

EL FRACASO DE LA REVOLUCIÓN: LA IMAGEN DE LA MUJER EN EL ARTE EUROPEO DE FIN DE SIGLO

*Juan Alberto Romero Rodríguez
Universidad de Sevilla*

A casi un siglo de distancia del terremoto que supuso la Revolución Francesa, tras prácticamente cien años de movimientos liberales y sociales, de inicios de luchas obreras y ensayos de comunas y otras utopías, Europa parece llegar agotada a los últimos años del siglo XIX. Cansada de levantamientos y revoluciones. La burguesía triunfante, una vez asentada en lo económico y lo político, parece no estar más dispuesta a cambiar el mundo exterior, pero sí su interior, sus estancias, el mobiliario urbano, sus posesiones materiales, apoyada sin duda en sus éxitos mercantiles y coloniales. Un aire de introspección, combinado con un autocomplaciente esteticismo, habitualmente con una preferencia por la languidez, recorre los grandes centros urbanos donde se acomodan estos burgueses del fin de siglo.

Esta impresión general de decaimiento, de pérdida de impulso vital, se puede constatar al menos mediante un vistazo al arte y a la literatura europeos del momento. El análisis natural de costumbres y modos de vida, la crónica verista y de denuncia social de los sucesos que caracterizaron a buena parte de la producción artística y literaria del XIX, todos estos elementos en fin parecen desaparecer en una bruma oscura y melancólica, donde la barricada urbana, antiguo símbolo de lucha y reivindicación, es cubierta por una espesa capa de hojas secas y flores marchitas.

Es de hecho un periodo voluntariamente decadente, poblado de finos estetas que buscan torres de marfil y jaulas de oro donde esconderse de la gris cotidianeidad en el arte, al tiempo que pretenden hacer de la propia vida un arte. Se impone un ideal casi moral muy concreto, el de Oscar Wilde o Mallarmé, que es la filosofía del dandi. Es ésta la del (a veces no tan) pequeño burgués que deambula por fumaderos de opio y salones barroquizantes y pretende así renegar de su condición social para afirmar después un tipo de vida más alta y noble. Envueltos de fantasías y sueños, nada que ver con el resto del mundo. Es el heroísmo moderno del que habla Baudelaire, un sentimiento fuertemente elitista que consiste en saber ver la belleza en un mundo donde parece que ésta ya había muerto, sobre todo desde la Revolución Industrial, para así destacar de la masa, de la mayoría inculta y proletaria. El dandi es, por tanto, un buscador de belleza, una belleza que en el momento se caracteriza por una valoración de lo enfermizo y por su fuerte carga de melancolía. De todos modos, para estos pintores y escritores, una obra de arte debía ser, para ser llamada como tal, bella. Es importante reseñar esto porque más tarde, una vez entrado el siglo XX y debido a las Vanguardias Históricas, este valor no será necesariamente tenido en cuenta en la creación artística. Y es importante recordar que hablamos de una época terriblemente burguesa, en todos sus sentidos, también en su forma de acercarse al arte.

Existen ya, no obstante, novedades encaminadas a una total renovación del lenguaje artístico, con grandes figuras de la historia de la pintura como Van Gogh o Cézanne; pero la complejidad cultural del fin de siglo europeo se traduce también en una indecisión que a la hora de proponer nuevos caminos para la revolución del arte y la vida no hace sino poner impedimentos. Se dan cita en los albores del siglo XX pues muchas corrientes estilísticas no propiamente definidas y que, por ello, se mezclan incluso entre sí. De alguna manera, el «legado romántico de introspección y de incursiones imaginarias por los dominios del mito y de la historia más lejana da quizá sus últimas boqueadas» (Rosenblum, Janson, 1984:524) en este fin de siglo.

El pasado como fuente de inspiración sigue pues presente. En esta encrucijada destaca un movimiento que, a pesar de sus aires de modernidad, al representar a la entonces clase dominante, la burguesía, en su faceta más excéntrica, aún mira al pasado, está anclado en la tradición: es el simbolismo, movimiento muy amplio y por ello difícil de definir, en el que tienen cabida muchos nombres provenientes de distintos orígenes, poetas y artistas malditos que intentan huir de la realidad, reaccionando contra el espíritu utilitario de la época, contra la brutal indiferencia de la vulgaridad. Alejarse de lo cotidiano, de las cosas que sólo tienen un sentido.

