

LA CONSTRUCCIÓN DE VENUS: FRAGMENTACIÓN, MONTAJE Y DESPERSONALIZACIÓN DEL CUERPO FEMENINO EN LA ESTÉTICA VANGUARDISTA

Marcia Castillo Martín

Universidad Miguel Hernández

La representación de la figura femenina en varias manifestaciones vanguardistas de los años veinte, *-como la fotografía y el arte surrealista o la narrativa deshumanizada española-* resulta enormemente problemática en cuanto a sus posibles interpretaciones. Por una parte, revoluciona la imagen tradicional de lo femenino al romper con los valores de armonía, estabilidad u organicidad de su figura; por otra, en cambio, se puede interpretar como una objetualización brutal del cuerpo femenino, desmembrado, fragmentado y montado como una construcción industrial por el artista masculino.

Quisiera comentar a continuación algunos ejemplos del tratamiento de la figura femenina en el surrealismo y en la narrativa vanguardista española de los veinte pues me gustaría desmentir la identificación inmediata de *"renovación estética"* con *"progreso ideológico"*. En ocasiones y entre algunos sectores de la crítica feminista se ha defendido esta operación, cuyo origen se remonta a las investigaciones de algunos filósofos de Frankfurt que desvelaron la sumisión de la cultura y del arte institucional al dominio del poder. Así, para T. W. Adorno la única vía estética de contestación social era la subversión de la representación y por tanto la vanguardización del arte. Según él, la resistencia a la sociedad es la resistencia a su lenguaje y como tal, contravenir el código de la representación es ya de por sí contestar el poder. Los ataques a las trampas de una cultura afirmativa que iniciaron en los años veinte los teóricos de Frankfurt tuvieron su continuación en diversas corrientes críticas del siglo XX, y fue especialmente retomada por el postestructuralismo y desde los años sesenta por el feminismo francés, que defendió para la política feminista modos de representación alternativos¹.

La estética antiorgánica (*aquella que niega la representación y trata de provocar con el shock el desarraigo del espectador*) tendrá importantes implicaciones ideológicas para la imagen de las mujeres, tanto en la plástica como en los textos. La subversión de la armonía tradicional en la representación femenina con la estética de la deformación, el montaje, el rechazo del equilibrio o el estatismo en la presentación de las figuras o personajes femeninos, parece cuestionar la caracterización del "*eterno femenino*" tal como se había entendido durante siglos. Éste es un aprendizaje estético que recorre el primer tercio del siglo XX desde la pintura a la danza².

Bajo este prisma, los bigotes de la Gioconda en LHOOQ, el cuadro de título iconoclasta de Marcel Duchamp, se pueden interpretar como una ruptura radical e ironizante de la imagen del eterno femenino y de su misterio y, en consecuencia, como una práctica artística emancipadora. La misteriosa Gioconda proclama su lubricidad, en el título en francés del cuadro, no sólo como ataque directo a la sacralización del arte sino a la misma condición femenina tradicional. Así lo entiende Rosalind Krauss cuando interpreta otras manifestaciones de vanguardia, y el surrealismo en particular, como un arte celebratorio que ironiza la objetualización de la mujer al transformar su representación tradicional. En sentido parecido, la crítica literaria a menudo ha señalado un "*esencial feminismo*", una admiración por la nueva mujer y una defensa de sus derechos en los textos de la narrativa deshumanizada, pasando por alto detalles que consideraremos a continuación y centrándose en cambio en el carácter heterodoxo de las heroínas o, simplemente, en su descarada conducta sexual frente al otro sexo. La desinhibición de la que hacen gala algunos personajes vanguardistas, su reafirmación del cuerpo femenino tanto en su belleza natural como en su impudor antiburgués a menudo se interpretan como el advenimiento de una nueva moral, de un nuevo estatus para las mujeres. El carácter renovador de la narrativa vanguardista, su rechazo de la temporalidad lineal y de la lógica de la acción, su antirrealismo, su desprecio del argumento y de lo narrativo o su exploración de lo subconsciente y de otras vías alternativas de expresión, refuerzan la convicción de estar ante manifestaciones culturales progresistas³.

No obstante, en el siglo XX es también la estética vanguardista la que permite, por medio del montaje, seguir trabajando la imagen del cuerpo de la mujer fragmentado, destruido y recompuesto por la voluntad masculina. Es la estética vanguardista la que propone una nueva manipulación de la figura femenina que cuando menos es de interpretación compleja. Mary Ann Caws manifiesta esta opinión en uno de sus estudios sobre el surrealismo:

Headless. And also footless. Often armless too; and always unarmed, except with poetry and passion. There they are, the surrealist women so shot and painted, so stressed and dismembered, punctured and severed: is it any wonder she has (we have) gone to pieces? It is not just the dolls of Hans Bellmer, lying about, it is more lustily appealing, as in Man Ray's images.⁴

Esta autora interpreta los troncos femeninos envueltos en lujosas telas brillantes de las fotografías de Man Ray (Fig. 1) como la representación de un regalo, de un objeto de lujo que no se mueve, no actúa, no crea y no habla, que supone una mujer "problemática, aprisionada para la mirada ajena"⁴.



