



UNIVERSITÉ TOULOUSE
Jean Jaurès

Universidad de Toulouse - Jean Jaurès

Departamento de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos

**Máster en Mención LLCER – Estudios Románicos
Especialidad en Estudios Hispanoamericanos**

***Expresionismo feminista: el caso de Raquel Forner y Norah
Borges***

(Argentina, 1921-1955)

Tesis de magíster de segundo año presentada por:

Élise BRAY

Dirigida por:
Thérèse COURAU, CEIIBA

Año universitario 2023-2024

Agradecimientos:

Completar esta tesis ha sido un viaje desafiante y gratificante, y no hubiera sido posible sin el apoyo y la colaboración de muchas personas. Me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento a todos aquellos que han contribuido de manera significativa a este trabajo.

En primer lugar, quiero agradecerle a mi directora de tesis, la señora Thérèse Courau, por su guía inquebrantable, sus valiosas sugerencias y su paciencia a lo largo de este proceso. Me ha inspirado a mejorar continuamente y a buscar la perfección en mi trabajo. Considero que sus conocimientos y experiencia han sido fundamentales para el desarrollo de esta investigación.

También deseo expresar mi gratitud a mi novio argentino, Martín Motylicki, quien fue profesor de metodología de la investigación en la facultad de Psicología de la UBA (Universidad de Buenos Aires). Me ha dado varios consejos de metodología, gracias a sus conocimientos profesionales, pero también me transmitió su saber sobre la historia y el contexto sociopolítico de su país. Me enseñó los lugares culturales de la ciudad de Buenos Aires, ciudad de la cual son originarias las artistas que estudio, y me enseñó las particularidades del habla argentina, la pronunciación y su vocabulario tan específico. Sin su ayuda, me hubiera sido mucho más difícil conseguir una práctica en la Fundación Forner-Bigatti de la ciudad, así como obtener unos libros y artículos muy importantes para mi investigación.

A mi familia, gracias por su amor, comprensión y apoyo emocional, especialmente durante este último año de estudio, que fue particularmente agotador para mí. Les agradezco haber aceptado ayudarme dándome su interpretación de algunas obras para poder integrar un punto de vista exterior a mi tesis.

A todos, mi más sincero agradecimiento.

Élise

Índice:

Introducción:	4
I) Estado del arte:	7
A) Contextualización histórica y sociopolítica de la condición y del lugar de las mujeres en Argentina.....	7
B) Contextualización del arte vanguardista en los años veinte.....	14
C) Contextualización de la condición y del lugar de las mujeres en el campo artístico de la época.....	18
D) Presentación de la artista Raquel Forner.....	28
E) Presentación de la artista Norah Borges.....	31
F) Marco teórico y problematización.....	36
II) Archivo y contra archivo de la explotación del cuerpo, del trabajo reproductivo y doméstico de las mujeres:	44
A) Relectura del desnudo femenino canónico desde una perspectiva de género.....	44
B) Reinterpretación de las normas católicas mediante la desacralización, parodia y Salvación Femenina.....	84
C) De amas de casa a figuras políticas.....	120
Conclusión:	178

Introducción:

En marzo de 2018, en conmemoración del día internacional de la mujer, la asamblea permanente de las trabajadoras del arte *Nosotras Proponemos* instó a las autoridades del Museo Nacional de Bellas Artes a iluminar durante un breve período de las tardes de marzo únicamente las obras realizadas por mujeres¹. El resultado fue desolador, puesto que demostró un tajante predominio de artistas varones, lo cual visibilizó la desigualdad de género en el acceso al ámbito artístico y, sobre todo, el difícil acceso al reconocimiento para las mujeres² artistas en la Argentina de la época. En efecto, entre las escasas obras iluminadas se hallaban dos obras de Raquel Forner, una artista presentada como una auténtica heroína moderna y que ocultó otras experiencias femeninas en el arte.

Esta tesis versa sobre las representaciones de las mujeres artistas en la pintura expresionista argentina entre los años veinte y cincuenta del siglo XX. Consiste en analizar la manera en qué las artistas representan las mujeres en su arte y la visión que tenían acerca de éstas en el período de entreguerras. Esta investigación consiste también en estudiar el papel de las mujeres artistas en aquel entonces y cuestionar los estereotipos que giran en torno a su figura. La muestra de este cuestionamiento se basa en las obras expresionistas de las dos pintoras argentinas Raquel Forner y Norah Borges. Acerca de la producción artística de Forner, nos centraremos únicamente en su primer período que se define como un “expresionismo simbólico³” y consta de varias series: la serie de *España* (1937-1939), *El Drama* (1939-1947), *Las Rocas* (1947-1948), *Los estandartes* y *La Farsa* (1948-1952). En cuanto a la producción artística de Borges, analizaremos principalmente las obras *Pablo y Virginia* (1927), *El Herbario* (1928), *Mujer y sirena* (1930), *Concha Méndez Cuesta* (1930), *El marinero y la sirena* (1931), *Seis ángeles* (1931), *Niñas españolas* (1932), *Santa Rosa de Lima* (1939), *Figuras en un paisaje* (1945), *La Anunciación de Córdoba* (1945), *Dos mujeres y un ángel* (1950), *Verónica* (1952) y *Las tres gracias de la música* (1952), entre otras.

¹ Georgina Gluzman, “Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939)”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n° 71, 2018, p. 76.

² Optamos por el uso del término “las mujeres” en vez de “la mujer” para evitar la esencialización, es decir, para no atribuir a las mujeres características inmutables, universales y simplificadas. Nuestra elección constituye una práctica más inclusiva puesto que reconoce la diversidad de experiencias y realidades entre las mujeres. El objetivo es evitar la perpetuación de los estereotipos femeninos, reconociendo la individualidad dentro del grupo.

³ Fundación Forner-Bigatti [en línea]. [<https://forner-bigatti.com.ar/raquel-forner-2/>] (consultado el 27 de agosto de 2024)].

El interés por la siguiente investigación surgió a raíz de un deseo de estudiar el arte vanguardista, reconocido por su carácter novedoso y rupturista respecto a la tradición académica. También se le atribuye la calidad de promover la innovación estética y la libertad de expresión, que son rasgos importantes para entender la pintura de nuestras dos artistas. Entre las varias corrientes vanguardistas, llamó mi atención la expresionista, surgida en Alemania a principios del siglo XX, por la importancia que le da a las emociones, los sentimientos y las sensaciones del artista. Esta corriente es relevante en el marco de esta investigación dado que nos permite acercarnos más fácilmente a la visión del artista, mediante una comunicación que descansa sobre lo emotivo. El carácter expresionista de las obras estudiadas nos permite interpretar con más facilidad los mensajes presentes en éstas. Llamaron mi atención las dos artistas Raquel Forner y Norah Borges, primero, por ser artistas mujeres en un período en el cual era difícil para una mujer acceder a la formación artística y al reconocimiento, especialmente en Argentina, pero también por las similitudes sorprendentes que encontramos en su arte. En efecto, tanto la pintura de Forner como la de Borges gira en torno a la representación de figuras femeninas, en la gran mayoría de sus obras, lo cual nos invita a pensar la representación de lo femenino desde el punto de vista femenino, y no masculino, como suele ser tradicionalmente. El interés de la presente investigación descansa precisamente en tal novedad que exhiben estas artistas, renovando el imaginario de género. Por otra parte, otra originalidad que podemos destacar descansa en el contraste de estética entre las obras de Forner, quien representa escenas trágicas, y Borges, cuyas obras podrían considerarse como pertenecientes a un estilo “ingenuo-angelical”. Además, resultó interesante la diferencia entre las dos artistas en cuanto a la elección temática de su arte. Una se dedicó al tema de la guerra y, en particular, al de la guerra civil española y de la Segunda Guerra Mundial; el cual era un tema que no solía ser tratado por las mujeres de la época y, mucho menos, en el arte. En cuanto a Norah Borges, propone retratos de mujeres jóvenes y pensativas, descontextualizados, que se acercan más a lo mítico.

Asimismo, Forner y Borges tienen tanto rasgos artísticos comunes como diferencias radicales a nivel de la temática y estética empleada. Sin embargo, comparten el carácter político de su pintura, pues ambas tratan el contexto de autoritarismo y la violencia de género.

En cuanto a los objetivos del presente trabajo, procuraremos proponer una nueva interpretación de las obras de Raquel Forner y Norah Borges desde una perspectiva feminista. Para ello, estudiaremos la influencia del movimiento feminista en la carrera artística de esas

artistas. Luego, nos centraremos en analizar las imágenes de las mujeres que aparecen en esas obras, especialmente las representaciones de mujeres desnudas, lastimadas, santas, madres, amas de casa y guerreras que constituyen un campo fértil de análisis. A modo de comparación, analizaremos las obras realizadas por hombres en el mismo período estudiado, centrándonos en la representación tradicional de lo femenino para identificar los desplazamientos que operan nuestras artistas. Trataremos de demostrar en qué Norah Borges y Raquel Forner se distinguen de los demás artistas de la época y en qué su producción artística inicia una renovación de los imaginarios de género. Veremos que establecen un diálogo con el canon artístico, no solo mediante el cuestionamiento de las representaciones canónicas, sino también por su redefinición. En efecto, mientras el canon artístico tradicional ha tendido a perpetuar imágenes de la mujer como objeto pasivo e idealizado, las obras de Forner y Borges proponen nuevas figuras femeninas que rompen con esos moldes. Ambas artistas utilizan su arte como una forma de resistencia frente a las convenciones establecidas, creando espacios para nuevas lecturas y reinterpretaciones del canon.

Respecto al período temporal abarcado, se emprende el análisis a partir del año 1921, es decir, en el momento en que surge el movimiento vanguardista en Argentina a raíz de la vuelta a Buenos Aires de la familia Borges. Este hecho nos invita a pensar también la relación entre Argentina y Europa en dos sentidos. Primeramente, la raigambre europea del estilo vanguardista, importado y desarrollado en Argentina años más tarde y, secundamente, la formación tanto de Norah Borges como de Raquel Forner en Europa. Esta influencia europea constituyó una ventaja respecto de las otras artistas argentinas y tuvo un papel importante en su visibilización y creciente legitimación en la esfera artística. Nuestro análisis se centra en el período que va de 1921 hasta 1956; año en que se termina el mandato de Juan Domingo Perón. Este período resulta interesante por la emergencia del liberalismo en Argentina, así como de los círculos intelectuales, artísticos y feministas que proliferan entre los años veinte y treinta, y que fueron favorables al desarrollo y divulgación del arte de mujeres. Además, esos años están marcados por la emergencia de los derechos de las mujeres gracias, nuevamente, al ambiente político liberal.

En síntesis, en el marco de esta investigación nos preguntaremos en qué la producción artística de Norah Borges y Raquel Forner constituye una representación crítica de los estereotipos femeninos en el arte, y de qué manera su diferencia de estética contradice la esencialización de un supuesto “estilo femenino” en la práctica de las mujeres artistas.

I) Estado del arte:

A) Contextualización histórica y sociopolítica de la condición y del lugar de las mujeres en Argentina

Antes de hablar del papel de las mujeres como artistas durante la primera mitad del siglo XX, procuraremos tratar su rol en el marco político-social.

1) La subjetivación femenina y sus factores

Rosa Falcone, en su artículo “Género y enfoque histórico social. Las mujeres en el tiempo”, nos presenta una cronología sobre el progreso del papel de las mujeres en el ámbito político y social entre los años 1900 a 1955⁴. La autora afirmó que hubieron muchos factores que intervinieron en los procesos de construcción de la subjetivación femenina, la cual se define por los “imaginarios de mujer, feminidad y masculinidad⁵” que tienen las mujeres, configurando una identidad. En efecto, en el artículo “Subjetivación femenina: una mirada a la niña que me ronda” se define dicho concepto de la siguiente manera:

La dependencia emocional, la escasa participación política, la sumisión, la subordinación y el subcapital cultural son hechos concretos que se presentan en las mujeres, [...] comportamientos, maneras de ser y actuar que no solo reflejan la inequidad de género, sino que además, al ser parte de sus vidas personales y laborales, se replican. [...] y no se les ofrece elementos para desenvolverse en la esfera pública. Es decir, dicha dependencia les dificulta subjetivarse como sujetos de ciudadanía y derechos⁶.

Es así como las dos investigadoras en el dominio de la Pedagogía Infantil, Erika Puentes y Mabel Edith Beltrán, definen el concepto de *subjetivación femenina* como los imaginarios sexuales que elaboran las mujeres de manera autónoma. Este fenómeno consiste en copiar inconscientemente comportamientos marcados por desigualdades de género y por la dependencia de las mujeres hacia los hombres. Estas últimas replican estos mecanismos sociales sin darse cuenta, de manera que tales imaginarios les impiden construir su “yo”; en otras palabras, elevarse como sujetos pertenecientes a la esfera pública, sintiéndose incapaces e ilegítimas de obtener su ciudadanía y

⁴ Rosa Falcone, “Género y enfoque histórico-social. Las mujeres en el tiempo”, *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, vol. 18, n° 4, 2018, pp. 1323-1347.

⁵ Erika Puentes Garzón, Beltrán, Mabel Edith Beltrán Junca y Rafael Marroquín, “Subjetivación femenina: una mirada a la niña que me ronda”, *Infancias Imágenes*, vol. 16, n° 1, 2017, p. 91.

⁶ *Ibidem*.

derechos. Esta subjetivación femenina depende de varios factores. Como lo indica Rosa Falcone, estos son, por una parte, las transformaciones políticas, sociales y económicas, y, por otra parte, los discursos jurídico-religioso-políticos e incluso el discurso médico-psiquiátrico:

Algunos historiadores advierten sobre el peso que tienen instituciones tales como la religión, los discursos científicos y los aparatos jurídicos. Pastor Ramos (1994), entre otros, sostiene que la raza, la religión y las clases sociales son algunos de los factores que se entrecruzan durante la constitución de nuestra subjetividad, y desde allí se podría hablar de procesos de subjetivación humana en el individuo singular⁷.

La doctora en Psicología y pos-doctora en Estudios del Género nos aclara que la subjetividad humana se constituye según las instancias públicas que nos rodean y los discursos que éstas mantienen. Por ende, su análisis coincide con el de Erika Puentes y Mabel Edith Beltrán, dado que las tres autoras suponen que la subjetivación descansa sobre los discursos y comportamientos de las instancias e individuos en la sociedad. Es por ello que una sociedad distinta conlleva la construcción de subjetividades distintas y, en consecuencia, las mujeres puedan, quizá, identificarse a un papel mucho más activo en la esfera pública.

2) Cronología del contexto sociopolítico en Argentina entre 1900 y 1955

Hasta principios del siglo XX, las mujeres construyen su rol alrededor del hogar y la maternidad, diferenciándose de las mujeres “fuera del hogar” relegadas a la prostitución y a la enfermedad. En otras palabras, en aquella época, las mujeres dedicadas completamente al hogar eran las más “privilegiadas”. Los primeros desempeños que tuvieron las mujeres en los ámbitos públicos no iban más allá de una “prolongación de los roles hogareños tradicionales⁸”, es decir, de cuidar a los demás; dado que se dedicaban a atender a la pobreza y a la infancia. Marcela Nari⁹ plantea que las tareas de docencia, de trabajo doméstico y de servicio -en contraste con la actividad industrial- son actividades consideradas “feminizadas”, en tanto quedan asociadas a las tareas hogareñas. Ahora bien, hacia principios del siglo XX, en contraste, las mujeres se incorporan cada vez más a los estudios universitarios y sobresalen en carreras como medicina.

⁷ Rosa Falcone, *art. cit.*, p. 1326.

⁸ *Ibid.*, p. 1337.

⁹ Marcela Nari, “De la maldición al derecho. Nota sobre las mujeres en el mercado de trabajo. Buenos Aires 1890-1940”, en Garrido H.B y Bravo M.C (coords), *Temas de mujeres: perspectivas de género*, Universidad Nacional de Tucumán, Centro de Estudios Históricos Interdisciplinarios sobre las Mujeres, 1998, pp. 97-110.

El primer período descrito por Falcone es el conservador, que tiene lugar de 1900 hasta 1916 y se caracteriza por las reivindicaciones sociales que surgen: “[...] es un período de reivindicaciones sociales, encabezadas principalmente por los inmigrantes anarquistas y socialistas que luchan por los derechos civiles, políticos y sociales¹⁰”. Se destaca el papel relevante de los inmigrantes calificados como “anarquistas y socialistas”, lo cual remite a doctrinas que nacieron en Europa -en cuanto al anarquismo- y en la Unión Soviética -en cuanto al socialismo-. La autora nos da a entender que el cambio social en Argentina se originó gracias a las ideas revolucionarias traídas por la inmigración. Esta idea viene reforzada en la obra *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*, de Dora Barrancos, dado que la socióloga, historiadora y feminista argentina nos comenta que la Argentina de principios del siglo XX sufrió una transformación social debido a la inmigración europea:

Millares de inmigrantes ingresaron en busca de mejores condiciones de vida. Este acontecimiento coloreó definitivamente el carácter de la nación, alteró su fisonomía y tuvo enorme responsabilidad en los cambios sociales que se produjeron durante buena parte del siglo XX. Esa vinculación con el mundo europeo [...] produjo también la asimilación de vertientes políticas y sociales que contestaban el orden capitalista. [...] constituyó el escenario de propagación de las doctrinas sociales que abogaron por los derechos del proletario y también de las mujeres¹¹.

Por consiguiente, mediante los análisis de las dos autoras, entendemos que fueron las ideas europeas de aquella época los elementos detonantes del inicio de las luchas por los derechos civiles, políticos y sociales. Más tarde, las mujeres se incorporaron paulatinamente a dicho movimiento. En cuanto a su papel en aquellos años, Falcone nos aclara que permanecían al margen de los roles de poder, lo cual se debía a la legislación que estaba en vigor. En efecto, el Código Civil argentino, que estaba vigente desde 1871, relegaba a las mujeres como sujetos completamente dependientes de su marido. La autora nos presenta, a modo de ejemplo, las normas que abrumaban a las mujeres casadas:

(...) las mujeres perdían su independencia y debían ser autorizadas por sus maridos -tal como los menores de edad tutelados o los incapacitados por enfermedad mental- para

¹⁰ Rosa Falcone, *art. cit.*, p. 1329.

¹¹ Dora Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, coll. “Historia Argentina”, (2007) 2010, p. 121.

celebrar contratos o desistir de contratos anteriores y para adquirir, vender o administrar pequeñas sumas destinadas al funcionamiento hogareño¹².

Por lo tanto, la autora nos da a entender que el propio Código Civil destaca la dominación establecida del marido sobre la mujer, reduciéndolas a “incapacitadas”. Se les prohibía tomar decisiones por sí mismas y gestionar sus propios asuntos económicos, quedando relegadas a un segundo plano. En este contexto, cabe añadir que se encontraban excluidas del sufragio: la ley de Sáenz Peña de 1912 estableció el sufragio universal pero solamente masculino. Tanto Rosa Falcone como Dora Barrancos subrayan la importancia de este hito civil argentino que, a pesar de representar un progreso en los derechos cívicos del hombre, marcó una profunda exclusión de las mujeres en este ámbito.

Por otro lado, Rosa Falcone nos informa sobre otro factor importante que afectó al papel de las mujeres en esos años: la moral muy vinculada con la influencia del poder eclesiástico. La iglesia buscaba controlar la vida de las mujeres y, según dice Barrancos, “perduraba para las mujeres el régimen de portarse bien¹³”, de ahí el alto valor que tenía la virginidad femenina en la época o el hecho de dedicar su vida a ser monja. Sin embargo, según Falcone, este papel las alejaba aún más de los lugares de poder, dado que las monjas no ocupan tales escalafones, tampoco trabajan, sino que permanecen “en silencio” y “enclaustradas¹⁴”.

Para luchar contra todas esas desigualdades es por lo que nacen, a principios del siglo XX, agrupaciones como *Unión y labor para el progreso femenino* (1900), *Centro Socialista femenino* (1902), *Liga de mujeres librepensadoras* (1905), *Comité Pro-sufragio femenino*, creado en 1907 por la socialista Alicia Moreau y el *Centro Femenino Anarquista* (1907)¹⁵. El análisis de Falcone coincide con el de Barrancos, puesto que ésta pone de manifiesto la proliferación de asociaciones femeninas, las cuales estaban fuertemente vinculadas con el socialismo: “En las primeras décadas del siglo surgían por doquier asociaciones femeninas identificadas con los principios socialistas y debe decirse que no fueron pocas las veces en que feminismo fue sinónimo de socialismo¹⁶”. Barrancos insiste particularmente en la asociación *Centro Femenino Socialista*, la cual estaba sostenida por mujeres universitarias. Una de las figuras feministas importantes en aquellos años fue Julieta Lanteri, una gran luchadora de la causa femenina, la

¹² Rosa Falcone, *art. cit.*, p. 1330.

¹³ Dora Barrancos, *op. cit.*, p. 150.

¹⁴ Rosa Falcone, *art. cit.*, p. 1330.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Dora Barrancos, *op. cit.*, p. 126.

cual fundó varios organismos feministas, como por ejemplo la *Asociación de universitarias argentinas* (1904), la *Liga de mujeres librepensadoras*, ya mencionada, y el *Partido Feminista Nacional* (1918). Como si fuera poco, en 1911 se convirtió en la primera mujer que votó en Argentina; cuatro décadas antes que el resto de las mujeres argentinas. Logró inscribirse en el padrón electoral, porque la legislación establecía requisitos que cumplía; como ser parte de la ciudadanía, ser mayor de edad, saber leer y escribir, tener una profesión y pagar impuestos.

Siguiendo la cronología histórica que nos ofrece Falcone, a este período siguió el de la democracia ampliada, que tuvo lugar de 1916 hasta 1930, y fue marcado por la incipiente participación política de las mujeres en las luchas sociales en busca de su liberalización civil. Fue el primer período democrático argentino, y se debió a la experiencia reformista que llevó a cabo el presidente Hipólito Irigoyen durante sus dos mandatos¹⁷ (1916-1922; 1928-1930). Pertenecía a la *Unión cívica radical* (UCR), un partido político argentino cuyas ideologías dominantes son el radicalismo, el socioliberalismo y la socialdemocracia. En esos años, las mujeres empezaron a tener un rol activo y, sobre todo, pródigo; mediante la educación, la movilidad laboral y el asociacionismo femenino. En efecto, el gran cambio de este período fue la ley de derechos civiles de 1926 que reformulaba el Código Civil de 1871, especificando que las mujeres solteras, viudas o divorciadas mayores de edad pasan a ser jurídicamente iguales a los varones. Barrancos insiste aún más en la particularidad de esta ley, subrayando el gran progreso cívico que significó, así como la adquisición de independencia por parte de las mujeres: “Significó la adquisición de la ‘capacidad civil plena’ por parte de las mujeres. Cayeron las trabas más escandalosas: ya no fue necesario pedir al marido autorización para estudiar, profesionalizarse, comerciar, testimoniar o pleitear¹⁸”. Barrancos pone de relieve la liberalización del acceso a la educación, al trabajo y a la administración de los bienes propios por parte de las mujeres. La progresiva educación de éstas dio lugar a la paulatina aparición de las mujeres intelectuales, escritoras, docentes y profesionales. También, comienzan a emerger las mujeres obreras dedicadas, principalmente, al trabajo fabril¹⁹.

Después, el período de 1930-1946 fue marcado por el primer golpe de Estado y una crisis económica nacional tan grande que se habló de “década infame²⁰”, lo cual significó el

¹⁷ Rosa Falcone, *art. cit.*, p. 1331.

¹⁸ Dora Barrancos, *op. cit.*, p. 139.

¹⁹ *Ibid.*, p. 203.

²⁰ Diego Gabriel Dolgopol, “La Década Infame en la Argentina: 1930-1943”, *Revista de Claseshistoria*, n° 7, 2012, pp. 2-7.

restablecimiento del conservadurismo con el apoyo militar. Además, Falcone sostiene que dicho período se caracterizó por la prevalencia de la familia y el modelo eugenésico, los cuales funcionaron como el “ideal moral” de la época²¹. En efecto, los discursos enfatizaban el lugar de realización de las mujeres en la maternidad. El binomio madre-hijo, el buen desarrollo de la familia y el fomento de los matrimonios era para el gobierno algo intocable y casi sagrado. Por lo tanto, las mujeres tenían un papel que consistía meramente en la protección de la raza humana y, en particular, de los hijos. Es lo que Barrancos afirma también: “Ambos regímenes se caracterizaban por sostener los valores tradicionales adjudicados a las mujeres y por el establecimiento de políticas pro natalistas vinculadas con los principios de la expansión nacional²²”. Nos da a entender que si en este período el gobierno se empeñó en llevar a cabo políticas que se centraban en las mujeres, no fue para conceder derechos y mejorar su condición, sino por una preocupación de expansión nacional dado que el país sufría de un período de despoblación. Por ende, fueron “usadas” para garantizar la procreación y supervivencia de la futura generación, lo cual fomentó su papel de “mujer destinada al hogar” o “mujer sostén del hogar²³”, en detrimento de su participación en los ámbitos públicos.

Sin embargo, según Falcone, en esta época se constató un aumento considerable de las mujeres obreras: “Las mujeres acompañan la crisis saliendo a trabajar, emergiendo las obreras y empleadas como las nuevas protagonistas²⁴”. Este hecho es paradójico porque los discursos de la época estaban precisamente en contra de que las mujeres ejercieran en el ámbito exterior, ya que se consideraba que ello amenazaría la unión del hogar. Barrancos relata también este hecho y nos explica sus razones. Por un lado, la influencia de la revolución rusa, cuya ideología propugnaba la incorporación femenina al trabajo fuera del hogar y favorecía un notable aumento de las mujeres en la producción. Por otro, se explica como una de las consecuencias del estallido de la Segunda Guerra Mundial, la cual incentivó a que las mujeres reemplazaran a los hombres en sus puestos de trabajo. Eso demostró la valía de las mujeres en el sector industrial y como sostén de la nación; de manera autónoma:

²¹ Rosa Falcone, *art. cit.*, p. 1341.

²² Dora Barrancos, *op. cit.*, p. 155.

²³ Rosa Falcone, *art. cit.*, p. 1325.

²⁴ *Ibid.*, p. 1334.

Fueron llamadas como sustitutas de los varones en una enorme cantidad de funciones que éstos abandonaban para ir al frente. El trabajo femenino reconoció lugares inéditos en muy diversos sectores de la producción, y también las mujeres revistieron en puestos directamente vinculados con las acciones de guerra²⁵.

Por lo tanto, el hecho de que en Europa las mujeres sustituyeran a los hombres en el trabajo mejoró la consideración sobre las mujeres obreras, y esa ideología favorable a su incorporación al sector industrial fue llevada a la Argentina mediante la integración de los europeos al país.

Según Falcone, el mejor período en cuanto al progreso de los derechos femeninos fue sin duda el del peronismo, que duró de 1946 hasta 1955, el cual no sólo impulsó el sufragio femenino, sino también la realización profesional de las mujeres. Fue un período de democracia de participación ampliada, el cual se vio interrumpido por el golpe de estado de 1955. La gran figura de este período fue el presidente Juan Domingo Perón, quien fue elegido por dos mandatos. Por otro lado, su pareja, Eva Perón, se convirtió en una “figura política central para los sectores postergados o discriminados²⁶” y, sobre todo, para las mujeres. Barrancos insiste en la importancia de la figura de “Evita”: “La movilización de las mujeres, identificadas con la causa del peronismo, fue sin lugar a dudas, una acción de Evita. Esta última reivindicó el derecho de las mujeres a ocupar la arena pública²⁷”. Las dos autoras aluden a varias fechas claves para la Historia de los derechos de las mujeres. En 1946, Eva Perón se convirtió en la presidente de la comisión *Pro sufragio femenino* y empezó a presionar para otorgar el derecho de voto a las mujeres. El 9 de septiembre de 1947, el Congreso de la Nación Argentina promulga la ley y, el 11 de septiembre de 1951, las mujeres argentinas emiten su voto por primera vez; lo cual significó un verdadero hito cívico. Además, en 1949, Eva Perón se convirtió en la Presidenta del *Partido Peronista Femenino* (P.P.F), el cual fue un partido autónomo exclusivamente integrado por mujeres que pretendían brindar asistencia social a las clases desfavorecidas y que, por lo tanto, tenían un rol político activo. Por añadidura, el modelo peronista permitió a las trabajadoras obtener mejoras económicas, protección social y vacaciones.

En síntesis, durante los períodos de gobiernos conservadores, notamos un fuerte retroceso por parte de las mujeres en el ámbito público, debido al énfasis puesto en la idea de “familia” y

²⁵ Dora Barrancos, *op. cit.*, p. 157.

²⁶ Rosa Falcone, *art. cit.*, p. 1335.

²⁷ Dora Barrancos, *op. cit.*, p. 158.

en la realización de éstas en la maternidad y en el hogar; como soporte de una “nación sana²⁸”. El Estado, la Iglesia y la medicina eugénica favorecieron ese ideal moral que relega a las mujeres a un mero papel de “amas de casa”.

Por otro lado, en los años cincuenta y sesenta, se produce un despegue económico y la proliferación de movimientos de liberalización femenina que brindan más independencia a las mujeres. Serán las mujeres “peronistas” del segundo período democrático las que lograrán, en 1947, el reconocimiento de la ciudadanía promovida por Eva Perón. Sólo este último período marca un hito en materia de ocupación femenina en la esfera laboral y en la adquisición de derechos laborales, junto a la inclusión plena en carreras profesionales.

Por último, en la primera mitad del siglo XX, las mujeres estuvieron envueltas en discusiones acerca del sufragio femenino, los derechos ciudadanos y las primeras luchas por las reivindicaciones laborales. Ello fue consecuencia de los sucesivos cambios económicos que obligaron a las mujeres a salir del ámbito hogareño e involucrarse en la esfera pública mediante organizaciones gremiales, denunciando la precaria situación laboral y la desigualdad respecto de los hombres. Adoptaron y defendieron las ideologías del anarquismo, socialismo, peronismo y asociacionismo femenino. Abandonaron paulatinamente los roles hogareños de las sociedades patriarcales y avanzaron hacia la conquista de la esfera de lo público (no doméstico).

B) Contextualización del arte vanguardista en los años veinte

1) Surgimiento de la vanguardia argentina

Las décadas de 1920 y 1930 fueron un gran período creativo en la ciudad de Buenos Aires, cuya producción literaria y estética mantenía un intenso diálogo con las corrientes de la vanguardia internacional²⁹. Este florecimiento artístico se debió más que nada al gran escritor argentino Jorge Luis Borges, el cual, al regresar de su viaje de formación europea, dio lugar en 1921 a la vanguardia experimental en Argentina. Es de señalar que el surgimiento del vanguardismo argentino, una corriente literaria-artística que se puede calificar como revolucionaria, está fuertemente vinculado con la ininterrumpida llegada de inmigrantes al suelo argentino. En efecto, como nos lo dice Sergio Baur en su obra *Itinerario de la vanguardia*

²⁸ Rosa Falcone, *art. cit.*, p. 1338.

²⁹ Sergio Baur, “Itinerario de la vanguardia argentina”, *Dirāsāt Hispānicas: Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, n° 1, 2014, p. 9.

argentina, publicada en 2014, durante su larga estadía en Europa, Borges conoció de cerca los movimientos de la vanguardia internacional y es así cómo se dio cuenta de la necesidad de renovar la literatura argentina, la cual estaba, en su opinión, cercana a “decadencia y muerte³⁰”. Fue mediante la revista mural *Prisma*, compuesta por varios poetas jóvenes, que comenzó su “aventura literaria de renovación³¹” en Buenos Aires, creando la corriente ultraísta, la cual estaba caracterizada por la exaltación de la metáfora. También es necesario destacar el papel de Norah Borges, su hermana, quien formaba parte de la corriente ultraísta y se encargaba de la realización de grabados en madera para ilustrar las portadas de la revista. En su artículo, Sergio Baur destaca otro hito en la historia del arte argentino: el manifiesto *Martín Fierro*, redactado por Oliverio Girondo. Se trató de un testimonio movilizador para las juventudes intelectuales argentinas que anunció esa renovación artística que estaba naciendo en Buenos Aires: “nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión³²”. En efecto, como lo explicita Jaime Brihuega en su obra *Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias*, “las vanguardias históricas no estaban determinadas a asentarse sobre unas reglas de juego preestablecidas por instancia alguna”, sino que “pueden y deben trazarlas ex-novo³³”. Nos da a entender que la Vanguardia es más bien un movimiento que actúa contra el arte moderno que una estética, de ahí su comparación de la Vanguardia con una “dialéctica de confrontación³⁴”. El Manifiesto de *Martín Fierro* tenía como objetivo promover las nuevas figuras del arte de vanguardia internacional, pero también impulsar a los artistas plásticos argentinos de la nueva generación. A partir de la publicación de este manifiesto, se escribe y se pinta de una manera distinta en Argentina. Según Jaime Brihuega, las vanguardias históricas solían difundir sus propuestas teóricas y estéticas a partir de las revistas y los manifiestos, y mediante numerosas otras formas de difusión escrita como ensayos, textos programáticos, entrevistas, todo aquello con el propósito de conseguir mayor comunicación con la audiencia³⁵.

De hecho, la aparición en 1931 de la Revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, fue otro hito artístico en la vanguardia argentina. En uno de sus testimonios, extraído de la Biblioteca del

³⁰ *Ibid.*, p. 10.

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibid.*, p. 19.

³³ Luis Jaime Brihuega Sierra, “Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias”, en Valeriano Bozal (coord), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Antonio Machado Libros, (1996) 2015, p. 129.

³⁴ *Ibid.*, p. 127.

³⁵ *Ibid.*, pp. 136-137.

Abogado, la directora contó cuál era el objetivo de su revista: “[...] uno de sus propósitos principales era darle una oportunidad de expansión a la literatura argentina y a la literatura latinoamericana, yo pensaba en la necesidad de construir un puente entre las Américas y Europa. Mi indiferencia a las fronteras era absoluta³⁶”. Por lo tanto, Victoria Ocampo da a entender que buscaba la internacionalización de la literatura argentina, pero pretendía, sobre todo, lograr un intercambio cultural y artístico entre Argentina y Europa. Es lo que afirma también Sergio Baur en su obra cuando dice: “Victoria Ocampo se encargó de acercar a las australes tierras americanas el dinamismo del pensamiento sin fronteras, relacionando a la intelectualidad de su país con el resto del mundo³⁷”. Entendemos que la relación cultural entre Argentina y Europa es un rasgo importante e imprescindible a tomar en consideración en lo que al surgimiento y desarrollo de la vanguardia artística argentina refiere.

1) El surgimiento de la vanguardia argentina en las artes plásticas

En cuanto al surgimiento de la vanguardia argentina en el ámbito de las artes plásticas, nos explica Jorge López Anaya en su obra *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, que se originó cuando unos cuantos artistas argentinos viajaron a Europa antes de la Primera Guerra Mundial, con el objetivo de seguir sus estudios, y se encontraron con las vanguardias históricas del siglo XX³⁸. Entre esos artistas argentinos, destacaron Emilio Pettoruti, Xul Solar, Norah Borges, y otros. Pettoruti descubrió en Europa varias corrientes vanguardistas como el futurismo, el cubismo y la abstracción, que fueron sus grandes fuentes de inspiración y que le permitieron llevar el Vanguardismo a Argentina. Gracias a estos descubrimientos, se convirtió en el gran representante del arte cubista en Argentina. Como lo dice José Romero en su artículo “Arquitectura Moderna y Vanguardias Artísticas en la Argentina. 1920-1955”:

³⁶ Victoria Ocampo, *Testimonios: Series sexta a décima*, Editorial Sudamericana, vol. 2, 2000.

³⁷ Sergio Baur, *art. cit.*, p. 23.

³⁸ Jorge López Anaya, *Arte Argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2005, p. 171.

En lo referido a las artes plásticas, el estudio de la obra de dos artistas claves como Xul Solar y Emilio Petorutti desvela la introducción de tendencias pictóricas de vanguardias como el cubismo, el surrealismo y el futurismo en la Argentina hacia 1924, año en que exponen por primera vez en Buenos Aires, de regreso de sus respectivos viajes de estudio en el que toman contacto con la vanguardia más radical³⁹.

Es así como tanto Sergio Baur como Victoria Ocampo, Jorge López Anaya y José Romero hacen hincapié en la imprescindible relación de intercambio cultural que hubo entre Argentina y Europa en el desarrollo de la vanguardia argentina. Para ilustrar esta idea, Anaya hace referencia al libro *Eurindio* (1924), en el cual el autor Ricardo Rojas propone un arte nacional y americano basado en una “conciliación de la técnica europea con la emoción americana”, porque plantea que si ambas tradiciones se separan, se esterilizan⁴⁰.

Una de las grandes corrientes de la vanguardia artística fue el expresionismo, el cual surgió en Alemania (Berlín y Munich), en 1912, con el grupo de artistas *Der Blaue Reiter* (El jinete azul), y tuvo que ver con las ideas socialistas, nihilistas y anarquistas que circulaban en Europa. En su “Nota sobre el expresionismo⁴¹”, publicada en los Cuadernos Hispanoamericanos, Raúl Gustavo Aguirre hizo una crítica sobre este movimiento. En su opinión, el expresionismo responde a la necesidad profunda de proponer una nueva visión del mundo y de la actividad creadora. Es una corriente que se manifestó primero en el dominio de la pintura y que descansa sobre la exaltación del individuo. Aguirre nos comenta que la actividad creadora del artista expresionista se basa en la “preponderancia de lo subjetivo⁴²”, en el sentido de que es el artista quien *proyecta* los contenidos de su consciencia sobre la obra y la nueva realidad que configura. En efecto, esos contenidos “son como ‘lanzados’, ‘arrojados’ al exterior por el artista, de modo que se concretan en lo exterior como criaturas surgidas de una conciencia y que se suman a lo existente⁴³”. Elise Richter define el expresionismo de la misma manera: “[...] imágenes lanzadas desde el interior al espacio como por una linterna mágica. Lo contemplado internamente, de manera puramente subjetiva, se objetiviza tornándose cosa sensible, y accesible con ello a los demás⁴⁴”. Por lo tanto, los expresionistas se expresan mediante su “alma”, que consideran como

³⁹ José Romero, “Arquitectura Moderna y Vanguardias Artísticas en la Argentina. 1920 - 1955”, *Centro de Estudios Históricos, Arquitectónicos y Urbanos*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 2011, s.p.

⁴⁰ Jorge López Anaya, *op. cit.*, p. 172.

⁴¹ Raúl Gustavo Aguirre, “Nota sobre el expresionismo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 320, 1977, pp. 445-450.

⁴² *Ibid.*, p. 447.

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ Elise Richter, “Impresionismo, expresionismo y gramática”, en *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1936, p. 49.

“el único vehículo de la verdad⁴⁵”. Denuncian los horrores que se ciernen sobre el hombre contemporáneo y cómo la civilización cae en el extravío. Es así como el expresionismo se puede entender como “un grito de advertencia”, que viene de la “desesperada y caótica” conciencia del artista y que desvela por lo tanto un profundo humanismo⁴⁶.

C) Contextualización de la condición y del lugar de las mujeres en el campo artístico de la época

1) La progresiva visibilización del carácter excluyente y sexista del campo artístico por las historiadoras feministas

En el contexto ya previamente introducido, en el que las mujeres empiezan a emanciparse a nivel cívico de la tutela de los hombres, el feminismo empieza a ocupar, también, los espacios de cultura y de arte. Según la doctoranda argentina Georgina Gluzman, a partir de 1911, en Argentina, los salones nacionales permiten a las mujeres exponer sus obras, constituyendo un primer paso hacia el reconocimiento⁴⁷. Por otra parte, la autora hace énfasis en el año 1924, momento en que fue consagrada Raquel Forner, lo cual marcó el inicio de una profunda transformación en el campo del arte argentino, dado que representó “un punto de inflexión en la visibilidad de las artistas⁴⁸”. En efecto, antes de la década del veinte, existía una fuerte marginalización histórica de las mujeres en el ámbito artístico. Gluzman nos explica en su tesis *Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX: prácticas y discursos* que el estudio de la historia del arte según la crítica feminista permite “desafiar el silencio historiográfico⁴⁹” en torno a las mujeres, y así reconstruir las trayectorias obliteradas de mujeres artistas en Buenos Aires. Fue solamente a partir de los años 1970 cuando las historiadoras feministas del arte “visibilizaron que la disciplina era un cuerpo de conocimientos excluyente y fundado sobre premisas sexuadas⁵⁰”. Esos estereotipos de sexo se manifiestan incluso a través del lenguaje. Por ejemplo, con el concepto de “genio” o el de “mujer artista”, como lo plantea Christine Planté⁵¹, que es un sintagma que indica el sexo, para marcar el hecho excepcional de que una mujer pueda

⁴⁵ Raúl Gustavo Aguirre, *art. cit.*, p. 449.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 450.

⁴⁷ Georgina Gluzman, *art. cit.*, p. 55.

⁴⁸ Georgina Gluzman, *Mujeres y Arte en la Buenos Aires del Siglo XIX: Prácticas y discursos*, Tesis de doctorado en Estudios de Historia y Teoría de las Artes, Universidad de Buenos Aires, 2015, p. 3.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 2.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁵¹ Christine Planté, “Femmes exceptionnelles: Des exceptions pour quelle règle”, *Les Cahiers du GRIF*, vol. 37, n° 1, 1988, p. 97.

ser artista. En cambio, cuando se habla de un hombre artista, no se menciona al sexo, sino que se habla simplemente de “un artista”. Además, a pesar de que los catálogos de los salones nacionales revelaron una participación sostenida de las mujeres en este espacio, los historiadores del arte no reconocían a esas artistas, como lo explica Gluzman. En su obra *El arte de los argentinos*, el historiador del arte José León Pagano reconoce la consolidación de las artistas argentinas, pero en su discurso predominan unos estereotipos sexualizados respecto de la pintura de éstas:

No faltaban mujeres pintoras; pero hacían, ¿cómo decirlo? hacían pintura de cámara, de puertas adentro, pintura femenina, de flores, de frutas. Si alguna se aventuraba un poco más y exhibía academias, ya no se miraba eso con buenos ojos, y el comentario social oponía reparos no leves a tamaña falta de tacto⁵².

El autor pretende que las mujeres tienen un “estilo artístico femenino” que se caracteriza por una tendencia a producir un arte “delicado”. Se trata de una ideología que contribuye a eliminar las diferencias entre estas artistas en favor de un “hipotético estilo femenino⁵³”. De igual manera, encontramos esos prejuicios sobre el arte de las mujeres en el discurso pronunciado por el pintor y crítico de arte José María Lozano Moujan, quien formaba parte del jurado de la sección de pintura en el salón nacional de 1924: “[...] no imaginase en manos femeninas una paleta tan vigorosa y masculina⁵⁴”. Este discurso subraya el estereotipo sexista según el cual una mujer que pinta bien tiene necesariamente características masculinas. Lo mismo ocurrió con varias artistas como Lola Mora y Raquel Forner, cuyo estilo fue descrito como “varonil y vigoroso⁵⁵”; quienes, de hecho, aparecen como las únicas artistas relevantes entre una actividad artística femenina oscura e ignorada. Grandes críticas feministas de la historia del arte como Linda Nochlin en su artículo “Why have there been no great women artists?⁵⁶” denunciaron la influencia de tales representaciones del sitio de las mujeres en el arte. En efecto, esas representaciones sexualizadas y estereotipadas influyeron negativamente en la cantidad de archivos documentales que se pueden encontrar hoy en día sobre las artistas. Gluzman comenta que sigue siendo un “escollo” encontrar investigaciones sobre el modo de vida y el pensamiento de esas artistas, porque sus

⁵² José León Pagano, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Editorial y Librería Goncourt, 1937, p. 395.

⁵³ Georgina Gluzman, *art. cit.*, p. 35.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁶ Linda Nochlin, “Why have there been no great women artists”, *ARTnews*, vol. 69, n° 9, 1971, pp. 22-39.

obras estuvieron “sujetas al desinterés y a la negligencia⁵⁷”. Además, entre las pocas artistas destacadas, Mira Schor subraya el hecho de que se suele hacer énfasis en el *linaje paterno* de la artista: “se privilegian las obras de mujeres cuya paternidad puede establecerse⁵⁸”, lo cual excluye la posibilidad de que exista un “linaje materno de maestras y discípulas⁵⁹”. Asimismo, Gloria Cortés Aliaga defendió la misma idea: “en el momento en que estas artistas alcanzan obras de gran nivel, la distinción de género tiende a desaparecer. Sin embargo, serán calificadas en adelante bajo apelativos masculinos para fortalecer y hacer notar al ‘genio creador⁶⁰’”. En resumen, entendemos, entonces, que se negaba el reconocimiento de la calidad de “genia creadora” al género femenino, y que los críticos del arte solamente elogiaban a una artista diciendo que pinta al estilo de un hombre⁶¹.

2) La explosión de mujeres artistas en Francia durante el movimiento feminista de los años 70

El movimiento feminista resurge en mayo de 1968, frente a la imposibilidad de que las mujeres hagan oír sus voces. En Francia, durante los años 1970, las artistas plásticas se agruparon para luchar contra la discriminación y su invisibilidad en la escena artística. En efecto, las revistas de arte no otorgaban más del 5% de sus páginas al trabajo de las creadoras y las principales exposiciones contaban solamente con un 14% a 20% de mujeres artistas⁶². Entre 1972 y 1978, las mujeres crean grupos y organizan sus propias exposiciones. El primer salón de arte de las mujeres fue creado en el siglo XIX y, más precisamente en 1881, por Héléne Bertaux, una escultora francesa renombrada. Ella fundó la *Unión de Mujeres Pintoras y Escultoras*, un salón y una asociación cuyo objetivo fue representar y defender los intereses generales de las mujeres artistas, promover sus talentos y alentar a que fueran admitidas en la Escuela de Bellas Artes⁶³. Este Salón jugó un papel detonador porque en 1975 permitió la federación de otros grupos tales como *Mujeres en lucha* y *Féminie-Dialogue*. Aunque se disolvió en 1995, su contribución al

⁵⁷ Georgina Gluzman, *op. cit.*, pp. 15-16.

⁵⁸ Mira Schor, “Linaje paterno”, en Karen Cordero Reiman y Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana-Conaculta, 2007, p. 111.

⁵⁹ Georgina Gluzman, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁰ Gloria Cortés Aliaga, “Modernas: Historias de mujeres en el arte chileno (1900-1950)”, *Origo Ediciones*, 2013, p. 41.

⁶¹ Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*. London, Pandora, 1981, p. 8.

⁶² Fabienne Dumont, “À l’assaut ! Explosion d’expositions de femmes artistes en France pendant le mouvement féministe”, *Artl@s Bulletin*, vol. 8, n° 1, 2019, p 256.

⁶³ *Ibid.*, p 258.

reconocimiento de las creadoras fue importante para la historia del arte. Hacia 1975, surgieron las “pioneras”, mujeres que accedieron a las grandes escuelas de arte, hasta ese momento reservadas para los hombres, y fueron las primeras en ser reconocidas como artistas. Son aquellas que participan en la redefinición del rol de las mujeres en la vida moderna. Iban a París desde varias partes del mundo.

