

Anàlisi crític

ROSA E. RÍOS LLORET*

En torno a *Ídolos de perversidad***

¿Qué pensaron los hombres sobre las mujeres durante la segunda mitad del siglo XIX? ¿Cómo y por qué lo pensaron? La respuesta a estas cuestiones es el objetivo principal de Bram Dijkstra en su libro *Ídolos de perversidad*, objetivo que el autor explicita ya en el mismo prólogo de la obra. Para lograr este fin utiliza una ingente cantidad de información que no desdeña ningún tipo de fuentes; así, nombres como Zola, Strindberg, H. James, Ellis, Gaskell, se mezclan con Rosetti, Renoir, Moreau, o con Darwin y Spencer. Figuras consagradas y aceptadas de la cultura y del arte decimonónico aparecen mezcladas naturalmente con otras que hoy son prácticamente desconocidas. Su planteamiento de trabajo no es, por lo tanto, un estudio exclusivo y propio sólo de la historia del arte. Él mismo así lo afirma y justifica cuando da idéntica importancia para sus objetivos a los artistas famosos y a los ignorados, ya que no se trata de establecer preferencias estéticas o juicios de valor artístico, sino conjugar una gran variedad de materiales para mostrar la virulenta misoginia que infestó todas las artes durante el siglo XIX. Una vez dicho esto, no hay que olvidar que el propio autor confiesa en el prólogo del libro que el origen de su obra se basa en su interés por las escuelas académicas de pintura del siglo XIX y por su forma de representar a la mujer, y es curioso que en el transcurso de su lectura observemos cómo artistas que —desde el punto de vista estrictamente pictórico, se encuentran en lo que podríamos llamar vanguardia— no difieren gran cosa en el tratamiento dado a la imagen femenina de aquellos otros considerados como tradicionales, en el sentido más peyorativo de la palabra.

Las fuentes en que Dijkstra basa sus tesis son realmente exhaustivas y aparecen perfectamente citadas en la bibliografía que encontramos al final del libro: catálogos de exposiciones, publicaciones periódicas, textos del diecinueve de origen novelesco, ensayístico, teatral, educativo..., pero desde el punto de vista de la historia del arte, el elemento básico para este estudio es la pintura, y a considerable distancia la escultura. Las referencias a la fotografía y al

* Profesora de Historia del Arte del I.B. «Rodrigo Botet» de Mislata (Valencia)

** DIJKSTRA, Bram: *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Barcelona, Debate, 1994.

grabado se justifican por su condición de medios de difusión, popularización y divulgación de las obras pictóricas, favoreciendo, al mismo tiempo, la expansión de la guerra contra la mujer. Guerra contra la mujer, porque para Dijkstra no fue otra cosa, y guerra sin fronteras políticas ni territoriales. Así, para mostrarnos ese sentido ecuménico de la misoginia, no establece una separación por países, sino que su discurso globalizador transita libremente y sin impedimentos por Europa y América del Norte. En este *discurrir*, sin embargo, y lamentablemente para nosotros, no aparecen referencias a artistas o intelectuales españoles, sin que el autor considere necesario explicar o justificar el porqué de su no inclusión.

Dijkstra nos muestra, con abundancia de reproducciones y excelente documentación, una auténtica iconografía de la misoginia, pero su trabajo va más allá, estableciendo una interesantísima relación entre las imágenes de los pintores y las palabras de escritores, filósofos y pensadores, todo lo cual le lleva a un auténtico *tour de force*: la relación entre esta actitud antifemenina que se justifica «científicamente» con una pervertida visión del evolucionismo, y la expansión y justificación de las posturas racistas, antisemitas y xenófobas que se tradujeron en tan crueles prácticas en la Alemania nazi.

