

# *La mujer creada: lo femenino en el arte occidental*

M.<sup>a</sup> Teresa ALARIO

Los estereotipos sobre la mujer con que actualmente funciona la sociedad del llamado mundo desarrollado, y que impregnan tanto las imágenes cultas como las transmitidas por los *mass media* que nos rodean, se hacen plenamente entendibles a la luz del estudio del proceso histórico que ha seguido el discurso masculino sobre el cuerpo, la psicología y la imagen de «lo femenino».

**El discurso socialmente dominante sobre el cuerpo de la mujer**, un discurso claramente androcéntrico, ha variado relativamente poco a lo largo de la historia. El cambio más destacado ha sido el producido en la edad contemporánea, cuando la biología femenina dejó de considerarse desde la **óptica de la carencia o la disminución** (ya que el modelo de referencia era el cuerpo del varón)<sup>1</sup>, para ser considerado **no como inferior, sino como diferente**.

Así se pasa de considerar a la mujer como un ser «imperfecto» frente al modelo masculino, a concebir lo femenino como diferente y **opuesto a lo masculino**. Esta idea, la mujer como el negativo/complementario del hombre, está aún hoy en la base de la concepción más extendida socialmente de la femineidad. La **oposición entre lo masculino y lo femenino** no está exenta de valoraciones (siempre a favor de lo masculino, dado el fuerte endrocentrismo de nuestra cultura) como puede verse al analizar

---

<sup>1</sup> «Durante el Antiguo Régimen el modelo arquetípico, fisiológicamente hablando, fue siempre el masculino: el antímodo, el desconocido y, por tanto minusvalorado, fue el femenino. La supuesta debilidad de las mujeres era la respuesta a ese «modelo» óptimo representado por la fortaleza y fuerza de los varones.»

CAPEL, ROSA M.<sup>a</sup> y ORTEGA, Margarita: «Textos para la historia de las mujeres en la Edad Moderna», p. 286. En *Textos para la historia de las mujeres en España*. Cátedra, Madrid, 1994.

los textos médicos del siglo pasado en que se hacen afirmaciones del tenor de la siguiente:

Esta polaridad se evidencia, piensa Nieto, en los sexos, uno de los cuales es positivo (fecundante) y el otro negativo (fecundado)<sup>2</sup>.

Por otra parte la teoría de la diferencia y de la oposición entre los sexos se convirtió en la justificación científica para establecer la **necesidad natural de ámbitos socialmente separados para cada sexo**: el ámbito público para el varón y el privado para la mujer. Los estudios científico-médicos refrendan así, la construcción de los roles de género que aún hoy son claramente dominantes<sup>3</sup>.

Al hacer hincapié en la diferencia biológica y psicológica entre hombres y mujeres, el discurso masculino sobre la feminidad ha ido reforzando la idea del origen natural de la diferencia de roles. Diferencia que como veremos se intenta justificar científicamente desde el pasado siglo y en la que se basan textos como el siguiente que, aun en 1968, justifica así el papel subalterno de la mujer en el arte:

«El acto creativo es una especie de parto y es significativo que sea un hecho histórico que la creatividad intelectual no se dé en las mujeres, cuyos productos son sus criaturas. Aun a riesgo de llevar demasiado lejos el paralelismo lingüístico, se puede afirmar que **la naturaleza ha determinado una división del trabajo**. Los hombres paren ideas, cuadros, composiciones literarias y musicales, organizaciones políticas, inventos, nuevas estructuras materiales; mientras que las mujeres paren la nueva generación»<sup>4</sup>.

Como consecuencia de esta ideología androcéntrica, como dice Bea Porqueres, a muchas artistas no les quedó más remedio que «aceptar el criterio que consideraba el **genio un rasgo determinado biológicamente** y que, por

---

<sup>2</sup> RIERA, J.: *Matías Nieto y Serrano (1813-1902) y la Medicina Romántica*. Cuadernos de Investigación Histórica n.º 3, 1979, p. 285.

<sup>3</sup> «El hombre lucha en el ambiente externo. La mujer está hecha para el ahorro de energía, para concentrarla en sí, no para dispersarla en torno: como que en su seno se ha de formar el hijo que prolongue su vida, y de su seno ha de brotar el alimento de los primeros tiempos del nuevo ser (...)

Oigamos otra vez la voz de Dios, insistente y eterna: "Tu, mujer parirás; tú, hombre, trabajarás".»