Fig. 1

La distorsión, la deformación del cuerpo y de la persona que la fotografía de vanguardia utilizó ampliamente ofrecen nuevos modos de representar la realidad y su multiplicidad. Pero como señala Ulrike Hermann al respecto, los nuevos modos de representación estética raramente cuestionaban los modelos de representación de género:

la fotografía de vanguardia revolucionó las formas plásticas de percepción y composición, pero no cuestionó los modelos de representación tradicionales de ambos sexos. Ante todo estaba el estudio y la ampliación de los recursos fotográficos de la imagen. La discusión sobre el contenido y sobre cómo se reflejaban en él las formas de representación específicamente relacionadas con ambos sexos eran casos excepcionales. En su lugar, la fotografía vanguardista contribuyó, aún más, a reforzar la condición de objeto del cuerpo femenino mediante nuevas posibilidades de composición realizadas por la fragmentación y la materialidad. Partes del cuerpo aisladas se constituyeron en pilares de expresión inmanentes a la plástica.⁵

En la fotografía de André Kertész *Distorsión n°79 (1933)*, (Fig 2) tenemos un buen ejemplo de ello: en la figura femenina desestructurada que aparece en la fotografía apenas si se reconoce la cabeza, reducida a una mínima protuberancia. En su lugar, el cuerpo ha desarrollado monstruosamente unos miembros que se ofrecen al espectador con desconcertante abandono. ¿Se trata de alguna manera de una mujer sujeto, que goza de su corporalidad o de su intimidad por encima de los prejuicios sociales? Más bien parecen los restos de una víctima inerte en la que el oscuro sexo llama particularmente la atención por el contraste con la piel blanca entre las sombras que la enmarcan. Por esta y por otras muchas imágenes similares, en nuestra opinión, resulta erróneo identificar inmediatamente, como a veces ocurre, la vanguardización de la representación con la asimilación de nuevos modelos ideológicos progresistas, y ello es especialmente inexacto en cuanto a las políticas de género. La fragmentación del cuerpo, particularmente del femenino, en piernas, manos, troncos o el montaje de imágenes complejas como collages, que lleva a cabo la fotografía vanguardista, tiene también su correlato en los textos. Troceados, fragmentados, en movimiento, recompuestos industrialmente o reducidos a problemas geométricos, los segmentos del cuerpo femenino quieren ocupar el lugar de la totalidad de la mujer. El montaje inarmónico de los fragmentos son un recurso frecuente que alude además a una pretensión masculina de control sobre lo femenino. La mujer es así no más que una imagen soñada o reinterpretada y su carácter '*celebratorio*' es más que cuestionable. Susan Suleiman recuerda que en la *Central Surrealista*, en 1924, colgaba del techo un maniquí de figura femenina sin brazos ni cabe-

za, que servía, según Louis Aragon, para que los hombres angustiados liberaran sus secretos⁶. Estos artefactos de formas femeninas, los maniqués, las muñecas, desmembradas o reconstruidas por la imaginación masculina, simbolizan a menudo la dominación sobre la mujer y el desvelamiento de su secreto. Son figuras incapaces de intervenir: sin cabeza como en la imagen de Kertesz, y por tanto sin voz, sin miembros que les permitan desplazarse, sin brazos con los que actuar, o descoyuntadas por la distorsión y la manipulación vanguardista.

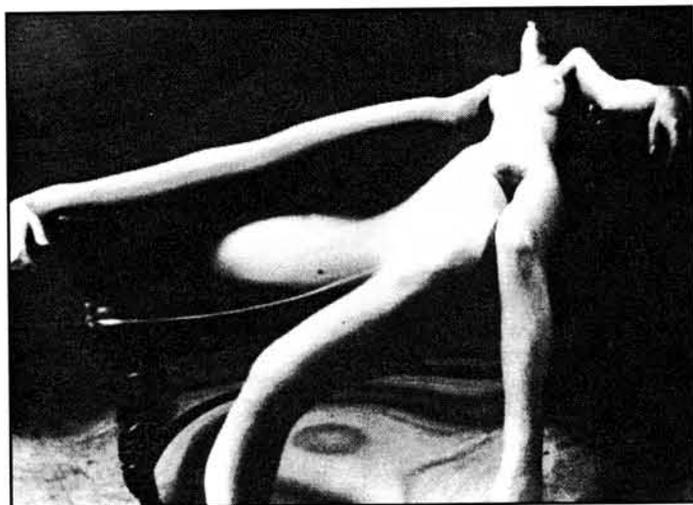


Figura 2

La fabricación surrealista de muñecas y maniqués con intención artística gozó de gran éxito en su momento, a pesar de aparecer a menudo dominada por un claro sadismo. El empleo entre algunos autores de la figura femenina amordazada, violada, desmembrada, objeto de contemplación para una mirada masculina - como en *el maniquí de Masson (Fig.3)*- se relaciona, según Mary Ann Caws, con la convicción de que se trata de un movimiento de hombres⁷. En una esclarecedora fotografía de los años veinte, aparece un grupo de autores surrealistas en una sesión de escritura automática en torno a Simone Breton, quien con gran concentración transcribe a máquina lo que ellos imaginan. Esa fotografía simboliza en buena medida el concepto de mujer de los surrealistas: musas o transmisoras de sus obras, vehículos para su autoconocimiento, pero nunca artistas equiparables a ellos. De modo parecido, en la ilustración de Magritte para *La Révolution surréaliste*,

