

Sobre ciencia, arte y movimientos sociales

María ÁNGELES DURÁN
Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.

RESUMEN

Los movimientos sociales generan su propia cultura, y el arte es una de las manifestaciones más sensibles a los cambios sociales. En este ensayo, la autora analiza la relación entre los movimientos sociales de mujeres y la búsqueda de nuevas formas de expresión, tanto en la ciencia como en el arte.

Doce obras plásticas (de pintura y escultura) desde el Renacimiento hasta hoy, sirven de hilo conductor a una reflexión sobre las motivaciones, límites y posibilidades de la creación artística.

ABSTRACT

Social movements create their own culture, and art is one of the more sensitive manifestation of social changes. In this essay, the author analyzes the relationship between the social women's movements and the search of new forms of expression, in science as well as in art.

Twelve plastic master pieces (paintings and sculptures), since the Renaissance to nowadays, give base to a reflection on the motivations, limits and possibilities of artistic creation.

PALABRAS CLAVE

Arte, mujer, movimientos sociales.

KEY WORDS

Art, woman, social movements.

1. INTRODUCCIÓN: ¿HUBO ALGUNA VEZ RENACIMIENTO?*

En 1918, un jovencísimo Ortega y Gasset visitó en Madrid la «Exposición retrospectiva de retratos femeninos españoles» organizada por la Sociedad de Amigos del Arte. Allí le impresionó el retrato del maestro Jorge el Inglés «La marquesa de Santillana» (1455), que dió pie a su conocido ensayo «Divagación sobre el retrato de la marquesa de Santillana». (Fig. 1). Este fué su primer ensayo sobre las relaciones entre hombres y mujeres, un tema al que volvería repetidamente a lo largo de su vida, y en el que obtuvo una influencia considerable, no sólo en aquellos años sino hasta fechas muy recientes.



Figura 1. «La marquesa de Santillana». Maestro Jorge el Inglés, 1455.

* En la preparación de los materiales plásticos ha colaborado Virginia Campos. Agradezco también la ayuda que me han prestado en la Biblioteca del Instituto de Economía y Geografía del CSIC.

No voy a exponer aquí el pensamiento de Ortega sobre las relaciones de género, porque no es ese mi objetivo y porque, además, ya lo he hecho detalladamente en otro lugar^{**}, constatando mis serias discrepancias en ese punto respecto al maestro de la filosofía y la sociología española.

Pero sí quiero tomarlo como objeto de reflexión sobre el modo en que cada época, cada individuo y cada movimiento social se enfrenta a las ideas de los grandes sujetos (individuos o instituciones) de épocas pasadas. Los objetos de arte actúan muchas veces como catalizadores, precipitando de golpe las ideas y emociones que antes estaban en suspensión y no podían percibirse con claridad. A lo largo de estas páginas aparecerá constantemente el tema de la recepción pasiva frente a la recepción innovadora o crítica. Como decía Max Weber en frase lapidaria, «Los dioses son múltiples y nada nos liberará de la necesidad de elegir»: o, lo que es lo mismo, de decidir con qué huellas del pasado queremos identificarnos y a cuáles nos oponemos.

En el ensayo sobre la marquesa de Santillana pueden distinguirse claramente dos partes. La más extensa, que Ortega denomina «divagación», es un discurso sobre la diferencia entre el «ser» y el «presentarse» de las mujeres y los varones. Lo llama con acierto «divagación», porque son reflexiones relativamente sueltas, como forma modesta y libre de aproximarse a un tema en el que no pretende sentar cátedra sino reflejar sus propias reacciones. El resto, que es poco más que una excusa, tiene relación directa con el cuadro. Ortega describe su contenido, especialmente la postura, el gesto de las manos y el enjoyamiento, así como el estilo pictórico. Sitúa el cuadro, tanto por estilo como por tema, en la frontera entre el medievo y el renacimiento. Curiosamente, así como el ensayo de Ortega ha sido objeto de múltiples referencias posteriores, en ninguna de estas referencias se ha reproducido el cuadro que le sirvió de punto de arranque, y he tenido cierta dificultad en localizarlo. Me intrigaba conocer el objeto, la expresión plástica que originó la divagación filosófica de Ortega, y por eso, más que por el cuadro en sí o porque haya tenido en mí algún impacto, lo reproduzco ahora. ¿Realmente es renacentista esta mujer, esta dama de mediados del siglo XV?. Y si lo era: ¿En qué se concretaba su renacentismo, por comparación con su compañero y poeta, el marqués de quien toma el nombre?. En otro sitio he expresado mis dudas sobre la coincidencia de hombres y mujeres en las épocas históricas, y sobre la medida en que el Renacimiento renovó realmente las condiciones de vida de la mayoría de las mujeres^{***}. Creo que el

^{**} DURAN, M.A. (Ed.): «Mujeres y Hombres en la formación de la teoría sociológica». Centro de Investigaciones Sociológicas, Colección Academia. Madrid, 1996.

^{***} «Mil años de ausencia: la mujer en la Universidad Española». En Duran, M.A. (Ed.) «La mujer en el Mundo Contemporáneo», Universidad Autónoma de Madrid. Reeditado parcialmente en Documentos, n.º 3. Ministerio de Cultura. Monográfico sobre «Mujer y Educación». (pp. 43-46).

Renacimiento no llegó a las grandes masas de mujeres con los cambios filosóficos, técnicos y jurídicos del siglo XIV o XV, sino con los de finales del siglo XIX y del XX. En muchos lugares, remotos y próximos, pervive todavía el Medievo. Las posibilidades que en el cambio de milenio se plantean a las mujeres de los países desarrollados (acceso a la cultura y al empleo, control de la capacidad reproductiva, reconocimiento legal de la igualdad), sí son un verdadero desafío a la cultura tradicional, una auténtica transición o cambio de época. Un verdadero Renacimiento, que describe mejor su modo de vida que la etiqueta del post-modernismo en la que sólo unas pocas pueden reconocerse.