Algunas de esas artistas fueron llamadas “garçonnes⁶⁴”. Se trata de una apelación francesa que remite al modelo femenino renovado, el cual se caracterizó por una nueva representación del cuerpo femenino, el cuestionamiento de las identidades de género y la asunción de su sexualidad. Ese término se originó en los años 1920, y refería a una mujer que adoptaba comportamientos y estilos de vestir tradicionalmente masculinos, como el pelo corto, la ropa recta y una actitud desafiante hacia los roles de género tradicionales. Esas mujeres afirmaban su sexualidad -varias de ellas eran homosexuales o bisexuales-, se vestían como querían y algunas incluso cambiaron de nombre. De hecho, en los años veinte y treinta del siglo XX, que fueron llamados “los Años Locos” -en francés “les Années Folles”-, ya se había construido una reflexión sobre un “tercer género”, es decir, una eventual neutralidad, así como sobre la posibilidad de una transición de un género a otro⁶⁵. Las artistas representaban a mujeres que eran, de cierta manera, parecidas a los hombres; presentándolas como deportistas, con un cuerpo a veces musculoso y competitivo. El cuerpo femenino se muestra como multiforme, a veces deportivo, a veces maternal, representado en su intimidad o bien con un atuendo a la última moda⁶⁶. Esta renovación de la figura femenina, que vuelve a surgir en los años 1970, se debe particularmente a que, después de la Gran Guerra, se pudo observar cómo el trabajo y el ocio de las mujeres se fueron transformando, ya que éstas adoptaron la rutina de los hombres que se habían ido a la guerra. Los Años Locos están ampliamente asociados a la figura de la garçonne. Las “garçonnes” son las primeras artistas en gestionar una galería, una editorial o en dirigir talleres en escuelas de arte. Se destacan representando cuerpos desnudos y cuestionando las identidades de género. Se reconocen por su temperamento independiente, su apariencia moderna (ropa cómoda, sin corsé, falda por encima de la rodilla...) y, sobre todo, por su emblemático corte de cabello corto⁶⁷. Representaron el cuerpo femenino de otra manera: la

⁶⁴ Musée du Luxembourg, “Pionnières. Artistes dans le Paris des Années Folles” [Dossier pédagogique], 2022, p. 8.

⁶⁵ Musée du Luxembourg, “Pionnières. Artistes dans le Paris des Années Folles” [Catalogue], 2022, p. 15.

⁶⁶ Musée du Luxembourg, “Pionnières. Artistes dans le Paris des Années Folles” [Dossier pédagogique], 2022, p. 8.

⁶⁷ *Ibidem*.

mirada deseante de los hombres es reemplazada por una mirada compleja que trabaja de otra manera la representación de la sexualidad de las mujeres, sus placeres e inquietudes⁶⁸. Esas mujeres retomaron la posesión de su cuerpo, que ya no estaba restringido por la ropa, y se afirmaba como libre, esculpido mediante el deporte o bien bronceado al sol. Un ejemplo es la obra *La bañista con traje de baño negro* realizada en 1923 por la pintora francesa Jacqueline Marval. La artista captura la feminidad y su elegancia, destacando la liberación femenina por la pieza moderna que lleva la mujer: el bañador. En aquella época, la aparición pública en traje de baño era un acto audaz y transgresor, ya que significaba que las mujeres reclamaban su derecho a decidir sobre su propio cuerpo y vestimenta, cuestionando las restricciones impuestas por la sociedad patriarcal.



Figura 1: *La bañista con traje de baño negro*, Jacqueline Marval, 1923, óleo sobre lienzo, 201 x 128 cm.

Asimismo, el hecho de representarse desnudas por primera vez les permite moldear su propia identidad. Por ejemplo, en su obra *Bella Rafaela* (1927), la pionera Tamara De Lempicka construye una mirada deseante de una mujer sobre el cuerpo de otra mujer. La artista sublima el cuerpo voluptuoso de una de sus jóvenes amantes. También en su obra *Las dos amigas* (1923), presenta un momento de fuerte intimidad erótica entre dos mujeres, que hace referencia a la bisexualidad. De hecho, las pioneras a menudo manifestaban una gran libertad sexual: vivían su vida amorosa independientemente de las convenciones.

⁶⁸ Musée du Luxembourg, “Pionnières. Artistes dans le Paris des Années Folles” [Catalogue], 2022, p. 13.



Figura 2: *Bella Rafaela*, Tamara De Lempicka, 1927, óleo sobre lienzo, 65 × 92 cm.

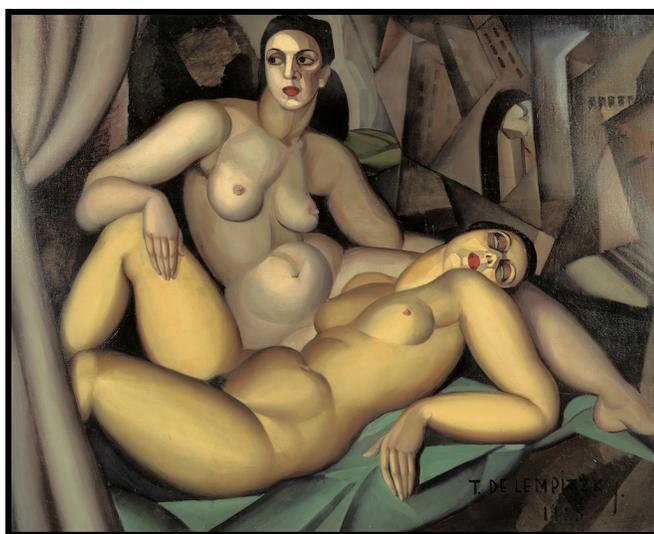


Figura 3: *Las dos amigas*, Tamara De Lempicka, 1923, óleo sobre lienzo, 49 x 95 cm.

Otra pionera y figura clave del arte moderno y de la vanguardia europea fue la artista ucraniana-francesa Sonia Delaunay. Se destacó por su autonomía y su capacidad para operar en múltiples disciplinas: fue pintora, diseñadora, modista y escenógrafa. Se valió del diseño de moda y textiles, áreas que históricamente han sido asociadas a las mujeres, pero que se elevaron al nivel de las artes plásticas. Su trabajo en la moda permitió empoderar a otras mujeres al ofrecerles nuevas formas de expresión a través de la vestimenta. Resaltó su independencia

financiera y artística porque fundó su propia boutique y estudio de diseño⁶⁹, lo que le permitió controlar su producción y distribución de obras. Un ejemplo es su obra *Maillot de bain* (1928) y la elaboración de una prenda moderna que podemos observar más abajo.



Figura 4: *Maillot de bain*, Sonia Delaunay, 1928, acuarela, 36,5 x 24,0 cm.



Figura 5: *Costume de bain*, Sonia Delaunay, 1928, de lana.

Otra pionera es la artista y escritora Juliette Roche quien se integró en el círculo de artistas de vanguardia a través de su esposo, Albert Gleizes, uno de los fundadores del cubismo. En su obra *Portrait de l'artiste à Serrières*, elaborada hacia 1920, se representa a sí misma

⁶⁹ *Ibid.*, p. 10.

desafiando las convenciones de género y artísticas de su tiempo. En efecto, está vestida con un traje profesional de trabajadora, con camisa y corbata, y tiene el pelo corto a la manera de las “garçonnes”. Desafía las convenciones artísticas por representarse y afirmarse como una artista, como lo indica el título, y, además, en un estilo cubista y moderno. Tradicionalmente, los retratos de mujeres eran realizados por hombres y estaban destinados a la contemplación masculina, pero en este caso Roche reivindica su autonomía artística y plantea la idea de la complejidad de la identidad femenina, es decir, una visión multifacética de la mujer.

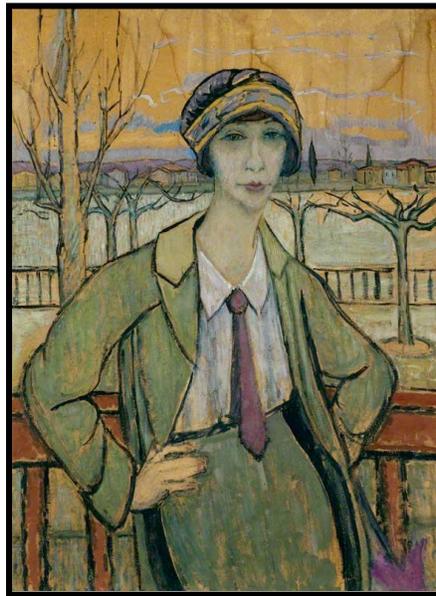


Figura 6: *Portrait de l'artiste à Serrières*, Juliette Roche, hacia 1920, óleo sobre cartón, 106 x 78 cm.

También en su pintura monumental *American Picnic* (1918) -que es una relectura de la obra *La Danse* de Matisse y de *Le déjeuner sur l'herbe* de Claude Monet- propone una visión utópica de una edad en la cual ya no hay discriminación, ni de género ni de étnica. En efecto, en el centro de la obra, tres mujeres -una negra, otra morena y una última blanca- están haciendo un picnic juntas, lo que sugiere un diálogo respetuoso entre ellas y evoca la esperanza de vivir juntas en paz⁷⁰. Es así como Roche reinterpreta una obra icónica creada por un hombre, desde una perspectiva femenina y multiétnica. En otras palabras, subvierte y enriquece el discurso

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 16-17.

artístico dominante. Su obra sugiere que las mujeres pueden y deben reescribir y reclamar su lugar en la historia del arte.



Figura 7: *American Picnic*, Juliette Roche, 1918, óleo sobre lienzo, 217 x 374,5 cm.

Otra pionera reconocida fue la francesa Suzanne Valadon, quien pintaba cuerpos reales, incluyendo detalles que otros artistas evitaban, como la gordura o el color de piel negro. Esta representación honesta y sin adornos desafió las normas artísticas y sociales sobre la belleza y la feminidad. En su emblemática obra *La chambre bleue* (1923), representa a una mujer recostada en una cama, que está absorta en sus propias actividades -leer y fumar- lo que sugiere una representación más auténtica y empoderadora de la vida femenina. Efectivamente, fumar es una actividad que, en la década de 1920, no era convencional para las mujeres, ya que se consideraba una actitud transgresiva. Lo mismo pasa con los libros que están en su cama, que son símbolos de conocimiento y emancipación; es una actividad que otorga poder y libertad intelectual. Otra obra suya es *Vénus Noire* que es una reinterpretación de la figura clásica de Venus, pero vista a través de una lente que incluye y celebra la diversidad racial. Reivindica la belleza y la dignidad de las mujeres negras, que a menudo han sido marginadas o estereotipadas en el arte occidental.

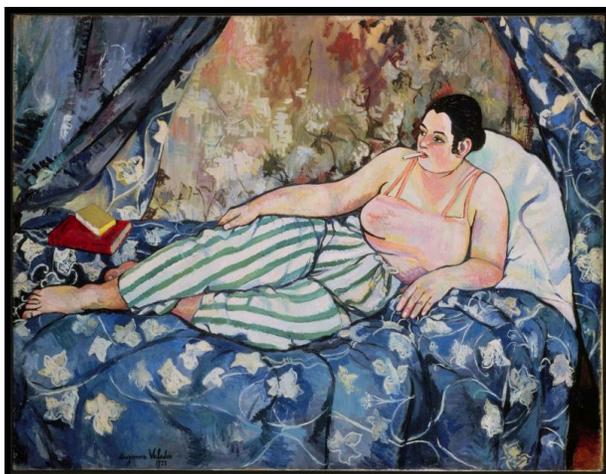


Figura 8: *La chambre bleue*, Suzanne Valadon, 1923, óleo sobre lienzo, 90 x 116 cm.

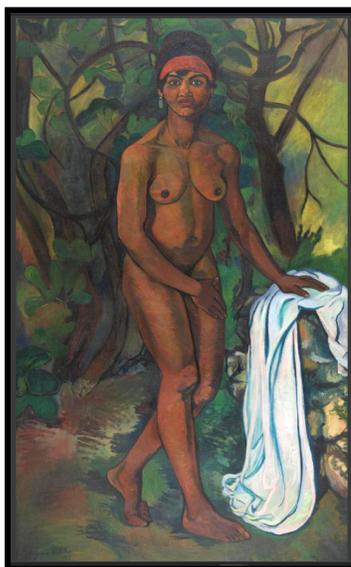


Figura 9: *Vénus Noire*, Suzanne Valadon, 1919, óleo sobre lienzo, 160 x 60 cm.

En resumen, los años veinte constituyeron un contexto de difícil acceso al reconocimiento artístico por parte de las mujeres. Sin embargo, y aun así, surgen las pioneras, también llamadas *femmes nouvelles*⁷¹, quienes son las primeras en ser reconocidas como artistas, poseer o incluso dirigir un taller de arte, una galería o un editorial, y también en representar cuerpos desnudos. Sus creaciones influyeron generaciones enteras de artistas y siguen influyendo aún hoy en día. Es en este contexto en que se destaca, en Argentina, la artista Raquel Forner.

⁷¹ Musée du Luxembourg, “Pionnières. Artistes dans le Paris des Années Folles” [Dossier pédagogique], 2022, p. 2.

D) Presentación de la artista Raquel Forner

1) Su carrera artística e influencias

Raquel Forner es considerada como una de las artistas mujeres más relevantes de la historia del arte argentino del siglo XX. Nació en Buenos Aires en 1902 y su vocación por la pintura “se despertó a los trece años”, como lo dice ella⁷². Como lo indica Adriana Laurenzi en su artículo “Raquel Forner, una activista de la condición humana⁷³”, la artista formó parte del Grupo de París, un grupo de jóvenes artistas argentinos que viajaron a París entre 1925 y 1930 para completar sus estudios con el objetivo de “aggiornarse en el arte de las vanguardias europeas⁷⁴”. En efecto, París era el centro de arte internacional y la ciudad a la cual se debía marchar para “compartir las experiencias de la modernidad y los debates sobre el arte del momento⁷⁵”. Durante su estancia en Europa, Forner tuvo contacto directo con las vanguardias europeas y sus principales artistas, lo cual le permitió asimilar y, sobre todo, reelaborar este lenguaje moderno. En aquella época, había comentarios críticos que no vacilaban en considerarla como “participante activa de la transformación modernista junto a Norah Borges, Pettoruti y Xul Solar⁷⁶”. A modo de ejemplo, recibió una importante influencia de la pintura metafísica del pintor italiano Giorgio de Chirico, quien fundó el propio movimiento y en cuyas obras destacan el tiempo y espacio, los cuales parecen haber quedado “detenidos y petrificados⁷⁷”; como lo podemos observar también en las obras de Forner. Se puede decir que posee una impregnación franco-italo-hispana. También recibió la influencia del post expresionismo alemán.

2) Su estética: el estilo de su pintura y sus características generales

En las décadas de 1930 y 1940, Forner centró su atención en los temas de la guerra civil española y en la Segunda Guerra Mundial, siguiendo una estética expresionista y metafísica, la cual ofrece una reflexión filosófica sobre las causas de la realidad y los principios del ser

⁷² Canal Encuentro, “Arte argentino: Raquel Forner I” [vídeo en línea], publicado el 12 de abril de 2012.

[<https://www.youtube.com/watch?v=2-SfCu20ZfY> (consultado el 28 de agosto de 2024)]

⁷³ Adriana Laurenzi y Marina Román, “Raquel Forner: una activista de la condición humana”, *La Aljaba. Segunda Época. Revista de estudios de la mujer*, vol. 25, n° 1, 2021, pp. 279-289.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 281.

⁷⁵ María Elena Babino, *Catálogo El grupo de París*, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori. Buenos Aires, 2015, p. 7.

⁷⁶ Marcelo Eduardo Pacheco, “Raquel Forner: una renovación olvidada”, *II Jornadas de Teoría e Historia del Arte*, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1990, p. 156.

⁷⁷ Adriana Laurenzi, *art. cit.*, p. 281.

humano. La propia artista admitió establecer, a través de sus obras, una reflexión sobre los conflictos sociales de la época: “Siento un mundo de realidades metafísicas que escapan a mi inteligencia y quiero apresarlas con mi pintura [...] Un mundo de magia y misterio que aterra mi alma y quiero captarlo y liberarme por mi arte⁷⁸”. El estilo de la artista es el expresionismo, y lo vemos claramente en sus obras por la intensidad emocional que se desprende a través de los gestos de sus protagonistas, así como del ambiente. En efecto, como lo subraya Laurenzi, las imágenes que presenta Forner dan cuenta de “una artista que percibe, siente y se conmueve ante una realidad cada vez más dolorosa, producto de conflictos políticos, económicos e ideológicos⁷⁹”. En su artículo “Raquel Forner: testigo de dos guerras”, Guillermo Whitelow defendió la misma idea diciendo que la autora “estuvo absorbida existencialmente y plásticamente por las vicisitudes que las contiendas bélicas acarrearán al género humano⁸⁰”. El autor resalta la profunda desazón y angustia que sentía Forner respecto de las guerras, y cuánto necesitaba liberarse a través de su arte. Es así como su pintura se podría considerar como “un grito expresivo, un trazo profundamente humano, una visión del sufrimiento universal⁸¹”. Por añadidura, Whitelow hace énfasis en el uso particular del color, que está “en el límite de lo agresivo”, lo cual evidencia el *pathos* y toda la angustia de la artista.

3) El protagonista principal de sus obras: la figura femenina

La figura que más se encuentra en las obras de Forner es la mujer, la cual la suele representar a la manera de una personificación, encarnando figuras alegóricas, mitológicas y bíblicas⁸². Esas mujeres representadas “cargan con los males y las penurias que padeció la humanidad bajo los totalitarismos que se consolidaron en los años treinta y desembocaron en la Segunda Guerra Mundial⁸³”. Sus protagonistas suelen aparecer como criaturas reducidas a la impotencia. Están desesperadas, resignadas, sangrantes, en pánico, se interrogan, se espantan o gritan. Marcelo Pacheco destaca que, desde los años veinte, las mujeres habían sido unas protagonistas constantes en las telas del “ciclo terrestre” de Forner y, especialmente, en su serie

⁷⁸ Raquel Forner, *Diario Personal*, 1945.

⁷⁹ Adriana Laurenzi, *art. cit.*, p. 281.

⁸⁰ Guillermo Whitelow, “Raquel Forner: testigo de dos guerras”, *Centro Cultural Recoleta*, 1998, p. 9.

⁸¹ Canal Encuentro, *op. cit.*

⁸² Adriana Laurenzi, *art. cit.*, p. 280.

⁸³ *Ibidem*.

*El drama*⁸⁴. Por lo tanto, entendemos que las figuras femeninas en sus obras constituyen un elemento con un valor simbólico que es de analizar. Sin embargo, según dicen José Emilio Burucúa y Laura Malosetti Costa, en su artículo “Iconografía de la mujer y lo femenino en la obra de Raquel Forner⁸⁵”, la artista renegaba de que se interpretara su obra desde una perspectiva exclusivamente ligada a su condición de mujer. Por consiguiente, nos dan a entender que la condición de las mujeres no era el tópico central en las obras de Forner. No obstante, no hay que descartar el interés por la iconografía femenina en su arte, ni tampoco los símbolos relevantes que se desprenden de ellos. Cabe destacar, también, que a pesar de que esas figuras femeninas parezcan estar siempre hundidas en el dolor, se presentan como figuras llenas de fuerza, y son ellas quienes “resguardan y protegen la vida, la cultura y los lazos familiares como sociales⁸⁶”. Es así como Laurenzi sugiere que Forner quiso representar a mujeres que toman el control de la sociedad y la mantienen con éxito, por más que estén doloridas por la situación. En cuanto al desnudo presente en las obras de Forner, la artista argentina Marta Elena Bravo de Hermelin considera que “en la desnudez, sin temores, hay un hondo acercamiento a lo humano hecho carne para expresar el mundo interior femenino⁸⁷”. Este pensamiento propone analizar la obra desde una perspectiva que esencializa lo femenino, es decir, que reduce lo femenino a un conjunto fijo y limitado de características consideradas inherentemente naturales o esenciales a las mujeres. Esta práctica suele basarse en estereotipos y generalizaciones que dictan cómo las mujeres deben ser y comportarse, a menudo asociándolas con cualidades como la delicadeza, la maternidad, la emocionalidad, la pasividad y la capacidad de cuidado.

4) El ambiente espacial y temporal en su pintura

El espacio y el tiempo que representa Forner en sus obras es el de la guerra civil española. De hecho, ella confesó lo que inspiró el inicio de su “verdadera” pintura: “Yo comencé a pintar realmente cuando estalló la guerra de España⁸⁸”. Por lo tanto, como lo dice Whitelow, lo

⁸⁴ Gobierno argentino, “Llega al Bellas Artes el ciclo de obras espaciales de Raquel Forner” [en línea]. [<https://www.argentina.gob.ar/noticias/llega-al-bellas-artes-el-ciclo-de-obras-espaciales-de-raquel-forner>] (consultado el 28 de agosto de 2024)]

⁸⁵ José Emilio Burucúa y Laura Malosetti Costa, “Iconografía de la mujer y lo femenino en la obra de Raquel Forner”, en *Cuadernos de Historia del Arte*, n° 27, 2016, p. 54.

⁸⁶ Adriana Laurenzi, *art. cit.*, p. 282.

⁸⁷ Marta Elena Bravo de Hermelin, “Débora Arango: Vida y Pasión por el arte”, *Co-herencia*, vol. 1, n° 1, 2004, p. 156.

⁸⁸ Guillermo Whitelow, *art. cit.*, p. 9.

que representa es “el clima del mundo” y, sobre todo, aquella “atmósfera de la destrucción que se inicia con la guerra”. Forner recrea espacios “ambiguos y desolados, con luces nocturnas y extrañas que atemporalizan las escenas”, sobre todo en las series *España* y *El Drama*, cuyo ambiente dramático sobresale mediante su paleta “a tonos quebrados de grises y tierras⁸⁹”. Se desprende de su pintura un clima melancólico y estático, tanto en las figuras como en el espacio. De ahí el uso de las estatuas inmóviles en las obras, que en realidad tienen que interpretarse como símbolos de la muerte, como lo desveló Forner en su diario personal⁹⁰. Cabe señalar que los elementos temporales y espaciales se manifiestan, sobre todo, por lo simbólico: en efecto, “Raquel no representa la muerte como tal, y sí sus efectos, cadáveres a veces convertidos en extraños maniqués⁹¹”.

Asimismo, hemos de notar en las obras de Forner cierta personificación del paisaje. Como lo destacó Raúl Gustavo, en su “Nota sobre el expresionismo”, el expresionismo tiene como característica un *tratamiento poético del paisaje*: “La actitud expresionista -como en las artes plásticas- demuestra también un carácter muy peculiar en el tratamiento poético del paisaje, que ya no es reproducido, sino *proyectado como sentimiento*⁹². Este tratamiento del paisaje lo encontramos en la pintura de Forner, principalmente, a través de los árboles, los cuales se asemejan a seres humanos en agonía: “árboles fantasmas blancos y desnudos, implorando al cielo con sus múltiples brazos retorcidos en gritos de desesperación o desaliento: algunos caídos, hundiéndose en la tierra como queriendo diluirse en ella, sin fuerzas para implorar más; dos veces muertos⁹³”. En sus cuadros, por lo general, no hay espacios sedentarios o inactivos: incluso el fondo es parte viva y activa de la obra, porque son significativos.

E) Presentación de la artista Norah Borges

La infancia de Norah Borges está marcada por la religiosidad y tradición social, cultivadas por su madre. Ésta quería que se construyera como una joven “de bien” y, por eso, le enseñó varios preconceptos según los cuales una mujer tenía como responsabilidad asumir la

⁸⁹ Adriana Laurenzi, *art. cit.*, p. 281.

⁹⁰ Raquel Forner, *Diario personal*, 1945, s.p.

⁹¹ Guillermo Whitelow, *art. cit.*, p. 5.

⁹² Raúl Gustavo Aguirre, *art. cit.*, p. 449.

⁹³ Guillermo Whitelow, *art. cit.*, p. 7.

devoción de la familia. Como lo dijo su hermano Jorge Luis Borges: “en mi familia, la religión era cosa de mujeres⁹⁴”. La artista tuvo que hacer frente a conflictos interiores porque estaba dividida entre sus preocupaciones artísticas y la necesidad de cumplir con el rol femenino establecido en la época. En la revista *Grecia* de 1919, el poeta y escritor español Isaac del Vando Villar escribió acerca de Norah Borges, diciendo que “está nimbada de una dulce belleza, análoga a la de los ángeles del divino Sandro Boticelli⁹⁵”. En otras palabras, el autor la compara con una figura religiosa, dado que la nimba se refiere al halo de luz que indica generalmente la santidad. La artista suele estar comparada con los ángeles, lo divino, lo suave y bello, lo cual constituye, en realidad, una definición de lo femenino esencializado; puesto que éstos son todos los estereotipos sobre las mujeres. A modo de ejemplo, Julio Enrique Payro dijo sobre la artista que está “regida por una fantasía muy femenina, sin pretender jamás remendar el vigor masculino” y que “todo lo traduce en términos de purísima visión pueril⁹⁶”. Esos comentarios por parte de la crítica constituyen un proceso de infantilización característico de la deslegitimación de las producciones de las mujeres.

1) Su carrera artística e influencias

Norah Borges desarrolló su arte en Europa a partir de 1918, cuando surgieron las corrientes más innovadoras del momento provenientes principalmente de Francia, Alemania e Italia⁹⁷. También, en Ginebra, perfeccionó la técnica del grabado y recibió la influencia del expresionismo. Los viajes que realizó por las distintas capitales europeas y su vinculación con su hermano Jorge Luis Borges y su marido Guillermo de Torre, grandes figuras de la vanguardia, fueron fundamentales en su formación. Fue una de las representantes de la generación culta de los vanguardistas, con su participación en la revista mural “Prisma”, que contenía la primera proclama ultraísta de Argentina. Se destacó como grabadora, ilustradora, pintora, tapicista, dibujante y muralista cuyo arte rompía con la tradición. Aunque fue una protagonista destacada y una precursora de los movimientos renovadores en España y la Argentina, su nombre permaneció casi en la sombra hasta los años 2000. Desde el comienzo de su carrera, ella se

⁹⁴ May Lorenzo Alcalá, *Norah Borges: La vanguardia enmascarada*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA), 2009, p. 12.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 12

⁹⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁷ José Luis Plaza Chillón, “Entre el ultraísmo y el surrealismo: una aproximación a la estética de Norah Borges (1918-1936)”, *Arenal: Revista de Historia de las Mujeres*, vol. 3, n° 2, 1996, p. 304.

mantuvo en el silencio, por eso se puede decir que “se refugia y se recluye en su obra⁹⁸”, a diferencia de su hermano. El propio Jorge Luis Borges desveló en 1977 que Norah “escribía poemas, pero los destruyó para no usurpar lo que ella juzgaba mi territorio”. Ella no quería competir con su hermano en el dominio de la literatura. También, la artista publicó numerosas críticas de arte en una revista casi secreta llamada “Los Anales de Buenos Aires”, que firmó con el seudónimo de un hombre, Manuel Pinedo, para no alardear de escritora. En una entrevista, Adolfo Bioy Casares desveló que la artista tampoco quería ensombrecer la imagen de su marido, el poeta Guillermo de Torre, por eso permanecía callada muchas veces.

2) Presentación de su estética: el estilo de su pintura y sus características generales

En cuanto al estilo de la pintura de Norah Borges, se considera que no tiene uno concreto, sino una “estética inmersa plenamente en la modernidad”, valiéndose tanto del ultraísmo como del expresionismo, así como de otras corrientes como el futurismo y cubismo⁹⁹. Su peculiar estilo sutura las influencias que recibe: la síntesis geometrizable del cubismo, la línea armónica y ondulada del *art nouveau*, las figuras planas y estilizadas del gótico y los espacios ilusorios de la pintura metafísica. Su temática rechaza cualquier elemento angustiante y patético, y se centra más bien en lo sencillo e ingenuo¹⁰⁰. Según Gisèle Freund, “todas sus obras están marcadas por la sencillez, la levedad y la sutileza¹⁰¹”. De hecho, la propia artista admitió que buscaba en sus obras “lo quieto” y “el silencio”. Dijo “Yo siempre he pintado para agradar a la gente y, en verdad, lo que he buscado es provocar una tierna alegría¹⁰²”. Se inspira en la realidad y, en particular, en su infancia o lo que recuerda de ello; con mucha emoción puesta en su arte. Según dijo Juan Ramón Jiménez en 1939, Norah Borges “ha dibujado su paraíso natural en el que todos los seres, flores, pájaros, frutos [...] son, por armonía de cuerpo y alma, hermanitos de ella¹⁰³”. Para Ramón Gómez de la Serna, ella hace “una exaltación de la adolescencia, del ensueño y de la melancolía, pintando seres completamente puros, además de hermosos, como verdaderos ángeles¹⁰⁴”. Es lo que afirma también Chillón, cuando dice que uno de los rasgos dominantes de

⁹⁸ Centro Cultural Borges, *Norah Borges, casi un siglo de pintura*, 1996, p. 7

⁹⁹ José Luis Plaza Chillón, *art. cit.*, p. 307.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 308.

¹⁰¹ Gisèle Freund, *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*, Museo Nacional de Bellas Artes, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine Cortesía de la Embajada de la República Francesa en la República Argentina, 1942, p. 7.

¹⁰² Centro Cultural Borges, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 18.

la temática de Norah Borges es lo angélico y lo religioso¹⁰⁵. Existen varias teorías que explican por qué Norah solía pintar ángeles. Según su hermano, “si pinta ángeles, es porque está segura de que existen”, mientras que José León Pagano opina que “el artista siempre se pinta a sí mismo, se define en sus preferencias¹⁰⁶”. Para Gonzalo de Torre, el nieto de la artista, Borges pretendía pintar “el amor y la belleza” o “un mundo lindo al que se puede aspirar¹⁰⁷”. Sin embargo, no se terminó de esclarecer el valor real de sus obras y, simplemente, se las asimiló a un “ingenuismo seráfico¹⁰⁸” o a un estilo de “exquisita gracia”. Es por estas incertidumbres persistentes que algunos críticos minimizaron su obra y la tacharon de ingenua. A modo de ejemplo, Alberto Prebisch, en “Norah Borges”, en el *Martín Fierro* de 1926, califica su arte de “tan delicadamente femenino¹⁰⁹”, asociándolo con una “esencia femenina”. Julio Payro también habla de “una fantasía muy femenina” y de una “purísima visión pueril”. En efecto, puede que piensen así debido a la paleta de colores muy pasteles que usa la pintora, cuyo color dominante es el rosa, lo cual insiste en su estilo puro y la temática ingenua e infantil. Asimismo, Cordova Iturburu comenta que sus personajes tienen “apariencias elementales”, es decir, que son figuras muy simples y con una fisonomía infantil o primitiva.

3) El protagonista principal de sus obras: la figura femenina

Al igual que en la pintura de Forner, la figura principal en las obras de Norah Borges es la femenina. Lo particular es que suelen tener un rostro muy infantil, redondo y dulce: según Fiona Mackintosh, la artista se basa de manera adrede en el uso de las curvas con el fin de conseguir la suavidad del rostro y, por lo tanto, la ingenuidad de la figura¹¹⁰. El rostro es simplificado, redondo y la mirada abstraída, o incluso melancólica. Chillón hace hincapié también en la fuerte temática femenina en sus obras, mencionando las “muñecas de aserrín con enaguitas” y las “niñas con pamelas”¹¹¹. Una de sus inspiraciones para sus figuras pudo haber sido su madre, puesto que la propia artista dijo: “Este es el balcón del cuarto de mamá, que era muy inteligente

¹⁰⁵ José Luis Plaza Chillón, *art. cit.*, p. 314.

¹⁰⁶ José León Pagano, *art. cit.*, s.p.

¹⁰⁷ Entrevista a Gonzalo de Torre, el 21 de agosto de 2024.

¹⁰⁸ Centro Cultural Borges, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹¹⁰ Fiona Mackintosh, “Tales eran sus rostros : Silvina Ocampo and Norah Borges”, *Romance studies*, vol. 27, n° 1, 2009, p. 67.

¹¹¹ José Luis Plaza Chillón, *art. cit.*, p. 321.

y tenía un precioso perfil griego¹¹²". Ese perfil griego es característico de sus protagonistas, que a menudo tienen un rostro idealizado, que se considera armonioso y proporcional, según los cánones de belleza de la Antigua Grecia. Algunas de sus principales características son la nariz recta, la frente suave y el mentón proporcionado. Borges también confesó que le gustaba el rostro perfecto de Simonetta Vespuccio que pintó Botticelli hacia 1480. El poeta argentino Francisco Luis Bernárdez dijo en 1925 que sus personajes son "humanidades sencillas y mansas, con la docilidad del agua y también con su hondura luminosa¹¹³". En esta misma línea, el escritor español Ramón Gómiz de la Serna dijo en 1945 que los seres que pinta la artista son "completamente puros, además de hermosos, como verdaderos ángeles¹¹⁴". Aún más tarde, en 1969, el poeta y crítico argentino Córdoba Iturburu comentó en su libro *Panorama de la pintura argentina I* que las figuras de Borges son simples, con apariencia elemental y una fisonomía infantil o primitiva. Después, José León Pagano, en 1981, en su obra *El arte de los argentinos*, propuso como hipótesis que si Norah Borges pinta ángeles es porque "está segura de que existen" y porque el artista, haga cuanto quiera, "siempre se pinta a sí mismo" y sus obras están impregnadas de un "acento de intimidad". Por consiguiente, todos estos autores subrayan el ingenuismo de las figuras borgianas y lo asocian con el propio ingenuismo de la artista.

4) El ambiente espacial y temporal en su pintura

En cuanto al ambiente espacial de las obras de Norah Borges, ella pinta paisajes que le recuerdan su infancia y la época cuando vivía en un mundo lleno de alegría, de ingenuidad y tranquilidad: "La familia vive en el barrio de Palermo, en una casa con una palmera en el jardín que, junto con otros elementos de la infancia, se irá convirtiendo en un ícono de sus futuras creaciones artísticas¹¹⁵". Según Julio Enrique Payró, ella pinta los viejos jardines y las características casas de campo tradicionales de las inmediaciones de Buenos Aires, y el hecho de que rememore esas cosas con emoción hace que sus representaciones tengan una "calidad hechicera¹¹⁶". Su inspiración vendría entonces de sus recuerdos, esas "imágenes archivadas en

¹¹² Centro Cultural Borges, *op. cit.*, p. 14

¹¹³ *Ibid.*, p. 16.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹¹⁵ Gisèle Freund, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁶ Julio E. Payró, *Veintidós pintores: facetas del arte argentino*, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1944, s.p.

los ficheros mentales de su niñez¹¹⁷”. Pintaba ese mundo idealizándolo, haciendo hincapié en lo angelical y en la nostalgia de los personajes. Según Chillón, Norah Borges establece una “poética de los mitos evasivos¹¹⁸”, dado que representa lugares con tranquilas quintas, que le recuerdan su tierra natal. En 1925, el poeta y escritor argentino Francisco Luis Bernardez comentó que ella dibujó unas casas bajas, lisas y silenciosas “a su semejanza, es decir, modestas y tranquilas”, y también dibujó las calles todas iguales “para que ninguna abarcara más dicha ni más pena que las otras” que nos recuerdan nuestra “felicidad monótona y vagabunda¹¹⁹”. Según Juan Ramón Jiménez, ella dibuja “su paraíso natural en el que todos los otros seres, flores, pájaros, jarros, estrellas, peces, frutos, escalas, panes, hasta hombres y niñas, niños y mujeres, son, por armonía de cuerpo y alma, hermanitos de ella¹²⁰”. Jiménez asocia el carácter paradisíaco y armonioso del espacio de sus obras con la naturaleza de la propia artista. Por lo tanto, los críticos describen el ambiente espacial de sus obras como una especie de realidad mitificada. Consideran que ella pinta el mundo de su infancia, según sus recuerdos, y lo idealiza con figuras y casas perfectas, lindas y silenciosas.

F) Marco teórico y problematización

Como lo pone de relieve Thérèse Courau, para resolver la diferenciación de género en el acceso a la esfera artística, es necesario cambiar sustancialmente los marcos de análisis del campo artístico¹²¹. Haría falta proponer una “re-historización de las relaciones sociales de género¹²²”, con el fin de no ignorar los obstáculos que se oponen a las mujeres y reconsiderar la legitimidad de estas artistas con respecto a las múltiples discriminaciones que sufren. Dos otros artículos teóricos, “Des canons et des guerres culturelles¹²³” de Griselda Pollock, y “Les arts au prisme du genre : la valeur en question¹²⁴”, extraídos de los “Cahiers du Genre” y escritos por la crítica feminista, tratan específicamente de la historia del arte. Abordan las cuestiones de género

¹¹⁷ Centro Cultural Borges, *op. cit.*, p. 18.

¹¹⁸ José Luis Plaza Chillón, *art. cit.*, p. 323.

¹¹⁹ Centro Cultural Borges, *op. cit.*, p. 16.

¹²⁰ Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos*. Editorial Losada, 1939, p. 329.

¹²¹ Thérèse Courau, *Luisa Valenzuela. Négociations féministes en littérature*, Paris, Mare & Martin, 2018, p. 18.

¹²² *Ibid.*, p. 12.

¹²³ Griselda Pollock, “Des canons et des guerres culturelles”, *Cahiers du genre*, n° 2, 2007, pp. 45-69.

¹²⁴ Séverine Sofio, Perin Emel Yavuz y Pascale Molinier, “Les arts au prisme du genre : la valeur en question. Introduction”, *Cahiers du Genre*, n° 2, 2007, pp. 5-16.

en la construcción del canon y del “valor estético”. Las autoras denuncian el hecho de que el valor de las obras no descansa sobre su relevancia u originalidad, sino sobre su “adecuación con las ideologías dominantes¹²⁵” que proceden de la tradición clásica y, por lo tanto, resultan ideologías exclusivamente masculinas. Proponen “desencantar” el sistema artístico, es decir, llevar a cabo un proceso de “deconstrucción/reconstrucción” de la historia del arte y de evidenciación de la diferenciación de género en cuanto a la evaluación de la legitimidad artística.

Este marco de análisis nos permite establecer una línea de relectura de la carrera de Raquel Forner y Norah Borges, así como de la crítica sobre sus obras. En efecto, resulta necesario considerar el contexto histórico y cultural de la época, el cual limitaba a las mujeres en el acceso a las instituciones artísticas y desacreditaba su posición en comparación con la del artista varón. Por ello, resulta interesante el hecho de que ambas artistas eligieron representar un mundo en el cual se observan solamente -o, por lo menos, en la gran mayoría de sus obras- a figuras femeninas. Curiosamente, las obras y los artículos críticos estudiados previamente no comentaron ni tampoco esbozaron una interpretación de esta elección sorprendente. En el caso de Norah Borges, el uso de la figura femenina serviría, en teoría, para destacar lo inocente e ingenuo del universo representado. Sin embargo, podríamos preguntarnos por qué la artista insistió tanto en la representación de un universo sencillo, con mujeres jóvenes, parecidas a niñas inocentes, e incluso a santas. Además, algunas de sus obras contrastan con otras en cuanto a la representación de las mujeres, especialmente a nivel religioso, dado que algunas están representadas como ángeles y, entonces, mujeres sagradas, mientras que otras están representadas de manera erótica, con el pecho desnudo, como por ejemplo en el esbozo *Mujer y sirena* realizado en 1922. La crítica solamente interpreta sus obras como una representación del mundo “angelical” que la rodeaba de niña, que supuestamente emana de la nostalgia que siente la artista. Las cuestiones de género, particularmente interesantes en el caso de este estudio -considerando la fuerte representación femenina en el arte de Norah Borges- no fueron tratadas por la crítica; lo cual restringe el campo de análisis a una simple consideración de los elementos biográficos de la artista. En cuanto a la pintura de Raquel Forner, el hecho de que represente cuerpos femeninos magullados o mujeres hiper-masculinizadas, con cuerpo robusto, llama la

¹²⁵ *Ibid.*, p. 10.

atención del espectador. Sin embargo, la crítica vincula esta representación directamente e únicamente con la guerra civil española y la Segunda Guerra Mundial, y no trata esta representación desde una perspectiva feminista, por lo cual la crítica se limita a una interpretación meramente histórica. Entonces, podemos renovar el enfoque que propone Guillermo Whitelow en su artículo “Raquel Forner: testigo de dos guerras”. Planteaba que la artista pintaba las vicisitudes de las contiendas bélicas. Si bien esta hipótesis es completamente sensata, no se puede omitir la manera específica en que Forner trata el cuerpo femenino en sus obras y, en particular, la temática del desnudo. En realidad, Forner se vale del contexto de auge del autoritarismo, del fascismo y de las guerras para denunciar la violencia de género que precisamente está vinculada con estos regímenes y sus actos. Por lo tanto, realiza una doble politización: trata las cuestiones de género y de los regímenes de los años treinta y cuarenta desde un punto de vista político y crítico. Forner se inscribe en la corriente de la pintura política de esos años proponiendo un cuestionamiento cruzado del autorismo dictatorial y patriarcal. Significa que no trata estos temas de manera aislada, sino que explora cómo el autoritarismo y el patriarcado están interconectados y se refuerzan mutuamente. Esta perspectiva interseccional permite un análisis más profundo de las estructuras de poder y opresión. Sus obras suelen mostrar cómo las dictaduras no sólo reprimen políticamente, sino que también perpetúan la opresión de género, vinculando la lucha por la democracia con la lucha por la igualdad de género. Es así como hemos de notar un contraste entre la manera en que las obras de nuestras dos artistas fueron interpretadas por la crítica y nuestra análisis. Los críticos traducen sus obras como expresión del sufrimiento universal, mientras que nosotros proponemos una relectura desde una perspectiva de género, sin por ello omitir la dimensión política de su arte.

Es así cómo podríamos preguntarnos:

¿En qué la producción artística de Norah Borges y Raquel Forner constituye una renovación de los imaginarios de género? ¿Y de qué manera su diferencia de estética contradice el supuesto “estilo femenino” de las mujeres artistas?

El primer interrogante, por un lado, aborda el qué de las obras, su contenido; aquello que las artistas representan. El segundo interrogante, por otra parte, remite a las técnicas pictóricas empleadas, es decir, al cómo y las formas de las pinturas. Estas preguntas nos llevarán a repensar el papel de las mujeres en el arte, poniendo en tela de juicio los estereotipos sexistas que giran en

torno a su figura. Para establecer este análisis tendremos que, primero, estudiar las representaciones patriarcales en el arte tradicional y, luego, dilucidar cómo nuestras artistas las cuestionan a través de sus obras.

Podemos pensar que ambas artistas elaboran una reflexión sobre el papel de las mujeres en la época a través de su arte por varias razones. Primero, el punto común en sus obras es el gesto de las mujeres representadas, las cuales transmiten cierto abatimiento y sufrimiento pero, sobre todo, cierta melancolía, como lo notamos en la obra *Ícaro* (1962) de Forner, y *El Herbario* (1928) de Borges. Podríamos sugerir como hipótesis que esta expresión denota el malestar de las mujeres en su tiempo. En el caso de Forner, su representación de cuerpos femeninos lastimados, atados, petrificados e incluso crucificados y mutilados, como por ejemplo en las obras *Retablo del dolor* (1943) o *La Victoria* (1939), podría remitir a los obstáculos a los cuales tienen que enfrentarse las mujeres o, también, a la violencia de género. Asimismo, se puede suponer que la representación de mujeres hiper-masculinizadas, mediante un cuerpo robusto, sirve para cuestionar la supuesta inferioridad de las mujeres y para insistir en las capacidades de las mujeres y en su coraje, como lo podemos notar en la obra *Mujeres del mundo* (1938).

En el caso de Norah Borges, el universo que representa es completamente distinto al que representa Forner, dado que suele representar un *locus amoenus*, con una naturaleza omnipresente y unas quintas con arquitectura clásica, remitiendo al pasado y a lo tradicional. Este universo que elabora Borges, podemos hipotetizar, lo hace a la manera de un refugio, como si encontrara cierto consuelo al imaginarse en un contexto tranquilo, que le recuerda su tierra y le brinda cierta paz interior. Podríamos pensar que Norah sufría de un malestar en la sociedad de la época, por su condición de mujer. La cuestión del género en Borges está presente a través de la actitud de esas mujeres, dado que están representadas de manera pasiva, generalmente inactivas, a veces con los brazos cruzados, con la mirada perdida, sosteniendo flores en la mano; lo cual constituye el estereotipo femenino de base según la cual las mujeres son pasivas y se dedican o se interesan por asuntos superficiales. Sin embargo, en varias obras, aparecen con una serie de instrumentos musicales en las manos, lo cual nos invita a pensar su relación con el arte. Se podría interpretar de dos maneras. Por un lado, que la música constituya un refugio al malestar de las mujeres que no se reconocen ni están satisfechas con el mundo en el cual viven o, por otro, que el papel de esos instrumentos musicales en manos de mujeres sirva para hacer que los

espectadores replanteen su visión sobre las mujeres en el campo artístico. Además, podemos reinterpretar la tendencia de Norah Borges a representar la niñez y la adolescencia, en el sentido en que no significa solamente un rechazo a la vida adulta y al mundo actual, sino también una crítica del estereotipo según el cual las mujeres son infantilizadas, es decir, tendiente a atribuirles las características de la debilidad, la irresponsabilidad y la inferioridad -en contraposición a las que se le atribuyen al hombre-. Se podría asociar esta representación con el contexto socio-cultural de la época en el cual se consideraba que no eran capaces de tomar decisiones por sí mismas y que debían depender de su marido. Además, se puede interpretar la asociación de la figura femenina con la figura santa como una manera de criticar la regla moral y religiosa de la época, la cual era una carga para el género, como lo vimos mediante el análisis de Dora Barrancos y su crítica al régimen de “portarse bien¹²⁶”. Asimismo, resulta llamativa la asociación de las mujeres con la naturaleza, dado que suelen estar representadas con plantas alrededor o en la mano. En contraste, en las escasas ocasiones en que Norah Borges representa a un hombre, lo representa con un libro en la mano y concentrado en su lectura, o bien ocupándose de un caballo, lo cual marca una división de tareas y actividades entre hombre y mujer.

Por otro lado, si bien en la pintura de Raquel Forner notamos una hiper-masculinización de las mujeres, sucede lo contrario en la pintura de Norah Borges, es decir que asistimos a una hiper-feminización de las mujeres, que es notable en particular en la manera en que están vestidas, en su posición corporal o en su actitud. En efecto, suelen estar vestidas con una prenda típicamente femenina, con faldas o vestidos de color rosa o morado; tienen el pelo atado o llevan trenzas y joyas. También a nivel de su postura, se destaca la feminización en la posición de las manos o de los brazos.

Asimismo, un rasgo común que encontramos en la pintura de Forner y Borges es la representación del desnudo, que podría remitir al despojo total de las mujeres, con el fin de mostrarlas en toda su vulnerabilidad. Es importante destacar la teoría según la cual las dos artistas no quisieron denunciar el malestar de las mujeres de manera voluntaria, sino que realizaron sus obras sin darse cuenta de que las representaciones que hicieron de las mujeres de aquel tiempo denotaban estereotipos sexuales. Por lo tanto, puede ser que la perspectiva feminista, tal como la comprendemos hoy, esté ausente en la intención artística de Forner y

¹²⁶ Dora Barrancos, *op. cit.*, p. 116.

Borges, pero ello no impide que su arte desvele ciertos elementos estereotipados que nos permitan reconstruir la visión que tenían de las mujeres de su tiempo.

Por otra parte, como lo subrayamos a partir de los dos grandes interrogantes que guían este trabajo, es necesario no solamente tomar en consideración el contenido de lo que representan las artistas, sino también de qué manera lo representan, es decir, su estilo pictórico. Podemos mencionar varios motivos que nos indican que la diferencia notable de estética entre Norah Borges y Raquel Forner contradice el supuesto “estilo femenino” de las mujeres artistas.

Primero, el hecho de que Forner quiso subrayar la tragedia de la guerra cuando Norah Borges, por el contrario, decidió aislarse de ese contexto y escoger más bien pintar lo “bello”, o, por lo menos, en apariencia. Nuestra hipótesis descansa sobre la idea que las mujeres artistas no tienen un tema de predilección que esté vinculado con su género, sino que pueden interesarse y pintar sobre temas distintos, incluso los de política, guerra y género.

