

L. Q. N. H.

Mayo de 1871, Rimbaud escribe dos cartas enfebrecidas y visionarias. De hecho, se conocen como las *Cartas del vidente*. En una de ellas imagina como “extrañas, insondables, repulsivas, deliciosas” las revelaciones que las mujeres nos descubrirán cuando “también ella sea poeta”, esto es, cuando su “infinita servidumbre” desaparezca, cuando “el hombre, hasta ahora abominable, le haya devuelto lo que le pertenece”.

Eran tiempos revolucionarios. El año de la Comuna. Sin embargo, esa “restitución” no sucedió, no ha sucedido a la manera en que la Historia gusta de abreviar su relato, mediante un estallido, una explosión que lo transforma todo, absolutamente y de un día para otro. El reintegro de “lo que les pertenece a las mujeres” está teniendo lugar en medio de muy fuertes resistencias, lentamente y en un proceso plagado de interrupciones y retrocesos.

Podríamos proponernos rastrear esa evolución en esta espléndida colección, que cuenta con ejemplos muy pertinentes de las distintas inflexiones del modo en que aparecen –o dejan de hacerlo– y en qué condiciones las mujeres en estas obras de arte –sea como tema, como objetos, o ya como sujetos, como autoras.

Podríamos empezar por ver a qué momento se remontan las primeras compras de obras realizadas por mujeres y hasta qué punto difieren de los estándares hegemónicos o los ponen en cuestión.

Esto implicará hablar de lo que no hay, que no está presente hasta muy recientemente; hablar de esos vacíos, de esos huecos, de las lagunas, de los intervalos entre los hitos, entre los héroes y sus hazañas.

Héroes y hazañas... parece que hablaríamos de monumentos.

El arte más oficial comparte con los monumentos públicos la intención de sacralizar, de ennoblecer los temas o personajes a los que se dedican. Se aspira a trascender, pasar a la posteridad; una expresión muy del gusto decimonónico, al que pertenece gran parte de la galería de retratos de esta colección.

Pero por más que busquen lo imperecedero, nunca pueden evitar verse condicionados y reflejar las tendencias estéticas de moda en su momento, acatar las normas del gusto de su tiempo.

Tampoco nosotras estamos al margen del contexto cultural de nuestra época. Es más, es lo que nos permite ensayar una lectura de estas obras, utilizando la metáfora benjaminiana, a contrapelo, intentando interpretar su significado en relación a lo que se omite, más que a lo que explícitamente se menciona; acercarnos a lo que se muestra, a lo que se ve, como un modo, buscado o involuntario, de esconder o de excluir.

Lo Otro que no está, los Otros, el Otro cultural se define por un entrecruzamiento atravesado por vectores de género, pero también de raza y de clase. En la sección histórica de la colección, dejando aparte a las alegorías y personajes mitológicos, las únicas mujeres reales, valga la polisemia, son las reinas.

*

Por lo que atañe a la escasez de autoras en la colección histórica no hay más que remitirse al seminal ensayo de Linda Nochlin “¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?”. Las mantenía firmemente a raya, fuera de juego, una tupida red de obstáculos que las excluía tanto de los centros de formación académica como de los círculos de decisión respecto a los encargos oficiales –ámbitos drásticamente homosociales.

Por no hablar de las insuperables dificultades para compatibilizar el desarrollo de una carrera profesional con el mandato social del matrimonio, la maternidad y los cuidados de la familia.

Una ilustración idónea de esto la tenemos precisamente en la obra más antigua firmada por una mujer que hay en la colección. Adquirido en 1981, el precioso **Cuaderno de aves para el príncipe Baltasar Carlos**, de María Eugenia de Beer, data de alrededor de 1637. La autora desarrolló su trabajo en el taller familiar y bajo la tutela del padre, cesando su producción, parece, tras su matrimonio. De hecho, produjo muy poco.

O firmó muy poco. Parafraseando a Virginia Wolf, lo más probable es que la artista más antigua, también en esta colección, no sea otra que “Anónima”.

La incorporación de obras de mujeres artistas no se va a empezar a producir de manera regular sino a partir de los años 80, incrementándose a lo largo de las décadas siguientes.