Estas páginas son también, en cierto modo, una divagación, un diálogo silencioso con algunas obras de arte que me han empujado a la reflexión sobre el proceso creativo y las conexiones entre ciencia y arte. No pretenden representatividad, ni especiales conocimientos en historia o sociología del arte, pero recogen una experiencia personal prolongada, un modo de vivir cotidianamente la cultura sin olvidar la condición simultánea de sujeto social activo en la formación del pensamiento y en la participación en los movimientos sociales.

2. SOBRE LA CREACIÓN

Probablemente no hay en nuestros días ningún icono que simbolice mejor la creación, para mayor número de personas y en mayor número de países, que el gesto recogido por Michelangelo en «La creación de Adán» en la Capilla Sixtina de Roma (1508-1512), donde casi se tocan en la punta de los dedos el Creador y Creado. Es un gesto copiado y repetido hasta la saciedad. En el fragmento más utilizado, fuera del contexto de la pintura, las manos aparecen desprovistas de connotaciones, y es esa condición universal y abstracta lo que potencia su capacidad simbólica (Fig. 2). Pueden significar muchas cosas al mismo tiempo, servir de vehículo para sentimientos o ideas muy diferentes. Sin embargo, de hecho, lo que el artista pintó y lo que contemplan las multitudes que se agolpan en el museo vaticano es una escena plenamente connotada de género; es la relación entre el máximo sujeto, el Creador Dios Padre, y el fruto último de su capacidad de crear, el Hijo Hombre.

Si nos preguntamos por las ideas que dan base cognoscitiva a la pintura, lo que algunos llaman el «programa epistémico» de la obra, es difícil no asociar esta representación del padre-hijo con las ideas de Aristóteles sobre la génesis de los animales, y del propio hombre. La relación evidente que ofrece la naturaleza es la de la madre con su descendencia, no la del padre: pero el sistema de ideas y de poder puede ser tan fuerte que invisibilice lo obvio, que convierta el

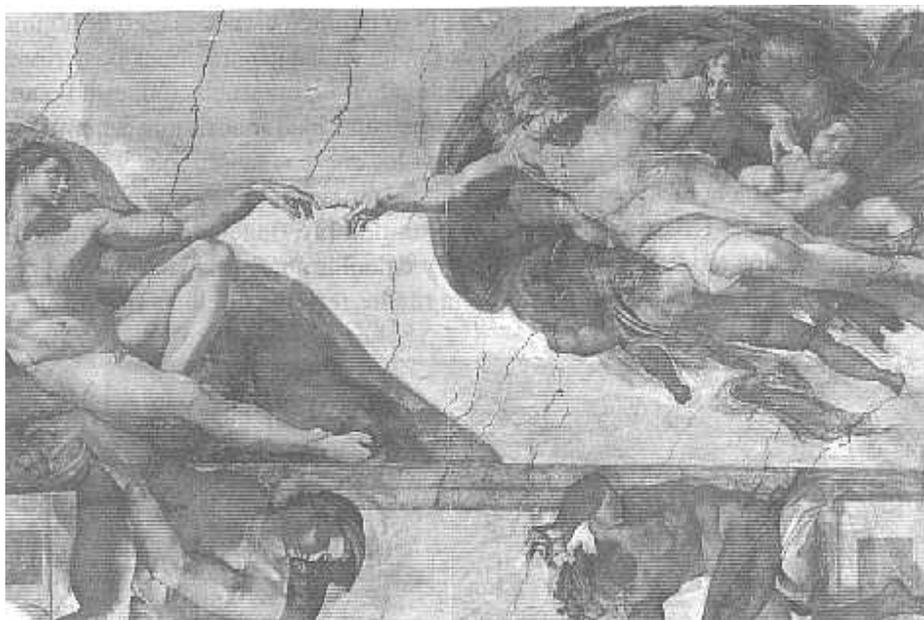


Figura 2. «La creación de Adán (Capilla Sixtina)», Miguel Angel, 1508-12.

cuerpo de la mujer en mero territorio nutricional. Durante siglos, la ciencia occidental ha sido ciega a lo que sus ojos veían, porque la correspondencia entre las distintas facetas del sistema de ideas requería la negación del papel esencial de las mujeres en el proceso reproductivo.

Hoy subsisten, bajo diversas formas, gran parte de estas ideas, y el arte nos educa en la continuidad de las imágenes, de las interpretaciones. Sólo sabemos que en algunos puntos del sistema de ideas ha aparecido fisuras que contradicen supuestos más generales: pero, ¿Cómo medir el alcance del resto? ¿Quién deshará los caminos andados, los modos de ver y de mirar, los sentimientos y emociones que cada forma transporta, el contenido de cada inocente signo?

* * *

Miguel Angel es también un introductor privilegiado al estudio de las relaciones entre naturaleza e historia, entre cuerpo e ideas. El se atrevió a esculpir —pionero en su época— un David completamente desnudo, perfecto en su naturalidad y en el detalle de cada rasgo, glorioso en su exaltación anatómica. No le importó, para ello, desafiar las convenciones sociales y morales de su época, innovar, aceptar el reto de las nuevas corrientes: una innovación que le trajo innumerables disgustos y amenazas (el David hubo de ser trasladado de sitio para

protegerle de las continuadas agresiones), pero también el mecenazgo de algunos grandes de su época y la admiración y la huella en las generaciones posteriores.

Sin embargo, su sistema de ideas (fidelidad en la representación, estudio anatómico minucioso) no se aplicó con la misma capacidad innovadora a hombres y mujeres. El contraste entre su modo de tratar los cuerpos masculinos y femeninos es muy visible en la Pietá (1486-87), esculpida sólo pocos años antes que el David.