"*Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*", publicada en 1929 (Fig. 4), aparecen los retratos con los ojos cerrados de dieciséis surrealistas -entre ellos Dalí, Buñuel o Breton- en torno al dibujo de una mujer desnuda y a la frase que da título a la composición. Para Rudolf Kuenzli, esta obra muestra perfectamente que el surrealismo era "un club masculino":

The surrealists lived in their own masculine world, with their eyes closed, the better to construct their male phantasms of the feminine. They did not see the woman as a subject, but as a projection, an object of their own dreams of femininity. These masculine dreams play an active part in patriarchy's misogynistic positioning of women. (...) Surrealist art and poetry are adressed to men; women are only means to bring about these works".⁸

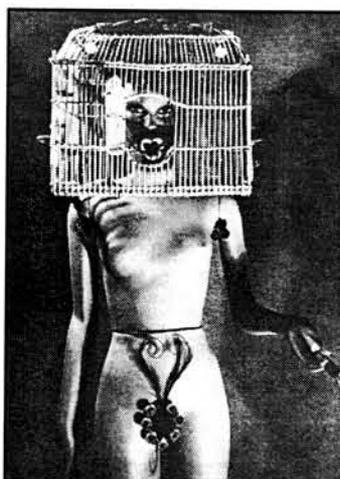


Figura 3

Ante estas evidencias es preciso preguntarse si se puede considerar una celebración de la feminidad, por muy subversiva que sin duda sea social y artísticamente, la imagen del ojo rasgado en *Un perro andaluz* de Buñuel.. Igualmente, ¿son celebratorias las fotografías de Man Ray "Erótica velada", 1934 (Fig. 5) o *Prioridad de la materia sobre el pensamiento*, 1931 (Fig. 6) con Méret Oppenheim como modelo? ¿Llevan a la artista más allá de su sempiterno papel como objeto percibido por mucho que transgredan los cánones de la representación de lo femenino? En particular, en *Erótica velada* Méret Oppenheim aparece dotada con un falo -*la manivela de la prensa de impresor aparece estratégicamente a la altura genital*- que incide en la masculini-

dad de su carácter de artista y mujer moderna. La interpretación de la imagen de la artista es enormemente ambigua. ¿Se trata de mujer que actúa y que crea?, ¿que maneja un objeto industrial con su fuerza? O, por el contrario, ¿evoca a una mujer en la rueda del tormento como Santa Catalina? Si recordamos la arraigada tendencia finisecular a calificar de viril el arte elevado y de afeminado el arte degradado no parece casual interpretar la cualidad fálica de la prensa como una asunción por parte de Man Ray del espíritu 'masculino' que late en el interior de una mujer artista que como Méret fue conocida por su desinhibición⁹. Por lo demás, tampoco encontramos una mirada subversiva al estilo de la Olimpia de Manet, sino que la mirada oblicua de Méret en modo alguno desafía o interpela al observador, bien al contrario, ofrece la recatada mirada ladeada del desnudo femenino tradicional. Tampoco parece necesario insistir, en relación con la otra fotografía que comentamos, en la arraigada convicción de que la mujer pertenece a la Naturaleza y a lo material y el hombre en cambio a la Razón y a lo espiritual. Los títulos que acompañan a las fotografías y dibujos pueden ser, desde el punto de vista ideológico, tan significantes como las imágenes mismas.



Figura 4

En el mismo sentido funcionan, en nuestra opinión las "construcciones" femeninas por la mirada masculina en algunos textos de los narradores españoles vanguardistas. La admisión de la figura femenina como

objeto estético, de su cuerpo como objeto de representación, tal como había funcionado a lo largo de siglos de tradición artística, no se cuestiona en la vanguardia por mucho que se pongan en solfa otros tópicos culturales y artísticos. Aunque se revolucionan las formas de representar a la mujer, especialmente por la iconografía maquinista o el gusto por el montaje, permanecen casi sin excepción las ideologías heredadas de otra época. Si como afirma Rudolf Kuenzli⁸, la mujer era para los surrealistas un medio para alcanzar su obra, igualmente en la vanguardia española el personaje femenino es generalmente un medio para la "*educación sentimental*" - *vitalista o estética*- del protagonista masculino. A pesar de las transgresiones "*Venus*" sigue apareciendo como una construcción masculina. Una construcción que tiene además una larga historia que remite a estéticas e ideologías finiseculares y que frecuentemente responde a un malestar cultural muy definido. Como veremos a continuación, es fácil establecer el contacto ideológico entre la representación plástica o literaria de la mujer en la vanguardia y el universo cultural finisecular



Fig. 5

Con frecuencia, en los textos de la narrativa vanguardista española³ la objetividad masculina se apoya en las estéticas vigentes: corrientes como el cubismo, el gusto maquinista, pintores como Picasso, o la depuración estilística del art déco entran en juego a la hora de caracterizar físicamente a las jóvenes vanguardistas. Para Díaz Fernández, las mujeres modernas, urbanas

y andróginas, recuerdan la pintura de Picasso: "Más que mujeres, esquemas de mujeres como las pinturas de Pablo Picasso. Pura geometría, donde ha quedado la línea sucinta e imprescindible"¹⁰.