*En la galería de retratos de gobernadores del Banco, el primero realizado por una mujer lo pintó Isabel Quintanilla en 1985; es el de **José Ramón Álvarez-Rendueles**. El del último gobernador también es obra de una pintora: lo firmó Carmen Laffón en 2020. De estos retratos, que incluyen también a directores y otras personalidades vinculadas al Banco, ni hace falta precisar que son todos varones. Suman unos 80, desde el **conde de Floridablanca a Luis María Linde**. Han pasado 237 años entre un retrato y otro. Ambos miran de frente al espectador.*

Hay otros que posan con un aire ensimismado, mirando al vacío, como pensando en sus cosas.

O en las nuestras, en el bienestar de la nación. En esos retratos abundan los libros. A veces, amontonados, sugiriendo el desorden usual de una actividad solo momentáneamente interrumpida, casi por cortesía, para devolvernos la mirada. Algunos sostienen en la mano las gafas y muchos mantienen el dedo índice entre las páginas de un libro, dispuestos a proseguir, en cuanto los dejemos, la lectura, el estudio, el trabajo.

De alguna manera, la obra de **Alicia Martín** en torno a los libros subvierte su rol habitual como complemento de prestigio, como de pedestal simbólico que agrandaría la figura de quien lo luce; sus trabajos desvían el eje hacia la sensualidad corporal de los volúmenes –valga también aquí la polisemia–, como en esta fotografía, que parece detenerse en un aspecto sistemáticamente soslayado en el relato oficial: el del fracaso, el naufragio, la vulnerabilidad, lo frágil y lo efímero... que se recoge en el instante en que los libros se

desmoronan en cascada, como en una alegoría del derrumbamiento del edificio de las pretenciosas certezas de la modernidad eurocéntrica.

Es una especie de Vanitas. Pero además la autora se acerca a los libros en su condición de objeto no legible, de rechazo de la lectura al uso, de la lectura “fácil” y “obediente”.

Lo mismo cabría aplicarse a **Sara Ramo**, en cuya obra **Contrato**, donde las páginas de un periódico –y no de uno cualquiera sino el Financial Times– devienen ilegibles. La “biblia de los negocios” ha sido utilizada para fabricar una máscara cuyo significado nos resulta impenetrable, que no puede entenderse desde los acostumbrados parámetros de superioridad de la cultura occidental.

Tiene un aire tribal, africano, de máscara de hechicero, de brujería. Pero esos papeles recortados también pueden evocar el resultado de haberle dado a un niño, para que juegue, un periódico atrasado, es decir, ya inútil. Y desde ambas perspectivas funcionaría como una metáfora también de la obsolescencia de las prioridades y jerarquías de esa modernidad occidental.

Bloquea la condescendencia de la mirada paternalista que históricamente ha menospreciado las expresiones culturales de los pueblos colonizados.

El colonialismo condenó cualquier ritual de magia o ceremonia de curación “indígena” como superstición.

Y el racionalismo y el utilitarismo acabaron por hacernos interiorizar esa maldición: la más tímida sugerencia interpretativa de las prácticas artísticas como pertenecientes a otro orden, a una lógica “mágica”, es recibida con incomodidad. Cuando no con burla.

*Pero las referencias no son solo, digamos, exóticas. Pensemos en el trabajo de artistas como **Eva Lootz**, que en su formación no puede ser más europea. Ahí, el exotismo de lo salvaje, de lo primitivo, no está de ningún modo y, sin embargo, en su trabajo es constante el esfuerzo por desbordar los límites de la racionalidad hegemónica. Toda su obra es una reivindicación de la materialidad, de la dimensión corpórea de los signos, de su resistencia a la interpretación, de una cierta opacidad que obliga a desviarse del camino trillado de las descodificaciones mecánicas. Su obra en la colección, **Copa**, es un muy buen ejemplo de esa capacidad de activar, en formas y materiales habituales, comunes, su potencialidad como metáfora y símbolo, en este caso del cuerpo femenino como continente, como contenedor, vasija, recipiente.*

Esa alusión a la figura de la mujer como contenedor nos permite regresar a la sección histórica de la colección, a los retratos de las mujeres. Entre los retratos de las reinas, quizá el de **María Cristina de Habsburgo-Lorena con Alfonso XIII niño** sea el que mejor ilustre ese papel del cuerpo femenino en el interior de la maquinaria social del patriarcado: un resorte intermedio destinado a la reproducción de legitimad.

