

**LA MUJER
QUE MIRA A
LOS HOMBRES
QUE MIRAN A
LAS MUJERES**

Ensayos sobre feminismo, arte y ciencia

**SIRI
HUSTVEDT**

Seix Barral



Seix Barral Los Tres Mundos

Siri Hustvedt

La mujer que mira
a los hombres que miran
a las mujeres

Ensayos sobre feminismo, arte y ciencia

Traducción del inglés por
Aurora Echevarría

Título original: *A Woman Looking at Men Looking at Women*

© Siri Hustvedt, 2016

© por la traducción, Aurora Echevarría, 2017

© Editorial Planeta, S. A., 2017

Seix Barral, un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.

Avda. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)

www.seix-barral.es

www.planetadelibros.com

Diseño original de la colección: Josep Bagà Associats

Primera edición: abril de 2017

ISBN: 978-84-322-3224-4

Depósito legal: B. 6.197-2017

Composición: Àtona – Víctor Igual, S. L.

Impresión y encuadernación: CPI (Barcelona)

Printed in Spain - Impreso en España

El papel utilizado para la impresión de este libro es cien por cien libre de cloro y está calificado como **papel ecológico**.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal).

Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

I

**LA MUJER QUE MIRA
A LOS HOMBRES QUE
MIRAN A LAS MUJERES**

**LA MUJER QUE MIRA A LOS HOMBRES QUE MIRAN
A LAS MUJERES**

El arte no puede ser la aplicación de un canon de belleza, sino la aplicación de lo que el instinto y el pensamiento pueden concebir independientemente del canon. Cuando amamos a una mujer no empezamos a medir sus formas; amamos con nuestros deseos y, sin embargo, hemos hecho lo imposible por introducir el canon hasta en el amor.¹

PABLO PICASSO

Lo importante es tener un amor verdadero por el mundo visible que está fuera de nosotros mismos, así como conocer el profundo secreto de lo que sucede en nuestro interior. Pues el mundo visible en combinación con nuestro yo interior proporciona el terreno donde podemos buscar infinitamente la individualidad de nuestra propia alma.²

MAX BECKMANN

En esa fase temprana quizá pintara la mujer que hay en mí. El arte no es una ocupación completamente

*masculina, ¿sabes? Soy consciente de que algunos críticos podrían interpretarlo como una confesión de homosexualidad latente. Si yo pintara mujeres bellas, ¿me haría eso aparecer como no homosexual? A mí me gustan las mujeres bellas. De carne y hueso; incluso las modelos de las revistas. Las mujeres a veces me impacientan. En la serie Mujeres he pintado esa impaciencia. Eso es todo.*³

WILLEM DE KOONING

Las declaraciones de los artistas sobre su propia obra son fascinantes porque nos revelan algo acerca de lo que creen estar haciendo. Sus palabras nos dan una idea u orientación, aunque ésta nunca es completa. Los artistas (de toda índole) sólo son parcialmente conscientes de lo que hacen. Una parte considerable de la creación artística tiene lugar a nivel inconsciente. Sin embargo, en estos comentarios, Picasso, Beckmann y De Kooning relacionan su arte con un sentimiento —con el amor en los dos primeros casos y con la impaciencia en el tercero— y, en los tres casos, las mujeres están involucradas de alguna manera en el proceso. Picasso se sirve de la metáfora de amar a una mujer para hablar de la pintura. Su «nosotros» es claramente masculino; Beckmann da consejos a una «pintora» imaginaria, y De Kooning intenta explicarnos, aunque a la defensiva y preocupado, que sus «mujeres» han sido creadas a partir de la evocación de la mujer que hay en él. Los tres afirman que entre su estado interior y la realidad del lienzo existe una relación fundamental basada en sentimientos y que, de un modo u otro, en su creatividad ronda una idea de la feminidad.

¿Qué estoy viendo? En la exposición «Mujeres», en la que sólo hay cuadros de estos tres artistas sobre el tema de las mujeres, estoy delante de una imagen tras otra de mujeres pintadas por artistas a los que hay que llamar modernistas y cuya

representación de la figura humana ya no se halla constreñida por las nociones clásicas de similitud y naturalismo. Para los tres pintores, *mujer* parece abarcar mucho más que la definición de diccionario: «persona de sexo femenino adulta». En *El segundo sexo*, Simone de Beauvoir sostenía que no se nace mujer sino que se llega a serlo. Es indudablemente cierto que los significados de la palabra se acumulan y cambian incluso en el transcurso de una sola vida. A partir de la década de 1950 se hace una distinción entre sexo y género. El primero marca la diferencia biológica entre cuerpos masculinos y femeninos, y el segundo engloba las ideas elaboradas por la sociedad de feminidad y masculinidad que varían con el tiempo y la cultura. Pero incluso esta división se ha vuelto, en teoría, complicada.

