

“París era una Mujer”: Gertrude Stein, las expatriadas y la eclosión de las artes

Eulalia Piñero Gil
Universidad Autónoma de Madrid
eulalia.pinero@uam.es

Abstract

The aim of this paper is to explore the artistic and literary relationships between Gertrude Stein and other contemporary painters, musicians, and writers. Stein appears as a Protean figure in the artistic development of the Parisian avant-garde. The importance of her influence in other artists has not been fully established and as a consequence this essay establishes in what ways Stein as an art collector, as an opera writer, and as a creator of a new poetic language contributed to the most important theoretical debate of Modernism. Likewise, Stein was the leading artist of a group of expatriate women writers who clearly represented an alternative Modernism. Paris became the cultural site where these women established the founding principles of a feminine Modernism.

Los ecos artísticos del París modernista eran, sin duda alguna, de mujer, a pesar de que la historia literaria y artística en general se escribiera con un enfoque que claramente minusvaloraba la extraordinaria contribución de las mujeres a las vanguardias estéticas. En 1986 Shari Benstock publicó *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940*, obra prolija y exhaustiva que lleva a cabo un análisis pormenorizado de la presencia de las llamadas “expatriadas” anglosajonas que poblaron la orilla izquierda del río Sena en París y que establecieron una especie de comunidad artística que fue el germen prodigioso de una frenética actividad literaria. Este asombroso grupo de mujeres no sólo se centraba en la creación artística, sino que también fundó librerías, editoriales, revistas literarias, salones artísticos, prensas alternativas, tertulias literarias y llevó a cabo otras actividades que tenían como fin propagar a los cuatro vientos la semilla modernista y los nuevos aires de liberación social. En efecto, esta plétora de creadoras planteaba una cultura alternativa que, aunque haya sido tachada de burguesa y elitista, fue el motor del cambio que necesitaba el decadentismo de fin de siglo.

El enfoque de este ensayo, como ya se habrá podido intuir, se centrará en el estudio de algunos aspectos sobre la feminización de un movimiento artístico que tuvo como elemento más innovador a la mujer y de entre ellas al personaje paradigmático de Gertrude Stein, como epicentro de una cultura de alteridad y transgresión. No es nuestra intención negar la importancia incuestionable de nombres de la talla de Joyce, Beckett, Pound y Eliot que permanecen en el Parnaso literario de una época proteica en empresas literarias hercúleas que revolucionaron la praxis textual decimonónica. Ni tampoco la de reproducir lo que ya apuntó Shari Benstock en su señero estudio, sino reflexionar sobre la figura de Stein y el círculo de amistades que la rodearon, su influencia clave en algunos de los artistas de la época, su visión sobre el arte de vanguardia y cómo ella y otras muchas mujeres marcaron la impronta de una cultura alternativa que, junto a los movimientos sufragistas, pusieron las bases férreas de un feminismo que habría de alcanzar sus cotas de máximo desarrollo en la segunda mitad del siglo XX.

El interés de los estudiosos sobre el papel de la mujer en el modernismo es relativamente reciente, si tenemos en cuenta que los artículos y libros más iluminadores se empezaron a publicar a mediados de los años ochenta a raíz de la aparición impresa de documentación miscelánea como cartas, diarios, documentos diversos, fotografías, ensayos y otros papeles que han contribuido a descubrir la dimensión privada y pública de una red de apoyo y desarrollo intelectual y vital protagonizada por mujeres como Edith Wharton, Anaïs Nin, Gertrude Stein, Natalie Barney, Djuna Barnes, Katherine Anne Porter, Winifred Ellerman, Margaret Anderson, Janet Flanner, Mina Loy, H.D., Adrienne Monier, Alice B. Toklas, Sylvia Beach y otras muchas. Los nuevos acercamientos a la historia cultural

y literaria, como muy bien ha señalado Benstock en su extenso estudio, han aportado lecturas radicalmente opuestas a las tradicionales que no contemplaban aspectos tan sustanciales y determinantes como “la clase social, la educación, la orientación sexual, religiosa y política” (Benstock 1994, 7; la traducción es mía) en la práctica literaria y que han demostrado que las modernistas expatriadas de París compartían un sentido comunal de la vida y del desarrollo intelectual que ignoraba los límites de esos condicionantes.

En las dos primeras décadas del siglo XX se instalaron en las calles parisinas una plétora de escritores, pintores, fotógrafos y músicos europeos y norteamericanos que acudieron a la metrópolis francesa ante la posibilidad de desarrollar sus creaciones en un entorno amable, liberal y bohemio donde se respiraba la fascinación por la innovación, el experimentalismo y la dinámica del cambio como motor de aquello que se ha denominado el Modernismo. En el caso concreto de los norteamericanos que se trasladaron a París y pusieron un océano de distancia, la lejanía se convirtió en la metáfora de su alienación y de la perspectiva descentrada que necesitaban para mirar de manera crítica a su país. En otras palabras, ellos cruzaron el océano para poder escribir su país, para generar ese nuevo mapa formal de la literatura norteamericana que respondía a un rechazo a una sociedad mediatizada por el mercantilismo y la tecnología. Según Donald Pizer, ese era un exilio necesario y vital para oxigenar la perspectiva de los escritores sobre la cultura norteamericana:

