo xix). Gehlen comienza por esbozar los fenómenos que causarían la crisis: un incremento permanente en el interés por los problemas propios del arte, junto con una desvalorización del “ objeto” temático; la extenuación de los repertorios iconográficos y de las formas de representación; la intervención de un público masivo; y finalmente, la inclusión de medios de representación mecánicos

² "Las cosas nos son dadas como objetos de nuestros sentidos , objetos situados fuera de nosotros ; pero de lo que puedan ser en sí mismas nada sabemos , sino que conocemos solamente sus apariencias (Erscheinungen), esto es , las representaciones que producen en nosotros al afectar nuestros sentidos" (Kant:1984)

CARACTERIZACIÓN DE LA ÉPOCA Y EL CUBISMO

El cubismo es un fiel representante de la época moderna. En su ensayo *La tradición de la ruptura*, Octavio Paz hace una reflexión sobre la concepción occidental de ruptura y de tradición. En un primer instante parecería que es una “ contradicción lógica y lingüística” hablar de una tradición de la ruptura, pero el escritor hace un recorrido por las diferentes concepciones de tiempo que han tenido civilizaciones de todo el mundo y en diferentes momentos en la historia.

La tesis que expone Paz es que lo moderno es una tradición constituida por interrupciones (tomadas como transgresiones a la tradición) y en la cual cada ruptura es un comienzo: “ la modernidad es *otra* tradición. Es una tradición polémica que desaloja a la tradición imperante, pero la desaloja sólo para un instante después, ceder el sitio a otra tradición, que a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad” (9). Esa es la naturaleza de la modernidad: nunca ser ella misma sino otra. La tradición antigua era la misma, la moderna es siempre diferente; la tradición de lo moderno es la heterogeneidad, la pluralidad de pasados y la extrañeza radical. Paz también subraya que “ lo moderno es autosuficiente: cada vez que aparece, funda su propia tradición” (10) y la paradoja radica en que “ el arte y la poesía de nuestro tiempo viven de modernidad y mueren por ella” (10)

Para Paz, la tradición es un elemento relacionado tanto con la temporalidad como con el espacio. De las diferentes maneras en que las civilizaciones perciben y conciben el tiempo, es que éstas toman conciencia o no de la tradición. Así, para una sociedad primitiva donde la concepción de tiempo es un permanente fluir del pasado inmemorial que “ desemboca en el presente” gracias al rito, los individuos estarán protegidos contra el cambio. Por el contrario, para la sociedad moderna, el tiempo preponderante es el futuro, no el futuro en el que recae y comienza de nuevo el pasado, sino aquel que se ve como “ región de lo inesperado” . Mientras que para el pasado atemporal de los primitivos, el tiempo cíclico de las civilizaciones de oriente y americanas, la vacuidad budista y la eternidad cristiana el fin último era menguar los cambios, la modernidad entra violentamente con otra manera de percibir el tiempo y, por ende, la tradición. Paz escribe que la nueva realidad de nuestra época es “ heredera del tiempo lineal e irreversible del

cristianismo, se opone como éste a todas las concepciones cíclicas; asimismo, niega el arquetipo cristiano y afirma otro que es la negación de todas las ideas e imágenes que se habían hecho los hombres del tiempo. La época moderna... es la primera que exalta el cambio y lo convierte en su fundamento. Diferencia, separación, heterogeneidad, pluralidad, novedad, evolución, historia: todos esos nombres se condensan en uno: futuro. No el pasado ni la eternidad, no el tiempo que es, sino el tiempo que todavía no es y que siempre está a punto de ser.”

En su libro *Modernidad de Apollinaire*, Saúl Yurkievich registra la siguiente premisa: “ una nueva realidad engendra una nueva poesía” (1968:71). Esto fue lo vivido a comienzos del siglo xx donde el hombre “ experimenta una mutación cada vez más radical. El mundo que habita, modificándose vertiginosamente, modifica su mentalidad. Al cambio externo corresponde también un cambio interno...” Curioso es el empleo del término *mutación*, palabra que cobra su vigencia con la teoría de la evolución tan en boga en el siglo anterior a este cambio. Precisamente, todas aquellas teorías con mecanismos positivistas y filosofías sistémicas pierden su sólida cohesión al comienzo del siglo cuando emerge una influencia de los elementos irracionales y de las circunstancias azarosas. El poder de la razón es discutido y esta crisis llega a implicar el concepto mismo de realidad. De este cuestionamiento surge una revolución estética y surgen artistas empeñados en crear el imaginario y la simbología de la era naciente.

El comienzo del siglo xx estuvo marcado por un rápido desarrollo tecnológico. Los países que debían demostrar un poderío industrial entraron en una fuerte competencia que años más tarde culminaría en una Guerra Mundial puesto que muchas de estas nuevas invenciones tenían propósitos bélicos. La electricidad y el motor intensificaron el progreso técnico, especialmente en las ciudades donde la vida empezó a girar en torno a los complejos fabriles. El hombre empezó a desplazarse a las grandes urbes donde perdió cualquier tipo de característica individualizadora; el hombre ahora hacía parte de una gran masa que borra las singularidades étnicas y el “ individualismo romántico” llega a su fin. El individuo debe homologarse; incorporarse a la comunidad organizada con vista a la producción y el consumo a gran escala.

El artista no fue ajeno a esta situación y emprende un giro más brusco hacia la nueva sensibilidad. En 1900, Claude Monet pinta un complejo industrial a lo lejos del Puente de Waterloo, dejando entrever el grado de polución al que ya había llegado Londres. El paisaje se torna antinatural, es un paisaje artificial que plasma la civilización industrial.

Es ésta también una nueva época de las comunicaciones, es el nacimiento de nuevas tecnologías como el radio, el telégrafo y el teléfono. En un sentido más espacial, la locomoción, ya sea por tierra, aire o mar, permitiría una expansión territorial y un acercamiento geográfico. Estas invenciones sumadas al desconocimiento del otro y sus singularidades, llevarían a los exploradores a buscar pueblos remotos y a acercarse al estudio etnológico. Asimismo, la investigación de la materia y la naturaleza cobró vital importancia.

A nivel mundial se vivenciaban fenómenos económicos, políticos, sociales y culturales que terminaron por empeorar los antagonismos. La autoridad entra en crisis, no sólo la política sino la intelectual, se estimula un examen en todos los terrenos del conocimiento, particularmente en la ciencia. De estas revisiones nacen nuevas dimensiones del tiempo y el espacio, y no es exclusivo de teorías como la de la relatividad, también lo es a nivel de percepciones generalizadas; el acercamiento geográfico y temporal y la velocidad de cambio crean la sensación de discontinuidad y relatividad.

Evidentemente tendría que surgir una nueva representación del cosmos nacida de esta nueva realidad. Ésta fue el producto de nuevas experiencias y percepciones; el mundo ya no era el mismo, pero tampoco lo era la sensibilidad. A esto se refería Yurkievich cuando hablaba de una nueva poética engendrada por la nueva realidad. La poesía en este nuevo cosmos era irracional, anti-intelectualista en ocasiones, belicosa y tumultosa. Pero como bien lo expresa Yurkievich, “ en medio de este delirio se oculta una verdadera necesidad: crear una expresión en concordancia con la vertiginosa metamorfosis de la realidad.” En ese proceso de una simpatía hacia lo ilógico, lo hermético y lo onírico, aparece una “ abstracción que oscurece el sentido objetivo de las palabras hasta dotarlas de un poder de sugerencia casi independiente del contenido” (1968:78). Es en este universo autónomo que el cubismo y en este caso Stein, será develada.

Velocidad y mutabilidad

El cubismo es una secuela de la permanente fluctuación, inquietud y necesidad de radicalismo que caracterizó la época después de 1905 aproximadamente, debido al auge de nuevas tecnologías que proporcionaron al mundo de un sentido de velocidad y mutabilidad muy diferente. Octavio Paz escribe en “ La tradición de la ruptura” que la época moderna es la de “ la aceleración del tiempo histórico. No digo que hoy pasen más rápidamente los años y los días, sino que pasan más cosas en ellos. Pasan más cosas y todas pasan casi al mismo tiempo, no una detrás de otra, sino simultáneamente” , y continúa diciendo que la aceleración es fusión: todos los tiempos y todos los espacios confluyen en un aquí y un ahora” . (:13)

Moralmente, el hombre estaba ávido de verdad, rechazaba la idea de dejarse llevar por las apariencias de la naturaleza y la historia. Por ello, escribieron su propia historia: algo característico de las vanguardias también era la creación de presupuestos teóricos, que bien podían estar consignados en escritos o no. Esto, desde la perspectiva de Gehlen, constituiría una forma más por la cual el hombre, o en este caso el artista, estaría construyendo su medio ambiente y procurándose una permanencia. Una permanencia, sea dicho de paso, enmarcada en muy cortos períodos de tiempo; muy rápidamente la cultura fue transformándose lo suficiente para un cambio radical de los valores estéticos: en palabras de Jaime Brihuega, un cambio en el que la bien establecida “ mimesis se esfumó para dar paso a valores de carácter sinestésico” ³ (Bozal, 2002:240). Pero como

³ La palabra “sinestesia”, al contrario que “anestesia” (ninguna sensación), se refiere a un fenómeno de “unión de sensaciones”. Esto se traduce en que algunas personas experimentan sentidos mezclados: por ejemplo, ver colores mientras escuchas una canción o apreciar sabores cuando alguien te habla. Las interacciones pueden ser de lo más variado y resultaría imposible enumerar o clasificar las sinestesias.

Se trata de un tema de difícil estudio, ya que hay que partir de sensaciones subjetivas que experimenta cada individuo de manera personal, y a las que no se pueden atribuir reglas; tal vez la única regla sea a nivel intrapersonal, ya que se ha visto en diferentes casos que las sensaciones producidas en sujetos sinestésicos son uniformes en el tiempo y que un estímulo puede incitar la misma sensación aunque se presente en diferentes momentos. Algo en lo que también parecen estar de acuerdo la mayoría de los sinestésicos es en que ésta es irracional e instantánea, generalmente se presenta de forma incontrolable y no se piensa, simplemente se siente. Algunas características comunes entre personas sinestésicas son: puede ser hereditaria; si se tiene un tipo de categoría sinestésica, es posible que tenga una segunda o tercera más; es más común en artistas o personas creativas en general; y, la existencia de diferentes niveles de sinestesia.

La sinestesia ha sido también nombrada en tratados de Arte en inter-relación entre las Artes; estudiada como fenómeno relacionado con los cambios de estado de conciencia, por ejemplo, en rituales celebrados por tribus, como las tribus del Centro de Chile, donde el sonido repetitivo y alternativo, escuchado durante un largo período de tiempo, provocaba alteraciones en la percepción y la conciencia (sin necesidad de ningún alucinógeno), también en culturas como la India, donde los diferentes modos musicales van unidos, inseparablemente, a distintos colores, sentimientos, bailes o momentos del día.

el hombre es un ser activo, tendría que empujar mucho más aún el límite, llegando al puro concepto donde el artista estaría situado en la esfera de la voluntad y la imaginación. Guillermo Solana expresa en sus *Teorías de la " pura visualidad"* : “ La modernidad es un proceso de depuración: las artes figurativas se van desnudando de todo lo ajeno o superfluo, de lo que no es consustancial al medio: ante todo de la imitación y de lo literario. La pintura se despoja de la tridimensionalidad (...), y tiende también a cancelar el tiempo en aras de la unidad simultánea de la visión.” (Bozal, 2002:289)

En su libro *Imágenes de época* Gehlen establece que ya para 1905 los artistas estaban impregnados de esta nueva sensibilidad y evidentemente ésto estaba claro en las obras que estaban produciendo. En palabras de Gehlen, “ el cuadro comenzó a producir inquietud; el aplanamiento fue llevado tan lejos que la tensión del cuadro se aflojó y dio como resultado una intensidad de cartel” (118). Este fue un punto central para el cubismo: romper con la tradición renacentista de un espacio ilusorio presentado por la perspectiva, pero sin permitir que un sentido de ornamentación se apoderara del cuadro. Algunos artistas como Derain le confirieron mayor abstracción al ornamento, no como elemento decorativo sino como elemento de significación. En su cuadro “ Bateaux dans le port” (1905), las pinceladas de color, separadas rítmicamente, no representan el <<agua>> tanto como la <<significan>>. El terreno en el que Derain se movía era muy peligroso. Para evitar que dicha abstracción del ornamento se apoderara de la obra, los cubistas pensaron que debían organizarse bajo parámetros teóricos. Esto no se había presentado antes en el arte, y los cubistas como Apollinaire empezaron a organizar sus conceptos teóricos de forma escrita. Así, él fue el primero en acuñar el término “ pintura conceptual” (después retomada por Daniel Kahnweiler), y de esta manera, “ la corriente de la subjetividad alcanzó el punto en el que se hizo necesaria la entrada de una reflexión sobre los fundamentos del arte” , convirtiendo entonces la reflexión conceptual en parte del proceso creativo.

Pero, ¿cómo entró esta preocupación filosófica y teórica en el campo de la pintura?. Empezó con una inquietud originada en el violento advenimiento de la ola tecnológica a la cual se hizo referencia y concretamente en la fotografía. Ya a finales del siglo XIX, la fotografía había alcanzado un gran avance tecnológico; además, mostraba fuertes indicios de que continuaría desarrollándose de esa manera, y no sólo eso, estaba al alcance de cualquiera. Así, producir una imagen del mundo con un gran parecido a éste y con una solución a la permanente preocupación espacial establecida desde el Renacimiento no era ya algo exclusivo del artista; es más, no se requería especial talento o conocimiento pues Kodak se preocupaba por hacer el proceso fotográfico cada vez más sencillo para que cualquier persona lo pudiese hacer.

Esto causó un desplazamiento del artista que lo llevó a considerar aspectos nunca antes considerados; aspectos relacionados con su rol de artista y no artilugios radicados en el quehacer basado en una fiel imagen como representación del mundo sino en la concepción del mundo por parte del artista.

Con la aparición del cubismo en la escena del arte, el sujeto kantiano desaparece y abre paso al lenguaje. A esto se le conoce como el <<giro lingüístico>>. Este se apoya en la concepción del lenguaje de Humboldt ⁴ y le otorga privilegio al significado sobre la referencia. En ese momento el lenguaje deja de ser el instrumento con el cual el sujeto habla del mundo, para pasar a ser aquel que le permitiría abrir ese mundo. Es entonces el mediador y la condición de cualquier experiencia y conocimiento (Bozal, 2002:20).

⁴ En el cual se concibe el lenguaje como instrumento del pensamiento más que como sistema de comunicación primero como herramienta cognitiva, y luego, como sistema de transmisión de información. Del mismo modo que el sonido en el lenguaje se produce de forma articulada (descompuesto en unidades) así sucede con el pensamiento. El flujo mental, la corriente continua de estados mentales en que consiste nuestra experiencia, se encuentra en el pensamiento, dividida en elementos, que son los conceptos. Pero este paralelismo no es analógico sino causal. No es una simple similitud entre los procesos de constitución del lenguaje y el pensamiento, sino que expresa una conexión más íntima: La articulación lingüística es una condición necesaria para el surgimiento de la conceptualización, que implica el análisis (descomposición) del "flujo" de la experiencia. (Tomado de <http://es.geocities.com/soloapuntes/tercero/flen/t6flen.html>; oct/07)

Uno de los rasgos definitivos de este giro lingüístico es el de abandonar un único punto de vista por una pluralidad de puntos de vista; esto es, múltiples miradas a un mismo objeto, desde arriba, de frente, desde atrás, lateralmente, etc., una infinidad de miradas. Esto incidió directamente “ sobre la organización de la imagen y sobre la relación entre espacio figurado y plano pictórico.” (Golding, 1968: 53)

En los años de 1908 y 1909, Braque y Picasso intentaron articular el espacio figurado como referente de varias miradas, a esto se le llamó cubismo analítico. Prontamente, se dieron cuenta de las limitaciones, y empezaron a observar que el espacio plano sobre el que se representaban los motivos empezó a tener cada vez mayor protagonismo. Harold Rosenberg afirma que existe una contradicción con respecto al objeto en la pintura cubista: deseaba disolver los objetos en formas directamente aprehendidas, el palo y la cuenca de una pipa observadas separadamente, y sin embargo, preservaba los objetos en sí como presencias. Como los cubistas deseaban pintar la realidad subyacente de las cosas como eran, en vez de aquello que las personas pensaban que eran, eliminaron el detalle y simplificaron las formas para llegar a esa realidad esencial. A pesar de que la mayoría de las líneas y los planos en las superficies cubistas se refieren solamente a las relaciones espaciales (una preocupación por la contigüidad), el deseo de plasmar el objeto es evidente en las líneas descriptivas, como en el caso del pelo y manos de Kahnweiler.

Ya hacia 1913, el plano sustituye al figurado y los motivos se disponen sobre el espacio plano, un espacio con un nuevo sistema de representación que no oculta su condición plana: papeles pegados a manera de collage que no ignoran su condición de tal sino que, por el contrario, la afirman (incluso cuando representan de forma ilusionista superficies pintadas; el veteado de la madera, por ejemplo). A esto se le conoce como *cubismo sintético*. Esta fase implica la desaparición de la mirada (y el sujeto que mira) como fundamento de la imagen pintada, además de un juego con el observador, pues éste ya tiene que preguntarse si el veteado de madera es una mesa o no.

Gehlen por su parte toma la definición del también reconocido teórico cubista Kahnweiler sobre la pintura conceptual. Según él, ésta nace “ cuando el pintor aspira a la producción de obras de arte existentes por sí y en sí mismas, cuando crea una estructura de signos

(símbolos) que resultan de la esencia misma de la obra y que, no obstante, designan el mundo exterior” (120). Gehlen toma esta definición en el sentido de pensar el cuadro como uno en el que ha entrado la reflexión, primero para legitimar conceptualmente su razón de ser, el sentido de la pintura; y en segunda instancia para definir elementos “ específicos del cuadro a partir de la concepción determinada” (120). Esto es, nada existe porque sí. El primero es la consecuencia de la existencia de los “ medios de expresión propios del arte” , es decir, de aquello que Souriau definió como las Qualia y su forma de primer grado. De esto se desprende que la “ intuición artística” es eliminada, sin decir con esto que no exista una posible reflexión de tipo espiritual. Gehlen señala que la relación hombre mundo exterior se hizo entonces más conflictiva. Esto se pronunció en el arte por medio de un “ <<absoluto y claramente explícito dominio del artista sobre el objeto>>, y con ello el arte viró hacia una tendencia que Descartes había prescrito...concibió la realidad descomponiéndola en sus elementos y reconstruyendo se estructura a partir de ellos” ⁵ (120). Por esto en términos de William James, los “ atributos” no son determinantes pues ellos serán sólo un medio para mostrar la “ substancia” total o parcialmente reconstruida por el arte del s.xx. De esta manera, los cubistas hallaron en el arte negro una excusa para mostrar cómo un objeto puede ser autónomo y liberar así la pintura de la “ obligación de imitar el mundo visible” . Así, rompió con la tradición artística que sentía la realidad visible como meta, considerando las propiedades visibles (o atributos) como “ las propiedades de las cosas <<mismas>>” (129). En el cubismo, la facetación o desintegración en planos, comúnmente llamados cubos, fue el medio para exhibir la sustancialidad en el cubismo analítico, una sustancialidad que ya no estaba limitada por una línea demarcadora de figuras reconocibles sino en una corporeidad disgregada apenas perceptible por cambios de tonalidades monocromáticas que sugieren volúmenes en espacios creados por medio de planos que crean relaciones espaciales de diferentes elementos abstraídos. Este es un lenguaje nuevo que presenta el objeto definido no por su atributo sino por su sustancia y la de su relación con el espacio por medio de una escritura en cubos. Así, la naturaleza entonces no se traslada, se construye.

