

Desnudar el asombro: cuerpo y mente de la feminidad en el arte

JUAN PANDO DESPIERTO

El retrato de la persona siempre fascinó al hombre, y el arte hizo de esa intención un permanente compromiso, pese a que la materialización del mismo resultase sumamente difícil. Maxime cuando esa obligación conducía al artista ante su conflictiva ambivalencia, esa coexistencia de pasiones e intereses contrapuestos (varón <> hembra), que es crítico conocimiento.

De esa relación hombre/mujer derivaban dos vías de presentación estética: vestidos o desnudos, es decir, ataviados con lo innecesario o expuestos en su esencialidad humana. Si en el caso de la mujer los problemas fueron menores (de forma relativa), porque su cuerpo solía entenderse como fuente demostrativa de la perfección, en el caso del hombre-hombre los problemas fueron mucho mayores (con ser en verdad idénticos).

Lo que el arte admitió en un principio como *conveniente* (el desnudo femenino), lo fue eliminando progresivamente en su opositor antropológico, quedando el hombre desnudo como incómodo referente para el realismo beato del pudor, academicismo social que incomodaba, claro está, a los más desnudos de inteligencia.

LA MARAVILLA DEL CUERPO Y LA MAGNITUD DE LA IDEA

La mujer es la especificidad de *lo completo*. Maquinaria emocional sumamente compleja y en crisis abierta —que no termina, porque es aprendizaje del otro (del hombre) más que de sí misma—, expresa, en cambio, un carácter magistral de dominio en las relaciones biológicas y sociales. Todo en ella expresa voluntad autonomista, de suficiencia, aunque su dependencia de *los otros hechos* (los hábitos, los imperativos de su sexo y el del varón), imponga sorprendentes acciones de vacilación frente a aquéllos.

La mujer hace aprehensible la vida (ella la transmite y cuida), lo que no es óbice para que enmudezca en el acto mismo de su vivir: su personalidad es una incertidumbre que precisa de una tensión próxima (el varón) para afirmarse, puesto que, sin él, *no puede ser*. En esa increencia vive, y en ese descreimiento fuerza su vivir. El resultado es un agnosticismo bifronte, que tiende por un lado hacia la pasión y por el otro hacia la frialdad. El descubrimiento simultáneo de ambas acciones, que son también sendas razones, es lo que desconcierta al hombre y hace que, para él, sujeto de la lógica, la mujer sea incomprensible, esto es, capaz de modificar enteramente la lógica.

En la mujer, maternidad y virginidad son elementos comunes a su trascendentalidad: la primera es ética, y la segunda, estética. Las dos acciones están *muy restringidas* (no son ilimitadas), pero el extracto de ambas es el concepto de belleza, que sólo en la mujer es eterno, mientras que en el hombre caduca con la pasión. La mujer, en cambio, amplía la belleza en la experiencia, ámbito generalmente *extraño* para el hombre.

En el arte y en la historia, el hombre aparece como el movimiento, la búsqueda del horizonte y el sentido de la perspectiva. La mujer, en oposición, comprende la distancia, y no trata de conquistarla, porque habita en su interior. La mujer es *la idea en sí*, algo inalcanzable tanto por su proximidad al realismo (lo femenino es equivalente de lo práctico), como por su lejanía (lo femenino como *símil* de lo impredecible).

VENUS, EL PASMO QUE NO PRESCRIBE Y LA DISTORSIÓN ASOMBROSA

En el Paleolítico superior, en el hiato que se produce entre el aurignaciense y el solutrense —aproximadamente desde los 25.000 a los 20.000 AJC—, el hombre comienza la configuración de objetos rituales, que pretenden ensalzar un fin mágico-religioso o, simplemente, manifestar su reconocimiento al milagro de la vida. En ese cauce aparecen las formas denominadas *Venus*, y a las que los diferentes lugares donde fueron halladas —L'Esplugue, Savignano, Willendorf— proporcionaron su identificación, con ser partes de una misma devoción ancestral y universal.

En estas figuras, el hombre destacaba los lugares donde se originaba la vida, *la máxima evidencia*, caracterizada por un distorsionamiento morfológico, expresado en el abultamiento de senos, vientre y caderas, Exponía así el grado de su admiración hacia la mujer, como ser capacitado para la procreación, esto es, para perpetuar al hombre, quien reconocía así su subordinación.

No puede hablarse de beldades materializadas —el artista era consciente de sus radicales alejamientos con el modelo—, sino de funciones bellísimas, como es el hecho de recoger y transmitir la vida (fecundidad) y que no sabía ni podía expresar aquél en abstracto. En esa esencialidad paleolítica se nos demuestra la impasibilidad histórica de la feminidad (de la vida), hecha prodigio demostrable y necesitada siempre de una demostración.