El exilio es, por supuesto, un fenómeno común en la historia del siglo XX. Pero, más en concreto, el auto-exilio de artistas e intelectuales norteamericanos entre las dos guerras es un dramático ejemplo de una característica fundamental de la vida americana de principios del siglo XX: la alienación del artista de las normas de su cultura. Además, prácticamente todas las obras más significativas de la ficción y la autobiografía en el exilio son experimentales en la técnica y en la forma. Dos de las características centrales de esa rica veta que es el Modernismo norteamericano de entreguerras—la respuesta profundamente crítica del escritor norteamericano a su sociedad y su tentativa de expresar esta respuesta de una forma nueva—están por tanto representadas de manera sugerente y poderosa por la literatura del exilio. (en Pardo 2000, 55)

Con ese espíritu crítico se embarcaron la mayoría de los escritores expatriados que encontraron en la renovación de la forma la manifestación más obvia de su extrañamiento de la plasmación mimética de una realidad aplastante en la que no había espacio para la fabulación y el imaginario artístico. En este sentido el crítico Malcolm Bradbury ha señalado que

... lo que el Modernismo y el Postmodernismo tienen en común es un único adversario que es, por ponerlo de manera cruda, el realismo o la mimesis inocente. Ambos son formas de postrealismo. También tienen en común una práctica basada en la vanguardia y una táctica de movimiento, y un sentido de cultura moderna como un campo de ansiosa formación estilística. (1983, 322; la traducción es mía)

No en balde este renombrado académico pone el énfasis en el ansia que sentían los modernistas por innovar la forma poética, actitud que constituía el devenir artístico primordial de escritoras como Stein, quien confesaba abiertamente:

He destruido frases y ritmos y alusiones literarias y todas las demás tonterías de ese estilo para llegar al meollo del problema de la comunicación de intuiciones. Si la comunicación es perfecta las palabras tienen vida, y eso es todo lo que se necesita para una buena escritura, poner en el papel palabras que bailen y lloren y hagan el amor y luchen y besen y realicen milagros. (en Souhami 1993, 162)

La comunicación de intuiciones a través del nuevo papel que otorga Stein a la palabra se basaba en la redefinición de su relación con los precursores intelectuales y en la observación de sus procesos inconscientes que reflejaba en sus experimentos lingüísticos. La revisión permanente de maestros como

William James y sus creencias en el progreso científico y su enfoque permanente en el autoanálisis la llevaron a Freud sin haber leído al psicoanalista vienés. Los caminos de Stein, como ya apunté en el ensayo “Escena feminista y paisaje dramático en el teatro de Gertrude Stein” (2002, 41), circulan por el arte de la repetición sonora que le otorga a la palabra un carácter de artefacto verbal con existencia independiente y con una fuerte carga emotiva. En efecto, no podemos deslindar el componente afectivo-sonoro y celebratorio que adquiere la palabra en el corpus steiniano que vuelve a ese estado pre-simbólico definido por Lacan y que lógicamente descentra las expectativas de un lector acostumbrado a una lectura lineal y logocéntrica. Su fascinación por volver a esa lengua materna gozosa subsiste con una paradoja central que consiste en que esa misma lengua que “desorienta y perturba al lector también le orienta ética y moralmente de acuerdo con los principios modernistas y feministas” (Ruddick 1990, xi; la traducción es mía).

La búsqueda experimental que marcó la carrera literaria de Stein también se convirtió en un *dictum* vital en el centro mismo de su archifamoso hogar en el 27 de la rue de Fleurus que compartía con Alice B. Toklas. Recordemos que cuando Stein se despidió de su gira triunfal por su patria en 1935, les recordó a sus compatriotas que “Los Estados Unidos es mi país y París es mi hogar” (en Stendhal 1994, 150; la traducción es mía). El prestigio artístico de Gertrude y Alice era notable y a sus tertulias literarias y pictóricas acudía la flor y nata de la intelectualidad norteamericana y europea del momento. En aquellas *coteries* departieron con Pablo Picasso, Henri Matisse, Marcel Braque, Guillaume Apollinaire, Juan Gris, Virgil Thomson, Mina Loy, Djuna Barnes, Ernest Hemingway, Sherwood Anderson y Francis Scott Fitzgerald, entre otros grandes artistas y escritores jóvenes del momento. El ámbito inigualable de aquellas tertulias era el salón-museo del que colgaban las telas de Cézanne, Matisse y Picasso. Ante aquellas obras maestras se verbalizaban las elucubraciones sobre la modernidad, las amistades, la situación social norteamericana y el futuro del arte europeo.

En 1903 Stein se instaló en París con su hermano Leo, con quien compartía una profunda devoción por el arte de vanguardia que les llevó a invertir todo su dinero en las obras de arte de los artistas jóvenes del momento. De esta manera, los Stein se convirtieron en los primeros coleccionistas de pinturas cubistas y fauvistas, y con ello en mecenas del arte de su tiempo. Por su apoyo incondicional a los creadores jóvenes, la escritora recibió el sobrenombre de “la madre del modernismo” y la gran consejera de la “generación perdida” (“lost generation”) de escritores estadounidenses (Grimal 1996, 115; la traducción es mía). Sin duda, en Stein encontraron a una crítica que apoyaba la innovación y la búsqueda constante de formas nuevas que dieran a las voces narrativas una identidad propia. El respeto y la admiración de todos aquellos artistas la convirtieron en una de las figuras más carismáticas de París y en una especie de “Buda” del modernismo y su hogar en el templo a donde acudían en procesión los artistas neófitos y los consagrados.