Y soñar: «¡sustituir la propia realidad por el sueño de la realidad!» (Fernández Polanco, 1989: 38), decía uno de los representantes del simbolismo literario, Huysmans. El arte empezaba donde acababa la vida.

Con el simbolismo estamos pues culturalmente todavía en el muy romántico y literario siglo XIX, lo cual nos ayuda a explicar algunos de la pintura simbolista, que determinarán una específica visión de la mujer.

EL IMPULSO ROMÁNTICO Y LITERARIO EN LA PINTURA DE FIN DE SIGLO

Al decir romántico nos referimos a la continuidad de este sentimiento en la época del cambio de siglo. No ya como movimiento, sino más bien como expresión de un tipo de subjetividad. Efectivamente, estos buscadores de belleza no encuentran ésta precisamente en el mundo moderno. Eso lo hicieron los impresionistas, homenajando en sus pinturas a los ferrocarriles, a las calles de París o a la vida burguesa al aire libre. Todo ello muy vulgar para los llamados simbolistas. Éstos protagonizaban pues una reacción a la vida moderna, y como arte y vida para ellos, dandis, van ligados, también hubieron de reaccionar a la pintura moderna. En un ejercicio de refugio y escapismo, vuelve el interés por las leyendas medievales, por los mitos paganos anteriores al cristianismo, por el ocultismo, características que, junto a su rechazo por lo académico, nos recuerdan al periodo romántico, que se completa ahora con el deseo de experimentar con las drogas u otros tipos de vida más excéntrica, por crearse paraísos artificiales. Si tenemos en cuenta esta matización, el arte de este momento mantiene por tanto diferencias plásticas con el propiamente romántico; no es tan fogoso, no es una explosión de vida o pasión. Al contrario, la llamada pintura simbolista es más bien una pintura fría y frívola, que nos causa extrañeza por distante. El misterio de estas obras no radica tanto en su oscuridad o en sus contrastes de luces o colores, en su impacto visual pues, como en su hermetismo, en la complejidad de sus símbolos o metáforas que la obra contiene. En definitiva, en su temática y su literatura, pero también en su actitud.

Su particular visión de los temas, alejada del oficialismo académico, no exenta de hermetismo, lleva a estos artistas a comunicar antes el propio sentimiento, alucinado a veces, que le produce el tema que la representación más o menos tradicional del mismo, ya que «el arte está basado más sobre la experiencia emocional que sobre el análisis visual» (Hamilton, 1993:78). Así ocurrió en el pasado con los artistas más alocadamente románticos, como Goya, Füssli o William Blake; es en esta tradición dentro del romanticismo donde más claramente se encuentran las raíces de la pintura simbolista. Pintores, pues, aún figurativos, pero capaces de crear un universo de imágenes y una temática propia, alejándose de las representaciones convencionales de los temas y de todo tipo de academias. Libres en su hacer, es decir, de alguna manera, románticos.

Sin embargo, traducir lo inexpresable, pintar el mundo del subconsciente y de los sueños, es algo para lo que los pintores del cambio de siglo no contaban con recursos formales: esto será llevado a cabo por un estilo propio de las Vanguardias, verdaderamente revolucionario pues, como fue el Surrealismo. Los pintores simbolistas, no obstante, aún se encuentran anclados al siglo XIX y en general necesitan de un soporte para trasladar sus ideas a la pintura. Y este soporte suele estar en la literatura de la época. De hecho, los pintores del momento compartieron con los escritores muchos motivos de inspiración, temas extravagantes alejados de la cultura oficial, como era el gusto por el ocultismo, por la imaginación, por las referencias mitológicas o medievales. Escritores y pintores estaban por tanto en continuo diálogo, a veces en el sentido más literal del término, como cuando se daban cita en círculos esotéricos como el Salón «RosaCruz» de París. Cuando no miraban al pasado literario para recrear su mundo de misterio y fantasía, los pintores se acercaron a las obras de sus escritores contemporáneos más extravagantes, si bien también ocurría al contrario. Se intercambiaban pues ideas entre ambos grupos, ideas que siempre se encontraban en el terreno de la perversión, de lo ambiguo, de lo inquietante y misterioso. A su vez, cuando los artistas recuperaban un tema antiguo lo hacían en base a esta inclinación a lo extraño y fantástico: así, incluso temas clásicos y viejas leyendas son releídas y recreadas para buscar en ellas su lado oculto, aquel más refinado y decadente.

