

Mujeres e imágenes de mujeres en la vanguardia histórica

La vanguardia ha sido considerada como el paradigma de la modernidad estética. Pero dentro de este endiosado término se prescinde, una vez más, de una adecuada reflexión sobre el papel que las mujeres juegan dentro del contexto social y cultural, al mismo tiempo que se nos ofrecen de ellas imágenes distorsionadas cuando no francamente negativas. Y ni siquiera las propias mujeres han sabido evitar, en muchas ocasiones, atribuirse «cualidades» ya previamente diseñadas por sus compañeros varones. La vanguardia histórica, modelo de rechazo ante la convención y postuladora de nuevos sistemas de valores, no supo sino agudizar los roles tradicionales asignados a las mujeres.

Los agravios son tanto más dolorosos cuanto más los causantes de estos agravios se erigen en portadores de valores esencialmente revolucionarios. Por ello duele especialmente la imagen de la mujer que la vanguardia artística (y dentro de ella la vanguardia histórica) nos ha transmitido, imagen que nos hace cuestionar la validez de muchas de sus propuestas. De nuevo la historia del arte nos ha ocultado este hecho, y quizá ahora más culpablemente que en otras ocasiones, puesto que los representantes oficiales de esta historia, que se han llenado la boca con los cambios tanto estéticos como sociales que ha aportado la vanguardia, han ignorado (en un momento histórico en que esto parecía imposible) que en estos cambios se aparcaba, otra vez, a las mujeres.

Como se sabe, los grupos vanguardistas fueron muy numerosos, y cada uno de ellos se enfrenta a esta cuestión de una manera diferente en la forma, pero casi idéntica por lo que se refiere a su significado último. Aquí nos vamos a referir, fundamentalmente, a cuatro de estas agrupaciones artísticas: el futurismo, expresionismo, constructivismo y surrealismo. En todas ellas hay unas constantes referencias a un «universo femenino», y también en todas ellas existen una serie de mujeres que comienzan, casi masivamente, a ejercer su profesión de artistas. Las futuristas se dejaron prender por las proclamas megalómanas de sus compañeros: las expresionistas empiezan a mostrar un discurso diferenciado, hecho que no es de extrañar ante la furibunda misoginia que despliegan los varones; las constructivistas se pliegan, muchas veces, a un sentido práctico del arte (diseño textil) para que sus compañeros puedan solazarse en el juego de la «pureza». Por su parte, las surrealistas juegan, en tantas ocasiones, un equívoco papel de musas, que no es sino explícita referencia a la diferenciación. No obstante, y a pesar de todos los problemas, las mujeres de la vanguardia dejaron

* Profesora de Estética de la Universitat Jaume I de Castelló.

constancia de una serie de hechos, sobre todo el de su existencia y el de su interés por adquirir un lugar en el contexto público y cultural.

FUTURISMO

Ante todo, tenemos que señalar que esta agrupación vanguardista no fue tan sólo una escuela literaria o pictórica, sino que pretendió elaborar un discurso que abarcase todos los campos de la experiencia humana, desde el arte a la política pasando por nuestros propios hábitos cotidianos. Tanto es así que en su haber cuenta, incluso, con la formación de un partido político, el Partido Futurista Italiano, cuyas ideas están muy cercanas a las fascistas, si bien algunos elementos ácratas le conceden una especial configuración.

Entre los planteamientos de los futuristas nos interesa (por la relación que guarda con el tema de la mujer) uno en concreto: la cuestión de la violencia. La guerra es considerada como un fenómeno natural de la existencia. Sus supervivientes serán los más fuertes, los que tengan la llave del futuro. Nadie debe detener a los guerreros, pues son los que poseen la fuerza para gobernar y no esos filósofos sedentarios de gotosos pies que pretendían «*gobernar Italia desde el fondo de las bibliotecas y de los museos*».¹ Esta idea (unida ya a un exabrupto sobre la mujer) está expresada claramente en el primer manifiesto del futurismo (1909) donde leemos en uno de sus puntos programáticos:

Nosotros queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo– el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las que se muere y el desprecio por la mujer.²

¿Por qué este desprecio? La respuesta es clara y la dan ellos mismos:

¡Sí, nuestros nervios exigen la guerra y desprecian a la mujer, puesto que nosotros tememos que brazos suplicantes se abracen a nuestras rodillas la mañana de la partida!... ¿Qué pretenden las mujeres, los sedentarios, los inválidos, los enfermos y todos los consejeros prudentes? A su vida vacilante, ruta de lúgubres agonías, de sueños tremebundos y graves pesadillas, nosotros preferimos la muerte violenta y la glorificamos como la única que es digna del hombre, animal de presa.³

Para Marinetti –líder futurista– la mujer es un elemento de estabilidad, un

1 F. T. Marinetti: *Democrazia futurista*, p. 357. (los textos citados de Marinetti se hayan incluidos en la compilación a cargo de Luciano de Maria bajo el título: *F.T. Marinetti. Teoria e invenzione futurista*. Milán, Mondadori, 1983.

2 F.T. Marinetti: *Manifiesto del futurismo*, p. 11.

3 F.T. Marinetti: *Uccidiamo il chiaro di luna*, p. 15.

ser débil que se opone a esa guerra, que definen como «*nuestra única esperanza, nuestra razón de vivir, nuestra única voluntad...*».⁴ Por eso debe ser eliminada, porque se opone a la guerra que se lleva a sus hijos, porque es pacifista, que es quizá el estado más odiado por los futuristas. Así, este tipo de mujer debe ser borrada de la faz de la tierra y Marinetti propone, en *Le monoplan du Pape*, la decapitación en masa de mujeres que se oponen a la partida de los trenes hacia el frente, decapitación que se llevará a cabo desde la gigantesca ala de un avión que actuará como eficaz guillotina.