En el arte no recurrimos a los cuerpos vivos. Estoy mirando espacios ficticios. Los corazones no bombean. La sangre no fluye. Los marcadores biológicos de la hembra humana —los senos y los genitales que veo en estas imágenes (cuando los veo)— son representaciones. El embarazo y el parto no figuran de forma explícita en estos cuadros, aunque a veces lo que no está presente es igualmente poderoso. Estoy contemplando a habitantes del mundo imaginario, del juego y de la fantasía, creados por pintores que ahora están muertos pero que en el siglo xx hacían arte. Sólo perduran los rastros de los gestos corporales del artista: los trazos dejados por un brazo que se movió violentamente o con cautela en el espacio, una cabeza y un torso que se inclinaron hacia delante y luego hacia atrás, unos pies plantados uno al lado del otro o en ángulo, unos ojos que captaban lo que había y lo que no había aún en el lienzo, y los sentimientos y los pensamientos que guiaron el pincel, que revisaron, modificaron y establecieron los ritmos del movimiento, y que siento en mi propio cuerpo cuando miro los cuadros. La percepción visual también es motora y táctil.

No me veo a mí misma mientras miro un cuadro. Veo a la persona representada en el lienzo. Yo no he desaparecido de mí misma, pues soy consciente de lo que siento —sobrecogimiento, irritación, angustia, admiración—, pero por el momento mi percepción está llena de la persona pintada. Ella es parte *de mí* mientras la miro y, más tarde, cuando la recuerdo. En mi memoria quizá no aparezca exactamente igual que cuando estoy delante del cuadro, sino más bien una versión que tengo en la mente. Mientras la percibo, establezco una relación con esa mujer imaginaria, la *Mujer que llora* de Picasso, la *Máscara de carnaval, verde, violeta y rosa* (Columbine) de Beckmann, el inocente monstruo *Mujer II* de De Kooning. Como ustedes, les doy vida. Sin un espectador, un lector o un oyente, el arte está muerto. Algo sucede entre yo y ello, un «ello» que lleva incorporado el acto volitivo de otra persona, que está impregnado de su subjetividad y en el que puedo sentir dolor, humor, deseo sexual o incomodidad. Por eso no trato las obras de arte como trataría una silla, pero tampoco las trato como si fueran una persona real.

Una obra de arte no tiene sexo.

El sexo del artista no determina el género de una obra, que puede ser uno u otro, o múltiples versiones del mismo.

¿Cuáles son las fantasías femeninas de estos artistas y cómo las percibo yo?

Mi percepción de los tres lienzos no es exclusivamente visual ni puramente sensorial. La emoción siempre forma parte de la percepción, no es distinta de ella.

La emoción y el arte han tenido una larga y difícil relación desde que Platón expulsó a los poetas de su República. Si bien los filósofos y los científicos siguen hablando de qué son las emociones o afectos, y de cómo funcionan, en la cultura occidental persiste una percepción de la emoción como algo peligroso que hay que controlar, sofocar y someter a la razón. La mayoría de los historiadores de arte se sienten igual de intranquilos ante la emoción y la evitan escribiendo sobre la

forma, el color, las influencias o el contexto histórico. Sin embargo, el sentimiento no sólo es inevitable sino también crucial para comprender una obra de arte. De hecho, sin él una obra de arte pierde el sentido. En una carta a un amigo, Henry James escribió: «En las artes, el sentimiento es significado».⁴ En su libro sobre su colega el historiador de arte Aby Warburg, E. H. Gombrich lo cita afirmando: «Además, he desarrollado una verdadera aversión al esteticismo de la historia del arte. La consideración formal de la imagen, incapaz de comprender su necesidad biológica como un producto entre la religión y el arte..., me parecía que no llevaba más que a palabrería estéril».⁵ La palabra alemana *Einfühlung*, que introdujo por primera vez Roberto Vischer en 1873 como un término estético, una manera de identificarse con una obra de arte, devendría a través de varias circunvoluciones históricas en *empatía* (*empathy* en inglés). La investigación neurobiológica actual sobre la emoción intenta analizar los complejos procesos afectivos que intervienen en la percepción visual. Como sostienen Mariann Weierich y Lisa Feldman Barrett en «Affect as a Source of Visual Attention»: «Las personas no conocen el mundo exclusivamente a través de sus sentidos; más bien sus estados afectivos influyen en el procesamiento de la estimulación sensorial a partir del encuentro con un objeto».⁶ Un aspecto fundamental del significado de cualquier objeto son las sensaciones que provoca de placer, inquietud, admiración o confusión. Por ejemplo, dependiendo de su prominencia o importancia emocional, un espectador puede percibir un objeto más cercano o más alejado. Y esta sensación psicobiológica es producto del pasado, de las expectativas, de haber aprendido a interpretar el mundo. En este modelo neurobiológico, lo aprendido —los sentimientos en relación con las personas y los objetos, y el lenguaje que utilizamos para expresarlos— se vuelve corpóreo, de los cuerpos. Lo mental no ronda lo físico como un fantasma cartesiano.