En relación con la conceptualización cubista existen trabajos como los de Apollinaire, *Los pintores cubistas: meditaciones estéticas*, un acercamiento de quien vivió la época y el

⁵ Esto en reconstrucción se llama Decontextualización y Recontextualización.

proceso de creación del movimiento cubista, además de considerársele también como un escritor cubista; John Golding, *Cubism: a History and an Analysis 1907-1914*, hace un análisis y descripción de pinturas cubistas, así como una aproximación histórica de cómo se instauró el concepto de una nueva forma y un espacio pictórico; Guillaume Janneau en *El arte cubista: teorías y realizaciones*, además de tratar los orígenes del cubismo, comenta más detalladamente los preceptos teóricos del movimiento; y finalmente, Guillermo de Torre en su libro *Apollinaire y las teorías del cubismo* contiene algunos capítulos como *El cubismo desde dentro*, el cual pretende esclarecer los orígenes y motivaciones del arte cubista, *Mimesis y creación* señala el cambio de una visión reduccionista mimética a una de verdadera creación, *Más sobre la deshumanización del arte* profundiza en otras artes y analiza el funcionamiento del cubismo en ellas, y finalmente, *El arte abstracto ¿herencia o negación del cubismo?*, donde el autor mantiene una posición firme frente al hecho de la existencia de un abstraccionismo total. Todos los anteriores establecen los fundamentos teóricos del cubismo, pero realmente ninguno de ellos relaciona la imagen cubista con la literatura.

CARACTERIZACIÓN DE LA OBRA DE GERTRUDE STEIN

Conforme a la caracterización anterior, es la intención de este apartado definir la obra de Gertrude Stein como cubista. Para este fin, en primera instancia, se tomarán los elementos estructuralistas de Randa Dubnick debido a la complejidad de sus escritos y la ayuda que esta perspectiva, aunque limitada, ofrece para explicar manifiestamente la oscuridad en la obra de Stein, asimismo, se emplearán el Ars poética de Stein y el pragmatismo de William James para poder vislumbrar las intenciones y el valor estético tras los retratos de la escritora que en última instancia permitirán una identificación de su obra.

En lo concerniente al estructuralismo, Dubnick comienza definiendo dos clases de oscuridad en la escritura de Stein. Según ella, “ la definición de Stein con respecto a estas dos oscuridades deja vislumbrar una dualidad distintiva del lenguaje de manera muy semejante a las realizadas por los estructuralistas.” (1984:XIV) En *Poetry and Grammar*,

Stein plantea la distinción entre prosa y poesía sobre la base del empleo de diferentes categorías gramaticales y de la parte dinámica y estática del discurso. Distinción que claramente puede explicarse desde el punto de vista estructuralista, ya que cada una de estas oscuridades hace énfasis en una de las dos operaciones lingüísticas básicas identificadas por Jakobson: la de selección y la de combinación. La primera corresponde al eje paradigmático o vertical el cual está relacionado con la escogencia de elementos significantes, es decir, el léxico; y la de combinación concierne al eje horizontal o sintagmático, al que le pertenecen los elementos de ordenación. Es necesario establecer que estos dos ejes se encuentran presentes tanto en textos como en pinturas. Como ya se mencionó, además de estas dos visiones, también se mostrará otra perspectiva que ayudará a la caracterización de la obra de Stein: el pragmatismo.

El primer estilo oscuro y el cubismo analítico.

La distinción de sus dos oscuridades no está basada únicamente en consideraciones estilísticas o formales, sino como ya se dijo, en dos operaciones lingüísticas y hasta mentales que los estructuralistas identificaron como *similarity* (selección o sistema) y *contiguity* (combinación o sintagma). Entonces para abordar un análisis de las oscuridades en la obra de Stein y de los cubistas es necesario ilustrar el concepto estructuralista de las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas. Saussure en su libro *Curso de Lingüística General*, define así estas relaciones:

“ De un lado, en el discurso, las palabras contraen entre sí, en virtud de su encadenamiento, relaciones fundadas en el carácter lineal de la lengua que excluye la posibilidad de pronunciar dos elementos a la vez. Los elementos se alinean uno tras de otro en la cadena del habla. Estas combinaciones que tienen por soporte la extensión pueden ser llamadas sintagmas (...) Situado en un sintagma, un término adquiere su valor sólo porque se opone al que precede o al que sigue o ambos. Por otra parte, fuera del discurso (...) las palabras que ofrecen algo en común se asocian en la memoria, y se forman así grupos en cuyo seno reinan relaciones muy diversas (*asociación, oposición, significado, sonido*). Así la palabra *enseñanza* hará surgir inconscientemente una multitud de otras palabras, (*aprendizaje, enseñar, estudiante, etc.*). (...) Estas coordinaciones (...) no tienen por apoyo la extensión; su sede está en el cerebro.

(...) Las denominaremos relaciones asociativas.” (1983:197-198)

Por lo anterior dice Saussure, la relación sintagmática se manifiesta *in praesentia* y la asociativa o paradigmática “ *une términos in absentia*” (1983 :198).

Estas relaciones de sintaxis y léxico, también se conocen en términos de ejes horizontales y verticales de la lengua. Para Stein el elemento clave en la prosa es el verbo, y para mantener la sintaxis de la oración ella hizo referencia al eje horizontal del lenguaje y a lo que ella denomina “ equilibrio” . Para los estructuralistas, el eje vertical del lenguaje une palabras por asociaciones basadas en similitud u oposición. Para ellos, el proceso de escoger una palabra de un grupo de sinónimos sobre la base del ritmo o la rima, o escoger un vocabulario poético dentro de una gran selección del lenguaje, es lo que se llama variación léxica y está relacionada con el eje vertical del lenguaje (Dubnick, 1984: 5-6). Así, en la obra de Stein esta relación paradigmática estaría dada por el significado y el sonido⁶.

El primer estilo oscuro de Gertrude Stein está presente en sus obras del período que comprende los años desde 1909 hasta 1911-12. Dicho período guarda un paralelo con el cubismo analítico de los mismos años. En esta escritura temprana hay un énfasis en la sintaxis alargando la oración, mientras el vocabulario se reduce a un mínimo. Éste, por el contrario, se acentúa en su segundo estilo oscuro en el cual la sintaxis se destruye progresivamente hasta desintegrarse en listas de palabras (Dubnick, 1984:xvii).

Durante esta misma época, Stein estaba terminando sus libros *The Making of Americans* y *Portraits*, y así como Picasso rompía el contenido en planos repetitivos y superpuestos, Stein caracteriza sus escritos por la repetición de cláusulas, una sintaxis extendida y un vocabulario muy vago y restringido. Así mismo como las pinturas cubistas, que a pesar de ser difíciles de leer, todavía son representativas, el estilo de Stein todavía es mimético. Stein designó a este primer estilo *prosa*.

⁶ Es importante señalar que para otros escritores cubistas como Apollinaire, el sonido no era tan importante como el aspecto visual del escrito.

Para concluir este apartado es necesario subrayar que el punto de vista estructuralista ayuda a explicar la obra de Stein (y ese es el propósito de Dubnick); sin embargo, el estructuralismo no influyó su obra pues todavía no existía la teoría escrita de Saussure, pues a pesar de que él ya estaba involucrado con su trabajo, el *Curso de Lingüística General* no aparece sino hasta 1913. Por otro lado, el pragmatismo tuvo una influencia directa en su obra.

El pragmatismo de William James

No sólo las dos operaciones básicas del lenguaje fueron las responsables de la diferenciación entre prosa y poesía que Stein hizo, su maestro William James también lo fue. De hecho, la postulación de los dos ejes del lenguaje, fue estudiado por James desde otra perspectiva, la de la corriente de la conciencia⁷. En *Principles of Psychology*, James compara el flujo de la conciencia con una serie de “ flights” y “ perchings” ; es decir, los compara con las acciones alternadas de un pájaro: el volar (flights) y el posarse (perchings):

As we take, in fact, a general view of the wonderful stream of our consciousness, what strikes us first is this different pace of its parts. Like a bird' s life, it seems to be made of an alternation of flights and perchings. The rhythm of language expresses this, where every thought is expressed in a sentence, and every sentence closed by a period. The resting-places are usually occupied by sensorial imaginations of some

⁷ En su estudio sobre la corriente de conciencia, James presenta cinco características que están diseñadas para combatir a las posiciones del sensismo wundtiano, donde se busca encontrar la estructura última de cada experiencia mental en alguna combinación de elementos discretos o sensaciones. Frente a esta psicología James opone toda una argumentación que gira en torno a la siguiente idea (recogida fundamentalmente en la segunda característica, “ Dentro de cada conciencia personal, el pensamiento siempre está en constante cambio”): la experiencia es un flujo imparabile en el que nunca se encuentran (nunca se manifiestan experiencialmente) sus supuestos elementos discretos últimos, sino que siempre se tienen experiencias perceptivas globales (gestalts, se dirá posteriormente), en las que sus componentes nunca son unidades elementales separables, sino que están unos relacionados con otros indisolublemente. (Ernesto Quiroga Romero, *La corriente de la conciencia de W. James como corriente de contingencias discriminadas*. Psicothema, ISSN 0214-9915, Vol. 8, N°. 2, 1996 , pags. 279-289)

sort, whose peculiarity is that they can be held before the mind for an indefinite time, and contemplated without changing; the places of flight are filled with thoughts of relations, static or dynamic, that for the most part obtain between the matters contemplated in the periods of comparative rest. Let us call the resting-places the ' substantive parts' , and the places of flight the ' transitive parts' , of the stream of thought. (James, 1947: 243)

Los *perchings* serán entonces sustantivos, los cuales son imágenes sensoriales; y los *flights* son transitivos (pensamientos de relaciones, estáticas o dinámicas). James fue uno de los primeros en distinguir los contenidos psíquicos de las funciones psíquicas, llamándolos «estados sustantivos» y «estados transitivos», respectivamente. Tales denominaciones responden a sus principales características. Los estados sustantivos se muestran fácilmente observables y muy sólidos; los estados transitivos, de carácter fugaz a menudo, son fenómenos intrínsecamente dinámicos que se expresan en el lenguaje empírico con verbos transitivos.

James define la conciencia como un flujo continuo y distingue entre las partes estáticas y dinámicas del discurso señalando diferentes sistemas de asociación; en términos estructuralistas, estas asociaciones están basadas en la contigüidad y la similitud. La primera hace referencia a una asociación habitual que coexiste en tiempo y espacio, y la segunda, está basada en la semejanza de entidades que no están conectadas en espacio y tiempo (Dubnick, 1984:8).

Tal como ya se indicó, Stein estaba interesada en la realidad esencial de su sujeto: eliminó la descripción narrativa y física para lograr una percepción de la naturaleza de fondo de una persona. Bridgeman afirma que al seleccionar sustantivos generales y verbos, y al reemplazar los sustantivos por pronombres sin referentes distintivos tales como el género, se mueve directamente hacia la abstracción (Dubnick, 1984:26). Obviamente es muy difícil lograr el mismo nivel de abstracción con palabras, porque éstas siempre se refieren a conceptos; el significado y el significante siempre coexisten. Esto es más fácil de percibir en una pintura. Tanto para el lector de Stein como para el receptor del cubismo, los problemas de la oscuridad se dan por la supresión de la operación de selección, exigiendo así, un rol activo por parte del receptor.

Composición

Al igual que su maestro James, Cézanne también influyó a Stein, sobretodo en lo relacionado con la composición. En las obras anteriores a Cézanne, había un objeto en el centro de la composición y todo lo demás giraba alrededor de éste. Cézanne le otorgó importancia a todo, ya no existía una figura central y un fondo, al contrario, toda la superficie del plano era primordial, las esquinas eran tan trascendentes como el centro. Esto impresionó mucho a Stein y escribió “ Three Lives” (1905-06). Stein describe la composición de los cubistas como descentralizada, una composición sin principio ni final donde todas las esquinas son importantes. En la composición cubista el espacio positivo (o figura) explota y se dispersa por todas las partes de lo que tradicionalmente se conoce como espacio negativo (o fondo). Esto puede apreciarse en *The Accordionist* y *Ma Jolie*.



Picasso. *Ma Jolie*. Invierno 1911-1912

William Barrett escribe que esta composición cubista descentralizada también está presente en la literatura del s.xx y que el aplanamiento (flattening) del espacio pictórico logrado en el cubismo tiene un correlato en la literatura:

“ ...the flattening out of climaxes which occurs both in painting and literature...Cubism abolished the idea of the pictorial climax: the whole space of the picture became of equal importance. Negative spaces ... are as important as positive spaces... If a human figure is treated, it may be broken up and distributed over various parts of the canvas.... The spirit of this art is anti-climatic.” (Dubnick, 1984:18)

Como anota Dubnick, Barrett percibe este aplanamiento del clímax como un rechazo a la idea secuencial de Aristóteles de que una obra literaria debe tener inicio, desarrollo y final en términos del aumento, clímax y descenso de la tensión dramática.

“ No beginning, middle or end -such is the structureless structure that some modern literary works struggle toward, and analogously in painting, no clearly demarcated foreground, middleground and background.”⁸
(Dubnick, 1984:19)

Como Stein quería capturar el momento presente, prontamente rechazó las ideas de principio, desarrollo y final ya que no eran representantes auténticas de la percepción humana del mundo: “ El principio, desarrollo y final tienen que ver con el hecho de recordar y olvidar. Y esto no es interesante” . Lo anterior llevó a Stein tratar de eliminar la narrativa de sus retratos. A pesar de que “ Three Lives” es una narrativa más o menos cronológica, tampoco existe un sentido de elevar o hacer caer la tensión dramática porque a cada episodio se le da igual peso. En *Portraits and Repetition*, Stein dice: “ A thing you all know is that in the three novels written in this generation that are important things written in this generation, there is, in none of them a story. There is none in Proust in *The Making of Americans* or in *Ulysses*.” (1989:184)

⁸ El primer plano, plano medio y fondo son parte de lo que Souriau denomina *forma del primer grado*.

Los retratos también reflejan la nueva composición basada en la obra pictórica de Cézanne; estas piezas estáticas no se mueven a través del tiempo para contar una historia; en vez de esto, cada momento individual se hace importante en sí mismo, cada oración es importante y no tiene una carga semántica particular como sí la hay en la narrativa tradicional; por el contrario, cada oración tiene un peso, énfasis e información igual, como en el caso del retrato de Matisse.

Memoria, percepción y cubismo

Además de una carga semántica similar y una ausencia de tensión dramática, Stein estaba preocupada por la percepción y la memoria, en parte debido a su herencia pragmática y por otro lado, la inquietud de los cubistas por estos temas también medió en este cuestionamiento.

Stein creaba sus retratos escribiendo cada percepción separadamente sin referencia a la memoria o una experiencia pasada, es decir, al concepto mental de la persona u objeto, a su recuerdo. En *Portraits and Repetition*, Stein afirma:

“ Any one does of course by any little thing by any little way by any little expresión, any one does of course resemble some one, and any one can notice this thing notice this resemblance and in doing so they have to remember some one and this is a different thing from listening and talking, In other words the making of a portrait of any one is as they are existng and as they are existing has nothing to do with remembering any one or anything” (1989:175).

También admiraba el trabajo de Picasso por el rechazo a la memoria “ *él trata de expresar no las cosas recordadas ni establecidas en relaciones sino cosas que constituyeran, realmente todo en un ser humano...*” (Dubnick, 1984: 22). Él trabajaba con lo que un ser humano podía estar conociendo o conocía a cada momento de su existencia, mas no con todo el ensamblaje de la experiencia total. También en *Portraits and Repetition*, Stein continúa diciendo con respecto a la forma de hacer sus retratos sin el uso de la memoria: “ I felt the thing the person as existing and as everything in that person entered in to make that person little ways and expressions that made resembling, it

was necessary for me nevertheless not to realize these things as remembering but to realize the one thing as existing and there they were” . Tanto el primer estilo oscuro de Stein como el cubismo analítico rechazaban la memoria pasada a favor de una expresión directa del momento presente, este uso del tiempo es evidente con la presentación de los cubistas de fragmentos de un objeto que cambia cada vez que uno lo mira. El acto de mirar sería una experiencia única. James escribe al respecto: “ That on Time which we all believe in and in which each event has its definite date, that one Space in which each thing has its position, these abstract notions unify the world incomparably; but in their finished shape as concepts how different they are from the loose unordered time-and-space experiences of natural men! Everything that happens to us brings its own duration and extension, and both are vaguely surrounded by a marginal ‘ more’ that runs into the duration and extension of the next thing that comes” (177) y luego continúa: “ Experiences might have all been singulars, no one of them occurring twice” (1947:179) Los cubistas mantuvieron la multiplicidad de puntos de vista como un resultado de esa operación de momentos individuales donde se mira el objeto y se apartan los ojos de él sin reconciliarlos o consolidarlos en la memoria o en un sólo punto de vista estable, el resultado es la fragmentación en vez de la tradicional perspectiva renacentista.

Ambos, el cubismo y Stein, continúan siendo miméticos evocando el sujeto, presentando sólo pocos fragmentos de información concreta. Tanto para Stein como para los cubistas, el interés en la nueva composición de Cézanne y en la percepción, resultó en una uniformidad de la textura, en la repetición de fragmentos uniformes de información visual (color, línea, forma) y en una uniformidad del ritmo, oraciones repetidas, distribuidas mas bien de manera similar, sin clímax, a lo largo del trabajo. Los fragmentos repetitivos y superpuestos de información visual mínima que Braque y Picasso presentaron, así como las oraciones repetitivas y superpuestas de Stein, representan esfuerzos aislados de percepción y la intención de exponer las partes en vez del todo, hecho que Jakobson reconoció cuando caracterizó el cubismo como algo que pone el énfasis en el eje horizontal del lenguaje, y añade que el cubismo presenta una serie de sinécdoques, las cuales se asocian a la operación de contigüidad, mientras que la metáfora está relacionada con la operación de similitud del eje vertical. (Dubnick, 1984:22)

En el cubismo analítico se hace énfasis en la contigüidad a partir del hecho de que la configuración espacial del sujeto se extiende sobre el plano de la pintura y las líneas delineantes del objeto se extienden y reordenan en segmentos que conforman planos pequeños y superpuestos que repiten configuraciones semejantes como en el retrato de Daniel Henry Kahnweiler.

