

La imagen femenina en el arte cubano. Un análisis desde la perspectiva de género

Melissa Margarita Enriquez Roche¹

<https://orcid.org/0000-0001-6218-0279>

Mely del Rosario González Aróstegui²

<https://orcid.org/0000-0002-3753-9849>

Recibido: 06.11.2019

Aceito: 05.01.2020

Publicado: 13.01.2020

RESUMEN

El tratamiento de la imagen femenina en el arte cubano responde a la evolución histórica de la representación de la mujer en el ámbito internacional. Durante su desarrollo ha estado atada a los cánones establecidos por una cultura patriarcal, de manera particular en el arte naif, que refleja la subjetividad de los autores sin mediar los filtros académicos. En el escenario cubano no existe una abundancia de literatura científica sobre la representación de la imagen femenina en el arte y su relación intrínseca con los contextos sociales de las mujeres, que en Cuba y Latinoamérica están conectados a una cultura históricamente falocéntrica. Se plantea como objetivo del estudio: identificar las características de la imagen femenina en el arte cubano, con énfasis en el arte naif. Para la obtención de resultados se emplean métodos en los niveles teórico y empírico. En el nivel teórico se emplea el método histórico-lógico. En el nivel empírico se utiliza el análisis documental, fundamentalmente los autores María Teresa Alario (2000), Adelaida de Juan (2002, 2006) y Yolanda Wood (2017). El presente artículo aborda el tratamiento de la imagen femenina en el arte cubano desde una perspectiva de género. Se concluye que la representación de la imagen femenina en el arte naif cubano responde a los esquemas de dominación patriarcal normalizados en la sociedad cubana actual.

Palabras clave: imagen femenina, arte cubano, arte naif, estudios de género.

A imagem feminina na arte cubana: uma análise da perspectiva de gênero

RESUMO

O tratamento da imagem feminina na arte cubana responde à evolução histórica da representação das mulheres na esfera internacional. Durante o seu desenvolvimento, tem estado vinculado aos cânones estabelecidos por uma cultura patriarcal, particularmente na arte naif, que reflete a subjetividade dos autores sem mediar filtros académicos. No cenário cubano não há abundância de literatura científica sobre a representação da imagem feminina na arte e sua relação intrínseca com os contextos sociais das mulheres, que em Cuba e na América Latina estão ligados a uma falocêntrica. Pretende-se como o objetivo do estudo: identificar as características da imagem feminina na arte cubana, com ênfase na arte naif. Para a obtenção dos resultados foram usados métodos de teóricos e empíricos. No que concerne ao nível teórico, utilizou-se o método histórico-lógico. No nível empírico utilizou-se a análise documental, principalmente os autores Maria Teresa Alario (2000), Adelaide de Juan (2002, 2006) e Yolanda Wood (2017). Este artigo aborda o tratamento da imagem feminina na arte cubana a partir de uma perspectiva de gênero. Conclui-se que a representação da imagem feminina na arte naif cubana responde aos esquemas de dominação patriarcal normalizados na sociedade cubana actual.

Palavras-chave: imagem feminina, arte cubana, arte naif, estudos de gênero.

The female image in Cuban art. An analysis from the gender perspective

ABSTRACT

The treatment of the feminine image in Cuban art responds to the historical evolution of the representation of women in the international arena. During its development it has been tied to the canons established by a patriarchal culture, particularly in naive art, which reflects the subjectivity of the authors without mediating the academic filters. In the Cuban scenario there is not an abundance of scientific literature on the representation of the feminine image in art and its intrinsic relationship with the social contexts of women, which in Cuba and Latin America are connected to a historically phallogocentric culture. The objective of the study is to identify the characteristics of the feminine image in Cuban art, with emphasis on naive art. To obtain results, methods at the theoretical and empirical levels are used. In the theoretical level the historical-logical method were used. At the empirical level, documentary analysis is used,

¹ Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas, Cuba. Correo electrónico: meroche@uclv.cu

² Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas, Cuba. Correo electrónico: arostegui@uclv.edu.cu

mainly the authors María Teresa Alario (2000), Adelaida de Juan (2002, 2006) and Yolanda Wood (2017). This article deals with the treatment of the feminine image in Cuban art from a gender perspective. It is concluded that the representation of the feminine image in Cuban naive art responds to the patriarchal domination schemes normalized in the current Cuban society.

Keywords: Feminine image in art, Cuban art, naive art, gender studies.

Introducción

Los orígenes del feminismo están directamente relacionados con el patriarcado como sistema de poder cuyo paradigma es una noción determinada de lo masculino asignada fundamentalmente a los hombres, y su correspondiente supremacía, basada en la servidumbre de la mujer y en una idea preconcebida de lo femenino. Ello produce un mundo asimétrico, androcéntrico, misógino y homofóbico que perpetúa la dominación patriarcal mediante mecanismos simbólicos reproducidos en el tiempo.

Puede decirse que el feminismo, en su sentido más abarcador, ha existido siempre, en la medida en que la mujer, ya sea de forma individual o colectivamente, reconoce su papel en el patriarcado y lucha contra él. Un feminismo premoderno se puede identificar desde la antigüedad, sobre todo a partir de investigaciones históricas que han profundizado en la figura de audaces mujeres en la Antigua Grecia. De esta manera puede apuntarse la presencia de mujeres en la escuela pitagórica o la figura de Safo de Lesbos en el mundo antiguo, la controversial figura de la bruja en la Edad Media (Michelet, 2009) y los escritos de mujeres cultas hasta el siglo XVIII sobre el valor del sexo femenino.