*La dócil aceptación del sacrificio, la entrega de la esposa y madre en aras de los verdaderos protagonistas (masculinos por norma) de la historia (la que sea) se recoge, por supuesto, en cualquier **Virgen con niño** y persevera, por ejemplo, en la pareja de obras que bajo el título de **La tierra y El mar** –de Joaquím Sunyer y de Vázquez Díaz,*

respectivamente – ofrecen una cristalina lección sobre la idealización de la maternidad bajo el franquismo.

Que, de paso, aleccionan sobre la división sexual del trabajo: reconocido y remunerado, uno; mientras que la otra actividad se devalúa hasta la invisibilización, subsumida en la genérica expresión de las “labores propias de su sexo”. Esas “sus labores” sintetizan –a la par que las naturalizan– las tareas reproductivas, los cuidados.

Ana Prada, en su obra parece aludir a este tema en su trabajo, mediante el uso de objetos comunes en la vida diaria, en el ámbito doméstico; objetos a los que, sin hacer que dejen en ningún momento de pertenecer a ese campo léxico, somete a sutiles giros de resignificación que revelan su potencialidad poética.

Ese mecanismo de recontextualización de mercancías producidas industrialmente y consumidas de modo cotidiano y banal produce un extrañamiento que las “reanima” –otra vez la brujería, la magia– y las recarga con un tipo de poesía anti-heroico, íntima, casera.

*En el propio título, por ejemplo, de esta obra, **Un toque femenino**, es evidente el sesgo irónico con que se alude a los mitos del “eterno femenino” o el “ángel del hogar”.*

La ironía alcanza no solo a la idea de sumisión y docilidad de ese “ángel del hogar” al desempeño de “sus labores”, sino también al grado con que da satisfacción a su deber de hermosura, de amoldarse al canon de belleza obligatoria.

Ese precepto no rige para los varones. La “belleza” del prohombre, del ilustre patricio es de otro orden: superior, moral. Su narcisismo es más rebuscado, menos obvio. En sus poses de vanidosa autoridad y, sobre todo, en la ropa, se observa un alejamiento progresivo de la ostentación y el pavoneo (uniformes de gala, bandas, condecoraciones...), poco compatibles con la imagen de una virilidad definida por un conjunto de rasgos distintivos de la moral burguesa: moderación, respetabilidad, sensatez, discreción, severidad... valores simbolizados por la aparente neutralidad del traje negro o gris.

Hay un texto de Mary Beard –“Mujeres en el ejercicio del poder”– donde comenta una fotografía de Hillary Clinton y Angela Merkel juntas, vistiendo modelos casi idénticos de traje pantalón, una prenda de connotaciones masculinas, a través de la cual se buscaría remarcar que son personas con poder, que hay que tomárselas en serio.

*

La imagen del señor trajeado representa el prototipo de eminencia desde el siglo XIX: Un modelo ideal lo encontraríamos en **José Echegaray**, que está representado en la colección por triplicado. Una de ellas, realizada por uno de los escultores favoritos de la época, Lorenzo Coullaut Valera, es un monumento, fechado en 1925

Las particularidades de la historia de España hicieron que la pasión decimonónica por monumentalizar a los grandes hombres se extendiera hasta bien entrado el siglo XX.

Salvo que no se encuentra en un espacio público, esta obra no se aparta en lo más mínimo del patrón academicista decimonónico: un busto del homenajeado preside el conjunto, que se complementa con dos figuras femeninas, de menor tamaño y emplazadas en un nivel inferior. Mientras que el personaje principal es reconocible y va vestido conforme a su época, las dos mujeres no son personajes reales, históricos, sino que se trata de alegorías; en este personificando a la Ciencia y a Talía, la musa del teatro.

Por eso van vestidas con túnicas, aludiendo al universo de la mitología, que no pertenecen al momento histórico, al mundo real, sino al de los dioses del Olimpo.