Además, llama la atención el estilo de Norah Borges, quien pinta de una manera “típicamente femenina”, recordándonos la producción femenina con anterioridad al siglo XX, la cual según Alicia de Arteaga “tenía los límites del retrato familiar, de las naturalezas muertas o del doméstico paisaje teñido de ingenuidad¹²⁷”. Son precisamente esos rasgos que encontramos en la pintura de Borges, haciéndonos pensar que la reproducción de esos estereotipos fuera intencional. Por lo tanto, podemos suponer que lo que transmite, en realidad, son los límites y obstáculos a los cuales las mujeres artistas tenían que enfrentarse en aquellos años.

Asimismo, comparando la estética en las pinturas de esas artistas, encontramos una variación en la manera de representar a las mujeres, a través de la *virilidad pictórica* y de la *ingenuidad pictórica*. Esta variación permite llevar más lejos las fronteras de la representación de lo femenino en el arte, dado que las maneras de representarlo se hacen más complejas y permiten contradecir los estereotipos.

Por añadidura, estas obras incluyen otra novedad, que es el punto de vista no masculinista de las artistas. Éste introduce un cambio en la manera de tratar lo femenino en el arte, una novedad dentro de la corriente expresionista a la cual pertenecen. Esta nueva perspectiva hace que se vuelva necesario cuestionar y redefinir el concepto de “expresionismo” o extenderlo.

¹²⁷ Alicia de Arteaga, “Mujeres en el centro”, *La Nación* [en línea], el 9 de agosto de 1998. [<https://www.lanacion.com.ar/cultura/mujeres-en-el-centro-nid188503/>] (consultado el 31 de agosto de 2024)

Por fin, sus obras nos permiten cuestionar la homogeneidad de la pintura de las mujeres y esa supuesta “esencia femenina”, dado que esas artistas tratan temas muy distintos y, por sobre todo, que las mujeres de la época no solían tratar -la violencia fascista y la cuestión del género, por ejemplo-. Establecen, por lo tanto, un doble cuestionamiento: replantean tanto el autoritarismo político como el patriarcal.

Con el fin de comprobar las siguientes hipótesis, nos basaremos en varios tipos de métodos de investigación.

El primero consiste en recorrer los archivos disponibles sobre la producción artística de Norah Borges y Raquel Forner en la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. En el caso de Forner, existe una importante fuente de datos en la Fundación Forner-Bigatti, una institución creada por la propia artista con el fin de preservar su arte y en el cual se conservan varias de sus obras, tanto del período de la guerra civil española como del período espacial. De hecho, el edificio en el cual está ubicada la fundación era la casa de la artista, en la cual estaba su taller y el de su marido, el escultor Alfredo Bigatti. Tenemos la suerte de poder realizar una práctica en esta organización, la cual nos permitirá acceder a toda la obra de Forner y acudir a las visitas guiadas que proponen análisis muy profundos sobre sus obras. En esta fundación se encuentran artículos de diarios de la época, así como los dibujos previos hechos con el lápiz que Forner realizó.

En cuanto a Norah Borges, realizaremos una entrevista con su nieto, Gonzalo Miguel de Torre Conforti, con el fin de recabar más información sobre las intenciones pictóricas de su abuela. Además, esta entrevista nos permitiría comprobar si la artista pretendía criticar los estereotipos femeninos o si presentaba ideas feministas. También, podremos aprender más acerca de la personalidad y los intereses de Norah Borges, a la vez de evaluar si tales elementos se reflejan en su pintura y permiten transformar nuestra interpretación de sus obras.

Asimismo, esbozaremos un análisis comparativo entre la producción artística de las dos artistas. En el caso de Forner, analizaremos dieciséis obras, haciendo énfasis en las más relevantes en cuanto a la representación de lo femenino, las cuales son: *Presagio* (1931), *Redes* (1937), *Mujeres del Mundo* (1938), *Claro de Luna* (1939), *Ni ver, ni oír, ni hablar* (1939), *¿Para qué?* (1939), *Destinos* (1939), *La Victoria* (1939), *Éxodo* (1940), *El manto rojo* (1941),

Autorretrato (1941), *Retablo del dolor* (1943), *Amanecer* (1944), *Liberación* (1945), *El juicio* (1946) y por fin *El manto de piedra* (1947).

En cuanto a Norah Borges, seguiremos el mismo criterio de selección que con las pinturas de Forner, deteniéndonos en las obras *Pablo y Virginia* (1927), *El Herbario* (1928), *Mujer y sirena* (1930), *Concha Méndez Cuesta* (1930), *Seis ángeles* (1931), *Niñas españolas* (1932), *Santa Rosa de Lima* (1939), *Figuras en un paisaje* (1945), *La Anunciación* (1945), *El marinero y la sirena* (1950), *Dos mujeres y un ángel* (1950), *La Verónica* (1952) y *Las tres gracias de la música* (1952).

II) Archivo y contra archivo de la explotación del cuerpo, del trabajo reproductivo y doméstico de las mujeres

A) Relectura del desnudo femenino canónico desde una perspectiva de género

Antes de convertirse en artistas, las mujeres fueron primero el modelo favorito de los artistas hombres. Desde la Antigüedad, son un modelo estético privilegiado como objetos del deseo, de ahí que, frecuentemente, se las representan desnudas. De hecho, la temática del desnudo femenino ha marcado la historia del arte y sigue siendo de actualidad. Sin embargo, la representación del desnudo, que satura la producción artística de los hombres, ha sido reinterpretada por artistas mujeres, con el fin de cambiar su percepción sobre el género. Surgió entonces una reapropiación del género del desnudo en la pintura, desde una perspectiva feminista. Veremos cómo Raquel Forner y Norah Borges hacen evolucionar el papel de las mujeres, mediante el desnudo femenino, haciéndolas pasar de objetos de deseo a sujetos emancipados y activos. Incluso Norah Borges se vale del esbozo, un género pictórico minoritario en el arte, para cuestionar las relaciones de género. Este medio, a menudo visto como preparatorio o transitorio, proporciona una plataforma única para abordar temas desafiantes como las dinámicas de género. Permite a la artista experimentar con ideas y formas de manera más libre que las obras terminadas. A través del esbozo, Borges puede explorar representaciones alternativas de la feminidad y la masculinidad sin las restricciones impuestas por las convenciones del arte terminado. Para entender en qué las obras de Raquel Forner y Norah Borges renuevan el rol de las mujeres en la pintura, hace falta estudiar primero cómo las mujeres estaban representadas en la época.

1) El desnudo femenino en el arte canónico

La figura femenina en el arte ha sido constante a lo largo de los períodos artísticos. Su primera representación surge con la Venus de Willendorf (entre 20.000 y 22.000 antes de Cristo) cuyos atributos sexuales, como los pechos y el vientre, están exagerados y desproporcionados, con el fin de simbolizar la maternidad y fertilidad¹²⁸. Se trata de la primera figura femenina

¹²⁸ Moisés Burguet Tarodo, *La carnalidad de la pintura: estudio pictórico de los cánones estéticos*, Tesis de fin de grado en Bellas Artes, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, 2015-2016, p. 8.

idealizada mediante la representación de una perfección anatómica. Este enaltecimiento de las cualidades femeninas se extenderá hasta la Edad Media, para subrayar la naturaleza materna de las mujeres¹²⁹. Por lo tanto, el valor social que tenían se refleja en su representación en el arte: dicho de otra manera, existe una relación entre la mentalidad androcentrista¹³⁰ de la sociedad y la manera en que se representa la figura femenina en el arte. Cabe señalar también que desde los comienzos del arte hasta la época moderna, la gran mayoría de los artistas eran hombres, y por eso la representación del cuerpo femenino se hacía a través de la mirada masculina.

En el Renacimiento, la representación de las mujeres en el arte seguirá marcada por reglas codificadas según una belleza física ideal, es decir, un “patrón de idealización¹³¹”. Estas reglas procedían de los ideales de la Grecia Antigua, período en el cual las representaciones femeninas debían encarnar la perfección de las proporciones y la forma. Los artistas renacentistas se inspiraron en aquellos principios de la Antigüedad, a la vez que introdujeron nuevos cánones de belleza femenina. En efecto, en este período, el cristianismo experimenta un auge y por eso las obras se dedican a la religión¹³². El desnudo tenía un valor sobre todo religioso, servía para representar temas bíblicos o mitológicos. Sin embargo, a lo largo de los siglos, la desnudez en la pintura se fue alejando de su función religiosa y adoptó un valor más erótico. El cuerpo de las mujeres estaba elaborado por la mirada masculina y, por lo tanto, estaba representado de manera a la vez pudorosa y tentadora, para satisfacer las fantasías del patriarcado. Eso evidencia el lugar que se les concedía a las mujeres en aquella época así como la construcción de lo femenino desde el *double binds*¹³³ y, más precisamente, el doble vínculo entre la pureza y el erotismo. Este concepto del vínculo doble fue desarrollado por el psiquiatra y antropólogo Gregory Bateson en los años cincuenta. Lo describe como una situación en la que una persona se enfrenta a mensajes contradictorios e imposibles de satisfacer. En nuestro caso, el mensaje contradictorio descansa en que la sociedad impone a las mujeres normas de pureza en su conducta y estándares eróticos en sus aspectos físicos. La figura femenina en el arte tomaba muy a menudo la forma de una diosa, cuya belleza se consideraba como ideal. Debido a la moral

¹²⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹³¹ *Ibid.*, p. 9.

¹³² *Ibidem.*

¹³³ Gregory Bateson, Don D. Jackson, Jay Haley *et al.*, “Towards a Theory of Schizophrenia”, *Behavioral Science*, vol. 1, n° 4, 1956, pp. 251-254.

religiosa de la época que prohibía pintar desnudos, esta regla fue esquivada mediante la representación de alegorías y ,más específicamente, diosas lánguidas y sensuales.

Por ejemplo, en el famoso cuadro *El nacimiento de Venus*, pintado por Sandro Botticelli entre 1484 y 1486, la mujer, montada en una gran vieira, está representada de manera tan sensual como refinada y púdica, dado que se tapa las partes íntimas. Esta dualidad entre erotismo y pudor está presente en numerosas obras y, según las curadoras de arte alemanas Natanja Von Stosch y Juliet Kothe¹³⁴, el hecho de tapar sus órganos sexuales con una mano, con intención supuestamente púdica, atrae aún más la mirada sobre esta parte “prohibida”. El propósito es llamar la atención sobre la perfección de sus formas y su gracia que sobresalen mediante la composición piramidal que atrae la mirada hacia el centro, donde está Venus. Está modelizada con formas redondas y es así cómo se reconoce la tradición grecolatina de la curva. También el hecho de que apoye todo su peso en una sola pierna y esté relajando la otra es una manera de aportar aún más movimiento a su postura. Su cabello rubio o incluso dorado sirve para asemejarse con el oro. Además, tiene unos rasgos equilibrados y una silueta delgada con la piel pálida, luminosa y lisa, sin ninguna presencia de pelos, arrugas, granitos o impurezas. Todo eso denota un cuerpo artificial e idealizado.



Figura 10: *El nacimiento de Venus*, Sandro Botticelli, entre 1484 y 1486, temple sobre lienzo, 278.5 cm × 172.5 cm.

¹³⁴ Grit Lederer, “Les seins dans l’art” [vídeo en línea], publicado el 29 de diciembre de 2023. [<https://www.arte.tv/fr/videos/109009-000-A/les-seins-dans-l-art/>] (consultado el 28 de enero de 2024)]

Durante el movimiento barroco, se hizo aún más énfasis en los placeres de la carne. El erotismo se hizo cada vez más predominante en comparación con la temática religiosa. Se valoró aún más la voluptuosidad, es decir, la complacencia en los deleites sensuales, el cual será un aspecto clave del canon artístico femenino. Se hacía énfasis en las zonas erotizadas: los pechos, las caderas anchas y cinturas estrechas de las mujeres¹³⁵.

A modo de ejemplo, la obra *La Venus de Urbino*, realizada en 1538 por el pintor italiano Tiziano, recuerda *El Nacimiento de Venus* de Botticelli. Sin embargo, esta vez, la mujer desnuda ocupa todo el cuadro y está acostada sobre un sofá. De hecho, del siglo XVI hasta finales del siglo XIX fueron abundantes en la historia de la pintura europea las composiciones en las que se representó mujeres posando desnudas¹³⁶. Esta obra está inspirada en *La Venus de Dresde*, óleo realizado hacia 1510 por el italiano Giorgione, en la cual el cuerpo femenino es el objeto principal del cuadro. Según Kenneth Clark, la obra de Giorgione representa “la forma y el color de los deseos que flotaban de manera semiconsciente en la mente de sus contemporáneos¹³⁷”.



Figura 11: *La Venus de Urbino*, Tiziano Vecellio, 1538, óleo sobre lienzo, 165 cm x 119 cm.

¹³⁵ Moisés Burguet Tarodo, *op. cit.*, p. 15.

¹³⁶ Daniel Arasse, “Le nu couché dans la peinture de la Renaissance”, *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, n° 9, 1991, p. 175.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 176.

Una diferencia destacable entre las dos obras es la mayor sensualidad en *La Venus de Urbino* que podemos observar con la sombra presente sobre el pubis¹³⁸, mientras que en el óleo de Giorgione estaba depilado. Esta sombra indica que lo que el espectador quiere ver está tapado y escondido, lo que aumenta la tentación. Además, la Venus ya no está dormida, sino despierta, mirando fijamente al espectador, y sus manos y cabello están posicionados de una manera más erótica. En efecto, el cabello de la figura está suelto y cae de manera descuidada sobre sus hombros y su espalda, lo que sugiere una actitud más relajada y sensual. Además, su mano derecha está sujetando una flor, lo que puede interpretarse como una invitación erótica. En cambio, el cabello de la Venus de Dresde está recogido y su brazo derecho está escondido detrás de su cabeza, lo que le otorga una apariencia menos desinhibida. Esta mujer se puede relacionar iconográficamente con la diosa Venus: en efecto, seguimos encontrando las proporciones ideales del cuerpo, con formas redondas y una piel luminosa, así como el cabello dorado¹³⁹. Reconocemos la temática venusina, notable por la monumentalidad y la rotundidad tridimensional de la figura femenina. Además, la proyección de la luz sobre el pecho y el vientre, el contraste de colores entre el blanco, rojo y negro, así como la mirada de la mujer contribuyen a la connotación provocadora de la escena. La mirada juega un papel importante porque la Venus mira abiertamente hacia el espectador-voyeur, como si lo interpelara. Tiziano quiso situar al espectador lo más cerca del cuerpo. En el fondo de la obra, notamos un espacio público con la presencia de las dos sirvientas en una sala que tiene una apertura con el exterior. Es así como se mezcla la esfera privada con la pública¹⁴⁰, y la intimidad de la mujer se hace más visible, lo cual incrementa el goce del destinatario o del hombre-voyeur. Al fin y al cabo, se puede decir que esta Venus ofrece al “voyeur” el reflejo de su deseo.

También, es de destacar la importancia que se concede siempre al pecho¹⁴¹ femenino en el arte. Fue un motivo constante de representación, particularmente durante el movimiento barroco que se desarrolló aproximadamente entre 1580 y 1750. Los senos fueron sexualizados para encarnar el erotismo, la belleza y hasta la feminidad.

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 182-183.

¹³⁹ Fernando Checa, “Tiziano, Venus, la Música y la idea de la Pintura”, *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, n° 4, 2005, p. 83.

¹⁴⁰ Daniel Arasse, *art. cit.*, p. 181.

¹⁴¹ Grit Lederer, *op. cit.*



Figura 12: *El juicio de Paris*, Pierre Paul Rubens, 1639, óleo sobre lienzo, 199 x 379 cm.

Es el caso del pintor flamenco Pierre Paul Rubens quien representa desnudos femeninos en abundancia y con un lujo de detalles que hacen énfasis en lo carnal¹⁴². Sus obras tienen una fuerte carga erótica debido al sinnúmero de pliegues¹⁴³ y michelines que en aquel período corresponden con el ideal de belleza. A modo de ejemplo, su cuadro *El juicio de Paris*, realizado en 1639, representa a las tres diosas Atenea, Venus y Juno que están a punto de ser elegidas por Paris, el príncipe de Troya, según criterios estéticos. La elección descansa sobre el cuerpo y especialmente sobre la sensualidad de la mujer. De hecho, la que fue escogida por el hombre fue Venus, la diosa de la belleza y de la seducción según la mitología romana.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Eugénie De Keyser, "L'espace et le corps dans la peinture classique", *Revue philosophique de Louvain*, n° 31, 1978, p. 313.



Figura 13: *Susana y los viejos*, Rembrandt, 1647, óleo sobre madera, 76.6 x 92,8 cm.

Otro famoso pintor de la época barroca fue el neerlandés Rembrandt quien realizó la obra *Susana y los viejos* en 1647. Se trata de un episodio del Antiguo Testamento en el cual una mujer joven, Susana, es observada mientras se está bañando, y se niega a las propuestas indecentes de dos ancianos. Aunque Rembrandt no representa al pecho, destaca en esta escena el erotismo a través del acoso que sufre la mujer, lo que constituye una erotización de la violencia que refuerza la cultura de la violación. En efecto, se ven dos jueces que se acercan a ella con el intento de agredirla sexualmente. Uno de los dos la está agarrando por detrás, intentando quitarle la toalla de baño, mientras ella se dirige hacia el espectador con un aire atemorizado. Susana aparece como una figura muy vulnerable dado que está expuesta sin ropa en una situación de intimidad. Su mirada desvela su preocupación e impotencia y contrasta con la mirada lasciva de los hombres mayores. Por estas razones, esta representación de la mujer puede interpretarse como una forma de objetificación sexual. Esta obra, en la cual esta escena aparece como si fuera culturalmente aceptable, contribuye a naturalizar la falta de consentimiento y el abuso de poder por parte de los hombres y, por lo tanto, la violencia sexual.

Durante el Romanticismo, las representaciones de las mujeres son aún más provocadoras puesto que se hacen retratos de mujeres que parecen sentir placer por ser vistas desnudas. Parece que hay un diálogo entre el deseo del espectador y el del modelo. Se hace hincapié en el *male*

*gaze*¹⁴⁴, o “mirada masculina” en español, un concepto desarrollado por la crítica de cine Laura Mulvey en su artículo “Unmasking the gaze: some thoughts on new feminist film theory and history” publicado en 2001. Refiere a la forma en que las obras visuales a menudo son creadas desde la perspectiva de un espectador masculino heterosexual y están configuradas para satisfacer sus deseos y fantasías. Eso hace que las experiencias y perspectivas femeninas se encuentren minimizadas o ignoradas. El *male gaze* se manifiesta por la objetivación de las mujeres, dado que estas últimas suelen ser representadas como objetos de deseo, haciendo énfasis en las partes del cuerpo consideradas atractivas según las normas culturales dominantes. Por lo tanto, la obra *Susana y los viejos*, por propugnar no solamente una erotización de la figura femenina, sino también de la violencia sexual hacia las mujeres, contribuye a perpetuar las normas canónicas sexistas y patriarcales



Figura 14: *La maja desnuda*, Francisco de Goya, entre 1795 y 1800, óleo sobre lienzo, 100 x 50 cm.

En el cuadro *La maja desnuda* realizado entre 1795 y 1800 por el famoso Francisco de Goya, la mujer expone su cuerpo desnudo, levantando los brazos hacia arriba para que sobresalga su pecho, y mira fijamente al espectador con los ojos entrecerrados, de manera traviesa. Tanto su expresión como la actitud de su cuerpo denotan cierta audacia y provocación. Según el escritor, filósofo y catedrático español Rafael Argullol, esta actitud se justifica por la teoría platónica que pretendía que el intercambio de las miradas permite el intercambio de las

¹⁴⁴ Laura Mulvey, “Unmasking the gaze: some thoughts on new feminist film theory and history”, *Lectora: revista de dones i textualitat*, n° 7, 2001, pp. 5-13.

almas, lo cual produce un conocimiento íntimo y profundo¹⁴⁵. Sin embargo, esta teoría constituye una lectura patriarcal del desnudo femenino. Nosotros, por lo contrario, pretendemos demostrar que esta lectura no toma en consideración la manera en que la pintura es atravesada por normas de género. En este óleo sobresale también el estereotipo de la mujer que está esperando, es decir, la pasividad y la falta de iniciativa femenina¹⁴⁶. En efecto, en lugar de mostrar a la mujer como un sujeto activo que toma decisiones o participa en acciones significativas, la pintura parece representar a la maja como un objeto estático, dado que tiene los brazos cruzados detrás de su cabeza. Su postura sugiere una actitud de relajación, ya que parece estar esperando pasivamente la mirada del espectador. Su función principal es la de ser contemplada por el voyeur. Esto refleja la mentalidad patriarcal y conservadora de la época que idealiza esa actitud por parte de las mujeres. Sugiere que ésta no tiene que intervenir activamente en los asuntos históricos, sociales o incluso sexuales, y debe quedarse pasiva y sumisa a la moral ortodoxa y al sistema patriarcal. Además, el segundo plano representa a una cama con sábanas muy finas y transparentes, lo cual sirve para asociar psicológicamente la idea de delicadeza con las mujeres. En el arte se solía usar los paisajes o fondos suaves, aquietados y encantadores para representar lo femenino, cuando los paisajes activos, dominantes y vinculados con lo cultural y político solían ser escenas con figuras masculinas¹⁴⁷.

Hasta el siglo XIX, era común encontrar en la producción artística la representación de escenas de baños eróticos, con la presencia de cuerpos femeninos completamente idealizados. La perspectiva escogida por el artista era tal que al espectador le daba la sensación de ser un “voyeur”; lo podemos notar con la obra *El baño turco* realizada en 1862 por el neoclásico francés Jean Auguste Dominique Ingres.

¹⁴⁵ Rosario Romero, “Una educación sensorial. Historia personal del desnudo femenino en la pintura, de Rafael Argullol”, *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, 2017, p. 3.

¹⁴⁶ Carmen Pena López, “Estereotipos femeninos en la pintura: pálidas y esquirolas”, *Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, n° 5, 1996, pp. 55-56.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 57.



Figura 15: *El baño turco*, Jean Auguste Dominique Ingres, 1862, óleo sobre madera, 108 x 108 cm.

Este pintor estaba obsesionado con el desnudo femenino, obsesión que se refleja a través del sinnúmero de mujeres desnudas representadas con formas muy redondeadas. Aquí, las cabezas tienen poca importancia, porque las figuras o se duermen, o se abandonan, o se distraen. Es así como se hace énfasis en la apariencia física, y no en la personalidad. Además, el recuadro circular da la sensación de que el espectador está mirando a través de una mirilla y potencia esa idea de que el artista-espectador es un voyeur. Se desprende una impresión de proximidad inmediata, como si el espectador se sumara a la escena, y como si ello fuera precisamente el efecto buscado. Como lo dice Lacan, la mirada es una especie de “erección del ojo¹⁴⁸”, porque la mirada penetrante del espectador masculino es considerado un atributo de la virilidad. Laura Mulvey también señala que en la cultura patriarcal, el control y la posesión de la mirada sobre las mujeres son vistos como signos de masculinidad y poder¹⁴⁹. La capacidad de mirar a las mujeres como objetos de deseo y placer visual se considera un aspecto de la masculinidad hegemónica. Al mirarlas como meros objetos, cuyo único trabajo es “hacerse merecedoras de esa mirada¹⁵⁰”,

¹⁴⁸ Amparo Serrano de Haro, “Imágenes de lo femenino en el arte: atisbos y atavismos”, *Polis. Revista latinoamericana*, n° 17, 2007, p. 1.

¹⁴⁹ Laura Mulvey. *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Screen, 1988, p. 376.

¹⁵⁰ Amparo Serrano de Haro, *art. cit.*, p. 2.

los hombres se convierten en sujetos activos . Mulvey argumenta que esta dinámica refuerza la dominación masculina sobre las mujeres, ya que los hombres-artistas las colocan en una posición pasiva y subordinada. Por fin, están representadas en un espacio cerrado, lo cual responde a la fantasía de aislamiento del cuerpo deseado por parte de los hombres¹⁵¹. Este encierro testimonia el sometimiento de las mujeres al deseo masculino.

En la década de 1850, comienza el arte moderno con el impresionismo y otros movimientos artísticos como el expresionismo, fauvismo, surrealismo que se terminarían en la década de 1950. El impresionismo se desarrolla con el artista clave Edouard Manet, a menudo considerado el creador de la pintura modernista. Era un gran admirador de la pintura veneciana, en particular de las obras de Giorgione, Tiziano y Goya. En su pintura *Olympia*, realizada en 1865, nos muestra a una mujer desnuda reclinada en una cama, que no lleva nada más que una cinta negra alrededor del cuello, una pulsera de oro en la muñeca, zapatillas y una flor de seda en el pelo, todos símbolos de la sensualidad. Se notan las alusiones directas a la prostitución mediante la presencia del gato, alusión a la noche y promiscuidad, y de las flores presentadas por la sirvienta, que dan a entender que es un hombre, el cliente, quien se las regala. Además, se desprende de la pintura la palidez¹⁵² de la protagonista, que pone de realce su fragilidad y delicadeza, considerados como la esencia de lo femenino y proyectados durante siglos en las artes plásticas. En aquella época, la obra se consideró como revolucionaria porque representaba a una mujer desnuda que no tenía que ver con la mitología, sino con la prostitución y la realidad. Por lo tanto, esta representación salía de las normas morales establecidas en aquel entonces. Sin embargo, desde una perspectiva feminista, no se puede considerar para nada como revolucionaria, dado que no toma en cuenta las cuestiones de género y sobre todo marca la continuidad de la perspectiva masculinista y la ideología machista.

¹⁵¹ Eugénie De Keyser, *art. cit.*, p. 318.

¹⁵² Carmen Pena López, *art. cit.*, p. 53.



Figura 16: *Olympia*, Edouard Manet, 1865, óleo sobre lienzo, 130.5 x 191 cm.

Otro pintor perteneciente al arte moderno es el italiano Amedeo Modigliani, cuyo estilo se puede caracterizar como fauvista o expresionista. En esa época, es decir, a principios del siglo XX, el desnudo femenino adquiere una sensualidad aún más descarnada. Los colores se hacen más agresivos y las mujeres aparecen exponiendo sin rubor sus atributos sexuales, lo cual suponía una invitación al placer¹⁵³. Los cuerpos alcanzan un erotismo extraordinario, y un ejemplo notable es la obra *Desnudo rojo* que realizó Modigliani en 1917. En esta obra, se enfatizó la cercanía del desnudo al espectador, y el artista también representó los muslos de manera desproporcionada puesto que parecen salirse del cuadro¹⁵⁴. El color, la rotundez del cuerpo, y los brazos abiertos hacia arriba acentúan, de manera voluntaria, la connotación provocadora de la escena.

¹⁵³ Amparo Serrano de Haro, *art. cit.*, p. 8.

¹⁵⁴ Francisco José Sánchez Concha y María Cruz García Torralbo, “Niña-mujer-objeto de arte: la sexualidad femenina en la pintura”, *Tercer Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, 2011, p. 7.

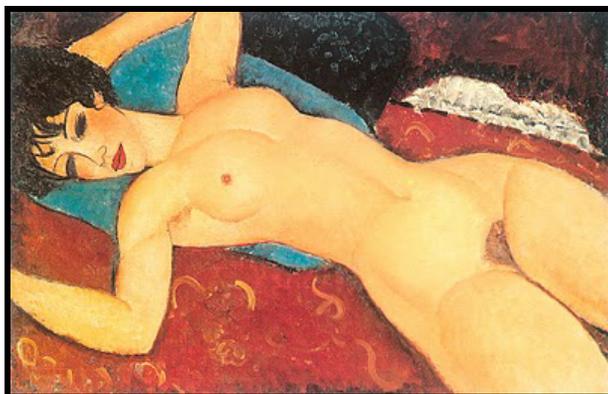


Figura 17: *Desnudo rojo*, Modigliani, 1917, óleo sobre lienzo, 60 x 92 cm.

En resumen, detrás de esas escenas idealizadas, se escondía la prostitución, el incesto y la pedocriminalidad, prácticas banalizadas por la sociedad de aquel entonces. Los artistas pintaban a sus amantes, que a menudo eran prostitutas adolescentes que posaban como modelos; y esta práctica estaba normalizada. Es así cómo el desnudo en el arte de la época desvela que el cuerpo de las mujeres fue explotado por el sistema patriarcal. El cuerpo femenino se convertía en objeto de fascinación, dominado por el artista, mediante el papel perverso de “voyeur” de éste. Las mujeres aparecen pasivas y disponibles frente a la mirada del espectador. Estaban representadas según cómo el artista quería verlas: con un cuerpo atractivo y ofrecido al deseo masculino. Todo esto reproduce y alimenta el control que tenían los hombres sobre su cuerpo. Por lo tanto, en Occidente, el cuerpo femenino, y en particular el pecho, fue estetizado, objetivado y sexualizado. Todas esas normas tradicionales de belleza femenina tuvieron un impacto considerable sobre la representación de las mujeres en el arte en los siglos posteriores. Influyeron en la visión de la feminidad a lo largo de los siglos y hasta hoy en día.

Sin embargo, entre principios y mediados del siglo XX, los modos de representación femenina cambiaron gracias a la introducción progresiva de las mujeres en el campo artístico, como veremos a continuación.

2) Renovación del desnudo femenino en la pintura de Raquel Forner

A principios del siglo XX, la representación de las mujeres en el arte se moderniza, gracias al reconocimiento de éstas como artistas. Con el surgimiento del feminismo, las mujeres empiezan a ocupar el ámbito artístico y, paulatinamente, vuelven a apropiarse de sus cuerpos. Sin embargo, para ello, tenían que trabajar desde un campo artístico que ya había sido pensado por el hombre. Como lo dice Georgina Gluzman, “La práctica del desnudo por parte de las mujeres implicaba visitar un territorio que había sido construido como significante de la creatividad masculina¹⁵⁵”. En efecto, aquellas obras consideradas como canónicas, previamente mencionadas, constituían y fomentaban la ideología de la explotación patriarcal del cuerpo femenino. Por consiguiente, para criticar y “desautorizar¹⁵⁶” los estereotipos sexistas que fueron pintados por los varones durante siglos, las artistas tuvieron que repensar las representaciones icónicas del cuerpo femenino. De cierta manera, intentaron “contestar” a la pintura masculina, y su respuesta se desarrolló de manera plural y original. Por ejemplo, en Argentina, se destacaron dos maneras de criticar la tradición del arte. La primera consiste en representar el cuerpo femenino acentuando la fragilidad de las mujeres y su asociación con un objeto pasivo, para caricaturizar los significantes tradicionales de la temática del desnudo. Otra manera fue la de representar a mujeres desnudas, pero con un cuerpo robusto y dinámico, presentado en el espacio público para remitir a la emancipación femenina, lo cual constituye una modernización del desnudo¹⁵⁷. Es así cómo, con los movimientos de vanguardia, las mujeres renuevan los imaginarios y se desprenden dos versiones del desnudo en el arte: una versión masculina, que es la tradicional, y una versión femenina, que se reapropia de este género.

Vamos a centrarnos en el vínculo entre la representación del desnudo y el doble cuestionamiento de la violencia política y patriarcal en la obra de Raquel Forner. Primero, cabe distinguir estos dos conceptos de violencia. La violencia política tiene como objetivo ejercer un control sobre la población y mantener el poder mediante la represión estatal. En cambio, la violencia patriarcal se basa en las relaciones de poder desiguales entre hombres y mujeres, donde los hombres dominan y controlan a las mujeres. Esta violencia está arraigada en las estructuras patriarcales de la sociedad que, según Silvia Federici, son reforzadas por la sociedad

¹⁵⁵ Georgina Gluzman, “La desnudez en el arte argentino. Mujeres artistas y desnudos en las décadas de 1920 y 1930”, *Revista interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, vol. 4, 2018, p. 16.

¹⁵⁶ Rozsika Parker, Griselda Pollock, *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*, Madrid, Ediciones Akal, (1981) 2021, p. 7.

¹⁵⁷ Georgina Gluzman, *art. cit.*, pp. 20-23.

capitalista¹⁵⁸. Es este sistema el que otorga privilegios y poder a los hombres a expensas de las mujeres. La violencia patriarcal puede manifestarse de diversas formas, como la violencia doméstica, el acoso sexual o, incluso, la violación, pero también, como lo veremos en esta parte, puede manifestarse a través del arte. Estos dos tipos de violencia están interrelacionados dado que las estructuras patriarcales en la política pueden perpetuar la violencia y la discriminación contra las mujeres.

La pintura de Raquel Forner cuestiona tanto la violencia de género como la violencia política, haciendo referencia a un contexto de auge de los autoritarismos en Europa. Refleja el contexto histórico de aquella época, más específicamente el período de entreguerras mundiales que estuvo marcado por la devastación de la Primera Guerra Mundial y las tensiones políticas que llevaron al estallido de la Segunda Guerra Mundial. Este período se caracterizó por el surgimiento de movimientos políticos extremistas, como el fascismo y el comunismo, y por la creciente preocupación por la seguridad internacional y los conflictos armados. Un ejemplo son todas sus pinturas que denuncian los actos cometidos durante la Guerra Civil. Cabe señalar que el autoritarismo, el fascismo y las guerras están intrínsecamente relacionados con la violencia de género. En efecto, en los regímenes autoritarios, las normas patriarcales son frecuentemente reforzadas y perpetradas y ,para lograrlo, se implementa una propaganda de reforzamiento de los estereotipos de género. A modo de ejemplo, los líderes promueven roles de género tradicionales para consolidar su poder, lo que se traduce en políticas y prácticas que marginan a las mujeres y las someten a formas de violencia estructural y física. Se lleva a cabo un silenciamiento de las voces críticas, sobre todo, las de las mujeres que se oponen al régimen autoritario. En cuanto al fascismo, es un movimiento político aún más peligroso porque promueve la ideología de la superioridad masculina, es decir, que glorifica una versión hiper-masculina de los hombres como guerreros y protectores, mientras que retrata a las mujeres en roles subordinados y de apoyo¹⁵⁹. Las mujeres tenían que cumplir con su rol de ama de casa y todas las tareas de cuidado que van de la mano con éste, así como fingir su conformidad con la ideología del sistema fascista:

[...] the Housewife does not have the luxury of slipping out of the story. [...] As a woman, her duties are as unending as the war. [...] The additional masks women

¹⁵⁸ Silvia Federici, *El patriarcado del salario: Críticas feministas al marxismo*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2018, pp. 11-111.

¹⁵⁹ Ruth Ben-Ghiat, *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945*, University of California Press, 2001, pp. 1-191.

must wear to appear “normal” under the regime [...] For women, becoming a good fascist subject ultimately lead to self-immolation¹⁶⁰.

Además, los regímenes fascistas suelen imponer un control reproductivo bastante estricto. Lo hacían a través de políticas que limitaban el acceso a la anticoncepción, el aborto y otros derechos reproductivos: “Nazi doctrine [...] enforced selective breeding by increasing penalties for abortions and prohibiting birth control¹⁶¹”.

En período de guerra, las desigualdades de género se exacerban y la vulnerabilidad de las mujeres aumenta. En efecto, en muchos conflictos armados, se suele usar la violencia sexual hacia las mujeres y niñas como un arma de guerra para destabilizar y desmoralizar a las comunidades: “Ruth Seifert focuses on such sexual violence in warfare and argues that this practice is a central ‘weapon of war’ in those armed conflicts where the aggressors aim to supplant peoples of a certain cultural identity¹⁶²”. Incluso la experta en derecho internacional de los derechos humanos, Kelly Dawn Askin, afirmó que la agresión sexual en tiempos de guerra se consideró como una recompensa para el campo vencedor: “Rape and other forms of sexual assault have thrived in wartime, progressing from an incidental act of the conqueror, to a reward of the victor, to discernible mighty weapon of war¹⁶³”. Por estas razones, las escenas de guerra que Forner representa están relacionadas con la violencia de género.

Volviendo a la temática del desnudo, la pintura de Forner aborda esta cuestión no en un contexto de erotización o idealización del cuerpo, sino en un contexto social y político que destaca las realidades difíciles y a veces brutales que las mujeres enfrentaban en la sociedad. Presenta la cuestión del desnudo femenino de manera diferente a la tradición artística dominante.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 165.

¹⁶¹ Claudia Koonz, *Mothers in the Fatherland: Women, the Family, and Nazi Politics*, Routledge, (1987) 2013, p. 285.

¹⁶² Elizabeth Heineman, *Sexual Violence in Conflict Zones: From the Ancient World to the Era of Human Rights*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2011, p. 73.

¹⁶³ Kelly Dawn Askin, *War crimes against women: Prosecution in international war crimes tribunals*, London, Martinus Nijhoff Publishers, 1997, p. 19.



Figura 18: *Ni ver, ni oír, ni hablar*, Raquel Forner, 1939, óleo sobre tela, 100 x 81,5 cm.

Un ejemplo es su obra *Ni ver, ni oír, ni hablar* realizada en 1939, en la que hace un enfoque en las mujeres como sujetos sociopolíticos. El desnudo se interpreta aquí como un símbolo de vulnerabilidad y resistencia femenina frente a la opresión. Forner representa la desnudez no sólo física, sino también emocional y social, destacando la exposición de las mujeres en un mundo dominado por el patriarcado y la violencia. En efecto, el paisaje presenta una escena de guerra y muerte, en la que hay personas fusiladas y ahorcadas por unos opresores que quedan en la sombra. Además, la artista usa una paleta de colores oscuros y sombríos, con tonos de grises, negros y marrones, lo que contribuye a la atmósfera de angustia y desesperación. Las figuras femeninas están en el primer plano, presentadas en grandes proporciones, mientras que las figuras masculinas están diminutas y en el fondo de la representación. Las cuatro grandes figuras que presenta Forner irradian fuerza y dignidad en medio de la agresividad, además del hecho de que están representadas con colores más alegres como el amarillo, el blanco y el morado. Se hace énfasis en su inocencia, y ellas son quienes denuncian la ceguera, la sordera y la

mudez que gira alrededor del conflicto guerrero y político de fondo. Simbolizan la negación de la realidad y la indiferencia humana ante la injusticia y el sufrimiento. Forner transmite un poderoso mensaje sobre la necesidad de enfrentar esa injusticia en lugar de callarla pasivamente.



Figura 19: *La liberté guidant le peuple*, Eugène Delacroix, 1830, óleo sobre lienzo, 260 × 325 cm.

Esta obra nos recuerda a *La liberté guidant le peuple* creada en 1830 por Eugène Delacroix. Reconocemos en ambas obras el uso de la figura alegórica, que es la mujer vestida de amarillo y que desvela el pecho. La diferencia es que en *La liberté guidant le peuple*, la figura es activa y glorifica la revolución, mientras que en *Ni ver, ni oír, ni hablar*, la figura se indigna, bajando los brazos y señalando un charco de sangre. El mensaje es la lucha contra la opresión, la importancia de la acción colectiva, la crítica a la pasividad y a la indiferencia ante la injusticia.

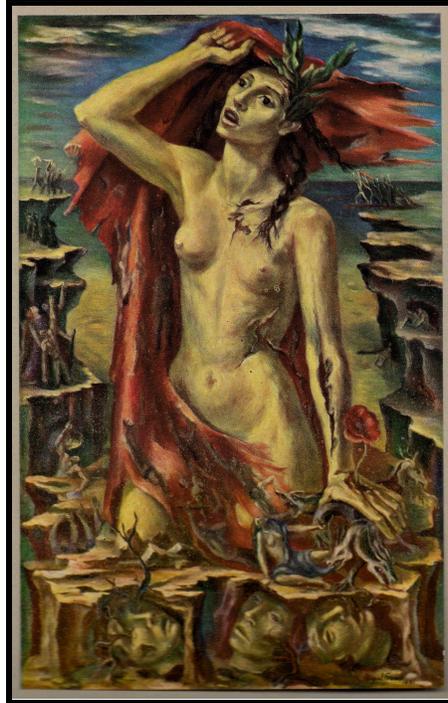


Figura 20: *Liberación*, Raquel Forner, 1945, óleo sobre tela, 154 × 97 cm.

Otro ejemplo es la obra *Liberación* pintada por Forner en 1945. El mero título sugiere un acto de emancipación y lo entenderemos como la liberación de las mujeres frente a las estructuras opresivas y patriarcales. La obra fue creada al final de la Segunda Guerra Mundial y refleja el alivio global tras la derrota del fascismo. En efecto, hay figuras humanas en posturas de lucha y esfuerzo que parecen emerger o elevarse desde un entorno tumultuoso. El desnudo femenino se interpreta aquí como una metáfora de la liberación frente a las restricciones sociales y políticas impuestas a las mujeres. La inmensa figura desnuda representa la autonomía de las mujeres y ,de hecho, rompe con las normas tradicionales de modestia y sumisión porque se impone como el elemento más llamativo de la obra. El desnudo femenino puede ser visto como una afirmación del cuerpo femenino como sujeto de poder y agencia; expresa las identidades, los deseos y las necesidades de las mujeres¹⁶⁴. Su exhibición se interpreta como un llamado a la acción y una celebración de la capacidad de las mujeres para definir sus propias vidas y destinos. En cuanto a los símbolos, una flor roja surge de la mano de la protagonista, remitiendo a la esperanza. El color rojo vuelve a aparecer en la especie de manto que lleva la mujer desde su

¹⁶⁴ Lynda Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality*, London, Routledge, 1992, pp. 3-4.

pubis hasta el cielo y se puede interpretar como un símbolo de la reivindicación femenina. El color rojo suele remitir a la fuerza, pasión y poder y hasta puede adquirir un significado de triunfo y valentía. Por lo tanto, la figura irradia con determinación, desafiando las expectativas de género y reclamando su espacio en el mundo.

En resumen, en las obras de la artista, el desnudo femenino a veces se utiliza como un símbolo de la vulnerabilidad femenina frente a la opresión y la violencia. Forner suele representar a mujeres desnudas en situaciones de angustia o sufrimiento, destacando así las consecuencias de la injusticia social y política en los individuos, especialmente en las mujeres. Además, el desnudo femenino en su obra puede interpretarse como una afirmación de la fuerza y la resistencia de las mujeres frente a la adversidad. A pesar de las dificultades que enfrentan, las mujeres representadas en sus pinturas a menudo conservan una dignidad y determinación notables, lo que las convierte en figuras poderosas de resistencia y lucha. Al abordar la cuestión del desnudo femenino en su obra política, Raquel Forner cuestiona las normas tradicionales de representación de las mujeres en el arte, destacando las injusticias y luchas a las que se enfrentaban en la sociedad mientras afirma su humanidad y dignidad.

Podemos decir que la temática del desnudo femenino de Forner se distingue de la de otros artistas pertenecientes al canon artístico como Pablo Picasso puesto que, a pesar de que ambos traten temas políticos, las obras de Picasso incluyen la objetivación de las mujeres¹⁶⁵, la representación del cuerpo femenino según los deseos masculinos y la perpetuación de los estereotipos de género. Además, Picasso representa el desnudo femenino de manera sexualizada, cuando Forner adopta un enfoque más realista y narrativo: sus obras se caracterizan por representaciones figurativas detalladas y emotivas. En algunas de sus obras, Picasso trató el cuerpo femenino como un objeto estético cuya función principal es la de ser observado y poseído por el espectador masculino. En lugar de representar a las mujeres como sujetos autónomos como lo hizo Forner, Picasso las redujo a meros objetos de deseo visual. Sexualiza e idealiza los cuerpos femeninos, y los roles y actitudes que representa se asocian con las tradicionales expectativas masculinas de la feminidad.

¹⁶⁵ Alexia Petsinis, “Les femmes comme muse et objet dans Le siècle de Picasso”, *Harper's Bazaar* [en línea], publicado el 19 de agosto de 2022. [<https://harpersbazaar.com.au/the-picasso-century-ngv/>] (consultado el 29 de agosto de 2024)]

Un ejemplo es su obra *Las señoritas de Avignon* realizada en 1907, que presenta a cinco figuras femeninas desnudas o semidesnudas en posturas sugestivas en una escena de burdel. Esta obra puede ser interpretada como un ejemplo de la objetificación y sexualización del cuerpo femenino en el arte occidental. Incluso, el uso de máscaras africanas en la cara de algunas mujeres demuestra la asociación que hace Picasso entre el género femenino y la colonialidad, lo que las reduce a meros objetos de fantasía y deseo occidental. Por consiguiente, Picasso contribuyó a reforzar los estereotipos de género y, no solamente en esta obra, sino también en el resto de su arte, en el cual se valió de los tópicos de la mujer fatal, la musa inspiradora o la madre abnegada. Estas representaciones no reflejan la diversidad y complejidad de las experiencias femeninas reales.



Figura 21: *Las señoritas de Avignon*, Pablo Picasso, 1907, óleo sobre lienzo, 244 × 234 cm.

En su arte, Raquel Forner evidencia los atributos característicos de la feminidad, tales como el pecho, el vientre o, incluso, el cabello largo para centrar la atención del espectador sobre el tema central: las mujeres. Sin embargo, la desnudez ya no tiene ninguna connotación erótica, sino que sirve para dar cuenta del dolor interior de las mujeres¹⁶⁶. Al observar sus obras, las figuras femeninas se presentan como víctimas, con un cuerpo casi siempre desnudo, atrapado,

¹⁶⁶ María Alejandra Zanetta, “Resistencia y denuncia en la obra de Carmen Conde y Raquel Forner”, *Confluencia*, vol. 39, no° 2, 2024, pp. 21-36.

maltratado, atravesado o hasta cortado. Incluso, como analizaremos luego, se puede suponer que trata la dominación física o simbólica por parte de los hombres hacia las mujeres. Así, el sufrimiento representado en sus obras no sería solamente un “sufrimiento universal”, sino también la desolación y angustia de las mujeres del siglo XX en la sociedad.



Figura 22: *Claro de Luna*, Raquel Forner, 1939, óleo sobre tela, 82 × 115 cm.

A modo de ejemplo, en su obra *Claro de Luna*, realizada en 1939, se encuentra en el primer plano una gran estatua femenina medio desnuda, con el brazo y las piernas cortadas y el cuerpo atravesado en tres partes. Está herida en el vientre, el pecho y el corazón: en efecto, notamos que una mano ajena sostiene una lanza que está a punto de atravesarla. Esto sugiere que alguien la ha agredido, e incluso matado, y descarta la idea de que fue un suicidio. La mujer desnuda se presenta de manera completamente desamparada. Su posición nos hace pensar en los desnudos tradicionales de las mujeres acostadas con la cabeza inclinada y el vientre redondeado para resaltar las formas y la fecundidad. Sin embargo, la gran diferencia y modernidad de esta pintura descansa sobre la ruptura de la connotación erótica del cuerpo, así como de la actitud provocadora de la mujer. En efecto, su mirada está apagada, dado que parece tener los párpados abiertos, pero con los ojos volteados, por lo cual no hay ningún contacto visual con el espectador, y el goce de éste no se puede manifestar. Por añadidura, el cuerpo femenino no está erotizado sino que, por el contrario, sugiere cierta repulsión considerando que está contusionado, sangriento y con un aspecto frío; provocado por el mármol de la estatua. De hecho, Joan Merli

habla de “la corporeidad escultórica del desnudo de mujer¹⁶⁷” para referirse a esta nueva manera, muy original, de representar el cuerpo de las mujeres en el arte.



Figura 23: *Henry Ford Hospital*, Frida Kahlo, 1932, óleo sobre metal, 31 x 38 cm.

Este lienzo nos recuerda la pintura de Frida Kahlo, que a menudo trata la temática del dolor físico y psíquico que ella misma sufrió durante toda su vida, como lo vemos en su obra *Henry Ford Hospital*, realizada en 1932. En esta obra, Frida aparece embarazada y completamente desnuda sobre una cama. Como lo indican los seis símbolos relacionados por cuerdas rojas, ella sufrió un aborto, debido a su condición física que le provocaba esterilidad¹⁶⁸. Frida introduce también el desnudo femenino desafiando su representación tradicional mediante la idea de mutilación del cuerpo. Deserotiza lo femenino presentando cuerpos sangrientos, defectuosos e imperfectos¹⁶⁹, lo cual constituye una visión escandalosa y fuera de lo común para la época. La artista mexicana problematiza en esta obra la condición social de las mujeres asignadas a la maternidad que viene naturalizada, y también representa lo que normalmente suele ser tabú. Las dos obras se asemejan por la posición acostada de las mujeres, su desnudez, el contraste entre el color blanco del cuerpo y el rojo de la sangre, y también los símbolos de

¹⁶⁷ Joan Merli, *Raquel Forner*, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1952, p. 42.