Los primeros síntomas del feminismo como movimiento sociopolítico, aun sin esta denominación *per se*, pueden rastrearse hacia finales del siglo XVIII. Se relacionó con la concientización de las mujeres como colectivo, de la opresión a la que habían sido y eran sometidas por parte de los hombres, producto directo del patriarcado en sus diversas fases históricas de modelo de producción. Esta toma de conciencia comenzaría a mover a las mujeres hacia la liberación de su sexo a través de las transformaciones de la sociedad.

La historiografía denomina “olas” a los distintos momentos históricos en que las mujeres se han articulado coherentemente desde la teoría y la práctica para reivindicar sus derechos. Es así que se identifican tres olas o momentos fundamentales: la primera a finales del siglo XIX y principios del XX, relacionada al movimiento sufragista; la segunda ola aparece en los años sesenta y setenta y se orientó hacia la liberación de la mujer en todos los ámbitos; mientras que la tercera ola, desde los años noventa hasta la actualidad, representa una continuación del feminismo de la segunda ola y una crítica a sus principales problemas.

Históricamente el papel de la mujer en el arte ha estado ligado al de modelo y fuente de inspiración (Paz, Hernández, Izquierdoy Brito, 2016). Desde la primitiva Venus prehistórica, símbolo de fertilidad, las vírgenes del Barroco o las bailarinas llevadas al lienzo por los impresionistas, siempre la mujer se construye como objeto de representación artística. Sin embargo, esta representación no provenía de la inocente subjetividad del artista o de la realidad, pues la manera de abordar la imagen femenina en cualquier práctica social está enteramente ligada a los roles preestablecidos asociados a la mujer de determinada cultura, tiempo y espacio (Rivero, 2011).

En el caso del arte, la mujer se convirtió en una construcción del sistema de dominación patriarcal que le confería un rol pasivo en el proceso de creación artística. Lo anterior la limitaba a ser representada en el lienzo y más adelante en el cine. Su imagen se construía para el placer de la mirada masculina, una mirada voyeurista y explotadora (Mulvey, 1975). La exclusión reafirmadora de un modelo androcéntrico sufrida por la mujer, se evidenció en todas las esferas de la sociedad y coadyuvó a la consolidación de un modelo educativo que la adoctrinaba en la sumisión a partir de un ideal femenino creado por la sociedad patriarcal.

La irrupción de la mujer en las artes visuales, como sujeto creador y no como objeto, fue un proceso paulatino en ascenso desde la llegada de la postmodernidad. En la segunda mitad del siglo XX, y en el fragor de la lucha de las feministas de segunda ola, las mujeres comienzan a adquirir

conciencia de los mecanismos actuantes en el proceso de la construcción de su imagen y a intentar subvertirlos, en ocasiones con escaso éxito, pues en su afán creador, no pueden escapar a los modelos tradicionales sedimentados por el sistema patriarcal. En muchas ocasiones, el hecho de que las propias mujeres sean las creadoras, no es suficiente para quebrar los moldes, pues su percepción de sí mismas y de sus congéneres obedece a los paradigmas de femineidad de sus sociedades, supeditadas a idiosincrasias masculinas. Para María Teresa Alario (2000):

(...) las imágenes han actuado a lo largo de la Historia como espejos que reproducían la situación social subsidiaria que ocupaba la mayoría de las mujeres; pero, a la vez, les ofrecía el modelo que las mujeres debían seguir, marcando la definición de su identidad personal y de género. (p. 60)

La mujer ha sido entonces, desde la antigüedad hasta las Vanguardias, objeto de la mirada androcéntrica, con su cuerpo desnudo y perfecto acorde a los cánones de belleza de cada época. Numerosos estereotipos las definen históricamente, que van desde la imagen de la santa hasta el de la bruja, como extremos antagónicos.

Entre estas representaciones destacan las de los surrealistas, como las muñecas de Hans Bellmer en las que “roto, hipersexualizado, sin identidad, el cuerpo femenino se presenta como un objeto de consumo de la cultura de género masculino, creado por y para él” (Alario, 2000, p.61). La mujer es objeto de deseo del hombre y la manera de representarla se relaciona con las prohibiciones femeninas de poder, trabajo y creatividad (Villegas, 2000).

Las imágenes de las mujeres, sumisas y silenciosas, se conectan con la vida de madres, primando la función reproductiva o la visión erótica. Ambas son vistas como traducción de la naturaleza, posición ocupada por la mujer en el binomio naturaleza cultura, siendo esta última masculina. Se considera como el medio natural de la mujer lo íntimo y lo privado como consecuencia de la diferenciación de roles para ambos géneros, que la alejó de lo público.

Numerosos textos e investigaciones se ocupan de la imagen de la mujer en la historia del arte desde diversas perspectivas. En ocasiones se denuncia la misoginia en obras reconocidas, tanto de temática sagrada como profana, pues las representaciones iconográficas de torturas, violaciones, acoso sexual o prostitución proliferan en la historia del arte, demostrando así el placer de una cultura patriarcal al representar la subyugación y el sufrimiento de la mujer ante el poder masculino (Alfaya y Villaverde, 2009).