Una conclusión inevitable de la lectura de este libro es que el hombre del XIX realizó una auténtica campaña cultural para educar a sus compañeras, las mujeres, para construir las según sus propios intereses y conveniencias, y cuando, por su «mala voluntad», por su actitud «intrínsecamente perversa» se negaron a aceptar la posición que, en nombre del progreso y de la evolución, el hombre les daba, su actitud reacia se resuelve en su representación como auténticas imágenes de la maldad. Aristóteles decía que «*el arte completa lo que la naturaleza no puede terminar. Por el artista conocemos los objetivos inalcanzados de la naturaleza*». Tras estas ideas se ocultan todo un abanico de posibilidades. Una de ellas es la de considerar que todo tiene una forma ideal. Y aunque esta hipótesis tiene sus detractores ¿podríamos nosotros deducir que si en el clásico y convencional siglo XIX se aceptaba de una manera más o menos general la existencia de una «forma ideal», podría aceptarse también (incluso subconscientemente) la idea de que el artista podía crear una imagen ideal de una realidad no tan perfecta para sus intereses? ¿una forma ideal que creara no un cuerpo sino una manera de comportamiento? Es interesante recordar que en este siglo se hizo muy popular el mito de Pígalión (pensemos, por ejemplo, en las obras de Balzac y de Zola *Le chef d'oeuvre innconnu* y *L'oeuvre*) e igualmente interesante preguntarse por qué antes no se representó con mayor frecuencia. Pígalión, indignado ante la vida licenciosa de las féminas, esculpió una estatua de mujer y se enamoró de *su propia creación*. De la misma manera el varón decimonónico busca un arquetipo femenino que la mujer se niega cada vez más rotundamente a asumir, y así el deseo de la realidad se convierte en el deseo de crearla cuando aquélla no satisface sus más profundas expectativas y, más aún, con la imagen

en negativo (la de las malignas) puede obtener la venganza que le recompense frente al creciente deseo de independencia de la mujer. David Freedberg nos recuerda que las personas se excitan sexualmente cuando contemplan pinturas y esculturas, y que actúan en consecuencia: las rompen, las mutilan, las besan, lloran ante ellas..., se sienten calmadas ante su presencia o agredidas. Las imágenes, en suma, les provocan, ejercen un poder sobre el espectador. ¿Podríamos, por tanto, crear imágenes que, por lo cotidianas y difundidas, se aceptaran como reales, como existentes, como correctas? Cuando Umberto Eco desarrolla su novela *El péndulo de Foucault*, la realidad ¿es creíble porque «es» o porque el individuo cree en su existencia? Estas preguntas debemos formularnoslas para comprender el porqué de la enorme difusión de esas imágenes de misoginia, pero también para aprehender su ambivalente contenido: por un lado la insistente y sospechosa repetición de la sumisión femenina, y por otro lado el soterrado temor que subyace en estas imágenes ante el creciente poder de la mujer.

En el siglo XIX se magnifican las que se consideran que *deben ser* las virtudes necesarias para cualquier mujer que corresponden además a sus características «naturales». Son éstas, fundamentalmente, la obediencia y la sumisión. Sus intereses deben ser los de su esposo, existe en función suya y entre sus deberes se encuentran los de procurar paz y descanso al marido, ese guerrero de nueva hornada que se enfrenta a enemigos no por distintos menos peligrosos. El hombre pertenece a lo público, la mujer a la esfera de lo privado. La historia sigue avanzando pero ella debe permanecer ajena, sostenida por su «relativa inmutabilidad» como mantenía Michelet y predicaba Comte. La mujer se convierte en una monja de clausura de la familia burguesa, y así se la retrata. Debe aspirar, casada o soltera, a la pureza virginal de la monja y se reeditan las imágenes del «hortus conclusus» medieval. Obediencia, sumisión, virtudes monjiles, ventajas del claustro..., ensalzándose este tipo de comportamientos que la convierten al mismo tiempo en virgen, madre y esposa ¿tiene algo de extraño que sea un lugar común la representación de la figura histórica de María, la Madre de Dios? Títulos como «Virgen entronizada», «Maternidad sagrada» muestran pinturas que carecen de un auténtico sentimiento religioso, pero que responden al deseo de hacer de la mujer una religión moderna. Este tipo femenino conlleva un aspecto físico muy específico: caras aniñadas, cabeza y ojos bajos, blanca y palidez; su invalidez y falta de independencia mental se expresará en una debilidad física, en una falta de salud que es una demostración palpable de su pureza. Las pinturas de mujeres postradas, enfermas, moribundas, son abundantísimas. Una mujer sana era casi «antinatural», los ángeles humanos auténticos eran seres enfermizos, débiles y desvalidos. Estar enferma se consideraba signo de delicadeza de espíritu y de clase, y el arte intervino en la celebración del culto a la física sublime. Pero la invalidez no es más que la expresión simbólica de la incapacidad femenina para ser por sí misma, y ¿qué le podía suceder