Dicen los amigos de Stein que era una mujer sensual en todos los sentidos. Tenía una voz melodiosa, una risa contagiosa, un marcado sentido del humor, una curiosidad inagotable y una pasión por todas las dimensiones de la vida. La personalidad arrolladora de Stein cautivó a Ernest Hemingway tal y como describe el autor en su obra *París era una fiesta (A Moveable Feast)*. Más aún le confesó a un amigo que había deseado muchas veces hacer el amor con la que él denominaba “mi bella campesina friuliana” (1986, 119). Escarceos amorosos aparte, Stein necesitaba el reconocimiento de sus colegas y sólo invitaba a su casa a aquellos que sabían ver en su obra la revolución verbal que ella planteaba. En este ritual artístico Stein representaba su papel de iluminada y, de vez en cuando, se permitía la libertad de autodenominarse el genio del siglo o la mente más creativa de su época. La “madre del modernismo” tenía estas veleidades megalómanas que la convirtieron en la *enfant terrible* del modernismo, en muchas ocasiones rodeada de admiradores y amigos, pero también de enemigos como Tristan Tzara o Ezra Pound.

Un buen retrato de sus relaciones sociales y veleidades artísticas es la *Autobiografía de Alice B. Toklas* (1933) (*The Autobiography of Alice B. Toklas*) en la que, además de socavar las asunciones formales sobre el género autobiográfico, Stein construye su propio personaje histórico a través de una narradora interpuesta en tercera persona: su compañera Alice B. Toklas. Este magnífico relato íntimo nos brinda una visión ciertamente personalista de la vida parisina en torno a Stein, quien se convierte en el centro más que evidente de la metrópolis francesa. A pesar de que es un texto muy controvertido por

su carácter megalómano en el que la escritora aprovecha las circunstancias para construir su preponderante personalidad literaria, no cabe duda de que constituye un testimonio vívido sobre esta época y las relaciones humanas entre escritores, pintores y fotógrafos y su actitud ante el arte. En este sentido, la autobiografía constituye un valioso testimonio sobre la llamada feminización del arte y la literatura en el modernismo, ya que Alice y Gertrude nos ofrecen sus comentarios jugosos sobre el devenir de sus colegas femeninas.

Casi todas las grandes escritoras, artistas e intelectuales modernistas anglo-norteamericanas a saber: Dorothy Richardson, Edith Wharton, Bryher, Sylvia Beach, Djuna Barnes, Mary Butts, Frances Gregg, Marianne Moore, May Sinclair, Amy Lowell, Harriet Weaver, Gertrude Stein, Mina Loy, vivieron en París o visitaron esta metrópolis en algún momento de su vida. La búsqueda de nuevas experiencias, junto a una sed vital de una cultura más rica y desprovista del provincianismo norteamericano con sus condicionantes puritanos, constituían el aliciente más importante de estas viajeras incansables. Para todas ellas la bohemia parisina representaba otro estilo de vida, de emociones y de relaciones alternativas. Estas mujeres cambiaron la literatura, pero quizás debería decir que también sus vidas, o como señalan Hanscombe y Smyers, la transformación en sus vidas “significaba simultánea e igualmente el cambio en la literatura” (1987, 13; la traducción es mía).

Por otro lado, convendría puntualizar que estas escritoras fueron y han representado tradicionalmente los márgenes del Modernismo oficial, porque simple y llanamente apostaron por la innovación formal más radical en todos los aspectos. Si mujeres editoras de la talla de Harriet Weaver, Margaret Anderson, Harriet Monroe, Sylvia Beach y Bryher no hubieran llevado a cabo un trabajo de edición serio, arriesgado y visionario, me pregunto si Joyce, Pound o Eliot hubieran publicado sus experimentos literarios con la relativa facilidad con que lo hicieron.

El caso más interesante y que merece especial mención es el de Sylvia Beach, expatriada en París y gran amiga de Stein y Toklas que fundó en 1919 la famosa librería “Shakespeare & Company” en la que se dedicaba a vender y a prestar obras en inglés y también a publicar obras inéditas de los escritores jóvenes. Tal como Souhami afirma:

La librería se abrió en un local pintoresco y acogedor situado en la rue de l’Odéon en la que había alfombras serbias negras y blancas sobre el suelo de madera, muebles antiguos y estanterías con revistas literarias inglesas y estadounidenses—*Dial, Nation, Chapbook, New Republic, New Masses, Poetry, Egoist, New English Review*—las pequeñas revistas no comerciales que, decía Gertrude, se desvivían por liberar el verso. En las paredes colgaban dibujos de Blake y pinturas de Edgar Allan Poe, Walt Whitman y Oscar Wilde. (1993, 165).