ELLA ESTÁ SOLLOZANDO

Miro *Mujer que llora* de Picasso y, antes de detenerme a analizar lo que estoy viendo para hablar de la forma, el color o el estilo, detecto en el lienzo un rostro, una mano y parte de un torso y reacciono ante la imagen de forma emocional e inmediata. El cuadro me perturba. En las comisuras de la boca advierto una tensión. Quiero seguir mirando y al mismo tiempo esta figura me repele. Aunque estoy mirando una persona que llora, me parece un retrato cruel. ¿Qué está sucediendo?

El rostro es el *locus* de la identidad, la parte del cuerpo a la que prestamos atención. No reconocemos a las personas, por íntimas que sean, por sus manos y sus pies. Recién nacidos que sólo llevan unas horas en el mundo imitan las expresiones faciales de los adultos, aunque no saben a quién o qué están mirando y tardarán meses en ser capaces de reconocer su propio reflejo en el espejo. Los bebés parecen tener una conciencia visual y motora sensorial del rostro de la otra persona, lo que algunos investigadores han llamado la respuesta «como-yo» que se traduce en imitación, también conocida como «inter-subjetividad primaria». Una amiga mía, la filósofa Maria Brincker, que está estudiando las teorías de la especularidad, le habló a su hija de seis años, Oona, de la imitación infantil.

—Un niño muy pequeño puede imitar mis expresiones —le dijo—. No es difícil de entender, ¿verdad?

—No, mamá —respondió Oona—. Es fácil. El bebé tiene tu cara.

Hasta cierto punto al menos, cuando miramos a alguien, ya sea en carne y hueso, en una fotografía o en un cuadro, tenemos su rostro. El rostro que vemos reemplaza el nuestro. Maurice Merleau-Ponty lo llama *intercorporalidad* humana, que no se alcanza a través de la analogía autorreflexiva pero está inmediatamente presente en nuestra percepción.⁷ No

está claro en qué momento exacto del desarrollo se produce el reconocimiento del género, aunque las investigaciones parecen mostrar una habilidad para distinguir voces y rostros masculinos y femeninos en bebés de apenas seis meses.⁸ Por supuesto, también hay muchas pistas que no son esenciales, como la longitud del cabello, la ropa, el maquillaje, etc. Pero la percepción e interpretación que hago del lienzo de Picasso participa de una realidad diádica, el *yo* y el *tú* del lienzo. La figura que tengo delante no es naturalista. ¿Cómo sé siquiera que es una mujer? Interpreto el cabello, las pestañas, los festones de su pañuelo y el contorno redondeado de un pecho femenino. *Mujer que llora* sólo es un cuadro, y aun así las comisuras de la boca se me mueven como un eco motosensorial del rostro que tengo delante.

La «mujer que llora» es una imagen de dolor completamente *externalizada*. Comparemos este lienzo con el cuadro neoclásico que pintó Picasso en 1923 de su primera esposa, Olga Khokhlova, que transmite la quietud de una estatua, un objeto sereno que sin embargo parece albergar una interioridad oculta y cierta introspección, o con *Desnudo de pie junto al mar* (1929), en el que la identificación de este objeto cómico como una persona se basa en la insinuación de piernas, brazos y nalgas. Dos conos absurdos —alusiones a los pechos— registran su feminidad, al igual que la postura —de odalisca—, un desnudo de Ingres que se ha vuelto grotesco. No hace falta medir los miembros. En el primero, la ilusión de realismo me permite proyectar una vida interior sobre la representación, lo que Warburg llamaba «intensificación mimética como acción subjetiva».⁹ En el segundo, tal proyección no es posible. El intercambio «como-yo» está fundamentalmente alterado. Esa persona-objeto es un no-yo.