si no recibía la ayuda del Hombre? En estas circunstancias era un ser perdido, incompleto, incluso no resultaba descabellado pensar que no era, que no existía. El recurso del suicidio era una vía que se podía considerar como natural. El mismo acto de la autodestrucción fue visto como una elección lógica de la heroína virtuosa o de la que, gracias a él, se redimía y lograba serlo. Era el supremo sacrificio, la suprema entrega, porque su actitud era un deber, se tenía que inmolar para salvar al Hombre, por Él y para Él debía aceptar su propia negación, la locura y la muerte. Los prerrafaelitas y otros pintores británicos y alemanes empezaron a buscar en las leyendas ejemplos con que describir el desvarío en que caían aquellas que no eran amadas, y por tanto completadas y realizadas por el varón. Su camino natural era la desesperación primero y la autodestrucción después, ya que su vida carecía de sentido y de horizontes. Heroínas como Lady of Shalott, Ofelia, Elaine, Isabella, Matelda..., no fueron únicamente inspiradoras de poemas o novelas sino que fueron las protagonistas de muchos de los cuadros de la segunda mitad del XIX.

Más allá del suicidio, y en un momento en que las voces de las primeras feministas comienzan a hacerse más insistentes, aparece una visión morbosa, la mujer muerta como objeto de deseo. Muchas pinturas de la época son ejemplo de la ambigüedad erótica victoriana acerca del ideal de la feminidad pasiva, que fácilmente se desliza hacia una necrofilia que garantiza absolutamente esa tan deseada y apreciada pasividad. No tan drástica, pero sí tan abundante en su representación y con la misma finalidad, es la mujer dormida. Así pues, ante la creciente «rebelión» femenina los hombres buscan a aquellas que no pueden rebelarse, las sometidas por la norma social, por la enfermedad, la locura y la muerte.

Asimismo, la idea de la sumisión se plasma con las representaciones de cautivas con las manos atadas y totalmente inermes o las escenas de mercado de esclavas, también tan abundantes. Esto abundará en el concepto de la mujer como propiedad personal del varón. Estas imágenes son tan comunes que su propagación ya es en sí misma significativa, porque aquí aparece un factor añadido al del propio sometimiento: el temor del hombre a la posible agresión femenina y por lo tanto una mayor necesidad de su control y dominio. Es ahora el momento de considerar un hecho digno de tener en cuenta: aunque los temas sádicos no son exclusivos de la pintura del siglo XIX, sí que es típico de este período el que, mientras que en épocas anteriores el sadismo era indiscriminado desde el punto de vista del sexo, ahora la agresión sádica está dirigida cada vez más hacia las mujeres, y las representaciones de tortura masculina son prácticamente inexistentes («Mazepa» de Delacroix, «Desnudo torturado» de Gericault, y un puñado de pinturas de Gustave Moreau como «Prometeo» o «La muerte de los pretendientes»), son notables excepciones a esta regla, pero excepciones). La idea de que las mujeres habían nacido masoquistas y que nada deseaban más que ser violadas y golpeadas se impuso de una manera rotunda, como lo

demuestran las múltiples representaciones de féminas en posturas retorcidas que suponen una evidente identificación con la insatisfacción sexual. Son las «ninfas de espalda quebrada», sometidas a espasmos con sus cuerpos en tensión en medio de escenarios silvestres. La conclusión era lógica: había que tomarlas incluso por la fuerza dado que su comportamiento así lo exigía. Es lo que denomina Dijkstra «la violación terapéutica». Si a ello añadimos que estudios «científicos» de la época concluían que el masoquismo era sólo una perversión en el caso de los hombres, mientras que en las mujeres era un fenómeno psicológico, o que la mujer normal era menos sensible al dolor que el hombre, entenderemos que se confirmaba por la autoridad el sadismo, y que eso era lo que ellas deseaban aunque pareciesen indicar lo contrario. En otras palabras, una mujer violada había sido violada sólo porque ella lo había querido.