El cuerpo del Cristo yacente es el de un hombre flagelado, en el que pueden contarse los tendones y las costillas, y calcular aproximadamente su edad, talla y peso. Por contraste, el rostro de la madre refleja la belleza imposible de

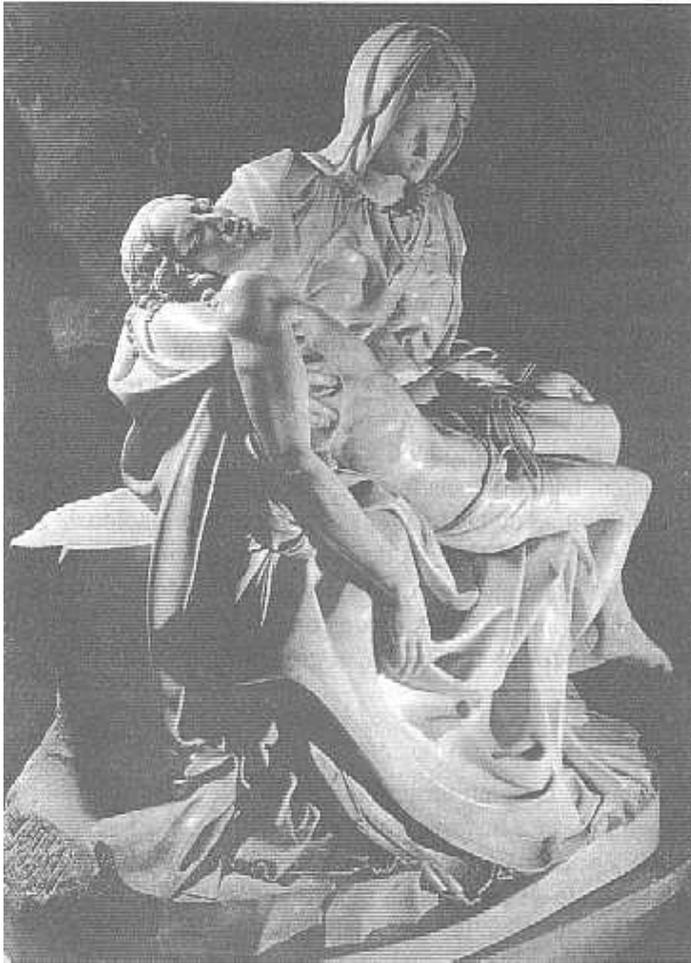


Figura 3. «La Pietá». Miguel Ángel, 1486-87.

una virgen joven. Jesús es la interpretación realista de un cuerpo herido, en el que se lee la vida como contrapartida de la muerte. Sin embargo, María no tiene edad: es ante todo un gesto, un símbolo construido de ropajes, ajeno a las arrugas y al decaimiento que deja tras de sí la vida, el dolor y el gozo. María es un sujeto imaginario, idealizado, más próximo a la figura quimérica de los ángeles que a lo que habría de ser una naturaleza envejecida, sofocada por el peso, sobre sus propias rodillas, del hijo que ella gestó treinta y tres años antes. A Jesús, aunque Dios, Miguel Ángel le ofrece plena cabida en el mundo de los hombres. A María, aunque humana, la excluye de su naturaleza y de su tiempo.

* * *

En la Galería de la Academia de Florencia se exhibe un grupo de piezas inusuales, llamadas generalmente «Los prisioneros» (1505-06). Quedaron abandonados, a medio hacer, en la cantera, pero el prestigio del Buonarroti las ha llevado hasta una sala preferente, por la que cruzan anualmente millares de visitantes. [Fig. 4]. Esas esculturas actúan sobre los espectadores como tests



Figura 4. «Los prisioneros» (San Mateo). Miguel Ángel, 1505-06

proyectivos, abiertos a la participación —consciente o inconsciente— del observador en su acabado. Guardados dentro de la piedra, pugnando por salir, los prisioneros son una metáfora excelente del proceso de producción de ideas: y nos atraen y emocionan precisamente por ello, por la fuerza con que hacen visible las resistencias de todo tipo (sociales, culturales, económicas, legales, etc.) al nacimiento y expresión de nuevos conceptos.

Cualquiera de estas figuras, como la llamada de «San Mateo» es mucho más que una descripción o relato. Su inacabamiento transmite alrededor un malestar, un desasosiego contagioso, como una súplica para terminarlos que tuviera fuerza de orden: como si la tarea de rematar el proyecto intelectual del que formaban parte fuese también una obligación moral, y no sólo artística.

Hace años, cuando ví los prisioneros por primera vez, me impresionaron más que cualquier otra de las obras acabadas de Miguel Ángel. Se convirtieron en referencias plásticas e intelectuales para mi propio trabajo, y en varias ocasiones su recuerdo me ha alentado a tomar decisiones arriesgadas. Sin embargo, tanto el apóstol como los otros prisioneros son, desde su esbozo, sujetos varones. Aunque toscos, la generización se produjo en el primer esculpido de la piedra.

Ante ellos me pregunto cuántos años, generaciones o siglos habrán de pasar para que las mujeres podamos reconocernos en los sujetos creadores de la idea y la palabra, sin tener que transmutarnos en «el otro». ¿Qué nuevo modo de mirar y ser miradas nos aguarda y qué precio tendremos que pagar todavía por ello?

3. MARÍA DE LA LUNA

En los últimos quinientos años, (1496-1996), la mayor parte del arte occidental ha sido religioso; y si nos limitamos al arte español, aún más, porque la burguesía fué escasa y los artistas trabajaron durante estos siglos mayoritariamente para oratorios, capillas, catedrales y órdenes religiosas.