No es para nada casual que esa proliferación de mansas ninfas coincida con la incorporación masiva de las mujeres a la esfera pública, al mundo del trabajo y al movimiento obrero; con la posibilidad de acceder a la universidad, que se disparó en los años 20, y hasta con las transformaciones radicales de la moda femenina en el vestir y con la eclosión de organizaciones feministas. Todo eso provocaría una reacción que no dejó de encontrar eco en el arte.

Frente a la identidad en tránsito de las mujeres reales, estas son mujeres imaginadas como inmóviles por los hombres. Los autores son varones, como masculino es por defecto el destinatario, el espectador, el paseante, el flâneur. Las túnicas, podría decirse que más que vestir a esas figuras las desvisten: su función consistiría en subrayar lo que las afectadas plumas de la época llamaban “sus encantos”.

Echegaray es prácticamente solo cabeza, como corresponde al reparto de atribuciones que la cultura patriarcal asigna a la masculinidad y a la feminidad respectivamente: él es el intelecto; ellas, el cuerpo.

Esa caracterización de la mujer como más próxima a la naturaleza, a la animalidad, que a la cultura, se ve duplicada y reforzada cuando se solapa con otros vectores como los de clase y raza.

*

Extraña y muy escasa es la piel negra en esta colección. Tanto que solo hay una mujer negra –no estando ni siquiera claro que no se trate de un hombre travestido, nada raro tratándose, como todo parece indicar, de una escena de carnaval. La obra es una gran pintura al óleo, titulada *América o Cuba*, perteneciente a la delirante serie de **José María Sert** que decoraba el palacio veneciano de su cuñado, el playboy Alexis Mdivani (primer marido de la “pobre niña rica” Barbara Hutton). En la parte central, encima de un escenario, se apiña un grupo de negros con grandes tambores, vestidos de frac y tocados con sombreros de copa.

La figura aparece en el centro del cuadro, en medio de un grupo de negros, despatarrada cómicamente encima de un colchón. Quizá una alusión a la concepción racista que vincula a la mujer africana con la idea de una sexualidad desbocada. De hecho, la esclava negra no había sido considerada ni siquiera como una mujer sino más como una máquina reproductora y de satisfacción de los deseos de sus amos.

Hay que hacer notar que, si bien todos los actores son negros mientras que el público es blanco, unos y otros van vestidos prácticamente igual: un mar de chisteras y levitas. Formando parte la vestimenta de las estrategias simbólicas que marcan la distinción social, me parece que estamos ante una manifestación de la aspiración de los grupos dominados por parecerse a los dominadores. El fenómeno tuvo lugar en Cuba a lo largo de todo el proceso de abolición de la esclavitud, que se desarrolló mediante paulatinas y cicateras medidas entre 1870 y 1886.

La primera tenía un nombre que ya pone los pelos de punta, la “Ley de vientres libres”, de Segismundo Moret: concedía la libertad no a los esclavos ya existentes –salvo a los demasiado viejos o enfermos y, por tanto, inútiles para el trabajo– sino a los hijos de esclavos que en el futuro pudieran nacer.

Durante ese tiempo, los intentos de ascenso social por parte de los recién libertos fueron sistemáticamente contestados con burlas que ridiculizaban las aspiraciones de los antiguos esclavos a emular el comportamiento de sus amos. En la prensa ilustrada de la época se difundieron copiosamente caricaturas de negros lujosa aunque torpemente vestidos, en medio de elegantes salones en los que chirriaba su presencia. El objetivo de estas imágenes era el descrédito del movimiento abolicionista.

Los defensores del mantenimiento del sistema esclavista en Cuba, el llamado “partido negrero”, se resistieron por todos los medios y hasta el final. Años después de la abolición definitiva, en una entrevista, Cánovas del Castillo, que se había visto obligado a regañadientes a proclamarla, persistía:

“Los negros (...) la esclavitud era para ellos mucho mejor que esta libertad que sólo han aprovechado para no hacer nada y formar masas de desocupados. Todos quienes conocen a los negros os dirán que, en Madagascar, en el Congo, como en Cuba son perezosos, salvajes, inclinados a actuar mal, y que es preciso conducirlos con autoridad y firmeza para obtener algo de ellos. Estos salvajes no tienen otro dueño que sus propios instintos, sus apetitos primitivos”.