MARAÑÓN, Gregorio: *Maternidad y feminismo. Tres ensayos sobre la vida sexual*. Madrid, 1927, pp. 82-84.

<sup>4</sup> Frank Barron, del Institute of Personality Assesment and Research de Berkeley (California). Citado por Bea Porqueres en *Reconstruir una tradición*.

tanto les excluía de cualquier pretensión artística»<sup>5</sup>. Podríamos contestar en palabras de Linda Nochlin que «el problema no reside en nuestra estrella, nuestras hormonas, nuestros ciclos menstruales y nuestras cavidades interiores vacías, sino en las instituciones y la educación»<sup>6</sup>.

Por ello no nos debe extrañar descubrir en la iconografía artística hechos aparentemente paradójicos que constituyen verdaderos falseamientos de la realidad para que ésta coincida con la explicación del mundo que se dá desde el pensamiento androcéntrico. En este sentido puede ser interesante comentar un retrato que Eduard Manet realiza a una pintora que fue su única discípula oficial: **(Retrato de Eva González. Eduard Manet. 1869-1870)**.

Así la ideología androcéntrica ha «construido» una naturaleza a la mujer, en la que se inscriben los estereotipos a partir de lo que el varón deseaba/temía en la mujer, haciendo creer a las mujeres que éstos eran los modelos a los que podía/debía aspirar. Estos estereotipos arrancan de este modo del desconocimiento, e incluso el oscurantismo que define para el pensamiento dominante la femineidad como «lo otro»<sup>7</sup>, y que pervive en el mundo en que vivimos como escribía hace unos pocos meses la periodista Maruja Torres en un artículo titulado «Nosotras» en que dice lo siguiente:

«...para los varones que durante milenios rigieron el mundo, las mujeres éramos lo otro, lo ignorado, lo distinto, lo incomprendible, algo que había que etiquetar y describir, ordenar y contener, explicar y controlar.»

(Relación con las teorías Lacanianas de la otredad de la mujer y su papel como receptora, no creadora de mensajes).

En este marco el varón ha dictado las formas de ver y representar lo masculino y lo femenino, sus realidades y aspiraciones, que han condicionado desde el comienzo de su vida a hombres y mujeres.

Es la época romántica cuando **se fijan los modelos y estereotipos femeninos más extendidos** y claramente visibles en un simple recorrido por la **Historia de la Imagen Occidental**.

Así, en el siglo pasado, como dice Michelle Perrot, se generaliza un discurso «escrito por hombres sobre la mujer, que pretendía ser naturalista y

---

<sup>5</sup> PORQUERES, Bea: *Reconstruir una tradición*, p. 48.

<sup>6</sup> Citada por Bea Porqueres en *Reconstruir una tradición*, p. 53.

<sup>7</sup> La idea del extrañamiento e incluso la oposición irreconciliable entre sexos/géneros no es difícil de encontrar en las manifestaciones de algunos intelectuales de final de siglo pasado. Así Nietzsche escribe al dramaturgo Strindberg a propósito de su obra *El Padre*:

«...me he visto sorprendido extremadamente al encontrar una obra donde mi concepción del amor, basado en el antagonismo y el odio mortal entre los dos sexos, ha sido expresada de forma tan espléndida.»

basarse en el cuerpo»<sup>8</sup>. Las diferencias biológicas justificaban, a la luz de las teorías científicas del momento que la desigualdad entre hombres y mujeres se apoyaban en una ley natural<sup>9</sup>.

Esta autora destaca **tres tipos de figuras femeninas definidas en el siglo XIX** que marcarán los estereotipos de mujer y que serán fielmente recogidos por pintores y escultores, primero, y más tarde por publicistas, cineastas, etc.

Analizar el cuadro *La danza de la vida*, realizado por **Eduard Munch** a finales del siglo pasado, a la luz de estos tres tipos de figuras que estudia M. Perrot puede ser el punto de partida del pequeño estudio iconográfico que pretendo realizar en esta intervención.

El pintor noruego, con una concepción simbolista y expresionista del arte, hace de la representación de un baile una metáfora del destino biológico de las mujeres, tema que trata de un modo similar en otras pinturas y grabados como *La mujer en tres estados* (1895).