Se podría decir que Sylvia Beach se constituyó en el punto de contacto más importante de París para los escritores en lengua inglesa antes de pasar por el *sancta sanctorum* de la rue de Fleurus. Prácticamente todos los escritores ingleses y norteamericanos que visitaron París entre 1919 y 1940 pasaron por la librería a conocer a Sylvia Beach, la librera y editora que publicó el *Ulysses* (1921) de James Joyce. De igual manera, también recurrían a ella para que les facilitara el camino hacia el encuentro con Stein, tal y como ella misma relata en su obra autobiográfica *Shakespeare y compañía* (*Shakespeare and Company*):

Los admiradores de Gertrude Stein tenían miedo de acercarse a ella sin la protección apropiada, hasta que la conocían y descubrían cuán afable era. Así que las pobres criaturas venían a mí, como si fuera la guía de una de las oficinas de turismo, y me suplicaban que les llevara a ver a Gertrude Stein. Mis rutas guiadas, organizadas de antemano con Gertrude y Alice, tenían lugar por las tardes. Las señoras del *pavillon* se mostraban siempre amables y hospitalarias y las soportaban con alegría. (2000, 97)

Sylvia Beach no sólo se dedicaba a ser la guía turística del París anglófono y bohemio y maestra de ceremonias de Stein y Toklas, su papel en el contexto creativo fue fundamental, tanto es así que la llamaban “la santa patrona del experimentalismo” y a su celeberrima librería la denominaban “la cuna

de la literatura norteamericana” (Beach 2000, 13). La labor de esta carismática y generosa mujer fue ingente en todas las dimensiones, tal y como ha señalado Noel Fitch:

Su mayor logro literario fue el de proporcionar acceso a la literatura experimental del momento; puso obras literarias norteamericanas a disposición del público francés para su lectura, traducción y crítica; puso en contacto artistas y público; y unió artistas de una docena de países. Animó a los jóvenes escritores a escribir ensayos críticos, influyó en su lectura, les encontró editores y traductores, alojamiento, y protectores, recibió su correo, les prestó dinero, cobró dinero que les debían, y solicitó fondos para su subsistencia. Nunca se trazó la separación entre la ayuda personal y la profesional. Además de ofrecer exposiciones y lecturas públicas, fue agente para las pequeñas revistas y firmas editoriales, y fue ella misma traductora y editora. (en Pardo 2000, 12)

No cabe duda de que la labor de Beach fue excepcional y de ello nos ha dejado buena cuenta, tal y como he señalado anteriormente, en sus memorias *Shakespeare y compañía*, obra que forma parte de un corpus literario o un género de las memorias que los expatriados norteamericanos cultivaron sobre sus experiencias en los años veinte y treinta. En esta línea destacan *A Moveable Feast* (1964) de Ernest Hemingway, *Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920s* (1934) de Malcolm Cowley y la ya mencionada *Autobiography of Alice B. Toklas* (1933).

La vocación de servicio a la cultura y a la literatura que tenía Beach sobrepasaba en mucho lo habitual y de ello tenían conciencia sus amigos y escritores como Hemingway, T. S. Eliot, Paul Valéry, André Gide o James Joyce. Y es que Beach se sentía profundamente atraída por la genialidad y la creatividad, por cualquier atisbo de innovación que arrancara de la profundidad del intelecto humano. Era una mujer de gran sensibilidad, generosidad, excelente memoria, humildad sin límites y una devoción apasionada por los libros, que para ella constituían iconos sagrados de la civilización. Quizás por todos estos motivos la aparición de James Joyce en su vida encarnaba sus sueños de ser la mecenas de un auténtico genio, de estar cerca de un creador fascinante que la convirtió en su más devota admiradora. Sin embargo, Beach también se transformó en su amiga, su secretaria y su agente literaria. Desde la librería, que Joyce convirtió en su despacho particular, el autor irlandés atendía todos sus asuntos (recados, visitas, encargos) y también se gestionaron las traducciones y ediciones diversas del *Ulises*. Pero además, Sylvia Beach se convirtió en la única fuente de ingresos del controvertido autor, quien siempre estaba presto a pedirle a su amiga fondos para sus gastos y compromisos. De hecho, esta continua dependencia económica del vate dublinés le ocasionó un quebranto económico a Beach que a punto estuvo de provocar el cierre de “Shakespeare y compañía” si no hubiera sido por la paciencia y la entrega de esta mujer. Cabe constatar, a través de la lectura de las páginas de las memorias sobre la librería, la gran entrega de Beach a su amigo y su elegancia al describir el por qué no llamarlo ‘abuso’ del que hizo gala James Joyce con su protectora literaria. Sus continuas exigencias no sólo se limitaron al aspecto económico, también se ampliaron a la dimensión personal, ya que le exigía a la librería que permaneciera a su servicio, incluso los fines de semana, para recibir a editores y cumplimentar el trabajo que generaba el éxito de *Ulises*.

A pesar de la notoriedad que alcanzó Joyce con su gran novela, Beach no vio recompensados sus desvelos por su amigo y finalmente su relación con el escritor resultó un auténtico fiasco. En sus memorias, con la elegancia y la altura de miras que caracterizaron a Beach, hay una especie de confesión sobre su conformidad ante tanto abuso desmedido, en la medida en que tuvo la fortuna de estar cerca de un genio y de una obra que efectivamente iba a cambiar la historia de la literatura. Cabe preguntarse si en lo más profundo de su ser ese hecho le compensó de todos los sinsabores que tuvo que pasar ante tanta ingratitud y egolatría prototípica de muchos grandes genios.

Tras los distintos avatares económicos que tuvo que afrontar Beach en su empresa, entre ellos la crisis del 29 y los quebrantos económicos derivados de la devaluación del dólar, la librería parecía que se iba recuperando, gracias a la fama que alcanzó entre los norteamericanos que allí acudían en autobuses para fotografiarse y comprobar *in situ* las características de este foco de cultura anglo-

norteamericana. De igual modo, la intelectualidad francesa también apoyó por medio de suscripciones la permanencia de “Shakespeare y compañía” como un centro que irradiaba cultura.