Por otra parte la mujer, además del de pacifismo, es culpable de otro pecado: el de amar. El amor es, para Marinetti, una invención romántica, que las mujeres han transformado en algo real. El sentimentalismo estaría fuera de lugar en la futura sociedad futurista. Lo único que debe quedar del amor es el sexo, utilizado como simple medio reproductor. Dicen:

Estamos convencidos de que el amor –sentimentalismo y lujuria– es la cosa menos natural del mundo. No hay en él más que de natural e importante el coito, que tiene como objetivo el futurismo de la especie.⁵

El coito para asegurar la reproducción, pero no el amor, no el sentimentalismo, tampoco la lujuria –también vacía–. Los futuristas hablan:

...en nombre de la raza, que exige machos encendidos y mujeres fecundadas. La fecundidad, para una raza como la nuestra, es en caso de guerra su defensa indispensable, y en tiempo de paz su riqueza de brazos trabajadores y de cabezas geniales.⁶

La sexualidad se entiende solamente como una reducción a la función conservadora de la especie. Marinetti llega a afirmar que la sabia dosificación del sexo hará que la raza del futuro tenga una estatura más alta.

Tras estas consideraciones, cobijadas bajo el infeliz eslogan «*desprecio a la mujer*» no es extraño que Marinetti haya sido vapuleado desde las más distintas esferas. Cabría, sin embargo, preguntarnos, por qué algunas de las mujeres más vivaces de la época se adscribieron al futurismo, llegando a formar su propia facción. Para entender esto debemos ir a otros textos del propio Marinetti, para quien el estado actual de la mujer, disminuido espiritual y físicamente, es producto de una larga serie de generaciones en las cuales ha sido relegada a papeles secundarios. Piensa que la mujer es un ser libre, y por tanto hay que destruir la propiedad del hombre sobre ella. Esa mujer libre, probablemente, adquirirá los caracteres de fuerza, de raza, que son los fundamentales del ser humano, no sólo del varón. Apoya pues, en este sentido, a la

4 *Ibidem*.

5 F.T. Marinetti: «Contro l'amore e il parlamentarismo», en *Guerra sola igiene del mondo*, pp. 292-293.

6 F.T. Marinetti: «Contro il lusso femenino», en *Futurismo e fascismo*, p. 548

mujer, y a las sufragistas en su «*entusiasmo infantil por el mísero y ridículo derecho al voto*».⁷

La liberación de la mujer pasa, en primer lugar, por la abolición del matrimonio y de la familia tradicional, pues si ésta funciona mal «*es un infierno de complots, litigios, traiciones...*», pero si funciona bien no es menos mala puesto que es «*piedra de tumba de la ternura materna. Cotidiana escuela de miedo. Cobardía física y moral ante un resfriado, un gesto nuevo, una idea nueva*».⁸ Los hijos son otro lastre para la mujer, por tanto deben ser educados por la comunidad, no por ella. Su educación deberá ser igual que la del hombre, como él tendrá una cultura, un trabajo, siempre siguiendo su voluntad, sus tendencias y sus aspiraciones. Pero, tal como están las cosas en la actualidad, propone la separación en la educación de los sexos, para que el temperamento del varón no se deje seducir por la afectividad y la delicadeza.

Pero si bien la mujer debe escapar a la tiranía del varón, aparece una nueva tiranía. Dice: «*La mujer no pertenece al hombre, sino al porvenir y al desarrollo de la raza*».⁹ Sustituye el machismo por el fascismo, fascismo que, obviamente, es vinculante también hacia el varón.

Y ya por último, es relevante citar un episodio de una de las novelas de Marinetti, *Mafarka el futurista*. Mafarka, rey africano, logra dar a luz, sin el concurso de la mujer, a Garzumah «*pájaro invencible y gigantesco, de grandes alas flexibles hechas para abrazar las estrellas*». Dice Mafarka:

¡Y sabed que yo he generado a mi hijo sin la participación de la vulva!
[...] ¡Yo he concluido que es posible procrear de la propia carne sin la participación y la hedionda complicidad de la matriz de la mujer, un gigante inmortal de alas infalibles!¹⁰

Es interesante este episodio en el sentido en que recoge una secreta aspiración masculina: el poder de la creación. En diversas culturas, los dioses sueñan con quedarse embarazados y en efecto lo consiguen en alguna ocasión. Sabido es que Zeus dio a luz a Atenea, tras haber devorado a su madre, Metis. La diosa salió completamente armada de su cabeza. También parió a Dioniso, a quien llevó en su muslo una vez muerta su madre, Semele. También los mitos amerindios nos narran historias semejantes, e incluso hacen concebir al niño directamente dentro del cuerpo del padre, sin intervención femenina. En concreto, se cita la historia del demiurgo Tawkkwax, quien, no teniendo mujer, hundió su pene en su brazo y quedó embarazado de un varón.

No es extraño que Marinetti soñara con ese gran poder de crear. La fuerza,

7 F. T. Marinetti: «Contro l'amore», en *Democrazia futurista*, p. 293.

8 F. T. Marinetti: «Contro il matrimonio», en *Teoria e invenzione futurista*, pp. 368-39.

9 *Ibidem*, p. 370.

10 F. T. Marinetti: *Mafarka el futurista*, pp. 258 y ss.

la voluntad para conseguir las cosas, es algo esencial en sus planteamientos. No es difícil ver en este texto motivos nietzscheanos, ejemplificados en los temas de la voluntad de poder y el superhombre. Únicamente por la voluntad Mafarka logra dar a luz un hijo, encarnación, a la vez, del superhombre.