¹⁶⁸ Maria Dolores Villaverde Solar, “Mujer y arte: la imagen pictórica, fuente de información sobre el sufrimiento femenino”, *Primer Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, 2009, p. 11.

¹⁶⁹ Alejandro Canales Horta, “Frida Kahlo. La vida hecha pasión (1907-1954)”, *Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales*, n° 6, 2000, p. 158.

desamparo y de la esterilidad que giran alrededor de las figuras. Por añadidura, el hecho de representar a una mujer como estéril en el arte constituye una politización de la cuestión de género al desafiar las expectativas tradicionales y los roles de género asignados a las mujeres en la sociedad. La esterilidad femenina ha sido históricamente estigmatizada y asociada con la incapacidad de cumplir con las expectativas de la maternidad y la reproducción, que son roles socialmente construidos para las mujeres. Esta representación desafía activamente esta narrativa dominante y cuestiona la idea de que la valía de una mujer se base únicamente en su capacidad reproductiva.

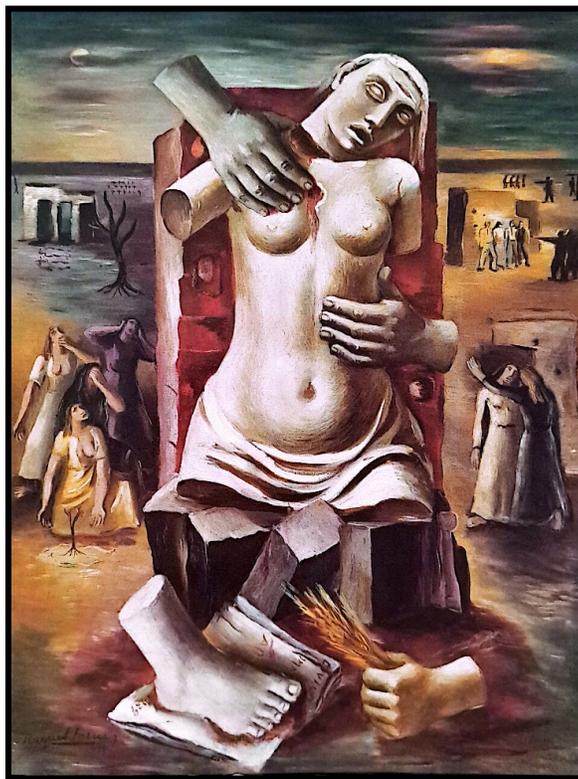


Figura 24: *La Victoria*, Raquel Forner, 1939, óleo sobre tela, 140 × 103 cm.

En la obra *La Victoria* de Forner, pintada en 1939, volvemos a encontrar una estatua femenina con unas formas aún más redondeadas, sobre todo, a nivel del pecho y del vientre, órganos vinculados con la reproducción. Para llamar la atención en estas partes, la artista proyectó la luz y jugó con los efectos de sombra, tanto como se hacía en los desnudos tradicionales para idealizar las formas del cuerpo femenino. Notamos también los pliegues presentes en el velo que crean más movimiento y curvas, lo que fue usado muy a menudo en la

pintura canónica para hacer énfasis en la sensualidad. Sin embargo, la modernidad de esta obra descansa en la mutilación de esta figura femenina con cuerpo idealizado: en efecto, tiene los dos brazos y las dos piernas cortadas, lo que remite al control masculino sobre el cuerpo femenino. Podemos suponer que Forner representó el derrumbe de las representaciones canónicas realizadas por los hombres. De hecho, esta estatua nos hace acordar a la Venus de Milo, es decir, a la diosa Afrodita que remite al ideal de belleza de la Antigua Grecia. Forner reinterpreta las formas y símbolos de la antigüedad clásica para cuestionar y criticar las concepciones tradicionales de belleza y el control patriarcal sobre el cuerpo femenino. Las dos manos que están agarrando el cuerpo de la figura femenina, más precisamente su cintura y su pecho, parecen ser las de un hombre por el grosor de los dedos y el color más oscuro. Esto podría remitir al control que ejercen los hombres sobre el cuerpo de las mujeres. Por otro lado, la estatua parece estar decapitada y sangrando por donde la agarra la mano de arriba. En la parte izquierda del cuadro, dos mujeres con vestidos abiertos dejan entrever sus pechos, lo cual permite desvelar el despojamiento de todas las mujeres en general.

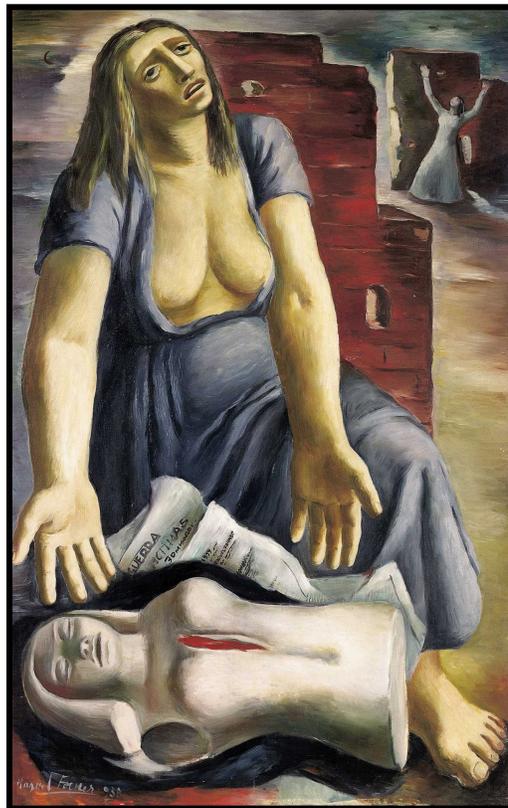


Figura 25: *Destinos*, Raquel Forner, 1939, óleo sobre tela, 153 × 97 cm.

Forner plasma este mismo tipo de personaje en su obra *Destinos*, realizada también en 1939, en la cual una mujer que ocupa la mayoría del espacio está señalando una escultura femenina. Su pecho desnudo remarca la impresión de abandono y vejación. Lo llamativo de la estatua señalada es que tiene todos los miembros cortados y lleva una profunda llaga en el busto. Es como si representara la amputación de los atributos tipificados como femeninos: en efecto, no tiene pubis y está mutilada justo en el pecho. Volvemos a encontrar el color rojo en la llaga y abajo de la estatua, como un charco de sangre, que simbolizan el sufrimiento e incluso la muerte de la mujer. Por otra parte, la mujer que está viva, considerando el color de su piel, tiene los brazos y los pies desproporcionados en comparación con el resto de su cuerpo: los dedos de las manos y del pie son muy gruesos. Están representados de una manera bastante masculina, lo que va en contra de la insistencia en la silueta delgada de las mujeres y su refinamiento asociado, que tanto se vieron en las obras canónicas de los siglos anteriores. Como lo dice Joan Merli en su ensayo titulado *Raquel Forner*, las figuras femeninas de la artista son “de voluminoso cuerpo” y están “exentas de atractivo¹⁷⁰”. Por eso esta obra nos hace acordar al estilo de Frida Kahlo, por renovar el modelo de la feminidad, pintando a una mujer con rasgos andróginos¹⁷¹, un rostro tostado, dotado de cejas largas y negras. Constituye una transgresión en el arte porque las dos artistas se sitúan fuera de las pautas tradicionales de la representación de lo femenino. En cuanto a su pecho desnudo, sirve como símbolo de desamparo, sufrimiento y vulnerabilidad. Como lo explica Dolores Villaverde, hay que diferenciar cuando una artista pinta a una mujer que sufre haciéndolo de manera machista -es decir, sugiriendo que el sufrimiento se debe a su condición de mujer, a la cual se presupone cierta debilidad- respecto a una artista que utiliza el dolor como recurso expresivo con el fin de acentuar el drama y fomentar la compasión del espectador¹⁷². El objetivo de Forner es denunciar, desde una perspectiva política, la violencia social que sufren las mujeres. Este procedimiento se podría calificar de “desnaturalización” o “desencialización” de la violencia de género y permite que esta violencia recupere su dimensión socio histórica. En resumen, esta pintura renueva el imaginario del cuerpo femenino: cuestiona su idealización en el arte mediante la doble representación de una mutilación de los atributos sexuales y una masculinización de la silueta de las mujeres.

¹⁷⁰ Joan Merli, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷¹ Amparo Serrano de Haro, *art. cit.*, p. 4.

¹⁷² Maria Dolores Villaverde Solar, *art. cit.*, pp. 3-4.



Figura 26: *Amanecer*, Raquel Forner, 1944, óleo sobre tela, 175 × 125 cm.

En su obra *Amanecer*, realizada en 1944, presenta otra vez a una mujer protagonista que ocupa todo el espacio del cuadro. Está desnuda y expone sus pechos sin pudor: no intenta taparlos con las manos sino que, por el contrario, levanta sus manos hacia el cielo. Si levanta sus manos no es para exhibir mejor su cuerpo y su sensualidad sino para mostrar su fuerza y coraje. No está puesto de relieve la fragilidad y el refinamiento de la mujer sino su valor frente a una situación trágica. Parece estar en una posición de superioridad en comparación con los demás personajes. Se eleva como una especie de diosa, no por algún tipo de belleza o encarnación del erotismo, sino por su ánimo, su fuerza y su capacidad de resistencia frente a la lucha. Además, la mujer ya no está lánguida sobre un sofá o una cama sino que tiene un papel activo: tiende un velo por encima suyo, el cual es símbolo de esperanza, y aplasta con sus pies una cruz gamada. En esta obra, la crítica al autoritarismo europeo se hace evidente mediante los símbolos de la dictadura- la esvástica y el cuadro del dictador-, y se asocian con su crítica de la violencia patriarcal. Notamos dos otros desnudos femeninos en el cuadro, de protagonistas secundarios: el

primero es el de la mujer de abajo, que surge de la tierra con espigas en las manos, y el segundo es el del jinete de la izquierda, el cual simboliza el hambre. Las dos tienen un gran hueco a nivel de la barriga, lo que podría remitir a la imposibilidad de procrear. Se puede interpretar como un cuestionamiento de la asociación casi sistemática entre las mujeres y la fecundidad.



Figura 27: *El Juicio*, Raquel Forner, 1946, óleo sobre tela, 125 × 175 cm.

Se observa algo parecido en la obra *El Juicio*, realizada en 1946. La figura femenina en el fondo que lleva el manto verde tiene una llaga enorme que le atraviesa todo el vientre, incluso desde el pecho hasta el pubis. Esta herida hace énfasis, nuevamente, en la incapacidad de las mujeres de reproducirse y rompe con el esquema tradicional en el que su cuerpo simboliza la fecundidad, tal como lo vimos con la Venus de Willendorf. Por otro lado, las figuras de fondo están bastante delgadas, e incluso casi esqueléticas, lo que pone en tela de juicio el estereotipo según el cual las mujeres tienen que ser representadas con formas sobresalientes y un cuerpo bastante carnoso para subrayar su supuesta feminidad. Además, esas figuras son bastante mayores de edad: tienen arrugas por toda la piel, los ojos medio cerrados y el pelo gris. Esta representación de las mujeres en el arte se opone al estereotipo según el que éstas tienen que ser jóvenes, incluso adolescentes, y con cuerpo deseable. En esta pintura, si bien se exponen los pechos, la barriga y las piernas de la protagonista principal, todos estos atributos no tienen ninguna connotación sexual y no son la temática principal del óleo. Tienen un valor distinto al de las obras de los siglos anteriores, dado que no sirven para representar la feminidad y la

perfección del cuerpo femenino, sino que remiten a cierta fragilidad humana. Las heridas y la descomposición del cuerpo denotan la ruptura con la idealización del cuerpo femenino: notamos heridas en el brazo derecho, en una parte de la barriga, y en toda la pierna de la protagonista principal. Su cuerpo está magullado y parece estar por desaparecer. Esas heridas o cicatrices plantean la ruptura con la belleza impuesta.



Figura 28: *El manto de piedra*, Raquel Forner, 1947, óleo sobre tela, 155 × 85 cm.

Asimismo, en su obra *El manto de piedra*, realizada en 1947, la mujer, aunque esté desnuda, ya no se presenta como un ideal de belleza o una amante seductora y atractiva, sino que aparece como una víctima. El sentimiento que se desprende primero al ver la obra no es de ningún goce o placer visual, sino cierta nostalgia debido a la expresión y actitud de la protagonista que reflejan su impotencia. Con sus brazos abiertos hacia abajo, expone toda su vulnerabilidad ante los ojos del espectador. Destaca el despojamiento total de la figura a través de su desnudez casi completa, la crucifixión que sufre, así como el “manto de piedra” que la

encierra y le impide moverse. Este manto la mantiene en una posición fija y parece extenderse progresivamente sobre el resto de su cuerpo, como si ella estuviera por convertirse en estatua o roca. Por consiguiente, Forner muestra que el desnudo no implica necesariamente deseo sexual. La mujer tampoco es usada como modelo u objeto por parte del artista, sino que parece verse en un espacio independiente. Se puede interpretar esta obra como el estancamiento de las mujeres en la sociedad, siendo el manto de piedra las barreras legislativas, políticas o sociales que les impiden manifestarse como mujeres de pleno derecho.

Para concluir, Forner se basa en la temática clásica del desnudo femenino, pero la renueva desde una perspectiva crítica y política. Aunque representa un cuerpo desnudo resaltando los atributos femeninos, sus obras no tienen tonalidad erótica ni provocadora. Ya no se trata de pintar a las mujeres como objetos de deseo; por el contrario, la insistencia se hace en el dolor exterior e interior de éstas, es decir, sobre su herida física y emocional. En sus pinturas, el desnudo adquiere un carácter más psíquico que físico y sirve sobre todo para reforzar el dramatismo de la escena. La artista desvincula la desnudez de lo erótico. Asimismo, critica los estereotipos de género: en vez de presentarse como diosas que simbolizan un ideal de belleza física, las mujeres se presentan como figuras doloridas y victimizadas que transmiten un mensaje sociopolítico al espectador. Por consiguiente, éstas se convierten en figuras políticas considerando que su sufrimiento se utiliza para destacar y cuestionar las injusticias en la sociedad y las estructuras de poder. En este contexto, la victimización se convierte en un símbolo de resistencia y lucha contra la opresión, y la figura afectada puede ser vista como un ícono político que representa las injusticias sufridas por un grupo más amplio. El sufrimiento de la figura femenina denuncia particularmente la opresión de género. Sirve para generar empatía y solidaridad en quienes la observan para que luchen contra esta opresión y formen movimientos sociales y acciones de activismo. De hecho, en el artículo “Papeles en conflicto: arte y crítica entre la vanguardia y la tradición¹⁷³”, la autora Diana Wechsler nos da a entender que la figura femenina en la serie *España* de Forner se presenta como “doliente, firme y poderosa a la vez, aparece como testigo del presente y motor para un cambio posible”. Eso muestra la paradoja en la representación de una mujer víctima, que también es símbolo de fuerza y coraje, porque está

¹⁷³ Diana Wechsler, “Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)”, Universidad de Buenos Aires, 2003, s.p.

aguantando una situación difícil y se eleva como una especie de heroína. Por lo tanto, Forner pone en tela de juicio el papel pasivo y sumiso de ésta, desplazando el valor que se le atribuye tradicionalmente en la temática artística del desnudo.

3) Norah Borges y la reerotización del cuerpo de las mujeres

En la pintura de Norah Borges, la temática del desnudo se encuentra en las obras en que representa a sirenas. Éstas se han interpretado por la mitología patriarcal como símbolo de erotismo y provocación, considerando que, según la mitología, es una especie de ser híbrido: una criatura marina con rostro y torso de mujer pero un cuerpo de pez, que tiene como característica principal la seducción de los marineros. Según el mito, las sirenas terminan atrapando y entrapando a los marineros para llevarlos al fondo del océano con el fin de devorarlos. Es por ello por lo que esta figura encarna tradicionalmente los peligros del abismo marítimo, así como la falsedad, el engaño y la inconstancia¹⁷⁴. La mitología patriarcal asocia lo femenino con la perversión. Atribuye a las sirenas una gran belleza y un canto dulcísimo que atrae a los navegantes a modo de trampa, por lo cual están asociadas también a la atracción, la sensualidad y a los peligros vinculados con la sexualidad. Según la Biblia, las sirenas, esas “seductoras mortales”, representan las tentaciones del mundo: son una especie de alegoría del deseo, el cual lleva a la autodestrucción. Durante el Renacimiento y el siglo XIX, la sirena se convirtió en una alegoría de la belleza femenina, pero también de la lujuria y del vicio. Son criaturas fantásticas ambivalentes porque se describen tan bellas como peligrosas. Se las vincula con el mundo de los muertos, los demonios y el culto al diablo¹⁷⁵.

En sus obras, Norah Borges renueva la representación de esas figuras mitológicas desde una perspectiva que cuestiona la mitología patriarcal. Es otra manera de cuestionar la violencia política, pero sin integrar una contextualización directamente política, como por ejemplo un contexto de guerra civil o el de la Segunda Guerra Mundial, como lo hace Raquel Forner. Se puede considerar que la pintura de Borges es política en el sentido en que reflexiona sobre la definición de la identidad femenina, ampliando sus límites. En lugar de simplemente representar el cuerpo femenino como un objeto estético o erótico, Borges utiliza el desnudo femenino para

¹⁷⁴ Laura Rodríguez Peinado, “Las sirenas”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 1, n° 1, 2009, p. 51.

¹⁷⁵ Gloria Ito Sugiyama, “La sirena”, en Carlos Gómez Carro, *Bestiarios. Silva de varia invención*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, coll. “Imágenes del tiempo”, 2021, p. 84.

explorar temas transgresivos relacionados con la orientación sexual, el imaginario lésbico, y la inversión de los papeles tradicionales entre hombre y mujer. En sus obras, el desnudo femenino sirve para cuestionar las normas de belleza y los ideales de feminidad impuestos por la sociedad. Desafía las expectativas convencionales, resaltando la diversidad y complejidad de las formas femeninas y rechazando los estereotipos de perfección física. A modo de ejemplo, notamos un gran contraste a nivel de la representación de los pechos entre la pintura *El marinero y la sirena* - en la cual los pechos de la figura aparecen redondos y sobresalientes - y el esbozo *Sirena* en el cual los senos no están ni siquiera desarrollados, no se presentan ni sensuales ni atractivos. Da voz a las diversas y complejas experiencias de las mujeres. Se puede establecer un contraste entre la pintura política de Norah Borges y la de Picasso, por la manera tan distinta que tienen estos dos artistas de representar el género femenino en un contexto de compromiso político. Su enfoque es distinto puesto que Norah Borges, en sus esbozos, resalta la agencia y autonomía de las mujeres como agentes de cambio social y político. Su pintura muestra a mujeres desafiantes que ponen en tela de juicio los roles de género tradicionales y la opresión patriarcal. Por lo contrario, Picasso no defiende un punto de vista feminista y suele representar a las mujeres como musas inspiradoras, haciendo énfasis en su pasividad y subordinación.

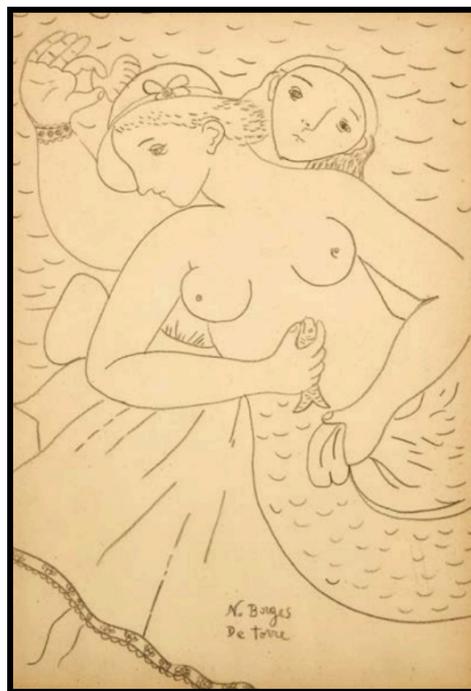


Figura 29: *Mujer y sirena*, Norah Borges, 1930, lápiz sobre papel, 27.5 × 19.5 cm.

En el esbozo *Mujer y sirena* de Borges, el cual fue realizado en 1930, están dos figuras distintas: una sirena y una mujer. Los dos cuerpos están cruzados, como si se fusionaran, y es un efecto hecho adrede con el objetivo de crear confusión entre las figuras y así asociar a las mujeres con la sirena, para resaltar el carácter híbrido de éstas. La artista recupera el mito de la sirena que pertenece a la mitología patriarcal, y lo reconstruye a partir del imaginario lésbico. Esta tradición surgió a principios del siglo XX gracias a mujeres artistas, y Norah Borges es una de ellas. El concepto de “imaginario lésbico” refiere al conjunto de representaciones asociadas con la identidad lésbica en la sociedad. Puede ser usado para sugerir imágenes positivas y empoderadoras hasta estereotipos negativos y perjudiciales. En este caso, la artista lo usa para cuestionar y desafiar los estereotipos y prejuicios asociados con esa identidad. Además, la obra, al presentar dos figuras entrecruzadas, transmite la idea de que la figura femenina tiene dos lados: una erótica y atrevida, y otra sabia e inocente. Esto se puede interpretar como una reconciliación de las dos representaciones de lo femenino desde una perspectiva patriarcal: la mujer santa y prostituta. En efecto, esta dualidad se nota en el contraste entre la vestimenta larga de la mujer en segundo plano, que está escondida, y la exhibición del pecho de la sirena en primer plano. Asimismo, destaca la oposición entre la visión de perfil del rostro de la sirena y la visión de frente del rostro de la mujer. Esto es simbólico dado que el rostro de perfil suele representar la autenticidad de nuestra personalidad, y lo que queremos esconder a los demás, mantener secreto, mientras que el rostro de frente simboliza lo que se muestra a todos. Por lo tanto, aunque estas dos figuras representan a una misma persona, sobresale la duplicación y ambigüedad de su naturaleza, la cual descansa sobre la oposición entre la mujer santa y la prostituta. Por otra parte, notamos que la sirena sujeta un velo en su mano izquierda, el cual se parece al que usa la Verónica, la santa que tendió a Cristo un paño en el cual habría quedado milagrosamente impreso el “Santo Rostro”, siendo ésta la supuesta verdadera imagen de Cristo. Entonces, Forner une el imaginario religioso con el imaginario lésbico en una sola obra, lo cual constituye no solamente una renovación de la pintura religiosa, sino también una crítica hacia las normas cristianas impuestas a las mujeres en aquella época, como veremos más a continuación. Cabe añadir que el nombre “Verónica” viene del griego “Vera ikon” que significa “la verdadera imagen”. Por lo tanto, esta referencia sugiere una lucha entre los imaginarios: el religioso y el lésbico para saber cual es la verdadera imagen de las mujeres. Nuestra hipótesis en cuanto a la temática religiosa de la obra viene reforzada por la presencia del pez en la mano derecha de la

sirena que, según la tradición cristiana, era un símbolo de Jesucristo. Por consiguiente, este velo sujetado por la sirena podría demostrar que ella es quien representa la “verdadera imagen” de lo femenino. Por fin, hemos de notar la presencia de una concha que sirve de peine en la mano derecha de la mujer. Dina Comisarenco afirma que las sirenas se solían representar con peines y espejos como símbolos de su coquetería y encanto, mediante el cual seducían a los hombres¹⁷⁶. El peine, actuaba en la mitología patriarcal como símbolo de la seducción femenina, porque el cabello era un medio de atracción. Esta imagen de la mujer con el peine remite a la iconografía de las sirenas coquetas¹⁷⁷, una referencia perteneciente al imaginario erótico, que Norah Borges critica a partir de una perspectiva feminista. Borges subvierte los símbolos de la seducción femenina mediante el énfasis puesto en la relación entre dos mujeres que le otorga un carácter transgresivo a la obra.



Figura 30: *Concha Méndez Cuesta*, 1930, lápiz sobre papel.

Otro ejemplo es la obra *Concha Méndez Cuesta*, realizada en 1930, que también es un esbozo. Se trata de una mujer representada en posición acostada sobre una toalla a orillas del mar. Según Gonzalo de Torre, el nieto de Norah Borges, la figura retratada era una amiga de la artista¹⁷⁸. Volvemos a encontrar la idea de dualidad de la figura, a partir del semi desnudo: lleva un vestido que le cubre un solo pecho. Podría ser también que la mujer esté llevando un bañador, por lo corto que se ve y por la finura del tirante. Es así cómo sobresale la audacia de esta mujer por exponerse semi desnuda en un lugar público, en este caso una playa, y considerando la

¹⁷⁶ Dina Comisarenco Mirkin, “La imaginación poética de Olga Costa y José Chávez Morado en Cuautla: el agua, el nacimiento de la ciudad y las sirenas”, *Andamios*, vol. 20, n° 51, 2023, p. 384.

¹⁷⁷ Laura Rodríguez Peinado, *art. cit.*, p. 52.

¹⁷⁸ Entrevista a Gonzalo de Torre, el 21 de agosto de 2024.

época. La artista da muestras de cierta modernidad con este esbozo, porque representa el ideal de la “nueva mujer” que emerge en los años veinte y treinta. Como lo vimos anteriormente, durante las olas feministas en Francia, es decir hacia los años 1920, y luego en los años 1970, surge una verdadera explosión de exposiciones de mujeres artistas que se agruparon para luchar contra la invisibilidad de sus trabajos en la escena artística. Por eso, la obra de Norah Borges se inscribe en este movimiento, y de paso nos recuerda la obra *Bañista en traje de baño negro*, realizada por Suzanne Valadon y comentada previamente en la parte de contextualización artística. Podemos hacer un paralelo entre las obras de Borges y Valadon y las que realizó Forner entre 1924 y 1929 sobre la temática tradicional de las bañistas. En efecto, Forner creó una iconografía de la mujer moderna representándola en lugares públicos con un bañador puesto; elemento que en aquella época era símbolo de la reciente emancipación de las mujeres. Un ejemplo es su pintura de 1945, titulada *Figuras en un paisaje*, en la cual aparecen tres chicas; una de ellas, la que está en el centro del cuadro, como si fuera el tema principal de la obra, está llevando un bañador en una



gran playa.

Figura 31: *Figuras en un paisaje*, Norah Borges, 1945, óleo sobre cartón, 80 × 120 cm.

Volviendo al tema de la dualidad o ambivalencia en la obra *Concha Méndez Cuesta*, nos llama la atención la posición de las piernas de la mujer: la izquierda se dirige hacia la arena, es decir, hacia lo terrenal, mientras que la derecha se dirige hacia el mar. El mar y la tierra son símbolos de ambivalencia que nos hacen acordar a la lucha por los imaginarios y que remiten a la lucha interna por la emancipación de las mujeres. Se nota, de nuevo, la oposición entre lo

terrenal y marítimo, y entre la castidad -con el pecho cubierto- y el atrevimiento. Quizá este pecho descubierto simbolice la emancipación, modernidad y libertad progresiva de las mujeres en aquellos años.

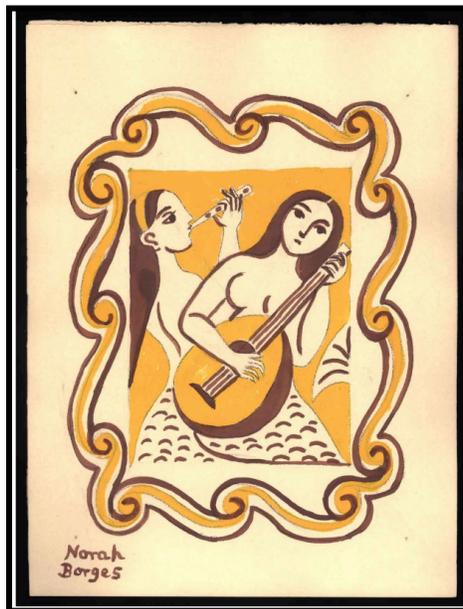


Figura 32: *A pair of sirens*, Norah Borges, s.f.

En su obra *A pair of sirens*, de fecha desconocida, aparecen dos sirenas en una especie de recuadro. Una de ellas está tocando la guitarra y la otra la flauta. Según el mito griego, había tres sirenas originales que eran musas de la música, cada una con su propio instrumento: una con la flauta, otra con la lira y la última con su propia voz. Estos instrumentos sirven para asociar la música con el canto de la sirena. De hecho, la etimología de “sirena” significa “hembra que fascina con sus cantos¹⁷⁹”. En efecto, según la mitología patriarcal, éstas tenían voces seductoras, cantaban dulcemente a los marineros para dormirlos y luego ahogarlos. Este canto musical se menciona en la literatura como parte del poder de las mujeres, porque demuestra “la fuerza disruptiva del atractivo femenino en los hombres¹⁸⁰”. Aquellos que las escuchaban terminaban por entregarse dócilmente a sus designios. Además, según el mito, podían castrar a los hombres con su vagina llena de dientes¹⁸¹. Por lo tanto, estas criaturas se asocian tradicionalmente con el

¹⁷⁹ Laura Rodríguez Peinado, *art. cit.*, p. 51.

¹⁸⁰ Gloria Ito Sugiyama, *art. cit.*, p. 79.

¹⁸¹ Félix Báez-Jorge, *Las voces del agua. El simbolismo de las sirenas y las mitologías americanas*, Xalapa, Universidad Veracruzana Editorial, 1992, p. 131.

engaño, la castración y la muerte del hombre. Representan el peligro mujeril que pertenece a la mitología patriarcal. Estas sirenas y musas son símbolos de las tentaciones terrenales que Borges retoma de la mitología patriarcal y de la representación canónica de las mujeres con el fin de criticar esta tradición y reapropiársela desde una perspectiva feminista. La crítica de Borges a esta mitología aparece mediante la guitarra y la flauta que son unos elementos modernos, símbolos de la creatividad y alegoría de la espiritualidad, cualidades que se asocian aquí a las mujeres, cuando la sociedad de aquel entonces les solía negar.

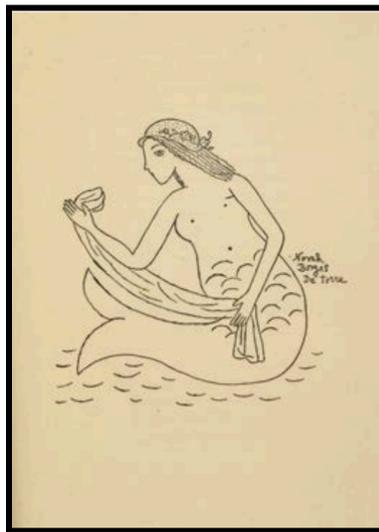


Figura 33: *Sirena*, Norah Borges, 1930, lápiz sobre papel, 27.5 × 19.2 cm.

El último esbozo que proponemos estudiar es *Sirena*, realizado en 1930. Nos hace pensar en *Mujer y sirena*, comentado previamente, por el paño que sujeta la sirena, a la manera de la Verónica. Destaca el hecho de que la sirena, símbolo de pecado por definición, esté representada junto al paño de la santa. En efecto, contrasta la idea de deleite, sensualidad, erotismo y tentación, caracterizados por la sirena, con la idea del cristianismo y la castidad, asociados al paño. Es como si se fundiera en una misma persona la imagen de la santa Verónica y la de la sirena. Por otro lado, sus senos están dibujados de una manera muy simplista, lo que muestra que el centro de la atención no está puesto en la desnudez y el erotismo de la sirena, sino en la ambigüedad y el poder subversivo de esta figura. Es por ello que se puede decir que Norah Borges reinventa el imaginario del desnudo femenino en sus esbozos de sirenas. Ya no se

representa la figura femenina como un cuerpo erótico, sino como una figura espiritual y poderosa a la vez.

Además, nos podemos cuestionar sobre el interés de Norah Borges en pintar sirenas casi exclusivamente en sus esbozos, en vez de representarlas en pintura. En efecto, en sus pinturas suele representar a las mujeres más bien como ángeles o santas, siempre vestidas, y no como sirenas, salvo en la pintura *El marinero y la sirena* (1931), la cual estudiaremos a continuación. La principal diferencia entre el esbozo y la pintura es el color. El esbozo sirve sobre todo para representar el contorno y el volumen de una figura, mientras que la pintura permite aplicar colores sobre un óleo. Asimismo, el esbozo es como el primer intento o el primer borrador del artista, el que no constituye la obra final y que, por lo tanto, no se va a desvelar al público. En él se representa lo esencial del tema, de manera rápida, sin lujos de detalles. Entonces, parece como si la artista no quisiera nunca publicar estos esbozos, sino que, al contrario, quisiera mantenerlos secretos. Podemos suponer que sus representaciones de mujeres con identidad compleja, y el hecho de que una mujer realice desnudos constituía una actitud provocante para la época, y la artista no quería hacerse notar o participar en estas polémicas artísticas. Sin embargo, sus esbozos reflejan su pensamiento interior sobre el imaginario de género, que desvela su perspectiva feminista que siempre quiso esconder al público. Es así cómo el esbozo, este género pictural minoritario en el arte, se abre como un espacio para cuestionar las relaciones de género. Es lógico que las mujeres, aún marginadas en el ámbito artístico y estigmatizadas en la sociedad argentina en aquella época, quisieran renovar el imaginario de género de manera discreta, apartando sus obras polémicas de la crítica de arte.



Figura 34: *El marinero y la sirena*, Norah Borges, 1931, témpera sobre papel, 38 × 47 cm.

En su pintura *El marinero y la sirena*, encontramos la misma dualidad presente en su esbozo *Concha Méndez Cuesta*. En efecto, el cuadro está dividido en dos partes horizontales: la parte de abajo, con el hombre, representa lo terrenal, y la parte de arriba, con la sirena, representa lo marítimo. Este  leo introduce una reflexión sobre la relación entre hombre y mujer; dado que est n apoyados el uno sobre el otro, en una supuesta atmósfera de complicidad. El título *El marinero y la sirena*, remite al mito tradicional de la sirena según el cual ésta atrae al marinero, pero termina por engañarlo. En cuanto a la representación de los pechos de la sirena, sigue un estilo muy geométrico, dado que aparecen como dos círculos perfectos que sobresalen, debido a las sombras a su alrededor. Sus rasgos físicos remiten todos a la redondez, haciéndonos acordar al estilo satírico del pintor colombiano Fernando Botero. Esta acentuación en la redondez del cuerpo, incluso de su cola, sirve para caricaturizar las normas est ticas preestablecidas en cuanto a la representación del cuerpo femenino en el arte. Notamos también el leitmotiv tradicional de la mujer acostada que posa desnuda para el artista mostrándose vulnerable ante los ojos del espectador. Este motivo se encuentra reinterpretado, renovado mediante el estilo simplista, geométrico y un tanto grosero de la artista, que no presenta a las mujeres como figuras delgadas ni atractivas sino como figuras regordetas. Según Isabel Sierra, la artista utiliza formas redondeadas para desmitificar la figura femenina tradicionalmente idealizada. Por añadidura, hemos de notar que tanto la mujer como el hombre se encuentran en una posición de musa, lo cual constituye una representación subversiva en cuanto a las normas de género. En efecto, la musa se asocia tradicionalmente con las mujeres y no con los hombres. Se trata de una inversión

de los roles tradicionales que cuestiona las convenciones establecidas. Sugiere que la inspiración creativa no debe estar limitada por normas de género rígidas. La artista deconstruye las expectativas relacionadas con la belleza y la inspiración. Da a entender que los hombres pueden ser igualmente inspiradores y cautivadores que las mujeres, evitando así las ideas preconcebidas sobre la belleza y el encanto.

Para concluir esta parte, Norah Borges retoma la representación de las figuras femeninas establecida por la mitología patriarcal, y en particular el tópico de la sirena asociado al peligro mujeril, para renovarlo a partir de un cuestionamiento feminista. Aunque el contexto de sus obras no es explícitamente político, el mensaje que quiere transmitir lo es, puesto que critica los ideales de feminidad impuestos a las mujeres a través del arte, así como las normas sociales que las limitan en sus derechos. En sus desnudos, la artista rechaza los estereotipos de perfección física. En algunas obras, los senos aparecen exageradamente redondeados, con el fin de caricaturizar las normas de representación del cuerpo femenino en el arte. Además, resalta la diversidad y complejidad de las formas femeninas, pintando senos apenas desarrollados, casi inexistentes, presentados de una manera muy simplista. Eso desvela que el centro de la atención no es el erotismo sino la ambigüedad de sus figuras femeninas. Su representación ambivalente de lo femenino, logrado con la asociación de las características de la santidad con las de la prostitución en una sola obra o protagonista, constituye una parodia a ambas perspectivas tradicionalmente patriarcales. Sugiere una lucha entre los imaginarios: el religioso y el erótico para que los espectadores reflexionen sobre cual es el verdadero rol de las mujeres en la sociedad. También introduce elementos subversivos como el imaginario lésbico: hace énfasis en la relación entre dos mujeres, presentándolas desnudas y abrazadas. Otro elemento transgresivo es la representación de las mujeres en bañador y en la playa, que se inscribe en el movimiento feminista francés de los años veinte. Borges reemplaza la iconografía religiosa y erótica por la iconografía de la mujer moderna, para resaltar la reciente emancipación femenina. El tercer aspecto subversivo es la representación del hombre en una posición de musa, lo que invierte las convenciones establecidas en la tradición artística. Por fin, el último aspecto que es de subrayar es la representación de la figura femenina como una musa y creadora talentosa. El énfasis está puesto en las habilidades creativas de la sirena y ya no en su carácter peligroso.

En resumen, la artista efectúa un desplazamiento de la simbología tradicionalmente asociada a la sirena. No la asocia con la iconografía del peligro mujeril, sino que, por el contrario, critica esta tradición y se reapropia de ella desde una perspectiva feminista.

B) Reinterpretación de las normas católicas mediante la desacralización, parodia y Salvación Femenina

1) Una representación de las mujeres tradicionalmente codificada por la ideología patriarcal

Los estereotipos de los cuales vamos a hablar ahora son los estereotipos de la figura femenina asociada a una figura religiosa en el arte. Existe una codificación de la representación de las mujeres en el arte religioso: suelen aparecer con los rasgos de la Virgen María, ocupándose del niño recién nacido, haciendo entender que su principal función es la de ser madre. Esta codificación se origina en la Edad Media con la Iglesia católica y su doctrina que dictaba la moral de la sociedad¹⁸². Divulgaba dogmas con respecto al papel de las mujeres en la sociedad, basados en la mitología bíblica de Adán y Eva. Las mujeres tenían que servir a su marido y a sus hijos, rechazando cualquier otra función que pudieran desarrollar para sí mismas. Incluso se puede confirmar la proliferación de esta ideología mediante los textos bíblicos en los cuales se podía leer “El papel que Dios le dio a Eva era el de fortalecer la familia. Adán no estaba completo en sí mismo y Eva recibió la capacidad de ayudar a desarrollar esa totalidad¹⁸³”. Se desprende de este texto una impactante misoginia, dado que las mujeres se presentan como las “sirvientas” de los hombres. Además, en aquel período se desarrollaba el Humanismo, un movimiento renacentista que propugna el retorno a la cultura grecolatina como medio para restaurar los valores humanos. Así resurgen los tratados de moral nacidos en la Edad Media y el estricto control sobre la educación de las mujeres. En sus textos, los moralistas afirmaban la inferioridad física e intelectual de las mujeres, justificándola a partir de razones biológicas. Debido al dogma católico, se implantó un profundo machismo en la manera de pensar tanto de

¹⁸² Ángela Arregui Chavarría, *Crítica animada a la moral cristiana*, Tesis de grado en Estudios de Bellas Artes, Universitat de Barcelona, 2017, p. 6.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 12.

los hombres como de las mujeres. Así, durante siglos las mujeres sufrieron la opresión, dependencia y falta de derechos. De hecho, considerando que para el cristianismo el cuerpo tenía que ser un “simple contenedor del alma”, se controlaba el cuerpo de las mujeres obligándolas a llevar prendas que las tapaban enteras, o incluso un cinturón de castidad. Por lo tanto, en la pintura religiosa se encuentra un imaginario de género que participa de la construcción de este dogma. Por eso las mujeres aparecen como santas, a través de la figura de la Virgen María u otras protagonistas de la Biblia.

En 2020, la investigadora Patricia Castiñeyra Fernández llevó a cabo un análisis de las obras de arte realizadas en España durante el Renacimiento y demostró que se usaron las figuras femeninas como tipos iconográficos para reforzar las ideas del cristianismo en cuanto al género femenino¹⁸⁴. Estas figuras servían de modelo a seguir para las mujeres que contemplaban las obras en las iglesias; era una herramienta para transmitir y legitimar los conceptos cristianos. Además, según Castiñeyra Fernández, las imágenes vinculadas por las obras religiosas en la España del siglo XV y XVI presentan a mujeres idealizadas, es decir, que en muchas ocasiones no tenían nada que ver con la realidad femenina:

Podemos afirmar que la imagen de la mujer ha sido en muchos sentidos “imaginada” por los hombres y su propio concepto de la realidad, siendo así resultado del imaginario masculino dominante en dicho momento, transmitiendo de esta manera su ideal masculino sobre la mujer. Además, según esto, las mujeres no sólo han sido “configuradas” en los aspectos cotidianos de su vida, sino que también su imagen en el arte ha sido elaborada por el hombre, y ello se ve reflejado en la iconografía¹⁸⁵

No era nada más que un imaginario creado por las autoridades masculinas para dictar el comportamiento de las mujeres y conseguir de ellas el ideal de esposa y madre que pretendían. Los artistas reflejaban en sus obras la utopía de vida perfecta deseada por el poder dominante en manos de los hombres.

Nos vamos a centrar ahora en las características de esas figuras, analizando obras religiosas que pertenecen a varios períodos para ejemplificar esta teoría. Uno de los principales

¹⁸⁴ Patricia Castiñeyra Fernández, *Religiosas, santas y mujeres de la Biblia: la creación de un imaginario femenino en la pintura religiosa del Renacimiento en España (1479-1563)*, Tesis doctoral en Historia del Arte, Universidad de Murcia, 2020, pp. 293-309.

¹⁸⁵ Castiñeyra Fernández, Patricia. “El Imaginario Femenino y su Representación en la Pintura Religiosa del Siglo XVI Español: Una Aproximación al Estudio de la Posible Influencia del Pensamiento Erasmista”, *IX Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, 2017, p. 115.

temas de la pintura religiosa fue el de la Anunciación, es decir el momento en que María se entera de que está embarazada de Cristo, el Salvador, por el poder del Espíritu Santo. Era un contexto en el cual las mujeres tenían que aparecer como humildes y honradas por su destino¹⁸⁶.



Figura 35: *La Anunciación*, Jan Van Eyck, hacia 1434, óleo sobre lienzo, 93 × 37 cm.

Un ejemplo es la obra *La Anunciación*, realizada hacia 1434 por el pintor flamenco Jan Van Eyck, que presenta la escena en que el arcángel Gabriel anuncia a María que pronto dará a luz al hijo de Dios. María está en una iglesia de estilo gótico y románico, luciendo un ropaje azul, como era usual. Notamos algunos símbolos religiosos como los lirios, símbolo de pureza, la paloma, símbolo del Espíritu Santo, y la presencia de una vidriera con la figura de Cristo. Sin embargo, lo más llamativo de la obra son las letras doradas pintadas entre los dos protagonistas que nos indican los diálogos. En ellas se puede leer que el arcángel Gabriel le dice “Ave Gratia plena” a la Virgen María, es decir, “Dios te salve, María, llena eres de gracia” y a lo cual ella

¹⁸⁶ Patricia Castiñeyra Fernández, *op. cit.*, p. 9.

contesta “Ecce ancilla domini”, es decir, “Soy la sierva del Señor¹⁸⁷”. Esta última frase demuestra el sometimiento de la Virgen María a Dios, por autoconsiderarse como una sirvienta o esclava del Señor.



Figura 36: *Anunciación*, Giovanni Battista Pittoni, hacia 1757, óleo sobre tabla, 98 × 217 cm.

Otro ejemplo es una pintura, no del siglo XV sino XVIII, que demuestra que este imaginario de género se mantenía en la sociedad tres siglos después. Esta obra es *Anunciación*, realizada hacia 1757 por el italiano Giovanni Battista Pittoni. Representa una nube dorada de la que emergen el Arcángel Gabriel con lirios en mano y la Virgen María. Volvemos a ver la paloma del Espíritu Santo, señalada por Gabriel y un púlpito con un libro abierto, que es una clara referencia a la oración. La voluntad divina es recibida suavemente por la Virgen que se convierte así en modelo de fe para cada creyente y cada mujer. El tema de la Anunciación en la pintura sirvió para fortalecer y reafirmar la virginidad de María con el fin de distinguirla del resto de las mujeres que se consideraban inferiores por su inclinación hacia la sexualidad, según los mitos. Su virginidad sagrada fue usada durante siglos por la Iglesia para despreciar y envilecer a las mujeres¹⁸⁸. Es así como este tipo de pinturas influyó en la concepción del género de las

¹⁸⁷ Matthias Depoorter y Lieven Van Den Abeele, *Van Eyck: Une Révolution optique*, Musée des Beaux-Arts Gand, 2020, p. 59.

¹⁸⁸ Kyra Belán, *La vierge dans l'art*, Parkstone International, coll. “Prestige”, 2018, s.p.

mujeres y hombres de la época. Éstas tenían una vida preestablecida y eran preparadas para sus futuras funciones desde su nacimiento¹⁸⁹. Habían de seguir los comportamientos propios de su género y cumplir con las virtudes tales como el silencio, la obediencia, la humildad, la castidad, así como cumplir con la manera de vestirse y actuar.



Figura 37: *Virgen con el Niño y dos ángeles*, Sandro Botticelli, entre 1468 y 1469, temple sobre tabla, 100 × 71 cm.

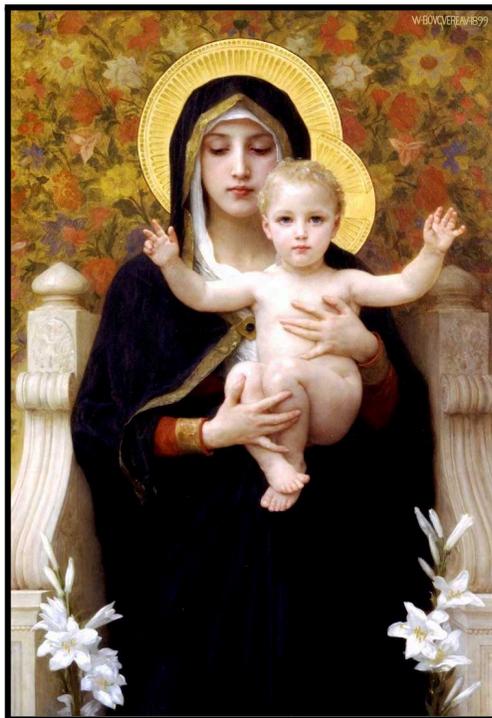
Otro tema principal que encontramos en la pintura religiosa es el de la maternidad. Se tenía que desprender de la Madona una sensación de amor puro e incondicional, benevolencia y compasión¹⁹⁰. Es lo que encarna la madre amorosa, la que protege a la humanidad, consola y perdona. Así nace en la pintura el tema de la Virgen con el niño. Las características de estas representaciones son la Virgen, generalmente sentada, sujetando a un bebé en los brazos o en el regazo y a veces amamantando¹⁹¹. La exaltación del sentimiento maternal y la armonía del vínculo entre la madre y el niño se presentan como una expresión de la virtud.