Tanto el trabajo de Stein de los años 1909 a 1911 como las pinturas cubistas de esta época, la información se presenta de manera sumamente lenta y dispersa la cual normalmente se muestra de una forma mucho más rápida y continua conformando luego un todo durante el proceso de conceptualización. Evidentemente, esto es lo que dificulta su lectura. La insistencia en el momento particular presente de la percepción hace que los lectores tengan que usar la memoria para mantener los fragmentos de información dispersos en un todo para poder reconstruir visualmente o verbalmente la imagen evocada. Los dos extienden la contigüidad espacial y temporal lo suficiente como para forzar a quien percibe a llegar a la obra sin memoria y ver los objetos, no como se piensa o recuerda que son, sino como son cuando se observan (Dubnick, 1984:24). Ambos hacen énfasis en el tiempo presente frustrando los intentos de la memoria por leer el contenido. Por supuesto que para presentar el momento específico de la percepción, cada medio es diferente. Por ejemplo, en la pintura los fragmentos aislados se ven casi simultáneamente y cada parte de información visual queda en el lienzo mientras la mente reconstruye la entidad retratada. Leyendo, el proceso es más lento, las imágenes se presentan en serie y la entidad retratada aparece poco a poco. Esto se debe a la cualidad lineal de los signos lingüísticos a diferencia de los signos visuales. Saussure determina el carácter lineal del significante, el cual “ por ser de naturaleza auditiva, se desarrolla sólo en el tiempo y tiene las características que impone el tiempo: a) representa una extensión, y b) esa extensión es medible en una sola dimensión: es una línea...Por oposición a los significantes visuales que pueden ofrecer complicaciones simultáneas en muchas dimensiones, los significantes acústicos no disponen más que de la línea del tiempo; sus elementos se presentan uno tras otro; forman una cadena. Este carácter aparece inmediatamente cuando se representan mediante la escritura y se sustituye la sucesión en el tiempo por la línea espacial de los signos gráficos.” (Saussure,:91-92). También se debe mencionar que Souriau empleó como *Qualia* del arte de la literatura el sonido articulado.

El vocabulario es austero acercándose a una reducción ascética: a líneas rectas y arcos de corte limpio en los cuales resultará en una representación casi geométrica del cuerpo humano cerca de 1910. Los tonos que generalmente ayudan al receptor a percibir la profundidad en una pintura se limitan a un rango medio; no sólo esta limitación de los tonos claros y oscuros hacían que la profundidad de la pintura fuera necesariamente más plana, sino también ambigua y difícil de leer. En aquello que Dubnick llama el estilo participio (participial style), es decir, en el permanente uso del presente continuo en los retratos de Stein, hay un sujeto detrás de la superficie confusa de la prosa. Así la preocupación del primer estilo oscuro de Stein todavía es mimesis; el estilo de alguna manera abstracto (opuesto al concreto) no lo es completamente porque cada aproximación intenta reflejar la realidad. Se alcanza a percibir la presencia de alguien que se refleja desde la perspectiva de diferentes personas. Por un lado está la perspectiva del narrador y, por otro, la de terceras personas (que pueden ser el reflejo de la sociedad del arte). Pero esto se profundizará en el retrato de *Picasso y Orta or One Dancing*.

Un objetivo importante tanto de Stein como de Picasso en sus trabajos anteriores a 1912, es presentar “ la naturaleza fragmentada y efímera de la percepción donde se represente la integridad del momento de percepción individual antes de consolidarla en un todo conceptual por medio de la memoria” (Dubnick, 1984:12), es decir que Stein y Picasso deseaban representar el momento anterior a una conceptualización del objeto, y de esta manera estarían hablando de procesos de percepción, de un estado intermedio.

Tanto Stein como los cubistas estaban interesados en el proceso de la percepción directa. Stein vio en el trabajo de ellos una afinidad directa a la cual había estado expuesta ya, posiblemente con el pragmatismo de William James. El hecho de que Stein a menudo llamara sus escritos *paisajes, naturalezas muertas y retratos*, no indica un esfuerzo por hacer dibujos de palabras, pero sí indica una ruptura con formas literarias más convencionales. Apollinaire, por el contrario, sí llegó a realizar dibujos de palabras llamados *caligramas*.

Stein afirma que existe un paralelo con el trabajo de Picasso pues ella también eliminó la memoria de la percepción; ella también quería preservar cada momento particular presente de la percepción antes de que el intelecto sintetice en un concepto el objeto tal

como se conoce, es decir, tal cual como se recuerda que es. Siguiendo los parámetros pragmáticos, la humanidad no recuerda, [it] “ lives in plural times and spaces, interpenetrant and *durcheinander*” ⁹ (1947:178). Dubnick indica que Stein dio un paso mas allá del realismo óptico de los impresionistas porque otorgó realismo al proceso psicológico de la percepción en sí misma. Stein explica lo que Picasso estaba haciendo; él pretendía conocer los rostros como lo hace un niño: un rasgo a la vez, sin organizar las muchas percepciones en un todo conceptual.

“ A child sees the face of his mother in a completely different way than other people see it, the child sees it from very near, it is a large face for the eyes of a small one, it is certain ...Really most of the time one only sees one part of a person.....” (Dubnick, 1984:20).

La experiencia es entonces un flujo, un flujo de instantes únicos e irrepetibles. Por esto las imágenes de Stein tienen un efecto acumulativo en vez de simultáneo, como se estableció con la cualidad lineal del signo lingüístico, irónicamente así se necesita más de la memoria para aprehender el contenido de una presentación lenta de pedazos mínimos de información. Dubnick asevera que la forma correcta de leer a Stein es a través de sus partes individuales y no en la reconstrucción de un todo conceptualizado (Dubnick,1984:25). Sin embargo es necesario leer sus textos como un todo ya que precisamente su inteligibilidad radica en el proceso irónico de afianzar su contenido en la memoria. Debido a procesos psicolingüísticos su comprensión es más fácil al leerla en voz alta, además de reconocer así la cualidad sonora de sus escritos. En poesía o prosa la memoria ha jugado un papel importante; en prosa, la historia se construye en el tiempo y el lector debe recordar eventos en secuencia para seguir la historia; en poesía, se necesitan la memoria visual y la auditiva del ritmo y la rima (Dubnick, 1984:25).

ESTADO DEL ARTE

Con respecto a Getrude Stein, es posible decir que a pesar de no ser muy comprendida, ha sido estudiada desde muy diferentes perspectivas. Un trabajo interesante pero limitado

⁹ Alemán para “ enredo” .

es el realizado por Randa Dubnick. En su libro *The Structure of Obscurity* ella hace una aproximación estructural al trabajo de Stein a la luz del cubismo analítico y sintético. Su propuesta estructuralista logra un acercamiento crítico y claro al trabajo de Stein. Este planteamiento estructuralista que ya fue empleado para caracterizar su obra desglosa elementos lingüísticos para entender su oscuridad.

Según Dubnick, el trabajo de Stein puede clasificarse en tres etapas: una primera donde existe una estrecha relación con el cubismo analítico y una sintaxis compleja, una segunda vinculado con el cubismo sintético y una reducción casi total de la sintaxis, y una tercera, donde fluctúa entre las dos con variantes propias de la evolución de un artista. En el libro, Dubnick plantea que según Roman Jakobson, la inteligibilidad convencional sólo ocurre cuando ambos aspectos del lenguaje, el sintáctico y el léxico, están en equilibrio (1984:3). Algunos problemas como la afasia presentan una inestabilidad entre estos dos aspectos de la lengua, pero evidentemente este no es el caso de Stein; la existencia de este desequilibrio en su obra es totalmente consciente. Su obra no puede tomarse como ininteligible pues al plantear algo nuevo, su oscuridad no puede ser más que una lógica consecuencia de su innovación.

Ya sea que el lector piense que sus escritos no tienen sentido, que son vacíos en contenido o por el contrario que se entiendan más mensajes de los existentes, Dubnick arguye una existencia de significado. Así sea al menos el de la simple visión de que “ un significante trae consigo un significado; un constructo mental” (1984:XV). Pero como se verá más adelante esta apreciación es imprecisa.

Lo cierto es que existe contenido tanto explícito como ininteligible; muchas veces los pasajes con significado discursivo están yuxtapuestos a juegos de palabras o a un lenguaje aparentemente arbitrario con un vocabulario vago e indefinido. Muy a menudo hay oraciones ininteligibles que son sonido puro; combinan palabras sin considerar que el constructo mental evoca un contenido referencial real. Y finalmente, existen sintagmas que se perciben como oraciones que sólo son sujetos largos y rítmicos (Dubnick, 1984:xvi). Para Dubnick, no todo el trabajo de Stein es ininteligible y en medio de la oscuridad de su trabajo pueden distinguirse dos estilos de escritura que se pueden denominar *abstractos*; el primero es evidente en *The Making of Americans* y sus *Portraits*

de los años 1909 a 1911 y 12, y el segundo, desde el año 1912, incluiría trabajos como *Tender Buttons*. El trabajo subsiguiente a estas fechas fluctuará entre una evolución de dichos estilos y una combinación de ellos. La idea anterior se desarrollará hacia el final del presente capítulo desde la perspectiva de la propia Gertrude Stein.

Dubnick concluye su introducción manifestando que cuando se entiende el abstraccionismo de Stein como moviéndose al ritmo de la evolución de la pintura cubista, se puede comprender cómo se desarrolló su estilo después de que el cubismo dejara de ser la influencia principal en el arte. Junto con la base teórica aportada por Stein sobre su trabajo, se podrá entender y ver como lógico, el desarrollo posterior hacia una desintegración de las oraciones en listas o columnas de palabras en su poesía y drama de la década de los 20 y la reemergencia de la sintaxis en una prosa relativamente clara en los años 30.

Sin embargo, la propia Gertrude Stein hace una clasificación de su trabajo pero bajo otros parámetros. Stein misma escribió teoría sobre el arte y sobre su propia obra. En escritos como *Poetry and Grammar*, *Portraits and Repetition* y *Composition as Explanation* explica bastante su trabajo. Gertrude Stein también escribió diversos textos basados en diferentes conferencias donde el tema central fue su concepción artística.

Existe un estudio acerca del retrato literario de Gertrude Stein hecho por la profesora Wendy Steiner, *Exact Resemblance to Exact Resemblance: The Literary Portraiture of Gertrude Stein*. Es un estudio de corte semiológico donde plantea que un retrato tiene un referente bien sea a manera de índice o de ícono o de ambos. Steiner sostiene que la primera etapa el retrato de Stein tiene una relación indéxica con su objeto, es decir que se define creando una relación con éste, y el segundo periodo, se define por una relación icónica, es decir, por una imitación de la idea del objeto sin una referencia a una presencia real concreta. Finalmente, Steiner dice que en la etapa final, después de 1925, el valor de su obra no es significativo puesto que no es ni indéxico ni icónico, el objeto representando y su constructo verbal no poseen ya ninguna relación. Aunque acertada, la visión de Steiner es muy limitada; nunca llegó a plantear otro tipo de vinculación para esta tercera etapa de Gertrude Stein, algo que podría plantearse desde una perspectiva sencilla como el pragmatismo o hasta una más compleja a partir de la deconstrucción.

Steiner sí hace una referencia análoga a la contraparte visual pero su análisis esta dado de una manera muy dialéctica que termina por demeritar la última fase de su obra cuando un análisis de este tipo no es relevante puesto que se trata de una obra mucho más amplia. Tampoco hay un interés por atribuir un valor estético a algunas de sus obras, algo fundamental en cualquier trabajo artístico. En este tono, *Tender Buttons* ni siquiera lo asume como retrato, a pesar de que la misma Stein así lo clasifica: “ *Tender Buttons, portraits of rooms and food and everything*” . *Melanctha* tampoco está incluido ya que para Steiner, esta es una *novella*.

Michael J. Hoffman escribió bastantes libros sobre Stein; uno de ellos es *The Development of Abstractionism in the Writings of Gertrude Stein*. En este libro, el autor se limita a las obras del período comprendido entre 1903 y 1913. Hoffman tiene dos propósitos fundamentales: (1) analizar los efectos del conceptualismo científico y su técnica de aislamiento en los retratos de carácter de Stein, y (2) ordenar y clasificar la increíble variedad de “ elementos desorientadores” que Stein desarrolló en su afán de liberar su estilo de las exigencias cronológicas, lógicas y representativas. Por ejemplo, con respecto al primer punto, en *Three Lives, The Making of Americans* and *A Long Gay Book*, Hoffman atribuye su cualidad estática al interés de Stein por clasificar sus personajes como tipologías psicológicas al aislar los rasgos inmutables de la personalidad que condicionan sus maneras de pensar y sentir. Uno de los “ elementos desorientadores” que menciona Hoffman es el de la repetición, en primera instancia empleado como una forma de revelar el permanente “ estar siendo” de sus personajes, y en segunda instancia, como elemento estilístico comparable al leitmotif.

Como se puede observar, la mayoría de los trabajos en torno a Gertrude Stein tienen un tinte descriptivo y explicativo. Como señala Brooks Landon en un apartado del libro *Survey of Long Fiction* dedicado a Gertrude Stein, un compendio sobre su estilo y obra, “...her style developed in many related but perceptibly different stages, such as her "cubist" or her "cinema" phases. As a result, no single analysis can do more than describe the primary concerns and features of one of her stylistic periods.”¹⁰ Proporcionada esta variedad de trabajos en relación con Gertrude Stein, puede decirse que no existen

¹⁰ Landon, Brooks. *Survey of Long Fiction*. ed. Frank Magill, Salem Press, Vol 6, 1983, pg. 2505-2517.

estudios sobre las conexiones entre sus escritos y diferentes tipos de imagen como análisis social de su obra.

“ Lectures in America”

A continuación se presentan algunas ideas de la propia Stein que fueron compilados en un texto sobre las conferencias que ella presentó en Estados Unidos sobre su obra. Éstos son: *Poetry and Grammar*, *Portraits and Repetition* y *Composition as Explanation*. En ellos se puede observar cómo el pragmatismo tiene repercusiones en su concepción estética. En *Poetry and Grammar* esto se hace evidente cuando hace la diferenciación de las cualidades de las diferentes partes del discurso. Ella afirma que “ [a] noun is a name of anything... things once they are named the name does not go on doing anything to them” (209-210). Para Stein, los sustantivos y los adjetivos son partes estáticas del discurso, a diferencia de los verbos y adverbios, ya que según ella “ [b]eside being able to be mistaken and to make mistakes verbs can change to look like themselves or to look like something else, they are, so to speak on the move and adverbs move with them and each of them find themselves not at all annoying but very often very much mistaken” (212). Otras partes del discurso a las cuales Stein les atribuye el carácter dinámico en mayor o menor grado son: las preposiciones, los artículos y las conjunciones.

Stein expresa que la preocupación central de la poesía es el vocabulario, el sustantivo. Para ella, en la poesía el vocabulario es más importante que la sintaxis, la cual puede hasta suprimirse en la poesía moderna, como anota Barthes:

“ Modern poetry...destroys the spontaneously functional nature of language, and leaves standing only its lexical basis... The Word shines forth above a line of relationships emptied of their content, grammar is bereft of its purpose, it becomes prosody and is no longer anything but an inflexion which lasts only to present the word” . (Dubnick, 1984:7)

Según lo anterior, en la poesía la gramática existe sólo para presentar la palabra, cualquier otra función ya no es necesaria. Como se puede apreciar en *Poetry and Grammar*, dado el carácter emotivo del párrafo y el no emotivo de la oración, Stein define *prosa* como el equilibrio esencial creado al interior de aquello que combina el equilibrio

emotivo del párrafo con el equilibrio emotivo de la oración (229) y el movimiento del tiempo en un determinado espacio (224). En otras palabras, es el equilibrio que se da al interior del equilibrio de la naturaleza tanto del párrafo como de la oración presente en un determinado tiempo (o discurrir de éste). La *Poesía*, por otro lado, tiene todo que ver con el vocabulario y es “ esencialmente el descubrimiento, el amor, la pasión por el nombre de algo” (:235). Stein afirma que:

“ Poetry is concerned with using with abusing, with losing with wanting, with denying with avoiding with adoring with replacing the noun...[p]oetry is doing nothing but using losing refusing and pleasing and betraying and caressing nouns.” (:231)

En las oraciones largas Stein en lugar de capturar el crecimiento lento del conocimiento, trata de capturar cada momento específico del conocer, esto se ve reflejado en las oraciones repetitivas pero más cortas de sus retratos.

Lo anterior pone en evidencia dos cosas: primero que todas las personas tienden a completar las figuras cuando no están completas (Psicología de la Gestalt ¹¹), y también que existe una tendencia a reconstruir todo a partir de la memoria; se intenta hallar a qué se parece para tratar de conceptualizar el objeto. Según Dubnick, esta reconstrucción basada en la memoria se hace porque es la manera de organizar el aparente caos sensorial del mundo en algo que podamos manejar y controlar pero al hacer esto pagamos el precio de una conciencia disminuida de percepciones aisladas. Stein advirtió que los cubistas estaban presentando muchas percepciones individuales de un sujeto sin consolidarlas en un modelo conceptual.