Como símbolo, Venus ha estado asociada a la deidad del amor, aunque esta elevación espiritual se desdoblaba en dos formas: el amor moral y la atracción puramente sexual. Así fue entendida por los griegos y también por los romanos, quienes la asimilaron a Afrodita (diosa del amor) y a la vez la convirtieron en divinidad de los huertos, fuente de la vida agraria. Con tan fructíferos simbolismos Venus generó un inmenso caudal de representaciones, que todavía prosigue, pero desde una perspectiva *escéptica*.

La Venus de Milo es un clásico dentro del clasicismo más consolidado después del apogeo de la Grecia áurea. Gombrich considera que formaba parte de un *grupo combinado* (Venus y Cupido), de época posterior a la mitad del siglo IV AJC, y cree percibir en el original «los recursos y procedimientos de Praxíteles», pero sin atribuirle al maestro; y es pieza que el mismo crítico estima «fue proyectada para ser vista de lado»¹. No cabe duda que nos encontramos ante la mujer convertida en diosa, y ante ello la belleza se expone *por sí sola*. ¿Pero es natural o acaso verosímil esa belleza? Sinceramente, no.

La estética al uso en la sociedad ateniense se concretaba en estos haceres: búsqueda imperiosa de la simetría, retoque continuo de la superficie, eliminación de cualquier defecto, rechazo de todo aquello que supusiera el alejamiento de la perfección. Gombrich pone el ejemplo de un fotógrafo empeñado en retocar (borrar) cualquier irregularidad por pequeña que sea en su original (el método estará en plena vigencia a partir de 1860), y luego lo compara con la obra aparecida en Melos, para concluir así: «Tanto se ha eliminado y borrado, que lo que queda es un fantasma del modelo, pálido e insípido»².

Precisamente el retrato del hombre fue el más afectado por este tecnicismo minucioso, perseguidor obsesivo del fallo —a menudo, referente nítido de la belleza—, y de ahí que las obras de los artistas helenos de la época nos parezcan, en esencia, *una misma obra*. Maestra sin duda, pero en su insinceridad genérica.

¹ GOMBRICH; ERNST H., *Historia del Arte*. Versión española de Rafael Santos Torroella. Alianza Editorial, Madrid, 1990, 547 págs. Vid. págs. 70 y 71.

² *Ibidem*.



Fig. 1. Venus de Milo

Nos encontramos así ante una reelaboración distorsionante, aunque a la inversa, de la padecida por las Venus de L'Espluge o de Willendorf. En este caso se trata de una *deformación íntima*: se ha buscado tanto el ideal que, al no hallarlo, el artista ha construido uno a su manera. Ciertamente habrá quedado satisfecho y recibirá los plácemes del poder, pero lo que ha esculpido es su propia soberbia, porque ni esa mujer ni ese hombre existen.

Se dirá que los dioses, con parecerlo, tienen más que suficiente, pero entonces ya no podemos hablar de fe hacia ellos, sino de materialismo de encargo, fruto de una cultura devota de la perfección y, en suma, de lo ficticio más que de lo imposible.

En su época, obras similares a la Venus de Milo confirmarían el ideario de Virgilio, para quien la virtud poseía la mayor gracia (la legitimidad moral) sólo si se manifestaban en un cuerpo bello, mientras que para gentes como Séneca la virtud, en sí misma, no tenía necesidad alguna de ornamentación (la gracia como accesorio del todo), puesto que ella era su mayor belleza.

Los modelos artísticos variaban según las clases sociales a las que servían, en la conocida división de Kavolis —que analizó en su momento Alcina Franch—. En la aristocracia, la fantasía se entendía como dignidad o refinamiento, traducida en un hieratismo de las formas y en una sensualidad expresada en un lirismo elegante, mientras que para el campesinado fantasía era igual a elementalidad de dominio sobre la naturaleza, y el estilo no superaba el nivel de una geometrización simplificada.

Frente a obras como las Venus o los Apolos, las ilusiones (oficiales o populares) se igualaban en una misma *educación del respeto*: ya no cabían diferenciaciones entre propietarios o esclavos, sino en si eran adeptos o no a una estética común, que parecía representar el mayor grado de perfección posible, esto es, de la paz. Nunca puede haber clases ante el asombro, sea éste provocado por la simple verdad o por la exagerada falsedad.

Estas obras se ofrecían al público, y a la política de lo social, sin separar la realidad del deseo, la voluntad de lo auténtico. Se intentaba crear un modelo, una devoción (válida para todos, aristócratas y campesinos), y en su lugar aparecía una copia del sueño, irrealidad que, por su materialización, convencía. Hoy nos extasiamos ante la prueba, pero será difícil que nos conmovamos: hemos aprendido a soñar de otra manera.