Un ejemplo es la historia de Salomé, la mujer bíblica que mandó cortar por capricho la cabeza de Juan el Bautista, mito que cobra mucho protagonismo a finales del XIX con la obra de Oscar Wilde y con el equivalente plástico que supuso la pintura de Gustave Moreau de mismo nombre. Salomé, junto con Judith, la mujer del Antiguo Testamento que sedujo al general asirio Holofernes para después cortarle la cabeza, junto con la cabeza sin cuerpo de Orfeo, tema también tratado por Moreau, son distintas versiones de un mismo mito, de una misma idea de fondo que atraviesa el arte del fin-de-siècle, que es la propia mujer, lo femenino, tratado como tema artístico a través de unas específicas connotaciones morales.

LA MUJER EN EL ARTE DEL FIN DE SIGLO

Cuantitativamente, entre finales del XIX y principios del XX, existe un gran número de representaciones plásticas de la figura femenina. No tanto de mujeres reales, ya que la burguesía, la clientela artística en general, prefería cada vez más en estos momentos para los retratos el novedoso invento de la fotografía. La figura de la mujer sigue siendo entonces un verdadero vehículo de ideas artísticas, sólo que en este periodo esas ideas son muy concretas, se cargan de nuevos matices que dan buena muestra del momento cultural del que hablamos.

Recordemos el culto que se tributa a la belleza en este siglo. Una belleza difícilmente comprensible, misteriosa, esquiva, a la que en parte se teme. La mujer encarna a la perfección ese tipo de belleza propia de la sociedad machista del fin de siglo. Así, si bien en el plano social queda marginada debido a ciertos principios de la burguesía más hogareña, en el plano de la fantasía la mujer es el medio por el cual esos mismos burgueses ven materializados sus sueños y pesadillas más inquietantes.

Es una época de misticismo, pero también y por ello, de puritanismo, en la que se enfatizan ciertos valores cristianos en torno al pecado y la tentación: una sociedad de falsa moral, poblada de beatería disfrazada de modernidad. Por mucho que todos estos artistas malditos negasen esta realidad sociocultural, lo cierto es que estaban muy inmersos en ella, participaban de su sistema de valores, y sus ideas, por muy extravagantes que fueran, estaban normalmente impregnadas de un sospechoso tufo moral.

Tomemos el caso de la Inglaterra victoriana. Es precisamente aquí, en un ambiente sofocante por su moral burguesa hipócrita y represiva, donde florecen una serie de pintores de ya clara vocación simbolista, que se enfrentan con fuerte aliento a la tradición académica: son los llamados prerrafaelitas. Agrupados en forma de Hermandad mística, de Sociedad Secreta al uso de entonces, estos artistas pensaban que el arte inglés se había apartado de la verdad, representado «el último y amargo estertor de una decadencia que había comenzado con las últimas obras de Raffaello» (Rosenblum, Janson, 1984:305), según ellos origen de la pintura académica. Para retornar a la pureza perdida del arte, los prerrafaelitas proponían, en claro ejercicio de nostalgia romántica, volver al pasado, retomar el estilo pictórico característico antes de esa «caída» iniciada con el pintor renacentista de Urbino. Recuperan pues un modo de hacer detallista, propio del último gótico y del primer renacimiento, momento que ellos entendían como espiritual y más cercano a la verdad. No obstante, pese a esta oposición al arte oficial, pese a su pretendido dandismo por encima del bien y del mal, sus pinturas están llenas de enseñanzas morales camufladas en complejas metáforas. Pretendían los prerrafaelitas realmente una renovación espiritual, pero como hijos de su tiempo que eran incorporaron en sus obras principios morales verdaderamente puritanos que los hacían casi tan beatos como los mismos burgueses a los que se oponían.