Todo esto suponía una visión de pasividad femenina considerada como lo natural y lo deseable, pero que también afianzaba la tesis de la asexualidad de las mujeres como un comportamiento correcto a seguir por ellas. Contra estas ideas comenzaron a alzarse las voces de quienes propugnaban un impulso sexual propio femenino. Y será ahora, durante la década de los 70, cuando aparecerán sorprendentes revelaciones sobre los hábitos íntimos femeninos, como la masturbación y el lesbianismo. Se procede a establecer una sintomatología de la masturbación relacionándola con la languidez, flacidez, pereza y debilidad. Son muchas las representaciones plásticas en las que se ve a mujeres sesteantes, abandonadas, solas y en grupo, convirtiéndose en imágenes de vicio lo que sólo unos años antes evocaba dulces pensamientos de perfecta virtud. La autoestimulación erótica se unió al lesbianismo ante la idea de la falta de individualidad de la mujer. La mujer como Eva es todas las mujeres, de ahí que cuando una besaba a otra era como si lo hiciera a su espejo. En el arte de la época son frecuentes las representaciones de una mujer con un espejo besándolo o besando a otra mujer, pero curiosamente, cuando aparece esta última posibilidad, no se establecen caracteres físicos excesivamente diferenciadores (a veces incluso son exactamente iguales) entre una y otra. Mujeres cogidas del hombro, tiernamente enlazadas o en posturas mucho más explícitas, son relativamente abundantes, pero no resultan amenazadoras, al contrario, según las teorías freudianas el interés *voyeurista* por el lesbianismo está directamente relacionado con el miedo a la castración del propio *voyeur*.

Se crea así un universo femenino donde aparecen toda una serie de lugares comunes que deben rodear a la mujer, y uno casi imprescindible es el de la Naturaleza, ya que la mujer es como ésta. Aparece la mujer-flor. Ella misma lo es, o cuando menos está rodeada, cubierta, vestida o tocada con flores. El hombre es un ser racional y espiritual, la mujer intuitivo y materialista. El hombre ilustra e ilumina con su luz, como el sol; la mujer es sólo reflejo, no emite luz propia, como la luna; el hombre dirige su destino, tiene voluntad propia, la mujer es voluble «como pluma al viento», el papel apropiado de la mujer era el de flo-

tar ingravidamente en la brisa a donde otros la llevaran. Imágenes de rayos de luna (recordemos una de las leyendas de G. A. Bécquer) que se personifican en gráciles cuerpos femeninos, blancuras y palideces de sus pieles que las asocian con la reina de la noche, y el símbolo de la mujer, el círculo cerrado, el uroboro, que aparece con una frecuencia inusitada en toda la pintura del XIX. Y al mismo tiempo dríadas, ninfas y toda una serie de criaturas de bosques que surgen literalmente de la tierra cubiertas por hojas o enroscadas entre las ramas de los árboles. Espíritus del arco iris, de las rosas, representaciones del crepúsculo, del alba, de la noche. Ondinas que juegan con las olas y las aguas. Seres aéreos, mariposas que revolotean y juegan entre las flores. Estos son ámbitos femeninos por antonomasia y a ellos acuden recurrentemente gran parte de las pinturas academicistas del XIX.

Pero la identificación de la mujer con la Naturaleza conduce a la idea de la materialidad de la mujer, de la exaltación de sus valores materiales y reproductores y al mismo tiempo del alejamiento de categorías de tipo intelectual que eran las realmente consideradas. Estas criaturas aéreas, celestiales, surgidas de las aguas y fértiles como la tierra son bellas, pero estúpidas y vacías, por ello hay que cuidarlas y protegerlas en primer lugar de sí mismas, teniéndolas encerradas en casa y siendo controladas por padres o esposos, reinando en el único ámbito posible, el del hogar. En el mundo de fantasía de los pintores de entre siglos podemos encontrar a las mujeres mirando peceras o jaulas, arreglando flores en los jarrones, acompañadas de perrillos, gatos o cualquier otro animalito, en cuya cautiva condición se suponía que podían hallar analogías sobre el sino al que estaban predestinadas.