ALCINA FRANCH, JOEL, *Arte y antropología*. Alianza Editorial, Madrid, 1982, 302 págs., vid. pag. 67.

En el Renacimiento, el empeño por recuperar los fastos de Roma llevó a la reelaboración de los mitos. No se entendían éstos como quimeras sin ningún fundamento, sino como ejemplos fascinantes de la civilización perdida. Y en el núcleo de esas leyendas parecía latir, para las generaciones posteriores que soñaban con ellas, «alguna verdad misteriosa y profunda»¹.

Alessandro Botticelli (1445-1510), florentino, realizó hacia 1485 *El nacimiento de Venus*, obra aclamada por sus contemporáneos y a la que han acompañado siempre los mayores entusiasmos. El cuadro representa el nacimiento de la diosa surgiendo de las profundidades marinas, lo que contiene una impronta mística (el mar es siempre un enigma), y materializada en el cuerpo de una joven (la mujer, otro gran misterio), que se apoya en sugestiva concha (forma morfológica de la fecundidad). Botticelli ha concebido su obra en un triángulo: en el centro surge Venus, a la que unos dioses alados, desde la izquierda de la composición, empujan hacia la línea de la playa bajo lluvia de pétalos de rosas, y a la derecha aparecen dos ninfas, en dinámica pleitesía, que reciben a la diosa con volátil capa de púrpura. Venus emerge así, libre y soñadora, pero sorprendida de su nuevo estado en la naturaleza terrestre.

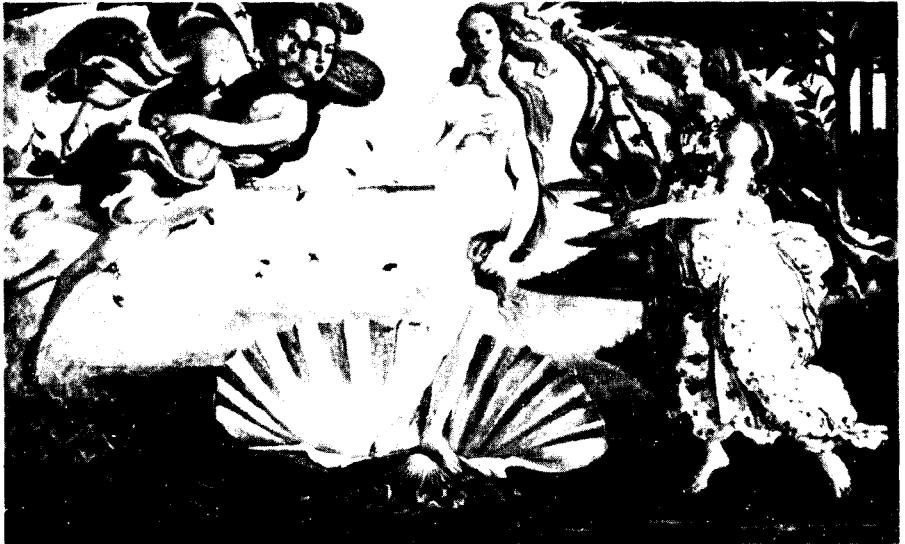


Fig. 2. *El nacimiento de Venus*. Alessandro Botticelli.

¹ GOMBRICH, E.H., *Historia del Arte*, op. cit., pág. 199

Acierta Payne cuando, al comentar este cuadro, dice que en él se percibe ese carácter de sorpresa, mas en el sentido «de alguien que al mismo tiempo revela y es revelado, que recibe una revelación y constituye, a su vez, otra revelación»⁵. Pero sobre todo el pintor ha sido fiel al espíritu de su tiempo, en el que «lo que el entendido admiraba y ponderaba era el cómo y no el qué»⁶. Ahora bien el «cómo» estaba *muy mal hecho*.

Hito de la belleza, la Venus de Botticelli muestra, empero, graves incorrecciones anatómicas. Su cuello se estira y se tuerce hacia la derecha en postura casi de dislocamiento; sus hombros acusan una pronunciada caída, especialmente el izquierdo, que se continúa en el brazo del mismo lado, el cual cuelga junto al torso como si estuviera roto. El típico *desmayo* pictoricista ha sido aquí superado por el aviso amenazante de una dislocación. De nuevo aparecen las deformaciones, aunque expuestas con la intención de transmitir intensa ternura o nostalgia.

La belleza, para ser más creíble, debe ser antes *sumamente delicada*, y ése es el canon botticelliano. El deseo sexual ha sido sutilmente eliminado, sustituido por la lástima, forma insólita de la belleza, que nace de la estupefacción del espectador ante la magistral *indefensión* de Venus. Y es que las diosas necesitan ser compadecidas para ser, en verdad, diosas.