Lo que siento hacia la mujer que llora es algo más complejo que se halla entre la implicación subjetiva y la distancia objetivante. La perspectiva del rostro de la mujer está dislocada. Veo una nariz y una boca angustiada de perfil, pero con los dos ojos y los dos orificios nasales también visibles, lo que

crea la paradoja de un estremecimiento paralizado: el pecho agitado por los sollozos y la cabeza que se mueve hacia delante y hacia atrás. Las lágrimas están representadas como dos rayas negras con pequeños círculos bulbosos debajo. Los violetas, azules, marrones sombríos y negros son los colores asociados culturalmente con la tristeza en Occidente. Cantamos blues y vestimos de negro cuando estamos de luto. Y el pañuelo que se lleva al rostro evoca una cascada. Las líneas negras de sus pliegues me hacen pensar en más lágrimas, un torrente de lágrimas. Pero ella también es una desconocida. La mano visible que alarga, con el pulgar y dos dedos, tiene unas uñas que parecen cuchillos y garras. Este dolor tiene algo de peligroso, y de ligeramente ridículo. Fíjense en que la oreja está al revés.

La historia del arte narra siempre una historia. La pregunta es: ¿cómo contarla? ¿Cómo influye la manera de contar la historia en mi forma de mirar e interpretar el cuadro?

LA HISTORIA DE LAS CHICAS

Sé que estoy mirando un retrato de la artista e intelectual Dora Maar, cuyas inquietantes fotografías están entre mis imágenes surrealistas favoritas. Su extraordinaria foto *Père Ubu*, que se incluyó en la Exposición Internacional del Surrealismo celebrada en Londres en 1936, encarna para mí la noción del monstruo amable. También sé que Dora Maar tuvo un *affaire* con Picasso y que las mujeres que se acostaban con él, llamadas a menudo sus «musas», actualmente forman parte de la narrativa clásica, del canon de los periodos y los estilos del pintor. Una y otra vez Picasso pintó a un artista ante su caballete, pincel en mano, con una mujer desnuda posando como modelo. El vínculo entre el deseo sexual y el arte aparece de forma obsesiva en la obra en sí.

En la bibliografía sobre Picasso, que es extensa, casi siempre se refieren a estas mujeres por su nombre de pila: Fernande, Olga, Marie-Thérèse, Dora, etc. Los historiadores de arte y los biógrafos se han apropiado de la intimidad que tuvo el artista con ellas, aunque él casi nunca aparece como Pablo, a menos que se refieran a él de niño, un pequeño pero revelador signo de la condescendencia inherente a este encuadre de la historia del arte en la obra de una vida. John Richardson es un ejemplo. En su biografía en tres volúmenes de Picasso, todas las mujeres que pasaron por la vida del artista aparecen por el nombre de pila. Incluso a Gertrude Stein, la gran escritora y amiga estadounidense de Picasso, aunque no amante, se la llama repetidamente Gertrude.¹⁰ En cambio, a los amigos íntimos (famosos o desconocidos) siempre se los menciona por el apellido. Me resulta fascinante que ninguno de los autores que he leído parezca haberse percatado de que en la bibliografía sobre Picasso las mujeres adultas aparecen como jovencitas.

LA HISTORIA DE LA GUERRA

Picasso pintó varias veces a Maar llorando en 1937, el año del bombardeo sobre la región vasca de Guernica en el mes de abril, acontecimiento que lo llevó a realizar el desgarrador cuadro del mismo nombre. De ahí que sus lienzos de mujeres llorando a menudo sean vistos como parte de una reacción indignada ante la guerra civil española. Por otra parte, ella fue quien documentó los progresos del cuadro en una serie de fotografías.

LA CRUEL HISTORIA DE AMOR

Según Françoise Gilot, Picasso describió la imagen de Maar como una visión interior. «Para mí ella es la mujer que llora. Durante años la he pintado sufriendo, no por sadismo

ni por placer; sólo respondiendo a una visión que me forjé de ella, y que obedecía a una realidad profunda, no superficial.»¹¹ En uno de sus primeros encuentros, Picasso la vio en un café jugando a clavar un cuchillo entre los dedos extendidos. Inevitablemente Maar falló, se cortó y se hizo sangre. Según cuentan, cuando se quitó los guantes Picasso se los pidió y los puso en una vitrina en su piso. En 1936 el artista la pintaría como una bonita arpía, una cabeza sobre un cuerpo de pájaro. Los biógrafos de Picasso han mostrado su misoginia y su sadismo desde distintos prismas, pero ninguno de ellos duda de que su miedo, su crueldad y su ambivalencia se abrieron camino hasta sus lienzos. Tal vez quien más sucintamente lo expresó fue Angela Carter: «A Picasso le gustaba cortar a las mujeres en pedazos».¹²

Está claro que la mujer llorosa con uñas semejantes a armas tiene múltiples asociaciones oníricas con la guerra, el dolor, el placer sádico. En ella están contenidas todas.