Todas las consideraciones relacionadas con la incapacidad femenina para su propio control llevaban a una identificación lógica, ¡son como niñas! Ello proporcionaba toda una serie de coartadas para determinadas actitudes masculinas que resultaban tranquilizadoras para el varón. La mujer-niña no sólo es dócil sino poco exigente y, desde luego, no demanda situaciones de igualdad. Imágenes de niños, pero sobre todo de niñas, son abundantísimas, y aunque la exploración artística de la vulnerabilidad de la infancia podía ser muy pura y tierna, muchos de los ejemplos nos demuestran lo contrario y abundan en la idea insinuada anteriormente de que no se pintan a auténticas niñas, sino a mujeres que son como niñas, de ahí que se represente a éstas en unas actitudes y posturas realmente perturbadoras, naciendo un auténtico género de cuasi pornografía infantil. Para Lombroso y Ferrero el niño era un salvaje que no había evolucionado todavía, que no destrozaba la tierra porque carecía de fuerza física, y en este sentido también se parecía a la mujer.

Así, frente al Hombre Blanco Occidental fruto final y perfeccionado de la escala evolutiva, se iban colocando los diversos seres que compartían con él la tierra pero que no estaban a su altura ni física, ni intelectual, ni moral. Estos seres eran las mujeres, los indígenas, los salvajes, o aquellos individuos pertenecien-

tes a etnias y religiones que se consideraban degeneradas y de los que se decía que no habían alcanzado el grado suficiente de superación de la animalidad, lo cual les aproximaba más a sus antepasados primates que al auténtico hombre. Por tanto, la imagen de la mujer como una criatura bella pero sin evolucionar permitía establecer el mismo tipo de comparación que entre un hombre blanco y un negro o cualquier otro indígena de las tierras colonizadas por los europeos. Las obras en las que vemos a mujeres acompañadas de faunos u otras criaturas deliberadamente animalizadas, con caracteres físicos semíticos o negroides, con poses de simios y debidamente caricaturizadas, permitían una doble y negativa lectura. El hecho de que las mujeres fueran compañeras de estas criaturas era constatación de la naturaleza estática de la femineidad y, al mismo tiempo, se presentaba el bestialismo y atraso de estas razas colocándolas en posición inferior a la blanca occidental y presentándolas como peligrosas y agresivas. Todas estas fueron imágenes misóginas, por supuesto, pero en ellas todavía se puede deducir que el hombre aún espera controlarlas. Cuando el desarrollo de los movimientos feministas y la incorporación de la mujer al trabajo sean más decisivos se acompañarán de todo un cuerpo teórico realizado por intelectuales de la época en el que se opondrá a la mujer «natural», esposa y madre, la «artificial», amante-estéril, es decir, la perversa, la mujer fatal.

¿Quién es la auténticamente peligrosa, la malvada, la maligna? Aquella que adopta roles considerados tradicionalmente como masculinos. Por lo tanto, la androide, la virago, será uno de los primeros objetivos de los intelectuales anti-feministas. La batalla de los sexos se ha representado a lo largo de toda la historia del arte, ridiculizando a aquellas mujeres que actuaban como hombres (v.g. mujeres que usan pantalones) y a los hombres que lo aceptaban, pero el resultado de esa lucha era siempre la victoria masculina y la plasmación de la imposibilidad, por antinaturales, de tales comportamientos (v.g. la fierecilla domada). Pero en el siglo XIX, en un momento en el que comienzan a aparecer y desarrollarse los movimientos de liberación de la mujer, ya no se plantea como una lucha con un desenlace predecible, sino con un sentido explícito de la mujer como enemigo. Ya no es un comportamiento ridículo o antinatural, sino peligroso. La victoria del hombre no está asegurada de antemano. Más bien al contrario, hay mujeres que con seguridad van a vencer al hombre, el cual se siente atraído fatalmente por su condición de perdedor y la acepta (v.g. las sirenas). Ahora, por consiguiente, frente a las sumisas pasivas que tan confortantes les resultaban, se presenta a un tipo de mujer poderosa, a la que hay que temer y de quien habrá que librarse.