En el contexto cubano se evidencian pocas fuentes y referentes en la literatura científica publicada, que muestren las características de la imagen femenina en el arte. La cultura patriarcal de las sociedades latinoamericanas incide en la representación de la mujer. La expresión más común se encuentra en las artes. En el arte naif no median los filtros académicos, por lo que refleja una representación de la imagen femenina más cercana a su subjetividad social. Se plantea como objetivo del estudio: identificar las características de la imagen femenina en el arte cubano, con énfasis en el arte naif.

Materiales y métodos

El presente estudio clasifica como descriptivo. Se enfoca en identificar las características de la imagen femenina en el arte cubano. Se presta especial atención al arte naif que por sus características muestra la subjetividad social de los artistas. Para la obtención de resultados se aplican métodos en los niveles teórico y empírico. En el nivel teórico se emplea el método histórico-lógico. En el nivel empírico se emplea el análisis documental clásico a partir de la consulta de fuentes y bases de datos especializadas sobre las temáticas analizadas. La técnica empleada para la recogida de información es la revisión de documentos. Esta facilita la localización de referentes teóricos sobre la temática en cuestión a partir de un exhaustivo análisis documental. Las bases de datos y fuentes consultadas para la recuperación de referentes fueron SciELO, DOAJ, EBSCO y revistas especializadas de las ciencias del arte, la sociología y los estudios de género. En la aplicación del método análisis documental se consultaron un total de 94 documentos que

permitieron triangular la información obtenida a fin de establecer los resultados. Se definieron categorías de análisis que permitieron la extracción de información relevante. En primer lugar se localizaron todos los referentes y denominaciones en torno a la representación de la imagen femenina en el arte. Los resultados fueron normalizados con el objetivo de realizar valoraciones sobre el tratamiento de la imagen de la mujer en el arte. Se obtuvieron un total de 46 documentos, de los cuales 30 fueron relevantes y son citados en la presente investigación. La proporción de documentos relevantes fue: 11 artículos de revista y 19 libros. Fue definida una categoría de análisis y dentro de la misma, las unidades de observación que permitieron profundizar en los resultados. La categoría planteada fue: representación de la imagen femenina en el arte.

Resultados y discusión

El debate feminista en torno a la historia del arte

El debate feminista en torno a la historia del arte tuvo su génesis en la década del 70, periodo en el que se comenzaron a desmontar los presupuestos en torno a la mujer y se dio importancia a los estudios académicos enfocados en deconstruir paradigmas hegemónicos. Desde muchos posicionamientos y perspectivas, fue fundamental para estas investigaciones el estudio de las mujeres artistas, eliminadas de la historiografía tradicional, y el estudio de la imagen de la mujer en las artes plásticas.

Uno de los trabajos fundacionales en este sentido fue el de Linda Nochlin (1971) cuando se preguntaba el porqué de la no existencia de mujeres artistas. La autora apuntaba como razón la incidencia de factores sociales, institucionales y educacionales que les impidieron desarrollar sus capacidades, y no a la ausencia de aptitudes para el arte. La historiografía tradicional del arte ha contribuido a solidificar la ficción de los grandes artistas, que dotados por el genio conquistan la gloria.

Sin embargo, esas monografías en extremo ficcionadas, vinculadas con las hagiografías medievales, ignoran el componente social de los artistas y le confieren todo el éxito al factor casi divino de genio, característico del artista individual. No existe una evidencia real del porqué hombres o mujeres son más idóneos para el proceso de producción artística. Estas diferencias se construyen en lo social, a partir de las privaciones o ventajas de unos y otras respectivamente. Todo ese tiempo, las mujeres, aunque tuvieran aptitudes para el arte, estaban separadas por educación, tradición y moral a esas actividades. Ellas tenían sus roles bien definidos y por supuesto el de artista no era uno de ellos. Las mujeres eran solo la imagen representada, la inspiración, la musa.

Estos problemas sobre la invisibilización de la mujer en la historia del arte, su destierro a segundos planos, la prohibición para ellas de la educación³ han sido abordados por numerosas autores. Witney Chadwick (1992) hace referencia a la figura de Marieta Robusti, la hija del famoso pintor italiano Tintoreto. Las obras de la joven y las de su hermano, que trabajaban en el taller de su padre como era costumbre en la época, en ocasiones fueron confundidas con la del insigne creador. Tras la muerte de la hija prematuramente, la obra del Tintoreto decayó notablemente y la historiografía arguyó como motivo la tristeza por la muerte de su hija y no la ausencia, en efecto, del talento innegable de la joven. Como apuntaba certeramente Chadwick (1992):

La transformación, sorprendente aunque muy común, de la mujer artista, que de productora por derecho propio pasa a sujeto de representación, constituye un *leitmotiv* en la historia del arte. Al confundir sujeto con objeto, socava la posición hablante de la mujer artista individual, generalizándola. Al serle denegada su individualidad, queda desplazada de su condición de productora, y pasa a mero signo de la creatividad masculina (...) La metamorfosis de Marieta Robusti en una musa agonizante la lleva a encarnar el ideal de la mansa y sufriente feminidad (pp. 19-20).