*

La negritud, lo negro como otredad está presente en *The Ngombo*, obra de una artista de origen polaco, **Maria Loboda**, lo que, de entrada, no encaja con lo previsible. Además, las fotos, a primera vista exhiben un tipo de perfección técnica que se aproxima a los estándares de la publicidad comercial; podrían perfectamente provenir de un Vogue, de un Elle; de un banal reportaje de moda ethno-chic.

La alusión a lo Otro negro se cruza y refuerza con que el bolso es, por defecto, femenino, es prácticamente una metonimia de lo femenino. Es más, en inglés, la palabra “purse” (monedero) se usa como metáfora de los genitales femeninos. Y existe una expresión, muy ofensiva, que se refiere a una mujer vieja como como “old bag”. Otra vez el cuerpo de la mujer como contenedor.

Aunque también podríamos ver en el bolso una especie de “room of one’s own”, como una conquista, un espacio de privacidad ganada en un mundo que les recuerda continuamente que no pertenecen a él más que de modo subalterno.

Tanto que igualmente podemos ver en el bolso, en el hecho de que los hombres no lo necesiten y las mujeres sí, una extensión de las responsabilidades de las “labores del hogar”. En cierto modo llevas la casa encima. El contenido del bolso tiene que garantizar la disponibilidad absoluta ante cualquier imprevisto las 24 horas. Como en casa.

La obra también recuerda al control policiaco, o a la oprobiosa obligación de las dependientas de ciertos comercios de llevar un bolso transparente si quieren evitar ser registradas al salir del trabajo.

También hay un poema de Alfonsina Storni (un “antisoneto” lo llama ella) que parece que describiera el Ngombo. Tras una típica enumeración caótica –“entre pañuelos, cartas / reseca flores, tubos colorantes, billetes, papeletas y turrone”– concluye, en un inesperado giro, con el verso “iba mi bolso con su bomba adentro”.

*

Quizá por su potencialidad como bomba desestabilizadora de nuestra identidad colectiva, la memoria de la negritud en España ha sido concienzudamente desactivada, extirpada. En nuestro imaginario la alteridad étnica y cultural la representa la comunidad gitana. Los estereotipos que se achacan a ambos colectivos son coincidentes: holgazanes, dados a la fiesta y al disfrute, y con reconocido talento en lo que a la música y al baile se refiere.

Solo recientemente están viendo la luz investigaciones sobre la importancia africana en la gestación de una expresión cultural tan específica y distintiva como el flamenco.

El flamenco aparece en la escena costumbrista recogida en la pintura **Baile andaluz con emparrado**, de **José Villegas y Cordero**. El cuadro data de finales del XIX, periodo de apoteosis de lo andaluz como tema artístico.

El origen de esa moda se remontaría a casi un siglo antes, a los primeros viajeros románticos, que recalcan con preferencia en Andalucía. Pero la cima de su popularidad la alcanza más tarde, cuando el andalucismo más casticista dio lugar a lo que se podría considerar como los primeros souvenirs: pinturas producidas a granel, en serie y mas bien toscas, destinadas a ser adquiridas por aquellos primerizos turistas, siendo los temas fundamentales ya los toros y el flamenco. Ambos están presentes en este “baile andaluz”.

Un eje central de ese entramado es lo gitano. No se entiende lo andaluz sin lo gitano. Igual que el imaginario hegemónico sobre lo español no se concibe sin lo andaluz. Como en una muñeca rusa: operaciones de expropiación y explotación del exotismo, de la diferencia que los ilustrados del XVIII buscaban en España como territorio “otro”. Y para aquellos viajeros no resultaría fácil distinguir entre las clases más populares quiénes eran o no gitanos.

Para entonces los rasgos distintivos más destacados de los gitanos habían sido prohibidos. Tras el notorio fracaso de una medida, tan cruel como inútil, como fue la Prisión General de Gitanos de 1749, con Carlos III se abandonarían las políticas de expulsión o exterminio físico y se optará por la asimilación, por la disolución obligatoria del pueblo gitano, proscribiendo desde su vestimenta y lengua a sus modos de vida, especialmente el nomadismo. La Pragmática-Sanción que decreta estas medidas habla de “contener y castigar la vagancia de los que hasta aquí se han conocido con el nombre de Gitano”.