LA PAZ Y OTROS IDEALES COMO BELLEZA: DEL BARROCO AL REALISMO

Pedro Pablo Rubens (1577-1640) fue también afamado diplomático. En este espacio profesional es mucho menos conocido, con ser relevantes sus logros, a los que apoyó con una sugestiva recreación de la belleza, convertida en canon político.

Rubens hablaba con todos y a todos escuchaba, y sus entregas artísticas cubrían desde los virreyes españoles en Flandes a los jesuitas de Amberes (que no eran una misma cosa, ciertamente), o se extendían desde la calculadora Corte de Luis XIII y María de Médicis al severo boato escurialense y la *brumosa frivolidad británica*. Con esas dotes no tuvo nada de extraño que se fijara en él Isabel Clara Eugenia (1566-1633), hija de Felipe II y gobernadora de los Países Bajos desde 1599. Mitad generoso,

⁵ PAYNE, ROBERT, *El mundo del Arte*. Ediciones Martínez Roca (s.t.), Barcelona, 1974, 626 págs., vid. pág. 41.

⁶ GOMBRICH, ERNST H. *La imagen y el ojo*. Versión española de Alfonso López Lago y Remigio Gomez Díaz. Alianza Editorial, Madrid, 1987, 302 págs., vid. pág. 94.

mitad ingenuo, Rubens acudía a la ironía cuando le fallaba la paciencia, y si a pesar de ello nada conseguía, recurría entonces al arte, con el que ejecutaría célebres *obras de súplica*.

Al terminar la Tregua de los Doce Años —iniciada en 1609 y concluida en 1621—, toda Europa se vió implicada en la Guerra de los Treinta Años. En este gigantesco torneo de nacionalidades, credos religiosos y pasiones principescas, España e Inglaterra, que mantenían constante belicismo *en marcha* desde los tiempos de la Invencible, volvieron a situarse frente a frente.

Se produjo una pausa, que fue muy renombrada en la época: el viaje a Madrid en 1623 del Príncipe de Gales, futuro Carlos I, para casar con María de Austria, hermana del entonces rey, Felipe IV. Fracasado el enlace, fracasaron luego todas las pausas, y ambas naciones volvieron a sus hábitos guerreros.

Isabel Clara Eugenia consideró llegado el momento de que Rubens interviniese, a quien envió a Londres en *viaje de descubierta*. A su regreso, Rubens marchó a Madrid (en agosto de 1628), ciudad donde residió nueve meses, ocupado en copiar varios Tizianos, admirarse de las hechuras y atrevimientos de un joven llamado Diego Velázquez —que entonces contaba treinta años de edad—, y en familiarizarse con los intereses y métodos de la Corte española, tarea impropia que le llevó bastante tiempo.

Finalmente, armado con impresionantes recomendaciones morales y estratégicas, que dejó discretamente abandonadas en el camino, viajó Rubens a Londres en 1629, donde fue recibido por Carlos I, quien le nombró caballero. Expuso Rubens los nobles propósitos que guiaban su empresa, y para materializarlos (no para justificarlos), realizó su celebrada *Alegoría de los frutos de la Paz*, que recogió la admiración de toda la Corte inglesa.

La Paz, por ser mujer, es antes que nada *madre mundial*, que en su desnudez rolliza ofrece su pecho a un *niño* (símbolo de monarca o caudillo escéptico), que *acepta al fin*, extasiado, ese ansiado don. Otros *niños* y *niñas* (otros políticos o naciones), acuden, turbados pero felices, a compartir los frutos de la razón, que un estupefacto fauno, en primer plano de impresionante estudio anatómico, expone en catarata de ricas ofrendas.

Por detrás de la Paz, y en activa alianza, aparece Minerva, diosa del saber y de las artes civilizadas, que expulsa sin contemplaciones a Marte, dios de la guerra *venido a menos* en este difícil lance, y en el que poco le sirve su imponente armadura de la soberbia. Marte, atribulado más que derrotado, se escapa como puede por entre un fondo de nubarrones bélicos desprovistos ya de todo peligro. Y a la izquierda, las ménades, en exhibición de fastuosas anatomías, entran en escena aportando oro y riquezas para

todos (incluyendo aquéllas), y especialmente para los inteligentes que se acojan al regazo de la paz. La belleza ya no está en el cuerpo, sino en la función. Rubens acababa de demostrar las utilidades de *la belleza práctica*.



Fig. 3. «Alegoría de los Frutos de la Paz». Pedro Pablo Rubens. 1629.