La segunda guerra mundial y la ocupación de Francia trajeron consigo la desaparición de la famosa librería. En diciembre de 1941 un oficial alemán insistió en comprar el último ejemplar de *Finnegans Wake* que Sylvia tenía en el escaparate. Ante la negativa de ésta, volvió quince días más tarde para anunciarle que sus bienes serían confiscados ese mismo día. La noticia provocó el desmantelamiento de la librería en pocas horas; aquellos amigos que visitaban sus estancias fueron los que ayudaron a sacar todos los libros y objetos que ocuparon las estanterías decoradas primorosamente. Nada quedó de aquella librería carismática. Sylvia Beach fue internada en un campo de concentración durante seis meses y, a su vuelta a París, se escondió en diferentes domicilios hasta que los nazis abandonaron la ciudad. A pesar de la insistencia de muchos amigos incondicionales de Beach de que volviera a iniciar su gran aventura cultural de la librería, Beach no quiso embarcarse en esa empresa arriesgada y procelosa. La afamada librera se dedicó, tal y como hicieron Stein y Toklas, al trabajo de voluntariado durante la guerra, ayudando en los hospitales, distribuyendo alimentos y sirviendo de apoyo a los desplazados.

Tras la liberación de París, tanto Beach como las otras expatriadas volvieron a sus actividades literarias. En concreto, las traducciones, el préstamo de libros y la escritura de sus memorias acapararon el tiempo de Beach que se convirtió, al igual que Stein, en un icono parisino. A ella acudían estudiantes y doctorandos que le pedían información sobre los autores norteamericanos en los que trabajaban y a los que la librera conocía no sólo en el aspecto literario sino a nivel personal, y de este modo se transformó en una fuente valiosa de conocimientos sobre la época. Las conferencias, charlas y tertulias literarias se convirtieron en la ocupación más importante que también compartía con Stein.

Stein y Toklas ofrecían su hogar como salón literario en el que, como ya he señalado previamente, se discutía con profusión lo más profano y mundano, pero sin duda los temas que más atraían a los presentes eran los relacionados con el arte y la literatura. Prueba de ello son las numerosas alusiones a estas charlas y debates en su ya mencionada *Autobiografía de Alice B. Toklas* y más concretamente en la serie de *Retratos* (1934) (*Portraits and Prayers*) que Stein escribió sobre sus amigos pintores—Matisse, Picasso, Duchamp, Braque—en los que, además, incluye su famoso ensayo *Qué son las obras maestras y por qué son tan escasas* (1940) (*What Are Masterpieces and Why Are There so Few of Them*) que elabora su metapoética literaria y artística. En efecto, Stein pone sobre el papel su preclara visión acerca del arte de su época sin ningún tipo de dudas ni ambigüedades y es lógico que los artistas se acercaran a ella para pedir su consejo porque nadie mejor que ella tenía esa percepción tan exacta sobre la ruptura entre el arte decimonónico y el modernismo. De ello dan buena cuenta sus palabras sobre la pintura de principios del siglo XX:

El pintor no puede ya decir que lo que hace es tal como el mundo se le presenta porque ya no puede mirar el mundo, ha sido demasiado fotografiado y tiene que decir que hace otra cosa. En otros tiempos un pintor decía que pintaba lo que veía, como es natural no lo hacía, pero de todos modos podía decirlo, ahora no quiere decirlo porque como lo está viendo no le resulta interesante. Esto tiene algo que ver con las obras maestras y con el por qué de que haya tan pocas de ellas pero no tiene todo que ver. (1974, 100)

Se puede constatar en este texto cómo Stein anuncia su teoría y su fe en el cubismo y el cambio de perspectiva sobre la realidad que ya no se presenta de manera unívoca, sino aquejada de la visión fragmentaria irreconciliable con la mimesis decimonónica. En definitiva, la madre del modernismo sanciona con asertividad visionaria la consagración de la obra pictórica de artistas como Picasso, Matisse, Gris, Braque, Picabia y otros que colgaban de las paredes de su famoso salón.

En *Autobiografía de todo el mundo* (1926) (*Everybody's Autobiography*), Stein ratifica una vez más su convencimiento sobre la importancia trascendental de la pintura española de vanguardia:

La pintura en el siglo XIX era francesa en las postrimerías del siglo XIX se había vuelto española en Francia pero aun así española, y la filosofía y la literatura tenían la misma

tendencia, Einstein fue la mente literaria creadora del siglo junto con la mezcla de lo oriental con lo europeo. (1980, 31)

Asimismo, Stein mantuvo siempre que el cubismo fue un movimiento pictórico español, como comenta la narradora interpuesta de *Autobiografía de Alice B. Toklas*:

Gertrude Stein siempre dijo que el cubismo es una concepción puramente española, y que sólo los españoles pueden ser cubistas, y que el único cubismo verdadero es el de Picasso y el de Juan Gris. Picasso creó el cubismo y Juan Gris le infundió su personal claridad y exaltación. Para comprender lo anterior basta con leer la vida y la muerte de Juan Gris descritas por Gertrude Stein, en ocasión de la muerte de uno de sus dos amigos más queridos, Picasso y Juan Gris, los dos españoles.