En los setenta también se inicia toda una crítica feminista literaria interesada en la situación y la psicología de los caracteres femeninos, a partir de imágenes de mujeres en las obras de determinados

³ Las mujeres no tenían acceso a las clases de desnudos, que fueron el ejercicio básico para los pintores hasta el siglo XIX.

autores y periodos, y los estereotipos de lo femenino en obras literarias (Martínez-Collado, 2014). Este conjunto de arquetipos puede equipararse perfectamente al tratamiento plástico de la mujer. Muchos de los estereotipos de la imagen femenina en el siglo XIX provienen precisamente del ideal rousseauiano de lo femenino, como madre y esposa virtuosa del sujeto-ciudadano-varón, recluida en el hogar con el encargo de la vida doméstica. En la pintura victoriana se suelen observar numerosas representaciones de la mujer en el espacio privado. Ya a finales del siglo XIX y muy relacionado con el movimiento sufragista y el despertar de la mujer a sus problemas sociales surge un nuevo tipo, que se opone al de ama de casa perfecta y ángel, el de la mujer histérica (García Rayego, 1999).

En el siglo XX emergen nuevas construcciones de mujer: la *femme fatale* (mujer fatal) y la buena mujer. Algunas de las características propias de la mujer fatal proviene de la tradición de Sade, la misoginia romántica o el surrealismo, y por supuesto los contextos de reivindicación de los derechos de la mujer con las sufragistas y la misoginia despertada por estos procesos (Alario, 2000). La mujer nueva, otra de las formas para encerrar lo femenino, era la intelectual liberada, independiente y ambiciosa, basada en las sufragistas, evidenciada en las novelas de Scott Fitzgerald.

Es una mujer activa que lleva el pelo y la falda más cortos, una mujer que practica el deporte, que conduce coches, que baila el charlestón o el tango y que manifiesta en todo una independencia de criterio inaudita hasta entonces (Serrano, 2000, p. 63).

Algunos pintores de principios del siglo XX apelaban a una imagen de mujer decadente, prostituta. Por otro lado, algunos escritores norteamericanos incluían imágenes de mujeres controladas por el instinto sexual o mujeres fuertes, madres castradoras, pero siempre con características de los personajes exacerbadas. Mientras estos estereotipos sobrevolaban el imaginario masculino, muchas artistas se dirigieron a su propia realidad y comenzaron a expresar sus interioridades con creciente libertad creativa y social.

A partir de los años 70 emergieron creadoras con una autoconciencia como sujetos de sus creaciones. Temas como el cuerpo, la sexualidad, el género o las dimensiones políticas y económicas del ser mujer en la sociedad son muchos de los temas defendidos en la búsqueda de nuevas narrativas. Sin dudas, todo ello fue posible por la revolución feminista de finales de los sesenta con la osada afirmación de que lo personal es político (Millet, 1995). Artistas como Judy Chicago, Miriam Shapiro y Louise Bourgeois son exponentes de esta ola de creadoras osadas. Muchas exploran la relación arte-naturaleza y otras dialogan sobre la relación con su propio cuerpo (embarazos, anorexias, violencia, operaciones estéticas). Estas artistas reivindicaron el uso de nuevos materiales, desvalorizados y considerados típicamente femeninos como los tejidos y los bordados.

El uso de nuevos lenguajes, típicamente posmodernos, como la *performance*, han sido importantes. Un ejemplo de ello es la obra *Cut Piece* de Yoko Ono en 1965. También la obra de Suzanne Lacy y Leslie Labowitz *In Mourning and in Rage* (Con dolor y con rabia)⁴ de 1977 que se pronunciaba contra la violencia de género defendida por los medios. Fueron importantes también los colectivos de creación de mujeres, que durante el periodo fundaron revistas para llevar a discusión los problemas asociados a la mujer, hasta entonces excluidos al terreno de lo privado.

En los años 80 vuelve la lucha contra el conservadurismo a partir de numerosos grupos y organizaciones posicionados en contra de la representación en medios de comunicación. Uno de los más populares y contradictorios fue el colectivo *Guerrilla Girls*.

El caso del cine también es ilustrativo de la condición marginal de lo femenino (Paz y Hernández, 2017a). El cine de Hollywood intentaba con su narrativa clásica devolver a las mujeres a su espacio

⁴ El desencadenante histórico de la performance fueron los docena de asesinatos del asesino en serie, *The Hillside Strangler* (El Estrangulador de la Ladera) en la ciudad de Los Ángeles y el morbo informativo desencadenado en los medios de comunicación –una segunda fuente de violencia-. Una carroza fúnebre seguida por 60 mujeres llegó hasta el Palacio Municipal donde se bajaron diez mujeres vestidas de luto riguroso con altos tocados. Allí, frente a los periodistas y funcionarios que las esperaban, cada una de ellas describió distintas formas de violencia que experimentan las mujeres. Al terminar las asistentes gritaban: «Por la memoria de nuestras hermanas, ¡defendámonos!». Y la décima mujer vestida con una capa roja dio un paso adelante representando la lucha de las mujeres contra cualquier forma de violencia. (Martínez-Collado, 2014, p.p 41-42)

histórico de subyugación, de ser madre, esposa y de necesitar del hombre para ser feliz. En los 50 los intentos de hacer de la mujer un objeto sexual no cejaban. Un ser perfecto, portavoz de lo que Friedan (1965) llamaba mística de la feminidad. Mujeres cosificadas cuyo único fin era el de ser una perfecta ama de casa. Precisamente, los acercamientos a una crítica feminista del cine comienzan en la década de los 70. En 1972, la revista norteamericana *Women & Film* se pronunció en contra de la explotación sufrida por las mujeres desde el cine al atribuirle roles de víctimas u objetos sexuales para la mirada del hombre. La editorial perseguía metas como la transformación de los modos de hacer cine y la creación de una estética feminista crítica (Thornham, 1999).