¹⁸⁹ Patricia Castiñeyra Fernández, *op. cit.*, p. 121.

¹⁹⁰ Kyra Belán, *La vierge dans l'art*, Parkstone International, coll. "Prestige", 2018, s.p.

¹⁹¹ Andrea Lauterwein, "Le thème de la Mère à l'Enfant dans l'art des années 1970", *Allemagne d'aujourd'hui*, 2014, p. 189.

La obra *Virgen con el Niño y dos ángeles*, realizada entre 1468 y 1469 por el italiano Sandro Botticelli es paradigmática de esta corriente. Se muestra a María de tres cuartos con el Niño en brazos además de dos ángeles. Hemos de notar cierto carácter escultórico de la figura de María, que nos recuerda las diosas de la Antigüedad, en particular a Diane, diosa de la procreación y fertilidad. Otro elemento tradicional en la iconografía cristiana es el *hortus conclusus*, es decir, el jardín en un espacio cerrado que es una clara alusión a la virginidad de María. La Virgen está sentada vestida con sus tradicionales colores rojo y azul. Con su mano izquierda sujeta suavemente al Niño por los pies y este último extiende los brazos hacia ella. El



cabello de la Madona está sujeto por un fino velo y tiene una aureola dorada en la cabeza, así como el Niño Jesús y los ángeles, para dar a entender que son personas sagradas y divinas. La Virgen tiene el mentón bastante puntiagudo, característica que volvemos a encontrar en otras obras del pintor y que constituirá un dato importante en el marco de nuestro análisis de las obras de Norah Borges. El conjunto presenta a figuras serias, pensativas, melancólicas y contemplativas.

Figura 38: *Virgen con el niño*, William Bouguereau, 1899, óleo sobre lienzo, 77 × 51 cm.

Otro ejemplo es la obra *Virgen con el niño*, realizada en 1899 por el francés William Bouguereau. Volvemos a encontrar a la Virgen sujetando al Niño Jesús por el pecho y los pies. Está vestida de negro y lleva un velo religioso. Su mirada hacia abajo demuestra su humildad y las flores de lirio debajo de ella son símbolos de su pureza. Los dos protagonistas llevan la aureola en su cabeza, e incluso el Niño Jesús con su mano derecha muestra los tres dedos para significar la Trinidad; la unión de las tres divinidades: el Padre, el Hijo y el Santo Espíritu. En esta pintura llama la atención la superioridad del Niño Jesús comparado con la Virgen: efectivamente, su piel es muy blanca, refleja mucho más la luz y tiene los ojos abiertos en dirección del espectador mientras que la Virgen mira al suelo. Además, el Niño tiene los brazos levantados hacia el cielo, abriendo las palmas hacia los espectadores como si tuviera cierto control sobre ellos. Es así como la mujer aparece como una simple progenitora frente al Niño que se considera como el Salvador de la Tierra.

Otro tópico de la figura femenina en la pintura religiosa es el de la *Virgen de la leche*, es decir, la representación de la Virgen amamantando al Niño. Existía la creencia, difundida por los teólogos y médicos, según la cual la leche transmite caracteres, incluso creencias¹⁹². Por eso estaban en contra de las nodrizas y animaban a que cada madre diera el pecho a su propio hijo, o seleccionaban muy cuidadosamente las amas de cría para controlar la calidad de su leche. El protestantismo pone de relieve la función demográfica de las mujeres¹⁹³. De hecho, la tesis de Lutero defiende que éstas existen solamente para parir. Las escenas que alimentan este tópico suelen mostrar el amamantamiento como un acto de generosidad, privilegio y selección¹⁹⁴.

¹⁹² Antonia Fernández, “Pintura, protagonismo femenino e historia de las mujeres”, *Arte, individuo y sociedad*. Madrid. Universidad Complutense, 1997, p. 145.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 141.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 147.



Figura 39: *Virgen de la leche*, Luis de Morales, 1570, óleo sobre tabla, 84 × 64 cm.

Un ejemplo de esta iconografía es la obra *Virgen de la leche*, pintada en 1570 por el español Luis de Morales. No obstante, en el caso de esta obra, no se ve directamente el pecho, sino que la madre y el hijo se miran de una manera muy intimista. En efecto, María inclina el rostro buscando la mirada de su Hijo, mientras éste hace lo mismo con su Madre. El propósito es exaltar y naturalizar el sentimiento de amor materno. El fondo es deliberadamente oscuro y plano para hacer resaltar la relación entre los dos, a la manera de un claroscuro. Destaca por lo tanto el rostro y las manos de la Virgen. Ésta viene representada con una belleza perfecta y delicada, que nos recuerda el modelo de Madona escultórica del artista italiano Donatello por su rostro ovalado, su frente alta y los ojos bajos. Además, llama la atención la mano del Niño que se introduce en el pecho de la Virgen en busca de alimento.

Por consiguiente, estas imágenes dan a entender a las mujeres de la sociedad de aquella época que debían estar perfectamente preparadas para cumplir con sus tareas de crianza de hijos, pues el desarrollo de éstos recaía plenamente sobre sus espaldas. Se crea en torno a estas mujeres “un imaginario que establece lo que es la feminidad, de forma que se sientan insertas en un lugar

que les es propio, aunque construido por la mente masculina¹⁹⁵”. La autora deja claro que se trataba de un sistema patriarcal establecido por los hombres y pensado para neutralizar los actos de rebeldía. Es así cómo se creó un ideal de la feminidad basado en la sumisión e inferioridad de las mujeres en comparación con los hombres.

2) Desacralización, trivialización y feminización de las escenas católicas en la obra de Norah Borges

En el siglo XX, período en el cual se empieza a cuestionar el sometimiento de las mujeres, surgen artistas que proponen reinterpretar la iconografía femenina en el arte. Ponen en tela de juicio su propia representación, puesto que fue codificada por la Iglesia y la ideología patriarcal. Es el caso de Norah Borges quien pintó temas religiosos pero renovándolos de una manera original, conservando elementos propios de la pintura religiosa, a la vez que introduce elementos profanos. Podríamos decir que las figuras borgianas no están representadas como divinidades o santas, a pesar de los títulos de sus obras, sino como mujeres del cotidiano. Es así como lo profano se mezcla con lo espiritual y el tema sagrado viene desplazado, desde una perspectiva paródica y blasfematoria que tiene como objetivo cuestionar el imaginario patriarcal y proponer representaciones alternativas¹⁹⁶. Eso es una manera bastante sutil de cuestionar mediante el arte la moral cristiana de la época. La pintura y el arte en general son una herramienta que nos permite identificar las permanencias y los avances en los roles asignados a las mujeres así como medir las resistencias. Con el tiempo, se van cuestionando esos modelos femeninos de comportamiento dictados por la iconografía cristiana¹⁹⁷. Paulatinamente, se reinterpretan los temas religiosos más tradicionales como la Anunciación, la Virgen lechera y la madre maestra.

¹⁹⁵ Patricia Castiñeyra Fernández, *op. cit.*, p. 122.

¹⁹⁶ Andrea Lauterwein, *art. cit.*, p. 198

¹⁹⁷ Antonia Fernández, *art.cit.*, p. 130.



Figura 40: *La Anunciación de Córdoba*, Norah Borges, 1945, óleo sobre papel, 78 × 120 cm.

Un ejemplo es la obra *La Anunciación de Córdoba* realizada en 1945 por Norah Borges. Reconocemos la escena religiosa principalmente por la gestualidad de los dos personajes: en efecto, la protagonista de la izquierda, vestida de naranja, dirige una mano hacia la otra mujer y su otra mano, más precisamente un dedo, hacia el cielo, haciendo alusión a Dios. Esta misma gestualidad aparece en la obra *Anunciación* de Jan Van Eyck, previamente comentada. Sin embargo, la modernidad y reinterpretación de la obra descansa en la apariencia de las divinidades, tanto del Arcángel Gabriel como de la Virgen María. Su apariencia es mucho más humana, o común para así decirlo, dado que están vestidos con una simple camiseta y una falda, al parecer, y su piel no es tan blanca sino más bien morena. Los rasgos físicos corresponden más a las mujeres latinoamericanas que a las europeas. Por añadidura, el Arcángel no tiene alas y la Virgen no lleva el velo ni su tradicional manto azul que le cubre todo el cuerpo. Tampoco llevan aureola en la cabeza, lo que les quita el carácter sagrado. Asimismo, hemos de notar la presencia de dos manzanas en una cesta en la parte inferior derecha del cuadro. Esta fruta está cargada de simbología y, puesto que estamos en presencia de una pintura que dialoga con la tradición religiosa, según lo dice el título, podemos relacionar la manzana con el sentido propuesto por la Biblia. Recordemos que la “manzana del paraíso” fue la fruta con la que Eva tentó al primer

hombre, quedando así como emblema de los deseos humanos, del pecado y de la tentación¹⁹⁸. Ahora bien, Norah Borges transforma la simbología de la manzana. En vez de vincularla con la mitología religiosa y patriarcal, que asocia a las mujeres al pecado, la vincula con el campo del saber. En efecto, según la tradición judeocristiana, el relato de la historia de Adán y Eva en el Jardín de Eva especifica que al comer la manzana, obtienen el conocimiento del bien y del mal. Considerando que el acceso al conocimiento era algo que les venía negado a las mujeres, la manzana y su simbología renovada aparecen aquí como un elemento subversivo. Incluso, esta escena que tradicionalmente representa la transmisión de un mensaje divino, se puede interpretar como un acto de mecenazgo, es decir, una práctica de apoyo a personas en el ámbito de la cultura, la educación y las artes. En efecto, la mujer de la izquierda, referencia al arcángel Gabriel, aparece como un mecenas que transmite su sabiduría a la otra protagonista y permite así la difusión del conocimiento entre mujeres. El mensaje pasó de ser divino a ser cultural porque Borges convierte la escena tradicional en una conversación entre mujeres. Es interesante ver cómo la artista retomó una escena típicamente religiosa para convertirla en una relación de mecenazgo, vinculando así a las mujeres con el saber. Por fin, esta pintura nos sorprende porque pone en escena la relación e incluso el diálogo entre dos mujeres, mientras que la escena tradicional de la anunciación es la de un hombre, el arcángel Gabriel, con una mujer, la Virgen María. En este caso, se hace difícil reconocer quién es el arcángel y quién es María, y esta confusión está hecha adrede por la artista. Aun así, podemos suponer que la mujer de la izquierda es la que hace referencia al arcángel, porque está de pie, más arriba, y señala el cielo con sus brazos, mientras que la otra mujer está sentada y abre sus brazos en signo de apertura, para hacer entender que recibe y acepta su destino. La escena que propone Borges es moderna y novedosa por la relación entre mujeres que propone, tema que no solía ser tratado en las representaciones pictóricas del arte canónico. De hecho, en sus obras, la artista casi nunca integra a la figura masculina. Por lo tanto, en su pintura, Norah Borges desplaza los esquemas visuales y narrativos de la pintura sagrada para renovar el imaginario de género, transformando una escena religiosa en escena aparentemente común de diálogo entre dos mujeres.

¹⁹⁸ Hilário Franco Júnior, “A serpente, espelho de Eva. Iconografia, analogia e misoginia em fins da Idade Média”, *Medievalista. Online*, n° 27, 2020, p. 2.

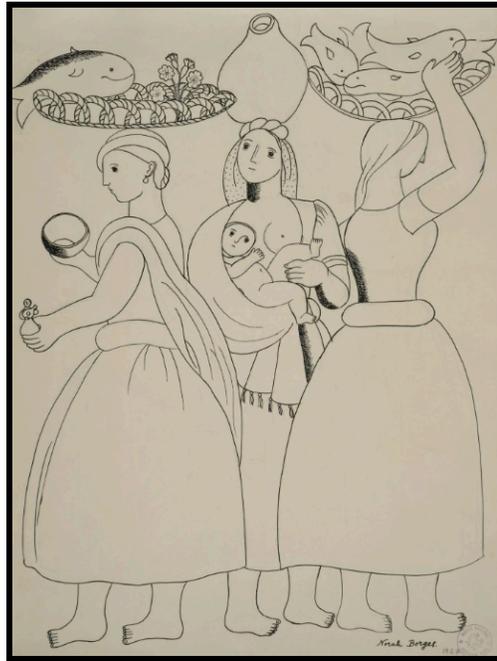


Figura 41: *Campeasinas de Portugal*, Norah Borges, 1927, lápiz sobre papel, 42 × 31 cm.

Otro ejemplo es el esbozo *Campeasinas de Portugal* realizado por Norah Borges en 1927. Reconocemos en el centro de la obra a la madre que está sujetando y amamantando a su hijo, mientras desvela un seno. El tema es la maternidad, y volvemos a encontrar el típico elemento religioso que es la paloma del Espíritu Santo en la mano derecha de la mujer situada en la parte izquierda del esbozo. Otro símbolo que llama la atención son los pescados que las dos mujeres están cargando sobre bandejas. Se trata de una alusión a Cristo¹⁹⁹ porque en griego el pez significa “Jesús”. En esta pintura, la artista reinterpreta la iconografía religiosa porque la *Madre de leche* está representada como una campesina, como lo indica el título y la jarra que lleva en su cabeza la protagonista principal. Además, la madre está dando el pecho en público, cuando la religión propugnaba que fuera un momento intimista, por lo cual esta escena es una sátira a la cristiandad. La Madona pasa de Reina de los Cielos a una mera campesina de Portugal, como si fuera cualquier mujer de la sociedad. Norah Borges desplaza el enfoque en la relación entre mujeres hacia una representación politizada de la sororidad, en lugar de simplemente esencializar lo femenino. La politización de la sororidad refiere a la representación de las relaciones entre

¹⁹⁹ Francisco García Bazán, “El símbolo cristiano del pez. Origen y proyecciones”, *Scripta Mediaevalia*, vol. 1, n° 1, 2008, p. 141.

mujeres como alianzas políticas y de resistencia frente a las estructuras patriarcales y opresivas. La artista destaca la solidaridad entre mujeres trabajadoras del campo, sugiriendo un sentido de comunidad y apoyo mutuo. En efecto, no es una representación de una sola mujer sino de tres mujeres trabajando juntas. Además, notamos una erotización de la maternidad con la mujer del centro que expone su pecho al espectador. La sensualidad sobresale por la redondez del seno, reforzado por las curvas de la obra; los vestidos, los pañuelos y las cintas que llevan las figuras están dibujados con mucho movimiento. En resumen, es sorprendente ver el rol tradicional de la Madre amamantando al Niño desempeñado por una campesina, que lleva ropa ajustada y destaca varias partes de su cuerpo. Todo esto contribuye a la desestabilización de las fronteras entre la religiosidad y el erotismo.



Figura 42: *Madre y Niño*, Paula Modersohn Becker, 1903, acuarela sobre papel, 58 x 69 cm.

Existen otras reinterpretaciones del tema religioso de la maternidad realizadas por otras artistas contemporáneas, como la representación de un bebé de sexo femenino, de un niño demasiado mayor para que le den el pecho, o una madre carnal en un ambiente muy natural en vez de representar a la madre espiritual²⁰⁰. Un ejemplo son las obras de la pintora alemana Paula Modersohn Becker quien desarrolla una iconografía profana de la Madre con el Niño. En su acuarela expresionista *Madre y Niño* realizada en 1903 presenta a una mujer que está

²⁰⁰ Andrea Lauterwein, *art. cit.*, p. 190.

amamantando a su hijo al aire libre. Viste ropa muy simple, tiene manos de trabajadora, y el entorno sugiere que vive en una granja. Otra reinterpretación es la que hace la dibujadora y escultora Kathe Kollwitz al presentar el vínculo materno como una relación puesta en peligro por las catástrofes históricas como el nazismo, o también por las condiciones de vida de los obreros²⁰¹. Vincula la maternidad con la política, lo que constituye una politización del rol materno. Estas artistas del siglo XX se afirman contra las normas de la religión y es así como frente a la representación patriarcal de la maternidad emerge una alternativa feminista que politiza el rol de madre. Denuncia el modelo de feminidad sagrada y sometida que se impone a las mujeres, pero conservando la simbólica religiosa tradicional como “un fósil en movimiento²⁰²”, tal como lo dice Andrea Lauterwein. La politización de la maternidad sirve para visibilizar el trabajo de cuidado y promover una discusión sobre la necesidad de valorarlo económicamente.



Figura 43: *Seis ángeles*, Norah Borges, 1931, témpera, 50 × 50 cm.

Otra manera que tiene Norah Borges para reinterpretar el imaginario de género parodiando el arte religioso es el de exagerar el “ingenuismo seráfico²⁰³” de las protagonistas femeninas, con el objetivo de criticar el modelo de humildad y sometimiento que debían de

²⁰¹ *Ibid.*, p. 193.

²⁰² *Ibid.*, p. 204.

²⁰³ Centro Cultural Borges, *op. cit.*, p. 20.

adoptar las mujeres. Un ejemplo es el óleo sobre madera *Seis ángeles* que realizó en 1931. Sobresale la feminización de las figuras con la presencia del cabello rubio, los ojos azules de los ángeles, así como los colores pasteles que usa la artista. Usa colores claros y suaves que recuerdan la infancia, la inocencia y lo femenino. El colectivo de ángeles feminizados participa en la politización de la sororidad: las figuras se muestran unidas entre sí. Varias están poniendo su mano sobre la espalda o el corazón de otras, o mirándose con compasión, lo que desvela una atmósfera de apoyo mutuo. De hecho, los ángeles son vistos tradicionalmente como guías y protectores. Pero en este caso se usan como referencia o símbolo del papel de las mujeres activas en el movimiento de emancipación de las mujeres y protectoras de otras mujeres, trabajando juntas para lograr un cambio positivo. Además, el estilo de la pintora es muy simplista o minimalista: en efecto, la representación de las prendas está reducida al mínimo necesario para reconocer de qué se trata, no hay ningún adorno ni detalle, mientras que en las pinturas tradicionalmente religiosas se encontraba un sinfín de detalles, tanto en los colores y la materia como en los elementos y su simbología. Este estilo hace resaltar la expresión de los protagonistas, la cual es impasible, triste e incluso melancólica. Por añadidura, la gestualidad demuestra el sentimiento de compasión que se desprende de la obra: lo vemos con las manos que los ángeles ponen en el pecho y en el hombro de sus compañeros. Reconocemos el mentón puntiagudo tradicional de la Virgen María en todas las figuras. Sin embargo, estos seres no parecen ser ángeles ni divinidades sino más bien humanos en toda su trivialidad, dado que no están representados con alas, ni con aureolas. El único indicio que nos indica que son ángeles de manera segura es el título de la obra que precisa “Seis ángeles”. Por lo tanto, se trata de una humanización e incluso feminización de las divinidades que les quita cierta potencia.



Figura 44: *Dos mujeres y un ángel*, Norah Borges, 1950, témpera y acuarela sobre papel, 42 × 58 cm.

Volvemos a encontrar la exageración del “ingenuismo seráfico”, la banalización de lo religioso y la feminización de las figuras en otro óleo sobre madera titulado *Dos mujeres y un ángel*, realizado en 1950. La feminización se nota por los colores pasteles, la presencia de la trenza y los rasgos faciales muy suaves. Se destaca la humildad de parte de las tres figuras por su mirada inclinada hacia abajo como muestra de sumisión. Su rostro nos recuerda el de la Virgen María por los ojos muy grandes, el cabello moreno y, también, por el punto de vista a tres cuartos. De nuevo, las figuras aparecen muy humanizadas y feminizadas, y no hay casi ninguna diferencia entre el supuesto ángel y las dos mujeres, salvo la presencia de las alas, que apenas se notan puesto que parecen transparentes. Estas reinterpretaciones de la iconografía femenina en la pintura religiosa denotan cierta provocación hacia la religión, dado que se borra la frontera entre lo celestial y lo terrenal, lo que simboliza cierta anulación de la divinidad. Nos sorprende también la erotización de la relación entre el ángel y la mujer. Parecen estar en un momento íntimo, uno buscando un beso y la otra apoyando su mano en su hombro. Ese momento viene siendo espiado por la tercera figura, que es una mujer que observa esa promiscuidad con sensualidad. Por fin, la similitud entre las tres figuras así como su feminización nos sugieren una representación del deseo lésbico.

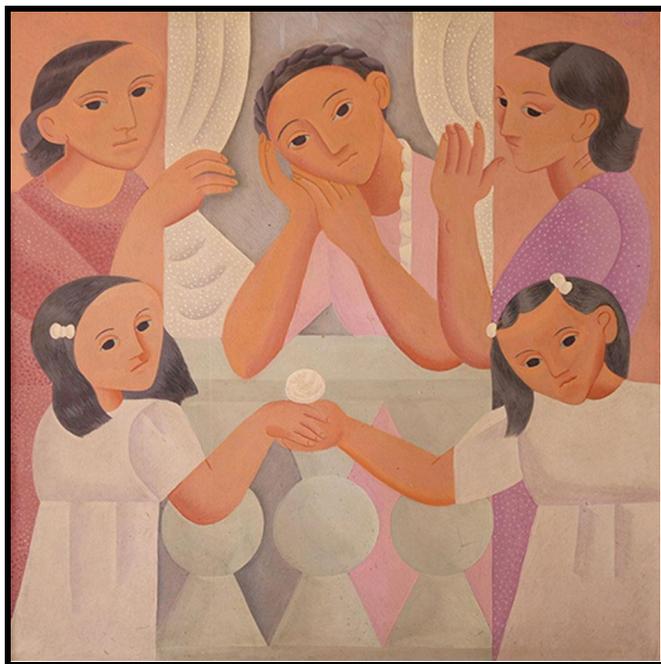


Figura 45: *Santa Rosa de Lima*, Norah Borges, 1939, óleo sobre madera, 98 × 98 cm.

Ahora que vimos la reinterpretación de los temas de la Anunciación, y la Virgen con el Niño y los Ángeles, vamos a ver como la artista reinterpreta el tema de las Santas. En su obra *Santa Rosa de Lima* realizada en 1939, presenta la primera santa de América, nacida en el siglo XVI y cuyo verdadero nombre es Isabel Flores de Oliva. La Rosa de Lima nació en el virreinato de Perú y dedicó su vida a Cristo, por eso empezó a ser canonizada en 1671. La identificamos por las rosas que sostiene, como símbolo de pureza, y también por la presencia del Niño Jesús²⁰⁴. Sin embargo, en esta obra, no se encuentran las rosas, característica principal de la Santa Rosa de Lima, ni el Niño que ha sido reemplazado por dos niñas. La Santa no lleva tampoco el hábito religioso tradicional ni el velo, símbolos de castidad, y tiene los brazos descubiertos como si se tratara de cualquier mujer de la sociedad. Por lo tanto, si no fuera por el título del óleo y por la posición central de la Santa, resulta difícil para el espectador reconocer a la protagonista principal. Esta trivialización del tema religioso sirve, como ya lo dijimos, para quitarle importancia y poder y, más precisamente, para desacralizar las normas dictadas por la Iglesia católica. Además, los colores pasteles, como el rosa, el morado y el beige no corresponden con

²⁰⁴ Carlos Page, “La vida de Santa Rosa de Lima en los lienzos del convento de Santa Catalina de Córdoba (Argentina)” en *Anales del Museo de América*, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, n° 17, 2009, p. 29.

los códigos artísticos de la pintura religiosa que usa más bien colores oscuros como el negro y el rojo. Así, la obra marca de manera formal el desplazamiento operado respecto a las normas religiosas. Lo llamativo de la obra descansa en la pluralidad de figuras femeninas, una especie de colectivo femenino que aparece como una familia. Norah Borges nos propone una visión alternativa de la representación tradicional de la familia patriarcal. En este caso, la familia está fundada en la sororidad y los hombres quedan invisibilizados, es decir, que están en el fuera de campo. La reinterpretación de la iconografía femenina se nota también a través de los rasgos atribuidos a las figuras. En efecto, éstas están representadas con el cabello oscuro, la piel bastante morena, los ojos muy negros, e incluso la Santa lleva una trenza. Estos elementos nos hacen pensar en el retrato típico de las mujeres latinoamericanas o indígenas, lo cual es sorprendente de encontrar en una pintura cuya temática es el cristianismo. Sin embargo, se reconoce el carácter religioso de la obra al fijarse en la expresión facial: notamos que es la misma actitud de impasibilidad e humildad presente en el arte tradicional, con la mirada hacia abajo o hacia lo lejano. Es una actitud conocida como la abnegación o ascesis en la religión, es decir, una disciplina voluntaria de sacrificio por el bienestar común. Lo comprueban las manos agarradas entre sí de las dos niñas en la parte inferior del cuadro, que es el símbolo de la abnegación, de la renuncia al beneficio personal por el interés común, que es lo contrario del egoísmo. Sin embargo, por el contexto en que está presentado ese símbolo, las manos agarradas entre sí de las dos niñas remiten más bien a la solidaridad entre mujeres y el apoyo mutuo. En su ensayo publicado en 1869, John Stuart Mill, un filósofo británico, critica esta abnegación completa de las mujeres afirmando que “están elevadas desde su niñez en la creencia según la cual el ideal de carácter es [...] someterse y ceder a la voluntad de otro²⁰⁵”. En otras palabras, la moral cristiana hace que las mujeres crean que tienen que vivir por los demás y retirarse de la sociedad a favor del bienestar y desarrollo de la familia. Asimismo, las figuras femeninas en la obra tienen un aire pensativo y parecen sentir cierta melancolía y tristeza por su condición, como si siguieran esas normas religiosas por obligación y no por voluntad propia. Por fin, la Santa Rosa de Lima está en el interior de la casa, en el balcón, con la cabeza apoyada sobre las manos como si estuviera soñando con una vida mejor o con el mundo exterior. Este comportamiento nos hace acordar al tópico artístico de la mujer en la ventana que simboliza el encierro de ésta y a su

²⁰⁵ John Stuart Mill, *L'assujettissement des femmes*, London, Guillaumin, 1869, pp. 31-32.

voluntad de libertad o diversión. En efecto, la ventana proporciona una apertura al mundo exterior²⁰⁶, que es una referencia a la emancipación.



Figura 46: *Santa Rosa de Lima*, Claudio Coello, 1683, óleo sobre tela, 240 × 160 cm.

Si nos ponemos a comparar la obra comentada previamente con *Santa Rosa de Lima*, realizada por Claudio Coello en 1683, que es una pintura religiosa tradicional, podemos medir los desplazamientos operados. Primero, los colores son mucho más oscuros. Segundo, la Santa está vestida con su hábito religioso, en blanco y negro, y el Niño Jesús está encima de ella coronándola con rosas. La Santa resalta como el personaje principal de manera clara, dado que ocupa casi toda la obra y está situada en el centro del cuadro. En esta pintura religiosa, reconocemos numerosas características tradicionales: la corona de la santa, el halo dorado en la cabeza del Niño Jesús, la cúspide de forma circular como referencia a Dios y la presencia de otros ángeles desnudos. Por añadidura, Rosa de Lima está elevada sobre una plataforma y el espectador la observa desde un punto de vista ligeramente en contrapicado, lo que le da poder y

²⁰⁶ Gloria Vázquez Sacristán, “La mujer en la ventana: recursos y mensajes desde la pintura barroca hasta nuestros días”, *Alcalibe: Revista Centro Asociado a la UNED Ciudad de la Cerámica*, n° 7, 2007, p. 177.

superioridad a la Santa. Por lo tanto, nos damos cuenta de que hay una verdadera desacralización en la obra de Norah Borges porque desnaturaliza lo femenino y propone una re-historización de su construcción cultural a partir del desplazamiento de sus modelos.

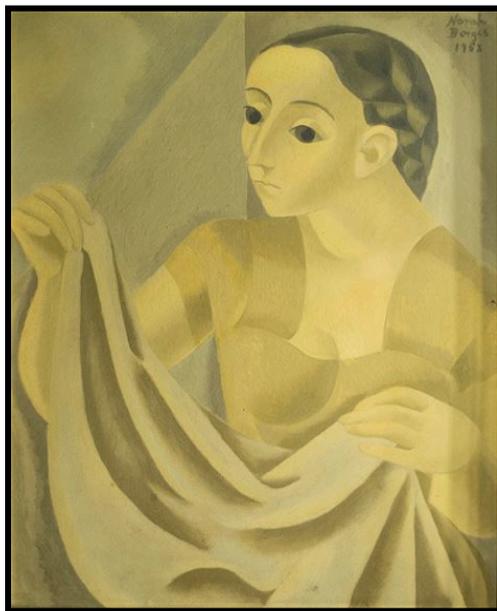


Figura 47: *Verónica*, 1952, óleo sobre cartón, 54 × 44 cm.

Otra obra de Norah Borges en la que representa a una santa es *Verónica*, realizada en 1952. Es la misma temática que encontramos en su esbozo *Sirena* comentado previamente, en el que era una sirena y no una santa quien sujetaba el velo sagrado. Recordemos que Verónica es la persona que tendió un paño a Jesús durante el “Camino de la Cruz” para que enjugara el sudor y la sangre. Según la tradición cristiana, en esta tela quedó impreso milagrosamente el Santo Rostro. Sin embargo, lo más llamativo en la obra de Borges es que no aparece el rostro del Cristo y el velo se asemeja a cualquier tela ordinaria. Se quitó el carácter sagrado al velo y, por lo tanto, a la obra entera también. Constituye una desaparición simbólica que descentra el peso de la religión. Si nos ponemos a comparar este óleo con la obra *La Verónica* realizada por El Greco en 1580, nos damos cuenta de la diferencia de vestimenta: la figura femenina de Norah Borges lleva, al parecer, un vestido de mangas cortas y con escote, mientras que la santa del Greco lleva el hábito religioso tradicional, en blanco y negro, con el velo que le cubre el pecho y la cabeza. Por consiguiente, la figura femenina presentada por El Greco es símbolo de castidad mientras que la otra encarna la reapropiación del cuerpo, del deseo y de la sexualidad.

Figura 48: *Santa Verónica con el velo*, Mattia Preti, hacia 1652-1653, óleo sobre lienzo, 100 × 75 cm.

Otra obra con la cual podemos establecer una comparación es *Santa Verónica con el velo* realizada alrededor de 1652 y 1653 por el pintor italiano Mattia Preti. Llama la atención la diferencia a nivel del rostro, la vestimenta y la actitud entre las dos figuras femeninas. Una tiene la piel muy clara, alza la cabeza hacia el Cielo y está vestida con una indumentaria sagrada; y la



otra, la figura de Norah Borges, tiene la piel más morena, los ojos muy grandes y negros, como si fuera una adolescente, se le nota el cabello oscuro y su trenza, y su cuerpo está mucho más descubierto.



Figura 49: *Un ángel*, Norah Borges, 1949, óleo sobre tela, 61 × 43 cm.



Figura 50: *Angel Musician*, Melozzo Da Forli, 1480, fragmento de un fresco, 93.5 x 117 cm.

Por fin, el último tema típicamente religioso renovado por la artista es el del ángel músico. Lo manifiesta en su obra *Un ángel* (1949) en la cual representa a una mujer tocando, al parecer, la guitarra. Al comparar esta obra con *Angel Musician*, un fresco realizado en 1480 por el pintor italiano Melozzo Da Forli, nos damos cuenta de varias diferencias que saltan a la vista. A modo de ejemplo, en la obra de Da Forli, resaltan la aureola, las alas, las joyas y los

ornamentos en el decorado, mientras que estos elementos no están presentes en la obra de Borges, con estilo simplista, y no detallista. Además, *El ángel músico* de Da Forli es más feminizado debido a los rizos de su cabello, los colores brillantes de su ropa y la claridad de su piel. En cambio, la protagonista de la obra de Borges es más ordinaria, con una vestimenta modesta y no extravagante. Lo llamativo de la obra consiste en la androginia del personaje, es decir, que sus características se asocian tradicionalmente tanto con lo masculino como con lo femenino. Como lo dice Alejandro Gomez, “Solo en la androginia, machos y hembras pueden llegar a ser completamente humanos, y ésta es doble o no es nada²⁰⁷”. En aquella época, el recurso a la androginia era una manera de desafiar las normas y expectativas de género y promover una visión más flexible de la identidad. La artista se inscribe en la corriente de las contra-representaciones que elaboran las feministas del siglo XX, puesto que cuestiona, a través de su arte, la oposición entre lo masculino y lo femenino que era muy corriente en la época.

A modo de conclusión, la artista reinterpreta el imaginario de género mediante una representación trivial, es decir ordinaria o banal, de las escenas religiosas más importantes, como la Anunciación, La Madre de Leche, los ángeles y ángeles músicos. A través de sus obras, cuestiona la representación tradicional de las mujeres codificada por la Iglesia. Conserva los temas religiosos más sagrados, pero incorpora elementos triviales, relativos a los humanos y, sobre todo, a las mujeres y no a las divinidades; lo que constituye un desprecio hacia las normas eclesiásticas. Se conservan los roles y la gestualidad de los personajes, pero la apariencia de los protagonistas es modificada: es más humana, más femenina y común, debido en particular al carácter simplista de la vestimenta, que se opone a los tradicionales adornos y hábitos religiosos. También suele retirarles las características sagradas a los ángeles, como la aureola y las alas, y retira también las características tradicionales a las santas, como las rosas de Santa Rosa de Lima, y el Santo Rostro en el velo de la Santa Verónica. Norah Borges renueva la simbólica religiosa y patriarcal de las obras canónicas. Para ello, desarrolla una estrategia de desacralización de la representación de lo femenino, haciendo desaparecer el significado tradicional atribuido a los elementos religiosos. Reemplaza las divinidades por mujeres de la vida común, como campesinas, y cambia los protagonistas típicamente masculinos como el arcángel

²⁰⁷ Alejandro Gómez, “Machismo, feminismo y androginia (el hombre reconciliado)”, *Cooperativismo & Desarrollo*, 2002, p. 62.

Gabriel y el Niño Jesús por mujeres. Los elementos religiosos adquieren un nuevo sentido: la manzana ya no se asocia con el pecado original sino con el acceso al campo del saber. La Anunciación ya no se interpreta como la transmisión de un mensaje divino sino como una escena de mecenazgo y transmisión de saber entre mujeres. Introduce también el erotismo y hace referencia al lesbianismo y a la pansexualidad, es decir, la libertad de sentirse atraído por personas de cualquier género. Entonces, las mujeres que representa ya no son figuras de la castidad sino mujeres que se reapropian de su cuerpo, su deseo y sexualidad. Es muy original ver que una figura angélica se represente como lesbiana. La feminización de las figuras sagradas le quita importancia a las normas eclesiásticas. Además, el hecho de que las protagonistas tengan rasgos andróginos permite la promoción de una visión fluida de la identidad, en la cual se borran las fronteras entre lo femenino y lo masculino. Esta perspectiva va en contra de la esencialización de las mujeres. Por fin, la artista sustituye escenas religiosas por escenas de un colectivo de mujeres. Hace énfasis en las relaciones entre ellas, representándolas en situaciones de apoyo mutuo, trabajo colectivo, diálogo y compasión. Es así como las escenas sagradas se vuelven escenas de solidaridad femenina. A través de sus obras, Borges establece una politización de la sororidad, lo que constituye una postura bastante moderna para la época, puesto que en aquel entonces se representaba más bien la esencialización de lo femenino. La artista reemplaza la familia tradicional sagrada por una familia fundada en la sororidad, con mujeres activas en una lucha común, que se cuidan entre sí, y en la cual no hay lugar para los hombres, que aparecen invisibilizados de las escenas borgianas.

3) Raquel Forner propone una feminización de la figura de Cristo

Tanto Borges como Forner exploran la androginia y la fluidez de género en sus obras. Al mezclar características masculinas y femeninas, desafían las normas tradicionales de género y proponen una visión más inclusiva y amplia de la identidad humana. Para entender mejor cómo Forner aborda la difuminación de las fronteras entre lo masculino y lo femenino, es crucial centrarse en la feminización de la figura de Cristo que realiza a través de sus obras. Esta reinterpretación no solo recontextualiza las escenas religiosas, sino que también ofrece una profunda crítica y reflexión desde una perspectiva feminista. Efectivamente, Forner se vale de las imágenes típicamente religiosas como el cuerpo lastimado y crucificado desplazándolas en figuras femeninas para explorar las temáticas de sufrimiento, espiritualidad y redención con un

enfoque feminista. Esto permite a las mujeres verse reflejadas en roles de sacrificio y salvación, roles históricamente dominados por figuras masculinas. Más allá del mero blasfemo, la feminización de una figura religiosa tradicional es una forma de desafiar las normas de género. Cuestiona la autoridad patriarcal de la religión, que a menudo ha relegado a las mujeres a roles secundarios. También sugiere que las cualidades espirituales y redentoras no son exclusivas de los hombres. Por lo tanto, este acto artístico subversivo promueve la igualdad de género y destaca la capacidad de las mujeres para asumir roles de liderazgo espiritual.



Figura 51: *Retablo de dolor*, Raquel Forner, 1943, óleo sobre tela, 153 × 85 cm.

Un ejemplo es su obra *Retablo del dolor*; realizada en 1943. Nada más con el título, nos damos cuenta de la temática religiosa de la obra, dado que un retablo es una estructura común en la tradición religiosa que se utiliza para exhibir imágenes sagradas, reliquias u otros objetos de devoción. Suelen contener imágenes de santos, escenas bíblicas o motivos religiosos, y se ponían en las iglesias para ocupar todo el altar. Se han utilizado como herramientas para la enseñanza religiosa y la devoción, proporcionando un punto focal para la adoración y la contemplación

espiritual en lugares de culto. El retablo que aparece en la obra consta de un solo panel central que nos presenta la imagen de una mujer dolorida, retratada de una manera muy realista. La figura parece estar de pie, aunque el lienzo está cortado a nivel de sus rodillas. La similitud con el Cristo es notable por las siguientes características: el hecho de que tenga las manos atadas, las marcas de la crucifixión en sus dos manos, la llaga presente en su cuerpo, la túnica blanca, el pelo largo que le cae en los hombros y la especie de corona que tiene en la cabeza que en realidad es parte de la rama del árbol. El elemento crucial y subversivo que llama la atención en esta obra es la posición de la llaga principal que tiene la mujer en su cuerpo. En efecto, se sitúa en su vientre y ocupa toda la parte vertical de éste, partiendo de lo alto de sus senos hasta su pubis. Esto simboliza la incapacidad de las mujeres para procrear y por lo tanto ser madres, lo cual constituye una crítica a las normas impuestas por la Iglesia. En esta obra, no hay ningún signo de resistencia o de poder por parte de la mujer en contra de la opresión. Al contrario, es notable la violencia hacia ella: se manifiesta no solamente por los estigmas que tiene en su cuerpo sino también por las ramas de los árboles que aparecen personificados, activos y amenazantes. Lo notamos en la parte alta de la obra, con lo que parece ser los dos brazos del árbol que agarran fuertemente el retablo. Además, la rama que está en el lado izquierdo se parece a una serpiente, que es un símbolo del mal y del peligro. El segundo plano de la obra nos presenta escenas vinculadas con el imaginario del apocalipsis que hunde sus raíces en la Biblia²⁰⁸. Se muestran las consecuencias del desastre de la segunda guerra mundial: un mundo marcado por la violencia, la represión y la desolación; simbolizada por la secadura y oscuridad del suelo, los paracaídas que llegan para conquistar el territorio y las tonalidades rojas que parecen ser manchas de sangre. Esta opresión se vincula con el sufrimiento femenino dado que son muchas las figuras femeninas presentes en el paisaje. Se destacan cuatro mujeres del primer plano, reconocibles por los vestidos que llevan, que expresan cada una el mal que sienten. La de la izquierda hace signos para dar a entender que no puede hablar, la del medio se tapa los ojos para mostrar que no puede ver y la de la derecha se tapa los oídos para decirnos que no puede o simplemente no quiere escuchar lo que está pasando. Por fin, la última está acurrucada, cubriendo un cuerpo muerto, así que, al parecer, está dolorida porque está de luto. En resumen, lo que sobresale de esta obra es sobre todo la expresión del sufrimiento femenino que sirve para

²⁰⁸ Geneviève Fabry, “El imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana: esbozo de una tipología”, *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, n° 7, 2012, p. 11.

suscitar el pathos del espectador con el fin de que se identifique con la mujer lastimada. La figura principal se presenta también como una redentora, puesto que es el Cristo feminizado que, como sabemos, da su vida por la salvación del mundo.

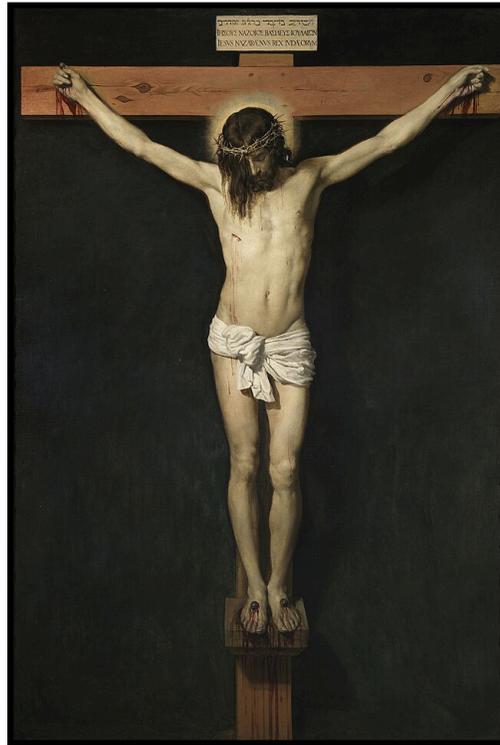


Figura 52: *Cristo Crucificado*, Diego Velázquez, 1632, óleo sobre lienzo, 248 x 169 cm.

Cabe hacer referencia a la famosa obra *Cristo Crucificado* pintada en 1632 por Diego Velázquez por su semejanza con la de Forner. Tiene la cabeza inclinada, las manos y piernas crucificadas y sobresale su cuerpo sobre el fondo negro. Produce la impresión de un cuerpo real, vivo o recién muerto; incluso en la pintura de Forner la figura tiene los ojos abiertos para acentuar el dramatismo y la compasión del espectador. Unos hilillos de sangre corren por todo su cuerpo: sus manos, su panza, sus piernas, sus pies; los cuales nos recuerdan la herida en toda la panza que tiene la protagonista de la obra de Forner. No hay que olvidar la tradicional corona de espigas que lleva el Cristo que simboliza el triunfo de un sufrimiento victorioso y un mensaje de esperanza y salvación para todos. Según dice el influyente predicador y pastor británico Charles Haddon Spurgeon, esta corona tejida de espinas era una burla para “lesionar su mente y su

cuerpo a la vez²⁰⁹ e infligirle dolor. Forner retomó los elementos típicos de la pintura religiosa tradicional, pero la reinterpretó de una manera feminista, porque reemplazó la figura del Cristo por una figura femenina, la cual presenta una herida a lo largo de todo su vientre, lo que simboliza la infertilidad y, por lo tanto, la aparta de su rol de madre; tan promovido por la norma cristiana.

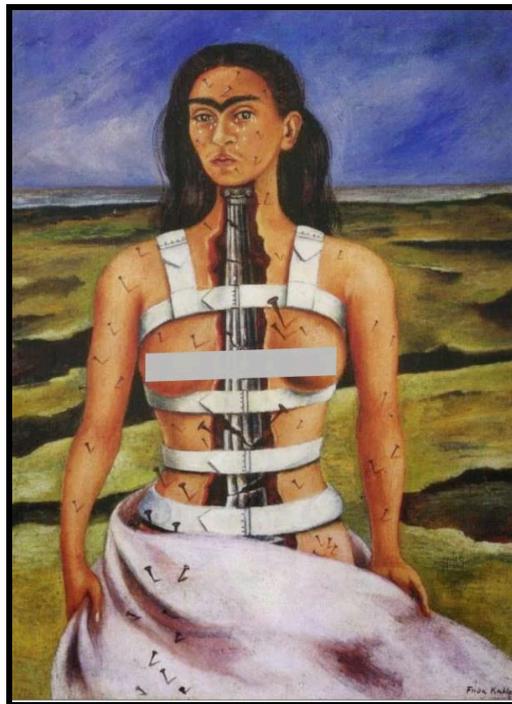


Figura 53: *La columna rota*, Frida Kahlo, 1944, óleo sobre lienzo, 40 × 30,7 cm.

Asimismo, la obra *Retablo del dolor* nos recuerda la pintura *La columna rota* realizada en 1944, es decir solamente un año más tarde, por la artista mexicana Frida Kahlo. Son obras similares por la gran llaga en el vientre que tienen las dos figuras, así como la referencia a la crucifixión. Además, el paisaje en la pintura de Kahlo es también muy árido y desértico. *La columna rota* es un autorretrato que presenta metafóricamente el sufrimiento físico vinculado con la vida personal de la artista: “En la mayoría de sus autorretratos, Frida amplía su sufrimiento personal al darle un significado cristiano. Se representa como mártir; las espinas le

²⁰⁹ Sermón predicado la mañana del domingo 13 de abril de 1874 por Charles Haddon Spurgeon, en el tabernáculo metropolitano de Newington, en Londres.

causan heridas sangrientas²¹⁰”. En efecto, la figura está desnuda y encadenada por un corsé ortopédico que le inmoviliza la columna vertebral. Representa el intenso dolor físico que experimentó Kahlo como resultado de un accidente de autobús que sufrió en su juventud y que la dejó con graves lesiones de por vida. La expresión del dolor se desprende a través de la expresión facial: tiene los ojos muy brillantes y parece que hasta se le escapan lágrimas. También se desprende a través de las fracturas en su columna vertebral y por su postura muy recta que nos hace entender que no se puede mover. Esta obra es feminista porque Kahlo desafía las normas de belleza convencionales, mostrando su cuerpo tal como es, sin ocultar las cicatrices. Por añadidura, sobresale la dimensión redentora de la figura por la actitud de abnegación de Frida Kahlo; parece estar dispuesta e incluso acostumbrada a sufrir dolor. A pesar de su sufrimiento, mantiene una actitud firme, una postura recta e una expresión impasible, lo que denota su integridad y resiliencia. La artista demuestra la capacidad de las mujeres para resistir y superar la adversidad, incluso en las circunstancias más difíciles. Por fin, la referencia a la figura cristiana es notable en esta obra por la crucifixión de la mujer en todo su cuerpo, símbolo del dolor intenso y generalizado, por la llaga en su vientre y el corsé blanco que nos recuerda la túnica que lleva el Cristo. Lo subversivo descansa en la renovación de los códigos cristianos en la pintura. Las mujeres se presentan como figuras más propensas a sufrir el dolor que los hombres y más capaces de soportarlo también. Tal como la protagonista de la obra, sus dolores y su exposición son más intensos, lo que las hacen más vulnerables, pero aun así siguen manteniéndose de pie y aguantando el sufrimiento.

La obra *Claro de luna* (véase figura 22, página 65) realizada en 1939 por Forner, nos sugiere, nada más con el título, una atmósfera mística o espiritual. Volvemos a encontrar la temática del cuerpo lastimado. Lo que se desprende de esta pintura son las distintas heridas corporales de la figura femenina petrificada. La presencia de la llaga debido a la perforación del cuerpo, tanto en la panza como en el pecho y los brazos, nos recuerdan las lastimaduras de Cristo. En efecto, según el Evangelio de Juan, después de la muerte de Jesús en la cruz, Cristo sufrió la “herida del costado”, porque un soldado romano le perforó el costado con una lanza para verificar su fallecimiento. Esta acción resultó en la salida de sangre, igual que en este lienzo. Además, en la obra, la violencia hacia el cuerpo va más allá, dado que la cara de la figura

²¹⁰ Hayden Herrera, *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, México, Editorial Planeta, (2002) 2004, p. 360.

principal está desatada del cuerpo, por lo cual podemos hablar de decapitación. En el fondo a la izquierda, hemos de notar la amputación de un individuo, dado que se encuentran sus miembros -al parecer, son piernas y manos- en un árbol. Quizás sean los miembros de la figura principal. En la parte derecha del cuadro, al fondo, destaca una figura oscura que está ahorcada. Este contexto transmite toda la violencia e injusticia de la escena y despierta la compasión del espectador por la figura principal. Esta última lleva un paño blanco atado a sus caderas, está sangrando y tiene la cara inclinada sobre un costado para mostrar el dolor, características que nos recuerdan la representación tradicional del Cristo. Por lo tanto, la asociación de la mujer a Cristo, en un contexto político y de violencia intensa, sirve para denunciar la violencia exacerbada, particularmente hacia las mujeres. La mujer emerge como un símbolo de solidaridad con sus semejantes, es decir, sus hermanas, oprimidas por un sistema violento, autoritario y patriarcal.