Gertrude Stein siempre ha dicho que los norteamericanos pueden comprender a los españoles. Que Estados Unidos y España son los dos únicos países occidentales que pueden realizar abstracciones. Dice que, en el caso de los americanos, la abstracción se expresa mediante la despersonalización, en literatura y en la creación de máquinas, mientras que en el caso de los españoles se expresa mediante unos ritos tan abstractos que no guardan relación con nada, salvo con el rito en sí mismo. Los americanos, igual que los españoles, son abstractos y crueles. No son brutales, son crueles. No, no viven apegados a las cosas terrenas, tal como hacen los europeos. Su materialismo no es el materialismo de la existencia ni de la posesión, sino el materialismo de la acción y la abstracción. Y por esto, el cubismo es español. (1983, 117)

No cabe duda de que Stein tenía un apego especial por España y las tierras castellanas. Su viaje iniciático a nuestro país ha quedado plasmado en su obra de muy diversas formas. Quizás su homenaje más impresionante al misticismo religioso español y a su figura más relevante, encarnada por Santa Teresa de Ávila, se ve reflejado de manera fehaciente en su ópera *Cuatro Santos en tres actos* (1927) (*Four Saints in Three Acts*) (ver Piñero 1989 y 2002). Pero volviendo al mundo de la pintura, es de todos conocida su relación fraternal con Picasso, de la que hay abundante material fotográfico y literario. Al insigne pintor español le dedicó uno de sus famosos *Retratos* y también numerosas alusiones en su literatura. Ahora bien, considero que su admiración incondicional desde la perspectiva estética y también humana se la dedicó de manera especial a Juan Gris. De hecho, la intimidad que tenían Stein y Gris molestaba a Picasso, quien en más de una ocasión le reprochó a la escritora, quizás en un tono celoso, la profunda y estrecha amistad que mantenían ambos artistas. Buena prueba de ello es la confesión que hace Stein en la *Autobiografía de Alice B. Toklas*, sobre la gran empatía que existía entre ambos en el plano artístico:

Gertrude Stein sabe que la belleza, la música y la decoración son resultado de las emociones y jamás deben ser su causa, y que ni siquiera los acontecimientos deben ser la causa de las emociones, ni tampoco la materia básica del verso o de la prosa. Y tampoco deben ser las emociones, en sí mismas, la causa de los versos o de la prosa. Los versos y la prosa deben ser una exacta reproducción de la realidad exterior o interior. Esta idea sobre la exactitud motivó que Gertrude Stein y Juan Gris se comprendieran perfectamente. Juan Gris también tenía una clara idea de la exactitud, pero sobre una base mística. Como místico que era, tenía necesidad de ser exacto. En el caso de Gertrude Stein esta necesidad era de naturaleza intelectual, era pura pasión por la exactitud. Por eso la obra de Gertrude Stein ha sido comparada frecuentemente con las obras de los matemáticos, y cierto crítico francés la comparó con las obras de Bach. (1983, 264-265)

Stein mantuvo siempre una actitud ciertamente arrogante en sus escritos. Su marcada asertividad no pasaba inadvertida, tanto es así que mantuvo agrias disputas por este motivo con otros artistas, como es el caso de Ezra Pound, con quien tuvo sus más y sus menos. La excusa que presenta Stein para

explicar esta enemistad en la *Autobiografía de Alice B. Toklas* es que nunca más lo volvieron a invitar a su casa porque cuando Pound las visitó se sentó en una silla muy valiosa con la impetuosidad que lo caracterizaba y la rompió. Aquello sacó de sus casillas a Stein, que mandó reparar y tapizar la silla con dibujos de Picasso. Unos meses más tarde se encontraron casualmente y, ante la intención de Pound de visitarlas de nuevo, Stein le respondió “Lo siento, pero el caso es que Miss Toklas tiene dolor de muelas, y estamos muy ocupadas en la tarea de coger florecillas silvestres” (1983, 254).

Algo muy parecido ocurrió con Sylvia Beach, con quien mantuvo una excelente amistad hasta que en 1922 ésta publicó el *Ulises* de Joyce. Sin muchas excusas, Gertrude dejó de visitar la librería y se puede inferir de esta actitud repentina que Joyce era ahora su rival en innovación literaria. De hecho, decía la escritora que él olía a museo, y que por eso lo aceptaban y a ella la rechazaban: “Verás que por lo general la gente que huele a museo es la aceptada y la nueva no lo es” (en Souhami 1993, 167).

Cuentan las crónicas parisinas que, en una ocasión, Stein y Joyce coincidieron en alguna fiesta en París y que el encuentro fue muy frío y distante. Da la impresión de que los dos titanes de la literatura se reconocieron y su fuerte personalidad les mantuvo en la distancia ante la intuición de que no iban a congeniar fácilmente.

Mucho se ha escrito sobre la controvertida relación que Stein mantuvo con las escritoras, artistas y editoras de París. Parece ser que Gertrude no se sentía muy atraída por las mujeres en cuanto a asuntos intelectuales, según apunta Diana Souhami. En el caso de su encuentro con Djuna Barnes, no hay duda sobre esta actitud, a tenor de lo que confesó la autora de *Nightwood*:

¿Sabes qué dijo de mí? ¡Que tenía unas piernas bonitas! ¿A qué venía eso? ¡Dijo que yo tenía unas piernas bonitas! ¿Para qué lo dijo? Quiero decir, si uno va a decir algo acerca de una persona ... Yo no la soportaba. Tenía que ser el centro de todo. Su ego era monstruoso. (en Souhami 1993, 179)