O sea que, si a mediados del XVIII la Ilustración había decidido que ya no había gitanos, pocos años más tarde nos encontramos con su apoteósico retorno a través del casticismo, el majismo y el furor por las aficiones populares, como los toros, y sus músicas y bailes.

Y la pasión que en toda Europa se desató por lo popular, por los regionalismos, cuya causa no fue ni más ni menos que la misma modernización que estaba condenando a esas culturas tradicionales a su irremediable extinción.

Además, España siempre había sido percibida como un territorio exótico, una franja fronteriza con el *Otro* musulmán. En lo que los españoles veían como castizo e inequívoca evidencia de la esencia patria, los europeos percibían la persistente herencia de su pasado árabe. Y para el orientalismo, lo árabe-islámico significa un anclaje inalterable en un tiempo pasado que no transcurre, un fatalismo indiferente al progreso y la modernidad. En los *Cuentos de la Alhambra*, Irving sacia así la sed de sus lectores al respecto:

“No hay nadie que entienda mejor el arte de no hacer nada y de nada vivir, como las clases pobres de España (...) Dadle a un español sombra en verano y sol en invierno, un poco de pan, ajo, aceite y garbanzos, una vieja capa parda y una guitarra, y rueda el mundo como quiera”.

Lo más admirable es cómo perdura esa leyenda en torno a la supuesta naturalidad artística gitano-andaluz, cuando la dimensión comercial, la rentabilidad económica nunca ha estado ausente del fenómeno. Desde los primeros grupos de gitanos que llegan a la península danzando en las calles y solicitando monedas al público, hasta la sorpresa que manifiesta el musicólogo estadounidense Alan Lomax cuando, grabando en España en los años 50, se encuentra con que, a diferencia de los otros intérpretes de folclore español, los cantaores andaluces le piden que les pague por cantar.

En algunas piezas contemporáneas de la colección, como en las fotografías de **Montserrat Soto** puede leerse el rastro silenciado del proceso de extracción del capital –no solamente simbólico– ejecutado sobre esos grupos históricamente excluidos. Se trata de escenarios purgados de toda presencia humana, de todo conflicto explícito. Este acercamiento a los márgenes, a través de la elisión, se aparta de ciertas retóricas sentimentalmente recargadas que probablemente hubieran acabado neutralizando su potencia. Su distante pulcritud evoca en sí la invisibilización del saqueo, del sacrificio sistemático en el altar del progreso de, entre otros “recursos naturales”, la carne y la sangre y los cuerpos de vidas consideradas prescindibles, desechables.

*En su obra de la serie **Invasión Sucesión**, la ausencia que parece sugerirse en concreto es la de la mano de obra migrante empleada en la agricultura intensiva. Así, las figuras*

extirpadas de esta imagen lo habrían sido como conclusión de un implacable empeño por su relegación a los márgenes de nuestro imaginario social: trabajadores de origen magrebí forman parte de modo señalado de esa mano de obra sistemáticamente ignorada.

Y ya hemos dicho que “lo moro” constituye uno de los pilares básicos del imaginario hegemónico sobre la identidad española. La fascinación cultural por la herencia de Al Ándalus se disparó inmediatamente después de la caída del reino nazarí de Granada, pero será la mirada foránea decimonónica la que dé forma definitiva al estereotipo.

La Europa del XIX imaginó un Al Ándalus engalanado con todos los tópicos del orientalismo: desde el lujo y la indolencia a la crueldad o las más sofisticadas perversiones y, cómo no ¡el harén! La escena más producida por los pintores orientalistas... muy significativamente, ya que ninguno pudo entrar jamás en tal lugar.

El orientalismo propiamente español floreció tardíamente, a raíz de la llamada Guerra de África, en 1859. Esta fue la campaña bélica más popular que haya conocido nunca la sociedad española, pues se percibió como una simbólica revancha por la afrenta de la pérdida de las colonias sudamericanas. La ebriedad de la victoria se tradujo en una ingente producción literaria y artística. Al pie de los dos leones de bronce que todavía hoy nos saludan a la entrada del edificio del Congreso se lee: "fundidos con cañones tomados al enemigo en la Guerra de África".