En las últimas décadas se han realizado numerosas exposiciones cuyo objetivo consiste en resignificar la imagen de la mujer y sacar a relucir temas como la violencia y las continuas vejaciones de lo femenino aún subsistentes en la sociedad actual (Martínez- Collado, 2014). Un rescate de lo artesanal y de las labores domésticas conformado todo un lenguaje, para poner en cuestión las limitaciones de una cultura patriarcal. Se representan mujeres ejerciendo la violencia, como una manera de invertir el paradigma de la pasividad que correspondía al género femenino. Es válido señalar la prevalencia en la actualidad de las miradas críticas a las problemáticas de género, no solo por las creadoras, sino también por los artistas masculinos; lo que evidencia una concientización de la sociedad sobre los peligros de los esquemas de dominación patriarcal reproducidos en las sociedades actuales (Paz y Hernández, 2017b). Todas estas expresiones intentan quebrar el sistema de oposiciones binarias que da forma a la cultura.

La imagen femenina en el arte cubano

En Cuba, el tema del arte y su relación con la figura de la mujer atravesó las mismas problemáticas de lo artístico a nivel internacional. La mujer creadora prácticamente no existió hasta las vanguardias, con escasas aunque destacadas artistas. Tras el triunfo de la Revolución aumenta el número de artistas paulatinamente, y en las primeras décadas del siglo XXI se van multiplicando. En este sentido resulta ilustradora la obra de la crítica de arte Adelaida de Juan (De Juan, 2002).

En el caso de la imagen de la mujer reproducida en el arte, puede decirse también que en el contexto cubano como en el internacional, se constatan muchas representaciones estereotipadas de lo femenino en las artes visuales. En el período de la colonia (S XVIII- S XIX), específicamente en el siglo XIX bajo la influencia del academicismo en la pintura y la primera década del XX, la imagen de la mujer es pasiva y pintoresca. Son protagonistas la sensual imagen de la mulata⁵, “sandunguera”, edulcorada y con acento costumbrista, cuyo único objetivo es el deleite masculino; o las representaciones convencionales de las pacatas señoras de sociedad desde moldes académicos; versiones estereotipadas de las mujeres (De Juan, 2006), cuyo único interés es la representación de la clase social dominante.⁶ Temas como la maternidad o la representación de las clases sociales no se contemplan durante la colonia, y cuando se aborda el tema de la mujer humilde, siempre es desde un posicionamiento romántico, más cercano a la mujer de sociedad. Durante el periodo, en la figura de la mujer se perpetuó la violencia estructural de las sociedades caribeñas, que le asignaron un rol patriarcal a partir de su utilización como figura biológica y la discriminación por su condición étnica y sexual.

Para Yolanda Wood (2017) el arte de la vanguardia (primera mitad del siglo XX) estuvo signado por “una estrategia de género, orientada hacia una inserción-otra de la mujer como imagen artística” (p. 260). Precisamente en los años veinte se respiraba el clima de la lucha por los derechos de la mujer, tema abordado en la Revista de Avance y que combinaba con las aspiraciones de modernidad de la República. Las mujeres realizaban un arduo trabajo por alcanzar visibilidad en el ambiente sociocultural de la época, particularmente en los escenarios de la intelectualidad y la cultura. Fue en este periodo donde por primera vez la mujer cubana abandona el espacio del hogar y las labores domésticas para ocupar tímidos roles en el espacio social.

⁵ La mulata es figura identitaria, a la vez que objeto de seducción y fuente de placer. Es un arquetipo clásico en el arte latinoamericano y caribeño.

⁶ Véase La Carreta, de Federico Américo o La mulata y el bodeguero de Víctor Patricio de Landaluze.

La estrategia de género mencionada por la autora responde al ímpetu anti academicista de las vanguardias, opuesto a la imagen convencional de la mujer defendida por los pintores academicistas (Wood, 2017). En las artes gráficas, sobre todo en portadas de revistas como *Social* y *Carteles*, la figura de la mujer, blanca, estilizada y superficial sustituía a la imagen de la mulata. La mujer de la publicidad era símbolo de erotismo y en ocasiones de *femme fatale*, con vestidos, peinados y costumbres provocativas. No obstante, para Wood (2017) en el caso de la pintura de vanguardia, los derroteros de la plástica avanzaron hacia otros intereses: “desmontar un esquema étnico y estereotipado de la imagen femenina y enaltecer una figura de humildad y sencillez ajena a toda expresión de poder económico y banalidad” (p. 263).

La autora, a través de importantes ejemplos, ilustra el devenir de la imagen de la mujer en la vanguardia cubana y su progresivo desligamiento de una imagen estereotipada para alcanzar un rol de superioridad con respecto a lo masculino, o incluso el de síntesis racial, como el caso de la conocida “Gitana tropical”.

El análisis de los datos iconográficos y semánticos realizado por la especialista demuestra un sustancial quiebre de convenciones en lo referente a la femineidad, alejada de la imagen pintoresca, romántica y pasiva de la colonia. Aunque la mujer percibió un proceso de resemantización emancipadora en el tratamiento de su imagen, no puede escindirse de los espacios comunes a los cuales la sociedad republicana la relegaba, a saber, el espacio privado del hogar y su papel como madre, el campo y la naturaleza o el espacio simbólico y artificial de la fiesta, conformadores de una suerte de *locus amoenus*, del que la mujer no podrá separarse durante el periodo neocolonial. La dignificación de la mujer no escapó entonces de los constructos artísticos rectores del arte de vanguardia y su visión particular de lo cubano y sobre todo, del marcado carácter patriarcal latente en las sociedades postcoloniales. Incluso en piezas más comprometidas socialmente como las de Marcelo Pogolotti (Wood, 2017), la mujer aparece integrada al trabajo fabril como obrera, pero siempre minoritariamente con respecto a la figura masculina.