En *Portraits and Repetition*, Stein expresa su preocupación por lo que se refiere al momento individual de la percepción, una preocupación manifestada en el fenómeno frecuentemente llamado *repetición*. La repetición de Stein estaba basada en el reconocimiento heracliteano de que la persona que percibe y el objeto percibido cambian a cada momento (Dubnick, 1984:21). Pero la misma Stein establece que la repetición es imposible, precisamente porque el que percibe y el objeto percibido cambian

¹¹ La cual surge en los primeros años del s.xx

constantemente, de tal forma que siempre hay una diferencia en el énfasis o en la insistencia; es decir, hay repetición o insistencia, pero no las dos. Según ella: “ [a]nybody can be interested in a story of a crime because no matter how often the witness tells the same story the insistence is different. That is what makes life that the insistence is different, no matter how often you tell the same story if there is anything alive in telling the emphasis is different.” (1989:167)

Precisamente si se toma la noción del pragmatismo de que la experiencia es única entonces, como dice Stein: “ there is only repetition when there are descriptions being given of these things not when the things themselves are actually existing and this is therefore how my portrait writing began.” Por el contrario, la insistencia nunca puede ser repetitiva en su énfasis, ya que el concepto de insistencia está cargado de vida y si algo tiene vida nunca emitirá algo de la misma manera. Es por eso que con respecto a los retratos de este primer período ella compara dos acciones: la acción de describir y la de recordar y observar. En *Portraits and Repetition*, ella plantea:

Remembering is repetition anybody can know that. In doing a portrait of any one, the repetition consists in knowing that that one is a kind of a one, that the things he does have been done by others like him, but, and this is the important thing, there is no repetition in hearing and saying the things he hears and says when he is hearing and saying them.” (1989:178)

En sí lo que percibe como repetición es el hecho de copiar, de reproducir algo o alguien en un acto falto de cualquier tipo de vida, creación y verdad, es decir, no es arte. En palabras de James: “ [t]o copy a reality is, indeed, one very important way of agreeing with it, but it is far from being essential. The essential thing is the process of being guided. Any idea that helps us to deal, whether practically or intellectually, with either the reality or its belongings, that does not entangle our progress in frustrations, that fits, in fact, and adapts our life to the reality’ s whole setting, will agree sufficiently to meet the requirement. It will hold true of that reality.” (1947:213)

Esto está relacionado con la fenomenología debido a su “ comprensión de la experiencia consciente como una experiencia *fenoménica*, es decir, que opera y extrae

la cuestión de la existencia del objeto, tal como aparece en la conciencia.”¹² En este período Stein asume una actitud de “ escuchar y hablar” en vez de una de “ mirar y recordar” . Esto fluctuará durante toda su vida y el punto de vista que adopte en determinado momento será el responsable de su cambio estilístico.

En *Composition as Explanation*, Stein establece la composición como inherentemente ligada a un sentido temporal. Este sentido temporal está dado en términos de acción dramática en la obra y en uno historicista. El primer párrafo dice: “ [t]here is singularly nothing that makes a difference a difference in beginning and in the middle and in ending except that each generation has something different at which they are all looking. By this I mean so simply that anybody knows it that composition is the difference which makes each and all of them then different from other generations and this is what makes everything different otherwise they are all alike” (1989:520). En esta idea, además de una perspectiva marxista, existe una visión gehleniana de la adaptación de la cultura, no sólo a su época, sino también a su espacio o a su “ naturaleza” .

Para continuar con esta visión historicista, Stein también establece que nadie está delante de su tiempo, lo que sucede es una negación de la forma particular de creación por parte de sus contemporáneos, y continúa diciendo que aquellos que crean una nueva composición sólo serán aceptados tras su muerte, pues para entonces ya habrán entrado en la esfera de aquello denominado ‘ clásico’ . Así, automáticamente con la aceptación del sentido temporal del artista, también llega el reconocimiento de la belleza de su obra.

Para Stein, nada cambia, sólo lo hace la composición. Ella establece que “ The only thing that is different from one time to another is what is seen and what is seen depends upon how everybody is doing everything” (1989:523). Continúa diciendo que “ [t]he time of the composition is the time of the composition. It has been at times a present thing it has been at times a past thing it has been at times a future thing it has been at times an endeavour at parts or all of those things” (1989:528), y plantea tres etapas en la composición de sus trabajos: la primera donde era un presente continuo, un permanente comenzar de nuevo; una segunda, en la que aparecen sus listas, una serie que era igual pero que a la vez, esa igualdad era transformada por el sentido temporal de la época en la

¹² Tomado de http://es.wikipedia.org/wiki/Psicolog%C3%ADa_de_la_Gestalt

que estaba inmersa (preguerra y guerra). A esta fase la llamó Romántica. Y por último, una etapa donde había una distribución y equilibrio del tiempo.

TEORÍA DE LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN

A pesar de haber incorporado un marco referencial bastante extenso para el análisis de las obras de Stein, hace falta todavía introducir una teoría que permitirá profundizar en el estudio de la forma secundaria de sus retratos.

Así como el estructuralismo fue central para estudiar la forma primaria, la teoría de la recepción estética es necesaria para llegar al nivel de la existencia reica y trascendente, las cuales están relacionadas con el sentido e interpretación de una obra artística.

La estética de la recepción es un enfoque que se centra en el proceso de lectura de un texto literario y en su relación con el lector. Uno de los principales exponentes de esta teoría es Roman Ingarden el cual menciona la existencia de “lugares de indeterminación” en los textos literarios, los cuales deben entenderse como *lugares vacíos* (según Iser). Estos lugares de indeterminación cobran vital importancia durante el proceso de lectura de cualquier texto. El lector paulatinamente va completando o construyendo el texto, permitiéndole al receptor incorporar la experiencia del texto a su experiencia de vida. Así, un primer nivel de la obra literaria es el artístico (creado por el autor), el cual estaría relacionado con el nivel fenomenológico de Souriau y, un segundo nivel es el estético (presente gracias al proceso de construcción de concreciones hecho por el receptor), equivaldría a la existencia reica y trascendental mencionada también por el esteticista francés. Hans Robert Jauss, delineó una clasificación del tipo de identificación que presenta el lector con el héroe del texto. El tipo de identificación que se empleará para el análisis de los retratos es la *Catártica*. Ésta se caracteriza por liberar al lector de “las complicaciones afectivas de su vida real y lo pone en el lugar del héroe que sufre o se encuentra en una situación difícil, para provocar, por la vía de la emoción trágica o de la risa, su liberación interior” (148). Esto permite al lector ceder ante el relato, la intriga y la ilusión. Existe entonces una distancia crítica respecto a la realidad del retrato que le permite ligarse con la sensibilidad que emerge del mundo diegético. Este

tipo de identificación permite que las cualidades sinestésicas iniciales necesarias para la selección de la imagen visual puedan fluir.

Para Umberto Eco, el lector deja de asumir un rol pasivo, para llegar a construir el texto. Asimismo, él señala que una obra bien hecha crea a su lector (20-22). Esta noción de un lector como ‘ producto’ de una lectura y un texto también es retomado por Belén del Rocío Moreno, quien dice que un texto lee al lector, no al contrario. Estas posiciones frente al texto y su lector, evidencian un sentido por la libertad interpretativa. Para Eco, cada autor elige a un lector, por ende, puede existir una estética de las infinitas interpretaciones de un texto poético. En este sentido, la teoría de la recepción está íntimamente ligada con la deconstrucción, pues como se recordará, ésta permite múltiples lecturas o interpretaciones de una obra literaria, sin llegar a encontrar una ‘ correcta’ o ‘ incorrecta’ , sino sencillamente abogando por la validez de estas interpretaciones siempre y cuando éstas estén basadas sobre ciertos presupuestos. En el caso de la teoría de la recepción, el poder de la obra literaria radica en la posibilidad de trascender las experiencias de la conciencia del autor y del lector, llevando a que durante el proceso de recepción, el lector llegue a la formulación de significados particulares, y a través de supuestos basados en representaciones experimentadas y percibidas afectiva y concretamente durante el proceso lector, permitiéndole al receptor desplegar su imaginación.

Por medio de este proceso activo de lectura es que se encuentra una correspondencia visual. No es necesario llenar espacios vacíos o indeterminados con ideas, es posible hacerlo también con imágenes. El hacerlo ya sea con imágenes o ideas podría estar relacionado con todas aquellas experiencias que haya podido tener el lector y que puedan determinar la construcción individual del texto. Este es el caso del presente trabajo. Los espacios indeterminados presentes en los retratos de Stein suscitarán no sólo ideas sino también imágenes.

DECONSTRUCCIÓN

Una de las ideas fundamentales de la deconstrucción es la de analizar los escritos de otras personas para encontrar ideas reprimidas que subyacen en los argumentos aparentemente elegantes, suaves y bien contruidos. Se deben encontrar las inconsistencias analizando la forma en que se escribió el texto, por ejemplo, el lenguaje figurado y aquellos temas que el autor evitó. La deconstrucción basa lo anterior en el hecho de que ninguna teoría puede pretender ser absolutamente consistente, lógica y totalmente integrada. Si lo hace, es escondiendo o reprimiendo algo. Para deconstruir, se pueden comparar textos e ideas contradictorias. El texto mismo develará indicios de aquello que ha sido evitado. De esta manera, acercarse a un texto se convierte en un proceso crítico.

Sin embargo, primero es necesario entender los lineamientos de la deconstrucción. No se puede hablar de una desconstrucción, por el contrario, existen muchos tipos de deconstrucción, fundamentalmente porque la deconstrucción no es un método, sistema, teoría, modelo de análisis o marco de referencia filosófico o científico; por eso no se puede hablar de un deconstructivismo, de un grupo de reglas o métodos que puedan ser aplicados continua y repetidamente. No es la intención de la deconstrucción intentar elucidar textos, pues esto es un tentativa de obtener un contenido unificado, y como pretende comprobar la deconstrucción, no existe un significado inequívoco que pueda permanecer constante cuando éste se somete a diferentes contextos. Tampoco es un análisis, ya que éste apunta a una reducción; a diseccionar ideas y conceptos confusos en elementos simples y claros. El propósito de un análisis es resolver y desentrañar su objeto; la deconstrucción busca continuar con la naturaleza oscura, múltiple y compleja de éste para desestabilizar y ampliarla. Por esto, los elementos expuestos por la deconstrucción no son singulares, pueden desmembrarse infinitamente y continuarán siendo confusos. Con deconstrucción hablamos de heterogeneidad, ambigüedad, pluralidad, complejidad y voces múltiples.

Como ya se estableció, la deconstrucción no plantea una exposición sistemática y completa, pero puede generar unas reglas generales. Para ello, es necesario esclarecer términos como *trace*, *dissemination* y *différance*. Sin embargo, esto se hará más adelante.

Por ahora, es interés de este apartado, además de presentar los lineamientos de la deconstrucción, plantear por qué se emplearán para el estudio de los retratos de Gertrude Stein.

La obra de Stein generalmente ha sido pasada por alto, en parte se debe a su *oscuridad*, es decir la confusión que su estilo despierta en el receptor. El lector que se enfrenta a la obra de Stein debe hacerlo con una mente abierta, no puede hacerlo pensando en que encontrará una narración o una poética en el sentido tradicional de los términos. Su obra es ritmo puro, fragmento y percepción. La obra de Stein está hecha para exigir a su lector, y éste, si quiere entrar en la riqueza y genio de su mundo, debe armarse de paciencia para superar esa oscuridad inicial y esperar la luz de su arte.

Las metodologías tradicionales sufren de una falta de atención hacia todo aquello que es idiomático e irreplicable. Su búsqueda de patrones y reglas generales falla al intentar rendir cuentas sobre lo singular y único, considerado como “ el otro” . La oscuridad de Stein la sitúa como este “ otro” .¹³ La deconstrucción ofrece una mente abierta para aquello que es irremplazable en los textos y respeta la diversidad y la pluralidad. Por eso es de gran ayuda para estudiar textos singulares. Un trabajo singular requiere medios singulares. La deconstrucción toma el hecho de que un texto pueda repetirse (iterarse) para mostrar la paradoja de la singularidad. Ésta precede a la lengua, sin embargo, necesita de ella para invocarse; es la única forma de relacionar la singularidad. La expresión o (re)presentación de la singularidad va a esbozar sus “ huellas” . Esas huellas serán todo aquello que escapa al texto, las generalidades, conceptualizaciones, teorías y marcos de referencia. El mismo Derrida hace esto en su trabajo al emplear un vocabulario que constantemente cambia, que se mueve; no mantiene por mucho tiempo las mismas palabras para expresar conceptos centrales: las sustituye. Esto también es un desplazamiento, puesto que las palabras tienen cargas metafóricas diferentes.

¹³ No se olvide que en 1909 el Premio Nobel de Literatura fue otorgado a Selma Lagerlöf quien fue valorada por poseer todas las características estilísticas opuestas a las de Stein. El Premio se le otorgó “ en reconocimiento al altivo idealismo, la vívida imaginación y la percepción espiritual que caracterizan todas sus obras” . Claes Annerstedt subrayó en la ceremonia de premiación del Nobel que la obra de Lagerlöf se caracterizaba por “ la pureza de dicción y la claridad de la expresión” dando a entender que la alteridad estaba determinada por la ausencia de parámetros como los anteriores.

En la deconstrucción implica procedimientos tales como la *Decontextualización* y la *Recontextualización*. Esto se debe a que se desmantela y construye de nuevo el texto, muchas veces fuera de su contexto original, creando así, uno nuevo. También hay decontextualización cuando se desplaza o multiplica la identificación y/o identidad. La recontextualización otorga y reemplaza tal identificación y/o identidad. Un ejemplo de esto en la música es la de John Zorn, quien toma música de la cultura popular y le hace arreglos musicales. Así, una marca que pertenece a un determinado contexto es alterada y termina convirtiéndose en una marca nueva, pero conservando las huellas originales. De esta manera, a una pieza con una clara identidad popular se le otorga una nueva convirtiéndose en una marca que pertenece al nuevo contexto de aquello que se llama “alta cultura”. En este caso se estaría entrando a una compleja red de recontextualizaciones, donde la marca entra a una pluralidad de contextos, muchos de los cuales no son claramente identificables y muchas veces no llegan a saturarse. Siempre existe la posibilidad de obtener diferentes significados y revelar conexiones que el autor jamás habría sospechado. Un determinado contexto le confiere a una pieza artística una relación con la historia de su recepción, determinada por la ideología estética de cada presente consecutivo y por los grupos sociales que acogen la obra artística. Así, una marca siempre podrá ser decontextualizada, transformada, y finalmente, recontextualizada.

Para Derrida, si un signo o “marca”, oral o escrita, es comunicativa debe de ser ‘repetible’ o *iterable*. La iterabilidad es la que proporciona la estructura de la marca, si no es estructuralmente iterable, no habría marca. Otra característica de la marca es que ésta estará en capacidad de funcionar tanto en ausencia de un emisor o en ausencia de un receptor. Una marca podrá funcionar aun cuando su creador no se encuentre presente. Por ejemplo, en el caso de una pieza musical. Ésta puede ‘iterarse’ aún cuando su compositor ya ha muerto. Esto sucede porque una marca puede dissociarse de las intenciones del emisor y del contexto. A su vez, el contexto puede ser de *semiótica interna* o *real*. En virtud de su iterabilidad esencial, una marca siempre puede separarse de una cadena en la cual se halle inmersa sin que pierda la posibilidad de comunicar o de reconocer otras posibilidades al inscribirla o inscribirse en otras cadenas. Ningún contexto puede encerrar completamente una marca. En un contexto real, la marca puede escucharse o leerse.

Derrida muestra la paradoja de la naturaleza de la iterabilidad; ésta permite la identidad de una marca. Para que una marca pueda identificarse, necesita poder reconocerse y repetirse. De la misma manera, la iterabilidad es la que definirá su diferencia. Al poder repetirse, una marca puede imbuirse en un contexto diferente del original. La iterabilidad jamás permite que una marca sea idéntica a sí misma, porque al emplearse en un contexto diferente, la marca cambiará su significado. La iterabilidad de un marca divide su propia identidad a priori; es una estructura diferenciadora. La alteridad está siempre presente en la naturaleza interna de la marca cuando lo idéntico se repite. Así, Derrida retoma la idea de Platón de que una marca está directamente relacionada con la repetición y la alteridad y con la identidad y la diferencia.

Según lo anterior una secuencia significativa es iterable, es decir, puede repetirse en diferentes contextos. Es una posibilidad a la cual está sujeta la marca. La diferencia con la iteración es que ésta siempre altera, algo nuevo sucede, como en el caso de la obra de Stein. Por esto, las enunciaciones convencionales corren el riesgo de fallar, existe la posibilidad de un malentendido, de 'otra' interpretación. Esta condición inherente de la marca va a entrelazar conceptos binarios. Aquello que está afuera, siempre estará ya adentro. Aquello que se considera estándar estará afectado por aquello no estándar. Para Derrida, estos conceptos binarios han estado históricamente determinados por jerarquías de todo tipo. Por ejemplo, los conceptos binarios de *hombre/mujer* subyacen a condicionamientos sociales, donde el término *hombre* siempre ha ocupado una posición privilegiada. Con su planteamiento Derrida propone primero mostrar cómo están relacionados los dos términos, cómo uno es central, natural y privilegiado, y el otro, ignorado, reprimido y marginado; luego, se deben subvertir estas jerarquías, porque por la condición interna de la marca que anteriormente se discutió, no puede existir el concepto de hombre sin que el de mujer se encuentre presente a priori; por último, los dos conceptos se mueven en un juego en el cual los significados y jerarquías no son estables. Esto es lo que finalmente permitirá que se pueda realizar más de una lectura de un texto. Esto convierte la deconstrucción en una práctica política.

La deconstrucción es entonces en medio para descentrar, y como elemento descentralizador, Derrida lo propone como una manera de acercarse al arte. En su libro

*La verdad en pintura*¹⁴, Derrida realiza varios ensayos donde pone de manifiesto la visión de la deconstrucción en el arte. En el primer ensayo del libro titulado *Parergón*, Derrida explora el marco que señala el límite entre la obra de arte y lo que está fuera de ella. La estética siempre fue uno de esos marcos y su finalidad ha sido la de encerrar al arte en la esfera de su propio discurso. Derrida quiso reconstruir ese marco, y bajo su examen, el parergón se convierte en un tipo de *différance*, no está adentro o afuera, ni adentro y/ni afuera; en su último estudio, el parergón ni siquiera existe. La deconstrucción no intenta encerrar al arte en un nuevo marco, por el contrario, intenta mostrar que el marco está también hasta cierto punto dentro de la obra misma porque es lo que <<produce>> el objeto artístico como tal. El marco entonces es esencial para la obra de arte, pues es lo que la define como tal. Pero al mismo tiempo que el marco encierra la obra de arte, hace que se convierta en algo ornamental, externo a la obra. Por ejemplo, el caso de una pintura que exista fuera de un museo y que jamás llegue a que alguien la vea no valdrá mayor cosa, mientras que si se exhibe en un museo, su valor puede incrementarse a millones. El museo es lo que hará que esta pintura se considere como arte; sin embargo, la pintura siempre ha sido la misma. Entonces, ¿el marco será central o marginal?, ¿estará dentro o afuera de la obra?, ¿es esencial en ella?

En otro ensayo titulado *Restituciones de la verdad en el señalar (pointure)*, Derrida analiza valores sociales, políticos y filosóficos impuestos en el arte. Su intención es mostrar cómo diversas posturas frente a estos valores en el arte parecen neutrales pero que finalmente el discurso estético siempre va a estar relacionado con valores, temas e intereses externos al supuestamente puro y neutral campo estético. Uno de los objetivos de la deconstrucción es develar los motivos ocultos de la teoría del arte que intentan llegar a la verdad en la pintura, porque finalmente son intereses sociales, económicos y políticos.

En *+R (par-dessus le marché)* Derrida analiza cómo está enmarcada la frontera entre la política y el arte, la filosofía y el arte, el original y la copia, la firma y el nombre propio. Señala cómo la crítica de arte es proclive a encerrar la obra de arte y cómo ésta se resiste a quedar prisionera de las palabras. Para esto emplea dibujos de Adami, a los cuales además de las connotaciones políticas que algunos ya poseen, Derrida les cambia o añade algo.