¿Dónde estriba ese poder? Según el hombre en la peligrosa capacidad de atracción de su sexualidad exigente. A falta de mejores luces, y eliminados los parámetros educativos impuestos por la sociedad masculina, las mujeres dan rienda suelta a lo que el hombre le había adjudicado como propio y exclusivo: lo material, lo natural, lo instintivo. En esta liberación estriba el peligro para el

hombre. A los ojos de muchos varones del XIX, la mujer se había convertido así en una bestia depredadora que reclamaba a gritos su satisfacción sexual, y que se alimentaba de los hombres en medio de un desenfreno erótico.

Esta concepción de la mujer tendrá su imagen pictórica. Mujeres pintadas casi siempre desnudas, en un entorno natural (bosques, agua, grutas) con los cabellos sueltos y con los ojos entornados. Acompañadas generalmente de algún animal al que prodigan caricias y cuyos rasgos físicos se le asemejan, afianzando así la idea de la menor evolución femenina. Cuando aparece algún varón, la actitud de ella es siempre de desprecio o, cuando menos, de desentendimiento, y él, vestido a la moda de la época, se nos presenta contrito, asustado o ya sometido. Frente a la invalidez de la sumisa, aparece un frenético movimiento (generalmente en círculo, otra vez el uroboro,) un danzar nervioso que se justifica por su tendencia a la histeria, como se había justificado su parálisis por su tendencia a la melancolía. La cantidad de pinturas con jóvenes semidesnudas, con los cabellos al viento y adornados con flores, danzando como poseas en medio de prados o bosques, fue muy abundante y su éxito no puede ser comprendido si vemos en ello únicamente la representación de ménades báquicas o lo reducimos a una simple justificación del resurgir de motivos de la Grecia o la Roma clásica. Toda esta imaginería corresponde a la idea contraria de la «correcta» representación de lo que debía ser la mujer y por poco que nos detengamos a pensarlo vemos cómo, frente al dominio y control que se desprendía de la sumisión, aquí sólo hay libertad. Libertad que el hombre entiende como desenfreno y libertinaje, como algo negativo, pero libertad. Frente a la cabellera recogida, la melena al viento; frente a los trajes encorsetados, la desnudez o las livianas túnicas, frente a la delgadez y la blancura, carnes tentadoras y rosadas; frente a la enfermedad y la invalidez, la sana concepción de los cuerpos en continuo movimiento. La mirada baja se opondrá a la desafiante, y tigres y leones serán los dóciles animales de compañía de estas temibles amazonas. Sería ingenuo pretender que esta iconografía no respondía a una intención muy concreta que suponía plasmar lo que los hombres pensaban que era la mujer y en qué se estaba convirtiendo: un ser cuya diabólica belleza servía para acosar y destruir el alma masculina. Un ser fatal. De este modo se recurrirá a toda clase de mitos y leyendas, de historias bíblicas, de cuentos medievales, y en general, de cualquier referencia que sitúe al espectador frente a aquellas que protagonizaron cualquier episodio contra un varón. Pandora, Medea, Circe, Helena, entre las clásicas. Personajes históricos como Cleopatra, Mesalina o Lucrecia Borgia. Bíblicos como Eva, Dalila, Judith o Salomé. Viejos mitos medievales como Lorelei y nuevas creaciones como Salambó o Naná. Sirenas, Harpías, Medusas, Esfinges, Vampiras..., tantas y tantas pobladoras todas ellas de sueños ambivalentes de terror y atracción. Porque será esa mezcla de Eros y Tánatos la que componga la alquimia de esta mujer que conduce a un abismo no por terrible menos deseado, que supone el envilecimiento del hombre y la castra-

ción de toda su creación artística e intelectual. Al mismo tiempo, resulta interesante considerar la relativa abundancia de retratos de damas de la alta sociedad en el papel de *mujeres fatales* de belleza letal. ¿Podríamos explicarlo porque esta imagen les proporcionaba una apariencia activa y propia, porque les daba individualidad?

Sin embargo, sea cual sea esta respuesta, la creación de la representación continuó siendo masculina, tenía que pasar todavía bastante tiempo para que las mujeres empezaran a hacerse cargo de su propia realidad.