Las ideas se convierten en parte de nuestras percepciones, aunque no siempre somos conscientes de ellas.

La historia del arte está siendo revisada continuamente por los movimientos artísticos, el mercado y los coleccionistas, las «insuperables» exposiciones de los museos y las nuevas inquietudes, descubrimientos e ideologías que modifican el relato del pasado. Cada historia reúne elementos dispares en el tiempo, y, por su misma naturaleza, pasa por encima de muchos.

LA GRAN NARRATIVA DEL MODERNISMO Y SUS OBSTÁCULOS

El nombre de Picasso es reconocido al instante por muchas personas de todo el mundo como un símbolo del arte

moderno. *Picasso* ha llegado a personificar un heroico mito de grandeza —una narrativa agonal de influencias y revoluciones estilísticas— que coincide con una sucesión de mujeres, con su aparición y posterior pérdida de favor: Picasso como Enrique VIII. Willem de Kooning llamó a Picasso «el hombre que batir», como si el arte fuera una pelea a puñetazos, una metáfora adecuada en el mundo del expresionismo abstracto de Nueva York, donde una intranquilidad latente por que la pintura pudiera ser un pasatiempo para «mariquitas» dio lugar a una especie de parodia del *cowboy* y héroe en plan tipo duro, perfectamente plasmada en la imagen mediática de un arrogante y belicoso Jackson Pollock. Pero las mujeres también participaron en el juego. Joan Mitchell estaba horrorizada ante lo que ella consideraba arte «para damas», pero su obra, siempre respetada, era una trama secundaria del argumento principal. Hasta después de su muerte, su arte no hallaría el reconocimiento merecido. Como reacción al ambiente predominante, Elaine de Kooning pintó en la década de 1950 imágenes sexualizadas de hombres. «Quería pintar a los hombres como objetos sexuales»,¹³ pero también estuvo y sigue estando marginada. Louise Bourgeois hacía obras asombrosas, pero hasta que cumplió los setenta tampoco formó parte de la historia. El repetido relato de la historia de arte es como sigue: cuando Pollock murió en un accidente automovilístico, dejó a De Kooning como el indiscutible «rey» del arte moderno en Estados Unidos, el más grande de los *big boys*. Pero incluso De Kooning sería objeto de críticas por no renunciar a la figura ni ajustarse a los dictados de un nuevo canon que no permitía ningún guiño a la representación figurativa.

Max Beckmann no encaja bien en este gran relato. Es un interrogante abierto, un agujero en la historia. Aunque, como Picasso y De Kooning, fue desde muy joven un artista con un talento prodigioso, obtuvo reconocimiento y alcanzó la fama, él nunca encajó en el relato machista del asalto moderno a la tradición que continuamente llevaba a nuevas formas. No se

vio empujado hacia un «ismo». Antes de la Primera Guerra Mundial, en sus «Thoughts on Timely and Untimely Art» de 1912, arremetió contra el fauvismo, el cubismo y el expresionismo por considerarlos «flojos y demasiado estéticos». ¹⁴ Se burló de los nuevos movimientos artísticos tachándolos de decorativos y femeninos y los contrapuso a la masculinidad y la profundidad del arte alemán. Criticó el «papel pintado para paredes de Gauguin, las telas de Matisse y los tableros de ajedrez de Picasso», ¹⁵ asociando a los artistas con el diseño de interiores, con lo doméstico antes que con un espacio público. Para Beckmann, lo monótono y lo bonito, incluso el arte de Picasso, eran femeninos, pero su relato no prevaleció.

En un artículo de 1931 para una exposición de pintura y escultura alemanas en la que participó Beckmann, Alfred H. Barr, el director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, definió el arte alemán como «muy diferente» del francés y estadounidense:

A los artistas alemanes más románticos parece interesarles menos la forma y el estilo como fines en sí mismos, y más el sentimiento, los valores emocionales, incluso las consideraciones filosóficas, sociales, religiosas y morales. El arte alemán no es arte puro... con frecuencia confunden el arte con la vida. ¹⁶

Este pasaje es cuando menos peculiar. El malestar de Barr es palpable. Como señala Karen Lang, para él lo emocional, lo religioso, lo social y lo filosófico son «impurezas». ¹⁷ ¿Qué significa eso? En 1931 tiene que haber habido una preocupación política. En la famosa cubierta del catálogo de la exposición «El cubismo y el arte abstracto» organizada en el MoMA por Barr en 1936 (el año anterior a la exposición sobre el Arte Degenerado de los nazis celebrada en Berlín en la que participó Beckmann), los artistas alemanes se han esfumado y el arte moderno aparece representado con un gráfico multifuncional, un diagrama que fue utilizado por primera vez por ingenieros industriales en los años veinte. Con fle-

chas y cuadros, y etiquetado con varios «ismos», presentaba al público el arte moderno como un extraño algoritmo de causa y efecto, una fórmula reduccionista, como si dijera: «¡Mirad! Es científico».