Hemos hablado antes de la creación de un grupo de mujeres futuristas. ¿Qué valores nos transmiten? Los mismos que los de los hombres, pues en caso contrario corren el riesgo de no ser aceptadas. Valentine de Saint-Point firma el «Manifiesto de la Mujer futurista», en respuesta a Marinetti. Se lee en él idénticas ambiciones que las que tuviera el líder del movimiento, pero hay una más: la mujer posee un poder extra: el poder de la creación. Al superhombre marinettiano viene a superponerse la supermujer valentiniana. Pero vayamos al texto:

La mujer, que con sus lágrimas y su sentimentalismo retiene al hombre a sus pies, es inferior a la prostituta que, para su vanagloria, empuja a su macho a conservar con el revólver en mano su jactancioso dominio sobre los bajos fondos de la ciudad. Esta mujer cultiva al menos una energía que podría servir a mejores causas.

Mujeres, desviadas por demasiado tiempo por las normas morales y los prejuicios, volved a vuestro instinto sublime: a la violencia y a la crueldad [...]

En vez de reducir al hombre a la servidumbre de las execrables necesidades sentimentales, empujad a vuestros hijos y a vuestros hombres a superarse.

Sois vosotras quienes los hacéis. Tenéis sobre ellos todo el poder. Vosotras les debéis héroes a la humanidad. ¡Dádselos!¹¹

Si Marinetti tuvo que inventar una historia para hacer que un hombre pariera, las mujeres se saben dueñas de la reproducción. Por eso Valentine nos recuerda: nosotras los hacemos, nosotras tenemos el poder: Es una advertencia al líder futurista, con quien Valentine tendría necesariamente que chocar, entre otras cosas porque opone a su gazmoñería en lo referente a cuestiones sexuales, un canto de libertad, y proclama el derecho a la lujuria, que debe ser concebida fuera de todo concepto moral y como parte básica del dinamismo de la vida, convirtiéndose en «una fuerza».¹² La emancipación sexual de la mujer es el aspecto más positivo que encontramos en esta escritora que se considera feminista, si bien entabla una gran polémica con sectores del feminismo oficial, que no podían estar de acuerdo con sus tesis, sin duda reaccionarias y filofascistas, al pretender hijos para una patria guerrera. Tampoco podrían compartir su interpretación de las fuerzas de la lujuria, motor, para Valentine, tanto de los hombres primitivos, que lucharían para llevar a sus mujeres los trofeos de sus conquistas —esperando la recompensa del sexo—, como de los actuales hombres de

11 Valentine de Saint-Point: *Manifiesto della donna futurista*, 191.

12 *Ibidem*.

negocios, cuyas decisiones se alimentan, también, de lujuria. En algunos pueblos, la lujuria está motivada fundamentalmente por la procreación, pero en todo caso es siempre la suprema estimuladora.

Valentine de Saint-Point se separa pronto de los futuristas, en 1913, pero otras mujeres, entre ellas Benedetta, casada con Marinetti, se integran en el grupo. Hay interesantes pintoras, como Rosa Rosá, Leandra Angelucci, Marisa Mori o Alma Fidora. Si nos preguntamos si sus trabajos tienen una especificidad en relación con el hecho de ser mujer, tenemos que responder con un rotundo no. Si el futurismo demandaba espíritus fuertes, la mujer, coherentemente, pretendía ser fuerte, y el modelo de fuerza era el masculino. No podía, si quería defenderse en el mundo del arte, ser distinta.

EXPRESIONISMO

Si el futurismo plantea –en sus manifiestos y textos literarios– múltiples cuestiones en torno a la mujer, raramente, sin embargo, aparecen en sus obras pictóricas representaciones de mujeres como eje central. Generalmente, su estancia en el lienzo es tan sólo para servir a la forma, al igual que los hombres o que los distintos motivos referenciales. Por el contrario, el expresionismo apenas posee una reflexión propia, desde la teoría, sobre la mujer, y sin embargo en sus cuadros y poemas aparece de una manera obsesiva y obsesionante. Desde que uno de sus más brillantes iniciadores, Munch, la retratara como un ser absolutamente separado del hombre, portadora de incompreensión y desdichas, la imagen de la mujer ha sido ávidamente expuesta por la mayoría de los pintores. Quizá nunca, a lo largo de toda la historia del arte, su figura ha sido tan analizada y descuartizada, imaginada y vivida y, desde luego, maltratada.

La historia de la mujer dentro del expresionismo es, también, la del expresionismo en general, la de la convicción de un mundo que se vive desde el desgarró y la impotencia. Pero –escenificado básicamente por hombres–, la ira por ese desgarró se dirige antes a las mujeres que a los varones. Así, vamos a encontrarnos con toda una galería de personajes femeninos portadores de incompreensión, abyección y dolor.