Su obra *La Victoria* (véase figura 24, página 67) realizada en 1939, que es el último cuadro de la serie *España*, consta también de varios elementos religiosos. En el centro de la obra destaca la pared de fusilamiento o ajusticiamiento de color rojo. Se parece a un retablo medieval que es una estructura de piedra o madera que en una iglesia suele cubrir el muro situado detrás del altar. En éste, Forner nos presenta el cuerpo de una mujer mutilada que, al parecer, acaba de ser juzgada. La figura nos recuerda a Cristo por el juicio injusto que sufrió, por su cuerpo lastimado, el paño que lleva en la cintura, así como su cabeza inclinada hacia un lado. Pero, a diferencia de las representaciones de la muerte de Jesús, la de esta figura está centrada más bien en la violencia de género y el sufrimiento de las mujeres. En efecto, el sujeto de esta violencia es una mujer, y el actor y responsable de sus heridas aparece mediante la presencia de dos manos muy gruesas²¹¹ y oscuras en comparación con el color de la estatua. Por lo tanto, podemos suponer que son las manos de un hombre las que están causando ese dolor, lo que introduce el tema de la relación de género. Precisamente debajo de su índice está derramando sangre y la sombra en su pulgar se confunde con el color rojo de la pared de fondo, lo que nos da la sensación de que el cuello de la mujer está separado del cuerpo, es decir, que estaría decapitada. Este juego de ilusión que asocia la mano del hombre con la decapitación de la mujer llama la atención y no es para nada inocente. Además, el cuerpo femenino no está solamente lastimado, sino que está mutilado, por lo cual se puede llegar a decir que la violencia alcanzó su paroxismo.

²¹¹ Análisis de la guía de la fundación Forner Bigatti, María Laura Staricco, en julio de 2023.

Si nos fijamos en la parte alta del cuadro, notamos que en el último término se encuentran las representaciones del Sol, a la derecha, y la Luna, a la izquierda, que son elementos característicos del momento de la crucifixión de Jesús. Simbolizan el poder divino y lo eterno²¹². Esta idea de poder y eternidad reaparece con el símbolo de la espiga de trigo abajo de la obra, sujetado en una mano de color más dorada, que parece ser una ofrenda para el espectador, considerando también que se encuentra abajo del retablo. La espiga es un símbolo significativo en el cristianismo, dado que se asocia con la promesa de vida eterna y la resurrección. Otro elemento que nos hace pensar en la resurrección es el árbol que está en la parte izquierda del cuadro, abajo de las cuatro mujeres: esta planta parece ser la única que ha sobrevivido entre todas las demás, puesto que está florida, y una mujer la está señalando y protegiendo con las dos manos. Por consiguiente, a pesar de la violencia de género que sobresale de la obra, la artista nos da a entender mediante los símbolos del Sol y la Luna, la espiga de trigo y la el árbol florido, que sigue teniendo fe en el mejoramiento de la condición de las mujeres, en particular en la obtención de derechos. El contexto político y social se nota por la representación tradicional del proverbio “Ni ver, ni oír, ni hablar”, que reconocemos por la presencia del grupo de tres mujeres, en la parte izquierda de la obra, que se están tapando los ojos, los oídos y la boca. Es una denuncia de la censura que sufren las mujeres: muestra que éstas no pueden participar en situaciones controvertidas.

²¹² Julia Ten y Joaquín Ten, “LA ICONOGRAFÍA DE LA CRUCIFIXIÓN ROMÁNICA”, *Natus ex Igne*, p. 3.

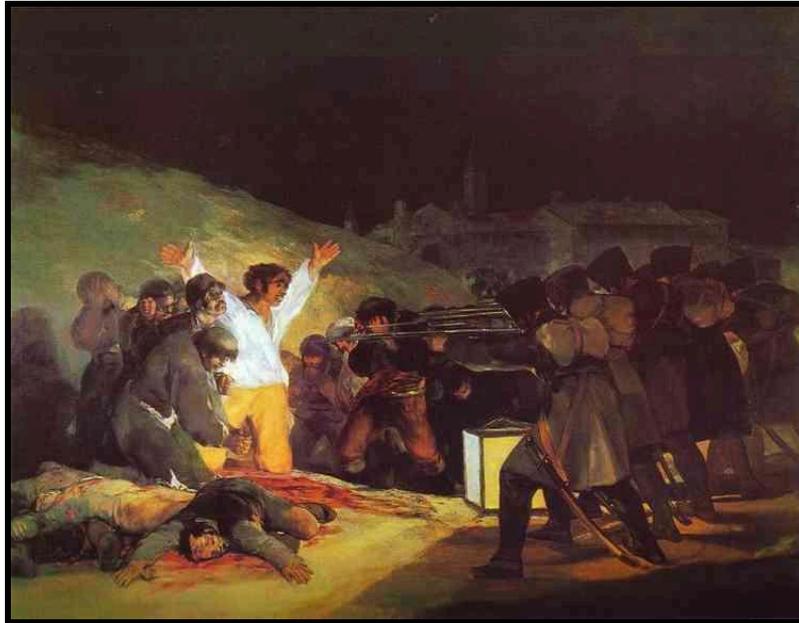


Figura 54: *El tres de mayo*, Francisco de Goya, 1814, óleo sobre lienzo, 268 × 347 cm.

No hay que omitir también la referencia que hace Forner al cuadro *El tres de mayo*, realizado por Francisco de Goya en 1814. En efecto, en el fondo de la obra, al lado derecho, notamos un pelotón de fusilamiento con unos soldados que quedan en la sombra frente a unos ciudadanos indefensos e iluminados por colores claros como el blanco y el amarillo. Esta escena es muy parecida a la del cuadro de Goya en la cual aparecen los soldados franceses como “una especie de máquina ejecutoria de la muerte, totalmente deshumanizada, anónima²¹³”. La obra *El Tres de Mayo* trata de la brutalidad y violencia frente a la inocencia y el sacrificio, encarnados por la figura del hombre madrileño que lleva una camisa blanca y alza los brazos al cielo. Tanto Goya como Forner se inscriben en la filiación de la pintura política de denuncia a través del juego de los planos que les permite oponer dos conceptos como la violencia e inocencia y así establecer una crítica a la injusticia sociopolítica. Sin embargo, la diferencia entre la obra de Goya con la de Forner es que ella integra en su representación la cuestión de la violencia hacia las mujeres, que había quedado invisibilizada en la pintura política de los grandes maestros. En resumen, la figura del Cristo se usa en un contexto político-social, que es una referencia directa a la guerra civil española, y con protagonistas femeninas con el fin de expresar una idea de lucha a favor de la liberación de las mujeres.

²¹³ Helmut Jacobs, “Nacionalismos en la pintura de Francisco de Goya”, *ACTA ARTIS: Estudis d'Art Modern* n° 4-5, 2017, p. 73.

La obra *Destinos* (véase figura 25, página 68) realizada en 1939 por Forner también renueva la interpretación tradicional en torno a la figura cristiana, pero esta vez no hace referencia a Cristo sino a la Virgen María. Esta obra presenta a una mujer que ocupa todo el lienzo y viste un vestido azul, color que nos recuerda el manto de la Virgen. El elemento religioso que la artista subvierte ahí es el de la representación del pecho femenino. En efecto, en el arte cristiano y canónico, el pecho desnudo y expuesto ante el espectador suele asociarse con la maternidad, particularmente con el amor incondicional, la protección maternal y la nutrición espiritual. Sin embargo, en esta obra, Forner usa el pecho desnudo como símbolo de la vulnerabilidad de las mujeres frente a la opresión: nos desvela su angustia y sufrimiento. Pero, también testimonia de su resistencia y fortaleza frente a la adversidad. En efecto, es una manera de celebrar la autenticidad del cuerpo femenino, en lugar de celebrar y fomentar su idealización y objetivación. Los pechos presentados en esta obra no son ninguna referencia al amamantamiento del Niño Jesús, sino un mero símbolo de la vulnerabilidad y del desamparo de las mujeres en la sociedad. Llama la atención también la valoración de la actitud de cuidado de una mujer hacia otra, que se diferencia del esquema tradicional religioso que siempre representa a una mujer que cuida de un niño o de un hombre. Por otro lado, hemos de notar que la otra parte del lienzo que llama nuestra atención es la de abajo, en donde yace la estatua de una mujer, y nuestra mirada se detiene particularmente en la lastimadura que se encuentra entre sus pechos. Es una herida que se sitúa en un lugar específico: los senos, o sea, la zona vulnerable de las mujeres y la zona asociada a la feminidad por excelencia. Entonces, el símbolo de esta herida no puede ser solamente el sufrimiento humano, sino sobre todo la violencia hacia las mujeres, denunciando su vulnerabilidad en un contexto de opresión política. Por fin, el hecho de que la que está viva esté deplorando la muerte de otra figura femenina, mostrando al cadáver con sus manos hacia el suelo, vehicula su desesperación y su intención de pedir auxilio para ella; la solidaridad entre mujeres, o mejor dicho, la sororidad.

En la obra *El Juicio* (véase figura 27, página 71) realizada en 1946, que cierra la serie *El Drama*, Forner integra muchos símbolos religiosos, empezando por el título que de inmediato evoca el Juicio Final en la tradición cristiana, coincidiendo con la imagen apocalíptica que nos presenta el lienzo. La figura principal es la mujer del primer plano que llama la atención por la

iluminación que está puesta en su cuerpo, debido al color blanco y a la palidez de su piel. Se asemeja a Cristo por numerosas razones: la túnica o el paño blanco que lleva desde el hombro hasta los pies, aunque fue desgarrado, las lastimaduras que tiene en su cuerpo, en particular en el brazo y la pierna, la exposición de su desnudez, los estigmas en los pies, la marca de la crucifixión en su mano derecha, así como la cabeza inclinada hacia un lado. Forner asocia la protagonista principal a la figura de Cristo para vincular las mujeres con la idea de sufrimiento y lucha por la justicia social. Es una alusión a las mujeres que luchan por la justicia e igualdad, incluidas las que históricamente han enfrentado discriminación y opresión. Sin embargo, la artista nos transmite su visión pesimista en cuanto a la justicia, dado que el personaje que se sitúa a la derecha, el juez, quien representa la Justicia misma, es apuñalado por un árbol muerto que aparece como un ser fantasmagórico²¹⁴. Esta imagen denota la impotencia de la Justicia y, también, el triunfo de la violencia e injusticia. Ni la propia figura de la Justicia supo imponer lo justo. Según la mitología católica, en el Juicio Final es Dios quien juzga a todos los seres humanos al final de los tiempos. Entonces, la figura del juez podría ser una alegoría de Dios. La artista vehicula la idea de que no se puede confiar en la justicia y, más precisamente, en la justicia hacia las mujeres. Además, el juez aparece de espaldas, escondiendo la cara, lo cual sugiere cierta desconfianza. La posición de rendición de la mujer principal, notable por sus brazos abiertos dirigidos hacia el suelo muestra tanto su vulnerabilidad como su valentía frente al juicio injusto al cual se enfrenta. Por añadidura, al nivel de su pierna, notamos la desintegración de su cuerpo: parece que sus venas se escapan y se transforman en árboles muertos, que de hecho se confunden con un sinnúmero de personajes. Estos personajes, visibles a la izquierda de la figura, son una representación del conjunto de las mujeres que sufrieron la situación política y social. La artista ha reemplazado los cuatro jinetes del apocalipsis por figuras femeninas. Así, cuestiona los roles de género tradicionales asociados con estos jinetes: en lugar de representarlos como figuras masculinas dominantes, los representa de manera más equitativa, sugiriendo que tanto hombres como mujeres tienen el poder de traer cambios. Se sirve de estas figuras que están asociadas con la guerra, la violencia y la muerte para explorar la violencia de género. Por fin, en el fondo, notamos una torre que se compone de tres plantas. Los individuos representados ahí son hombres que se parecen a demonios o criaturas infrahumanas que están para ser mandadas al infierno. En la cumbre, hay un templete con estilo occidental que está derrumbado. A través de

²¹⁴ Guillermo Whitelow, *art. cit.*, p. 6.

esta torre Forner remite a la jerarquía patriarcal del mundo occidental. En resumen, compara los hombres con demonios mientras que hace énfasis en el papel de las mujeres, mediante las figuras de los tres jinetes y de la protagonista principal que transmiten tanto el empoderamiento como el sufrimiento y la injusticia que sufren las mujeres en la sociedad. Esta diferencia de importancia que concede la artista según el género de sus personajes destaca también por la composición del cuadro: el tamaño, la posición y el contraste de iluminación entre sus figuras. En efecto, los hombres están representados a la manera de miniaturas, mientras que las cuatro mujeres parecen gigantes, dado que ocupan desde la parte baja hasta la parte alta del lienzo. En cuanto a la posición de las figuras, las mujeres ocupan toda la parte izquierda del cuadro, mientras que la sociedad de los hombres ocupa la parte derecha con la torre y la figura del juez que no aplica la justicia. Acerca del contraste de iluminación, hemos de notar que la parte derecha concentra todos los tonos oscuros, mientras que la parte izquierda, y en particular la figura femenina principal que representa a todas las otras mujeres, es quien está iluminada, para que el espectador se centre en ella y sienta compasión por los males que sufre.

La obra *El Manto de piedra* (véase figura 28, página 72), realizada en 1947, nos presenta a una mujer que ocupa todo el espacio y que está envuelta en un conjunto de piedras, como si éste formara un manto. Según el cristianismo, la piedra simboliza la fortaleza y la eternidad. Por lo tanto, a primera vista, este manto se puede interpretar como una metáfora de la fortaleza y resistencia femenina. Además, el manto se asocia con la cobertura divina y la imaginería de la protección²¹⁵. Sugiere la idea de una protección sólida y duradera que envuelve y resguarda lo que está debajo de ella. Así, se opera una especie de fusión entre la mujer y el manto de piedra, que permite una separación entre la figura principal y el mundo exterior, ese entorno que la oprime. Sin embargo, podemos proponer otra hipótesis, más sensata, según la cual el manto de piedra no sería una protección sino, por el contrario, lo que oprime, encierra y obliga a las mujeres a “caber” dentro de las normas que se les imponen. En efecto, la figura aparece como un mártir, por las marcas de la crucifixión visibles en sus manos. La subversión de esta obra descansa en que, en la tradición cristiana, el manto de piedra simboliza la protección eterna²¹⁶,

²¹⁵ José Manuel Torres Ponce, “La evolución del manto como elemento iconográfico procesional en la ciudad de Málaga: el caso del particular manto de Nuestra Señora de la Concepción”, *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, n° 11, 2016, s.p.

²¹⁶ *Ibidem*.

pero en la manera en que Forner representa esta cobertura, con piedras hostiles y en un ambiente desolador característico de su pintura, el manto adquiere más bien una connotación negativa; transmite la idea de opresión y pesadez, pero sobre todo de la inmovilidad de las mujeres.

Su obra *Amanecer* (véase figura 26, página 70), realizada en 1944 consta también de varios elementos religiosos reapropiados tales como la figura del “Salvador” encarnada por la mujer. Se la compara con Cristo debido a su posición arrodillada, sus brazos abiertos hacia el cielo, así como el estigma que tiene en el pie. Se presenta como “la Salvadora” de todos los hombres y todas las mujeres, una mujer empoderada que lleva la paz en una situación de guerra. Tan solo el título “Amanecer” parece ser un eslogan para alentar a la resistencia y a formar un movimiento, siendo la figura femenina principal una especie de alter ego de la pintora que se presenta como líder. El hecho de que con su pie izquierdo esté aplastando una serpiente o las ramas de un árbol en forma de esvástica²¹⁷ desvela no solo que la mujer presentada se opone a la ideología fascista, sino también que critica y se rebela contra el autoritarismo en general. Además, debajo de ella yacen tres figuras con espigas de trigo en las manos, sobre todo la figura femenina que está en el centro y que, otra vez, nos recuerda a la figura principal, por los rasgos de su cara y la inclinación hacia la derecha. Esta última es un símbolo de la resurrección femenina.

²¹⁷ Interpretación de la guía de la fundación Forner Bigatti, María Laura Staricco, en julio de 2023.



Figura 55: *El manto rojo*, Raquel Forner, 1941, óleo sobre tela, 84 × 73 cm.

Por fin, su obra *El manto rojo*, realizada en 1941 nos hace pensar en la Virgen de la Esperanza ya que ésta suele lucir un manto rojo. Esta virgen representa a María en el período de gestación. Sin embargo, en la obra de Forner, se renueva esta figura religiosa tradicional dado que la artista representa más bien la experiencia femenina en un contexto de guerra y conflicto, y no en un contexto de embarazo o cuidado hacia un niño. La artista lleva a cabo un desplazamiento de la simbólica de la maternidad. Tradicionalmente, el rol materno se asocia con la domesticidad, pero en este caso se vincula con la función política. En efecto, la obra sitúa a la figura materna en un contexto que va más allá del hogar, sugiriendo que su influencia y relevancia trascienden la esfera doméstica. La madre es presentada como una protagonista que tiene un papel activo en la arena política, seguramente porque no solo cuida, sino que también lidera y protesta. Por añadidura, el manto rojo y en particular el color rojo se asocia con el poder y la autoridad: en efecto, se usaba por líderes, reyes o figuras de gran importancia para denotar su posición elevada en la jerarquía social o política. Es también símbolo de protección y valentía;

muestra el coraje ante los desafíos y adversidad. Por fin, el color rojo remite tanto a la sangre como al sacrificio. En este contexto, podría representar el sacrificio de las mujeres en tiempos de guerra y su papel crucial en la resistencia y la lucha por un futuro mejor. Es así como las mujeres vuelven a aparecer como figuras redentoras.

Para concluir esta parte, Forner reinterpreta los temas y las figuras religiosas no desde una perspectiva antropocentrista, como lo plantea la crítica, sino desde una perspectiva de género. Usa símbolos o imágenes cristianas, en particular la de Cristo, en un contexto político o social dominado por una mujer, para vehicular un mensaje de oposición al autoritarismo y fascismo, con el fin de promover la justicia social hacia el conjunto de las mujeres. El contexto de la guerra civil española y de la Segunda Guerra Mundial hace referencia a la violencia del sistema patriarcal y autoritario que oprime a las mujeres. De hecho, las figuras que ejercen la violencia en las obras suelen ser masculinas. La artista critica las estructuras de poder establecidas mediante los símbolos religiosos reinterpretados, y alienta a la resistencia y liberación del colectivo femenino. La llaga de Cristo se reinterpreta como incapacidad por parte de las mujeres para procrear y ser madres, lo que va en contra de las normas eclesiásticas. Los pechos de las mujeres no se presentan con una función de amamantamiento al Niño Jesús, sino como un mero símbolo del desamparo femenino. Las mujeres, tradicionalmente presentadas en un contexto de embarazo, maternidad o domesticidad, aparecen ahora en un contexto político, como símbolos tanto de lucha colectiva como de paz. Con el tópico del “Ni ver, ni oír, ni hablar”, muy recurrente en la obra de Forner, denuncia la censura que sufren las mujeres. Asimismo, el imaginario del apocalipsis se vincula con el sentimiento de sufrimiento femenino. Las mujeres se presentan también como potenciales figuras cristianas politizadas, como especies de líderes, sobre todo en la obra *Amanecer*, y a la vez símbolos de paz y solidaridad con los oprimidos. Son vistas como las nuevas redentoras, especialmente en la obra *Retablo del dolor*, debido al fenómeno de feminización de Cristo. Su actitud de abnegación frente a su aparente sufrimiento demuestra que están dispuestas a dar su vida por la salvación del mundo. Las mujeres emergen también como símbolos de sororidad, ya que aparecen a menudo preocupadas por otras mujeres que están sufriendo, pidiendo auxilio para ellas o sintiendo su mismo dolor por compasión. Se valora la actitud de cuidado entre las mujeres, que se aleja del esquema tradicional religioso que solía representar una mujer cuidando necesariamente de un niño o de un hombre.

Como veremos a continuación, Forner, tanto como Borges, se inscribe en la filiación de la pintura política de denuncia de las injusticias, centrándose en la cuestión de la violencia de género.

C) De amas de casa a figuras políticas

1) Las mujeres como amas de casa en la pintura tradicional

Del siglo XVII hasta el siglo XX se representan a las mujeres como amas de casa en la pintura tradicional. Los artistas plasmaron en sus lienzos escenas de la vida doméstica, capturando con detalle las labores y el entorno hogareño que definían la existencia de muchas mujeres. Estas representaciones no sólo reflejan la realidad cotidiana, sino que también revelan las expectativas culturales predominantes sobre la feminidad y la asignación al trabajo doméstico. Desde las detalladas escenas de interior del realismo hasta las exploraciones más subjetivas del impresionismo y del modernismo, las pinturas de amas de casa nos permiten establecer hoy en día una reflexión profunda sobre el reconocimiento y la valorización del trabajo femenino no remunerado y, en muchos casos, invisible, que sostenía a las estructuras familiares y sociales. En las obras que estudiamos a continuación, se solían representar a las mujeres realizando labores como la preparación de la comida, el cuidado y la limpieza de la vajilla, las compras, el cuidado a los hijos, el planchado y la costura. Era impensable ver a un planchador o un lavadero. En efecto, los promotores del discurso patriarcal señalaron que la naturaleza masculina se caracterizaba por su “racionalidad, imparcialidad, independencia, atributos necesarios para ocupar el espacio público²¹⁸”, es decir, el espacio de la administración y de las decisiones políticas. En cambio, la naturaleza femenina tenía como rasgos característicos la emoción, la dependencia, el amor a los otros y el altruismo; por lo que sólo podía corresponderle un espacio: el doméstico. Las mujeres tenían que someterse a un papel pasivo y enclaustrado, y ceder el control político a los hombres. Las tareas que tenían que ver con lo textil (sea su producción, reparación, limpieza o secado), la cocina y la limpieza de la casa eran consideradas tareas propias de las mujeres. Por lo tanto, el arte se fue llenando de imágenes de mujeres ante una plancha o una tabla de lavar. En aquella época, la pintura de las mujeres era la

²¹⁸ Aimée Vega Montiel, “Por la visibilidad de las amas de casa: rompiendo la invisibilidad del trabajo doméstico”, *Política y cultura*, n° 28, 2007, p. 175.

de “ángeles del hogar”, porque era el cotidiano de todas. Por eso se hicieron comunes los términos de “lechera”, “tejedora” y “lavandera”, por ejemplo. Todas las labores relacionadas con la ropa fueron confiadas desde hace siglos a las mujeres cuando es un trabajo precario, repetitivo, de larga duración, subpagado y de riesgo. En efecto, el manejo de la ropa sucia y mojada era vector de transmisión de la tuberculosis. En el documental *La historia olvidada de las amas de casa*²¹⁹, llevado a cabo por la realizadora Michèle Dominici, hay cinco mujeres que dan su testimonio de lo que vivieron en la mitad del siglo XX, en Francia, en calidad de amas de casa. Una de ellas cuenta que, después de haberse casado, dejó su pasatiempo y afición de escribir relatos para dedicarse plenamente al hogar, volverse ordinaria, discreta e invisible. La realizadora del documental consiguió reconstruir la historia de esas mujeres a partir de sus diarios íntimos. Una mujer llamada Ana escribe: “¿Cómo llegué a esto? A este cansancio, a este aburrimiento. Siempre las mismas cosas, los mismos gestos, una vida tan cotidiana. Ningún entusiasmo y apenas tiempo [...] Formar un hogar era el único futuro permitido²²⁰”. Todas las mujeres relataban una vida semejante, sometida a las mismas reglas. Como lo explica la investigadora Luz Adriana Hoyos en su artículo, esas reglas venían de la prensa, los manuales, la radio, es decir los medios dirigidos por el gobierno:

Hay que tener en cuenta que durante todo el siglo se definió la imagen idealizada de la mujer de élite a través de la prensa y los manuales, escritos tanto por hombres como por mujeres. Las características de lo femenino que se privilegiaron tenían que ver con la mujer virginal y angelical, obediente, sumisa, sacrificada y virtuosa en las labores domésticas²²¹.

En la radio, los periodistas se dirigían a las mujeres para indicarle cómo tenían que vestirse y cumplir con sus tareas domésticas. También la publicidad y las revistas femeninas contribuyeron en que las mujeres pensarán que su rol era ése. Los medios de comunicación y los artistas hacían retratos de amas de casa para legitimar ese modelo de lo femenino. Lograron la interiorización de este modelo en la mentalidad femenina, convirtiéndose en *habitus*²²². Cabe añadir que se consideraba el trabajo doméstico como inactividad. No se reconocía como trabajo, sino como

²¹⁹ Michèle Dominici, “L’histoire oubliée des femmes au foyer” [vídeo en línea], 2022. [www.dailymotion.com/video/x8c6q78 (consultado el 30 de agosto de 2024)]

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ Luz Adriana Hoyos, “Rosas y espinas: Representaciones de las mujeres en el arte colombiano”, *Revista CS*, 2015, p. 93.

²²² *Ibid.*, p. 95.

mera obligación familiar por parte de las mujeres²²³. Se consideraba que su labor era la de cuidar a los otros, y esa consideración se manifestó a través de varios elementos: la no remuneración, la jornada interminable, la multiplicidad de actividades, las duras condiciones de trabajo, la falta de



libertad de acción, la falta de garantía social, la invisibilidad y la soledad.

Figura 56: *Mujer colgando un gallo en su ventana*, Gérard Dou, 1650, óleo sobre madera, 26 × 20 cm.

La obra *Mujer colgando un gallo en su ventana* fue pintada en 1650 por Gérard Dou, un pintor holandés que solía tratar la temática de las escenas domésticas con gran detallismo y usando el claroscuro. Presenta a una mujer asomada a una ventana, que de hecho es un tópico, es decir, un tema recurrente en la historia del arte e incluso en la literatura. Este motivo se asocia con las ideas de contemplación, introspección, aislamiento y el papel de las mujeres en la sociedad. La ventana puede interpretarse como un símbolo de transición entre la vida privada y

²²³ Aimée Vega Montiel, *art. cit.*, p. 178.

la pública²²⁴. La figura femenina en esta liminalidad sugiere la separación de estos dos mundos. Generalmente, las mujeres están en el espacio interior, mirando hacia la ventana donde pueden observar a los hombres, en el exterior. Este tópico presenta a una mujer recluida en su condición de oprimida, condición de la que sólo se libera cuando ella pasa a través de la ventana; por eso se la representa a menudo aspirando a franquear la frontera encarnada por la ventana. También las cortinas, aunque casi imperceptibles por su color muy oscuro, remiten a la transición entre espacios: actúan como una barrera. Además, el gallo desempeña un papel importante en esta obra. En efecto, la representación de la mujer colgando un gallo puede simbolizar la diligencia y el papel fundamental de las mujeres en la gestión del hogar. El gallo suele simbolizar la vigilancia y protección puesto que, según las tradiciones, protege al hogar de los malos espíritus²²⁵. En este contexto, el gallo remite al rol protector de las mujeres en el hogar. Es también un símbolo de vitalidad y energía que podría referir al esfuerzo de las mujeres en sus labores domésticas, sugiriendo su papel vital en la gestión y el mantenimiento del hogar. De hecho, la candela presente en la parte derecha del cuadro transmite también la idea de fuerza y determinación. El gallo se asocia también a la rutina puesto que su canto marca el inicio del día, y simboliza entonces la regularidad de la vida doméstica y las responsabilidades diarias del ama de casa. El hecho de que la protagonista esté colgando el gallo sugiere una actividad específica relacionada con la preparación de alimentos, indicando el trabajo constante y esencial que las mujeres realizaban a diario en la cocina. Por añadidura, la jaula de pájaro en la parte derecha del cuadro es símbolo de confinamiento y restricción. En efecto, considerando que los pájaros representan la libertad por su capacidad de volar, el hecho de privarlos de ello transmite la idea de opresión. Sugiere cierto confinamiento psicológico, como si las mujeres se sintieran atrapadas en la rutina de su vida.

Podemos establecer un paralelo con la producción artística de Kate Millett, una figura destacada del feminismo estadounidense. Entre 1967 y 1996, desarrolló una obsesión con un objeto particular: la jaula, símbolo del encierro. Fue una escultora, aunque tuvo que luchar durante toda su vida por el reconocimiento de este estatus, dado que hacia 1950, la escena artística era casi exclusivamente masculina y refractaria a la idea de que una actividad como la

²²⁴ José Manuel Pedrosa, “Mujeres en la ventana: alegorías del cuerpo, alegorías del alma” en Rebeca Sanmartín Bastida y Rosa Vidal Doval, *La metamorfosis de la alegoría: discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*, 2005, pp. 331-348.

²²⁵ María Soledad Temprano Peñin, “El gallo: el otro protagonista de las fiestas de quintos”, *Revista de folklore*, n° 173, 1995, p. 169.

escultura pudiera ser ejercida por mujeres. La artista suele usar la jaula en sus obras como metáfora de la violencia de género²²⁶. Se inspiró en un hecho noticioso de una violencia inaudita: el sórdido asesinato de la joven Sylvia Likens, quien fue encerrada y torturada en el sótano de la casa por su tutora²²⁷. Escribe: “En cuanto a las mujeres, siempre lo supe [...] que esa era nuestra vida. El encierro. El encierro dentro del encierro, un laberinto de cajas [...] Todo eso era puramente teórico hasta Sylvia Likens²²⁸”. En su primera obra-jaula, la instalación *Trap* (1967), expuesta en Nueva York, asocia la forma de los barrotes con la de las piernas de las mujeres para introducir la idea de las violencias sufridas. Denuncia el hecho de que éstas son víctimas de un encierro socialmente organizado y enmascarado. Asimila así el espacio doméstico, lugar dedicado a lo “femenino” según el sistema patriarcal, a una prisión.



Figura 57: *Trap*, Kate Millett, 1967, instalación con barrotes.

²²⁶ Marie-Dominique Gil, “Du crime à l’œuvre : la symbolique de la cage chez Kate Millett”, *Les Cahiers de l’École du Louvre. Recherches en histoire de l’art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie*, n° 15, 2020, p. 2.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ Kate Millett, “From the Basement to the Madhouse”, *Art Papers*, 1988, p. 43. Traducción propia del original en inglés: “With women, I have always known. That was our life – confinement. Confinement with confinement, a Chinese nest of boxes [...]. All that was merely theoretical until Sylvia Likens”.

Su otra obra, *Situations*, expuesta en 1968, obligaba a los espectadores a descender por una escalera muy oscura, luego entrar en un sótano mal iluminado y húmedo, con una puerta principal que se cerraba con llave. Así, los espectadores estaban encerrados, mientras observaban la obra: siluetas aprisionadas. De este modo, experimentaban el encierro y la vulnerabilidad vivida por las mujeres. Cabe señalar que la diferencia entre la obra *Mujer colgando un gallo en su ventana* de Gérard Dou y la de Kate Millett es que el primero presenta la jaula y su símbolo de encierro como algo positivo, como si quedarse en casa fuera el deber de las mujeres, mientras que la artista denuncia esa asociación.

Volviendo al análisis de la obra de Gérard Dou, reconocemos la vestimenta típica de la mujer del hogar: la cofia (una especie de gorro de lino blanco que cubría el cabello) y un delantal que le sirve para proteger su ropa de la suciedad. Notamos una tetera, probablemente de acero, que transmite la idea de tranquilidad, simplicidad y ritual; dado que es un objeto símbolo de relajación que se usa como tradición en varias culturas. En cuanto a la cesta, refleja la recolección y el trabajo: en efecto, en una cesta se suele llevar alimentos o productos para la familia. Por lo tanto, este elemento representa el cuidado y la atención a las necesidades diarias de la familia, así como el rol de proveedor y cuidador de las mujeres en la vida doméstica. En resumen, esta escena desvela, seguramente de manera involuntaria, considerando la época, las limitaciones sociales y expectativas impuestas a las mujeres, quienes a menudo estaban confinadas a roles domésticos y privados.



Figura 58: *Las hilanderas*, Diego Velázquez, 1657, óleo sobre lienzo, 167 × 252 cm.

La obra *Las hilanderas*, también conocida como *La leyenda de Aracne* fue realizada en 1657 por el español Diego Velázquez. Muestra una escena de mujeres trabajando en una fábrica de tapices. La obra está dividida en dos planos distintos: en el primer plano, cinco mujeres están ocupadas con el trabajo de hilar y tejer; en el segundo plano, a través de un arco, se puede ver una escena mitológica con tres mujeres. En el primer plano, las mujeres representan el trabajo artesanal y la industria textil. La atención al detalle en las herramientas y las acciones de las hilanderas refleja la importancia y el respeto por estas labores. La escena en el fondo se interpreta comúnmente como una representación de la fábula de Aracne, narrada por Ovidio en *Las metamorfosis*. Aracne, una talentosa tejedora, desafía a la diosa Atenea a un concurso de tejido y es transformada en araña como castigo por su arrogancia. Además, esta pintura constituye una abismación, porque es una obra de arte que trata del arte y la creación, que nos propone una reflexión sobre la habilidad de tejer. Velázquez presenta una doble narración, es decir, una yuxtaposición entre una escena de la vida cotidiana de las mujeres y una escena mitológica en el fondo. Eso hace que la realidad y la mitología se entrelacen y se confundan, y puede considerarse una manera de relacionar la labor doméstica de las mujeres con el tema de la divinidad y el poder. En efecto, la vencedora en esa historia es Aracne, dado que se enfrentó a la

diosa con su trabajo como medio²²⁹. Esta obra presenta un elogio a las mujeres que realizan su tarea a la perfección, lo mejor posible, prometiéndoles que así podrán equivaler a las diosas. Velázquez eleva a las mujeres tejedoras por la destreza que ponen en su trabajo y las anima a seguir con este rol que les fue prescrito. Promueve a las mujeres como “ángeles del hogar”, la idea según la cual tenían que dedicarse exclusivamente a las tareas domésticas y familiares. Es así como esta obra encarna una valoración estratégica de las labores domésticas.



Figura 59: *La lechera*, Johannes Vermeer, 1658, óleo sobre lienzo, 45,5 × 41 cm.

La famosa obra *La lechera* realizada en 1658 por el neerlandés Johannes Vermeer es una pintura que muestra a una mujer joven, probablemente una sirvienta, vertiendo leche de una jarra en un cuenco. La escena tiene lugar en una cocina sencilla y es un ejemplo emblemático de la domesticidad tranquila y la vida cotidiana del siglo XVII. La serenidad y el realismo se desprenden gracias a la luz natural que entra por la ventana e ilumina a la mujer y a los objetos alrededor con unos colores principalmente cálidos y terrosos. El tono azulado de la luz nos remite a un amanecer, donde comienza la labor de la muchacha que consiste en remojar el pan duro en la leche. La mujer lechera es la figura principal: está centrada y rodeada de elementos

²²⁹ Pilar Jordán del Cerro, “Las hilanderas o la fábula de aracne de Diego Velázquez”, *Casos prácticos*, p. 178.

cotidianos como una mesa con pan, un cesto y diversos utensilios de cocina. Vermeer trata una escena de género que transmite la calma y tranquilidad de los trabajos domésticos en una atmósfera sana y apacible²³⁰. En efecto, representó a la lechera con unas formas generosas o redondas, por así decirlo, en su típica función nutritiva. La leche y el pan son elementos básicos de la dieta y simbolizan la nutrición y el sustento. La mujer está mirando tranquilamente el hilo de leche que corre de la jarra, lo que constituye una escena familiar. Con su vestimenta de sirvienta, reconocible por su cofia blanca, su corpiño amarillo, su amplio delantal azul atado a la cintura, y puesto que está en mangas de camisa, encarna el trabajo doméstico. La pintura celebra la simplicidad y la dignidad de la vida cotidiana; la figura de la lechera está representada con gran respeto, lo que sugiere una admiración por las tareas domésticas y la labor de las mujeres en el hogar. La cabeza y los ojos de la mujer se dirigen hacia abajo, hacia la labor que está realizando. Esto desvela que está completamente absorta en su tarea, con una gran concentración y devoción al trabajo. Según Ana Lourdes Ross Aguilar, esta obra muestra una alegoría de la virtud por la dedicación y la prestancia para el trabajo doméstico²³¹. Además, hay un efecto voyeurístico que se debe a la perspectiva de contrapicado que monumentaliza al personaje visto desde abajo. El espectador tiene la impresión de presenciar la intimidad de una escena cotidiana, como si fuera una intrusión. La lechera está aislada en su actividad y no es consciente de que está siendo observada, lo que crea una sensación de que el observador está mirando sin ser visto, a la manera de un *voyeur*. Por fin, si nos fijamos más precisamente en la obra, notamos en el fondo una estufa de pie, que es símbolo del deseo de amor y fidelidad. Este elemento se reitera con los mosaicos que tienen dibujos de cupidos²³².

²³⁰ Ana Lourdes Ross Aguilar, “La lechera de Jan Vermeer”, *Revista Bimestral de Literatura, Artes y Algo Más*, n° 18, 2024, p. 33.

²³¹ *Ibid.*, p. 34.

²³² *Ibidem*.

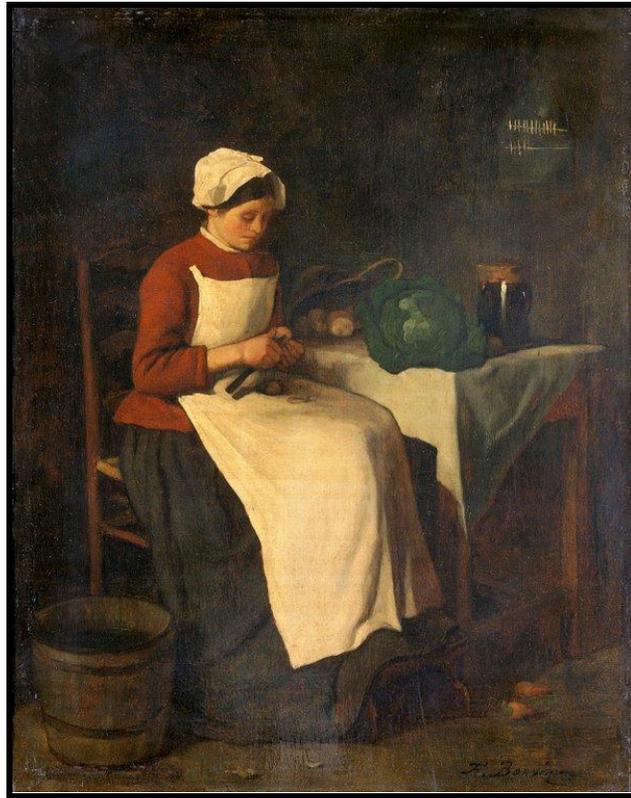


Figura 60: *La joven ama de casa*, François Bonvin, hacia 1850, óleo sobre lienzo.

La obra *La joven ama de casa* realizada por el pintor y grabador francés François Bonvin hacia 1850 representa a una mujer joven en un interior doméstico, ocupada con una tarea del hogar. Parece estar en el comedor dado que está sentada en una silla, cerca de la mesa. Está pelando lo que parecen ser papas, y lleva la tradicional cofia blanca y un delantal que le cubre toda la parte delantera del cuerpo (tanto las piernas como el pecho). De nuevo, la escena es íntima y tranquila, mostrando a la mujer absorta en su actividad. La iluminación es suave y natural, lo que crea una atmósfera cálida y apacible. También permite resaltar los objetos domésticos que están en la mesa: una cesta con papas, un gran plato y una jarra. Estos elementos tienen que ver con la provisión o la alimentación: por ejemplo, la papa es un alimento básico y esencial que simboliza la nutrición. Por añadidura, parece haber zanahorias en el suelo. Por fin, llama la atención la pequeña pizarra colgada del muro en la cual aparecen varias líneas blancas que fueron tachadas por una más larga, lo que probablemente representa los días que pasaron. Eso nos da a entender que el ama de casa está contando cada día que pasa, y subraya su aburrimiento debido a su rutina y a las tareas domésticas con las que tiene que cumplir a diario.



Figura 61: *Las Planchadoras*, Edgar Degas, 1884-1886, óleo sobre tela, 81 × 76 cm.

La obra *Las Planchadoras*, en francés “Les Repasseuses”, realizada entre 1884 y 1886 por Edgar Degas es una pintura hecha con pasteles que representa a dos mujeres trabajando en una lavandería. El artista solía representar el mundo obrero y en particular el trabajo femenino de manera realista y con una mirada neutra; sin embellecer ni juzgar su cotidiano. Degas captura un momento cotidiano, mostrando la realidad de la vida laboral de las mujeres de la clase trabajadora en el siglo XIX; en aquella época, la planchadora era una figura moderna. Las mujeres del óleo están ocupadas con el arduo trabajo de planchar, una tarea repetitiva, prolongada, aburrida y exigente físicamente. Las planchadoras, a lo largo de los siglos, tuvieron que lidiar con herramientas pesadas y condiciones de trabajos difíciles: eran planchas de hierro calentadas en fuegos abiertos. Incluso con las planchas de gas, existía el riesgo de fuga de gas y posibles incendios que era una preocupación constante²³³. De hecho, en un documental de Michèle Dominici, una ama de casa llamada Francina relata que solía lavar la ropa primero en la bañera, luego en una tabla, con un cepillo, lo que era muy agotador y hacía mucho daño en la espalda. Según los testimonios reunidos, el ama de casa se levantaba a las seis de la mañana y no

²³³ María Varga, “Historia y evolución de la plancha”, *Maestros del planchado* [en línea], s.f. [<https://maestrosdelplanchado.com/historia-plancha/>] (consultado el 30 de agosto de 2024)]

se acostaba antes de las 22 horas²³⁴. Por otro lado, el tiempo equivalente en horas semanales que dedicaban las mujeres al trabajo doméstico era de unas 45 horas²³⁵. La obra transmite la sensación de cansancio de las trabajadoras de una manera expresiva, dado que la planchadora de la izquierda está bostezando fuerte, mientras se estira el cuello, y su compañera, con la espalda encorvada, sigue obstinadamente su tarea. Notamos que una planchadora lleva en la mano una botella de vino, lo que desvela su hartazgo y necesidad de drogarse para escapar de la realidad.

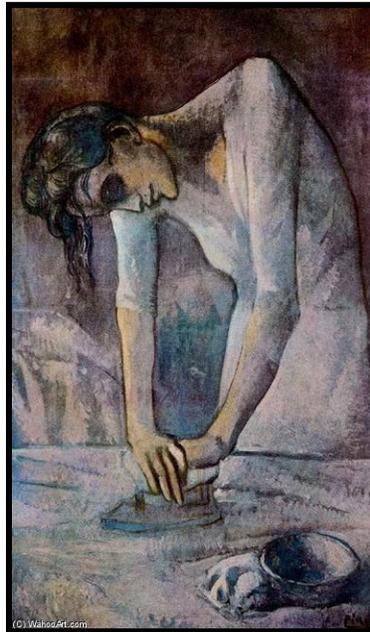


Figura 62: *La Planchadora*, Pablo Picasso, 1904, óleo sobre lienzo, 116,2 x 73 cm.

En el mismo tema, el famoso Pablo Picasso pintó en 1904 el lienzo *La Planchadora*, marcado por su dramatismo, para representar el cansancio infinito de la tarea de planchar. Muestra la soledad de una mujer agotada por el trabajo y resalta la dureza de una vida agobiante. Se nota por las formas angulosas de la figura femenina que se vuelve inquietante, también por su delgadez enfermiza, sus enormes ojeras y su cuerpo encorvado que dan una sensación de agotamiento infinito²³⁶.

²³⁴ Michèle Dominici, *op. cit.*

²³⁵ Aimée Vega Montiel, *art. cit.*, p. 190.

²³⁶ Santiago Belausteguigoitia, “Sevilla acoge el cansancio infinito de 'La planchadora', de Picasso”, *El País* [en línea], 17 de abril de 2007. [https://elpais.com/diario/2007/04/17/andalucia/1176762137_850215.html] (consultado el 30 de agosto de 2024)]



Figura 63: *La femme au foyer*, Willem Van Odekerken, 1890, óleo sobre lienzo, 45 x 35 cm.

La obra *La femme au foyer*, es decir “El ama de casa”, realizada en 1890 por el pintor neerlandés Willem Van Odekerken representa a una mujer en el interior de su hogar ocupada con tareas domésticas. La mujer es retratada con un aire de serenidad y dedicación mientras desempeña sus responsabilidades hogareñas. La atmósfera es cálida dado que la paleta de colores está dominada por tonos cálidos y tierra como marrones y ocre. Estos colores transmiten una sensación de comodidad, evocando el ambiente acogedor del hogar. Alrededor de la mujer están los utensilios de cocina, como unos platos grises -de aluminio o acero-, un posible colador, una cesta de mimbre y otra de acero de color oro. Llama la atención lo brillante de esos utensilios, lo que demuestra que han sido limpiados por el ama de casa y que esa es la tarea que está realizando en este momento. En efecto, aparece un recipiente de cerámica color tierra delante de ella, que está lleno de algún producto para limpiar la vajilla. Incluso la olla dorada que la mujer lleva en sus manos aparece muy brillante. El artista transmite la idea de que las mujeres son las que cuidan de la casa y, por lo tanto, de su familia.

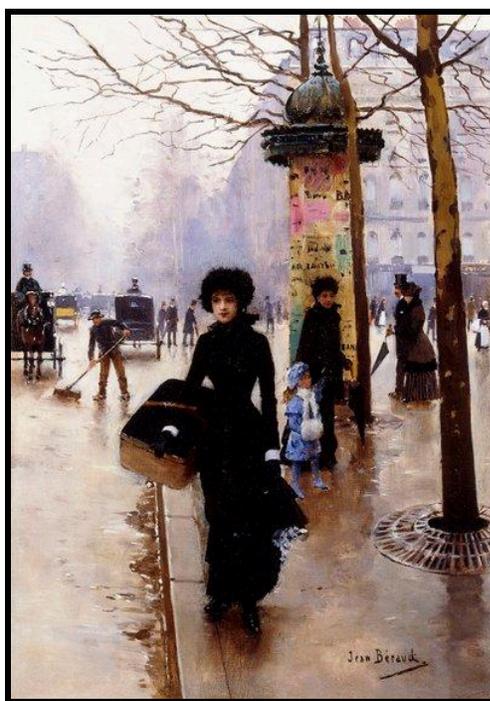


Figura 64: *Una Parisina*, Jean Béraud, 1890, óleo sobre lienzo.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, notamos un cambio en la manera de representar a las mujeres a nivel del rol que se le atribuyen en las pinturas. Se empiezan a representar en el espacio público y urbano, en medio de la calle, de manera independiente. Por ejemplo, en la obra *Una Parisina*, realizada en 1890 por Jean Béraud aproximadamente al final del siglo XIX, una mujer está caminando sola en plena calle. Sin embargo, no hay que menospreciar el hecho de que la mujer en esta obra, y de esa época, sigue realizando las tareas domésticas para el hogar; dado que lleva una gran cesta en su brazo, sugiriéndonos que está por hacer las compras. Detrás de ella, hay una mujer vestida de la misma manera, siguiendo la moda parisina de la época, lo que nos da a entender que las dos mujeres seguramente pertenecen a la burguesía. Según nos dice Luz Adriana Hoyos en su artículo, era común que en los retratos femeninos se mostraran los mejores vestidos y adornos de las amas de casa pertenecientes a las clases acomodadas, acordes con las modas que venían de Europa. Se representaban las mujeres del “Bello sexo”²³⁷ siguiendo el modelo idealizado de las mujeres ligadas al ámbito doméstico, con virtudes espirituales y morales, cumpliendo con su rol de madres y esposas. De esta forma,

²³⁷ Luz Adriana Hoyos, *art. cit.*, p. 95.

los retratos funcionaban como elementos de distinción entre las mujeres de clases altas y las de otros sectores sociales. En la obra, la mujer de atrás lleva de la mano a una niña, lo que muestra al espectador de la obra el ejemplo y modelo de madre protectora con el que tienen que cumplir las mujeres. Asimismo, aún más atrás, a la derecha, una mujer acompañada por su marido lleva un sombrero y un uniforme, lo que denota también una vestimenta de la clase alta. Nos transmite esta vez la idea de que la mujer es dependiente de su marido. En resumen, en esta pintura, es de notar cierta evolución del papel de las mujeres en la sociedad dado que éstas ya no están representadas necesariamente en el espacio doméstico ocupándose de la cocina, de la preparación de la comida o de lavar la ropa, sino que aparecen ahora en el espacio público y no necesariamente acompañadas de su marido. Sin embargo, seguimos encontrando estereotipos según los cuales son ellas quienes hacen las compras, se ocupan de los niños y tienen que estar acompañadas por su marido.