Consecuentemente, el imaginario colectivo de los españoles está construído sobre unos cimientos de Cristos, Niños, Madonnas, Santos y escenas bíblicas que todos hemos visto por doquier, no sólo en los museos o libros sino en las actividades de la vida cotidiana. Santiago y María comparten imagen como patrones de España, El Pilar simboliza la resistencia ante el pueblo vecino, Guadalupe une los cultos peninsulares con los de América. Por ello quiero detenerme en una de las imágenes más difundidas, la de la «Inmaculada Concepción de El Escorial», de Murillo (1687) [Fig. 5], explicitando el sentido que tiene dentro de nuestra cultura.



Figura 5. «La Inmaculada Concepción de El Escorial». Murillo, 1678.

La Inmaculada fué, antes que ninguna otra cosa, una posición intelectual ante las causas del nacimiento de María, con rango institucional de dogma de fé, que con el paso de los años ha perdido gran parte del carácter compulsivo (frente a no creyentes) que tuvo su proclamación. Se conmemora el ocho de diciembre con una jornada festiva y en los años del primer desarrollismo (década de los cincuenta y sesenta) y el «Día de la Madre» fué aprovechada por los grandes almacenes para convertirlo en un aliciente comercial en una época baja de ventas. Después, y por presión de las autoridades religiosas, la fiesta de las madres se trasladó a otras fechas, a finales de la primavera. A

partir de 1978, la festividad de la Inmaculada casi se superpone con el Día de la Constitución (6 de diciembre), lo que provoca considerables desajustes de pareceres entre los representantes del Gobierno, los patronos, la Iglesia y los asalariados.

Una de las diferencias entre los templos católicos y los de otras confesiones (musulmanes y judíos, pero también protestantes y ortodoxos) es la profusión de imágenes, y entre ellas las imágenes de María. A pesar de que el principio organizador de las ideas en la cultura cristiana sea principalmente masculino (Padre, Hijo y Espíritu Santo; y sus apóstoles y vicarios en la Tierra, todos varones), en la mayoría de las iglesias las representaciones femeninas tienen una fuerza similar a las representaciones masculinas. De ello se encargan el número y tamaño de las imágenes, su iluminación y los lugares visibles que ocupan, la asistencia de devotos a los ritos, las flores, los cirios y las donaciones expuestas.

En otro plano simbólico, la fuerza del marianismo se refleja en al abundancia de invocaciones a María entre los nombres de las mujeres. De hecho, la mayor parte de las mujeres españolas nacidas en la década de los cincuenta y sesenta tienen nombres compuestos con una advocación mariana y tampoco es raro encontrar esta advocación en los nombres compuestos de los varones.

Sin entrar en las explicaciones teológicas o institucionales internas de este hecho —que para ello hay expertas y expertos excelentes— resaltan las continuidades evidentes entre María, Astarté, Isis y otros principios religiosos femeninos del Mediterráneo. En el borde del siglo XXI, María recoge —porque nosotros lo proyectamos sobre ella— gran parte de los atributos, formas y símbolos que en otras épocas se proyectaron sobre las diosas y personajes míticos de las culturas ya desaparecidas. También Isis fué una virgen madre, eternamente joven, benéfica y capacitada para intermediar y sanar. Y Astarté, la diosa alada a la que se imploraba fecundidad en el Levante, es casi idéntica, como bien puede verse en el Diccionario de Religiones Prerromanas de Blazquez, a los angelillos mofletudos y sin cuerpo que escoltan a la Virgen en el cuadro de Murillo.

Ninguna cultura puede inventarse desde cero, y los rasgos se modifican y perpetúan a través de los siglos. Por eso la luna y las estrellas, los azules del cielo y de la noche que suelen teñir la túnica y el manto de María, no surgen por azar, sino traídos por el hilo de tiempo que une su iconografía a los cultos selénicos, vinculados a las sociedades matriarcales —reales o imaginadas— en que predominan la madre-tierra y la noche sobre el padre-sol y el día.

En una contradicción insalvable, que la convierte en modelo inasequible a las mujeres de carne y hueso, María se desdobra incesantemente en Mater y Virgo, en dolorosa y amantísima, concebida sin pecado y capaz de nacer un hijo como el rayo de luz, atravesando su cuerpo sin romperlo ni mancharlo.

El movimiento moderno por la igualdad de las mujeres ha producido muchas reivindicaciones legales y bastantes nuevos conceptos e ideas, pero todavía no ha sido capaz de dejar una impronta importante sobre esa forma profunda y duradera de conocer que es el arte. Sin embargo, los movimientos sociales necesitan imágenes, música, ritmos y lugares propios. El feminismo tendrá que hacerlo, y no podrá arrasar lo que hay ni inventarlo todo desde cero. En la Europa del Sur, el imaginario femenino más poderoso es, sin duda, el mariano. Y ningún otro imaginario podrá oponérsele sin desafiarlo o sin fundirse con él para dar lugar a un sincretismo nuevo, uno más entre los cientos que ha ido conociendo a lo largo de las generaciones.

4. LA LENGUA DE PIEDRA

Sobre la puerta principal del Palacio del Congreso, en Madrid, hay un grupo escultórico tallado en piedra. Son mujeres ataviadas con peplos clásicos, cuya historia y significado desconocen casi todos los que cruzan bajo ellos. Coronan la fachada con sus gestos detenidos, y durante muchos años fueron las únicas que habitaban el recinto.