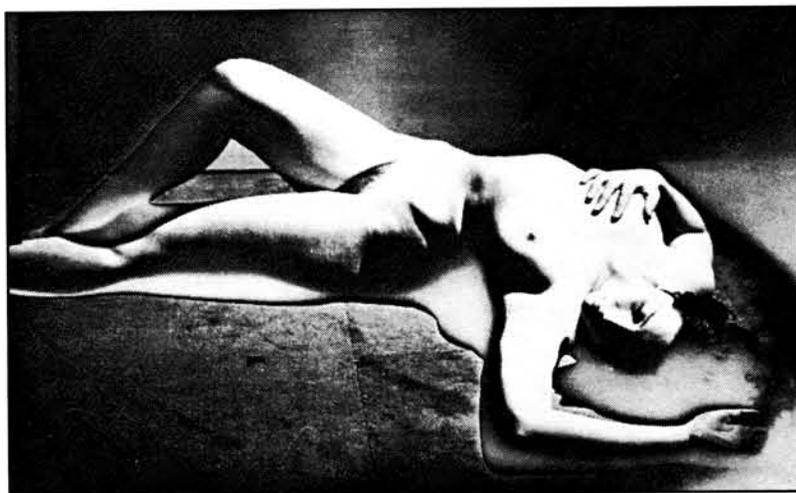


Fig. 6

La descripción física del cuerpo femenino se pliega también a la geometría cuyo carácter científico se ajusta especialmente bien tanto a la voluntad de aprehensión de la esencia femenina como a la estética modernólatra. Silvia (*Luna de copas*) tiene unas "piernas rítmicas y pulcras como las elipsis astrales"¹¹. Herminia (*El profesor inútil*) aparece leyendo en un parque donde su figura queda reducida a puro trazo:

Forma dos diedros. Por aristas las rodillas y el regazo. Se ha erguido en el asiento, y su espalda, en el plano mayor del primer diedro, es perpendicular al banco. El diedro segundo es más perfecto. Todo en ella es fleje de carne sazónada, de color poco definible, porque en él toman parte las dos químicas: orgánica e inorgánica, la naturaleza y la industria.¹²

Los rasgos femeninos reducidos a datos positivos, a medidas geométricas y a cantidades técnicamente evaluables evocan un idealismo modernólatra que confía en la racionalidad para escapar a los imprevistos de la vida y, como no, del amor. La geometría también puede ser útil para despersonalizar a una mujer seductora reduciéndola a figura cubista. Para escapar a la seducción de Carlota (*El profesor inútil*), a la

que imagina desnuda, el narrador utiliza como estratagema la sustitución de sus voluptuosas formas por figuras geométricas: *"A las fórmulas ascéticas prefiero las fórmulas cubistas. A Valdés Leal, Picasso, el humorista. Rápidamente los brazos de Carlota se me truecan en cilindros; los senos en pequeñas pirámides, [...] los muslos en troncos de cono invertidos"* (12, p. 148).

El cuerpo puede también cosificarse por medio de los números y de la geometría como en Lourdes y el aduanero¹³ donde una modista toma medidas a una joven; la operación es para el narrador similar a una reconstrucción: *"La faena es preciosa: delimitar, fijar y reducir a números, después a líneas, el cuerpo de una mujer y aprisionarlo todo en fórmulas matemáticas. La cinta métrica se tiende impasible y canta un número, y dos y tres... ahí está el cuerpo"*¹³. Bajo la inocencia de este fragmento subyace tanto la ideología positivista que confía en el progreso ilimitado de la técnica, como cierta prepotencia masculina sobre el cuerpo objetualizado de la mujer, puesto que esa "faena" de medir el cuerpo tiene como objeto "delimitar", "aprisionar", "reducir". La cinta métrica, símbolo de una medida racional -y por tanto masculina-, resulta "impasible" y como resultado se obtiene el cuerpo, de nuevo una construcción del otro que obvia toda posible independencia o individualidad.