La segunda oleada de guerras coloniales en Marruecos perseguía replicar aquel éxito propagandístico. Pero desviar de nuevo hacia allí las maltrechas fantasías imperiales tras el desastre del 98 se encontró con una resistencia inesperada. A la historia del colonialismo español se añadirán un par de calamitosos desastres más: el del Barranco del Lobo, en 1909, y el de Annual, en 1921, que, por el contrario, convirtió al fundador de la República del Rif, Abd el-Krim el Jatabi, en un mito de la lucha antiimperialista mundial.

Las guerras coloniales en Marruecos tendrán como consecuencia la aparición de la casta de los militares africanistas, que va a marcar de manera indeleble nuestra historia reciente.

*Ese es el contexto de la obra orientalista de **Gabriel Morcillo**, que recientemente ha sido objeto de una cierta revalorización, a la luz de los estudios culturales que, interpretándose su exaltación del hedonismo homoerótico como una transgresión del esquema binario que ve el colonialismo como la agresión de un mundo occidental agresivamente fálico contra un feminizado Oriente, voluptuoso y sensual.*

Y es cierto que es más complejo, pero que la objetualización del cuerpo del colonizado incluya homoerotismo no le resta violencia. Y deberíamos pararnos a valorar, por ejemplo, hasta qué punto en un fenómeno como el turismo contemporáneo no existe una evidente contigüidad respecto a la brutalidad colonial y su orden de penetrar, poseer, dominar ¿No prometen ambos una experiencia de libertad total, sin restricciones? La disponibilidad absoluta del cuerpo de los *Otros*, sea como trabajo esclavo o como sexo barato.

El título de un libro ya clásico de Maxime Rodinson es La fascinación del islam. Lo moro produce un bucle doble de atracción y rechazo y, por más que se de un juego de

transgresiones y travestismo, su naturaleza es la de una relación estrictamente jerárquica, que no admite cuestionamiento alguno acerca de su mecánica de dominio, de quién tiene derecho de utilizar al otro e instrumentalizar su imagen: se trate de la guardia mora de Franco, de la chilaba del general Valera o del soft porn de Morcillo.

Hay una observación del investigador holandés Nederveen Pieterse que recuerda que las imágenes del *Otro* no están documentando su realidad, sino que responden a la proyección de las preocupaciones, las inquietudes, las obsesiones, los miedos y las fantasías de la sociedad que produce y consume esas imágenes.

Pero esas imágenes no las produce la sociedad en abstracto, sino que su autoría ha correspondido históricamente a un corto número de hombres. Es interesante constatar la existencia de numerosas mujeres artistas que en su trabajo no contemplan la inclusión de imágenes de mujeres. Con muy contadas excepciones, no las hay ni pintadas, ni esculpidas, ni fotografiadas...

O, todo lo más, de modo fragmentario, como en la perturbadora fotografía perteneciente a la serie *Seduzir*, de **Helena Almeida**, una artista en cuya obra la imagen de su propio cuerpo –funcionando como cuerpo femenino genérico en un espacio igualmente despersonalizado– como alegoría, es protagonista principal, prácticamente exclusivo, no solo como campo de trabajo e investigación, sino de sujeto activo, en las antípodas del retrato convencional.

Lo que sí se puede aventurar es que existe, si no en todos los casos una clara conciencia, sí la intuición, la sospecha del carácter artificial e interesado de las imágenes que ilustran la categoría “mujer” como instrumento de dominio.

Da la sensación de que evitaran esas representaciones que les resultan ajenas y extrañas, inevitablemente cargadas, cultural e ideológicamente, y dibujasen más bien su contorno, su alrededor, sus bordes, subrayando su condición de “vaciado”, y trabajaran más bien en lo que queda afuera, en las sombras, en las huellas, en su ausencia.

Es cierto que no se trata de una actitud privativa de las mujeres artistas ni común a todas –pues no existe, está claro, una única “mirada de mujer”–, pero sí podemos reconocer una cierta voluntad de no ser explícitas, directas... de burlar las dicotomías tradicionales y los antagonismos más previsibles ligados al binarismo de la lógica heteropatriarcal. Se trata de producir una iconografía nueva: esas revelaciones de la mujer–poeta que anunciaba Rimbaud.