La concesión de un lugar tan preferente a figuras femeninas, cuando el acceso real al hemiciclo estaba vedado por la ley o la práctica a las mujeres, obedece a la vieja y exasperante tradición de conceder lenguas de piedra a quienes en vida se niega la voz y el voto. Todavía rige en el mundo occidental el ideal milenario de la mujer prudente, que guarda silencio, escucha con respeto y asiente. Fray Luis de León, en su elogio a la perfecta casada, se apoyaba en la imagen de Fidias esculpiendo a la mujer sobre la tortuga, para ejemplificar la virtud de la mujer en el animal mudo. Y no es sólo el silencio en las instituciones de representación política, sino en las iglesias, en los foros, en las academias, incluso en el interior de las familias.

En el cuadro de Delacroix «La Libertad conduciendo al pueblo» (1831) [Fig. 6], puede verse la contradicción entre la escasa presencia de mujeres protagonizando el pueblo, y el lugar central que ocupa la alegoría de la Libertad. A las patrias, como a las virtudes cardinales y a las ideas abstractas, suelen dárseles nombres e imágenes femeninas: pero las mujeres verdaderas tienen que conquistar todavía el derecho al logos. Al pensamiento propio sobre sí y sobre los otros, nacido de la creación y no de la obediencia repetida.



Figura 6. «La libertad guiando al pueblo». Delacroix, 1831.

5. LA CREACIÓN DESDE FUERA

El arte y la ciencia producen realidad además de conocerla. El que pinta, mide, pesa o disecciona, configura en cierto modo al retratado, al medido, al diseccionado: impone el modo de ver, el modo de conocer e interpretar lo que conoce, las prioridades que destacan y las minorizaciones que se desestiman.

Algunos sujetos, individuales o colectivos, tienen la fuerza necesaria para medir e interpretar a los otros, recreándolos a la medida de sus propias necesidades. Les imponen sus códigos, sus palabras, sus interpretaciones: cuentan con sus propios juristas, estetas, filósofos y moralistas, que construyen el mundo convenientemente, un mundo entre los muchos superpuestos. No necesitan verse a sí mismos a través de los demás, porque ellos son el canon. Y no es que su conocimiento, de arte o ciencia, sea menos verdadero que el de los excluidos; sólo que, de las muchas realidades posibles, algunas destacan sobre las demás, apagando el resto. Quienes no producen su propio conocimiento, su

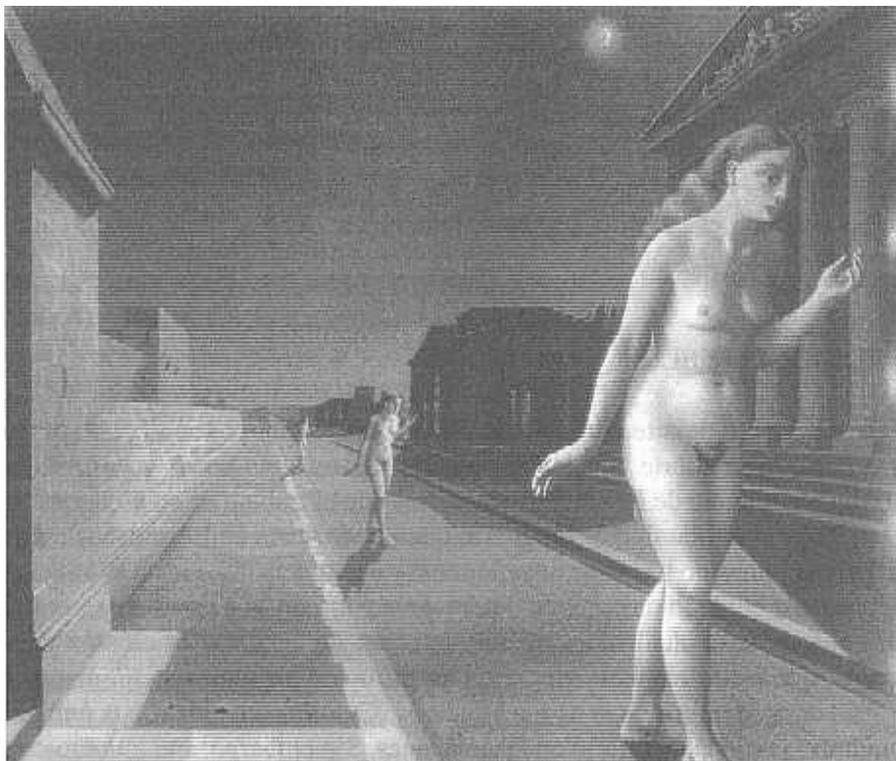


Figura 7. «El eco». Paul Delvaux, 1943.

propia historia y estética, y medicina, y derecho, y economía, y moral, están condenados a pensarse tal como les pensaron otros.

Paul Delvaux pintó en 1943 este cuadro titulado «El Eco» [Figura 7]. En el paisaje nocturno, sobre la perspectiva inacabable de edificios a oscuras, la figura de una mujer desnuda se repite, en la misma postura. La mujer segunda es la reproducción exacta de la primera, y la tercera de la segunda. Entre ellas no hay variación, no tienen vida, no deciden sobre sus propios pasos. Se ofrece a la mirada del espectador su gesto detenido, incomunicadas las unas con las otras, solitarias en la calle vacía, despojadas más que desnudas, creadas por el ojo que marca la perspectiva, desde fuera y para fuera.

Desde que Concepción Arenal entró subrepticamente en la universidad española ha pasado siglo y medio. La presencia de las mujeres en las aulas universitarias es hoy mayoritaria, (—la escucha, la repetición—) pero no se corresponde con la producción intelectual nueva, imaginativa, que tendría que haberla acompañado. El mito del conocimiento universal («el único posible»)

es la mejor garantía de que quienes llegaron tarde al proceso de producción sistemática de ideas sigan las mismas trochas que otros abrieron en su ausencia. Como el cuadro de Delvaux, el trabajo repetitivo se produce en la franja de los colores fríos: ni la pasión ni el riesgo alteran el ritmo monótono y calculado de las reproducciones.