De hecho, en los textos vanguardistas la individualidad de la mujer se debilita constantemente ante la figura femenina elaborada por la mirada y el deseo masculinos. Así, en *"Aurora de verdad"* y *"Livia Schubert, incompleta"*, dos relatos de Víspera del gozo, Pedro Salinas explora la imagen ideal construida (y posteriormente deconstruida) de la mujer amada. En el primero de ellos, Jorge, mientras espera a Aurora en un museo, se entrega a construirla con fragmentos de todas las mujeres que pasan a su alrededor, según una *"imagen interior de Aurora trazada por Jorge"*¹⁴. Pero esta imagen se desmorona cuando aparece la auténtica Aurora, la "de verdad". Livia Schubert por su parte, se revela contra el dominio que el amor del narrador pretende ejercer sobre su propio yo personal. Así, en cuanto despierte:

empezará, lenta y minuciosa, mi destrucción, la ruina de mi efímera obra. Lo primero que se quitará Livia será la desnudez que yo la [sic] puse sobre el cuerpo. Y luego, frente al espejo, encarnizadamente, sin un descui-

do, irá, a fuerza de lociones, de crema, de lápices, arrojándome de su rostro, arrancando sin piedad, beso a beso, todo mi amor, que estaba allí cubriéndolo. (14, p. 133)

En ambos relatos la imagen perseguida es la de una mujer incorpórea, irreal, siempre vencida por la "biografía". A pesar del tono lírico de los relatos de Salinas o del tono jocoso, lleno de buen humor y despreocupada celebración vital de la novela de Porras, encontramos en algunos pasajes una omnipresente reducción a objeto de estudio de la mujer y de lo femenino. Sin embargo, no hay en ellos, a diferencia de otros textos de los que nos ocupamos más abajo, asomo del sadismo o del malestar ante la mujer que mueven a otros ejemplos de esta tendencia a objetualizar los cuerpos femeninos.

La aparición de las mujeres en el espacio público desde principios del siglo XX y especialmente tras la primera guerra mundial, por sus connotaciones de invasión, de feminización social, de asalto a la masculinidad, fomentó una fantasía alternativa: la de una construcción a la medida del cuerpo de la mujer bajo el dominio de un creador masculino. Construir y deconstruir la feminidad supondría una forma de apropiarse de su esencia última. En este sentido afirma Tim Armstrong:

*The fantasy of man-made or constructed femininity has a long pedigree, from Pygmalion to L'Eve future and beyond. But it finds a particular focus within modernist aesthetics. The 'surgical' Modernism espoused by Apollinaire, Marinetti, Pound, Yeats, and others attempts to resolve gender-confusion in favor of an objectivity often seen as masculine.*¹⁵

En *L'Eve future* (1885) de Villiers de L'Isle Adam, el "electrólogo" Edison fabrica un maniquí de sorprendente mecanismo y apariencia totalmente real, Hadaly, para sustituir a la caprichosa y poco inteligente amante de Lord Ewald por una mujer que aun contando con todas las cualidades de su modelo humano -*belleza y seducción básicamente*- se vea libre de sus defectos y permita, además, un control total del hombre sobre ella. Hadaly cuenta incluso con un lujoso estuche cerrado con llave para su transporte. La traducción original de esta novela estuvo a cargo, precisamente, de Mauricio Bacarisse, cuyo personaje, Agliberto, trataba también,

de confeccionarse una mujer '*a la medida*' con los ingredientes de sus dos amigas, Celedonia y Mab. (*Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*)¹⁷. También exploraba Pedro Salinas la construcción de la mujer amada por la vía única de la evocación en *Víspera del gozo* (1926). Igualmente lo hace Corpus Barga en *Pasión y muerte. Apocalipsis* (1930), cuando el protagonista asegura que la verdadera Mary no era la que entraba por la puerta sino "*la que tenía dentro*".

Sorprende por otra parte, que el tratamiento del cuerpo femenino, en la era del deporte y de la higiene, recuerde con cierta frecuencia modelos finiseculares, especialmente por el regusto sádico que adquiere la descripción bajo la forma aparente de un discurso desestructurado y fragmentado. La estrecha relación entre la representación estética de las mujeres y la ideología vigente sobre ellas queda a menudo de manifiesto. A pesar del anhelo modernólatra, tras los personajes femeninos se oculta una idea de la mujer ancestral y de su misterio.

Víctor, el protagonista de la novela de José Díaz La *Venus mecánica*, consigue asimilar esas mujeres que el califica de "*mujeres Ford, Citroën o Standard*", a aquellas otras seductoras de fin de siglo que más que a una "*Venus mecánica*" se parecen a la sádica "*Venus de las pieles*":

Que esas mujeres, delgadas y esbeltas como vegetales, no tengan abrazo de yedra, sino tacto de magnolia. Ningún instrumento tan primoroso como ellas para comer bombones, sumergirse en la electricidad de las pieles o surcar el lomo de las alfombras. (10, p. 40)

La caracterización que hace Víctor de la mujer moderna debe mucho a la iconografía fin de siglo. Otro tanto ocurre en algunos textos de Benjamín Jarnés, cuyo arquetipo de personaje e ideal femenino con frecuencia parece más propio de la decadencia que de la vanguardia. Jarnés es, como veremos, el campeón en la búsqueda del misterioso "*eterno femenino*", convertido en problema plástico para un personaje como Julio en *El convidado de papel*. Así, "*como un amable profesor de escultura, ducho en adiestrar adolescentes, aprendió Julio a descifrar la incógnita de ese fascinador problema plástico que es todo cuerpo desconocido de hembra*" (18, p. 77-78).