¹⁴ Derrida, Jaques. *La verdad en pintura*. Paidós, Buenos Aires, 2001.



Con este dibujo “ *Estudio para un dibujo* ” , Derrida hace una recontextualización y escribe en este ensayo: “ *Por ejemplo, en el dibujo con el pez que bautizaré **Ich**: sin autorización del autor, para sacárselo por mi parte y mantenerlo en el extremo de mi línea, de una línea aparentemente simple, sin torniquete, sin la máquina interpuesta que gira y pesca completamente sola bajo las ruedas del tren, en **La meccanica dell’ avventura** (que data del mes siguiente).*”

*Ich, cuerpo arrancado de un pez, cuerpo extranjero de una palabra para interesar **otra lengua** (Adami lo suele hacer) en el juego de las firmas y en el afán agonístico que especula sobre el yo. Cuerpo truncado o matriz sobrecargada (hay tantas en Adami), carnada para el falo crístico (**Ichthus**), pista, grafo o traza (Ichnos) de un bocado sin voz.”* ¹⁵

Él escribe “ J.Der” en el dibujo, con el cual está tratando de sugerir que un yo unificado es imposible. En este dibujo rebautizado, el nombre es sólo la mitad, no es nunca por completo él mismo. Así, el ensayo y el dibujo tampoco son por completo ellos mismos. Se encierran divididos desde el comienzo: el ensayo derridiano es sobre el dibujo que contiene “ J.Der” , que es sobre J.Derrida, quien escribe sobre la pintura; a la que rebautizó “ Yo” , que contiene “ J.Der” , y así hasta el infinito. Entonces, J. Der, el yo dividido, ¿dónde está? ¿En la pintura o sobre la pintura (alrededor de ella)? Tal vez al

¹⁵ <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/adami.htm>

igual que el parergon, “ J.Der” no existe. Estos conceptos se retomarán posteriormente para el estudio y trascendencia de Gertrude Stein como escritora posmoderna.

3. ANÁLISIS

FORMA PRIMARIA DE LOS RETRATOS TEMPRANOS DE GERTRUDE STEIN

Randa Dubnick plantea los elementos que no permiten un “ adecuado” entendimiento de la obra de Stein. La palabra “ adecuado” es cuestionable pues, como se mencionó en el marco referencial, la deconstrucción no permite hablar de algo adecuado o no, de una lectura correcta o errónea sino de diferentes lecturas. Sin embargo, los que Dubnick plantea son los elementos que dificultan la lectura de Stein. Estas dificultades se caracterizan por:

1. Una innovación en el lenguaje, la cual se ha catalogado como excéntrica y sus escritos como *sin sentido*;
2. Un contenido reducido o casi inexistente, dejando aparentemente el sonido puro (un sonido a veces referido como aleatorio y sin sentido); y por último,
3. Dos posiciones opuestas de los críticos: la de una lectura vaga y superficial y la de una sobreexplicación que encuentra más mensajes de los realmente existentes.

Dubnick refiere todas las anteriores a un mismo supuesto general y es el que “ sólo el significado discursivo justifica la existencia de la literatura” (1984:XVI), esto quiere decir, un significado tradicionalmente inteligible.

Por lo anterior, un estilo literario caracterizado por el sonido y la sintaxis alterada necesita elementos que ayuden a su entendimiento, en este caso proporcionados por la lingüística. Dubnick entonces, explora propuestas como las de Saussure y Jakobson.

Al comparar el trabajo de Stein con una pintura cubista a la luz de las teorías estructuralistas, se aprecia cómo su escritura en las dos primeras fases y el cubismo en sus dos fases principales, el analítico y el sintético, manifiestan dos tipos de oscuridad. En este caso se toma *oscuridad* como la confusión (por decir lo menos) que su estilo despierta en el receptor. Cada etapa despliega una de las dos operaciones lingüísticas que Jakobson señala; a pesar de ser muy diferentes, las operaciones de selección y combinación en la literatura y en la pintura se emplean de manera similar. La similitud parece estar dada por un énfasis común en ciertas operaciones de significación.

La anterior descripción de las dos operaciones básicas del lenguaje permite esbozar las dificultades a las que tienen que enfrentarse no sólo los lectores de Stein, sino los observadores de una pintura cubista, sobretodo en aquella época.¹⁶ Las relaciones espaciales de un plano en una pintura tienen que ver con la disposición de los elementos pictóricos *en presencia*, es decir, están basadas en la relación de contigüidad o combinación, involucrando el eje horizontal. Esto es más evidente en las relaciones espaciales tradicionales, ya que la perspectiva suministra información acerca de la posición de los objetos entre ellos y en relación con el plano pictórico. En la lengua, los sintagmas preposicionales y las preposiciones son las que proveen esta información. (Dubnick, 1984:23). Sin embargo, los retratos de Stein contienen muy pocos sintagmas preposicionales. La información acerca de la posición de los objetos sería un elemento descriptivo, algo que ella evitaba hacer, pues la intención de sus retratos era revelar el interior de lo que retrata; como se puede ver en el retrato de Ethel Mars and Maud Hunt Squire llamado *Miss Furr and Miss Skeene* en el cual, en lugar de describir, habla de los gustos de estas dos mujeres, desde el gusto por ciertas actividades hasta el de su preferencia sexual, pues Stein juega con la palabra “ gay” que significa tanto alegre como homosexual.

Helen Furr had quite a pleasant home. Mrs. Furr was quite a pleasant woman. Mr. Furr was quite a pleasant man. Helen Furr had quite a pleasant voice a voice quite worth cultivating. She did not mind working. She worked to cultivate her voice. She did not find it gay living in the same place where she had always been living. She went to a place where some were cultivating something, voices and other things needing cultivating. She met Georgine Skeene there who was cultivating her voice which some thought was quite a pleasant one. Helen Furr and Georgine Skeene lived together then. Georgina Skeene liked travelling. Helen Furr did not care about travelling, she liked to stay in one place and be gay there. They were together then and

¹⁶ Arnold Gehlen describe que “ [e]l público, en cambio, había sido habituado por el impresionismo...a la más extrema sensibilidad para los tonos, en el ámbito de una pintura orientada todavía de manera inmediata hacia el mundo exterior, y (con el cubismo) se sintió intensamente perturbado, e incluso excluido.” (1985:121). Sin embargo, esto se desarrolla en el capítulo de Imagen de época de la presente monografía.

traveled to another place and stayed there and were gay there.(1998:307)

Composición

El aporte de Cézanne a la historia del arte y en especial a la pintura cubista fue el de una nueva sintaxis donde la perspectiva tradicional fue abolida; aún así, su preocupación todavía estaba en el eje horizontal. En el cubismo, se hace énfasis en esta contigüidad por la configuración espacial del objeto que se extiende sobre el plano y por los contornos de los objetos que se alargan y realinean en segmentos conformando pequeños planos superpuestos que repiten configuraciones similares, como se puede apreciar en el retrato de *Daniel Henry Kahnweiler*, 1910 (Dubnick, 1984:23). Esto es similar a la forma en que Stein “ repite” y alarga la sintaxis en su primer estilo oscuro. De esta manera, Stein prolonga la descripción de su figura, con una sensación de desarrollo y crecimiento casi a manera de fractal (el sentido de fractal se logrará plenamente tiempo después con su célebre frase: “ a rose is a rose is a rose”), y confiriéndole a su retrato ritmo y sonoridad, pues es evidente que sus retratos no tienen el mismo sentido, calidez e inteligibilidad si no se leen en voz alta.



Picasso. *Daniel Henry Kahnweiler*, 1910

John Golding dice:

“ The whole picture surface is brought to life by the interaction of the shaded, angular planes. Some of these planes seem to recede away

from the eye into shallow depth, but this sensation is always counteracted by a succeeding passage which will lead the eye forward again up on to the picture plane. The optical sensation produced is comparable to that of running one' s hand over an immensely elaborate, subtly carved sculpture in low relief.” (80)

Según lo anterior, el uso de diferentes planos y la monocromía permiten que un plano adquiera Qualias escultóricas haciendo que el ojo recorra espacios ilusorios de profundidad y relieve. Golding está planteando la cualidad táctil de una pintura cubista, no en términos reales sino de ilusión óptica, dejando ver cómo una superficie plana todavía manifiesta ilusión de profundidad. Este era el objetivo desde la implementación de un punto de vista único de profundidad o perspectiva; en el cubismo analítico esto todavía sucede pero con las evidentes reformulaciones que toda revolución vanguardista tiene.

En sus retratos, Stein proporciona esta misma impresión por medio del empleo de palabras, sintagmas u oraciones reiteradas a lo largo del retrato. En ellos, una oración remite a un lugar, en este caso, a una idea, continúa y luego vuelve a usar la misma oración, sintagma o palabra para retornar al mismo lugar, es decir, está haciendo ese mismo movimiento de encontrarse en un punto, ir a otro por medio de las palabras, y de nuevo retornar a ese punto empleando la misma oración o una muy parecida. Ésto se puede observar en el primer párrafo del retrato *Picasso*:

“ One whom some were certainly following was one who was completely charming. One whom some were certainly following was one who was charming. One whom some were following was one who was completely charming. One whom some were following was one who was certainly completely charming” (1998:282)

Como se puede ver la reiteración de la idea central confiere al texto un ritmo que bien puede semejarse a la monocromía de una pintura cubista de la época. Su cadencia rítmica es uniforme, manteniendo el tono neutro de los tonos marrones y grises de retratos como el de *Wilhelm Uhde* (1910).



Picasso. *Wilhelm Uhde*, 1910.

Además de esto, a lo largo del retrato se repiten las palabras *certainly* y *completely*, haciendo que el lector retorne al momento en que las leyó inicialmente en el primer párrafo. Un cuadro cubista que muestra esto a nivel de imagen es *The Accordionist* (1911), donde una misma parte del instrumento se muestra en diferentes lugares del cuadro pero la mente reconoce que es una misma sección del instrumento. Así, el ritmo de la reiteración se asocia paradigmáticamente con el color y sintagmáticamente con el espacio.

En el retrato *Ada*, acerca de su compañera sentimental Alice Toklas, las relaciones sintagmáticas están presentes de la siguiente forma:

“ She had been a very good daughter to her mother. She and her mother had always told very pretty stories to each other. Many old men loved to hear her tell these stories to her mother. Every one who ever knew her mother liked her mother. Many were sorry later that not every one liked the daughter. Many did like the daughter but not every one as every one had liked the mother.” (1998:275)

Aquello que en un cuadro cubista puede apreciarse como el mismo objeto desde diferentes perspectivas, en este retrato se percibe por la forma como aborda un mismo tema, como el hecho del agrado por contar y escuchar cuentos, planteándolo tanto desde el agrado que sentían las dos, madre e hija, por contar y escuchar las historias, como desde una perspectiva externa a ellas, en este caso los ancianos. Asimismo, de las palabras *daughter*, *mother* y *like* al comienzo de la situación anterior se parte hacia el siguiente hecho: el agrado que sentían las personas por la madre y el desagrado que sentía mucha gente por la hija. De esta manera, esas tres palabras estarían actuando como líneas que hacen conexiones entre diferentes ideas. Estos dos aspectos están relacionados con el eje horizontal. En la pintura, la conexión también existe a nivel de la composición, la repetición de un plano remite a un mismo fragmento.

Además de todo lo anterior, así como la perspectiva tradicional se abolió en pintura, en la obra de Stein no se puede hablar de un desarrollo en su tensión dramática. En el análisis de los retratos esta característica de su composición se explicará mejor.

En relación con el cubismo analítico, si se observa la pintura *Daniel Henry Kahnweiler* (1910) y *Retrato de Wilhelm Uhde* (1910), puede apreciarse que aunque la lectura es difícil, todavía se puede percibir una imagen figurativa, siendo el primer retrato más difícil de leer que el segundo. Pero en *Still Life with Chair Caning* (1912) ya no existe una representación completamente figurativa, a pesar de que es más fácil de leer ciertos elementos de aquello que Souriau denomina forma primaria, la forma secundaria en esta pintura es más compleja. La existencia rica y trascendente de esta pintura es casi inaccesible sin tener un comentario explicativo sobre estas dos existencias.



Picasso. *Still Life with Chair Caning*, 1912.

Gramática visual y escrita

En el primer tipo de oscuridad y en la fase analítica, la restricción de vocabulario incrementa la oscuridad. Tanto en los retratos de Stein como en las pinturas cubistas de esta época, una presencia apenas perceptible se esconde detrás de una superficie traslúcida de líneas o palabras, como se puede advertir en *The Accordionist* (1911), donde tras las líneas segmentadas de los planos superpuestos pueden percibirse la figura sentada del acordeonista, los pliegues y las teclas del instrumento en la parte central de la composición, y en la parte inferior, las volutas de la poltrona. Asimismo, en los retratos de Stein, se percibe la presencia del retratado. La oscuridad de su estilo todavía permite vislumbrar situaciones e ideas con las cuales puede percibirse a la persona retratada o algo relacionado con ella, por ejemplo, el gusto por contar cuentos, la evolución en el trabajo artístico de un pintor, escritor o bailarín, o situaciones familiares específicas del retratado.



Picasso. *The Accordionist*, 1911.

La clave estilística en esta primera época de Stein radica en el uso del participio (participial style), gramaticalmente correcto y caracterizado por sintagmas excéntricos que se prolongan y crecen: cláusulas unidas conformando una oración con tamaño de párrafo. Las oraciones largas y repetitivas de Stein transmiten un sentido de proceso y duración (reflejo del momento de percepción individual), y también hacen referencia al tiempo que uno se toma para conocer una persona o una idea. Stein dice que las oraciones no son emocionales, y que por el contrario, los párrafos sí (223); la sintaxis o el equilibrio interno de la oración está proporcionado, pero el párrafo es emocional porque prolonga la duración de la idea o la percepción hasta que el escritor se siente satisfecho.

“ Es una sensación subjetiva de haber tenido lo suficiente a la cual no se llega siguiendo las reglas gramaticales” . (Dubnick, 1984:9)

Al alargar las oraciones a un tamaño aproximado de párrafo, Stein está tratando de crear una oración emotiva. Ella asevera que alarga sus oraciones de tal manera que logren contener en sí el equilibrio tanto de los párrafos como de las oraciones (:224) Para alargar la sintaxis, Stein emplea muchas herramientas gramaticales y estilísticas:

1. Crea oraciones muy complejas. Stein une una cláusula con otra a menudo con pronombres relativos como *that* y *who*. Cuando los elimina hace más difícil dividir las oraciones en cláusulas individuales haciendo que el lector tenga que esforzarse para tratar de seguir la estructura de la oración, le exige un papel más activo.
2. Fusiona dos ó más oraciones con comas. Algunas veces las comas se suprimen, acentuando su oscuridad debido a que éstas son las guías para poder separar las cláusulas, pero al no estar presentes se requiere un proceso cognitivo más complejo por parte del lector. En *Poetry and Grammar*, Stein establece lo siguiente:

“ And what does a comma do, a comma does nothing but make easy a thing that if you like it enough is easy enough without the comma. A

long complicated sentence should force itself upon you, make you know yourself knowing it” (1975:221)

Como ejemplo de los puntos 1 y 2, está el siguiente fragmento del retrato de Matisse:

“ There were very many who were wanting to be ones doing what he was doing that is to be ones clearly expressing something and then very many of them were not wanting to be being ones doing that thing, that is clearly expressing something, they wanted to be ones expressing something being struggling, something being going to be some other thing, something being going to be something some one sometime would be clearly expressing and that would be something that would be a thing then that would then be greatly expressing some other thing then that thing, certainly very many were not wanting to be doing what this one was doing clearly expressing something and some of them had been ones wanting to be doing that thing wanting to be ones clearly expressing something.” (1998:279)

3. Une muchas cláusulas independientes por medio de conjunciones:

“ This one was one very many were knowing some and very many glad to meet him, very many sometimes listened to him, some listened to him very often, there were some who listened to him, and he talked then and he told them then that certainly he had been one suffering and he was then being one trying to be certain that he was wrong in doing what he was doing and he had come then to be certain that he never would be certain that he was doing what it was wrong for him to be doing then and he was suffering then and he was certain that he would be one doing what he was doing and he was certain that he should be one doing what he was doing and he was certain that he would always be one suffering and this then made him certain this, that he would always be one being suffering, this made him certain that he was expressing something being struggling and certainly very many were quite certain that he was greatly expressing something being struggling.” (1998:280)

4. Usa participios como sustantivos, adjetivos y formas verbales, por ejemplo, *he was one being living* en vez de *he was alive*. Según Hoffman el empleo del presente participio en esta forma tiene implicaciones filosóficas ya que permite alargar el espacio de tiempo adquiriendo un sentido de duración y proceso. El presente participio aumenta el sentido de proceso y la percepción de una acción como *permanentemente ocurriendo*. El participio y el gerundio también ayudan a retratar la concepción pragmática del mundo como un evento constante (Dubnick, 1984: 11). Hoffman también afirma que:

“ The present participle has the partial effect of showing down and distorting the ordinary syntactical rhythm we usually associate with standard English” (Dubnick, 1984:11)

Según él, probablemente más de la mitad de sus formas verbales usan alguna forma de finalización progresiva. Además, así Stein también presenta cada momento de percepción aislado porque para ella toda percepción auténtica existe en el tiempo presente.

5. Finalmente, Stein logra alargar una oración al cambiar un adjetivo por un sustantivo; por ejemplo, *everybody is real*, Stein convierte *real* en “ *a real one*” . En el primer párrafo de “ Flirting at the Bon Marche” , Stein escribe:

“ Some know very well that they are living in a very dull way of living. Some do not know that a way of living is a tedious one. Some do not know that a way of living is a sad one. Some do not know that a way of living is a dreary way of living. Some do not know that one way of living is a dull one.” (1998:304)

Especialmente hacia el final de *The Making of Americans* el significado de las oraciones párrafo de Stein está distribuido en cláusulas repetitivas y superpuestas y cada una contiene un fragmento mínimo de significado completo. Cada cláusula regularmente reproduce mucha de la información contenida en la cláusula que la precede y en la que le sigue (a manera casi fractal o de leit motif). A pesar de que el orden de las palabras se

puede cambiar, la única diferencia entre *The Making of Americans* y sus retratos es que en los retratos usa puntos en vez de comas para separar las cláusulas independientes.