El eco es el ajuste más fácil a lo que ya estaba hecho. Pero en sus cortos límites no cabe el destello de la creación desde dentro, hacia direcciones no ensayadas todavía.

6. EL MUNDO FELIZ

Si cada obra de arte contiene un programa epistémico, habría que preguntarse por qué en el arte occidental moderno aparece tan pocas veces reflejado el trabajo cotidiano de las mujeres, y menos aún el trabajo de su vida, que es la gestación y alumbramiento. En el arte que puede verse en los museos españoles, ambos temas no pasan de anecdóticos: y cuando aparecen, suele tratarse de visiones tan edulcoradas que cualquier parecido con la experiencia cotidiana sería una mera coincidencia. La acumulación de cargas y la escasez de alimentos, que históricamente marcaron en Europa a las mujeres con una media de años de vida inferior a la de los hombres, (Cipolla, «Historia de la población mundial») no tiene un reflejo en las imágenes. Sin embargo, son numerosos los lienzos que recogen las actividades gloriosas (la batalla, la muerte del héroe) de los varones, cuya mortalidad media era, a pesar de las guerras, inferior a la de las mujeres. Las duras condiciones de trabajo en los campos o en el interior de los hogares se trasmuta en el arte en bodegones coloristas y relucientes, donde las mujeres visten ropas incontaminadas por el sudor y la suciedad. La multiplicidad de tareas hogareñas también se resuelve plásticamente con una placidez extrema, conciliando los cuidados de la cocina con el hilado o tejido y la vigilancia o juego de los hijos. Todo ello, a pesar de la mortalidad infantil y el alto índice de accidentes y mutilaciones que han acompañado durante siglos la formación de las sociedades europeas.

La mayoría de las mujeres que el arte retrata son felices y hermosas, o al menos lo parecen. No cumpliría los cometidos para los que el retrato se hace, si traslucieran la tristeza, el conflicto, el pesimismo o el sufrimiento. Las mujeres hermosas son las que se pintan, para conservar el momento de su hermosura y deleitar a su dueña —o su dueño— en el recuerdo cuando desaparece. ¿Por qué, en nuestra cultura, la obligación de la felicidad y la belleza, sólo atenuada respecto a la sonrisa mágica y conjuradora de los pre-clásicos griegos? ¿Es que no cabe, especialmente entre las mujeres, otra actitud, otro



Figura 8. «El grito». Edward Munch, 1893.

sentimiento? ¿Qué tipo de verdad o falsedad requiere el artista de su modelo, y viceversa?

En el jardín de El Retiro, en Madrid, hay una plazoleta de altos árboles, con un conjunto de esculturas. Representa a una mujer asomada al balcón (mármol blanco, frágil figura), mientras recibe el cumplido de un hombre a caballo (ancho, de metal oscuro). Es una pareja amable, adecuada, ella en su recinto y él en movimiento; pero, ¿Cuántas mujeres coetáneas del escultor fueron felices obedeciendo el canon? ¿Cuántas hubieran querido romper los límites de la balaustrada, olvidar su graciosa inmovilidad, ocupar espacios alejados?

Si la tranquilidad que este arte retrata fuese real, profunda, no habrían podido surgir y extenderse los movimientos sociales. «El Grito», de Munch (1893) [Fig. 8], expresa los sutratos de malestar y angustia que nutren —aunque sólo sea en parte— a los movimientos sociales. Igual que la mujer desencajada y sollozante de Picasso (1937) [Fig. 9], anticipo de un Gernika inexistente que condense el terror de las mujeres que han sufrido por serlo, números ciegos e impersonales entre las estadísticas anuales de violaciones, asedios, abusos, y maltratos.



Figura 9. «Mujer sollozando». Pablo Picasso, 1937.

Tanto Munch como Picasso muestran, en estas dos obras, el dolor de los sujetos aislados, que no pueden hacer de su experiencia personal otra cosa que el grito y el gemido. Los movimientos sociales reciben su energía de los sentimientos de sus miembros individuales, pero transforman el sentimiento en acción a través de la ideología y la capacidad organizativa. Ningún movimiento se formará sin que muchos sujetos individuales pasen por la experiencia dolorosa y asumida del conflicto y la ruptura, pero eso sólo no basta: hace falta también la esperanza, la fe, la decisión de buscar salida conjuntamente a los problemas o conflictos que en solitario no pueden resolverse.

El arte es un vehículo mejor para canalizar emociones que las propias palabras. Una imagen, una canción que sirviera de símbolo y espejo, impactaría más en el movimiento de mujeres que una colección completa de obras eruditas o un cambio legislativo.

Yo he buscado esa canción o esa música y esa imagen, pero no las he encontrado. Tal vez existen y no las conozco, pero lo más probable es que no

hayan nacido todavía. Como el prisionero de Miguel Angel, en algún lugar, un proyecto espera su forma definitiva.

7. LOS LÍMITES DE LA MISMIIDAD

Los movimientos sociales se argamasan en torno a experiencias o expectativas compartidas por sus miembros; sin embargo, la homogeneidad absoluta no es posible y el pacto sobre el grado de aceptación de los ajenos (el alter, el otro) es un desafío organizativo permanente en todos los grupos e instituciones. ¿Hasta dónde llegan los límites de aceptación y rechazo de los que son diferentes? ¿Hasta qué punto se concilian los principios de identidad y diferencia?