Volvió Rubens a Flandes, cargado de satisfacciones materiales y éticas, pues la paz, ciertamente, fue firmada entre España e Inglaterra en 1630, y aunque luego esa súplica por él lograda resultase destruída en furioso paréntesis hasta 1648 (Paces de Westfalia), quedó claro que el pintor había acertado en su misión. Y esto sin desagradar a la política, ni confundir al arte ni agredir a su propia conciencia, aunque sí debió molestar, y mucho, a los puntillosos diplomáticos de carrera.

Una de las paradojas de la historia contemporánea es que el realismo nace, como si fuera *nueva Venus*, en medio de las exaltaciones del romanticismo, mar condenado a la desecación por la aparición de semejante tormenta de expresiones en 1855.

En esa fecha, y en el Salon de París, un pintor de doble naturaleza *extraña* —oriundo de la frontera franco-helvéctica y seguidor de las ideas socialistas—, intentó competir con los genios del instante, Delacroix e Ingres. Naturalmente, no fue admitido. *El desautorizado*, Gustave Courbet (1819-1877), recurrió entonces a una genialidad, como fue la

de realizar su propio certamen, una exposición a la que denominó *Réalisme*.

La joya de la muestra era una monumental tela titulada *El taller del pintor: alegoría real que resume siete años de la vida del artista*. Una mujer, que intencionadamente aparta sus ropas para mostrar su desnudez, ocupaba la centralidad del lienzo, en el que el pintor se presentaba a sí mismo como artista ocupado en sus asuntos. Era ésta una demostración de audacia y vanidad, conjunción sin la cual ninguna revolución es posible.

El autor que se retrata a sí mismo, y el cuadro dentro de otro cuadro, ya habían sido presentados ante la historia: *Las Meninas*, de Vélazquez. Y en cuanto a la exposición de una dinastía o un corporativismo regio como si fuera una familia, Goya había dado un ejemplo magistral con su retrato de Carlos IV y los suyos. Pero allí aparecía el poder, y no el pueblo, el sistema y no la nación. Y esos vacíos goyescos son los que pretende colmar Courbet. Por eso, y a la izquierda de su lienzo, aparecen *los modelos nacionales* —«los prototipos» dice Janson⁷—, esto es, campesinos, obreros, un cura, una madre con su hijo, etc. Y a la derecha de la composición se presenta a las gentes parisinas de cierta importancia, como clientes, intelectuales y otros observadores de la vida.



Fig. 4. «El Taller del pintor: alegoría real que resume siete años de la vida del artista». Gustave Courbet

⁷ JANSON, H.W., *Historia general del arte*. Version española de Francisco Payarols, Alianza Editorial. Madrid, 1991, 4 vols., tomo IV, págs. 975-1 315. Vid. pag. 1 047.

Una señal distintiva de la obra es que los personajes no son actores, sino sujetos pasivos del interés psicológico del pintor, incluso Baudelaire, que ojea un manuscrito. Todo es una *apariencia*. ¿El realismo miente? No, necesariamente, puesto que es técnica que protege los realismos, y entre éstos se cuenta lo simulado, que no tiene por qué ser lo no-verdadero, sino *lo que importa menos*, pese a poseer autoridad física entre los hechos.

Ante ello la atención vuelve a la figura de la mujer. ¿Modelo real o símbolo? Si era lo primero, parecía ser realismo inocuo o innecesario, y si se trataba de lo segundo, faltaba al ideal mismo del manifiesto. Sin embargo, Courbet aquí sí es sincero. No hay ninguna modelo, sino una mujer, que se ha desprendido del disfraz (sus ropas), exactamente igual a como el propio pintor manifiesta que debe concebirse a la Naturaleza, desprovista del ornato, aquello que falsea la verdad y agrede a la belleza. Courbet denuncia la mentira y busca lo esencial, aunque relativiza esa pasión al situarla en cada época y en cada persona: «Lo bello, como la verdad, es cosa relativa al tiempo en el que se vive, y al individuo apto para concebirlo así» *.

La belleza no hace al hombre, el hombre hace la belleza, pero si aquél la respeta en su naturalidad, esa verdad se hace *moral*, y sólo así puede comprenderse la historia de la belleza.

DE INGRES A MANET: BELLEZA Y MORALIDAD NO SIEMPRE COINCIDEN

Cuando un científico y político como François Arago (1786-1853) comunicó el suceso fotográfico, al estupor y curiosidad iniciales sucedió la preocupación: la ciencia y la política unidas en la protección de una técnica que hacía de la realidad una *repetición*. La política se apartaría pronto de la tutela del invento, no así la ciencia, que es arte de la constancia y no atiende a modas. En cuanto a la política del arte, se declaró ofendida más que agredida, y dio así comienzo un larguísimo contraataque antimecanicista (la fotografía como *mecánica*, homicida de la imaginación), que *apenas ayer* ha concluido.