Ya Munch contempla doloridamente –y desde su terrible misoginia– la eterna separación entre los sexos, la imposibilidad de cualquier comunicación. En la relación hombre-mujer, ésta se mostrará dominante, emanando una fuerza maligna que acabará devorando al hombre. Munch ha concedido un papel muy importante, dentro de su obra, a tres temas: los celos, la melancolía y la separación, y en los tres:

...se exterioriza el poder dominante y amoral de la mujer sobre el hombre. En todos ellos el contraste es el mismo: el desconcierto y el tormento

moral de la figura masculina se complementa con la impasibilidad distanciada y segura de la femenina.¹³

Así, la mujer será, quizá, vencedora, pero su victoria se producirá a través de las malas artes y la artimaña, provocando celos, estados de postración, tristeza. En todo íntimo acercamiento, como pueda ser sencillamente el de un beso, se convertirá en obsceno vampiro que querrá adueñarse de la voluntad del hombre. Munch repite en sus lienzos la imagen de los besos, pareja al poema que Strindberg (uno de los vértices del triángulo amoroso que sumió a Munch en un febril estado de ansiedad) escribiera sobre el tema:

El beso. La fusión de dos seres,
 en la que el más pequeño, en forma de carpa
 parece dispuesto a devorar al más grande
 como lo hacen los microbios, los parásitos, los vampiros
 y las mujeres.¹⁴

Hombre y mujer son realidades irreconciliables para literatos y pintores. El escritor Jung, siguiendo la huella de la extraña pareja Munch-Strindberg, hace una de las definiciones más siniestras del amor, considerado como «*un lento y cotidiano asesinato mutuo*». Esa sería, en definitiva, la vida en común del hombre y la mujer.

Si Munch y Jung podrían ser paradigmas del distanciamiento entre los sexos, otros autores representan hasta la saciedad un tema que subyuga a los expresionistas: el mundo de la prostitución –de la prostitución femenina, claro está. Entre ellos, Rouault, quien, dibujando prostitutas y temas religiosos con igual fervor, parece consumirse en una aguda esquizofrenia. Por el dinamismo que imprime a sus «mujeres de la vida» se le ha emparentado con Toulouse-Lautrec, pero lo que en éste es alegría de vivir, placer en la representación de un mundo marginal, en Rouault se convierte en absoluta abyección: sus mujeres no poseerán ni un punto de afectividad: les presta rostros acuchillados por el color negro, carnes recién salidas de cementerios. Georg Trakl, el que sin duda fuera el mejor poeta expresionista, contempla así el mundo que los pintores tratan de captar en sus cuadros:

En la basura silban, en idilio
 coros de ratas. Las mujeres traen
 en cestos las entrañas, y un repelente aire
 de suciedad y sarna, acompaña
 a las que salen de la oscuridad.¹⁵

13 R. Argullol: *Munch*. Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1987, p. 37.

14 Strindberg: cit. en el texto anterior, p. 36.

15 G. Trakl: «Suburbios perdidos en el viento», en *Poemas 1906-1914*. Barcelona, Icaria, 1991. Traducción J. M. Mínguez, p. 108.

Pero quien más ávidamente se empeñó en mostrarnos a la mujer prostituta fue Otto Dix, epígono del expresionismo. Perteneció a la tendencia que se llamó «Nueva Objetividad». Al contrario que el resto de los expresionistas, que hablan desde la subjetividad, los autores pertenecientes a esta tendencia declaran plasmar el mundo de manera objetiva, o sea, retratar las cosas tal como aparecen, puesto que:

más allá de las cosas no hay nada; pero las cosas –elevadas en virtud de su minuciosa descripción individualizada, a un plano mágico o demoníaco– hablan por sí mismas del carácter demencial que ha tomado la realidad.¹⁶

Esto es, retratar objetivamente es mostrar de modo necesario todo el desgarrro que vive la sociedad.

Lo significativo es que la pintura de Otto Dix, que, según él, se limita a retratar lo que ve, toma un marcado cariz sexista ¿por qué ve ante todo la deprecación en las mujeres? ¿Por qué cuando se aproxima a la prostitución, refleja mujeres absolutamente obscenas, que no ocultan su cuerpo –tantas veces degradado– frente a hombres que muestran ante todo lujuria o pasividad, pero en pocas ocasiones una degradación semejante? Nunca en la historia del arte la mujer apareció con tintes tan abyectos, explícito amasijo de carne descoyuntada. Podemos concluir que existe, pues, una manera diferente de acercarse a los sexos; es ésta una pintura de mirada masculina, sesgada.

Por otra parte la prostituta es representada en muchas ocasiones con una vejez desprovista de dignidad. En una de sus más conocidas obras, «Muchacha ante el espejo» se nos hace ver, además del equívoco entre lo bello y lo feo (la mujer es bella de espaldas, pero fea, terrible y coqueta en su reflejo frontal ante el espejo), a un ser animalizado, lejano de su deforme realidad.

El tema de la vejez degradada era tabú en su época, como también otro que cultivó hasta la exasperación: el de la agresión sexual, expuesto, además por Kirchner y Grosz. No podemos comprender –desde nuestras vivencias de mujer– qué llevó a Dix a representar estos temas y menos aún a autorretratarse como autor de un estupro con homicidio. Se ha intentado ver en las múltiples violaciones y asesinatos una vena humorística, un modo de defenderse ante el horror. Yo pienso que hay horrores que no admiten nunca una sonrisa. Hasta qué punto Dix ejecuta estas pinturas para denunciar o simplemente para provocar, es algo que probablemente no sabremos jamás, pero sus palabras «*Llegaré a ser famoso o a tener mala fama*» apuntan, más bien, en el sentido de la provocación.

Mucho más inocuos –aunque llenos de ironía y sin salirse del estereotipo de la mujer maligna– son sus retratos, que muestran una nueva manera de presen-

16 J. Casals: *El expresionismo*. Barcelona, Montesinos, 1988, p. 141.

tar a la mujer en el mundo: desde la sofisticada e intelectual periodista Sylvia von Harden, hasta personajes mundanos:

ambos tipos responden a dos formas de representar el nuevo rol de la mujer en lo moderno: como intelectual que niega sus atributos eróticos y sexuales, o los masculiniza, sucesora en las lides intelectuales de las damas del salón dieciochesco; y como pervertido y prostituido objeto bello, función mucho más antigua, a la que se le confieren nuevas formas.¹⁷

El expresionismo tuvo diversas tendencias. De hecho, los autores en que nos hemos fijado de modo preferente –Munch y Dix– pertenecen, respectivamente, a sus períodos inicial y final, momentos en los que se plantea, de forma más exacerbada, la crisis de una sociedad agónica. Otros expresionistas son mucho más cálidos, llegando a interesarse sobre todo por el mundo de la forma, caso de los integrantes de «El jinete azul», donde militó Kandinsky.