Sin embargo, tenemos la visión contraria en el caso de la amistad que le profesó a la controvertida escritora Bryher, personaje literario fundamental en el entramado afectivo y de apoyo que mantuvieron figuras de la talla de H.D., Marianne Moore, Amy Lowell, May Sinclair, Mina Loy, Mary Butts y muchas escritoras de la época. A su vez, no debemos obviar que Stein publicó una de sus obras más significativas, *The Making of Americans* gracias a Bryher. Annie Winifred Ellerman, quien más tarde adoptó el nombre de Bryher a raíz de una visita a la pequeña isla de Bryher en la costa de Cornualles, era hija de Sir John Ellerman, a la sazón uno de los hombres más ricos de Inglaterra, un magnate naviero, fundador de Ellerman Lines, y dueño de la mayoría de las acciones de *The Times*, *Illustrated London News* y otras publicaciones similares. Bryher se convirtió en una de las herederas más ricas de las Islas Británicas y su comportamiento desde la adolescencia no se adaptaba a las circunstancias familiares ni a las expectativas que su privilegiada posición generaba por parte de su adinerada familia. Desde muy pronto sus padres se mostraron muy preocupados por sus tendencias lectoras y su deseo irrefrenable de escribir. Los esfuerzos por evitar que su díscola hija se convirtiera en una escritora fueron inútiles y, a pesar de las serias disputas que mantuvieron con ella y su intento de suicidio, Bryher logró finalmente su propósito. Sería muy prolijo aquí entrar en los dramáticos detalles que rodearon la vida de esta escritora en cuanto a su identidad sexual y no es esa mi intención. Sin embargo, sí es pertinente narrar brevemente los acontecimientos que unieron las vidas de Bryher, Robert McAlmon, H.D. y su hija, en la medida en que constituyeron un extraño triángulo literario-amoroso que tuvo gran influencia en la historia de los expatriados de París. Del mismo modo, esta relación atípica ilustra de forma clara cómo vivían las mujeres modernistas tanto sus relaciones vitales como las artísticas.

La historia es un poco intrincada, pero sin duda lo suficientemente curiosa como para ser objeto de una detenida reflexión. Como ya apuntamos anteriormente, la rica heredera Bryher nunca encajó en el ambiente familiar en el que creció y su devenir vital se debatía entre el deseo irrefrenable de llevar una vida de escritora fuera de los parámetros de la clase social a la que pertenecía y la realidad aplastante de la dependencia económica. La recomendación de su amiga, la escritora Amy Lowell, de que leyera a las poetas imaginistas, y en concreto *Sea Garden*, de Hilda Doolittle, la dejó

profundamente impresionada. Aquellas siglas —H.D.—y la artista que se escondía tras esa máscara autorial se convirtieron en un enigma que intentaría descifrar apasionadamente. Tras mantener una breve correspondencia se conocieron en unas circunstancias delicadas para H.D., ya que se había quedado embarazada de Richard Aldington y la relación de la pareja no funcionaba. Aquellas dos mujeres se encontraron en un momento en el que se necesitaban mutuamente y así decidieron ayudarse a superar las adversidades vitales a las que estaban sometidas y empezar una nueva vida juntas. Obviamente la familia de Bryher no iba a aceptar de buen grado una relación atípica y Bryher sabía que su estabilidad económica estaba en peligro, ya que en numerosas ocasiones la habían amenazado con no pasarle la asignación mensual a la que estaba acostumbrada y también con desheredarla. En un viaje que hicieron las tres a Nueva York para encontrarse con sus amigos Amy Lowell, Marianne Moore y William Carlos Williams conocieron en una fiesta organizada por este último a Robert McAlmon, escritor de 25 años originario del medio-oeste y director de la revista *Contact*. Bryher y MacAlmon hicieron muy buena amistad y sintieron una gran empatía que se acrecentó con una intensa correspondencia. Bryher no lo dudó ni un momento: MacAlmon era su salvación ante su conservadora familia. Ella le propuso al joven escritor que se casaran y mantuvieran un matrimonio de apariencias ante la familia Ellerman a cambio de comprometerse ella a mantenerlo con una sustanciosa suma de dinero que le daría la suficiente independencia como para llevar a cabo sus sueños de escribir y viajar por Europa. Vivirían en casas separadas, pero ante los Ellerman serían una pareja felizmente casada. MacAlmon accedió a la propuesta y se casaron en Nueva York en febrero de 1921. Aquella boda fue para los asistentes motivo de todo tipo de comentarios. Especialmente cabe destacar los que hicieron la poeta Marianne Moore y su madre y el testimonio literario que quedó de este hecho en el poema “Marriage” (1925) en el que Moore hace una irónica reflexión sobre la institución matrimonial.

Una vez concluida la fiesta matrimonial los cuatro pusieron rumbo a Europa donde McAlmon fue presentado a la familia Ellerman. Lo curioso de esta excéntrica relación es que el escritor hacía las funciones de padre de Perdita, la hija de H.D. y, aunque pronto se dio cuenta de que ese matrimonio de conveniencia era más complicado de lo que él pensaba, intentó cumplir con el acuerdo lo mejor posible. Así pues, McAlmon decidió marchar a París, donde fundó la editorial “Contact Publishing Company” en 1922 con el capital económico de Bryher y con la firme decisión de publicar a los expatriados de París. Con ese fin tan loable logró publicar la obra de Mina Loy, Mary Butts, Djuna Barnes, Gertrude Stein, H.D., Ernest Hemingway, Dorothy Richardson, May Sinclair, William Carlos Williams, Ezra Pound, Nathaniel West y la misma Bryher entre otros.