Uno de los pintores de vanguardia más osados fue Carlos Enríquez (Sánchez, 2005) quien consideró a la mujer y a lo femenino el centro de sus obras. Su pintura subvirtió los esquemas hasta entonces consustanciales a la mujer. El autor llevó a sus últimas consecuencias el erotismo y la sensualidad femeninos, desde sus temas y la voluptuosidad de las líneas, y mostró una imagen desprejuiciada de la mujer. No obstante, al trasladarse al extremo opuesto de la representación moralista de lo femenino, consolidó el estereotipo de mujer segura y decidida, pero que se convierte en símbolo del placer carnal, lujuriosa y ardiente cual campesina cubana; imagen que consolida otro de los estereotipos de la imaginería pictórica cubana: la constante identificación de lo femenino con la naturaleza. El binomio mujer-naturaleza también estuvo plasmado en la obra de Wilfredo Lam (Mosquera, 1983), en cuyas piezas los senos y glúteos femeninos aparecen como un todo íntegro conformado por lo vegetal, lo animal y lo humano.

Notas destacadas en la identificación de lo femenino con el espacio privado lo constituyen los interiores de Amelia Peláez y René Portocarrero (Barr, 1944). En sus obras, desde diferentes poéticas se funden frutas, arquitectura y figuras femeninas en una reafirmación de la posición de la mujer como parte insoslayable del intimismo del hogar.

Aunque como apunta Yolanda Wood (2017) la imagen de lo femenino sufrió en la vanguardia un cambio radical en la representación de la figura neutral e invisibilizada de la mujer como objeto pasivo, no debe obviarse que este giro tropológico consolidó la existencia de nuevos estereotipos en la pintura cubana.

Tras el triunfo revolucionario de 1959 y la entrada progresiva del arte cubano en el contexto internacional del arte postmoderno, el panorama cambia sustancialmente. A tono con los derroteros de lo artístico a nivel mundial, surgen nuevos artistas, entre ellas mujeres, interesadas en lenguajes plásticos renovadores y en el tratamiento de temas tabúes, desde una mirada desprejuiciada, matizada por el humor y la ironía cercanos a una crítica cada vez más aguzada. El

cambio que produjo el triunfo revolucionario en las imágenes de la mujer es sintetizado de manera certera por Adelaida de Juan (2006):

La plástica recoge la mutación del papel desempeñado por la mujer en nuestra sociedad: de los retratos de las damas adineradas y ociosas y de los grabados de la mujer humilde y prostituida, a la mujer integrada realmente al proceso de desarrollo histórico de la nación, la pintura documenta esta transformación vital (p.133).

En las últimas décadas multitud de mujeres han tomado su propia imagen como paradigma para desmontar realidades preconcebidas y abrir otros campos de investigación que signan la vocación sociológica de lo artístico desde la década del ochenta del pasado siglo en el arte cubano, siempre desde un discurso reivindicativo de género. Se materializan en muchas de las obras temáticas como la violencia de género y las inequidades sociales, entre ellas los condicionamientos étnicos, que denuncian el doble sometimiento de la mujer, por su condición social y natural. Esta manera de acercarse a fenómenos como la marginalidad, la transterritorialidad y las cuestiones de género resultan a menudo inquietantes. Desde nuevas técnicas como la performance, el videoarte o la instalación, el arte cubano (incluido el de la diáspora) aporta maneras otras de superar la marginalización y de mostrar las asimetrías sociales que laceran la sociedad cubana actual, con un particular interés en los discursos de género (Santana, 2007).

La imagen femenina en el arte naif cubano

El arte *naif*⁷ (popular, ingenuo, primitivo...) se define por el autodidactismo, la sencillez, la perspectiva acientífica, la representación de temas de la naturaleza, la mitología y la tradición y, sobre todo, la expresión de la vida interior de sus artífices, sin sujeciones a los aspectos técnicos de los grandes estilos de la Historia del Arte. No responde a ningún código preestablecido y se caracteriza por rehuir de la perspectiva tradicional y por una intensa expresividad. Es esta una manifestación atemporal que –podría decirse– avanza en paralelo a las grandes tendencias del *mainstream*, y no por ello deja de ser piedra angular para la cultura de los países. Las conceptualizaciones del término son numerosas. Para Del Cid (2010) las obras de arte naif:

(...) son autorepresentaciones que hacen los pintores acerca de distintas facetas de la vida cotidiana, tanto individual como de su comunidad. En las pinturas se muestran realidades que la historia va configurando; su elaboración se da en diversos países, cada uno con su sello personal y representando realidades diferentes (p. 17).

En Cuba la historia de lo popular en la pintura se remonta al período colonial, donde personas de extracción humilde y sin conocimientos artísticos realizaban murales en fachadas de casas y establecimientos públicos, desdeñados por la clase alta. Solo en el siglo XX, con la llegada de las vanguardias a Cuba, los creadores descubrieron en la pintura popular una fuente para sus experimentaciones formales, y en este momento se exponen por primera vez obras de la gente humilde del pueblo.