Palabras: Herencia del pragmatismo

Dubnick considera que las palabras en la obra de Stein tienen un significado así sea por el sencillo hecho de que todo significante trae consigo un significado: “[o]f course, Stein’ s writing always does contain meaning, at the very least in the sense that every signifier calls up a signified, a mental construct“ (1984:XV). Pero si se mira más detenidamente la postura del pragmatismo de James, se verá que esto no es así. En *Algunos problemas metafísicos pragmáticamente considerados*, James plantea el problema entre sustancia y atributo. El nombre *tiza* será destinado a la sustancia a la que es inherente. Sus atributos serían: blancura, frialdad, insolubilidad en el agua, etc. Comúnmente se acepta el nombre como si fuera el soporte del grupo de fenómenos perceptibles y se termina por creer que sólo se puede conocer la sustancia a través de los atributos. No obstante, James aclara que las propiedades fenoménicas son adherentes o coherentes con los nombres, no inherentes (1947:87) Pragmáticamente tratada, la sustancia adquiere un valor muy importante en la eucaristía. La sustancia de pan de la hostia habría sido separada y la sustancia divina sustituida milagrosamente sin alterar las propiedades sensibles. Así, la noción de sustancia tiene un poderoso efecto si se admite que la sustancia puede separarse de sus atributos o accidentes y cambiar estos últimos (1947:88). De esta manera, un signo lingüístico puede alterar su sustancia o significado separándose de sus atributos o, en este caso, de su atributo o significante. Asimismo, es posible que no todo significante corresponda siempre a un significado; así como en un retrato cubista la forma se desliga de su sustancia para coexistir y adquirir nuevas significaciones estéticas. Ya que Stein estuvo en contacto con estas teorías es evidente que no todo el tiempo ella le dará significado a sus palabras en el sentido plano que Dubnick plantea. Stein en *Portraits and Repetition* refleja la preocupación que tenía con respecto a las palabras en su segundo periodo: el de la poesía. Ella establece que se tornó “ more and more excited about how words which were the words that made whatever I looked at look like itself were not the words that had in them any quality of description.” (1975:191) Ella continúa diciendo: “ the thing that excited me so very much at that time and still does is that the words or words that make what I looked at be itself were always words that to me very exactly related themselves to that thing that thing at

which I was looking” (191-192), de esto se deduce que ella escogía sus palabras no por su significado sino por una relación subjetiva que ella establecía, lo cual contradice la idea simplista de Dubnick sobre el empleo que la escritora hacía de las palabras.

FORMA SECUNDARIA DE LOS RETRATOS TEMPRANOS DE GERTRUDE STEIN

Gehlen establece que al arte abstracto le corresponde un aislamiento social. Los artistas modernos antes de la Primera Guerra Mundial eran enemigos de las relaciones existentes, sobretodo aquellas presentes en la cultura burguesa, la cual les resultaba odiosa. En esa época el sentido político tendía a la izquierda pues era un signo anti-burgués. Los artistas entonces buscaron posturas de adhesión teórica que les dieran la oportunidad de un reconocimiento a partir del distanciamiento de la tradición y de la fiereza de su desarrollo estilístico. Sin embargo, no sólo era una tradición artística, era la tradición general de la burguesía y todas sus manifestaciones.

Tras estudiar estos retratos de Stein se puede encontrar un lazo común entre ellos que no es solamente estilístico. Como ya pudo observarse, el estilo, la composición, el ritmo, la estructura de los sintagmas, de los párrafos y del texto mismo establecen un vínculo al nivel de la forma primaria. No obstante, también hay un vínculo entre estos retratos en el nivel de la forma secundaria: sentido, interpretación y universo discursivo. Los elementos de la forma secundaria presentes en los retratos señalan aspectos artísticos, históricos, morales y sexuales concretos.

Las percepciones aisladas de la realidad que Stein tiene se transforman en unas nuevas mediante un proceso de construcción de planos (cláusulas) que se sobreponen unos a otros creando un tejido de percepciones con un significado nuevo. Como ocurre en un collage, donde cada elemento se enfrenta a los que le rodean y su carga metafórica cambia hasta convertirse en un todo con un significado nuevo. En los retratos de Stein esto sucede en dos niveles, primero es la selección de la percepción que ella quiere transmitir, la cual se pone en evidencia por medio de los verbos escogidos: *existing* para hablar de vida, *meaning* para hablar de un sentido en la producción artística del retratado, etc.; y segundo, la intención, establecida por medio de escogencia de la persona que va a

retratar, con la cual dependiendo de aquello que el lector conoce del sujeto retratado, transmite todo el sistema de valores por el cual fue escogida.

Así como Stein establece una ruptura en la tradición moderna¹⁷ a nivel estilístico y artístico, también lo hace a nivel personal. Gertrude Stein fue lesbiana practicante, y aunque pareciese que esta práctica era totalmente conocida, la verdad es que ella ocultó esto a muchas personas. Se ha sugerido que Stein hizo esto por proteger a Alice B. Toklas, su compañera sentimental durante más de 30 años.

A pesar de que la sociedad de comienzos de siglo xx aplaudía la modernidad y todos sus avances tecnológicos, no era tan avant garde como aparentaba. Valores sociales tradicionales como el ideal de la familia burguesa eran altamente apreciados y exigidos. La familia debía mantener el ideal de familia nuclear en la cual se inculcan todos los valores y actitudes con los que se puedan adquirir el éxito económico y la responsabilidad personal, incluidos aquellos valores de altos estándares morales, sobretodo los relacionados con los asuntos sexuales. Esta familia debía contar con un padre a la cabeza con valores como la decencia, la frugalidad, el empuje, el sentido común, la abstinencia, la disciplina, la confiabilidad, la cortesía, el respeto y la equidad. El rol de la mujer y madre burguesa era el de velar por el bienestar de los hijos, en especial en cuanto a la educación se refiere; no debía lamentarse y estar dispuesta a ser la compañía y ayuda de su esposo; y además ser un arbitro de buen gusto, cultura y cosas elegantes.

Getrude Stein estaba totalmente alejada de estas exigencias sociales. Era lesbiana, nunca tuvo hijos, tenía un apetito intelectual voraz, en su círculo social abundaban bohemios y artistas y, en términos generales, contradictores abiertos de estos valores tradicionales.

Éste es precisamente el lazo que une los retratos de Stein. “ *Ada*” o Alice B. Toklas, su compañera, su amante y su amor, era evidentemente lesbiana, al igual que las pintoras Ethel Mars y Maud Hunt Squires quienes fueron las protagonistas de su retrato “ *Miss Skeene and Miss Furr*” . “ *Orta or One Dancing*” es el retrato de la innovadora bailarina bisexual Isadora Duncan, quien además de romper parámetros sociales, también rompió

¹⁷ Ver La ruptura de la tradición moderna de Octavio Paz.

con los paradigmas tradicionales de la danza. Sobra mencionar la ruptura más violenta de todas en el ámbito del arte, la del cubismo de Picasso. Como puede apreciarse, Stein escogía como fuente de inspiración para sus retratos a personas con mucho carácter y que de una u otra forma estaban rompiendo con algún parámetro establecido.

El número de retratos con esta característica es muy alto como para pensar que sea coincidencia. Es evidente que al escoger personas con estas características, Stein estaba afirmando algo más: una consigna en contra de los valores burgueses vigentes. Por ejemplo, al escoger a Isadora Duncan, puede ser que Stein quisiese apoyar una campaña por la lucha de los derechos de la mujer y de transformaciones sociales ya que Duncan fue una fuerte crítica de la sociedad moderna y reconocida campeona en la lucha de estos derechos y de la revolución social. Duncan también fue teórica de la danza, lo cual transmite la idea de que el rol de la mujer es más que el de ser una madre y esposa devota.

Stein no sólo exponía la esencia del retratado, también presentaba la sociedad en la cual estaba inmerso. Manteniendo la misma carga emotiva y la misma fuerza, Stein va describiendo la figura desde diferentes perspectivas; esto es, emplea oposiciones para transmitir su idea, por ejemplo, desde diversas posiciones de las personas hacia el retratado y su contexto, en este caso, el mundo del arte. Esto puede observarse claramente en los retratos de “ *Picasso* ” y “ *Matisse* ” . En éstos son evidentes las diferentes posturas frente al arte en ese momento histórico. De esta manera Stein estaría retratando así a la sociedad de fines del S. XIX y comienzos del S.XX. Stein logra transmitir el sentir de la época empleando juicios de valor comunes en esos años, los cuales, como podrá notarse y reiterarse, tienen el mismo énfasis y peso gracias al planteamiento contradictorio de sus naturalezas y el ritmo que poseen. Por ejemplo, en “ *Picasso* ” la escritora habla de aquello que el artista estaba produciendo desde dos perspectivas, la del público y la de los artistas. Esto se verá en el análisis individual de este retrato.

Desde la visión gehleniana, los retratos de Stein configurarían un mundo en el cual el hombre va completándose a sí mismo en la medida en que transforma la naturaleza social y puede crear esquemas de interpretación para configurar nuevos significados que le

permitan mediar la relación con el mundo y llegar a construir una realidad que le permita vivir en él. Así, las imágenes cubistas fueron una manera de instaurar nuevos valores estéticos y morales y reafirmar la pertenencia a la nueva cultura inmersa en la tradición de ruptura.

ADA

Este retrato comienza narrando un fragmento de la vida de Barnes Colhard, el hermano de Ada, sin embargo sólo hacia la mitad del texto se identifica el nombre de la hermana. Stein hace una progresión narrativa desde un periodo de la vida del hermano hasta llegar al vinculo que permitirá introducir la existencia de la hermana. Este vinculo es la acción que realiza la hermana de escribirle a su hermano para aconsejarle que despose a una muchacha rica. Barnes Colhard es entonces un pretexto para introducir a los demás personajes, su padre y sobretodo a su hermana. A su vez, la hermana es el vinculo que permitirá introducir a la madre, sin embargo, la madre no tiene protagonismo en el retrato. La sensación de este proceso de incorporar personajes de los cuales se desprenden a su vez unos terceros que no son relevantes (a very rich girl, mother y old men) es la de un crecimiento permanente, crece casi como una estructura fractal.

Un aspecto importante es que en el retrato de Ada, el acto de hablar y el acto de escribir se toman como elementos placenteros de la vida. En esta primera fase de Stein, su preocupación no era la de hacer descripciones en sus retratos, era proyectar la esencia de las personas. La descripción está relacionada con el acto de mirar, mientras que mostrar el interior de una persona implica escucharla y hablarle. Las descripciones implican reconocer semejanzas (resemblances), lo que a su vez implica el acto de recordar. Como se estableció en el marco referencial, una de las premisas de esta época era la de anular la memoria. En *Portraits and Repetition* Stein aclara esto:

“ I remember very well what happened. As I say I had the habit of conceiving my self as completely talking and listening, Listening was talking and talking was listening and in doing so I conceived what I at that time called the rhythm of anybody ‘ s personality.” (Portraits and Repetition, 1975:174)

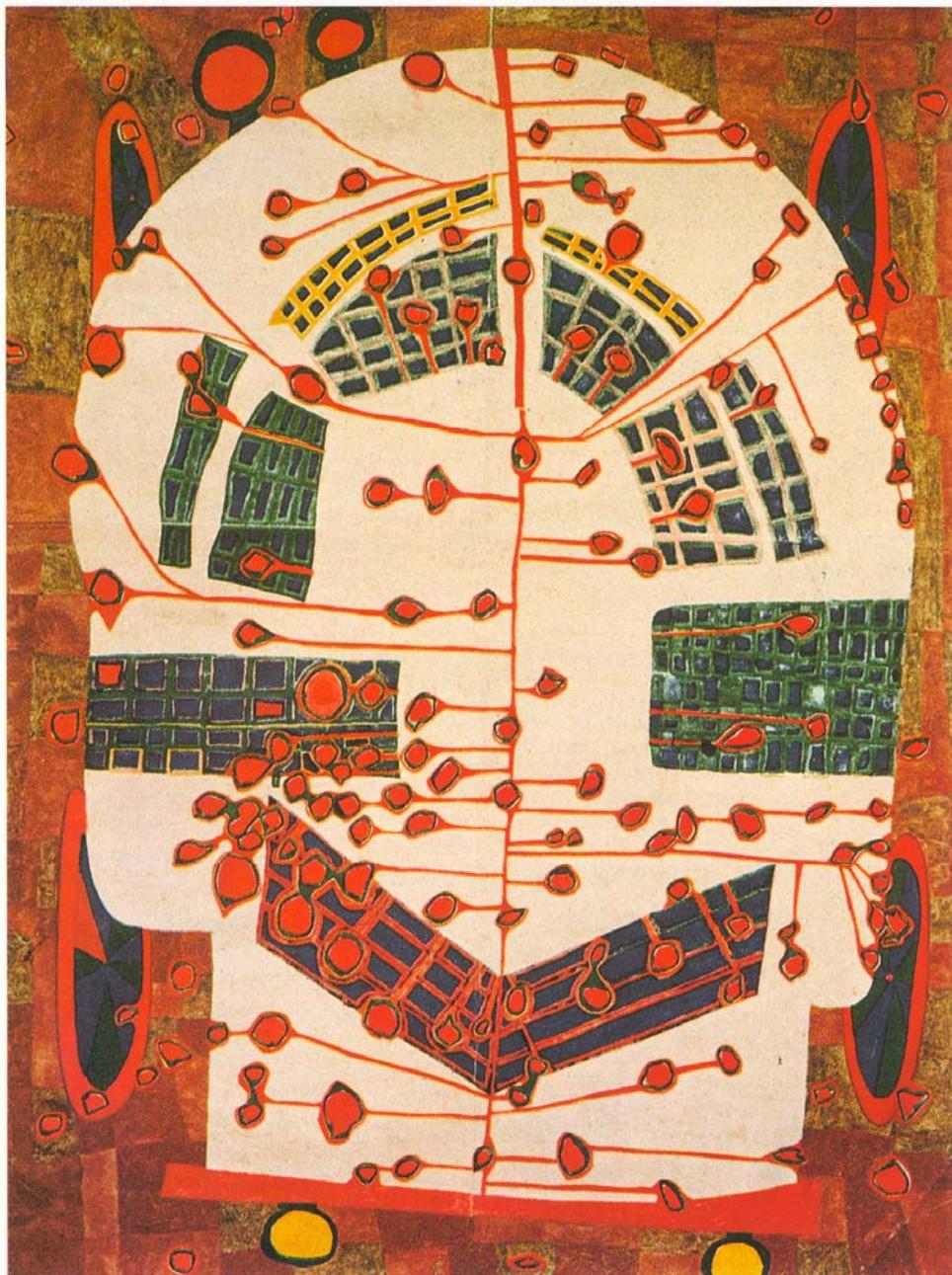
Y continua diciendo:

“ Listening and Talking did not presuppose resemblance and as they do not presuppose resemblance, they do not necessitate

remembering...I felt the existence of anybody later as I felt the existence of anybody or anything, there was then the listening and the talking which I was doing which anybody was doing and there were the little things that made of any one some one resembling some one... In other words the making of a portrait of any one is as they are existing and as they are existing has nothing to do with remembering any one or anything." (Portraits and Repetition, 1975:175)

Otro punto es que Ada es tal vez el retrato más narrativo de esta época. En él se alcanza a apreciar una progresión temporal sin que ésta sea cronológica. Al comienzo del retrato Barnes Colhard se percibe como adulto, alguien que se encuentra en edad de contemplar la posibilidad de casarse. La segunda vez que Barnes piensa en casarse, su hermana le escribe para motivarlo a hacerlo. Hacia el final del retrato el narrador introduce la idea de que una vez la madre ha muerto, la hija se hace cargo de la casa y cuida a su hermano. De esto se puede inferir que el hermano, si no era niño, era muy joven y ella debía hacerse cargo de él. En otro instante del retrato se menciona el hecho de que la hermana dobla en edad al hermano, apoyando así la idea de que Barnes Colhard era muy joven cuando su madre muere. Otro desplazamiento en el tiempo se pone en evidencia cuando Ada decide irse de la casa (muy probablemente porque su responsabilidad para con su hermano había terminado) y mantiene una relación epistolar con su padre. El hecho de que ella le escriba a su hermano para sugerirle que se case, indica que el comienzo del retrato tiene lugar en un tiempo muy posterior al del momento narrado hacia la mitad del retrato. El final del retrato también sucede en un momento posterior al que se vive en la mitad del retrato pues para esta época ella vivía con alguien que amaba y que la amaba y ya sostenía una relación con su padre a través de ' dulces cartas' . En este sentido hay un movimiento temporal.

Por estos dos aspectos, entre otros, fue que se escogió el cuadro *Automóvil con gotas rojas de lluvia* de Friedensreich Hundertwasser (1953) como imagen visual correspondiente a Ada. Éste es un automóvil visto desde arriba que presenta una retícula de líneas rojas que encarnan el recorrido de las gotas de lluvia sobre la superficie de éste. Hay un eje central (una línea roja que atraviesa el auto longitudinalmente) del cual se desprenden otras líneas rojas culminando en muchas ocasiones en protuberancias escarlatas (gotas de lluvia).



Los colores complementarios predominantes en el cuadro son el rojo y el verde. Cuando dos colores complementarios están muy cerca tienden a vibrar más. Este fenómeno transmite un sentido vital presente en el cuadro, además de que la gran presencia de rojo hace un fuerte énfasis en la acción (hablar y escuchar) y la emoción (amor), algo muy relacionado con el retrato de Ada, pues como se verá más adelante, este retrato es una apología a la vida y el amor.

Así como en Ada existe un hilo narrativo con el cual Stein inicia su retrato, también el eje central inicia el recorrido de las gotas de lluvia sobre la superficie del auto. Poco a poco el hilo escarlata se concentra en una gota protuberante en la cual culmina o retoma fuerza para continuar su recorrido. En Ada, ciertos verbos y personajes como el padre, el hermano, la hermana y en menor escala, la madre, tendrán la concentración de las gotas rojas, pues en ellos recaen las acciones que proporcionan la estructura rítmica del retrato. Verbos como *living*, *telling*, *listening* y *loving* tienen la resonancia del recorrido de las gotas, en otras palabras, la reiteración de estos verbos junto con adjetivos como *happy* y *charming* son los encargados del movimiento en el retrato.

En el cuadro de Hundertwasser, el movimiento temporal está implícito, pues el receptor sabe que para que una gota recorra un espacio y deje su huella debe pasar cierto tiempo. En este caso es un tiempo lineal. Otro aspecto importante del recorrido que realiza una gota es que debido a la gravedad, su volumen y las características morfológicas del objeto sobre el cual se posa, ésta efectúa el siguiente movimiento: cae desde arriba sobre una superficie, en este caso una ligeramente curva, se va depositando y concentrando en un pequeño espacio y cuando el volumen de agua es el indicado debido a su peso ésta se expandirá y reiniciará su recorrido, así hasta caer al suelo o hasta que su volumen sea constante y su peso no la obligue a continuar su trayectoria. Otro elemento del cuadro que remite a la expansión y la concentración es el color. La percepción general del cuadro es de expansión debido al color rojo, por el contrario, el verde al ser un color que tiende a ser frío está relacionado con la contracción.