De entre todas las imágenes que nos han dejado estos pintores hay que destacar las realizadas por el extravagante Dante Gabriel Rossetti. Este pintor no destacó tanto por incluir doctrinas morales en sus obras sino porque influirá en su forma de trabajar, mirando hacia adentro, en el simbolismo posterior, y, en lo que aquí nos interesa, por crear una iconografía de mujer que recorrerá todo el fin de siglo, desde las Bellas Artes a las Artes Decorativas, pasando por expresiones más populares como la cartelera: una mujer fuera del mundo, de mirada fría y perdida, distante y ausente, normalmente de labios y cabello rojos, muy del gusto victoriano, eternamente joven y bella. En esa contradicción que existe entre su presencia física y su ensimismamiento mental radica esa imagen de la mujer, tan característica de la época, como algo inalcanzable, enigmático. Rossetti fue uno de los que mejor supo materializar esta idea.

Lo que en Rossetti fue plasmación de una locura interior (siempre pintaba a la misma mujer, su difunta esposa Elizabeth Siddall) para muchos pintores pasó a ser la imagen genérica de la mujer. Tal es el caso de Fernand Khnopff, un solitario y maldito artista belga que en sus obsesivas imágenes de mujeres nos enseña una de las claves de la época: el miedo al sexo femenino y al sexo en general, la misoginia. La mujer es un ser incomprensible, por lo que se hace poderoso ante el hombre. Capaz de lo mejor y lo peor, estamos ante un retorno de Eva, del pecado, de la tentación más sensual. Visto lo anterior con respecto a la moralidad de la época resulta fácil entender este tipo de reacciones.

Gran admirador de Rossetti, Khnopff conoció la obra de éste y trasladó el mito de Elizabeth, una mujer concreta, para hablar en sus obras de la mujer y el respeto y fobia que ella despertaba en su interior. De mirada lejana y perversa, la mujer en Khnopff es impenetrable, una mujer que, como reza el título de uno de sus cuadros más famosos, «cierra la puerta tras de sí». La mujer en Khnopff lleva a veces un velo, que le permite mirar sin ser vista. Otras, incluso, está protegida con una armadura. Otras veces es una animal, dispuesta a devorar a su presa, que es en todo momento un ser masculino. En general, la mujer es una esfinge, amenazante y seductora, fría por fuera pero ardiente por dentro. En Khnopff, en resumen, tenemos uno de los más claros ejemplos de dualismo en la figura de la mujer en el fin de siglo, y uno de los máximos representantes de un sentimiento que era, en esencia, colectivo.

La temática femenina se enriquecerá en Francia más si cabe de connotaciones literarias. Especialmente en París, capital artística y del gusto de la época, donde Gustave Moreau pintó una y otra vez el tema de Salomé que también Wilde, como hemos señalado, ayudó a poner de moda.¹ Tema por tanto grato e impactante para la mentalidad del fin de siglo, «Salomé se había convertido para Moreau y para escritores como Mallarmé y Huysmans en el símbolo central de la época. Perversa e inocente al mismo tiempo, Salomé ejemplificó la visión simbolista de la mujer, una visión que se había convertido en un cliché literario en la poesía romántica» (Mackintosh 1975:28).

Los simbolistas franceses se apasionaban por la idea de la belleza, por la mujer, y se escriben muchos poemas sobre un mito que aquí ya tiene nombre, el de «femme fatale», aunque a veces, debido a la idea de crear misterio en el arte, se confunde con el andrógino. En cualquiera de los dos casos, se habla de un ser lejano, nada real, que parece habitar en un universo aparte al que el hombre, en el sentido masculino y no genérico, no puede acceder. Eso hace a este ser temible. Mallarmé hace decir a la mujer «yo amo el horror de ser virgen y quiero vivir en el terror que me dan mis cabellos» (Gullón, 1984:36). El prototipo de mujer en Francia es pues más ambiguo, más inquietante por su indefinición sexual, además de estar envuelto en un contexto muy poético. Lánguido, misterioso.

El tema de la mujer destructora y fatal se enriquecerá especialmente en la Viena del cambio de siglo gracias a los descubrimientos del subconsciente y de la psicología humana de Sigmund Freud. Ahora las fobias de un Khnopff pueden ser entendidas a un nivel profundo. Sin embargo, esto no hace caer el mito de lo que ya se puede llamar mujer castradora, sino que al contrario lo amplifica, lo trasciende a niveles más metafísicos. Se vuelve más dramático, se aleja del misterio del cuadro propio de los simbolistas franceses para hablar ya claramente del misterio de la vida. Es la conciencia de la debilidad humana lo que en el movimiento vienés se pinta.