El cuadro de Guillermo Pérez Villalta «El mar de las dudas» (1987) [Fig. 10], es un buen punto de partida para una reflexión sobre este tema. El movimiento de mujeres se enfrenta constantemente con el desafío intelectual y afec-

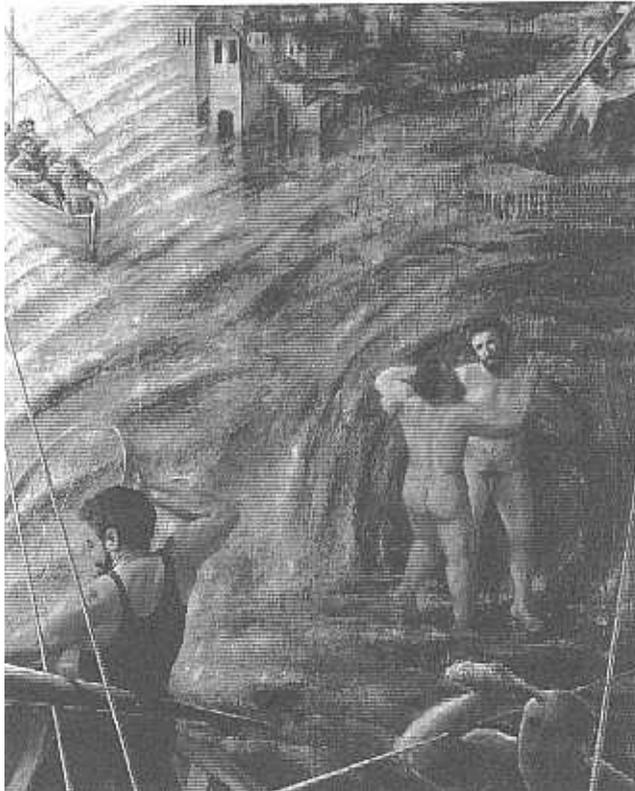


Figura 10. «El mar de las dudas». Guillermo Pérez Villalte, 1987.

tivo de la alteridad; con el hecho de que hombres y mujeres conviven en el mismo espacio y tiempo, en una relación de igualdad desigual y de intercambio inestable; sometidos unos y otras a las pulsiones de la biología y a las presiones de los códigos sociales: y en una relación que es privada y pública, individual y colectiva, libre y obligatoria al mismo tiempo.

Una de las soluciones posibles a este desafío es reducir el reconocimiento del Otro, cerrar el círculo de los iguales y volverse sobre la mismidad. Como los pescadores de este Tiberiades contemporáneo luchando contra las aguas, milagrosamente en pie sobre el centro del remolino.

Sin embargo, los límites de la mismidad son muy estrechos. A medio plazo el enclaustramiento no resuelve ninguno de los problemas soterrados, ni intelectuales, ni afectivos ni organizativos. El guetto cercena la posibilidad de entender al otro y de ganar, aunque sea lenta y dificultosamente, ese mismo reconocimiento.

8. SOBRE EL MODO DE LEER A LOS CLÁSICOS

La creación del pensamiento (de la ciencia, del arte) es un proceso comunicativo en el que unos sujetos producen y otros reciben. El énfasis del análisis puede ponerse en el contenido, pero también en el proceso y en los polos o sujetos de la relación.

El cuadro de Francis Bacon «Estudio sobre el retrato de Inocencio X por Velázquez» (1953) [Fig. 11] refleja la clara postura del pintor ante el sujeto estudiado. Pero si es cierto que Inocencio X no se gustó en el retrato inteligente de Velázquez, («Demasiado verdadero», dijo) probablemente en la interpretación de Bacon ni siquiera se habría reconocido. El cuadro de Bacon es un ejercicio analítico en el que el pintor no disfraza su presencia. Cuando lo pintó era un desconocido, pero hoy le han consagrado los críticos, el público y los museos. Quiso que su presencia en el cuadro fuera tan visible como la de Velázquez autoretratándose en *Las Meninas*.

A las mujeres del siglo XX, que acceden por primera vez masivamente, como colectivo, a los centros superiores de investigación y enseñanza, les toca revisar la obra de unos padres fundadores que llevaron (—sin ser conscientes de ello en la mayoría de los casos—) el sexismo hasta las bases intelectuales de sus propias disciplinas. Ningún dominio del conocimiento escapa a este sesgo, aunque sólo en algunos casos sea tan burdo o visceral que se manifieste en la superficie. Pero las mujeres, y cualquier otro colectivo emergente a la condición de sujeto, tienen que encarar el mandamiento científico de la objetividad, el diluimiento del sujeto cognoscente en la condición universalizadora del «se» y el



Figura 11. «Estudio sobre el retrato de Inocencio X por Velázquez». Francis Bacon, 1953.

«es». Diluimiento y desaparición que es altamente funcional para los conocimientos dominantes, ya sea en arte o ciencia, que pretenden igualarse con el canon, con lo que es y debe ser. Pero que difícilmente pueden adoptar como único, o como suyo, quienes constataron y aún constatan su ausencia en el proceso de creación y transmisión de ese sistema.

Los sentimientos son un acicate poderoso del pensamiento; le dan alas, lo empujan, o, por el contrario, lo amarran e incapacitan su vuelo. Aunque el retrato de Bacon sea terrible, excesivo, hay en él una fuerza extraordinaria, una especie de compromiso con la búsqueda de lo esencial que le hace más vivo y real que otras visiones más matizadas. Lo que Bacon hizo con el cuadro de Velázquez no es sino un paralelo de lo que otros y otras Bacon podrían hacer con la mayor parte de los fundadores del pensamiento occidental, en las

ciencias, las artes y las letras. También la medicina y el derecho, la economía y la lengua, la ética y la estética son fronteras de reinos. Comunidades que condensan poder y generan consagrados y excluidos. Pero, ¿Es necesario enfrentarse a lo anterior, a las raíces, con esta virulencia, con esta fiereza desgarrada? ¿En qué puntos, en qué momentos es necesario llevar la confrontación hasta el fondo, sin concesiones ni treguas, con todas sus consecuencias?