A partir de los años 60 el arte naif en Cuba recibió un sólido impulso. La fundación del Movimiento de Artistas Aficionados significó un paso de avance para los autodidactas que hallaron en él un espacio beneficioso de promoción. Asimismo, fue indispensable la incesante labor pedagógica de Samuel Feijóo, quien publicó numerosos libros y revistas para fomentar la plástica popular en Villa Clara (Rodríguez Fernández, 2003). Además, en 1961 creó el Movimiento de Pintores y Dibujantes Populares de Las Villas, que aunó a un conjunto de artífices de los más disímiles oficios (Feijóo, 2008).

Entre las temáticas abordadas por la comunidad de artistas naif de la isla se advierte una recurrencia de la imagen femenina. Proliferan en las piezas representaciones de la mujer obedeciendo a los roles típicos de madre, hija, abuela; en la realización de tareas domésticas, como objeto de deleite y placer o atravesadas por el elemento mágico-religioso impregnado en toda la cultura cubana. Estas imágenes no son fruto únicamente de la imaginación plástica masculina, pues las mujeres

⁷ Galicismo que en español se traduce como ingenuo.

artistas legitiman también estos estereotipos, reduciendo lo femenino a los roles preconcebidos por una cultura machista.

El elevado número de mujeres practicantes de arte naif en la actualidad, podría interpretarse como un paso de avance en la dirección de la emancipación femenina. El hecho de que expongan en las galerías, obtengan premios en concursos, salones territoriales y nacionales así lo demuestra. El espacio de las instituciones culturales constituye, sin dudas, un escenario propicio para la inclusión de todos los miembros de una sociedad, sin distinciones de credo, género, raza, etc. Sin embargo, es imprescindible cuestionarse hasta qué punto el acto de entregarse a la creación puede ser un síntoma de la necesaria emancipación.

Para muchos las incursiones artísticas realizadas por mujeres sin formación académica son consideradas aún manualidades o formas de ocupar el “tiempo libre” de las amas de casa (Bartra, 2015). Nótese que este “tiempo libre” se circunscribe al espacio privado del hogar, de la vida doméstica; pues, como apunta López (2015):

(...) el espacio público se convierte en un espacio de presencia masculina frente a una intimidad femenina, ligando la capacidad de decisión y los espacios de trabajo a la masculinidad y el cuidado y los espacios interiores, a la feminidad. La ciudad pues, sus exteriores, quedan constituidos como masculinos, espacios para los hombres y las actividades designadas como masculinas (p. 226).

Aunque este pensamiento ha sido paulatinamente superado, sobre todo en la isla, donde desde los inicios de la Revolución Cubana “la mujer tomó el espacio público enfrentando discriminaciones y prejuicios” (GALFISA, 2018, p.14); todavía esta segmentación de espacios propia de la cultura patriarcal pervive en muchos sectores de la sociedad y es reproducida constantemente. Según estas reflexiones, como apunta Eli Bartra (2015):

Se ha dado un proceso de doble o triple marginación intelectual. El arte popular es considerado de segunda, elaborado mayoritariamente por sujetos también de segunda. No estoy segura de que la mujer no exista (...) pero sí de que a las mujeres se las ha invisibilizado siempre que se ha podido, de ahí que el arte que hacen sea también parcialmente invisible, como el trabajo doméstico. De hecho, innumerables actividades de las mujeres han quedado agazapadas detrás de esas invisibles labores del hogar y el arte popular es, con frecuencia, sólo una más de esas tareas. (p. 24).

Estas realidades se observan en la plástica naif cubana, donde la imagen de la mujer reproduce en su tratamiento los esquemas de dominación patriarcal presentes en la sociedad actual. Si en el arte contemporáneo desde la segunda mitad del pasado siglo se ha manifestado una perspectiva crítica hacia las relaciones de género, en el arte naif, quizás por su carácter atemporal y por su manera de reflejar la subjetividad de los creadores sin sujeciones académicas, se reproduce y legitima una cultura machista.

El hecho de que prácticas de exclusión social que afectan a la mujer cubana y contribuyen a su opresión por parte de lógicas patriarcales, se hayan normalizado en la sociedad y no sean percibidas de manera crítica -al punto de ser reproducidas en prácticas culturales concretas como el arte naif- constituye un llamado de alerta para fomentar procesos de inclusión para facilitar la participación real de la mujer en la comunidad y su inserción efectiva en los procesos sociales, para de esta manera alcanzar una verdadera equidad de género en Cuba. Construir comunidad desde una perspectiva incluyente de lo femenino es un proceso complejo, sobre todo si se tiene en consideración el carácter patriarcal de la sociedad contemporánea, pero es una necesidad inaplazable para el país pues “aceptar esa repatriarcalización es renunciar a las alternativas de emancipación social, es aceptar la pobreza, las desigualdades, las injusticias y la depredación que deja como única alternativa el sistema de dominación múltiple del capitalismo contemporáneo” (GALFISA, 2018, p.17).

Conclusiones

El tratamiento de la imagen femenina en el arte ha estado estrechamente ligado a la situación social de la mujer a lo largo de la historia, marcada por una cultura patriarcal. La imagen femenina en el arte cubano responde a arquetipos preestablecidos por esquemas falocéntricos que recluyen lo femenino a los roles de madre, esposa u objeto de deseo. En las últimas décadas del siglo XX, en el arte cubano se ha fomentado, en consonancia con el escenario internacional, un acercamiento a lo femenino desde la perspectiva de género.