La jerarquía es algo que viene de antiguo. Según el uso que hace Barr de las palabras, *estilo* y *pureza*, junto con su diagrama del arte abstracto, representan el intelecto, la razón, la nitidez, y *romántico* y *emoción* representan el cuerpo, la figura y el caos corpóreo, donde los límites entre fuera y dentro comienzan a desdibujarse. Los códigos intelectuales se identifican con lo masculino, y los corporales, con lo femenino (al fin y al cabo, en el parto tiene lugar la expulsión definitiva de un cuerpo). La ciencia y la cultura masculinas se oponen a la caótica naturaleza femenina. En cambio, para Beckmann, este énfasis en el *estilo* y la *forma* por encima del *significado*, de la emoción cruda, era precisamente la fuerza que feminizaba y emasculaba el arte, una fantástica dependencia en las superficies que él contemplaba como perifollos femeninos. Lo catalogado como masculino y femenino variaba según el punto de vista cultural de cada uno. Todo dependía de *cómo* articulaba uno la oposición binaria hombre/mujer y cómo contaba la historia. ¿A qué demonios se refería Barr cuando afirmaba que los alemanes confunden el arte con la vida? Seguro que no quería decir que contemplaban las obras de arte como cuerpos vivos. ¿Cómo puede venir el arte de algo que no sea vida? Los muertos no hacen arte. En la pintura, la forma y el significado son inseparables, y el significado no puede disociarse de los sentimientos del espectador mientras mira una obra de arte.

Beckmann pintó *Máscara de carnaval* el último año de su vida, 1950, en Estados Unidos. Como muchos artistas e intelectuales alemanes se convirtió en un exiliado. ¿Qué estoy viendo? Percibo una presencia poderosa, imperiosa, amenazante y enmascarada. Pero podría bañarme en los colores: lu-

minosos rosados y morados sobre negro. No me invade una sola emoción sino sentimientos encontrados: atracción, un atisbo de temor y algo de lo que experimento al levantarse el telón cuando voy al teatro. Me siento atraída por el rostro, como siempre, para intentar interpretarlo, pero no consigo encontrar en él una emoción como en el cuadro de Picasso. Ella parece estar mirándome, fría y desdenosa tal vez, o simplemente indiferente. En la mano derecha tiene un cigarrillo, en la izquierda, un sombrero de carnaval. Los muslos abiertos enfundados en medias negras son de gran tamaño, como si estuvieran en primer plano, lo que crea la sensación de que se alza sobre mí: es la perspectiva de un niño. En el taburete que tiene delante hay cinco naipes con imágenes oblicuas. El marcado contorno negro de un rectángulo atraviesa la pintura que le define el muslo.

Es fácil ver en este lienzo un arquetipo del misterio y la sexualidad femeninos, otra edición de la mujer como el otro, y hay sin duda algo de eso. Este último cuadro no promueve la «profundidad». Los cuadros de Beckmann se volvieron más superficiales tras la Primera Guerra Mundial y él sin duda se vio influenciado por los mismos movimientos que había criticado, y por Picasso en particular, aunque lo que me interesa aquí es mi inquietud y mi perplejidad como espectadora. Con Beckmann regresan los temas del baile de disfraces, el carnaval, la *commedia dell'arte*, el circo, las máscaras y el acto de enmascararse. El carnaval es el mundo al revés, el confuso reino de las inversiones y los cambios radicales en el que la máscara no sólo sirve de disfraz sino también de revelación. La autoridad y el poder políticos se convierten en chistes patéticos y el deseo sexual corre desenfrenado. El burgués Beckmann fue el autor del tratado ferozmente irónico «The Social Stance of the Artist by the Black Tights Walker» (1927). «El genio en ciernes —escribió— debe aprender ante todo a respetar el dinero y el poder.»¹⁸ A lo largo de la Primera Guerra Mundial, en la que sirvió como médico, Beckmann vio el mundo patas arriba o del revés. En una carta fechada en 1915

escribió de un soldado herido: «Era atroz cómo podías de pronto mirar a través de la cara, cerca del ojo izquierdo, como si fuese una jarra de porcelana rota».¹⁹ Las inversiones existen en el arte. A muchos de los cuadros de Beckmann se les puede dar literalmente la vuelta sin que pierdan su forma, como si hubieran sido concebidos para ser colgados boca arriba, boca abajo y de lado. Un buen ejemplo es *The Journey on a Fish*, con sus máscaras, una femenina para el hombre, una masculina para la mujer. Interacción de género. Cambio de roles.