Estos periodos de concentración en Ada se presentan cuando la narración se centra en el hermano y en la hermana, en estos instantes todas las acciones concurren en ellos acumulándose hasta que el foco de atención cambia.

“ Then Barnes fell in love with a very nice girl and she would not marry him. He cried then, his father Mr. Abram Colhard comforted him and they took a trip and Barnes promised he would do what his father wanted him to be doing. He did not do the thing, he thought he would do another thing, he did not do the other thing, his father Mr. Colhard did not want him to do the other thing. he really did not do anything then. When he

was a good deal older he married a very rich girl. He had thought perhaps he would not propose to her but his sister wrote to him that it would be a good thing. He married the rich girl and she thought he was the most wonderful man and one who knew everything.” (1998:275)

Por su parte, la sensación de expansión está presente cuando la narración avanza a otra situación. Continuando el fragmento anterior, se tiene la expansión:

“ He had a happy life while he was living and after he was dead his wife and children remembered him.

He had a sister who was successful enough in being one being living. His sister was one who came to be happier than most people come to be in living.” (1998:275)

El movimiento provocado por la cadencia repetitiva de los verbos *living*, *telling*, *listening* y *loving* corresponde a la distribución espacial de las gotas rojas en el cuadro. Esta distribución crea un ritmo visual en la composición. El receptor tampoco puede separar el fenómeno auditivo característico de una lluvia suave y acompasada como la que se ve caer sobre esta superficie metálica y dura: A-da, A-da, A-da, A-da.

Para el artista Friedensreich Hundertwasser la lluvia significa un estado de gracia con el cual se sentía identificado. De hecho su nombre significa ‘ día de lluvia’ y ‘ Cien aguas’ . Regentag o ‘ día de lluvia’ se llamaba su barco con el cual viajó por todo el mundo. El sentido de salvación y reconciliación con el mundo que posee la lluvia no está muy alejado del sentido en Ada.

Inicialmente el lector puede pensar que Ada es un relato biográfico, el transcurrir de una vida en la cual confluyen muchas otras. Sin embargo, más que un recorrido por la vida es la celebración de ella. Como ya se mencionó, durante todo el retrato es común encontrar palabras como *living*, *happy*, *loving*, *charming* y *telling*, todas ellas con una carga semántica bastante positiva. A pesar de que también está presente el verbo *die*, este no tiene una carga emotiva negativa: “ Her mother died and really mostly altogether the mother and the daughter had told each other stories very happily together” (276). La

muerte se percibe como una parte en la vida de los demás. “ He had a happy life while he was living and after he was dead his wife and children remembered him.” (275)

En casi todos los sintagmas donde está presente el adjetivo *happy* también lo está *living*. Hacia el final del retrato donde la recurrencia de estas palabras se hace mayor, el sentimiento general es de felicidad por la vida, el amor y el contar y escuchar cuentos.

“ She came to be happier than anybody else who was living then. It is easy to believe this thing . She was telling some one, who was loving every story that was charming. Some one who was living was almost always listening. Some one who was loving was almost always listening. That one who was loving was almost always listening. That one who was loving was telling about being one then listening. That one being loving was then telling stories having a beginning and a middle and an ending. That one was then one always completely listening. Ada was then one and all her living then one completely telling stories that were charming, completely listening to stories having a beginning and a middle and an ending. Trembling was all living, living was all loving, some one was then the other one. Certainly this one was loving this Ada then. And certainly Ada all her living then was happier in living than any one else who ever could, who was, who is, who ever will be living. (1998:276-277)

También debe señalarse aquí que some one se refiere a la propia Stein, pues no se puede olvidar que este retrato está basado en su compañera Alice B. Toklas. Stein es pues quien estaba amando. Además de ser una declaración de amor, al involucrarse de esta manera en el retrato, Stein estaba dando los primeros pasos hacia lo que se llama ‘ metaobra’ y que culminaría magistralmente en la *Autobiografía de Alice B. Toklas*, la cual es una autobiografía de Stein realizada desde el punto de vista de Alice B. Toklas.

La celebración del amor y la vida se convierte entonces en el leitmotif del retrato. El amor y lo que Stein considera placentero, escuchar y contar cuentos, tienen el mismo sentido de salvación que la lluvia para Hundertwasser.

ORTA OR ONE DANCING

Este es el retrato de una bailarina. El retrato inicia con una fuerte reflexión y acaso dilema del ser de un artista del performance como lo puede ser un actor o un bailarín. Sugiere el intenso proceso psicológico que vive un artista de este tipo en el momento de incorporar la identidad de otro ser y convertirse en él por instantes. Esto puede verse en el siguiente fragmento:

“ Even if she was one and she was one, even if she was one she was changing. She was one and was then like some one. She was one and she had then come to be like some other one.” (1998:285)

Si algo caracteriza este retrato es una intención general por poner en evidencia procesos psicológicos. La mayoría de los verbos se emplean para hablar de procesos inherentes al ser: *think, believe, change, mean* y *feel*, en oposición a los pocos verbos de acción: *doing* y *dancing*.

“ This one has a way of believing, this one has a way of feeling. This one has a way of feeling, this one has a way of believing and that is a way of feeling, and that is a way of believing that some have who sometimes look very much like this one looks some of the time. This one is one being one. This one is one dancing. This one is one has a way of believing and feeling and meaning. This one has a way of feeling, believing and meaning in dancing.” (1998:288)

A su vez, estos verbos señalan la naturaleza de su pensamiento hacia la danza, plantean la forma particular de hacer danza. Con esto se puede observar la intención de este retrato: evidenciar el complejo proceso interno y de identidad que sufre un artista para hacer arte verdadero; es una batalla que se libra en el interior del artista y que luego debe librar con todos los agentes externos a él y su arte, es una lucha por afirmar que el estilo particular de hacer arte es realmente arte, puesto que su preocupación era la búsqueda de la esencia del arte que sólo puede provenir del interior. Esta forma particular de hacer arte, en este caso de danzar, generalmente contradice la forma general o tradicional de hacer arte:

“ She was one meaning something in being one not contradicting every one. She was one meaning something in being one contradicting any one. ...She was one having meaning in being one who was contradicting any one...Contradicting every one was existing. She was affirming dancing.” (1998:292-293)

Este es el retrato *Orta Davray*, la conocida bailarina *Isadora Duncan*. Para entender este conflicto que ya se mencionó es necesario conocer un poco sobre la vida de esta artista. Stein incluye algunos datos biográficos como la separación de sus padres, la vida después de dicha separación con sus tres hermanos y su madre, y su posterior muerte, pero al leer más sobre su vida se pueden entender muchas otras cosas sobretodo del mencionado conflicto con la sociedad y el mundo del arte. Isadora siempre vivió al margen de la moral y las tradiciones morales; era bisexual y eligió ser madre soltera. Con respecto al arte, ella fue una visionaria. Se alejó de todos los esquemas clásicos conocidos, introduciendo puestas en escena y movimientos que más tenían que ver con una visión filosófica de la vida. Impuso desde nuevos movimientos hasta un nuevo vestuario que iba en contra de la tradición, la cual era incómoda y rígida, por uno que dejara al cuerpo en libertad. Por enfrentar al mundo del arte y cambiar el sentido de la danza, Isadora Duncan es considerada la precursora de la Danza Moderna.



Sin embargo, este retrato no solamente muestra interludios en procesos mentales, en algunos momentos de este retrato Stein hace una breve narración del proceso evolutivo de su danza:

“ She was being that one. She was dancing. She was one needing meaning being existing. She was not then showing needing meaning being existing. Not anything then was showing anything in her being one then needing that meaning is existing.

She was thinking then. She was not then meaning everything in thinking. She was thinking then. She was dancing. She was thinking then and dancing had been existing. She was dancing then, she was thinking then, she was meaning everything, she was completely then being dancing, she was exceeding then exceeding in being that one the one then dancing.

She was dancing then. She certainly was thinking then. She had been thinking some. She was meaning everything then. She was completely then meaning everything then and thinking then thinking that meaning is existing and she was dancing then, quite dancing then.” (1998:293)

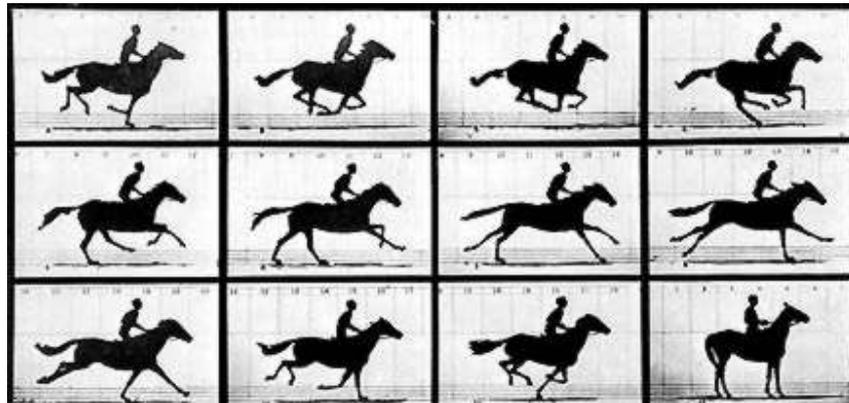
Isadora Duncan tenía como lema “ To dance is to live. What I want is a school of life” ,¹⁸ lo cual puede apreciarse en el fragmento anterior. En este pasaje también puede observarse la evolución del arte de la bailarina. Al comienzo, la danza no era el producto de reflexión alguna, era la reproducción de una técnica. Cuando la artista comienza a cuestionarse sobre el sentido de la danza, comienza a bailar en realidad. Como ya se esbozó, la danza ya no fue más la reproducción de una técnica, sino el sentir, el fluir y el existir de la danza verdadera.

En aspectos más formales, este retrato es un intento por hacer una danza con las palabras, puesto que la intención es plasmar la esencia de Duncan, quien en palabras de Max Eastman era puro movimiento: “ It was never easy to coax Isadora Duncan into a

¹⁸ Tomado de http://www.isadoraduncan.org/about_isadora.html (nov/07)

photographer's studio. Like a wild and wise animal, she fled from those who sought to capture the essence of her — which was motion — by making her stand still.”¹⁹ La preocupación por el movimiento en este retrato pudo tener su fundamento en un momento histórico del cine. A comienzos del siglo xx, el cine estaba en auge y Stein no podía estar ajena a esto. Como la gran preocupación de esta fase de la obra de Stein era el rechazo a la memoria, ella establece en *Portraits and Repetition* que el cine ofreció la solución a este problema.

“ By a continuously moving picture of any one there is no memory of any other thing and there is that thing existing, it is in a way if you like one portrait of anything not a number of them...you also understand what I mean when I say there was no repetition. In a cinema picture no two pictures are exactly alike each one is just that much different from the one before” (*Portraits and Repetition*, 1975:176)



Eadweard Muybridge. *Animals in Motion*, 1899.

Es por esto que personas como Michael Hoffman han dicho que esta primera fase posee una técnica cinematográfica: “ in which, as in the frames of a movie, each sentence

¹⁹ Tomado de http://www.isadoraduncan.org/about_isadora.html (nov/07)

substantially repeats its predecessor with an alteration in a key word or phrase to give a sense of both repetition and movement.”²⁰ Stein dice:

“ I of course did not think of it in terms of the cinema, in fact I doubt whether at that time I had ever seen a cinema but, and I cannot repeat this too often any one is of one’ s period and this our period was undoubtedly the period of the cinema and series production. And each of us in our own way are bound to express what the world in which we are living is doing.” (Portraits and Repetition, 1975:177)

Con esta intención Stein estaba afirmando la producción de imágenes en movimiento como las de Muybridge como imágenes de época, y a la cual, además ella estaba acompañando, reforzando así la idea de pertenencia a una cultura y una época.

En lo concerniente al movimiento presente en este retrato de Stein, existe un trabajo realizado por Jonathon Robinson Appels llamado *Two Women Dancing* sobre cómo *Orta or One Dancing* fue escrito para ser una danza. En él, el autor plantea que el manuscrito original de este retrato tenía un “ barrido gestual y encantamiento melódico” que lo convierten en *escritura en movimiento*. El autor plantea que el tamaño de su escritura es asombrosa, y lo compara con los movimientos espacialmente magnificados de Isadora Duncan en el escenario. Pero por conveniencia y convención editorial, evidentemente, esto tuvo que ser suprimido para poder publicarlo en un libro. El autor dice que de hecho, la “ Stein tipográfica” esconde la naturaleza lírica de su escritura a mano y la corporeidad de Stein que se proyecta en el acto mismo de escribir, y al mismo tiempo, complica su idea de la repetición.²¹

²⁰ Hoffman, Michael J. Gertrude Stein's "Portraits" en *Twentieth Century Literature*, Vol. 11, No. 3. (Oct., 1965), pp. 115-122. <http://links.jstor.org/sici?sici=0041-462X%28196510%2911%3A3%3C115%3AGS%22%3E2.0.CO%3B2-5> (nov/07)

²¹ Appels, Jonathon Robinson. *Two Women Dancing*. en *The Yale Journal of Criticism* - Volume 11, Number 1, Spring 1998, pp. 167-174. Tomado de http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/yale_journal_of_criticism/v011/11.1appels.html (nov/07)

No queda pues sino imaginar la danza de palabras, de las cuales no quedan sino huellas en esta versión del retrato. Imaginando el manuscrito original e identificando en el texto algunos segmentos en los cuales se percibe esta danza y acaso la música que acompañaba a ésta, no queda sino introducir la imagen seleccionada como correspondiente al retrato de *Orta or One Dancing*.



Esta es una obra del artista cinético argentino Julio Le Parc llamada *Continual-luz con formas en contorsión* del año 1966. Ciertamente es muy difícil exponer en este análisis la obra tal como es, sin embargo, es posible describir e imaginar. Esta obra consta de tres piezas colocadas horizontalmente. Cada sección tiene dos láminas onduladas de acero y sostenidas a un mecanismo giratorio por medio de unas pequeñas varillas (ver imagen). Estas piezas se encuentran dentro de una gran caja de vidrio y van moviéndose cuando las varillas van girando. La sala está en absoluta oscuridad pero las piezas están iluminadas por unos pequeños haces de luz. El efecto e intención es la de unos reflejos de luz que danzan sobre la pared armónicamente.

Tanto *Orta* como *Continual-luz con formas en contorsión*, son homenajes formales al movimiento, el ritmo y la danza. Orta está conformada por secciones en aumento de ritmo puro.

“ This one is one dancing. This one is one being that one. This one is one being in being one being dancing. This one is one being in being one who is dancing. This one is one being one. This one is one being in being one.” (288)

En algunas ocasiones, inclusive se siente la música:

“ She was thinking, she was believing, she was dancing, she was meaning. She was thinking, she was believing in thinking, she was thinking in believing, she was believing in dancing, she was thinking in believing in dancing. She was thinking in believing in dancing having meaning. She was believing in thinking in dancing having meaning. She was dancing in having meaning, she was having meaning in dancing, she was dancing, she was believing, she was thinking, she was answering, she was domineering, she was going on answering, she was worn with believing, she was careless in domineering, she was energetic in answering, she was believing in going in any direction, she went on in changing, she was simple in not going on questioning, she was moving changing, she was changing in connecting, she was seeing feeling in connecting dancing, she was feeling in careless domineering, she was needing dancing in believing.” (294-295)

La obra de *Le Parc* posee la misma cualidad de movimiento orgánico. Las formas de luz bailan al ritmo repetitivo del mecanismo giratorio. Son la luz dramática del escenario. Son el vestuario de la bailarina que gira, salta y se contorsiona. Son el velo de Isadora Duncan.

PICASSO

Mientras los anteriores retratos de Stein tenían una fuerte marca de la identidad y distinción de la individualidad del objeto retrato, este retrato examina la ambición y el logro artístico (aunque esto también está presente en Orta or One Dancing) del pintor Pablo Picasso.

En el retrato se identifican sólo tres motifs repetitivos entretnejidos a lo largo del texto. El primero se establece inmediatamente:

“ One whom some were certainly following was one who was completely charming” (282)

Los siguientes dos se introducen en la primera oración del segundo párrafo: “ one working” y “ bringing out of himself something” . Así, la idea central se puede mostrar en el siguiente fragmento:

“ Some were certainly following and were certain that the one they were then following was one working and was one bringing out of himself then something.” (282)

A partir de esta idea central los motifs se van apareciendo y desapareciendo tejiendo así las oraciones y los párrafos. En este proceso, la escritora va incorporando pequeños fragmentos de información. Esta información está relacionada con aquello que se revela:

“ ...something that was coming to be a heavy thing, a solid thing and a complete thing” (282)

Con un significado:

“ a charming meaning, a solid meaning, a struggling meaning, a clear meaning” (282)

Sin embargo, toda esta información repetida constantemente no llega a tener un referente con el cual pueda hacerse una lectura del mundo externo del retrato. De hecho, nunca se establece que aquello que emerge del artista es la pintura, o tampoco se puede establecer quiénes siguen a Picasso, o a qué se refiere Stein con “ charming” , y mucho más confuso es cómo puede ser alguien que trabaja y al mismo tiempo “ not one completely working” (283). Sólo se puede inferir que quiénes seguían a Picasso eran personas relacionadas con el mundo del arte, en este caso, la pintura porque tenemos la suficiente información en nuestro conocimiento general para saber quién fue Picasso. ¿Eran acaso otros artistas que veían en Picasso un modelo a seguir?, ¿Era el público deleitado con su obra? Pero aún para poder hacer cualquier tipo de inferencia al respecto, el lector tiene que poseer algún tipo de conocimiento externo del sujeto retratado, aún cuando la sintaxis del retrato todavía no ha llegado al punto de perder el significado. Michael Hoffman en *Gertrude Stein’ s Portraits* señala “ what she has retained are the general and conceptualized descriptions of the meaning of actions. Although the actions and other specific items are not there, quite a bit is still mimetically recognizable; and the language other than its stylization poses no problem of meaning” ²²

En este caso, es bien sabido que Picasso fue el principal exponente de la pintura cubista, la cual como ya se explicó es una de las rupturas más grandes que ha existido en el arte. Tal ruptura no pudo haber sido fácil. A esto se refiere Stein cuando dice que:

“ This one was always having something that was coming out of this one that was a solid thing, a charming thing, a lovely thing, a perplexing thing, a disconcerting thing, a simple thing, a disturbing thing, a repellent thing, a very pretty thing.” (283)

Cuando apareció el cubismo, el público estaba acostumbrado a otro tipo de pintura más ornamental. Por supuesto, cuando se encontraron con un cuadro como “ Las señoritas de Avignon” , es lógico que el público haya catalogado esta pintura como algo

²² Hoffman, Michael. *Gertrude Stein’ s “ Portraits”* . En *Twentieth Century Literature*, Vol. 11, No. 3. (Oct., 1965), pp. 115-122. Tomado de <http://links.jstor.org/sici?sici=0041-462X%28196510%2911%3A3%3C115%3AGS%22%3E2.0.CO%3B2-5> (nov/07)

perturbador y repelente y que se haya sentido perplejo y desconcertado. Sin embargo, al mismo tiempo muchos artistas, escritores e intelectuales la veían como algo hermoso y encantador, pues entendían que Picasso estaba creando formas simples y sólidas para dar forma a todo un concepto nuevo en la pintura. Por lo tanto, este retrato además de tratar sobre la ambición y el logro artístico de un genio, es también un retrato del público al comienzo del siglo xx. Incluyendo así, lo que en cubismo se conoce como diferentes puntos de vista.