La fotografía fue origen de grandes proclamas, y desde el famoso grito delarochiano anunciando el óbito de la pintura, hasta la cruzada

* VENTURI, LIONELLO, *Historia de la crítica de arte*. Versión en castellano de Rossend Arqués. Editorial Gustavo Gili, Barcelona. 1982, 403 págs., vid. pág. 258.

baudeleriana, empeñada ésta en reducir a aquélla al papel de sirvienta de las artes, hubo excesos sin cuento. Lo que no fue óbice para que los pintores se sirvieran del nuevo procedimiento, al que consideraron *eficaz apunte*, que eliminaba chocantes errores anatómicos o pecaminosos fallos de perspectiva. Practicaron este oficio de la oportunidad celebridades como Delacroix, Corot, Courbet, Degas, Renoir, Rodin, Rossetti, Wynfield y otros. Nadar, Durieu, Dutilleux compusieron *la otra mitad* de esta unión artística tan sacralizada como silenciada.

Entre esos usuarios estaba Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), líder del *sensualismo amable*, que encabezase un Manifiesto contra la fotografía en 1862, y en el que se pretendía no sólo dejar al género constreñido en la servidumbre baudeleriana, sino clausurarlo como tal método, *esclavitud impensable para la cultura y que acabó siendo rechazada*.

A Ingres se le ha acusado de cínico codicioso de lo ajeno —su famosa frase al contemplar una de las primeras fotografías: «¡Quién de nosotros pudiera alcanzar esa fidelidad ... Pero eso no podemos decirlo en voz alta!»¹—, y Herrera Navarro demostró el carácter de esa usurpación². Pero estimamos que se ha producido *cierta injusticia*, esto es, que esa denuncia no atiende a los antecedentes: *la naturaleza fotográfica* en Ingres.

En 1808 terminó Ingres *La gran bañista*, pieza catalogada como una de las cimas del neoclasicismo. Alumno eminente de David, y por tanto de lo heroico, Ingres prescinde aquí de toda majestad y sitúa la heroicización en lo pormenorizado, sin que eso suponga mengua de lo sensible. Y el neoclasicismo se hace así *distinto*. Todos los atributos del hecho fotográfico están presentes: la proporcionalidad en las formas y volúmenes; el recorrido exquisito (detallista) de la línea, que dibuja perfiles y alzados; una luz fría, como *desangelada*, que recorta los elementos y a la par envuelve convincentemente la situación.

Ante su imagen nos preguntamos: ¿Pintura o fotografía? *En propiedad* hay que hablar de daguerrotipo pictórico, al que se le ha añadido el color. Pero a la fotografía le quedan todavía dieciocho años para manifestarse (Niépce, 1826), y otros trece para ser confirmada ante la opinión mundial (Daguerre, 1839).

¹ STELZER, OTTO, *Arte y Fotografía. Contactos, influencias y efectos*. Versión castellana de Michael Faber-Kaiser. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1981, 264 págs. vid., pag. 36.

² HERRERA NAVARRO, JAVIER, *Pintura y fotografía en el siglo XIX*, en Goya, n°.



Fig. 5. «La gran bañista». Jean Auguste-Dominique Ingres. 1808.

El mismo David, con su *Marat asesinado*, de 1793, había iniciado el camino. Allí emergen los mismos imperativos daguerrianos: la minuciosidad, el sentido proporcional de las cosas, la frialdad en la iluminación. Ingres aportó al concepto su pasión, es decir, su enfado: un fotógrafo podía terminar en una hora de trabajo un desnudo que a él le llevaba meses de esfuerzo y retoques. Y ante la injusta desproporción, replicó con la injusticia de utilizar *en silencio* lo fotográfico.

Ingres aporta un factor crucial para entender a la mujer: contemplar el ideal con indiferencia, *en la distancia*, desprovisto de emoción. La femineidad ya no aturde porque no provoca, aunque la belleza no está dormida, sino *en descanso*. Y eso es técnica inequívoca de la adolescencia fotográfica. Lo que no fue óbice para que uniera educación estética y verosimilitud ideal, con lo que moral y belleza quedaban también unidas.

En 1863, coincidiendo con el Salon celebrado ese año, en el que los pintores antiacademicistas decidieron no participar, presentando su arte en abierta oposición al oficial y en muestra que se llamó *Salón de los rechazados*, Edouard Manet (1832-1883) expuso su *Almuerzo en la hierba*, una sublevación personal dentro de una revolución colectiva. Con él, la pintura se sitúa *fuera* de toda precaución, y si la sociedad quedó pasmada, y la moralidad estatal por los suelos, el arte mismo se puso a pensar.