En todas estas representaciones simbólicas de lo femenino aparecen tres personajes que reflejan tres estadios vitales. En *El baile de la vida* las tres mujeres destacan del resto de sus personajes por el color de sus vestidos: blanco, rojo y negro.

## LA DANZA DE LA VIDA. EDUARD MUNCH

A un lado del cuadro, en el primer plano, una muchacha joven vestida de blanco sonríe y parece iniciar el paso hacia el centro de la obra donde un hombre y una mujer bailan juntos. En los planos situados más atrás, otras mujeres también con vestidos blancos bailan con hombres, uno de los cuales parece a punto de devorar a su compañera. En esta figura identificamos inmediatamente a la **Mujer Blanca**, asociada con la virginidad en la religión católica y al ángel de la casa en la protestante, toda esperanza e ingenuidad ya que aún no conoce el sexo. Michelle Perrot describe cómo esta «obsesión neurótica por la pureza» se origina a lo largo del siglo pasado y llega hasta nosotras:

---

<sup>8</sup> PERROT, Michelle: «La mujer en el discurso europeo del siglo XIX». En *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*. Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Universidad Autónoma de Madrid. Vol. II, p. 118.

<sup>9</sup> «Saturados de la sensación de poder que acompaña inevitablemente a un nuevo conocimiento mal asimilado y parcialmente entendido, los artistas e intelectuales de la segunda mitad del siglo XIX se vieron a sí mismos encabezando la vanguardia de una nueva era de progreso. La ciencia les había probado que la desigualdad entre hombres y mujeres, como entre razas, era una ley de naturaleza, simple e inexorable...»

DIJKSTRA, Bram: «Ídolos de perversidad». *La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*.

«El culto a la virginidad de las muchachas y la castidad de las mujeres culminó en la apoteosis de la blancura: blancura del velo de las comulgantes; blancura del vestido de las novias —costumbre que se extendió en el siglo XIX a todos los medios sociales—; blancura del ajuar y la ropa de casa, que los Grandes Almacenes hicieron suya, creando la Temporada de lo Blanco» en pleno mes de enero, siempre bajo en ventas.»

La obsesión por la pureza, como dice Perrot, se extenderá a actividades atribuidas a la feminidad como la limpieza del hogar (lejías y detergentes que dejan la ropa «más blanca») como símbolo del mundo sin tacha que, desde la definición androcéntrica del mundo, se espera de ella.

En el centro del cuadro un hombre y una mujer bailan entrelazados. Ella lleva un traje rojo que destaca frente al negro que viste el hombre. Evidentemente esta es **la Mujer Roja**, la mujer en edad de procrear, la mujer sexual, la que despierta la pasión del hombre. El rojo es un color asociado a la sangre (vida y muerte a la vez) y a la pasión. Esta es vista, por una parte, como la mujer **Madre**, la que cumple su «misión suprema» adquiriendo así su natural dimensión y utilidad social<sup>10</sup>.

Por otra parte, yo añadiría que a esta figura de la mujer roja podríamos atribuirle una segunda lectura en esta obra. La sexualidad de la mujer, en un momento en que aumenta fuertemente la prostitución en las grandes ciudades y las demandas de igualdad de las mujeres comienzan a elevarse aún tímidamente, provoca unos ciertos miedos en el hombre que llevarán a la creación del mito de la **Mujer Fatal**. Figura que Eduard Munch reflejó también en obras como «Vampiresa» o «Madonna»<sup>11</sup>.

Esta segunda interpretación de la mujer roja produce en la imaginación del varón ecos de deseo y de miedo conjugados, que tiene su base en el misterio, en el **desconocimiento** de la sexualidad femenina.

Al otro lado del cuadro aparece representada una mujer vestida de negro. Es esta una mujer madura, despeinada, que mira atentamente a la pareja que baila en el centro del cuadro. Este personaje coincide nítidamente con la figura que Perrot denomina la **Mujer Negra**, la histérica. Esta enfermedad ha tenido socialmente un claro componente de género (incluso en el lenguaje coloquial es aún mucho más fácil tachar a una mujer de histérica que a un hombre),

---

<sup>10</sup> «La Madre ya no fue sólo una figura moral, sino que se convirtió en una utilidad social. El discurso del siglo XIX sobre la mujer no fue solamente misógino y despreciativo, sino que también ponderó los méritos de la mujer, aunque fuera de una mujer determinada.

PERROT, Michelle: *Ibidem*, p. 118.