Las mujeres que pertenecieron a este movimiento son, también, diferentes en sus planteamientos, pero si hemos elegido, en los hombres, a aquellos de tintes más duros, lógico es también que optemos por la mujer que representa el mundo de una forma más dura: Käthe Kollwitz. Pero veamos qué distinta es su manera de acercarse al entorno. En sus obras la mujer es mujer, no se deja atrapar por los contenidos y las formas que sus colegas masculinos dieron a sus obras. Porque es mujer, no contempla con horror la maternidad, como hacen algunos de los hombres pintores de la misma tendencia. Si en sus mujeres con niño hay dolor, no es por miedo o repulsión al acto del nacimiento, sino porque ha optado por mostrarnos a la mujer proletaria, una mujer que ve con horror cómo le falta leche para amamantar a su hijo. Al contrario que otras mujeres (grandes pintoras como Mary Cassatt o Berthe Morisot, que eligen el momento armónico de la relación con sus hijos), Kollwitz nos sirve los siguientes títulos «Muerte, mujer y madre», «Muerte y mujer luchando por el niño», etc.

Esta artista va a fijarse casi exclusivamente en el mundo de los sin pan, del obrero y la obrera que luchan cada día por la supervivencia. En este sentido, podríamos hablar de un expresionismo social frente a un expresionismo individualista o provocador. Si para los hombres expresionistas la mujer prototipo vive separada del varón, en su rol de prostituta o simplemente modelo del pintor, para Kollwitz la mujer forma parte de ese entramado social que vive en la marginación de la pobreza. No es extraño verla luchar codo con codo con los hombres, pero también separada de él cuando se trata de una verdadera e íntima relación con los hijos. ¡Qué pocos retratos nos ha dejado la historia de hombres con niño! Socialmente no ha significado un prestigio jugar con los niños, compartir abrazos con ellos; los hombres, tradicionalmente más apegados al

17 Julia Barroso Villar: «Iconografía femenina en el arte de vanguardia: la *Neue Sachlichkeit* alemana», *Cuadernos de arte e iconografía*, 1989, T. II- 4, p. 251.

poder que se les demanda, han obviado en casi todos los casos la ternura del día a día, y esto, obviamente, se refleja en su imagen de varón a lo largo de todos los siglos. Michel Seuphor ha dicho: «*No hay otra historia que la del arte, o mejor, no hay otra memoria*», y si la memoria no nos falla, por cada dato de ternura masculina, el arte nos transmite miles de detalles de ternura femenina, ternura vinculada con la sensibilidad, no con la sensiblería, o si no, veamos los grabados de Käthe Kollwitz, terriblemente duros y terriblemente tiernos.

Kollwitz no estuvo adscrita a tendencia alguna; por el contrario, Lea Grundig perteneció a la corriente de la «Nueva Objetividad», de la que formó parte Dix. Las dos mujeres compartieron un gran interés por el mundo del proletariado. Sus vida fueron, también, un ejemplo de coherencia, siempre perseguidas por la demencia nazi.

VANGUARDIAS RUSAS

Vamos a cambiar radicalmente de perspectiva. La situación de la mujer artista dentro de las vanguardias rusas –y concretamente dentro del constructivismo– no tiene nada que ver ni con el futurismo ni con el expresionismo, y esto debido a la especial situación político social que se daba en Rusia desde la mitad del XIX. El rechazo al sistema de los zares fue una lucha que encabezaron hombres y mujeres de la «inteligencia» rusa, y, hasta cierto punto, éstas fueron admitidas en plano de igualdad. No son palabras. En 1877 se celebró el primero de los grandes procesos políticos que se sucederían continuamente: cerca de la mitad de procesados fueron mujeres. A la hora de ser condenadas a muerte y ejecutadas no les valía para nada la condición de ser mujer. Un ministro del Zar llegó a concluir que si la conspiración crecía y tenía éxito era precisamente por el asombroso número de mujeres que formaban parte de ella.

A principios de siglo un buen número de mujeres habían accedido a una educación superior en universidades extranjeras. Cuando llegó la revolución, ellas creían que había llegado también su propia revolución. La cuestión feminista –nos estamos refiriendo a las clases altas no pro-zaristas– se enfocaba de manera muy diversa a como lo hacían sus colegas occidentales: mejor integradas en la lucha política se integraron mejor, consecuentemente, dentro de los sistemas artísticos. Así, cuando se dieron los primeros movimientos de vanguardia, las mujeres estaban ahí, firmando manifiestos, haciendo caer las viejas normas. No obstante, y a pesar de todo, sólo con el paso de los años se han ido rescatando, en occidente y en la misma Rusia, las figuras de las mujeres, «curiosamente» olvidadas durante casi setenta años. Todavía hoy, a muchas de ellas se las vincula a sus compañeros, casi siempre artistas, y que son los que han merecidos mayores recuerdos y homenajes.