¿POR QUÉ «CARTAS A UNA PINTORA»?

Ella no es un personaje real. Como observa Jay A. Clarke, Beckmann se sirve de su proclama estética para insultar a las mujeres pintoras describiéndolas como criaturas fácilmente distraídas y poco profundas que se examinan el esmalte de uñas.²⁰ Es cierto. En los escritos de Beckmann sobre el arte, feminidad es sinónimo de *superficial*. Entonces, ¿por qué dar consejos a una pintora? Beckmann no es precisamente un artista feminista. En sus cuadros, el hombre y la mujer, Adán y Eva, son polos a menudo enfrentados en una lucha. Sin embargo, las exhortaciones que hace Beckmann en sus cartas son serias y contundentes. Nada se parece tanto a su pintora imaginaria como su obstinado Yo artístico, otro acróbata que depende del «equilibrio», resistiéndose a la «irreflexiva imitación de la naturaleza» y a la «abstracción estéril».²¹ Ella es la máscara de Beckmann: la de Mujer por la de Hombre. Una inversión carnalesca: arriba/abajo, dentro/fuera, superior/inferior, como sostendría M. M. Bajtín en su libro sobre Rabelais. Contemplan *Máscara de carnaval*. Y, a continuación, contemplan los numerosos autorretratos de Beckmann, en los que, cigarrillo en mano, mira enigmáticamente al espectador. El cigarrillo cambia de mano, tan pronto está en la izquierda como en la derecha. Beckmann era diestro, pero también se retrataba reflejado en el espejo: otra inversión del Yo.

Creo que el magistral cuadro *Máscara de carnaval* tiene el rostro de Beckmann o, más bien, el rostro de ese ser interior que se funde con el mundo visible y se ve dentro/fuera. Tal vez pintaba a la mujer que había en él. Irónicamente, ella aparece mucho más segura e impenetrable que él en su último autorretrato fiel de ese mismo año, en el que se lo ve conmovedor y bufonesco a un tiempo y, por primera vez, está dando una calada a su cigarrillo en lugar de usarlo como un elegante accesorio.

La serie *Mujeres* de De Kooning provocó un gran revuelo en la galería de Sidney Janis en 1953. Clement Greenberg se refirió a esos cuadros como «disecciones salvajes». Otro crítico los consideró «un salvaje drama sadomasoquista de la pintura como una clase de coito». ²² *Salvaje* parece ser la palabra clave. Los lienzos todavía perturban a los espectadores. En su ensayo introductorio a la retrospectiva que el MoMA dedicó a De Kooning en 2011, John Elderfield sostiene que la cuestión de la misoginia presente en ellos «dependía y aún depende de cómo se entiende la relación existente entre el tema y el lenguaje pictórico». En esta explicación no hay una percepción unificada del lienzo, sino dos partes *rivales* de éste que responderán el problema de la misoginia. Es algo así como el estilo y la forma de Barr frente a la distinción entre emoción y «vida». Elderfield pasa a hablar de los «trazos masculinos, musculosos... furiosos trazos que reflejan confusión interior», y afirma que estos varoniles golpes al lienzo son responsables de «la carga de misoginia, y han llevado también a considerar si la carga es un error». ²³ (Elderfield parece eludir el problema empleando el adjetivo *masculino* sin ironía, como sinónimo de *potencia*.) De cualquier modo, Elderfield se equivoca. El shock del espectador no lo provocan los vigorosos brochazos *en relación* con la figura sino su percepción inmediata de *alguien con rostro*, una mujer monstruosa que tan pronto sonríe como gruñe en un lienzo com-

puesto de pinceladas que crean una ilusión de movimiento agitado. Y ella parece loca.