Sin embargo, Manet no era un revolucionario en el sentido etimológico — intentó inspirarse en la tradición de Tiziano y el naturalismo de Velázquez, como dice Gombrich ¹¹—, pero como actúa atrevidamente en las formas, al final trastoca conceptos y sentidos. Con sus audacias *inimaginables*, Manet acerca la autenticidad a la clarividencia por la vía de la destrucción de los convencionalismos. En su lienzo, la mujer que aparece desnuda, entre dos hombres vestidos de levita, no es ningún sueño, es el hábito de confundir a la belleza con la utilidad sexual, y el empeño social en servirse de la mujer como *un objeto*. La belleza y la moral se separan, convertidas en enemigas, y no parece haber paz posible en semejante conflicto.

La pintura de Manet provocaba tanto y de tal forma a la conciencia (popular y oficial) porque en sí misma aportaba los factores del acto fotográfico (conciencia, determinación, sincretismo) a los que añadió un cuarto elemento: capacidad de sugestión. Su obra es un formidable *collage*, donde se mezclan realidad y costumbre, funcionalismo e desinhibicionismo. Y lo estimamos como el mejor *fotomontaje* de la sociedad *decimonónica*.

¹¹ GOMBRICH, E.H., *Historia del arte*, op. cit., pag. 408.



Fig. 6. «Desayuno en la hierba». Eduard Manet.

FOTOGRAFIA DEL ANTIASOMBRO: LA VULGARIDAD HECHA COLECCIONISMO

Cuando el fotógrafo se enfrentó a la mujer en su esencialidad, quedó hondamente turbado. Sin embargo, impulsado por su propia curiosidad, e impelido por los señuelos monetaristas de una clientela que confundía erotismo con pornografía, comenzó a desvestir *rápidamente* al sujeto de su preocupación. Esa premura resultó ser tan torpe como fatal.

Los literatos no se sorprendieron del fracaso, acostumbrados a desnudar al ideal y encontrarse, de seguido, con el conflicto. Henri-Frédéric Amiel (1821-1881) fue testigo de aquellos disparates, y en su *Journal intime*, escribió al respecto: «La mujer desnuda es bella una vez sobre veinte, y lo es durante tres años sobre setenta. Es decir, que existen 470 posibilidades a 1 para que, al fotografiar a una mujer desnuda logremos una indecencia sin por ello conseguir un efecto estético»⁴.

El erotismo es lícito, y la vulgaridad, inevitable. Aproximar las dos fuerzas provoca la obscenidad. El arte había alcanzado cotas sublimes en la

⁴ En la página correspondiente al 26 de julio de 1866

enseñanza de la sensualidad, pero la fotografía, en su falsa madurez, afanosa por enseñarlo todo, confundió el deseo con la bastedad y, claro está, no enseñó nada.



Fig. 7. Daguerrotipo anónimo.

Se recurrió al lenguaje y se creó al efecto el concepto de *vue piquante* (escena mordaz), recinto sobrecargado de tópicos y ordinariíces donde la mujer, en lugar de seducir, se aseguraba el ridículo. Los responsables se enriquecieron, y cuenta Kholer que en una inspección realizada por la policía francesa, en 1875, se descubrieron en una casa de venta de fotografías hasta 150.000 copias, correspondientes a 5.000 negativos de «motivos impúdicos»¹³. La mayor parte de copias y negativos fueron a parar, diligentemente, a los bolsillos de *los agentes descubridores*.

Hacia 1890, acabada larga secuencia de guerras y revoluciones, quedó Europa empeñada en insólita batalla interior, en la que pugnaban el convencionalismo doméstico, la censura estatal y el incipiente naturalismo sexual. El postalismo fotográfico quiso formar disparatadas alianzas. Luego se impuso la mueca del mal gusto, auténtica guerra *contra los sentidos*.

Apareció *la mujer comprada*, que enseñaba sus opulencias a tanto la tira coleccionable. Aquellas mujeres, ciertamente *deformadas*, hicieron trizas el ideal, aunque no fuese su responsabilidad. Ante su vista, el hombre sólo pensaba en cohabitar brutalmente con ellas, con lo que él mismo se

¹³ KHOLER, MICHAEL. *Le nu dans la photographie. 1840-1986*. Edition Stemmler. Zurich 1990. 192 págs., vid. pág. 31.

quedó sin belleza, y se encontró así con *la mujer-precio*. Frustrado en ese conocimiento, el varón decidió compensarlo por medio de una peregrinación intensiva a las casas de prostitución. Puede considerarse lógico, pero no deja de ser lamentable.



Fig. 8. Escena mordaz. Tarjeta postal.