Pero lo que nos interesa aquí es ver si dentro de la imaginería que despliega

la vanguardia rusa, los hombres trataron de una forma especial el mundo de la mujer, y si ésta poseía una manera diferente de enfocar la producción artística. Debemos recordar, entonces, que la principal aportación de la vanguardia en este país fue el constructivismo, tendencia que se mueve dentro de la abstracción geométrica. Lógicamente, el mundo de la abstracción, al carecer de elementos referenciales, no admite interpretaciones sexistas, y por ello podemos decir que sus imágenes son neutras. Sin embargo, hay algo que resulta muy curioso y que desdice esta aparente igualdad entre artistas hombres y mujeres, algo que nos sigue hablando de que las mujeres gozaban de un estatus y los hombres de otro. Nos estamos refiriendo a los campos de expresión que utilizan unas y otros.

Sabido es que hay un tipo de arte considerado «menor» y otros «mayor». Pues bien, a medida que avanzan los años revolucionarios, las mujeres se van a decantar por el primero y los hombres por el segundo. No apostanto por esa entelequia llamada «gloria», concedida sólo a los practicantes del «arte noble» las mujeres supieron recoger mejor que los varones el espíritu revolucionario, en el sentido de que la revolución demandaba a los artistas salir a la calle, intervenir realmente en la vida cotidiana. Y cuando, desde el gobierno central, esta idea se hace ley, y se lanza la consigna de que un cuadro –en cuanto mero adorno– es una reminiscencia burguesa, los hombres se lanzarán hacia el campo del diseño industrial o la arquitectura, las mujeres quedarán en su mundo textil. Así quedará bien clara la diferencia: el hombre es artista, arquitecto o diseñador, la mujer tan sólo artesana o practicante de un arte menor.

Cuando el estalinismo se afianzó, fueron numerosos los artistas que optaron por la vía del exilio. Las mujeres siguieron haciendo diseños de vestuarios, muchas veces no sólo para mantenerse sino para mantener igualmente a sus compañeros, artistas a su vez, pero que sólo ocasionalmente pisaron el suelo del «arte menor».

Otra pregunta se nos plantea ¿Son verdaderamente neutras las imágenes constructivistas? ¿o responden a valores considerados como masculinos? ¿les hubiera interesado a las mujeres ese mundo absolutamente intelectualizado, proveniente en muchas ocasiones de la «estética de la máquina» si no hubiera sido necesario para ser aceptadas en el grupo de los varones? ¿responde, quizá, a un guiño irónico, el que alguna de ellas dejara deslizar, antes de llegar a la pura abstracción, algún elemento doméstico, como una plancha, en sus composiciones? ¿hasta qué punto también aquí, la mujer estuvo condicionada?

En todo caso, la vanguardia rusa no contó, afortunadamente para la imagen de la mujer, con ningún Marinetti ni con ningún Otto Dix que la vejara y humillara: un pseudo místico como Malévitch o un radical constructor como Tatlin –por citar a dos de los grandes– simplemente no se cuestionan el mundo de la mujer. Las mujeres, por su parte, fueron para los hombres, las «buenas compañeras».

Goncharova, Stepanova, Popova, Sonia Delaunay, Alexandra Exter, Udalt-

sova, etc., se cuentan entre las más interesantes artistas rusas. No todas se movieron dentro de la esfera del constructivismo, pero sí dentro de la vanguardia. Stepanova, compañera de Rodchenko, puede ser un modelo de lo que habíamos venido afirmando hasta el momento. Al decidir permanecer en Rusia, la pareja tuvo que optar por un «arte útil». Ella se decantó por el diseño textil, de vestuario y escenografías teatrales, aunque también es pintora. Rodchenko, por su parte, haría incursiones en el diseño industrial y la cartelística; colaboró con Stepanova en escenografías. A Popova, por su parte, se la reivindica ahora como una de las grandes del constructivismo, quizá porque se ha redescubierto su gran obra pictórica, que en su caso es esencial, por encima de sus incursiones en el diseño de vestuario. Sonia Delaunay ha sido otra de las «desterradas», precisamente porque su trabajo se centra en la aplicación de principios abstractos (simultaneísmo) al vestuario; siendo su trabajo, al menos tan interesante como el de Robert Delaunay (su marido, de quien tomó su apellido) la historia ha recordado a este último, mientras Sonia aparece, tan sólo ocasionalmente en los libros de arte. Los teóricos de este siglo XX, que se llenan la boca con la palabra «vanguardia» ignoran, así, el que fuera uno de sus primeros principios: romper las barreras entre los géneros, abolir el «gran arte». Al ignorar que el soporte no determina la calidad artística, contradicen uno de los principios más singulares de nuestro arte contemporáneo.

SURREALISMO

Voy a empezar este apartado dando la voz a una poeta surrealista, Joyce Mansour, guerrillera perfecta en un mundo tomado por las convenciones, convenciones que ella quiso ayudar a romper con sus malignos poemaslésbicos:

Me gustan las medias que te afianzan las piernas
y me gusta el corsé que te sostiene el cuerpo tembloroso
tus arrugas tus senos pendientes de aspecto hambriento
tu vejez contra mi cuerpo tenso
tu vergüenza frente a mis ojos que saben todo
tus vestidos que huelen a tu podrido cuerpo
todo esto me venga finalmente
de los hombres que no me desearon.¹⁸

Y si he querido comenzar, esta vez sí, por una mujer, es porque ha recogido, fieramente y sin deudas de ningún tipo, los ideales que soñaron los surrealistas: la expresión libre de nuestros deseos, de lo que permanece más oculto, de lo que difícilmente aflora en la esfera de lo consciente.

18 Cit. en Alexandrian: *Historia de la literatura erótica*. Madrid, Planeta, 1990, p. 276.

Los límites del movimiento surrealista se hallan más allá del mundo real, del mundo visible, adentrándose en una realidad que habita dentro de nuestros sueños, en las páginas de nuestros apetitos insatisfechos, en la transgresión. El surrealismo indaga la existencia de un lugar fuera de la lógica y de la razón, un lugar donde lo invisible sea lo esencial y donde lo visible sólo quiera transmitir aquello que permanece oculto.