Figura 65: *Femme aux seaux*, Kazimir Malevich, 1912-1913, óleo sobre lienzo, 80,3 × 80,3 cm.

La obra *Femme aux seaux*, es decir “Mujer con baldes”, fue realizada entre 1912 y 1913 por el renombrado artista ruso Kazimir Malevich, uno de los pioneros del arte abstracto y el suprematismo. Esta obra muestra a una mujer cargando dos cubos, representada de manera estilizada y con influencias cubistas. La figura de la mujer está fragmentada en formas geométricas y planas. Los colores y juegos de tonos acentúan los volúmenes de la composición y

la fragmentación de la figura femenina. Hay un efecto de movimiento y energía creado por la fragmentación de la composición que resalta la acción de cargar los cubos. La obra se enfoca en una tarea doméstica común que es la de llevar agua. Los cubos que la mujer lleva pueden ser interpretados como símbolos de la carga diaria y las responsabilidades de las mujeres. La tarea de llevar agua es representativa de las labores domésticas esenciales y no remuneradas, destacando la importancia y la dureza del trabajo femenino. Cabe añadir que esta obra es una nueva versión de la pintura que realizó Malevich un año antes, en 1911, titulada *Paysanne aux seaux et enfant* y cuyo estilo es neo-primitivo.



Figura 66: *Paysanne aux seaux et enfant*, Kazimir Malevich, 1911, óleo sobre lienzo, 73 x 73 cm.

Al comparar la obra precedente con ésta, más antigua, comprendemos que el artista convirtió a las dos figuras y los cubos en láminas de metal onduladas. Su estilo primitivismo se transformó bastante radicalmente en estilo futurista. En esta obra, notamos una desproporción de las formas de las dos figuras: las manos, los pies, los brazos y la cara son enormes en comparación con el resto de la composición. Eso sirve para acentuar la idea de trabajo, que se hace mediante los brazos y los pies, y también la expresión de agotamiento de la campesina. Su cansancio es notable por las arrugas que tiene en la frente y por la inclinación de su cabeza hacia abajo como lo muestran sus ojos que se dirigen hacia arriba. El peso de los duros trabajos que se

realizan desde hace años en los campos se transparenta en la forma de los cuerpos y miembros desmesurados. Las manos y los pies están aplanados, y las figuras aparecen estáticas. Los gestos son bastante rígidos, como si las figuras fueran meros títeres. Además, notamos en la parte izquierda de la obra la presencia de un gallo que está picoteando, lo que otorga a esta composición un carácter primitivo e ingenuo.



Figura 67: *Pelando patatas*, Luis Seoane, 1950, tinta china sobre papel, 23 x 33 cm.

En la obra *Pelando patatas* realizada en 1950 por el pintor Luis Seoane, quien es el “padre” de la abstracción en Galicia, representa a una mujer monumental, con formas rotundas, mostrando su solidez, la cual viene reforzada por unos colores vivos. La protagonista está en su hogar, en el ámbito doméstico, dedicada a las labores de la cocina. Su rostro demuestra aburrimiento y monotonía en lo que hace²³⁸. Así, esta escena nos da la sensación de que la vida de esta mujer carece de estímulo, sin incentivo ni salida. En los años cincuenta, después de la Segunda Guerra Mundial, se expandió el rol de ama de casa para las mujeres²³⁹, ya que la sociedad propugnaba el trabajo pagado para los hombres por el hecho de que eran los soldados, considerados como los héroes. Se difundió la idea según la cual casarse y convertirse en ama de

²³⁸ María Dolores Villaverde Solar, “Mujer y trabajo en la pintura gallega del siglo XX”, *Segundo Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, 2010, s.p.

²³⁹ Michèle Dominici, *op. cit.*

casa era un porvenir maravilloso e ideal para las mujeres, tal como si fuera un cuento de hadas. Sin embargo, entre los diarios encontrados de las mujeres de la época, un testimonio dice: “Ya no tengo vida intelectual. Todo lo que me interesaba cuando era estudiante: la historia, la política, la filosofía, parece tan lejano²⁴⁰”. El ama de casa no puede estar en busca de creatividad, construir un proyecto singular o desarrollar su cultivo del conocimiento de sí misma. Como lo dice Marcela Lagarde, su subjetividad “queda definida por los sujetos y por los objetos con los que interactúa en su cotidianidad, mas no por ella²⁴¹”. De hecho, una llamada Ruby cuenta que pasó por un episodio de depresión, como varias, quienes tuvieron que hacerse recetar antidepresivos²⁴². En efecto, su rol muchas veces conducía a sentimientos de aislamiento, insatisfacción y depresión, porque sentían que sus vidas carecían de propósito más allá de las responsabilidades domésticas. Incluso en Estados Unidos, durante las décadas de 1960 y 1970, las mujeres usaban comúnmente Valium para tratar la ansiedad, los espasmos musculares y las convulsiones. Es lo que afirma también la autora y socióloga Ann Oakley, en su obra *The Sociology of Housework*: queriendo conocer la percepción de las amas de casa inglesas sobre su vida y trabajo, concluye que el trabajo doméstico genera efectos que obstaculizan el bienestar de las mujeres. A modo de ejemplo, provoca la reducción de la interacción con los otros sujetos, así como los sentimientos de monotonía, aislamiento, y desemboca a menudo en una depresión²⁴³.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM, Coordinación General de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, 1990, pp. 110-111.

²⁴² Michèle Dominici, *op. cit.*

²⁴³ Ann Oakley, *The Sociology of Housework*, University of Bristol, Policy Press, 2018, p. 185.



Figura 68: *Mujer con molinillo*, Luis Torrás, 1965, temple sobre lienzo, 116 x 89 cm.

En la obra *Mujer con molinillo* realizada en 1965 por el pintor Luis Torrás, se retrata a una ama de casa que se está afanando en moler café. Viste sencillamente, pues lleva un mandil, y el hecho de que no se le vea el rostro y que no se la pueda identificar hace que el espectador piense que puede ser cualquier mujer. Se desprende su soledad por el ambiente interior en que se encuentra: las paredes que la rodean aluden una vez más a la reclusión y monotonía de esa vida que parece ser inseparable del hecho de nacer mujer. De hecho, Simone de Beauvoir advirtió sobre esta experiencia de vacío y negación que el espacio doméstico confiere a las mujeres, en tanto les exige la satisfacción a las necesidades de los otros²⁴⁴.

Para concluir, estas obras ofrecen representaciones de mujeres en el hogar en contextos de cocina, cuidado de los niños y tareas domésticas. Pertenecen a diferentes épocas y estilos artísticos, pero, aun así, los artistas destacan siempre el papel central de las mujeres en la gestión del hogar y las tareas domésticas. Lo vemos a través de los símbolos que remiten al hogar y están asociados con la figura femenina. El gallo, que transmite la idea de vigilancia y protección del hogar, así como de energía y rutina sirve de comparación con el rol atribuido a las mujeres. Tienen como similitud la función principal de mantener el hogar a diario. El cesto es un elemento

²⁴⁴ Simone De Beauvoir, *El segundo sexo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2015, pp. 367-887.

recurrente en esas pinturas, precisamente porque simboliza la provisión de alimentos y remite, entonces, al rol proveedor de la madre. De la misma manera, se repite la representación de los alimentos básicos como el pan, la papa y la leche, manipulados o cocinados por las mujeres, para vincularlas con la función nutritiva. Es por ello, también, por lo que el ama de casa suele verse con formas generosas; porque es quien alimenta a los demás. Otro símbolo es el de la jaula que hace referencia al confinamiento de las mujeres y a su obligación de quedarse en el espacio privado. Suelen ser representadas en piezas como la cocina, el comedor o la lavandería, para que piensen que su lugar en la sociedad es el de trabajar en el ámbito doméstico. En la mayoría de las representaciones femeninas de la época aparecen con la vestimenta típica de el ama de casa, lo que sirve para que se identifiquen únicamente de esta manera. Además, los artistas se empeñan en valorizar esas escenas domésticas a partir de un ambiente apacible, caluroso y acogedor, logrados mediante juegos de tonos, para que las mujeres que miran la obra interpreten la escena de una manera positiva, asociando la labor doméstica a su deber. Esos artistas llevan a cabo una valorización de todos tipos de trabajos domésticos, como el de hilar, tejer, pelar alimentos, cocinar, planchar, limpiar la vajilla o la ropa, cargar agua y hacer las compras. Incluso Diego Velázquez hizo un paralelo entre las mujeres tejedoras y las divinidades para subrayar el respeto por esta labor. Esta metáfora sirve para alabar a las mujeres que realizan su tarea a la perfección y así promover el concepto de “ángel del hogar”. Las amas de casa aparecen completamente absortas en su tarea, con mucha concentración y devoción por su trabajo, para que constituyan un ejemplo a seguir para las demás y, en particular, las espectadoras de esas obras. Esta valorización estratégica de las labores domésticas tiene como finalidad que las mujeres sigan creyendo que su función es únicamente materna y doméstica. Los artistas muestran la ardua labor que hacían las mujeres a menudo, como el de planchar, pero no para denunciar sus condiciones de trabajo ni la desigual repartición de las tareas domésticas entre hombres y mujeres, sino simplemente como algo normal, que formaba parte del cotidiano. Incluso alababan a esas mujeres por su fuerza. Sin embargo, la realidad que se esconde detrás de esas escenas valorizadas es el agotamiento físico, la reclusión, la soledad, el sentimiento de monotonía y hasta la depresión en caso de algunas mujeres.

Según Dolores Villaverde Solar, quien analiza la asociación entre las mujeres y el trabajo en la pintura gallega del siglo XX, la variación en la manera en que se representan en el arte depende de si quien pinta es una mujer o un hombre. La diferencia en la manera de tratar la

temática femenina no es tanto la fecha en la que se pinta, sino el posicionamiento de quien pinta²⁴⁵. Los hombres se muestran mucho más ligados a la tradición y aceptan el trabajo en casa como propio de las mujeres. Con esos cuadros, los pintores no intentan denunciar la situación de las mujeres, sino que simplemente pretenden reflejar en imágenes la cultura. Es decir, pintan un imaginario que no tienen por qué cuestionar. Para Dolores Villaverde, una mujer artista suele mostrar más crítica a la reclusión y falta de derechos del colectivo femenino que un hombre artista. Las mujeres son más reivindicativas y se niegan a aceptar la reclusión en el hogar, como veremos a continuación.

2) El cuestionamiento de la domesticación de las mujeres en la obra de Norah Borges

A principios del siglo XX, el cuestionamiento de la domesticación de las mujeres emergió como un tema central en el debate social y cultural. El auge del movimiento feminista, las transformaciones industriales y urbanas, y los cambios en la estructura familiar y laboral impulsaron una reevaluación de la domesticación de las mujeres. Se empezó a cuestionar el ideal de la “mujer ángel del hogar” que limitaba la participación femenina en el ámbito público y profesional. Las mujeres comenzaron a reclamar su derecho a participar en la vida pública, a acceder a la educación y a trabajar fuera del hogar. Este cuestionamiento se reflejó en el arte y la literatura de la época, donde se empezó a representar a las mujeres de manera más diversa, fuera de los confines tradicionales del hogar.

²⁴⁵ María Dolores Villaverde Solar, *art. cit.*, s.p.



Figura 69: *Mujer-casa*, Louise Bourgeois, 1985, óleo sobre lienzo.

A modo de ejemplo, la exposición *Women House* -que tuvo lugar en La Monnaie de Paris del 20 de octubre de 2017 hasta el 28 de enero de 2018- exploró los temas de género, del espacio doméstico y de la feminidad a través del trabajo de numerosas artistas contemporáneas. Las obras presentadas exploraban la casa como un espacio tanto de confinamiento como de creatividad para las mujeres. Las artistas feministas utilizaron metáforas domésticas para criticar los roles tradicionales de las mujeres en el hogar²⁴⁶. Cuestionan el rol asignado a las mujeres en los años de posguerra y esa ideología es perceptible en la serie de dibujos realizados por Louise Bourgeois, en particular su obra *Mujer-casa* (1985). Esta obra presenta un personaje híbrido dado que se trata de una mujer que se convierte en una casa.

²⁴⁶ “Exposition ‘Women House’: La maison, prison ou lieu d’inspiration?” *Paris Art Now* [en línea], 2024. [<https://www.parisartnow.com/women-house-la-maison-prison-ou-lieu-dinspiration/>] (consultado el 30 de agosto de 2024]



Figura 70: *Walking House*, Laurie Simmons, 1989, lámina en gelatina de plata, 211,4 x 200,4 cm.

En la misma idea, cabe destacar la obra *Walking House* de Laurie Simmons, quien personaliza la casa suburbana estadounidense de la clase media: representó a una mujer cuya parte alta del cuerpo se convirtió en una casa entera. Estas dos obras critican la asociación de las mujeres a la casa y todas las tareas domésticas asociadas a éstas. Ambas pertenecen al movimiento artístico feminista. Este último se definió y articuló durante la década de 1970. Inspirado por los cambios sociales de los años 60, el arte feminista nació de un movimiento que conectaba el activismo, la política social y el arte. Se enfoca en la experiencia femenina en el mundo moderno, y a menudo aborda los temas de la domesticidad y las tareas del hogar en el arte para criticar el patriarcado y los roles de género impuestos a las mujeres. Esta experiencia puede estar relacionada con el patriarcado, los roles de género, las tareas domésticas, la familia, la imagen corporal, la industria de la belleza, la maternidad, el racismo, la misoginia y el mundo del arte.



Figura 71: *Delantal de cocina para ama de casa*, Birgit Jürgenssen, 1975, fotografía.

Otra obra, aún más provocadora es la de la austriaca Birgit Jürgenssen, realizada en 1975, quien se presenta a sí misma luciendo un delantal en forma de estufa de la cual sale un pollo asado. Se trata de una sátira mordaz de las funciones nutricias y reproductoras de las madre de familia. Además, fue fotografiada de frente y de perfil, en blanco y negro, como si fuera una prisionera.

En cuanto a Norah Borges, recrea esos estereotipos con una distancia crítica. Representa a las mujeres limitadas por los roles reductores que se le atribuyen, por ejemplo el de la mujer dependiente de su marido. En efecto, en el período de posguerra, aunque las mujeres obtuvieron el derecho al voto, debían conquistar a un hombre y casarse para ser consideradas como realizadas y no sufrir el juicio de la sociedad. Antes de las reformas feministas de los años 1960 y 1970, el artículo 215 del código civil francés establecía que el marido era quien elegía la residencia familiar y la mujer estaba obligada a vivir con él: “El marido es el jefe de la familia. Él elige el lugar de residencia de la familia, y la mujer está obligada a vivir con él y a seguirlo a donde quiera que él decida residir²⁴⁷”. En la radio se escuchaba que la mujer estaba “por naturaleza, mejor hecha para estar en el hogar²⁴⁸”. Es este estereotipo que recrea Borges, tanto como el de la mujer proveedora, es decir, la que alimenta a la familia, y su rol de madre. A primera vista, la artista presenta a las mujeres en situaciones de dependencia hacia el marido y cuidado hacia la familia. También subraya que, a pesar de la clase social, las mujeres tienen un

²⁴⁷ Michèle Dominici, *op. cit.*

²⁴⁸ *Ibidem.*

rol de trabajadora muy reductivo en comparación con el de los hombres, como lo veremos en la obra *Montevideo*. Sus pinturas, tanto como sus escritos, están cargadas de simbolismo y reflexión, ofreciendo una reinterpretación del papel de las mujeres y promoviendo una visión más compleja de su identidad. Mediante sus pinturas, contribuye al discurso feminista y enriquece el panorama cultural de su tiempo.



Figura 72: *Pablo y Virginia*, Norah Borges, 1927, óleo sobre cartón, 49 × 59 cm.

En su pintura *Pablo y Virginia* realizada en 1927, llama la atención el título, el cual es una referencia a la novela *Paul et Virginie* de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre²⁴⁹ publicada en 1787. Los protagonistas son dos amigos de la infancia que viven en la isla de Mauricio en conexión con la naturaleza y se enamoraron inocentemente. Desarrollan una infancia idílica y libre en el entorno natural, pero un día la madre de Virginia obliga a su hija a irse a vivir a París para proporcionarle una educación y prepararla para la vida en la alta sociedad. Además, la madre quiere que su hija se case con un hombre rico para mejorar la situación financiera de su familia. Entonces, los dos jóvenes viven una separación forzada y cuando Virginia regresa a la isla unos tres años después, en el viaje su barco naufraga debido a una tormenta, lo que provoca su muerte. Es una novela que comienza con una situación inicial ideal y termina de una manera trágica. Constituye una crítica a la artificialidad y la corrupción de

²⁴⁹ Bernardin de Saint-Pierre y Jacques-Henri, *Paul et Virginie*, Paris: L'Imprimerie Royale, 1787.

la sociedad europea en contraste con la vida natural y sencilla. En efecto, muestra el destino de los hijos de la naturaleza corrompidos por el sentimentalismo falso y artificial que prevalecía en la época entre la élite francesa. Volviendo al análisis de la obra de Norah Borges, vemos a un hombre y una mujer que parecen ser pareja; lo podemos suponer por la manera en que cada uno busca la mirada del otro, y por los objetos que tienen en la mano que parecen ser regalos. El hombre lleva en la mano un pájaro; simboliza la fragilidad y la protección dado que el pájaro es visto como una criatura delicada²⁵⁰. Cuando un hombre lo lleva en sus manos, puede simbolizar el cuidado hacia éste y su responsabilidad de proteger algo tan vulnerable y precioso. Se puede establecer un paralelo entre el pájaro y la mujer, como si el hombre le prometiera a ella protegerla por el resto de su vida, mientras ella se queda en sus manos, en otras palabras, bajo su control. A cambio, la mujer le regala un racimo de uvas, símbolo de la fecundidad, la alegría, y la vida eterna. Ese racimo, por remitir a la fecundidad, se puede interpretar como la promesa de un bebé y por lo tanto de una descendencia. De hecho, el vientre de la mujer parece un tanto hinchado, como si estuviera embarazada. Puesto que el racimo también simboliza la alegría y vida eterna, podemos entenderlo como una promesa de que ella siempre estará para acompañar a su pareja en sus objetivos y ambiciones, para hacerlo feliz. Así, nada más con los objetos que llevan en las manos, se destacan los roles atribuidos a cada uno, según su género. A las mujeres se les atribuye el rol de madres y acompañantes del marido, mientras que a los hombres se les atribuye el rol de “guardianes” de sus esposas. Si nos fijamos en los colores, la mujer está vestida completamente de rosa, color que simboliza la feminidad, la inocencia, el amor y la ternura. El hombre está vestido de amarillo, color que remite al optimismo y a la energía, y también lleva una corbata de lazo de color azul, que simboliza la confianza y estabilidad. Por consiguiente, el hombre resalta como una figura potente, porque brinda estabilidad, y es visto como una oportunidad de juntarse y hasta de unirse con él. Comprendemos que esta obra es una alusión a un matrimonio entre hombre y mujer, que viene presentado como una especie de salvación de la mujer, vista como incapaz de sostenerse a sí misma. El decorado arbolado, muy verde y lleno de olivos transmite la idea de prosperidad, sabiduría y vida eterna, y contribuye a la jovialidad de la escena, sugiriendo que esta unión es oportuna. Incluso dos mariposas a la derecha del cuadro, una rosa y la otra amarilla, evocan el color de traje de ambos novios, y subrayan el carácter

²⁵⁰ Anne Gaëlle Weber y Myriam White-Le Goff, “Les oiseaux, de l’animal au symbole”, *L’Entre-deux*, vol. 3, 2018, pp. 2-6.

maravilloso del ambiente. De hecho, las mariposas son un símbolo universal de transformación y renacimiento²⁵¹ debido a su metamorfosis de oruga a mariposa, por eso enfatizan la idea de celebración de un evento importante en esta escena. La presencia de los nenúfares alrededor de los personajes simboliza la gloria, la pureza y la belleza. Por añadidura, llaman la atención los lazos porque son varios: esta la corbata de lazo del hombre, el lazo de la bufanda muy fina de la mujer, y el lazo de su collar negro. El lazo es un elemento muy recurrente en la obra de Norah Borges: aparece también en las obras *El Herbario*, *Montevideo*, *Santa Rosa de Lima* y *Mujer y Sirena*. Lo interpretamos como un símbolo de unión, sea entre el marido y la esposa, la madre y los hijos, o la unión entre dos mujeres como lo vimos en *Mujer y Sirena*. Recordemos que atar algo con un lazo representa la creación de un vínculo, ya sea emocional, social o espiritual. En este contexto, el lazo que llevan los dos personajes representa la unión de su relación en una suerte de matrimonio implícito. Podemos suponer también que hay una referencia bíblica, más precisamente al episodio del Diluvio, cuando la paloma vuelve hacia el Arca de Noé llevando en su pico un ramo de olivo, lo que constituye un mensaje divino según el cual las aguas se retiraron y la calma volvió en la Tierra. Son los elementos de la paloma y del ramo de olivo así como la atmósfera de alegría reflejada por el decorado, que nos hacen pensar en esta referencia bíblica y nos llevan a asociar la unión matrimonial de esta escena con un momento de calma y de salvación. Sin embargo, a pesar de toda la simbología del decorado y de los elementos que acabamos de citar, llama la atención la expresión facial de los personajes que denota cierta impasibilidad, tristeza o melancolía, como si no estuvieran de acuerdo con esta unión, o como si se tratara de un matrimonio de conveniencia. Todos esos símbolos, como el pájaro, el racimo de uvas, los colores pasteles, los olivos, las mariposas, los nenúfares, y el lazo, que pertenecen al imaginario del amor romántico, vienen acumulados en la obra de una manera excesiva. Esta última adquiere, por lo tanto, una dimensión paródica que contradice la aparente idealización de la unión amorosa entre hombres y mujeres. Es así como Borges subvierte el significado original de esos elementos y les otorga el sentido contrario. La superposición de símbolos provoca el desbordamiento de la capacidad del espectador para tomarlos en serio, resaltando así la superficialidad en lugar de la profundidad. Obliga al espectador a reconsiderar el significado y el valor de estos símbolos según el contexto de la obra. Nos damos cuenta de que la artista

²⁵¹ Carolina Benavente Morales, “La máquinalepidóptera: el cuerpo femenino en obras recientes de Gabriela Carmona Slier”, *Índex, revista de arte contemporáneo*, n° 9, 2020, p. 43.

caricaturiza la relación entre los dos jóvenes, sugiriendo que es una unión superficial y artificial, y más generalmente, establece una crítica a los valores sociales de la época. Por consiguiente, conviene leer la obra desde una perspectiva irónica, pues los símbolos aparentemente ideales se convierten en una burla de esos mismos. Por añadidura, resalta la androginia exagerada de los personajes, ya que tienen exactamente los mismos rasgos faciales y solamente la forma del cabello y sus vestidos permiten diferenciar su género. Esta androginia permite la difuminación de las fronteras entre lo femenino y lo masculino, e incluso hace alusión a un matrimonio homófobo. Por ende, se puede reconsiderar la interpretación simbólica de la mariposa, vinculándola con la androginia. La mariposa podría ser una metáfora del cambio de identidad de género o de la superación de la dicotomía de género. Es una transformación en términos de identidad de género y expresión personal.

Ahora nos vamos a centrar en su esbozo *Campesinas de Portugal* comentado previamente (véase figura 41, página 94). Primero, la elección de campesinas portuguesas puede estar influenciada por los viajes y el interés de la artista en diversas culturas europeas, reflejando una conexión con la vida rural y las tradiciones de Portugal. Cabe señalar que aunque es una obra de 1927, la situación de las mujeres no mejoró tanto como en Francia, debido al contexto de dictadura del Estado Novo que duró de 1933 hasta 1974²⁵². Es por eso, quizás, por lo que las mujeres representadas en este esbozo están realizando labores que las mujeres en Francia ya no realizaban en aquel momento, gracias a los avances feministas. En efecto, las mujeres representadas realizan labores consideradas como propias del sexo femenino como cuidar de un bebé y trasladar cestas de pescado, seguramente para venderlo, así como llevar una jarra de agua, leche o vino en la cabeza. Otra vez las mujeres están asociadas a su rol de madres y a la preparación de la comida. Estas actividades también se representaron en la pintura gallega a mediados del siglo XX. Desde la antigüedad, las actividades vinculadas con el mar y el campo, que de hecho eran fundamentales para la economía, eran realizadas por las mujeres²⁵³. Estas eran rederas, mariscadoras, pescantinas, además de que se ocupaban de la casa. Es así como se encontraban con una doble tarea y, encima, no remunerada.

²⁵² Paula Godinho y Lourdes Eced Minguillón, “Conflictividad rural en Portugal en el Estado Nuevo (1958-1962): Perspectiva general y estudio de un caso”, *Historia Social*, 2004, pp. 117-133.

²⁵³ María Dolores Villaverde Solar, *art. cit.*, s.p.

Podemos hacer un paralelo entre el esbozo estudiado y la obra *La pescantina* (1950) realizada por el artista Manuel Pesqueira, que representa con una escena costumbrista el perfil de una mujer con la tradicional “patela”, es decir, la cesta del pescado en la cabeza. Se trata de una mujer que saca adelante su hogar realizando una tarea dura y pesada. En ambas obras, las mujeres aparecen con formas rotundas y un volumen casi escultórico, a la vez que miran al horizonte con gesto serio y sereno.

Otro ejemplo parecido es la obra *Peixeiras* (Pescantinas) del pintor Abelardo Miguel en la cual aparece un grupo numeroso de mujeres que se dedican a las diferentes tareas del mar, cada una desempeñándola con eficacia. Todas ellas están representadas como fuertes y curtidas.



Figura 73: *Peixeiras*, Abelardo Miguel, 1951, óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm.

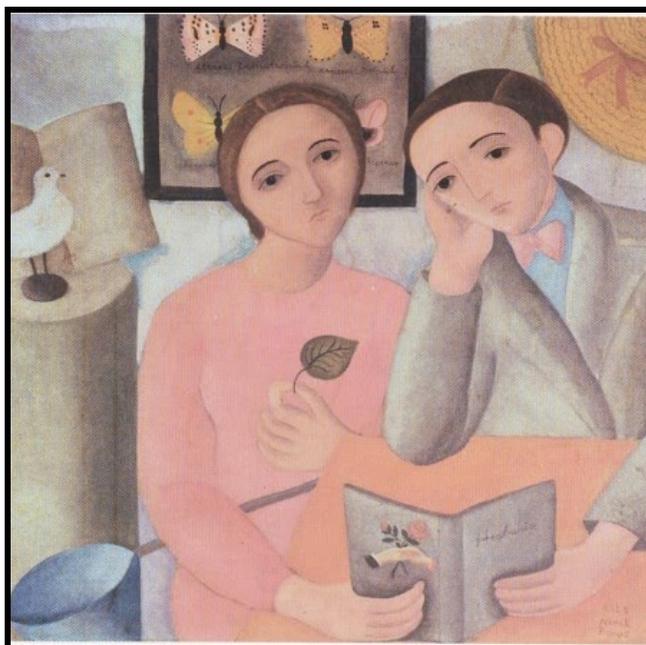


Figura 74: *El Herbario*, Norah Borges, 1928, óleo sobre lienzo, 63 × 36 cm.

En la pintura *El Herbario* de Norah Borges, realizada en 1928, vemos a una pareja que está sentada en una mesa mientras lee un libro, el cual cada uno sujeta con una mano. De esta manera, es como si estuvieran unidos. Nos hace pensar en el misal, es decir, el libro de mesa, que contiene oraciones y cantos, y se comparte entre dos personas en las iglesias. Además, notamos el símbolo en la parte trasera del libro que son dos manos, al parecer, la de un hombre y una mujer, que se unen a la vez que sujetan dos flores, una en capullo y otra abierta. Este símbolo está relacionado con la unión, el crecimiento y el ciclo de la vida, particularmente cuando las flores se presentan en diferentes estados de desarrollo, como es el caso aquí. La flor en capullo representa los nuevos comienzos, mientras que la flor abierta representa la realización y plenitud. También la combinación de estas dos flores puede simbolizar la dualidad y complementariedad en una relación. En muchos contextos, la flor remite al matrimonio o compromiso entre dos personas. Ahora bien, si este símbolo remite al matrimonio, cabe preguntarse por qué aparece en la portada del libro titulado “Herbario”, que, de hecho, es también el título de la obra, lo que constituye una abismación. Pues, el vínculo entre el matrimonio y el herbario es que el uso de hierbas y plantas medicinales estaba estrechamente relacionado con la vida doméstica y las prácticas tradicionales:

[...] muchos de estos conocimientos han sido, preferentemente, patrimonio femenino, de suerte que los mismos eran recibidos acumulativamente a lo largo de la vida de las personas, lo cual contribuye a explicar que sean las mujeres ancianas las expertas en el uso de las plantas silvestres curativas, aromáticas, condimentarias, etc²⁵⁴

El conocimiento de las plantas y sus usos medicinales era parte del saber doméstico, a menudo transmitido de generación en generación. Las mujeres, que solían ser las principales responsables del cuidado del hogar y la familia, desempeñaban un papel crucial en el uso y la preparación de remedios herbales. Este conocimiento era particularmente relevante en el contexto del matrimonio, ya que las mujeres utilizaban hierbas para cuidar de la salud de sus familias, incluyendo a sus esposos e hijos. Por ejemplo, se usaban hierbas para tratar enfermedades comunes, mejorar la fertilidad, aliviar el dolor del parto y promover el bienestar general. También, las hierbas jugaban un papel importante en el cuidado de la salud reproductiva de las mujeres. Se utilizaban para regular los ciclos menstruales, aliviar los síntomas del embarazo y facilitar el parto²⁵⁵. Esto tenía un impacto directo en el matrimonio, ya que la salud reproductiva era crucial para la procreación y el bienestar familiar. Las mujeres en el matrimonio a menudo se encargaban de preparar y administrar estos remedios, lo que reforzaba su papel como cuidadoras y sanadoras dentro de la familia. De hecho, en la obra es la mujer quien lleva una planta en su mano. Entonces, se presenta como la cuidadora de su marido. Otro elemento importante es la cacerola que lleva con el brazo que, de nuevo, refleja su papel en el hogar que es el de ama de casa, la que tiene que preparar la comida y cuidar de su familia. Cabe recordar que entre todas las mujeres que realizaban el trabajo doméstico en su hogar, el 73.5% de ellas eran casadas²⁵⁶. Este dato asocia el matrimonio con el trabajo doméstico no remunerado y revela que las esposas tenían responsabilidades familiares adicionales. En cuanto al decorado, notamos que hay mariposas en un marco de vidrio. Estas suelen simbolizar la libertad, pero el hecho de que no estén libres en esta escena transmite el sentimiento contrario, es decir, la sujeción u opresión. Transmite la idea de que la mujer está sometida a la autoridad de su marido y a las tareas domésticas que la sociedad le impone. Asimismo, en la parte izquierda del cuadro, hay una

²⁵⁴ Eloy Gómez Pellón, “Sostenibilidad del medio rural y patrimonio inmaterial: a propósito de los conocimientos tradicionales de las plantas”, *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. 22, 2018, p. 10.

²⁵⁵ Brenda Liz Araujo Salas, Gloria Esther Vanesa Ramos-Abensur, y Mercedes Flores Pimentel, “Plantas medicinales utilizadas en la salud reproductiva de las mujeres del Perú”, *Dominguezia*, vol. 35, n°1, 2019, p. 5.

²⁵⁶ Aimée Vega Montiel, *art. cit.*, p. 190.

paloma que, tanto como las mariposas, no está viva, sino que es una mera estatua. Normalmente, la paloma blanca simboliza la paz, el amor y la fidelidad, pero el hecho de que sea una estatua y no una paloma viva transmite el contrario de esos valores, es decir, el conflicto, la indiferencia y la traición. Por lo tanto, se nos presenta una relación más bien superficial. El desinterés se desvela también a través de la expresión facial de los personajes: parecen estar tristes o indiferentes, con la mirada ida. Es notable el contraste entre esta obra y *Pablo y Virginia*, la que vimos previamente. En *Pablo y Virginia* (1927), la pareja parecía bastante feliz; estaban a punto de casarse, mirándose a los ojos, ofreciéndose regalos como manera de hacerse promesas y rodeados por un entorno muy natural y vivo. Por el contrario, en la obra *El Herbario*, los protagonistas parecen deprimidos. La mujer lleva una cacerola como si ya se hubiera convertido en una ama de casa y lleva una hoja en la mano que simboliza su responsabilidad de cuidar de su familia. Aparte, los animales como las mariposas y la paloma que veíamos en la primera obra, más reciente, están ahora muertos, como si el amor y las promesas entre los dos hubieran expirado también. Sobresale el aburrimiento en esta relación y este matrimonio, seguramente debido a la rutina de las tareas domésticas y comportamientos dictados por la sociedad. Esta obra concentra una acumulación de símbolos del amor romántico, como las manos unidas, las flores, las mariposas y la paloma, que, al igual que la obra anterior, adquieren una dimensión paródica. Las flores presentes en el libro, la hoja que lleva la mujer en la mano, así como el propio herbario son una referencia a la “herborización amorosa” o “herborización sentimental”: una situación en la cual una mujer pone una flor en un herbario como recuerdo del ser amado. Esta acción se asocia normalmente, según la literatura, a la voluntad por parte de las mujeres de recordar su amor perdido. Suele representar una idealización de la relación amorosa, porque la persona piensa solamente en los aspectos más bellos y omite los más dolorosos o complejos. Además, el hecho de en un herbario conservar una flor, que es efímera y perecedera, desvela el deseo de otorgarle una forma de inmortalidad. Esta acción constituye una metáfora al deseo amoroso, revelando su verdadera naturaleza, que se caracteriza por la intensidad y lo efímero, y que termina por perecer, al igual que la flor. Sin embargo, esta “herborización amorosa” no tiene sentido en esta escena puesto que el marido está al lado de su mujer, y entonces ésta no tiene por qué estar añorándolo como si lo hubiera perdido. Es como si, por más que estén juntos, no sintieran amor el uno por el otro. También, Borges cuestiona la autenticidad de los símbolos románticos tradicionales como la paloma, que presenta fija como una estatua y no en libertad, y

las mariposas, que presenta muertas en un cuadro. Es una manera de criticar y parodiar la idealización del amor romántico, subrayando más bien la superficialidad real que se esconde por detrás. Para lograrlo, juega con la riqueza semántica. En efecto, cada símbolo puede tener múltiples significados, tanto positivos como negativos, lo que añade capas de complejidad a la interpretación de la obra. Por ejemplo, la flor puede remitir tanto a la belleza y al amor como a la fragilidad y la decadencia. La mariposa adquiere en esta obra la connotación negativa de la efimeridad y fragilidad. Efectivamente, las mariposas tienen una vida corta, lo que puede simbolizar la naturaleza transitoria y frágil del amor romántico. Borges sugiere que el amor, por muy intenso y hermoso que sea, suele ser de corta duración y fácilmente preceder. La mariposa también se asocia con la inconstancia y volatilidad, porque revolotea de flor en flor, lo que recuerda la inconstancia en el amor y la incapacidad para mantener un compromiso estable.

Por lo tanto, la “herborización sentimental”, esta idealización del amor romántico, viene caricaturizada por Borges, quien desvela que el amor no es duradero, incluso para esta pareja, al parecer, de recién casados. El concepto, moderno para la época, que defiende Borges, también llamado la “serial monogamia”, remite al hecho de tener una serie de relaciones monógamas sucesivas, es decir, cuando una persona se compromete a una sola pareja a la vez, pero suele tener varias relaciones exclusivas a lo largo de su vida. Esta visión de la relación amorosa era transgresiva en aquel entonces, porque las normas sociales y eclesiásticas alentaban a que las mujeres se casaran y se quedaran con un mismo hombre para el resto de su vida. De hecho, en Argentina, el divorcio vincular, que disuelve el matrimonio y permite a los divorciados volver a casarse, fue autorizado solamente el 12 de junio de 1987. Anteriormente, las mujeres sólo podían pedir una “separación de cuerpos”, es decir, una suspensión del deber de cohabitación, pero eso no disuelve el vínculo matrimonial, por lo que la obligación de fidelidad y asistencia mutua seguía vigente²⁵⁷. Entonces, las mujeres no podían volver a casarse con otra persona. Borges subvierte las normas románticas tradicionales con el fin de criticar la forma en que las mujeres y las relaciones amorosas eran representadas y entendidas en la sociedad. Hace una declaración sobre el derecho de las mujeres a poder escoger si se quieren casar, en qué momento, con quién y cuándo quieren terminar la relación. En pocas palabras, defiende la autonomía femenina en la relación amorosa.

²⁵⁷ María Laura Garay Rein y Analía Laura Juárez, *El divorcio y su evolución en el derecho argentino*, Tesis en Estudios de Historia del derecho, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Ciencias Económicas, 2013, p. 21.

Para ir más allá, al igual que en la obra anterior, la mariposa podría remitir también a la transformación y, en este caso, a la emancipación de los individuos respecto de las normas restrictivas de género. Efectivamente, la metamorfosis de la mariposa es una metáfora poderosa para el cambio y la liberación personal, temas centrales del feminismo que busca transformar los roles de género y liberar los individuos de esas restricciones sociales. Esta hipótesis viene reforzada por la androginia presente en la obra, que cuestiona las binaridades de género, es decir, la clasificación del género en dos categorías opuestas y exclusivas: masculino y femenino. Borges busca abolir los estereotipos de género, apoyando una visión más fluida e inclusiva de las identidades de género.



Figura 75: *Montevideo*, Norah Borges, 1929, óleo sobre madera, 46 × 46.5 cm.

La obra *Montevideo* realizada en 1929 por Norah Borges representa la ciudad de Montevideo, en Uruguay, que en aquella época era bastante provinciana. En esta pintura con estilo cubista, vemos a dos mujeres que parecen ser de clases sociales distintas. En efecto, la que está en el fondo está en su casa, asomada al balcón, de piel blanca y lleva un vestido elegante, mientras que la otra mujer en la calle, de piel morena, lleva algo en su cabeza; lo que muestra que está trabajando. Además, lleva un vestido blanco muy simple, parecido a las camisas blancas que llevaban los esclavos en los tiempos de la colonización. Por lo tanto, la mujer que está en el interior parece ser burguesa y ama de casa, mientras que la del exterior es una trabajadora indígena. Llama la atención el símbolo que se sitúa en la parte alta de la casa de la mujer

burguesa, porque es un ramo de flores atado por un lazo. Como lo vimos previamente, el lazo y las flores atadas transmiten la idea de unión y compromiso, haciéndonos pensar en el matrimonio. Notamos que la mujer del hogar está observando a la otra con un gesto de sorpresa; está acechando mientras se esconde detrás de la cortina rosa. Volvemos a encontrar el tópico de “la mujer en la ventana”, que habíamos comentado en las obras *Santa Rosa de Lima* y *Mujer colgando un gallo en su ventana*. Este motivo visual se asocia con los sentimientos de anhelo y espera, lo que nos hace pensar que la mujer burguesa anhela poder salir y pasear en el exterior, a la manera de la indígena. También refleja el sentimiento de encierro y confinamiento porque la ventana es como la barrera que impide a la mujer salir de su casa. Es una alegoría de la reclusión doméstica de las mujeres²⁵⁸. Sin embargo, en este caso, tanto la mujer blanca como la negra parecen oprimidas, una por las tareas domésticas y la otra por las labores difíciles en el exterior. En efecto, esta última está cargando al parecer algo muy pesado, mientras está caminando bajo el sol todo el día. Podría ser que lo que lleva sea una especie de cesta de madera o tela con mercadería dentro. Esas mujeres se conocen como las “Kayayos”, que en el idioma de Ga (de Ghana) significa “chica portadora”. Son mujeres y niñas que dejaron sus hogares demasiado pronto para trabajar en el mercado urbano. En Colombia se llaman “Palenqueras”. En resumen, Norah Borges representa a mujeres de diferentes clases, incluyendo a la clase trabajadora, y de diferentes razas. Reconoce la diversidad étnica y cultural de la región, desafiando la idea de una identidad cultural homogénea. Por lo tanto, su obra puede ser analizada desde una perspectiva interseccional: una visión que toma en cuenta la manera en que la raza y la cultura interactúan con el género y la clase para crear experiencias únicas de opresión y privilegio²⁵⁹. En eso descansa la modernidad de su obra, puesto que esta perspectiva, para la época, no era común. Este cuestionamiento nació solamente en 1989 cuando Kimberlé Crenshaw, una académica y activista estadounidense, creó el concepto de “interseccionalidad”. Esta teoría muestra cómo el género, la clase y la raza no pueden ser entendidos de manera aislada, sino que están todos vinculados entre sí²⁶⁰. Este marco analítico permite una comprensión más completa de las experiencias de las personas que enfrentan múltiples formas de marginalización.

²⁵⁸ José Manuel Pedrosa, *art. cit.*, pp. 331-348.

²⁵⁹ Ochy Curiel, “Género, raza, sexualidad: debates contemporáneos”, *Intervenciones en estudios culturales*, vol. 4, 2017, p. 55.

²⁶⁰ Kimberlé Williams Crenshaw, “Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics”, *Feminist legal theories*, Routledge, 2013. p. 23-51.

Es así cómo la obra de Norah Borges puede verse como un prelude a las discusiones interseccionales. La artista muestra la complejidad de las relaciones de poder y, en particular, que no se limitan a las simples cuestiones de género o de oposición entre el espacio privado y público. Pretende que las relaciones de poder son multifacéticas, que las experiencias de opresión están interconectadas y se amplifican mutuamente. Para ir más allá, podría ser que la mujer de interior y de piel blanca que está representada en el cuadro sienta compasión por la mujer indígena, puesto que la espía disimuladamente, escondiéndose detrás de las cortinas. Esta actitud desprende un sentimiento de curiosidad, interés y voluntad de conocer o ayudar a esa persona, que se asimila a la sororidad.



Figura 76: *La mujer de la cabra*, Maruja Mallo, 1929, óleo sobre tela, 110 x 111 cm.

Esta obra nos recuerda otra titulada *La mujer de la cabra*, realizada en 1929, es decir en el mismo año, pero por la artista gallega Maruja Mallo, una pionera y defensora de la lucha por la libertad y por las mujeres²⁶¹. La pintura representa a dos mujeres, una caminando en la calle y otra en la ventana. Esta obra nos remite también a la separación entre dos espacios: el público y el privado. La joven que saluda desde su ventana es la tradicional, que trabaja en y para el hogar. De hecho, hacia el interior de su casa, se puede observar un reloj, símbolo del paso del tiempo y de la rutina, así como una cortina, símbolo del espacio opresivo al que está sometida. En cuanto a la otra mujer, parece libre e independiente, pero el hecho de que esté acompañada de una cabra

²⁶¹ María Dolores Villaverde Solar, *art. cit.*, s.p.

simboliza que es una trabajadora indígena explotada por la clase de terratenientes. Las mujeres indígenas a menudo se encargaba del cuidado de los animales domésticos²⁶², como las cabras, que son una fuente vital de alimentos y productos como el cuero. Sus tareas descansaban en el cuidado general de la cabra como alimentarla y limpiarla, pero también en el ordeño de los animales y la recolección de recursos lácteos. Las condiciones de trabajo eran difíciles, con largas jornadas y salarios bajos. Pero sobre todo, estos trabajos reflejan la explotación y discriminación de género, de clase y raza. Por ser mujer, se consideraba que debían realizar trabajos de cuidado. Por ser indígenas, tenían que realizar labores de segunda clase. Y por ser pobres, no tenían poder para negociar mejores condiciones de trabajo. El trabajo de la mujer indígena con la cabra es un ejemplo claro de la explotación y discriminación que enfrentan las trabajadoras indígenas por parte de la clase de terratenientes. Esta explotación está profundamente enraizada en sistemas históricos de opresión que combinan raza, género y clase. Es así como Marulla Majo, tanto como Norah Borges, representa a dos mujeres que sufren en ambos casos del trabajo de domesticidad y cuidado, por ser mujeres. Denuncia también la discriminación, aún más fuerte, hacia las mujeres indígenas, remitiendo a la teoría de la interseccionalidad.



Figura 77: *The Gilded Cage*, Evelyn De Morgan, 1905-1910, óleo sobre lienzo, 78.5 cm × 105 cm.

²⁶² Eduardo Andrés Sandoval Forero, “Pobreza y género en los indígenas contemporáneos”, *Revista argentina de Sociología*, vol. 3, n° 5, 2005, p. 166.

Podemos establecer otro paralelo con la obra *The Gilded Cage* (La jaula dorada) realizada entre 1905 y 1910 por la artista británica Evelyn De Morgan. Con esta pintura, denuncia la ideología victoriana de las esferas separadas, así como la condición de enjaulamiento del idealizado modelo de la esposa dependiente y sumisa como *angel in the house*²⁶³ (un ángel doméstico). Este óleo representa una escena doméstica, conyugal y burguesa dividida visualmente en dos mitades por la ubicación espacial del marido y de la joven esposa, al igual que por sus posturas. En efecto, ella está de espaldas, observando a través de la ventana y él de frente. Este hombre de mayor edad se presenta como poseedor de riquezas materiales, como nos revelan sus ropas y muebles, y sobre todo las joyas tiradas en el suelo. Sin embargo, su esposa ha arrojado sobre la alfombra algunas de sus joyas, simbolizando el despertar de su conciencia y el rechazo a un mundo material que la condena y la limita. Ella desea unirse a la libertad de la fiesta juvenil que se celebra del otro lado de la ventana. Este grupo de figuras libres en el exterior simboliza la autonomía de movimientos, la vida antimaterialista y la liberación. Además, volvemos a encontrar la simbólica del pájaro: hay uno que vuela libremente en el exterior, probablemente una golondrina, una ave viajera, que remite a libertad, mientras que hay un pájaro amarillo, seguramente un canario doméstico, en una jaula dorada en el interior, símbolo del cautiverio de la joven. De hecho, el color del vestido de la joven corresponde con el cromatismo del pájaro encarcelado, como si ella fuese una posesión más del caballero²⁶⁴. En resumen, este pájaro en la jaula es una alegoría del cautiverio femenino y un símbolo recurrente en la obra de Norah Borges también.

²⁶³ M^a Cristina Hernández González, “En la jaula dorada: Evelyn De Morgan, entre la querelle des femmes y the Woman Question”, *Querelle des Femmes: Male and Female Voices in Italy and Europe*, 2018, p. 133.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 134.