Destaca además la orientación sádica que Jarnés da a esa empresa. La búsqueda del misterio de la mujer a menudo se simboliza con una exploración física, buscando materialmente bajo la piel, en las entrañas de la mujer, tal y como en el siglo anterior se representó artísticamente. Algunos textos vanguardistas, especialmente los de Jarnés, recuerdan con un explícito tono sádico en su tratamiento esta pretendida búsqueda de un eterno femenino en el interior del cuerpo físico de la mujer. Esta búsqueda justifica la destrucción simbólica del cuerpo, su disección como en manos de un cirujano o su reconstrucción y montaje como en las de un artista. Así, en *El profesor inútil*, para escapar a la tentación de tener tan cerca a la joven Carlota el narrador imagina que la construye sobre un esqueleto digno de un cuadro de Valdés Leal:

Un tropel de místicos chamarileros acude a ofrecerme cuadros de Valdés Leal, de donde brincan esqueletos y vienen a estrecharme las manos. Todos llevan el sombrerito verde de Carlota. Me penetra el frío de sus falanges y oigo el crujido de sus costillas. Acaso voy a vencer la tentación... Pero uno de los esqueletos me abraza, y yo, lleno de terror, rodeo precipitadamente de músculos la terrible arquitectura; abro en ella ríos de sangre; la recubro de piel rosada; la coronó de una eléctrica y sombría cabellera. (12, p. 147-148)

La fantasía de la disección científica del cuerpo de la mujer -o en este caso de su reconstrucción- parece muy arraigada entre algunos vanguardistas. La búsqueda de un secreto femenino oculto en el cuerpo de la mujer, bajo su piel, en sus entrañas es, más allá de un regusto sádico personal, una reminiscencia de la iconografía y de la imaginación del siglo anterior. Según Elaine Showalter, la tendencia a considerar a la mujer como '*caso clínico*' data de finales del siglo XVIII. En ese momento se construyen en Italia las llamadas "*Venus anatómicas*", figuras de cera que compraron reyes y nobles para distribuir las por facultades de medicina de toda Europa¹⁰. Estas figuras femeninas, cuyo abdomen podía abrirse para observar las vísceras y el sistema reproductivo, representan para Showalter la materialización de la idea del misterio femenino. Pero como señala esta autora, lo más sorprendente es que tales figuras "*científicas*" se representaban dormidas, enjoradas y en seductoras poses, descansando sobre cojines de seda sus largas melenas en actitud erótica. Son a la vez muy diferentes

de las antiguas descripciones de los órganos internos y de las figuras masculinas similares; simultáneamente, evocan una feminidad abstracta, identifican el conocimiento con la visión del interior del cuerpo y enfatizan el destino reproductivo de la mujer¹⁹. Las Venus anatómicas recuerdan directamente la figura de Hadaly en *La Eva futura*. Cuando el electrólogo Edison se dispone a explicarle pormenorizadamente a Lord Ewald el funcionamiento de Hadaly, la "*Andreida*", ésta se coloca sumisamente sobre una mesa abatible en la que se la sujeta con argollas de acero. Los dos hombres abren a continuación el cuerpo de la muñeca, que hasta el momento se había comportado como si fuera un ser viviente, para observar científicamente los entresijos de su delicado mecanismo:

La mesa hizo báscula y giró hasta una posición vertical. La Andreida se apoyó en ella. Su cabeza descansaba sobre el cojín.

El electrólogo, agachándose, le aprisionó los pies con dos abrazaderas de acero que tenía la mesa. Volvió ésta a su posición horizontal con la Andreida tendida como una muerta en la piedra de un anfiteatro. [...]

La armadura femenina se abrió lentamente.

Lord Ewald palideció y empezó a temblar [...] Se encontraba ante una maravilla cuyas evidentes posibilidades, traspasando lo imaginable, deslumbrándole la inteligencia, le atestiguan a cuánto puede llegar la osadía de la volición. (16, p. 200-201)

Similar a esta exploración es la deconstrucción de la mujer en la novela de Jarnés *Locura y muerte de Nadie*. Su protagonista, Arturo, reflexiona junto a Matilde a la que compara con un jugoso melocotón: El melocotón -piensa- es "*como una pella de tierna carne virginal donde la gula pierde sus brutales acometidas y se convierte en tierna voluptuosidad.*"²⁰. Para captar todo el misterio de esa seductora mujer que le acompaña, Arturo, nos dice el narrador, "*podría ir arrancando tiras de piel de esta grupa encantadora de chiquilla, hasta dejar los músculos palpitantes, con todos los zumos destilando en plena desnudez*"²⁰. La mujer se presenta para el hombre como fruto, objeto, animal, bien consumible y enteramente a disposición de la imaginación masculina. Así, en otro texto del mismo autor, el amor y el acto amoroso se asimilan a la deglución de un fruto que resulta ser la mujer:

Es comenzada la faena por los sentidos independientes, de libre acción, la vista y el oído; es continuada por el sentido intermedio, el olfato, que supone ya aproximaciones placenteras; sigue la gama prodigiosa del tacto... y todo acaba en la bestia que con nada menos se contenta que con hincar los dientes en la dulce y sabrosa pulpa.. (12, p. 191)