La poesía, la pintura, el cine... serán los instrumentos que ayuden a sacar a la superficie lo que de especial hay en cada uno de nosotros, en cada ser humano. En este sentido, todo individuo (hombre o mujer), podría crear, puesto que en cada uno de nosotros hay algo especial que está clamando por salir a la luz.

Pero este ideario surrealista choca con la realidad. Conservadores, los hombres surrealistas, mantuvieron a las mujeres artistas en el papel de sus mujeres, a las que impelían a ser el arquetipo por ellos soñado: bellezas sofisticadas, musas, seres en apariencia extraños pero hilvanados a su medida.

Ya desde el Primer Manifiesto del grupo, Breton habla desde su sexo, con su falo. Quiriendo hacer una declaración de intenciones del surrealismo, lo hace también del surrealismo como sustantivo masculino. O si no, ¿por qué leemos lo siguiente?:

El hombre, soñador sin remedio, al sentirse de día en día más descontento de su sino, examina con dolor los objetos que le han enseñado a utilizar [...] Cuando llega a este momento, el hombre es profundamente modesto: sabe cómo fueron las mujeres que ha poseído, sabe cómo fueron las risibles aventuras que emprendió...¹⁹

Y continúa, algunas páginas después:

En los presentes días vivo en un castillo [...] Algunos de mis amigos viven en él [...] Aragon [...] Soupault [...] Eluard [...] y mujeres de arrebatadora belleza [...] ¿Acaso lo esencial no es que seamos dueños de nosotros mismos, y, también, señores de las mujeres y del amor?²⁰

La estrategia del hombre surrealista es la separación entre los géneros, aun cuando en ocasiones se asuma la apariencia de una discriminación positiva: Ha llegado el momento de que las ideas de la mujer prevalezcan sobre las del hombre, dirá el mismo Breton en *Arcano 17*. Y también es estrategia de separación la definición que leemos de la mujer en el *Diccionario abreviado del surrealismo*: Mujer: «debe ser la última palabra de un moribundo o de un libro».²¹ Palabras estas

19 A. Breton: «Primer manifiesto del surrealismo», reproducido en M. de Micheli: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, alianza, 1984, p. 313.

20 *Ibidem*.

21 *Diccionario abreviado del surrealismo*.

últimas muy bellas, sin duda, pero malvadas, robadas a Xavier Forneret, un romántico muy poco conocido.

La mujer surrealista será más sorprendente que hermosa, deberá despertar en el hombre una sensación de aventura, elementos que le permitan acceder a lo desconocido. De hecho, los surrealistas conceden una gran importancia al juego, donde el azar tiene un papel decisivo. Mujer, juego, azar: he aquí una trilogía básica. Nos cuenta Breton cómo los surrealistas vagaban durante horas, con los ojos muy abiertos, para ayudar al azar a encontrar lo que buscaban, y lo que buscaban era a la mujer: por encima de cualquier militancia política o vínculo social, permanecía en ellos el deseo de encontrar esa mujer extraña que procurara a sus existencias un momento mágico.

Obras como *Le paysan de Paris* o *Nadja* explican bastante bien ese clima mental, en el que el afán de vagar se llevaba hasta sus límites extremos. Y se dio curso libre a una búsqueda ininterrumpida: se trataba de ver, de poner de relieve, lo que se ocultaba tras las apariencias. El encuentro imprevisto que tendía siempre, explícitamente o no, a adquirir los rasgos de una mujer, indica la culminación de esta búsqueda.²²

Hemos citado una obra, *Nadja*, en ella se sintetiza a la perfección el resultado de una de esas experiencias de búsqueda. Esta vez, Breton hallaría a una mujer que le va a desbordar en todos los aspectos. *Nadja* era una mujer poco corriente. Nadie sabía de donde había venido; su nombre, probablemente inventado, es el comienzo de la palabra rusa «esperanza». Breton la encontró por casualidad en la calle, y sorprendido por sus ojos, «de tristeza oscura y de luminoso orgullo» entabló conversación con ella. Al despedirse, le preguntó:

–¿Quién es usted?
Y ella, sin vacilar, contesta:
– Soy el alma errante.²³

Y en efecto lo era. A partir de ese encuentro Breton y *Nadja* establecen una extraña relación: citas en lugares extraños, encuentros imprevistos. *Nadja* está casi siempre en estado de trance, tiene poderes mediáticos. Ella era el surrealismo puro, no adquirido, como el de Breton; tal vez por esto él se asustó y acabó por abandonarla. *Nadja* se perdió en los laberintos de un manicomio, hecho que nunca pudo olvidar Breton. Nos dijo: «*Acaso no he estado a la altura de lo que ella me proponía*».

Nadja estaba loca, y los surrealistas habían hecho un dios de los estados de delirio. Los locos serían los rebeldes, los que han preferido explorar su propia mente, vivir en desajuste con el entorno social. No habría que intentar, median-

22 *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona, Barral, 1977, p. 139.

23 A. Breton: *Nadja*. Barcelona, Seix Barral, 1985, p. 69.

te fármacos u otros estímulos sacarles de su mundo. En realidad, los surrealistas no soportaron otra locura que no fuera aquella que pudiera clasificarse, integrarse en los manuales de historia del arte.

Junto a la locura, se hipervalora el mundo de los sueños, la vida nocturna, quizá más real que la diurna, porque ¿acaso no es más verdad lo que soñamos, libre de los prejuicios que atan nuestra conducta cotidiana, que esos actos realizados dentro de la vida social, sólo parcialmente nuestros, en cuanto fruto de la imposición?