Un cierto grado de rechazo y conflicto es inseparable de la innovación y los movimientos sociales no pueden renunciar a ello. El problema radica en mantener la oposición sin destruir al oponente ni destruirse a sí mismos. En saber cuándo, dónde, por qué y contra qué. Y en distinguir las batallas, tanto perdidas como ganadas, del sentido de la guerra.

9. IMÁGENES DE LA CIENCIA

La imagen de la ciencia que más se repite en las ilustraciones medievales y modernas es la del árbol. Un árbol añoso, pleno, cargado de hojas y frutos. Cada rama representa un saber o disciplina, y cada naranja o manzana, un descubrimiento.

Recientemente, el imaginario colectivo de la ciencia se ha poblado también de movimiento, con las cadenas coloreadas de ADN o la multiplicación fosforescente de los virus que la televisión populariza en todos los hogares. A pesar de estas nuevas imágenes, la vieja representación de la ciencia como árbol crecido y armonioso sigue en vigor, y da pie a los logotipos y símbolos de academias y centros de investigación.

Como poder que es, la ciencia tiende a la soberbia y al encastillamiento. Sus instituciones, junto a otras actividades más valiosas, pierden un tiempo precioso remirándose, haciendo consultas a sus espejos/index: «Dime, espejito mágico: ¿habrá alguien más hermoso, más citado, más eficiente que yo?».

Si fuese una aspiración o un modelo, esta imagen armoniosa de la ciencia merecería más respeto del que ahora goza. Porque, siendo todo lo que es, la ciencia es también lo que no ha sido, lo que no será. Nadie duda que la ciencia sea una rama frondosa, con hojas tiernas y frutos dulces: pero la ciencia es también mutilación, asfixia, desinterés, silencio. Su desarrollo se ha conseguido acallando unos intereses para potenciar otros, y los excluidos del acceso forman un ancho mar, miles de veces más grande y profundo que las diminutas islas de conocimiento sólido, o solidificado, sobre las que nos asentamos. Haría falta un artista como El Bosco, que introdujera corrosión y despojo ante tantas complacencias excesivas. Que mostrara las verdaderas proporciones de lo que no sabemos y no queremos saber. Que señalara la fragilidad cotidiana, como el Jardín de las Delicias, en que se convierten los conocimientos cerrados.

Aunque los movimientos sociales necesitan de la ciencia y el arte, no siempre disponen del arte y la ciencia acorde con sus necesidades. Los movimientos pertenecen a la esfera del hacer. La ciencia, a la del pensamiento. Un pensamiento que con facilidad deviene en mero instrumento, en técnica autonomizada respecto a los compromisos y las exigencias morales. Falto del sentido que le proporcionaría la reflexión cotidiana sobre su principio y fin. Ajeno.

Tampoco el arte tiene obligación de compromiso, ni de sentimiento; pero al menos, a diferencia de la ciencia, en su esfera no están prohibidas las emociones, no se descalifica por transparentar la esperanza o el deseo. A los movimientos que reciben un pensamiento otro, construido en su ausencia y, a veces, en contra de ellos: ¿Qué otra posibilidad de expresión les queda, sino el arte en cualquiera de sus rudimentarias formas?

10. LA PAZ POSIBLE

Cierro este ensayo con una aspiración y un pronóstico, que toma cuerpo en el cuadro de Antonio López «Mis padres» (1956) [Fig. 12].

Lo hago con un poco de miedo, porque es difícil establecer una relación, siquiera sea breve y modesta, con objetos que otros conocen bien (su proce-



Figura 12. «Mis padres». Antonio López, 1956.

dencia, paradero, las circunstancias que los inspiraron, los materiales y técnicas con que se han construido) cuando para mí son sólo motivo de reflexión o de afecto. A pesar de ello, asumo el riesgo de mi ignorancia, porque son objetos de mi propia vida, y sigo con ellos.

Me gusta esta pareja de edad mediana, el aire acogedor de ambos: y el fondo de la calle, como de domingo por la tarde, tan cercano que lo reconozco y tan lejos ya que resulta (—tiempo pasado—) perdido y distinto. Tal vez encuentre en este viaje del pintor a sus orígenes, en su recreación de la genealogía familiar, el reflejo de otras familias y el sentido natural del tiempo. Porque en el proceso de sustitución de las generaciones, la paternidad es el futuro de los que hoy son hijos. El suelo y la raíz (—en el pensamiento, en la carne, en la expresión de sentimientos—) que otros nos dieron, se hará continuidad en nosotros, raíz y suelo de los que vengan.

A lo largo de estas páginas he traído las imágenes punzantes de la soledad, de la falta de voz, del miedo y del conflicto. Las mujeres tienen memoria cumplida, como colectivo, de todo ello, y por eso son imágenes necesarias. Pero no las únicas imágenes verdaderas.

También hay experiencia de amor y de encuentro. Los movimientos sociales, como los hijos, nacen desgarradamente, pero tras épocas de confrontación alcanzan etapas duraderas de madurez y de acuerdo. El cuadro de Lopez Garcia me parece, relatado en otro lenguaje, un compromiso equitativo entre las figuras del padre y de la madre, de la mujer y del hombre, parecidos en su fuerza y en el detenimiento con que se analizan. El gesto leve de la mujer, que el pintor casi repite en «Antonio y Carmen», sella un pacto sin vencedores ni vencidos, se abre al mundo desde el tranquilo discurrir de cada día. Tan cotidiano y sereno como podría ser el pacto de una ciencia y un arte integradores recuperando los modos de conocer que han sido excluidos.

La paz es posible, y la concordia. Aunque, ya lo dijo Heráclito, la armonía más difícil y valioso no es la de los iguales, sino la de los contrarios.