Los criterios de “Contact Publishing” estaban muy claros. Los deseos del público no estaban entre sus prioridades editoriales y consideraban que si un libro mostraba inteligencia, talento, dualidad, individualidad, autenticidad y un sentido vivo de la literatura para ellos eran cualidades que bastaban para publicarlo. De este modo, Bryher se convirtió en una de las mujeres que más favoreció el desarrollo del Modernismo experimental al apostar no sólo por este proyecto editorial, sino que además aportaba dinero para la famosa revista *Egoist*, donde empezaron a publicar poetas como Marianne Moore, Mina Loy, H.D. y Amy Lowell. Asimismo, también contribuyó con sustanciosas sumas de dinero a sufragar los gastos de la librería de Sylvia Beach, y su permanente apoyo económico favoreció otras muchas publicaciones experimentales.

En cuanto a la relación que Bryher y Robert McAlmon mantuvieron con Stein se podría afirmar que estuvo fundamentalmente ligada a la publicación de *The Making of Americans* (1925) cuyo manuscrito había sido rechazado durante más de una década por distintas editoriales. Tras sucesivas visitas a la rue de Fleurus en la que McAlmon y Bryher quedaron profundamente impresionados por las pinturas y la conversación de Stein y Toklas se acordó la publicación de este libro. “Contact Publishing” editaría 500 ejemplares y cinco ejemplares de lujo impresos en vitela. Stein estaba absolutamente emocionada con la idea de que esta editorial publicara, por fin, una de sus obras más queridas y que no había logrado ver en la imprenta tras sucesivos intentos infructuosos. No obstante, y a pesar de los buenos deseos y de la alegría inicial, la relación entre Stein y MacAlmon se enturbió por una serie de malentendidos de carácter editorial derivados de las exigencias de Stein, si bien, hay que apuntar que *The Making of Americans* vio la luz gracias al empeño de Bryher y a su apoyo desinteresado de las empresas literarias que fueran innovadoras y experimentales.

A lo largo de este ensayo he esbozado brevemente algunos aspectos de un conglomerado de relaciones literarias, artísticas y afectivas ciertamente proliferas que se nos antojan como pequeños destellos de una conjunción estelar de voces femeninas que marcaron y fueron marcadas a su vez por una metrópolis receptiva que ofreció cobijo físico e intelectual a la diáspora creativa. De igual modo, estas artistas no sólo revolucionaron la palabra, las relaciones sociales y las relaciones literarias, sino que apostaron por establecer una red de apoyo mutuo que, sin duda, favoreció el sentido de comunidad estética y vital. Muchas fueron las escritoras y creadoras que forjaron esta generación mágica, pero no cabe duda de que Gertrude Stein, con su carisma personal, fue la figura más llamativa que aglutinó, cual epicentro simbólico, aquel incesante fluir de creadores y que le otorgó a este momento histórico una impronta femenina que, desde mi punto de vista, cambió la percepción del arte y los artistas del siglo XX de manera definitiva.

OBRAS CITADAS

- Beach, Sylvia 2000 (1959): *Shakespeare y compañía*. León: U. de León.
- Benstock, Shari 1994: *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940*. London: Virago.
- Bradbury, Malcolm 1983: "Modernisms/Postmodernisms". *Innovation/Renovation*. Eds. Ihab and Sally Hassan. Madison: U. of Wisconsin P. 305-35.
- Grimal, Claude 1996: *Gertrude Stein*. Paris: Berlin.
- Hanscombe, Gillian and Virginia L. Smyers 1987: *Writing for Their Lives: The Modernist Women 1910-1940*. London: The Women's P.
- Hemingway, Ernest 1986 (1964): *A Moveable Feast*. New York: Scribners.
- Pardo García, Pedro Javier 2000: "Introducción". *Shakespeare y compañía*. Por Sylvia Beach. León: U. de León, 2000. 9-74.
- Piñero Gil, Eulalia 1989: "Gertrude Stein and Virgil Thomson: The Concept of American Modernism in Opera". *Revista Española de Estudios Norteamericanos* 1: 85-97.
- . 2002: "Escena feminista y paisaje dramático en el teatro de Gertrude Stein". *Voces e imágenes de mujeres en el teatro del siglo XX: Dramaturgas anglonorteamericanas*. Eds. Rosa García Rayego y Eulalia Piñero Gil. Madrid: U. Complutense. 45-74.
- Ruddick, Lisa 1990: *Reading Gertrude Stein: Body, Text, Gnosis*. Ithaca, NY: Cornell UP.
- Souhami, Diana 1993: *Gertrude y Alice*. Barcelona: Tusquets.
- Stein, Gertrude 1961: *The Autobiography of Alice B. Toklas*. New York: Vintage Books.
- . 1974: *Retratos; Composición como explicación; Qué son obras maestras y por qué son tan escasas*. Barcelona: Tusquets.
- . 1980: *Autobiografía de todo el mundo*. Barcelona: Tusquets.
- . 1983: *Autobiografía de Alice B. Toklas*. Barcelona: Bruguera.
- Stendhal, Renate. ed. 1994: *Gertrude Stein: In Words and Pictures*. London: Thames and Hudson.
- Weiss, Andrea 1995: *Paris Was A Woman: Portraits from the Left Bank*. London: Harper & Collins.