Los surrealistas hombres soñaban, o forzaban sueños, con mujeres; se forjan una imagen femenina: producto del inconsciente, del ensueño, divorciada de lo concreto histórico y existencial y apta para ser manejada libremente como un objeto.²⁴

Musa, ídolo de pasión, objeto erótico, imagen del mal, identificación con la naturaleza, así soñaba el surrealismo masculino a la mujer.²⁵

¿Y qué mundo es el que plasma la mujer? Aunque quizá no convendría hablar de mujer, sino de mujeres, pues el único rasgo evidente en común que encuentro entre, por ejemplo, Dora Maar, Remedios Varo, Meret Oppenheim, Frida Kahlo o Maruja Mallo, por citar sólo a algunas de las surrealistas, es que son apasionantes: lo son tanto sus vidas como su trabajo. No obstante, es cierto que muchas de ellas le prestan a su obra una mirada de mujer. Aquí sí lo podemos decir. Desde el momento en que el surrealismo se propone indagar en el inconsciente, es lógico que las mujeres hagan aflorar rasgos que definan su género.

Si comienzo por Dora Maar es por enlazar con Joyce Mansour, la poeta con cuyos versos iniciábamos este epígrafe. Aunque no hizo de ello el eje central de su obra, Maar se interesó, al igual que Mansour, por las manifestaciones directas de la sexualidad. Dice Victoria Combalía:

Una mirada libre es la que guía a muchas de estas obras: una mirada femenina que comienza a plantearse la idea de contemplar, eróticamente, el cuerpo, ya sea masculino o femenino.²⁶

Así, una fotografía de Jean Louis Barrault, captada en *slip*, es directamente sexualizada. Tal representación de un cuerpo masculino por una mujer era entonces absolutamente inédito, al igual que lo eran las insinuaciones masturbatorias del tipo que se nos ofrece en «Vista desde el puente Alejandro III», o las imágenes perversas del tipo «Piernas», o los retratos de Leonor Finí.

No son éstos los trabajos más representativos de Dora Maar, ni siquiera los más surrealistas, pero ponen de manifiesto una mirada nueva, de mujer, en torno a algunos de los temas que la historia y la tradición les habían negado representar.

Impactante y mágica es la mirada de Frida Kahlo. Condenada de por vida,

24 Paloma Rodríguez Escudero: «Idea y representación de la mujer en el surrealismo», *Cuadernos de arte e iconografía*, 1989, T. II, 4, p. 419.

25 *Ibidem*.

26 V. Combalía: «Dora Maar. Vida y obra», en *Dora Maar*. Catálogo Bancaja, 1995, p. 40.

tras un accidente, a una existencia de terribles dolores, imposibilitada –como era su deseo– para tener hijos y enfermizamente enamorada del pintor Diego Rivera, hizo de su cuerpo maltrecho, de los niños que se le negaron y del amor/dolor los únicos referentes de su pintura. Se puede decir con justeza que es la primer mujer:

en un ambiente represivo y machista y en función de una tradición pictórica casi exclusivamente masculina, que se desentiende de las nociones consagradas de «intimidad, discreción y buen gusto», y se arriesga a pintarse enferma, engendradora y decapitadora de sí misma, niña-adulta alimentada por la nana que es la tierra, mujer aferrada a la imagen de su hombre, mutilada, consciente a cada instante de la totalidad de su anatomía.²⁷

Remedios Varo, practicante de una pintura más dulce, poseedora de un sutil sentido del humor, recreadora de imágenes infantiles y oníricas, posee también eso que hemos venido denominando mirada femenina: en sus mundos las deidades se asocian a lo femenino; la magia y el poder son también de la mujer, al igual que la ironía, cualidades vedadas, hasta el momento, a lo femenino, y que sólo una mirada femenina podría reivindicar.

Meret Oppenheim se mueve en otra esfera: en el mundo del objeto, que tanto interesaba a los surrealistas. Breton había propuesto fabricar objetos que no tuvieran una función ni respondieran a un interés estético, creándose así piezas imaginativas, desconcertantes. En el caso de Oppenheim, sería superfluo decir que su pieza más conocida: el «desayuno de piel» alude a la cacharrería doméstica, sino a un interés por el contraste: no hay nada más absurdo que beber café con leche en un soporte esponjoso. Aparecen, sin embargo, en su trabajo, frecuentes referencias a elementos femeninos (tacones, lazos, uñas pintadas), aunque hemos de hacer notar que éstos aparecen también –aunque quizá de forma no tan continuada– en los objetos de sus colegas varones.

Por último, un recuerdo para Maruja Mallo. Ha muerto hace apenas unos días. Ningún homenaje del mundo de la cultura a quien sin duda ha sido una muy interesante figura dentro del surrealismo. Ella había dicho: «Todo mi momento surrealista ha sido la acusación consciente de la sepultura de basuras que nos rodeaba».²⁸ Subrayemos esta frase por la anomalía que transcribe dentro del modelo surrealista: la de una acusación consciente, no producto del inconsciente, no producto del sueño o la locura. Esta misma acusación es la que queríamos trasladar, desde aquí, a todo aquel que sigue empeñado en bloquear el arte, la cultura, el poder, a las mujeres.

27 Carlos Monsiváis: «Que el ciervo vulnerado/por el otero asoma», en *Frida Kahlo (1907-1954)*. Ministerio de Cultura, 1985, p. 120.

28 Maruja Mallo: «El surrealismo a través de mi obra», en Antonio Bonet Correa: (coord.): *El surrealismo*. Madrid, Cátedra, 1983, p. 191.