En el máximo representante del simbolismo vienés, Gustav Klimt, la mujer representa los grandes temas de la existencia, el ciclo del nacimiento, amor, vida y muerte, como puede verse en su obra *La Esperanza*. La mujer es Eros y Tánatos, es capaz de dar y quitar la vida. Podemos ver que aún en la época de Klimt, a comienzos del siglo XX, el mito sigue vivo en imágenes como las de Judith, que es equiparada con Salomé por el pintor en la versión de 1909. Sin embargo, la profundidad de los planteamientos de su arte nos hace pensar ya en otro momento histórico de la realidad europea. En tanto en cuanto la temática se adentra en la vida, Klimt sería así el genial epígono y superación del tema de la femme fatale y del

1) No deja de ser por lo demás sintomático que «el primer tratado serio sobre las desviaciones en el comportamiento sexual, el *Psychopathia Sexualis*, del médico alemán Richard von Krafft-Ebing, fuese publicado en 1886 y traducido al inglés en 1892» (Rosenblum, Janson, 1984:558), poco antes por tanto de la Salomé de Wilde

simbolismo en general, puente ya hacia una sensibilidad más contemporánea, ligada al expresionismo y al existencialismo.

LA VIDA EN EL ARTE

Salomé, Judith, la cabeza de Orfeo como trofeo de las mujeres tracias, avatares de una misma versión de la mujer como ser todopoderoso que crea y destruye a su antojo, que controla el alma del hombre como una especie de diosa, no se corresponde sin embargo con la realidad sociocultural del sexo femenino en este momento de la historia europea. No obstante, ambas visiones, en el arte y en la vida, se complementan, ambas responden a una forma de entender el mundo bastante conservadora, incluso puritana. Esa mujer de cabellos largos y ondulantes de los carteles de Mucha o las piezas de bisutería de René Lalique, de mirada de piedra de los cuadros de Khnopff, que recibe tantos y exóticos nombres como Judith o Salomé, poco tiene que ver con esa ama de casa burguesa encorsetada, cubierta hasta el cuello en su vestir y con el pelo recogido, sin capacidad al voto y muy excepcionalmente con derecho a trabajar, que apenas puede gozar de momentos de libertad en un domingo en el parque. Es sólo en la pintura, en el arte, cuando la mujer se libera, aunque sea a través de complejos y miedos machistas.

Nos preguntamos pues en qué universo aparte y lejano viven esas mujeres de miradas perdidas y cuerpos imposibles, esas esfinges portadoras del erotismo más sádico. Resumiendo un poco, parece que esta criatura monstruosa, mitad ángel mitad demonio, no puede vivir en otro territorio que no sea el del arte. La mujer, para la pintura y literatura del fin de siglo en general, es ideal, sólo existe en el terreno del arte, de la imaginación o de los sueños, de las narraciones legendarias o de los cuentos de hadas.

El simbolismo en artes visuales intentó expresar ideas, movimientos interiores del espíritu, y se valió de la tradición romántica y literaria para lograr este fin, antes que de medios propiamente pictóricos. Una de esas ideas, que podríamos calificar de obsesiva para toda una cultura, era precisamente la mujer. El culto que a lo femenino, a la vez a su belleza y a su carácter amenazador, se manifiesta en las representaciones artísticas del momento se nos revela por tanto como parte de la estrategia de dominación del hombre burgués sobre la mujer. Estos artistas pintaron a la mujer de un modo interior, plasmando sus fantasías y sueños que en el fondo, en el sistema artístico de fin de siglo, eran sus vidas. Es por ello que esa parte de la mujer que admiraban y temían hubo de ser aprisionada en el cuadro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Fernández Polanco, A.: *Fin de siglo: Simbolismo y Art Nouveau*, Madrid, Historia 16, 1989, pp. 38-59.
- Gullón, R.: *El Simbolismo: soñadores y visionarios*, Madrid, J. Tablate Miquis Ediciones, 1984, p. 36.
- Hamilton, G. H.: *Pintura y escultura en Europa. 1880-1940*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 78.
- Mackintosh, A.: *El simbolismo y el Art Nouveau*, Barcelona, Labor, 1975, p. 28.
- Rosenblum, R., Janson, H.W.: *El arte del siglo XIX*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1984, pp. 305, 524-558.