La despersonalización de la mujer reduce su identidad a mera corporalidad y a instrumento del placer masculino y, además, hace intercambiables unas imágenes por otras puesto que todas remiten al mismo ser genérico, la mujer. El seminarista Julio, protagonista de *El convidado de papel*, se encuentra con una prostituta - "*aquel sedoso instrumento de placer*" (18, p. 37)- que, desnuda, le recuerda a cualquiera de las imágenes de mujeres desnudas que ha conocido:

otras mujeres que Julio había visto desnudas, pero siempre hechas pedazos; mutiladas por el verdugo o por el bisturí, en medio del suplicio o de vuelta de él, con frecuencia en el traje del tormento, tan sumario como el traje del deleite. Julio recordaba aquella matrona colgada de las trenzas, ante Apolo, sobre un rojo brasero, donde, lentamente, se le iban los pies dorando al fuego. Y aquella otra (...) atada a dos árboles violentamente aproximados que, al recobrar su normal postura, partían en dos con toda exactitud el virginal dividendo -y Julio pensó alguna vez, lleno de espanto, por cuál delicada hendidura habría comenzado a realizarse la cruel algoritmia. (18, p. 37-38)

Con manifiesto sadismo, el cuerpo desnudo de la mujer es inmediatamente relacionado con las imágenes del tormento, tal y como la tradición católica más tosca había fomentado. Es seguro que Jarnés se mostraba crítico con ella, como lo demuestra su censura a la vida del seminario en *El convidado de papel*, pero no es menos cierto que como hombre de fin de siglo por muy vanguardista que se reclamara, él mismo asume muchos de los estereotipos culturales y estéticos que rodeaban a la mujer. También Ramón Gómez de la Serna tiende a representar a las mujeres con un fondo de sadismo; abundan en sus obras las mujeres víctimas del asesinato o la violencia - como por ejemplo en *Falsa novela americana*-. Para Janet Pérez, la inclinación a la violencia, frecuentemente revestida de tintes humorísticos "*parece reflejar esa actitud generalizada que concibe a la mujer como juguete del*

hombre" ²² y resulta bastante frecuente entre la fantasía vanguardista. ¿Qué otra cosa evoca el maniquí de Masson (Fig. 3) que comentamos en la primera parte de esta comunicación, que un angustioso juguete para artistas no tan niños? Juguete, musa, inspiración, acicate estético, material para la creación, el cuerpo femenino constituye en la vanguardia un recurso de primera línea. La revolución vanguardista ofreció así nuevos recursos estéticos para ancestrales manipulaciones. Si durante el siglo XIX pocas eran las excusas que permitían sortear la pacata moral victoriana -*el tormento de la santa, el mercado de esclavos, la ninfa mitológica con la espalda quebrada como dice Bram Dijkstra*²³, o la prostituta ahogada- con la vanguardia se abre toda una nueva gama de posibilidades de representación y manipulación del cuerpo femenino. Nos parece por tanto de capital importancia no perder de vista las implicaciones ideológicas de las representaciones estéticas para no caer en identificaciones demasiado simplistas.

NOTAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- 1 Sobre estas cuestiones ver JAY, M. *La imaginación dialéctica*. Madrid: Taurus, 1974; EAGLETON, M. *Feminist Literary Criticism*. London: Longman, 1991; BÜRGER, P. *Teoría de la vanguardia*. Madrid: Península, 1989. ADORNO, T.W. *Prismas*. Barcelona: Ariel 1962.
- 2 En los inicios del siglo XX las artistas corporales como las coreógrafas y bailarinas como Martha Graham, Ruth Saint-Denis o Isadora Duncan revolucionan el concepto de feminidad en la danza. Los Ballets Rusos de Massine, o Diaguilev transforman el concepto de armonía y expresividad clásicos.
- 3 Para una panorámica de esta narrativa, consultar las antologías de BUCLEY, R. Y CRISPIN, J. (eds.) *Los vanguardistas españoles*. Madrid: Alianza, 1973. RÓDENAS, D. (ed.). *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española, 1923-1936*. Barcelona: Alba, 1997. RODRÍGUEZ-FISHER, A. (ed.) *Prosa española de vanguardia*. Madrid: Castalia, 1999. RÓDENAS, D. *Prosa del 27*. Madrid: Espasa-Calpe, 2000. Para un estudio pormenorizado del personaje femenino en esta narrativa: CASTILLO MARTÍN, M. *Las convidadas de papel. Mujer, memoria y literatura en la España de los años veinte*. Alcalá de Henares; Excmo. Ayuntamiento de Alcalá y Centro asesor de la mujer, 2001.
- 4 CAWS M. A. "Seeing the Surrealist Woman: We are a Problem". En: CAWS M.A. , KUENZLI R., RAABERG G. (Eds.). *Surrealism and Women*. Cambridge y Londres: MIT Press, 1995, p.11.
- 5 HERMANN, U. "La representación de la mujer en la fotografía de vanguardia". En: *Les dones fotògrafes a la República de Weimar, 1919-1933*. Barcelona: Fundació "la Caixa", 1995, p. 60.
- 6 SULEIMAN, S. *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*. Cambridge y Londres: Harvard University Press, 1990, p. 20-21.