EL IDEAL ENMUDECE Y RETORNA: LA BELLEZA DESAPARECIDA Y ETERNA

El trauma duró largo tiempo, y sólo en tiempos del pictorialismo -el mayor grado de sometimiento (de confusión) de la fotografía bajo la pintura-, se volvió a tratar el desnudo desde una perspectiva fotográfica honrosa. Arnold Genthe (1869-1942), era uno de esos expositores del letargo en versión *existencialista*. Su bailarina de 1915, cuya desnudez móvil a lo Isadora Duncan está acompañada de los inevitables velos al uso, es el estereotipo de la mujer preindustrial (la Gran Guerra entonces en curso proclamará el género), ser que quiere ser libre, pero no puede liberarse de las ataduras costumbristas.

La mujer es *sombra iluminada*, mariposa de forzada gracilidad capturada en la obsesión de un profesional del sueño (de sí mismo, y no del ideal). Se trata de *la belleza desaparecida*.



Fig. 9. La bailarina Doris Humphrey. Arnold Genthe.

1919 fue una fecha que acabó con bastantes hábitos y algunos sueños más. El pictorialismo, maltrecho ante la realidad, siguió un curso zigzagueante hasta agotarse en vísperas de otro gran conflicto mundial. Mientras la pintura se atrevía con todo —del futurismo al cubismo, y del surrealismo a los campos abstractos—, la fotografía se dividía a su vez, y si una parte buscaba la sorpresa con ahínco —Moholy-Nagy, Cunningham, Drtikol—, otra estaba interesada en satisfacer los dictados de *las nuevas potencias*, tales como el soviétismo, el nazismo y el fascismo. Nació así el culturismo, el cuerpo subido al altar del éxtasis nacional, y la belleza equiparada con la naturaleza: Müller, Rittlinger, Sajchet o Windeman se ilustraron en esta materia.

Simultáneamente se investigó la belleza en base a procedimientos sólo históricos: sinceridad, emoción, lealtad al modelo. Erwin Blumenfeld (1897-

1969) fue un revolucionario arqueólogo de estas formas y sentidos. Perseguido, como tantos otros alemanes, por no declararse vasallo del III Reich, logró dos hazañas: escaparse de un campo de concentración y entusiasmar a las democracias con su explicación de la feminidad en el arte.

Un original suyo aparecido en la revista *Verve* (Inspiración), dejó asombrado al mundo de la publicidad y de la estética de su tiempo. En encuadre inesperadamente *próximo* al ideal, presentaba Blumenfeld un torso y rostro de mujer, en impresionante escorzo, y apenas ocultos por una tela humedecida.



Fig. 10. Sin título. Portada interior revista *Verve*. Erwin Blumenfeld.

No se sabe ya si estamos ante una escultura o una fotografía, a pesar de que el sustrato pictórico no ha sido eliminado del todo, sin duda conscientemente. Parece obra miguelangelesca, pero *mejorada* en la ecuanimidad. El cuerpo vive una tensión excepcional, aunque positivista —diríamos una calma praxiteleana—, de la que forma parte la mente, que se resguarda en el velo sin por ello anular la fuerza de sus preguntas. Porque es él, el ideal, el que pregunta al absorto espectador. Atmósfera inigualable, donde lo que se ve, *sin ser visto*, es lo que importa. Es ésta belleza que no defrauda, pero no porque no sea expuesta, sino porque se afirma con discreción y elegancia. Es *la belleza que cuenta*, la que emociona y hace pensar, la eterna.

En 1941, un fotógrafo húngaro, Martin Munckasi (1896-1963), emigrado a Estados Unidos, realizará un desnudo fascinante, donde aparece *la mujer continente*: senos que son colinas, abdomen que actúa como profundo valle, muslos que, en su colateralidad escarpada y vigilante, definen las torrenteras estéticas que protegen la caverna mágica, el espacio indefinido.

Munckasi recortó el cuerpo femenino sobre un fondo blanco, y en la línea de la columna vertebral insertó como un velado blanquecino, fluído vaporoso en forma de mar de nubes. La mujer es también *accidente* geográfico, acepción tectónica que demuestra plenamente los movimientos naturales del planeta de la vida.



Fig. 11. Sin título. Munckasi

Con su geometafísica en levitación, Munckasi nos acerca a la belleza y, al mismo tiempo, la proyecta con fuerza hacia un espacio inalcanzable. La mujer vuelve a ser un sueño, y la utopía parece practicable, puesto que conocemos todas y cada una de sus partes. No obstante, está por

comprobar que sepamos entender el todo. Ahora bien, la supervivencia de todo ideal reside en su inaccesibilidad: si lo poseemos enteramente, perdemos el asombro; con lo que nos quedamos no sólo sin ideal, sino sin trabajo histórico que hacer como hombres. Y también desnudos de emoción, necesitados de encontrarnos con esa sorpresa histórica, a la vez innovada e inmutable, que es la mujer.