La imagen femenina en el arte naif cubano perpetúa los esquemas de dominación patriarcal a partir de la representación de la mujer desde estereotipos de género. Los mismos son invisibilizados y normalizados en la sociedad cubana actual.

Por las características del arte naif, la representación de la mujer en el arte está basada en la subjetividad social de sus autores. Los artistas populares, en su mayoría, no cuentan con una formación en la academia. Lo anterior los convierte en reproductores de la cultura patriarcal.

Referencias bibliográficas

- Alario, María Teresa. (2000). Nos miran, nos miramos (sobre género, identidad, imagen y educación). **Tabanque**. Vol. 15 No. 2000. España (Pp. 59-77).
- Alfaya, Elena, y Villaverde, María Dolores. (2009). Sexismo y misoginia en el arte moderno y contemporáneo: obras y artistas. **Arte, Individuo y Sociedad**. Vol. 21 No. 2009. España (Pp. 109-124).
- Barr, Alfred H. (1944). Modern Cuban Painters. **MOMA Bulletin**. Vol. 11 No.5. Estados Unidos (Pp. 2-14).
- Bartra, Eli. (2015). **Apuntes sobre feminismo y arte popular / Mujeres feminismo y arte popular**. Universidad Autónoma Metropolitana. México.
- Chadwick, Witney. (1992). **Mujer, arte y sociedad**. Destino. España.
- De Juan, Adelaida. (2002). **Del silencio al grito. Mujeres en las artes plásticas**. Editorial Letras Cubanas. Cuba.
- De Juan, Adelaida. (2006). **Abriendo ventanas. Textos críticos**. Editorial Letras Cubanas. Cuba.
- Del Cid, Lorena (2010). El arte naif como generador de desarrollo territorial. **Eco Revista Académica**. Vol. 5 No. 2010 Guatemala (Pp. 17-29).
- Feijóo, Samuel. (2008). **El sensible Zarapico**. Editorial Capiro. Cuba.
- Friedan, Betty. (1965). **La Mística de la feminidad**. Ed. Sagitario. España.
- GALFISA (2018). **¿Feminismo en Cuba?** Editorial filosofi@.cu. Cuba.
- García Rayego, Rosa. (1999). **Líneas críticas en torno a la poesía angloamericana escrita por mujeres / De mujeres, identidades y poesía. Poetas contemporáneos de Estados Unidos y Canadá**. Horas y Horas. España.
- López, Marián. (2015). Indicadores sobre prácticas artísticas comunitarias: algunas reflexiones. **Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social**. Vol. 10 No. 2015. España (Pp. 209-234). Doi: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARTE.2015.v10.51693
- Martínez-Collado, Ana. (2014). Arte contemporáneo, violencia y creación feminista. "Lo personal es político" y la transformación del arte contemporáneo. **Dossiers Feministas**. Vol. 18 No. 2014. España (Pp. 35-54).
- Michelet, Jules. (2009). **La bruja**. Editorial Arte y Literatura. Cuba.
- Millet, Kate. (1995). **Política sexual**. Cátedra. España.
- Mosquera, Gerardo. (1983). **Exploraciones en la Plástica Cubana**. Editorial Letras Cubanas. Cuba.
- Mulvey, Laura. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. **Screen**. Vol. 16 No. 3. Reino Unido (Pp. 6-18).

- Nochlin, Linda. (1971). **Why have there been no great women artists? / Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness**. Basic Books. Estados Unidos.
- Paz, Luis Ernesto y Hernández, Eduardo Alejandro. (2017a). Plan de acciones para potenciar la educación audiovisual en el contexto universitario. **Revista Conrado**. Vol. 13 No. 59. Cuba (Pp. 95-101).
- Paz, Luis Ernesto y Hernández, Eduardo Alejandro. (2017b). VISUAL METRIC: guía metodológica para el análisis métrico de materiales audiovisuales. **Cuadernos de Documentación Multimedia**, Vol. 28 No. 1. España (Pp. 38-61). Doi: <http://dx.doi.org/10.5209/CDMU.55519>
- Paz, Luis Ernesto; Hernández, Eduardo Alejandro; Izquierdo, Marlies; y Brito, Ledia. (2016). Fondos documentales del Archivo Parroquial de la Iglesia Católica San Pedro y San Pablo de Corralillo. **Bibliotecas. Anales de Investigación**. Vol. 12 No. 1. Cuba (Pp. 41-51).
- Rivero, Ramón. (2011). **El enfoque de género en el desarrollo local comunitario. Un elemento a considerar por el trabajador social / El trabajo social y su aporte a la emancipación humana en Cuba**. Centro de Estudios Comunitarios de la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas. Cuba.
- Rodríguez Fernández, María del Carmen. (2003). La labor editorial de Samuel Feijóo en la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas (1958-1968). **Islas**. Vol. 45 No. 135. Cuba (Pp. 117-144).
- Sánchez, Juan. (2005). **Vida de Carlos Enríquez**. Letras Cubanas. Cuba.
- Santana, Andrés Isaac. (2007) **Nosotros, los más infieles: narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)**. CENDEAC. España.
- Serrano, Amparo. (2000). **Mujeres en el arte. Espejo y realidad**. Plaza y Janés Editores. España.
- Thornham, Sue. (1999). **Feminist film theory. A reader**. Edinburgh University Press. Reino Unido.
- Villegas, Gladys. (2000). **Mujeres y surrealismo. Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria**. Narcea. España.
- Wood, Yolanda. (2017). **Caribe: universo visual**. Editorial Félix Varela, Cuba.