7 Curiosamente, Simone de Beauvoir hace referencia a estos maniqués femeninos contruidos con intención artística y expuestos en la exposición surrealista que visitó en 1938, pero no critica ni menciona sus políticas de género ni señala el carácter contradictorio de tales construcciones. Incluso, entre aquellos objetos que cita como sus predilectos se encuentra el "couvert en fourrure" de Méret Oppenheim, pero tampoco hace referencia a su autora, una de las pocas mujeres incluidas entre la nómina surrealista: "L' événement le plus marquant de cet hiver fut l'exposition surréaliste qui s'ouvrit le 17 janvier 1938, à la galerie des Beaux-Arts, faubourg Saint-Honoré. A l'entrée, dans un taxi inventé par Dali et ruisse-lant de pluie, un mannequin blond se pâmait parmi des endives et des laitues couvertes d'es-cargots; d'autres mannequins vêtus et dévêtus par Man Ray, Max Ernst, Dominguez, Maurice Henry peuplaient la rue surréaliste; nous avons une prédilection pour celui de Masson, au visage emprisonné dans une cage et bâillonné par une pensée. La salle princi-pale, aménagée par Marcel Duchamp, était une grotte que contenait une mare de quatre lits disposés autour d'un brasero; le plafond était constitué par des sacs de charbon. Dans une odeur de café du Brésil, des objets émergeaient d'une obscurité soigneusement dosée: cou-vert en fourrure, une table-tabouret soutenue par des jambes de femme; des portes, des murs, des vases, de partout s'échappaient des mains." BEAUVOIR, S. DE *La force de l'âge*. Paris: Gallimard, 1960, p. 371.

El maniquí elaborado por Masson es ampliamente criticado por Mary Ann Caws, junto con otras representaciones surrealistas similares de Man Ray o de Magritte. CAWS M. A. "Ladies Shot and Painted: Female embodiment in Surrealist Art". En SULEIMAN, S. (ed.). *The Female Body in Western Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1985, p. 262-287.

Para la obra de Meret Oppenheim en particular, ver también RIESE HUBERT, R. "From Déjeuner en fourrure to Caroline: Meret Oppenheim's Chronicle of Surrealism" 1991. En CAWS M.A., KUENZLI R., RAABERG G. (eds.). *Surrealism and Women*, Cambridge y Londres: MIT Press, 1995, p. 37-50.

8 KUENZLI, R. "Surrealism and Misogyny". En: CAWS M.A., KUENZLI R., RAABERG G. (Eds.) *Surrealism and Women*, Cambridge y Londres: MIT Press, 1995, p.18.

9 Para el problema de la mujer artista en el cambio de siglo ver HUYSSSEN, A. "Mass Culture as Woman". En: HUYSSSEN, A. *After the Great Divide*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986. FELSKY, R. *The Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard University Press, 1995. CASTILLO MARTÍN, M. "¿Para qué quieres tú escribir? Ideología de lo femenino y mujer escritora en el cambio de siglo español: Carmen de Burgos". En: MATTALIA S. Y GIRONA, N. (eds.). *Actas del Congreso "Mujeres, culturas y literaturas"*. Caracas: Excultura, 2002 (en prensa).

10 DÍAZ FERNÁNDEZ, J. *La Venus mecánica*. Madrid: Ediciones Ulises, 1929, p. 39.

11 ESPINA A. "Luna de copas". Madrid: *Revista de Occidente*, 1929, p. 37.

12 JARNÉS, B. *El profesor inútil*. Madrid: Espasa-Calpe, 1926, p. 115-116.

13 PORRAS, A. *Lourdes y el aduanero*. Madrid: Renacimiento, 1928, p. 184.

14 SALINAS, P. "Víspera del gozo". Madrid: *Revista de Occidente*, 1926, p. 99.

15 ARMSTRONG T. *Modernism, Technology and the body*. Cambridge: Cambridge Univesity Press, 1998, p. 182.

16 VILLIERS DE LISLE ADAM. *L'Eve future*. 1885. Trad. española. *La Eva futura*. Madrid: Valdemar, 1998.

- 17 BACARISSE, M. *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1931.
- 18 JARNÉS, B. *El convidado de papel*. Madrid: Historia Nueva, 1928.
- 19 SHOWALTER, E. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. Londres: Virago, 1990, p. 128..
- 20 JARNÉS, B. *Locura y muerte de Nadie*. Madrid: Ediciones Oriente, 1929, p. 148.
- 21 GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Seis falsas novelas*. 1926. Reedición en Madrid: Mondadori, 1989.
- 22 PÉREZ, J. "Representaciones de la mujer en la novela masculina de entreguerras. En ZAVALA I. (coord.). *Breve historia feminista de la literatura española en lengua castellana*. Vol. III *La mujer en la literatura española del siglo XVIII a la actualidad*. Barcelona: Anthropos, 1996, p. 258.
- 23 DIJKSTRA, B. *Ídolos de la perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid; Debate y Barcelona; Círculo de lectores, 1994.