En cuanto a la distinción de la individualidad de Picasso, el artista se proyecta como un genio que no necesitaba estar trabajando todo el tiempo: “ not one completely working” (283). También se muestra como alguien a quien le interesaba encontrar la esencia y el sentido del arte (así como Orta): “ one having something coming out of him something having meaning and this one was certainly working then” (282).

A diferencia de los retratos anteriores, Picasso no tiene tanto movimiento. Es mucho más rígido. Como pudo mostrarse, *Ada y Orta or One Dancing* tienen un movimiento orgánico, *Picasso* por su parte, se caracteriza por un ritmo menos melódico. Esto tiene su fundamento en que al igual que una pintura perteneciente al cubismo analítico, *Picasso* tiene un carácter cerebral y podría decirse, más frío. Esto pone en evidencia que este retrato intenta plasmar la esencia del arte de Picasso.



Picasso. *El Guitarrista*, 1910.

Los anteriores retratos tenían una mayor riqueza narrativa. La restricción de motivos en este retrato sugieren la monocromía de una pintura del cubismo analítico, y al igual que en una de estas pinturas, la repetición de sintagmas más cortos permite hacer la correlación con los planos pequeños y más numerosos de pinturas como retrato de *Wilhelm Uhde* o *Daniel Henry Kahnweiler*. Es por esto que la pintura seleccionada para el retrato de *Picasso* es *El Guitarrista*. En ella puede apreciarse que las formas son muy limpias y sólidas, acercándose a el ascetismo de la narración empleada en *Picasso*. La línea dura e inflexible transmite la misma sensación de solidez y rigidez del retrato. La cantidad de ángulos agudos y diagonales proporcionan un movimiento equilibrado que puede equipararse a la repetición un tanto mecánica de *Picasso*. Los ángulos agudos presentes en *El Guitarrista* hacen pensar en triángulos, los cuales corresponden a la acción presente en el retrato dada por verbos como *working*, *following* y *coming out*. En *El Guitarrista* hay cinco ángulos rectos con diferentes direcciones en la figura, éstos a la vez de proporcionar equilibrio también aportan la impresión de racionalidad que se halla presente en la composición de *Picasso*.

ECOS DE STEIN EN LA POSMODERNIDAD

Es indudable que Getrude Stein fue una escritora vanguardista que reúne todas las características de un artista moderno. Sin embargo, es necesario estudiar la obra de Stein como aquella de una escritora posmoderna más que moderna y esto es lo que se pretende demostrar aquí. La obra de Stein merece revisarse y divulgar su genio. Las repercusiones de sus escritos (y en mayor nivel del arte cubista) son monumentales, inclusive han llegaron a romper con la tradición moderna.

Para entrever el genio de esta escritora no hace falta sino asombrarse con el hecho de que en 1896 publica su primer texto, el cual apareció en el “ *Psychological Review*”²³ y versa sobre la escritura automática; fenómeno que más de una década después se convertiría en la piedra angular de la poética vanguardista europea. Como puede apreciarse, este hecho aparentemente sutil pone en evidencia la antelación y genio de Stein frente a sus homólogos varones del movimiento Surrealista.

Gracias a su formación en psicología, Stein fue proclive a emplear elementos psicológicos en sus retratos y tipologías de carácter (*The Making of Americans*). Pero Stein no contenta con ello, profundizó este interés y lo relacionó con la percepción vista desde la *Pragmática* de William James. Breton, creador del manifiesto surrealista, pronto comprendió que no puede existir una escritura que escape de la tarea tradicional de narrar, de ser una composición. Stein, por su parte, halló una ‘ solución’ para esto, y en su segunda fase, ella llega a realizar una asociación libre verdadera. Como ya se indicó en el marco referencial, para el pragmatismo es plausible una separación entre el atributo y la sustancia. Stein retoma esta idea y escribe “ *Tender Buttons*” con una conciencia permanente de la arbitrariedad del lenguaje.

En el contexto del arte, esta idea siguió su evolución y en 1917, Marcel Duchamp, quien fuera amigo de Stein y asiduo visitante de las sesiones de tertulia en su casa, decide ‘ asombrar’ por decir lo menos al mundo del arte con su obra “ *La Fuente*” . Se trata

²³ “ Normal Motor Automatism” by GS and Leon Solomons. In *Psychological Review* III : 5 (September 1896) and “Cultivated Motor Automatism” by GS. In *Psychological Review* III, (May 1898).

de un objeto producido industrialmente, un orinal, que fue elevado a la categoría de objeto artístico.



El artista firmó su obra con el nombre de R. Mutt y sencillamente lo giró sobre su parte posterior. Además de la posibilidad de querer demostrar la belleza de un objeto industrial, Duchamp plantea una discusión filosófica: ¿tiene el objeto una función única y definida o pueden atribuírseles valores y usos nuevos?, ¿qué objeto puede considerarse cómo arte?, ¿el arte es arte sólo por ser creado por un artista y puesto en un museo? o la cuestión más ampliamente discutida: ¿esto es arte?

Finalmente el objeto fue rechazado para la exposición. Los argumentos para ello fueron, primero que era inmoral, y segundo, que era un plagio, una simple pieza de fontanería. Sin embargo, no es ni lo uno ni lo otro, al igual que un lavamanos no es inmoral y sólo porque el artista no lo hizo con sus propias manos no quiere decir que fuera un plagio. Él lo eligió. Es arte. Es arte conceptual, hijo de la pintura conceptual de Apollinaire y Kahnweiler y del lenguaje arbitrario de Stein. Duchamp desplazó el significado de su

significante y le otorgó uno nuevo. Esto se llama deconstrucción, y es la filosofía que ha estado detrás de muchas obras de arte de la posmodernidad.

En muchos otros aspectos la obra de Stein es posmoderna, no sólo por atribuir un pensamiento nuevo para un objeto cotidiano, sino también por los siguientes rasgos:

- La construcción que hace en sus escritos a partir de la de-construcción de percepciones. Cada percepción aislada es revalorada y transformada en un todo, como un collage de percepciones. Toma aspectos del ' original' (el retratado) y los reúne en una obra nueva.
- La fragmentación de las percepciones.
- El desplazamiento y multiplicación de la identidad e identificación del retratado. Aunque el retrato se base en una persona real fuera del contexto de la obra, el cambio de nombre (*Ada* u *Orta*) les desplaza su identidad. Puede ser cualquiera. *Picasso* puede ser cualquier persona que trabaje y del cual salga algo bueno y con sentido, el retrato no lo identifica como pintor. La marca rompe con el contexto que se le atribuye originalmente, aun cuando conserve la huella de su contexto o significado inicial. Esto es lo que Derrida denomina ' Différance' .
- El rechazo por las tradiciones metafísicas que en este caso se refiere a las jerarquías tradicionales, al ordenamiento por mayor o menor grado de importancia de conceptos culturalmente y socialmente determinados (e.g. hombre sobre mujer). La deconstrucción los pone en un mismo nivel de manera que uno no puede existir sin el otro. Esta nivelación de conceptos, además de las connotaciones sociales y culturales que puedan tener, tales como una mayor igualdad de género (algo por lo cual aboga Stein), tiene rastros evidentes en la composición de los retratos, pues como se estableció Stein niega la tradición aristotélica de la tensión dramática confiriéndole una importancia igual a todos los aspectos de su composición.
- Ideas contradictorias presentes en un mismo párrafo. Es frecuente que Stein afirme algo sólo para negarlo después. No oculta este rasgo contradictorio, es más, lo hace explícito. El propósito de la presencia de estas ideas contradictorias es el de poner en evidencia diferentes perspectivas sobre algo y algunas veces parece ser un elemento estilístico que refuerza el ritmo.

- Retratos abiertamente ambiguos que aluden a la pluralidad, la complejidad y a la multiplicidad de voces y perspectivas. Un ejemplo de esto son los datos autobiográficos presentes en el retrato de *Ada* que culminarían en una genial *metaobra* con *Autobiografía de Alice B. Toklas*.
- Las ‘ unidades’ expuestas en los retratos no son singulares, se pueden desmembrar continuamente resultando en una pluralidad de sentidos que no llegan a estabilizarse.
- El carácter fractal de sus sintagmas y oraciones les confiere un sentido de infinitud y movimiento. La sintaxis crece. El significado se mueve.
- La repetición o insistencia desplaza la carga metafórica de cada sintagma u oración para que el lector re-signifique.
- Su oscuridad permite que no haya un significado unívoco ni estable. Sus retratos están abiertos a múltiples interpretaciones y doble lecturas.
- Stein no hace su arte por o para el público, por el contrario, el público se hace por su arte.
- Como ya se mencionó, Stein conforma “ el Otro” en el sistema de alteridad.

El rechazo por la memoria pasada llevo a Stein a usar permanentemente un presente continuo que proyectaba su intención por expresar de forma directa el momento presente. El empleo de este tiempo es evidente en los cubistas con la presentación del objeto fragmentado. El presente continuo es el encargado de plasmar el conjunto de percepciones aisladas que se obtienen durante el acto de mirar y que cambian cada vez que se le mira. Así, el acto de mirar es una experiencia única.

Esto lo retomó Frank Gehry cuando diseño el Museo Guggenheim de Balboa. Sus formas curvadas son cubos en movimiento. Sus volúmenes interconectados se mueven hacia afuera en un sentido multi-direccional. Otro interesante aspecto es la cualidad que le brinda el recubrimiento en hojas de titanio.



En cada momento del día cambia la percepción de la imponente construcción. El clima también hace que el color, brillo y textura cambien constantemente. Su movimiento orgánico esta cerca de ritmos como el que se encuentra en retratos como “ *Orta Or One Dancing*” . Este ritmo le procura vida a una construcción que tiene acabados tan inorgánicos como el titanio.

Otro arte que recuperó los valores cubistas de movimiento y cambio constante fue el cinético, del cual Julio Le Parc es un gran exponente. Por eso es que para “ *Orta or One Dancing*” se seleccionó una obra de este artista.

Finalmente, una obra cinematográfica en la cual se condensan conceptos de deconstrucción y cubismo es “ *Persona*” (1966) de Ingmar Bergman. En esta película se presentan aspectos relacionados con la apariencia y la representación por medio de dos protagonistas con angustia existencial. No es la intención de este análisis presentar una reseña sobre esta película, pero si es necesario mostrar cómo el director toma ciertos aspectos que remiten al trabajo de Stein.



Primero el director emplea una serie de mecanismos distanciadores como el hecho de que se interrumpa la narración y se empiece a quemar la cinta, en estos momentos el espectador debe hacer una toma de conciencia de que lo que se está viendo es una recreación de algo manipulado por él. Ese algo no hace parte de la narración, es una idea. Por medio de este tipo de mecanismos distanciadores e imágenes simbólicas, el director, más que narrar historias, exponía ideas dejando atrás la credibilidad narrativa para explicarlas. Más que una narración, Bergman plantea un ensayo sobre varios temas

que le interesaban: la identidad, la apariencia y la representación. En este sentido, “ *Persona*” se acerca a la preocupación en los retratos de Stein por presentar la esencia de los retratados más que por la narración

En la película también está presente la idea de la multiplicidad de puntos de vista. En una escena, la enfermera y narradora, cuenta cómo y porqué la paciente llega a el estado de silencio voluntario en el que se encuentra. Esta escena se repite de la siguiente manera: la primera vez, mientras se narra la historia, la cámara hace un primer plano de la paciente; la segunda vez, la cámara hace el primer plano de la enfermera contando la misma historia. Como ya se explicó, esto mismo hace Stein con sus retratos: presenta una idea repetida sobre el retratado pero en el momento de repetir, la insistencia se hace desde otro punto de vista.

Stein también plantea el problema de la identidad en el retrato de “ *Orta or One Dancing*” . La noción de representar un papel en el escenario y ser otro al mismo tiempo, un papel que además cambia constantemente. Curiosamente, la profesión de la paciente en la película esta muy relacionada: es actriz de teatro. Su crisis esta fundamentada en su propio proceso creativo y una profunda reflexión sobre aquello que es representación y realidad. Persona entonces exterioriza un cuestionamiento sobre la apariencia, la verdad y la identidad, al igual que lo hace Stein en “ *Orta or One Dancing*” .

Como puede apreciarse entonces, la obra de Stein tiene incidencias directas o indirectas con muchas obras de arte tras haber permeado con sus preocupaciones estéticas y filosóficas esferas mayores en el arte. Esta es una muestra de su herencia en diferentes artes, corroborando que es posible encontrar lazos entre ellas y que su obra todavía merece un estudio exhaustivo puesto que como se observa en estos ejemplos, su genialidad puede servir para el proceso creativo de artistas en la actualidad.

4. CONCLUSIÓN

Se ha tratado de ofrecer tanto una visión general de los retratos de la primera fase de Stein como una un poco más detallada, y de las interpretaciones que directa o indirectamente se derivan de ellos ya que sobrepasan ampliamente una simple descripción. De hecho, cuando se considera la palabra “ retrato” ya se está remitiendo a una descripción física y visual de una persona, pero al enmarcar una persona en un retrato escrito sin narración y descripción alguna, el efecto en el lector es completamente diferente.

Así pues que si el narrador escoge tan vehementemente un lenguaje oscuro, movimiento, percepciones e ideas para plasmar la esencia de una persona no se puede atribuir solamente a un antojo artístico. Por otro lado, aunque la carga de oscuridad en el lenguaje sería suficiente para justificar el interés por su obra, parece indudable que por el hecho de abordarla desde perspectivas diferentes se ha sobrepasado el lenguaje para conocer las diferentes posibilidades que un estudio como éste permiten.

En primera medida se pudo poner en evidencia una innegable correspondencia, inicialmente sinestésica pero afirmada por las convenciones de correspondencia de las artes establecidas por Souriau, de los retratos de Stein no sólo con pinturas cubistas sino con imágenes de obras de diferentes artes que incluyen la cinematografía, la arquitectura y la instalación, demostrando así que Stein bien podría pasar por una escritora posmoderna. Además esto está ratificado por una clara presencia de elementos relacionados con la deconstrucción en su obra temprana y tardía.

Las posibilidades formales están dadas por el conocimiento de imágenes íntimas de personas que brotan para expresarse a sí mismas completamente a través de un lenguaje rico en sonoridad y movimiento. Se ha podido observar cómo la herencia del pragmatismo aportó una mayor posibilidad discursiva puesto que la palabra adquiere nuevas

cualidades plásticas y permitió que experiencias únicas e irrepetibles sean capturadas en momentos presentes infinitos que crecen cadenciosamente.

Por otro lado, las posibilidades de contenido están proporcionadas por la negación de los valores burgueses tradicionales por parte de Stein y una afirmación de los nuevos valores que trae consigo la ruptura por medio de sus retratos como imágenes de época. Arnold Gehlen determina en su fundación antro-po-biológica al hombre como un “ animal incompleto” (Mangelwesen) que carece de un instinto seguro que guíe su comportamiento y acciones. Enmarcado en un pesimismo cultural, Gehlen afirma que el hombre entonces experimenta las diferentes situaciones de la vida como un problema, sin embargo, esto le permite a la vez tener la libertad de crear un mundo que pueda satisfacer sus necesidades. Un mundo que reúne tanto la revoltosa naturaleza de los impulsos como lo perenne del razonar es el arte. Como se expuso anteriormente, cuando una cultura produce imágenes se instauran y reafirman la pertenencia y los valores estéticos y morales. No fue una casualidad que artistas y escritores de la talla de Picasso y Hemingway entre otros, hallaran un refugio en la casa de Stein. La valentía que tuvo Stein al desafiar a la crítica y la sociedad burguesa tuvo que servir de inspiración a quienes querían afianzar los nuevos valores. De esta manera, estos retratos tempranos de Stein ayudan a establecer una psiquis colectiva sólida que le permitió al artista conformar su medio ambiente y garantizar su permanencia en él. Pudo garantizar tanto su permanencia que el arte llegó a evolucionar en manifestaciones tan radicales y diversas como el arte abstracto, el arte conceptual, el arte cinético y el performance.

5. BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

STEIN, Gertrude. *Gertrude Stein: Writings 1903-1932*. New York, The Library of America, 1998

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

APOLLINAIRE, Guillaume. *Los pintores cubistas: meditaciones estéticas*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1957.

BOZAL, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen II. Madrid, A. Machado Libros, S.A., 2002.

DERRIDA, Jaques. *La verdad en pintura*. Buenos Aires, Paidós, 2001.

----- . *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989.

DUBNICK, Randa. *The Structure of Obscurity: Gertrude Stein, Language, and Cubism*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1984.

ECO, Umberto. *Lector in fábula*. Barcelona, Lumen educativa, 1981.

GEHLEN, Arnold. *Imágenes de época: Sociología y estética de la pintura moderna*. Madrid, Editorial Península, 1989.

GOLDING, John. *Cubism: A History and An Analysis, 1907-1914*. London, Faber and Faber Limited, 1968.

INGARDEN, Roman. "Concreción y reconstrucción", en Warning, Rayner (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, 1989.

ISER, Wolfgang. *El Acto de leer*. Madrid, Taurus Ediciones, 1987.

JAMES, William. *Pragmatism: A New Name for Some Old Ways of Thinking*. New York, Longmans, Green and Co., 1947.

_____. *Essays in Radical Empiricism: A Pluralistic Universe*. New York, Longmans, Green and Co., 1943.

_____. " Principles of Psychology" , en *Great Books of the Western World*, Tomo 53, Chicago, Encyclopedia Britannica, Inc., 1991.

JANNEAU, Guillaume. *El arte cubista: teorías y realizaciones*.

JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus, 1992.

PAZ, Octavio. " La tradición de la ruptura" , en *Los hijos del limo*. Colombia, Editorial Oveja Negra, 1985.

STEIN, Gertrude. *Lectures in America: The Great Writer Discusses Her Concepts of Art*. New York, Vintage Books, 1975.

_____. *Picasso*. Madrid, Biblioteca La Esfera, 2002.

SOURIAU, Étienne. *La correspondencia de las artes*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

TORRE, Guillermo de. *Apollinaire y las teorías del cubismo*. Barcelona, Buenos Aires, Editora y Distribuidora Hispano Americana, 1967.

YURKIEVICH, Saúl. *Modernidad de Apollinaire*. Buenos Aires, Editorial losada, S.A., 1968.