<sup>11</sup> «(...) el tratamiento de la mujer en la obra de Munch es contradictorio y se mueve entre la admiración y la inquietud que le produce la capacidad femenina por absorber la fuerza del hombre. (...) Munch nunca consiguió una relación satisfactoria con la mujer. Todas sus experiencias se tradujeron en respeto y admiración.»

JENSSEN, Einar (1984): «Influencias literarias y filosóficas en la obra pictórica de Eduard Munch». En *Eduard Munch (1863-1944)*. Ministerio de Cultura. Madrid.

ya que hasta entrado el siglo XIX se creía que las causas de la histeria residían en el útero. Aunque poco más tarde la histeria pasa a considerarse como una enfermedad cerebral o psíquica, se sigue considerando que la debilidad propia de la biología femenina sigue haciendo a la mujer más propensa a las enfermedades nerviosas, sin que se manejen otros factores sociales o culturales.

La insatisfacción sexual, la debilidad y los cambios que se producen en el cuerpo femenino en la menopausia se veían como principales factores de riesgo de la histeria. Esta figura representa para el discurso masculino lo más incomprensible y oscuro, asociada a esa cavidad uterina, que diferencia a la mujer y la hace más débil que el hombre, pero que a la vez es su razón de ser. Pero ¿qué razón de ser puede tener para el discurso masculino esta figura femenina cuando deja de ser promesa de reproducción y de deseo? La sombra de la bruja, de la solterona o de la «suegra» como estereotipos más o menos presentes en todas las culturas occidentales, se cierne sobre la mujer madura. Porque el hecho mismo de existir cuestiona la explicación última que el discurso masculino se ha venido haciendo de lo femenino: una imagen que sólo tiene sentido en función de sus necesidades y su concepción del mundo.

A pesar de las transformaciones que se han producido a lo largo de nuestro siglo en las formas de vida y pensamiento en que se han cuestionado la mayor parte de estos planteamientos, se ha producido la igualdad formal de la mujer, y ésta se ha incorporado al mundo público, los estereotipos que acabamos de describir pueden verse aún en:

1. **Paloma. Picasso. 1956.**  
La mujer blanca.
2. **El niño en la cuna. Berthe Morisot<sup>12</sup>.**  
Una de las versiones de la mujer roja.
3. **Madre. Mandy Havers. 1977.**  
...que se mantiene en el siglo actual.
4. **Madonna. Eduard Munch.**  
La otra versión que reitera este pintor.
5. **Gran desnudo americano. Tom Wesselmann. 1970.**  
...Y que se mantiene hasta hoy.
6. **Pinturas Negras. Goya.**  
Goya representó a la Mujer Negra, a la bruja, que estaba ya en el acervo popular.
7. **Duane Hanson. Mujer con carro de la compra. 1969.**  
Figura poco usual en el arte actual, pero que cuando aparece, como este caso, asocia a una fase del proceso vital de la mujer el desequili-

---

<sup>12</sup> «Dentro del arte femenino existen, sin lugar a dudas, innumerables ejemplos de obras que, lejos de representar una impugnación implícita o explícita de la opresión femenina, glorifican su subalteridad.»

BARTRA, Eli: *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*, p. 58.

brio psíquico y el abandono físico, abriendo la caja de Pandora de todos los miedos que están latentes en nuestra civilización.

Pero en el siglo XX la mujer introduce de un modo consciente «otra mirada» en el arte. Un tema puede servirnos de ejemplo de lo que supone el cambio de óptica: los cuerpos desnudos de mujer representados por una mujer en el siglo XX.

8. **Autorretrato con collar de ámbar. Paula Modersoh-Becker.**

Como dice Alba Ibero podemos ver en esta obra un «personal tratamiento del cuerpo femenino, muy distinto de la impersonal factura académica o de erotismo implícito. Desde la cotidianidad y espontaneidad que emana de su propio cuerpo sexuado, los desnudos de Modersoh-Becker respiran sencillez y frescura (...) una mirada de mujer que no ve el cuerpo femenino como mero objeto sexual del cual puede apropiarse el artista para recrearlo y constituye una aportación icónica que rompe con las estereotipadas imágenes que, multiplicadas hasta la saciedad, han educado nuestra mirada desde lo masculino»<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> IBERO, Alba: «Pintoras expresionistas: Cuatro perfiles de mujer», en *Duoda*, n.º 3, pp. 25-26.