¿Qué estoy viendo? Las mujeres son grandes, aterradoras y dementes. Casi todas están sonriendo. La boca sonriente de *Mujer II* está cortada del resto de su rostro. Tiene unos ojos enormes (como un personaje de dibujos animados), los pechos voluminosos, los brazos rollizos y los muslos abiertos, como en *Máscara de carnaval* de Beckmann. Sus manos se asemejan a zarpas, garras o cuchillos, recuerdan a la mujer que llora de Picasso. Una mano está cerca de lo que debería ser su sexo. No se ven los genitales. ¿Se está masturbando? Los contornos de su cuerpo están poco definidos, la figura y el suelo se confunden. Ella se fusiona con el entorno. Los colores son complejos. Los rojos, los rosas y los naranjas predominan en y cerca del cuerpo. Tiene la garganta rajada por rojo, rosa y blanco. Es una mujer salvaje que no puede estarse quieta. Después de mirarla durante un rato, me da menos miedo. Se vuelve más cómica. Se la ve bien de lado, incluso boca abajo. Es una mujer de carnaval sexuada, electrizada, corpulenta. *Mujer III* tiene un pene, una erección negro grisácea justo en la entrepierna. Ninguno de los autores que he leído lo comenta, pero es bastante obvio. En un pastel y carboncillo de 1954 titulado *Dos mujeres*, los falos vuelven a estar presentes, uno de ellos como una de esas enormes piezas para cubrir los genitales de las comedias de Aristófanes. ¿Un par de hermafroditas en formación? ¿La mujer que impacienta a De Kooning? ¿El hombre que hay en cada mujer? ¿Una imagen del acoplamiento heterosexual? ¿Un toque del homoerotismo del que De Kooning se defendió? ¿El hombre femenino? ¿Géneros que se mezclan y se combinan? ¿Todo lo mencionado más arriba?

Estos extraños seres me recuerdan las visiones que tengo antes de dormir y en mis vívidos sueños en los que un rostro y un cuerpo grotescos se funden y un sexo se convierte en el otro en el brillante carnaval de la conciencia alterada.

Las mujeres de esta serie son mucho más fieras que las que ha habido antes o después. Contemplan a la persona sonriente y bobalicona, con las piernas abiertas, de *La visita*. Casi puede oírse su risa, pero ella no inspira miedo, ni temor ni shock. *Mujer II* es potente, fértil y violenta en potencia.

Kristeva escribió: «Una de las representaciones más exactas de la creación, es decir, de la práctica artística, es la serie de pinturas de De Kooning titulada *Mujeres*: criaturas salvajes, explosivas, divertidas e inaccesibles a pesar de que han sido masacradas por el artista. Pero ¿y si hubieran sido creadas por una mujer? Obviamente ella tendría que lidiar con su propia madre y, por lo tanto, consigo misma, lo que resulta mucho menos divertido».²⁴

Kristeva reconoce el poder de las obras de De Kooning y se pregunta qué habría sucedido si el artista hubiera sido una mujer. Una mujer, según ella, debería identificarse con la mujer que su madre y ella misma son. ¿Esta identificación se convierte en una especie de duelo que impide la comedia? ¿Debemos preguntarnos: «¿Ella es o no es Yo»? ¿O lo uno o lo otro? La madre es poderosa y, en su poder, infunde terror a los niños y las niñas. Todos, niños y niñas, tienen que separarse de su madre, pero los niños pueden utilizar su diferencia para alejarse de esa dependencia de una forma en que las niñas a menudo no pueden. Para Kristeva, la identificación sexual complica las imágenes de De Kooning.

En la biografía que escribieron sobre De Kooning, Mark Stevens y Annalyn Swan cuentan el último encuentro del artista con su madre en Ámsterdam poco antes de que ésta muriera. Describió a su madre como «un viejo pájaro tembloroso». Y cuando la dejó, dijo: «Ésta es la persona a la que más he temido en el mundo».²⁵ Cornelia Lassooy pegaba a su hijo cuando era niño.

Todos hemos estado dentro del cuerpo de nuestra madre. Todos hemos sido niños y nuestras madres entonces eran *enormes*. Mamábamos de sus pechos. No recordamos nada, pero nuestro aprendizaje perceptivo, emocional y sensorio-motor comienza mucho antes de nuestra memoria consciente. Comienza incluso antes del parto y estamos configurados por él y por las innumerables asociaciones simbólicas que vienen con el lenguaje, la cultura y una vida de género que divide el mundo por la mitad y graba entre nosotros una frontera, como si fuéramos más diferentes que parecidos.

No sé contar una sola historia sobre estas mujeres fantásticas, sobre estas invenciones amadas y odiadas, irritantes y aterradoras plasmadas sobre el lienzo. Sólo puedo esgrimir un argumento fragmentado. Ahora bien, toda historia —todo argumento— es parcial. Nunca es completa. Sé que como artista me opongo a cada sofocante casillero que divide el contenido y la forma, la emoción y la razón, el cuerpo y la mente, la mujer y el hombre, así como a cada narrativa que convierte el arte en una historia de épicas rivalidades masculinas. Todos somos producto de estas simas profundas y mitos asfixiantes, y los seres imaginarios de Picasso, de Beckmann y de De Kooning también forman parte de ellos. Sin embargo, cuando contemplamos los cuadros mucho tiempo, detenidamente, de vez en cuando sufrimos una sensación de vértigo y eso es una señal de que el mundo podría estar poniéndose del revés.