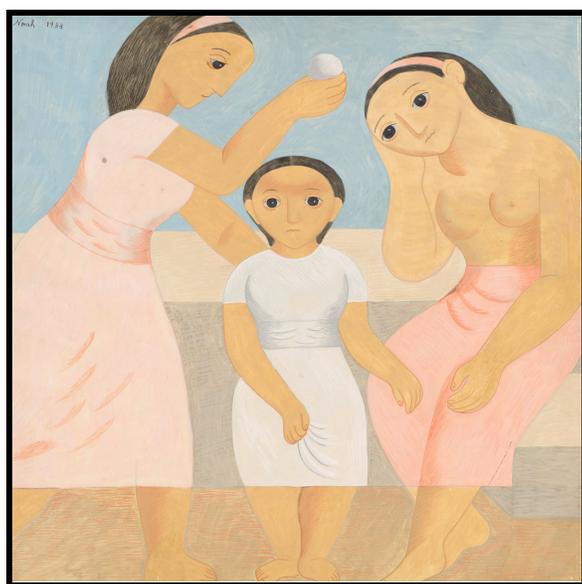


Figura 78: *Niñas españolas*, Norah Borges, 1932, témpera, 50 × 60 cm.

En la obra *Niñas españolas* (1932) de Norah Borges, resalta la inocencia, pureza e ingenuidad de las niñas mediante los colores pasteles, las formas planas y sus ojos muy grandes y expresivos. Llama la atención la expresión facial de las tres chicas presentadas; transmite cierta tristeza, desaliento, melancolía y abatimiento. Dos niñas parecen mayores y se están ocupando de una más pequeña, que podría ser su hermana menor. Una le coloca una mano en la espalda o le está atando el pelo, mientras la otra parece distraída, está mirando a lo lejos con un semblante pensativo y triste. Esta obra nos muestra que son las mujeres quienes se ocupan de los niños, e incluso las propias hermanas tenían que cuidar de los menores de la familia. Norah Borges representa la evolución progresiva del cuestionamiento femenino en cuanto a su rol en la sociedad. En efecto, la mujer de la izquierda realiza su labor con mucha concentración y sin cuestionarse, mientras que la de la derecha está reflexionando sobre el papel que le fue asignado. Además, tiene una actitud transgresiva puesto que está vista con el pecho desnudo, lo que muestra su autonomía corporal. Enfatiza el derecho de las mujeres a tener control sobre su propio cuerpo y a decidir cómo mostrarlo. La niña del centro juega un papel importante considerando que es la única que está mirando directamente hacia el espectador, como si quisiera transmitirle un mensaje. Al dirigir su mano hacia la mujer de la derecha que está reflexionando, parece que elige el cuestionamiento de su rol y la autonomía corporal y, por ende, la subversión de las normas de género.

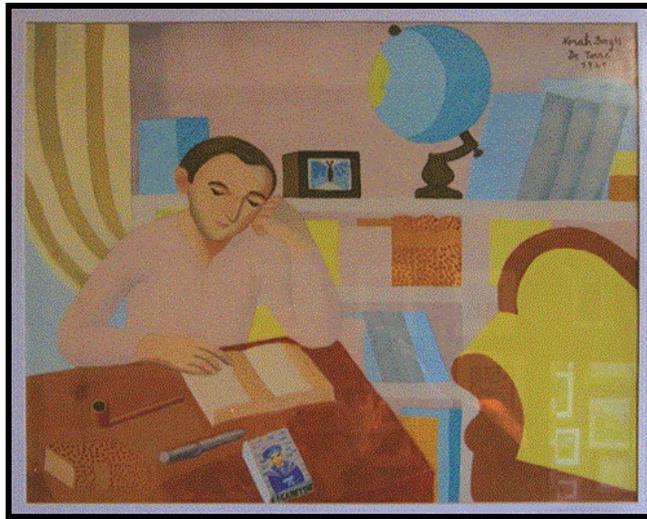


Figura 79: *Guillermo de Torre en la casa de la calle Paraguay*, Norah Borges, 1929, témpera sobre cartón, 39 × 49 cm

En cuanto a la obra *Guillermo de Torre en la casa de la calle Paraguay*, desarrollada en 1929, la artista representa a su marido, el poeta y crítico ultra ista Guillermo de Torre. Est  en su casa, en su lugar de trabajo: lo podemos comprobar porque est  acomodado en su escritorio con sus objetos personales, los cuales son una pipa y una cajita de cigarrillos, y también porque hay un sofá y unos libros en la estantería de atrás que seguramente son suyos. El título nos indica que la casa est  situada en la calle Paraguay, que es una calle de Buenos Aires localizada en la zona centro. El poeta est , al parecer, buscando la inspiración para escribir, puesto que las páginas del libro en que est  asomado son vírgenes. Además, hay un bolígrafo en la mesa que sugiere que est  a punto de escribir, y su estado de concentración se nota por su postura, más precisamente por la mano que tiene apoyada contra su cabeza. En el fondo, hay un globo terrestre, símbolo de conocimiento que va de la mano con el símbolo del libro que el poeta tiene puesto en la mesa. En efecto, ese libro y, más particularmente, el hecho de que el poeta est  reflexionando sobre su creación, remite al arte, a la reflexión, creación y al conocimiento, tanto como el globo terrestre. Esta obra es una de las únicas de Norah Borges en la que aparece un hombre y a la vez la realización de una labor intelectual. Por lo tanto, la obra asocia el hombre con la labor intelectual, y esa es la idea que Norah Borges presenta a la vez que la critica implícitamente. En cambio, las mujeres que representa suelen aparecer realizando labores manuales, como ya lo vimos, que tienen que ver con la preparación de la comida, el cuidado de su familia y de los

niños en particular. Podemos establecer un paralelo con la obra *Autorretrato* de Raquel Forner, realizada en 1941, en la cual la artista se presenta como una mujer vinculada con el conocimiento, los temas actuales, la política y el arte, mucho más que en el retrato que Norah Borges hace de su marido. Forner se presenta rodeada de una escena de guerra, sangre, mujeres en una situación de sororidad, un globo terrestre, periódicos, un mapa de América Latina, libros, un compás, pinceles y una obra de arte. Además, aparece en un espacio público, bastante peligroso. Es así cómo se asocia a ella y a todas las mujeres con los ámbitos políticos, intelectuales y artísticos. Comprendemos que el cuestionamiento de los estereotipos femeninos que establece Forner es más audaz y visible en comparación con el de Borges que lo realiza de manera más sutil e implícita.



Figura 80: *Las tres gracias de la música*, Norah Borges, 1952, óleo sobre lienzo, 102.5 × 103 cm.



Figura 81: *Le Tre Grazie*, Rafael Sanzio, 1504-1505, óleo sobre madera, 17,8 × 17,6 cm.

Por fin, la última obra de Norah Borges que vamos a estudiar es *Las tres gracias de la música*, que fue realizada en 1952. Se inspira en *Las Gracias* o *Le Tre Grazie* del pintor italiano Rafael Sanzio, que fue realizada entre 1504 y 1505. Esta pintura canónica presenta a las Gracias, tres diosas de la mitología griega. El pintor las presenta desnudas, para destacar su cuerpo ideal y pureza, y más específicamente el prototipo de belleza de la escuela clásica italiana. En cambio, la obra de Borges presenta a las tres mujeres como figuras autónomas, con instrumentos en las manos en vez de una manzana. Estos elementos son simbólicos y muestran que la artista reemplaza la mitología religiosa por la idea de creatividad o arte hecho por mujeres. Las mujeres ya no se ven como las meras musas del artista o adornos pasivos, sino como artistas propias. Además, cada mujer sujeta y toca un instrumento diferente: un contrabajo o un violonchelo, una mandolina y una flauta. Sugiere una diversidad de habilidades y talentos entre las mujeres. Esta diversidad de la obra de Borges se opone a la individualidad de la de Rafael. En efecto, este último presenta a las tres gracias de manera uniforme, con poca distinción. A diferencia de las figuras pasivas de Rafael, las mujeres de Borges están activamente involucradas en la música. Las mujeres se presentan como músicas, creadoras y participantes activas en la cultura y no como meros objetos de admiración.

Esta obra se diferencia de las demás obras de Borges, porque muestra una visión directamente positiva de las mujeres. En efecto, aquí, el vínculo entre las mujeres y la creatividad es explícito, mientras que en las obras estudiadas anteriormente sus figuras aparecen a primera vista como mujeres casadas dependientes de su marido, madres de leche, amas de casa, mujeres del interior o se asocian a las tareas de cuidado. En realidad, Borges no quiere asociar a las mujeres a ninguna de esas características, pero las presenta en ese contexto, junto con elementos subversivos, como la androginia, la parodia a los símbolos característicos del amor romántico desde una perspectiva interseccional con el fin de que los espectadores vayan desplazando progresivamente su idea de la feminidad. Su método para criticar los estereotipos de género consiste en realizar una combinación o, mejor dicho, una fusión entre el arte canónico y unos elementos feministas subversivos. En una época en que la música, al igual que muchas otras formas de arte, estaba dominada por hombres, representar a mujeres en este rol puede ser interpretado como una reivindicación sobre la capacidad y el derecho de las mujeres a participar activamente en el campo de la creación artística. Esta escena constituye un empoderamiento femenino a través del arte. En efecto, se reconocen las habilidades y los talentos inherentes de las mujeres que históricamente han sido subestimados o ignorados. Rodolfo Pérez González denunció la escasa popularidad de las compositoras en la historia de la música, debido a “la actitud excluyente y machista que ha borrado la competencia²⁶⁵”. Por lo tanto, los compositores masculinos tenían un control completo sobre la representación de las mujeres en la música. Según la investigadora Evangelina Tapia Tovar, los hombres músicos solían venerar en sus canciones a las mujeres cariñosas y coquetas, y por el mismo tiempo vírgenes e ingenuas, lo que fomentaba el modelo sexista según el cual la mujer perfecta tenía que ser dócil²⁶⁶.

²⁶⁵ Rodolfo Pérez González, “Las mujeres en la música”, *Agenda Cultural Alma Máter*, 2010, s.p.

²⁶⁶ Evangelina Tapia Tovar, “La mujer en la música”, *Investigación y Ciencia: de la Universidad Autónoma de Aguascalientes*, n° 18, 1996, p. 24.



Figura 82: *Mujer con mandolina*, Tamara De Lempicka, 1929, óleo sobre lienzo, 115.9 × 73 cm.

Para ir más allá, esta obra de Borges es una referencia directa al óleo *Mujer con mandolina* llevado a cabo en 1929 por la artista polaca Tamara De Lempicka. Esta pintora también renovó la representación de las mujeres de aquella época. Alcanzó la fama en Europa, sobre todo en Francia y Estados Unidos con sus retratos y desnudos de estilo art déco. Nació en un ambiente de lujos y abundancia y fue educada en un entorno femenino por su abuela, su madre y su tía. Se nota que Norah Borges se inspiró en la obra de De Lempicka porque, en ambas pinturas, sus figuras están divinizadas a la vez que se asocian con la música. En efecto, aparecen con una actitud angelical, mediante ropajes flotantes y dedos largos, pero con instrumentos musicales, aunque solamente una mandolina en el caso de De Lempicka. El carácter moderno y feminista de la obra de De Lempicka se debe a su ropaje, su peinado de moda y los rascacielos que se perciben en el fondo, que son todos símbolos de sofisticación. En cambio, el modernismo en la obra de Borges proviene más bien del colectivo de mujeres músicas y del estilo cubista. Con su colectivo de mujeres, Borges refuerza el mensaje feminista de la obra de la De Lempicka, porque no solamente presenta a una mujer música, sino a un grupo de mujeres músicas, que además están unidas porque son hermanas y tocan al mismo tiempo. De

Lempicka representa a las mujeres a la vez como sensuales y fuertes, tanto femeninas como “viriles²⁶⁷”, a fin de romper con la idea estereotipada de que tienen que ser solamente sensuales y no pueden ser fuertes. En este caso, la mujer se expone en una pose elegante, mostrando toda su confianza. Simboliza el empoderamiento femenino, mediante su independencia, su estilo moderno, así como su capacidad de creación artística. Es una figura autosuficiente y por lo tanto poderosa, que desafía las convenciones tradicionales de género.



Figura 83: *Jeune fille en vert*, Teresa de Lempicka, 1930, óleo sobre madera contrachapada, 61,5 x 45,5 cm.

Asimismo, otra obra que cabe destacar de Teresa de Lempicka es *Jeune fille en vert*, llevada a cabo en 1930. Esta pintura fue creada en un contexto de apogeo del movimiento art déco, un estilo que se caracteriza por su modernidad, elegancia y uso de formas geométricas. La joven es representada de manera sofisticada, vestida con un traje verde que destaca su figura. Se ve segura de sí misma y relajada, transmitiendo autosuficiencia. Además, el peinado corto y ondulado es típico de las “flappers” de los años 1920, simbolizando la liberación de las mujeres de esa época. Su postura, su vestimenta y su expresión facial denotan una mujer segura de sí misma y consciente de su atractivo y su lugar en el mundo moderno.

²⁶⁷ Gioia Mori, “Tamara de Lempicka, The Queen of Modern”, *TAMARA DE LEMPICKA*, 2011, p. 41.

Ambas artistas representan a las mujeres de manera empoderada, aunque de formas diferentes. Borges lo hace a través de la gracia y la conexión con el arte, mientras que Lempicka lo hace a través de la modernidad y la confianza. Tanto Borges como Lempicka fueron innovadoras en sus enfoques artísticos, desafiando las normas y expectativas de su época. Sus estilos distintivos y temáticas reflejan una búsqueda de nuevas formas de expresión y representación. Ambas artistas estuvieron influenciadas por los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX, aunque Borges se inclinó más hacia un modernismo poético y Lempicka hacia un art déco más glamuroso.

3) De ama de casa a figura política en la obra de Raquel Forner

En el siglo XX, el trabajo de las mujeres se liberó en gran medida de las tareas “propiamente” femeninas para ocupar empleos remunerados anteriormente reservados a los hombres. La evolución del trabajo femenino hace que las mujeres ejercen cada vez más fuera del ámbito doméstico y familiar. En la obra de Forner, las figuras femeninas a menudo se encuentran en lugares exteriores, en terrenos hostiles de guerra, aquellos donde normalmente sólo están los hombres. Las mujeres no aparecen ni como seductoras, sumisas o frágiles; ni están representadas en el hogar. Con frecuencia están desnudas, pero nunca de manera seductora o provocativa, como lo vimos anteriormente. Además, no son en absoluto procreadoras, sino que suelen tener una herida en todo el vientre. Se muestran como trabajadoras a veces, pero no como amas de casa: en efecto, trabajan el trigo, con una hoz en la mano. Y su supuesta fragilidad viene cuestionada por los cuerpos fuertes que pinta Forner; tanto los pies, brazos, piernas como las manos. Su cuerpo es poco parecido al de una mujer, tanto que podemos hablar de “masculinización” o “femina virilis²⁶⁸”. Esta representación de las mujeres es una manera de desplazar las oposiciones binarias entre lo femenino y lo masculino. Forner utiliza la masculinización para mostrar que las mujeres pueden ser fuertes e incluso heroínas y salvadoras en un contexto político-social de guerra. Norah Borges realiza ese mismo desplazamiento pero mediante la androginia de sus figuras para explorar una visión más inclusiva de la identidad. Por ende, ambas desafían las normas de género a su manera.

²⁶⁸ María del Mar Sánchez Araya, *Devenir femina virilis: de la virilización a la masculinización de la mujer, un camino entre el prestigio y el menosprecio*, Tesis de doctorado en Estudios de Filología Española, 2010, p. 8.

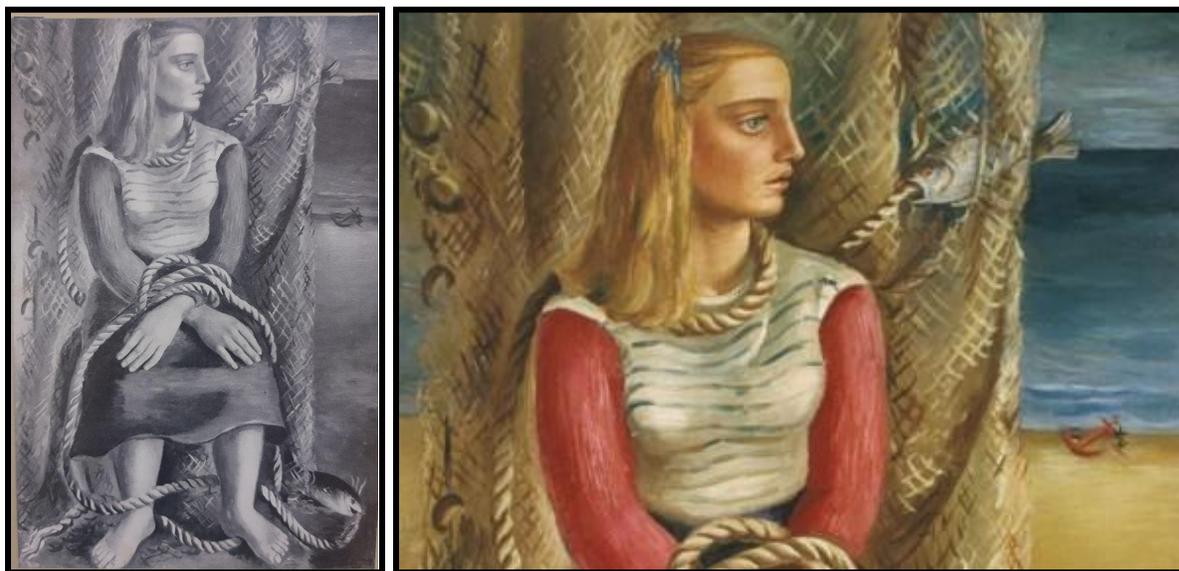


Figura 84: *Redes*, Raquel Forner, 1937, óleo sobre tela, 150 × 100 cm.

En la obra *Redes*, realizada en 1937, una mujer joven está, al parecer, sentada pero sobre todo atrapada en las redes de un pescadero. El contexto marítimo se nota por la presencia del mar a lo lejos, así como el ancla en la arena. La muchacha tiene las manos y el cuello atados por cuerdas que le pasan por todo el cuerpo, como símbolo de opresión. En cuanto al título, hay que entender la palabra “redes” en el sentido de “aparejo de cuerdas” y no de “organización de elementos” o “conjunto de personas”. Esas cuerdas simbolizan las limitaciones impuestas a las mujeres. Por añadidura, un pez está atrapado en la red, lo que nos permite hacer una asociación entre las mujeres y el pez, como si éstas fueran meros animales atrapados, engañados e incluso usados por la sociedad. Este fenómeno constituye una animalización de la mujer. Acerca de este tema, Gaetano Antonio Vigna plantea que “la animalización del cuerpo de la mujer se configura como respuesta sistémica contra el binarismo disciplinario de la sociedad heteropatriarcal²⁶⁹”. En otras palabras, critica la tradición artística de representar a las mujeres como animales, asociándolas a seres inferiores e irracionales, y propone una reconfiguración de este recurso, esta vez en contra de la división de la sociedad en las dos categorías masculino/femenino o racional/irracional. Sugiere que se puede aludir a la animalización de las mujeres, pero con un

²⁶⁹ Gaetano Antonio Vigna, “El devenir animal de los cuerpos femeninos en tres cuentos de escritoras insólitas de habla hispana”, *Feminismo/s*, n° 43, 2024, p. 341.

matiz diferente, es decir, con un objetivo de denuncia a la marginalidad y opresión vivida por ésta. El cuerpo femenino se convierte entonces en “espacio de denuncia²⁷⁰”.



Figura 85: *Mujeres del Mundo*, Raquel Forner, 1938, óleo sobre tela, 170 × 238 cm.

La obra *Mujeres del Mundo* (1938) presenta a cinco mujeres. Se supone que la figura central es “América inclinada a la tierra con un haz de espigas²⁷¹”, según las propias palabras de Raquel Forner en su diario. Esa figura es la mujer más morada, con el pelo muy negro y rasgos latinoamericanos, que está arrodillada en el primer plano. Se trata de una personificación del continente americano, representada trabajando. La artista también dijo:

Detrás están China [...] y España [...] en plena actitud de angustia y a los costados del cuadro he colocado dos figuras del padecimiento: una madre que aún parece acunar a su hijo muerto [...] y una esposa que después de perdido su compañero, toma la hoz para no perder el ritmo del trabajo²⁷².

En el segundo plano, notamos la presencia de varias mujeres, medio desnudas, que se están agarrando la cabeza con las manos, lo cual expresa la sorpresa, el miedo y el terror que sienten. Una de ellas está mirando a su bebé, el cual está muerto entre sus brazos. Forner insiste en el

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 353.

²⁷¹ Adriana Laurenzi y Marina Román, *art. cit.*, p. 283.

²⁷² *Ibidem*.

gesto dramático de sus personajes, para acentuar las sensaciones del espectador y hacer que esta escena trágica parezca tomar vida. Representa a un grupo de mujeres que está luchando, en contraste con los estereotipos tradicionales que las relegaban a roles pasivos y domésticos o meros objetos de contemplación. De hecho, la hoz es un símbolo cargado de significado, que se asocia con la resistencia. Es una herramienta tradicionalmente agrícola pero que fue usada como símbolo de lucha, por el comunismo, por ejemplo, porque representa a los campesinos y el trabajo rural. Representa la voluntad de adquirir derechos sociales, justicia social, revolución contra la opresión y explotación, pero también la unidad y lucha común. Según María Gómez Escarda, durante la guerra civil española, había varios carteles que subrayaban la labor productiva de las mujeres, tanto en las industrias como en los campos, mediante el símbolo de la hoz o de la espiga de trigo²⁷³. Además, la obra presenta a mujeres de diferentes partes del mundo, subrayando la diversidad y universalidad de la experiencia femenina y de su combate. Esta representación puede interpretarse como una llamada a la solidaridad entre mujeres de diferentes culturas y contextos, reconociendo sus luchas comunes y su fuerza compartida. Su expresión y postura sugiere fortaleza, resistencia y determinación. Se afirma su capacidad para resistir y luchar contra la opresión. La centralidad de esas figuras femeninas puede simbolizar el reconocimiento de su papel crucial en la sociedad y la historia.



Figura 86: *¿Para qué?*, Raquel Forner, 1939, óleo sobre tela, 153 × 97 cm.

²⁷³ María Gómez Escarda, “La mujer en la propaganda política republicana de la Guerra Civil Española”, *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, nº 9, 2008, p. 92.

La obra *¿Para qué?*, concretada en 1939, presenta a una mujer que ocupa todo el óleo, con un cuerpo muy imponente, unos brazos y unas manos muy anchas. Desafortunadamente, no pudimos encontrar la obra en color, así que solamente podremos analizarla en blanco y negro. El título, la gestualidad y la expresión facial nos indican la desesperanza de la mujer. En efecto, alza los brazos hacia arriba y abre la boca como si ella misma estuviera diciendo “¿para qué?”, en el sentido de “¿cuál es la finalidad?”. Sugiere que no encuentra el objetivo de la vida o de lo que está sucediendo y no quiere luchar más. O, también, es una expresión de incompreensión frente a una situación tan injusta que parece ser surrealista. Los brazos alzados hacia arriba es una gestualidad común que remite a la falta de interés o importancia de algo, como si la mujer hubiera perdido la fe en todo, como si la vida ya no tuviera sentido. Se puede establecer un paralelo entre esta obra y *Destinos* (1939), que de hecho fue acabada en el mismo año, puesto que la visión es igual de pesimista: la mujer nos hace entender, enseñando el cuerpo muerto y petrificado de una mujer, que el destino para cualquier mujer es éste: el de la violencia, el sufrimiento y la opresión. Ambos títulos hacen hincapié en la futilidad de seguir esperando algo: un mejoramiento de la condición femenina que nunca sucederá. Es una visión muy pesimista hecha adrede para provocar un sentimiento de impotencia, tristeza, ira e injusticia en el espectador, para que esté reaccione y luche a favor de esa causa.

La obra *Ni ver, ni oír, ni hablar* (véase figura 18, página 60), ejecutada en 1939, nada más con su título, hace referencia a los tres monos sabios del proverbio japonés que representan la ignorancia ante la injusticia²⁷⁴. Propugnaba una conducta de prudencia, de callamiento de la insatisfacción y alentaba al pueblo a “rendirse” al sistema. Se puede interpretar como una crítica al silencio impuesto a las mujeres: en efecto, éstas no pueden expresar sus opiniones o experiencias, especialmente en contextos de injusticia o abuso. Es una censura simbólica que pinta aquí Forner, subrayando cómo se les niega la voz y la agencia. De hecho, en la sociedad de aquel entonces, las percepciones y expresiones femeninas eran controladas o ignoradas. La mujer que se tapa los ojos, en el medio, simboliza la imposibilidad de ver o presenciar las situaciones políticas, porque la sociedad les niega participar en esas decisiones; consideradas como “propias” de los hombres. En cuanto a la mujer que se tapa las orejas, a la derecha, simboliza el

²⁷⁴ Redacción Aularia, “Los tres monos sabios, o místicos”, *Revista Digital de Comunicación*, vol. 12, n° 1, 2023, pp. 39-40.

hecho de que la información política no llega hacia ella, es decir, que no la informan; estando excluida de ese tipo de conversaciones. Por fin, la mujer de la izquierda que se tapa la boca con la mano es el símbolo más fuerte porque muestra que las mujeres no pueden hablar, dar su opinión y, si lo hacen, no se toma en cuenta; dado que la sociedad considera que no tiene valor. En lo que atañe a la última mujer, la que está abajo, arrodillada y bajando los brazos hacia el suelo, está señalando una flor marchita. Esa flor remite a la muerte de la esperanza, es decir, al desaliento. De hecho, esas cuatro mujeres, en su conjunto, nos hacen pensar en las que están presentes en la obra *Victoria*, de la misma artista, pero la diferencia es que la mujer señalaba una flor que estaba creciendo, no marchita. Ahora, en lugar de una flor como símbolo de esperanza, está un charco de sangre en el suelo, debajo de los pies de las mujeres, haciendo alusión a su sufrimiento.

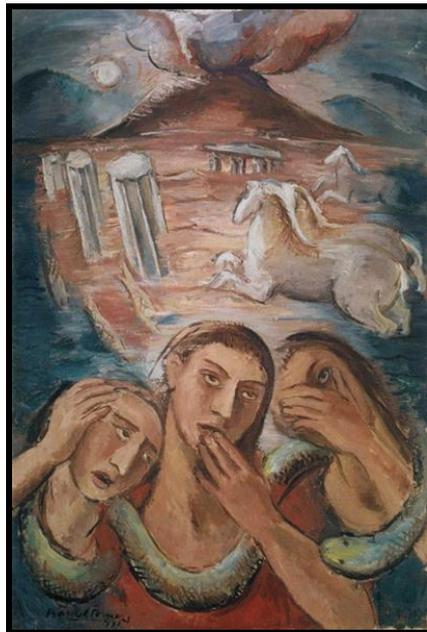


Figura 87: *Presagio*, Raquel Forner, 1931, óleo sobre tela, 120 × 80 cm.

Por el mensaje que transmite esta obra, es muy parecida a *Presagio*, el óleo llevado a cabo en 1931 por Forner, que también trata del tema de la censura a las mujeres. En efecto, notamos que hay tres mujeres presentes debajo de la obra y todas están enredadas por una serpiente que las mantiene atadas por el cuello. Esta serpiente que las encierra con su cola es símbolo de la opresión. Además, volvemos a encontrar la referencia a los tres monos del

proverbio japonés que muestra que esas mujeres no se pueden expresar. Se trata de violencia epistemológica²⁷⁵, es decir, cuando una población se ve privada de su poder expresivo y, por lo tanto, de su poder de acción. Hay entonces una disimetría en las condiciones y posibilidades de circulación y transmisión de los discursos femeninos. Eso hace que se perpetúen los discursos canónicos, masculinos y coloniales que predeterminan los géneros de identidad y género. Así son creados los mecanismos de exclusión. Sin embargo, las protagonistas de Forner no se presentan solamente como víctimas del sistema, sino también -y sobre todo- como mujeres aliadas entre sí; dando muestras de compasión y solidaridad entre sí. Aparecen como una coalición femenina, especialmente en las obras *Mujeres del Mundo*, comentada previamente, y *Éxodo*, que estudiaremos a continuación.

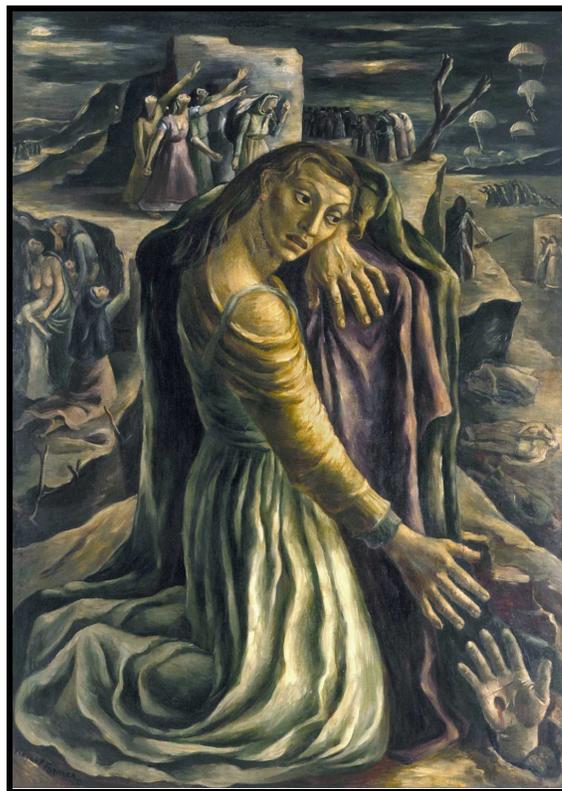


Figura 88: *Éxodo*, Raquel Forner, 1940, óleo sobre tela, 175 × 125 cm.

En la obra *Éxodo*, ejecutada en 1940, se observa a muchas mujeres en sufrimiento: están desnudas, con bebés muertos en los brazos, enterradas en el suelo o escondiéndose detrás de un

²⁷⁵ Genara Pulido Tirado, “Violencia epistémica y descolonización del conocimiento”, *Sociocriticism*, vol. 24, n° 1, 2009, p. 173.

muro. Pero lo que más llama la atención es el acto de darse la mano, un elemento que se repite en varios lugares del cuadro: en el centro, en la parte superior, donde se ve a una mujer vestida de amarillo que da la mano a otra vestida de rosa y, a la derecha, apenas visibles, hay dos mujeres que se sostienen del brazo. Además, en el fondo, se ven dos grupos de mujeres veladas, como si estuvieran haciendo su duelo juntas. Las figuras femeninas forman varios grupos compactos que simbolizan la unión y el apoyo mutuo, en este contexto de guerra y necesidad de consuelo. El Mal está representado aquí por una figura esquelética en la parte derecha del cuadro, que se mantiene de pie, envuelta en un manto negro, mirando hacia el espectador y sosteniendo en su mano una especie de arma, ya sea un trozo de madera puntiagudo o un fusil. Representa la opresión de esas mujeres. El título “Éxodo” nos hace pensar en una huida colectiva, visiblemente compuesta principalmente por varios grupos femeninos. Las mujeres están unidas en un viaje compartido, simbolizando una esperanza común. La protagonista principal es la mujer del centro que está dando la mano, seguramente a otra mujer, porque la sororidad es un motivo recurrente en la obra de Forner. Se desprende una forma de resistencia colectiva frente a las adversidades que enfrentan. Los rostros y los gestos de las figuras femeninas transmiten una profunda empatía y compasión hacia las demás, capturando el espíritu de la sororidad. La manera en que se miran y se tocan sugiere un consuelo mutuo y una conexión emocional que trasciende las dificultades inmediatas. A pesar de las circunstancias adversas, se mantienen unidas, lo que resalta el poder de la sororidad como un medio de supervivencia y resistencia. Sonia Parisí establece una diferencia entre la solidaridad femenina y la sororidad, planteando que la primera no provoca grandes cambios, solamente refiere al apoyo mutuo entre mujeres, mientras que la sororidad implica una alianza política consciente y activa entre mujeres para desafiar las estructuras patriarcales y luchar por la igualdad de género²⁷⁶. Siguiendo con el análisis de la obra, la mano que surge del suelo lleva un estigma, que es una referencia a la crucifixión y a Jesús. Este símbolo, como bien lo sabemos, remite al sufrimiento redentor de Cristo por la humanidad. Sin embargo, Paul Scott nos explica que la representación de la crucifixión femenina en el arte ha sido recibida con controversia a lo largo de los siglos porque desafiaba las tradiciones religiosas y las expectativas culturales sobre el género:

²⁷⁶ Sonia Parisí, “De la solidaridad a la sororidad en el arte”, *Gaia Cultura Expuesta* [en línea], s.f. [<https://plataformagaia.com.ar/de-la-solidaridad-a-la-sororidad-en-el-arte/>] (consultado el 30 de agosto de 2024)]

La iconografía de la mujer crucificada apenas ha tenido éxito, y esto no se explica simplemente por el hecho de que la imagen sea susceptible de una interpretación ambivalente. Representar a una mujer en la pose de Cristo puede inquietar a algunos, no solo en el siglo XVII, sino incluso hoy en día: en 1984, la escultura de Edwina Sandys, una crucifixión femenina titulada *Christa*, tuvo que ser retirada de la catedral anglicana de St John's en Nueva York, debido a quejas.²⁷⁷

Al aplicar la crucifixión a una mujer, Forner implica que las mujeres participan en un acto de redención, que su sacrificio contribuye a una narrativa de esperanza y salvación, y que lo mejor está por venir. Transforma el sufrimiento de Cristo en símbolo de poder femenino, y eleva a esa mujer como una Salvadora, una heroína. Así, la sororidad adquiere una fuerza espiritual y la redención se entiende a través de lo colectivo. Cabe señalar que Raquel Forner y Norah Borges son unas de las primeras dentro de la historia de las representaciones artísticas en presentar coaliciones femeninas en situación de sororidad.

En la obra *Amanecer* (véase figura 26, página 70) de 1944, ya considerada, se percibe una tonalidad de positivismo, nada más con el título “Amanecer”, es decir, el “inicio del día”, y la luz es una referencia a la esperanza. La esperanza está aquí encarnada por la mujer, la figura principal, que levanta los brazos hacia arriba, sosteniendo un velo que muestra una visión positiva de la vida. En efecto, la obra fue pintada en un contexto significativo, puesto que en 1944 fue cuando comenzó una serie de victorias de los aliados que eventualmente llevarían a la derrota de las fuerzas del Eje. Además, la caída de Mussolini en Italia alimentaba la expectativa de que el fascismo sería erradicado. Ese período fue marcado por un optimismo creciente²⁷⁸ y una esperanza de victoria sobre el fascismo y el nazismo. De ahí el título de la obra de Forner que remite a un nuevo comienzo, una esperanza después de la oscuridad y destrucción de la guerra. La protagonista se impone como una figura política, una salvadora, una especie de Marianne que viene a animar al pueblo a tener esperanza y a luchar. Además, aplasta con su pie la esvástica²⁷⁹, lo que muestra que da su opinión acerca de la política. Más precisamente, desvela que se opone a los regímenes fascistas y autoritarios.

²⁷⁷ Paul Scott, “Les crucifixions féminines: une iconographie de la Contre-Réforme”, *Revue des sciences humaines*, n° 269, 2003, p. 174.

²⁷⁸ Raymond Ruffin, *La vie des français au jour le jour: de la Libération à la victoire, 1944-1945*, Éditions Cheminements, coll. “Une mémoire”, 2004, p. 186.

²⁷⁹ Análisis de la guía María Laura Staricco, durante la visita de la Fundación Forner Bigatti, en julio de 2023.

La obra *Liberación* (véase figura 20, página 62), realizada en 1945, refleja el contexto del final de la Segunda Guerra Mundial y la rendición de las fuerzas del Eje. Fue un momento de liberación y celebración para muchos países europeos que habían estado bajo el régimen fascista y la ocupación nazi. Los países comenzaban a recuperarse de los efectos devastadores del conflicto, y había una gran esperanza de paz y estabilidad. Forner celebra esa victoria militar y moral que trae un alivio mundial. La mujer y protagonista principal mira hacia el cielo, lo cual es un símbolo de esperanza, mientras una flor roja crece a través de su mano, representando el renacimiento. En su mano sostiene ramas de árbol personificadas: se asemejan a serpientes devorando a una mujer. La figura principal parece intentar ayudarla aplastando a las serpientes. De este mal surge un bien, representado por la flor roja. Además, lleva una corona de laurel en la cabeza, símbolo de victoria. Incluso, su tamaño desmesurado en comparación con los otros personajes sugiere que es una deidad. Esta obra recuerda a *La liberté guidant le peuple* (véase figura 19, página 61) de Eugène Delacroix, que fue pintada en un contexto similar, el de la Revolución francesa de julio de 1830. El pueblo se levantó contra el régimen autoritario del rey Carlos X, lo que marcó el fin de la monarquía borbónica en Francia²⁸⁰. Al igual que la liberación de 1945, fue un momento crucial en la lucha por la libertad y los derechos humanos. De hecho, la noción de libertad se menciona en los títulos de ambas obras. En el cuadro de Delacroix, la figura central de la obra, Marianne, simboliza la libertad y la República Francesa. Tanto como la figura femenina de Forner, está semidesnuda y levanta con fuerza un velo, pero esta vez es la bandera de Francia. Ambas mujeres están luchando, Marianne con un fusil en la mano y la otra con su mera mano que aplasta serpientes, símbolos del Mal. Además, esas mujeres poderosas están guiando a una multitud diversa, representando la unidad contra la opresión. Cabe recordar que la liberación gracias a una mujer es una idea necesariamente feminista y bastante revolucionaria para la época.

²⁸⁰ Julien Ebersold, “Les Trois Glorieuses du 27 au 29 juillet 1830”, *Retronews* [en línea], el 22 de marzo de 2018. [<https://www.retronews.fr/constitution/long-format/2018/03/22/les-trois-glorieuses-du-27-au-29-juillet-1830>] (consultado el 30 de agosto de 2024)]

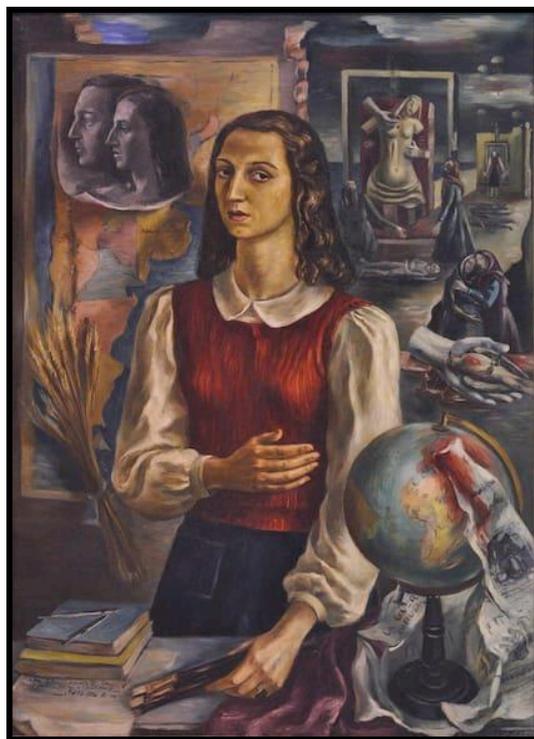


Figura 89: *Autorretrato*, Raquel Forner, 1941, óleo sobre tela, 155 × 110 cm.

Por fin, la última obra que analizaremos es *Autorretrato* (1941), que presenta una gran cantidad de símbolos y referencias. Sobre el globo terráqueo, el continente europeo está cubierto de sangre, lo que constituye una crítica al régimen fascista y autoritario, así como a la política de opresión. Vincula a esos regímenes con la violencia, mediante la metáfora visual de la sangre. Además, arriba de este globo, se puede ver en una mano una paloma muerta y ensangrentada, lo que simboliza la pérdida de la paz. La artista contrasta esta situación con la tranquilidad de Argentina, su país de origen, donde se retrata a sí misma y a su esposo en blanco y negro, junto a una espiga de trigo, que simboliza el trabajo y la vida. A la derecha, se observa un abrazo entre dos mujeres, lo que remite a la importancia de la solidaridad femenina. En cuanto al retrato de Raquel Forner, se muestra a sí misma sosteniendo pinceles, con una de sus obras representada detrás de ella, la cual es *Victoria*, afirmándose así como pintora y artista. Está en el centro de la escena, rodeada de libros sobre su escritorio, lo que asocia la mujer al arte, la cultura, la geografía y la política, temas de los que históricamente se le ha excluido. Al situarse en el centro, la artista se representa como una mujer poderosa, capaz de dominar estos temas, hablar sobre ellos y expresar su opinión. Se representa con una postura segura y decidida, lo que transmite

confianza y autoridad. También incluye herramientas de trabajo que subrayan su dominio técnico. Con sus pinceles en la mano y la exposición de una de sus obras en el fondo de la obra, lo que constituye una abismación. Forner se presenta y se afirma como una creadora y una verdadera pintora profesional, que fue capaz de incluirse en el campo artístico. En efecto, en 1941, ya era una artista establecida y reconocida que había participado en numerosas exposiciones. Se pinta a sí misma afirmando explícitamente su identidad como artista y, además, se muestra como una figura activa capaz de tratar temáticas intelectuales muy variadas. Su obra constituye una declaración sobre la importancia de su rol como mujer artista, el de denunciar la opresión y en particular la de género, y también de alentar al colectivo de mujeres a formar una alianza en contra de ésta.

Esta obra se presenta como una especie de “manifiesto político²⁸¹”, puesto que Forner aparece afirmándose como artista: se representa a sí misma en pleno acto creativo, con el fin de validar su estatus y comunicar sus habilidades al resto del mundo artístico. Estos autorretratos suelen mostrar al artista en poses o contextos que reflejan su posición social, su éxito y reconocimiento. El ejemplo más conocido dentro de la pintura canónica es la obra *Las Meninas*, elaborada en 1656 por Diego Velázquez. El artista se incluye a sí mismo pintando en el estudio real, subrayando su posición privilegiada en la corte española y su identidad como artista de renombre. Es así como Forner se inspira en esta tradición, originada por los artistas masculinos del arte canónico y la reinterpreta de una manera feminista, mostrando no sólo que una mujer puede ser una artista reconocida, sino también que puede participar en los asuntos políticos, históricos y sociales.

Numerosas otras artistas crearon autorretratos significativos similares al de Raquel Forner. A modo de ejemplo, entre las pintoras que se retrataron a sí mismas como pintoras, encontramos a Artemisia Gentileschi, una artista italiana del período barroco, Judith Leyster, una holandesa del Siglo de Oro, conocida precisamente por sus retratos y escenas de género, y por fin la famosa Tamara de Lempicka, ya considerada. En la obra *Autorretrato como alegoría de la pintura*, realizada entre 1638 y 1639, Artemisia Gentileschi se presenta no sólo como una

²⁸¹ Marie-Jo Bonnet, “Femmes peintres à leur travail: de l’autoportrait comme manifeste politique (XVIIIe-XIXe siècles)”, *Revue d’histoire moderne et contemporaine*, vol. 49, n° 3, 2002, p. 140.

pintora, sino como la encarnación de la pintura misma, como lo indica el título, que supone que ella misma es la alegoría de la pintura, desafiando las limitaciones impuestas a las mujeres en su época. Pero, aunque se presenta como artista independiente, su obra no alcanza para nada el nivel de complejidad ni de compromiso político que tiene la de Forner. Sucede lo mismo con el *Autorretrato* de Judith Leyster, realizado en 1633, en el cual se presenta pintando, con una sonrisa y una postura segura. Se afirma como una pintora profesional y, además, feliz de serlo mediante su pincel, su paleta y su lienzo acabado. No obstante, su obra no habla de política ni de feminismo. Por fin, Tamara de Lempicka realizó en 1929 *Autorretrato en el Bugatti verde*, una pintura en la cual se muestra como una mujer moderna y emancipada, con ropaje elegante, pintalabios rojo y una mirada confiada y autoritaria, a la vez que conduce un automóvil de lujo, simbolizando el poder y la independencia femenina. Sin embargo, aunque ella se afirma como una mujer capaz de conducir, trata únicamente el tema de los derechos civiles. Por el contrario de Forner, no se auto-presentó nunca como una artista en sus obras. Por lo tanto, no hay ninguna otra artista del siglo XX ni de los siglos anteriores que supo afirmarse como artista y a la vez elevarse como figura activa en los asuntos socio-políticos tal como lo hizo Forner.

Conclusión:

La producción artística de Norah Borges y Raquel Forner constituye una renovación de los imaginarios de género por la manera en que éstas contestan a la pintura masculina dicha “canónica”. Retoman los estereotipos de género para renovarlos, cambiando la representación del cuerpo y del papel de las mujeres, así como de la moral que se les impone. Muestran que no se reconocen en la manera en que fueron representadas en el arte a lo largo de los siglos. De hecho, el gesto de sus protagonistas, que transmite abatimiento y melancolía, denota el propio sentimiento de malestar de las artistas.

Primero, para contestar a nuestro primer interrogante, el cual atañe a los temas tratados por nuestras artistas, vimos que, en la obra de Forner, el desnudo es un recurso recurrente que sirve como referencia al sufrimiento y desamparo de las mujeres, tanto físico como psicológico. Y, por más que estas últimas aparezcan desnudas en la mayoría de las obras, no hay ninguna dimensión erótica; puesto que su cuerpo no aparece como deseable, sino que está esquelético o robusto, magullado y con una mirada ausente; alejada de cualquier provocación. En cuanto al cuerpo lastimado, es un elemento subversivo en tanto remite a la crucifixión de Jesús e invierte, entonces, la representación tradicional de los roles de género. Ya no son los hombres sino las mujeres quienes se elevan como figuras salvadoras, redentoras y que brindan la paz en el mundo. Además, el hecho de feminizar la figura de Cristo constituye una blasfemia al cristianismo y se entiende como una crítica hacia su dogma sexista. También, Forner suele insistir en la representación de la lastimadura en el vientre de las mujeres para referir a su incapacidad de ser madres. Así, presenta a mujeres que se asemejan a figuras cristianas, aunque quitándoles la carga religiosa; dado que no aparecen como madres, sino como héroes. Incluso, se asemejan a figuras políticas por su participación y su lucha activa en un contexto de guerra, así como por su toma de posición en contra del fascismo. Esta última es notable a través del aplastamiento de la esvástica, de sus brazos alzados al cielo en símbolo de liberación o de su parecido con la figura de Marianne. Además, con su tópico “ni ver, ni oír, ni hablar”, Forner remite a la opresión que sufren las mujeres debido al régimen autoritario. Por ende, la artista propone un doble cuestionamiento: el de la violencia política y de género. Sugiere que ambos tipos de violencia están interrelacionados, puesto que son los regímenes autoritarios y patriarcales los que

perpetúan la discriminación contra las mujeres. Es por ello que el ambiente de guerra que representa está directamente relacionado con las lastimaduras impuestas a sus protagonistas femeninas. Forner optó por desnaturalizar la violencia de género y politizar esa cuestión.

En cuanto a la obra de Borges, vimos que retomó las representaciones de la mitología patriarcal, en particular el mito de la sirena, cambiando su significado tradicional. En lugar de presentar a las mujeres como seres peligrosos y exóticos, las presenta como ambivalentes, lesbianas, creativas, espirituales e, incluso, desplaza el rol tradicional del artista-voyeur al de hombre-musa que posa para una artista mujer. En sus esbozos, combina el imaginario religioso con el lésbico para crear una lucha entre ambos imaginarios y sugerir uno alternativo que represente a las mujeres de manera más auténtica. De hecho, Borges se inscribe en el movimiento feminista de los años veinte del cual retomó la iconografía de la mujer moderna para representar sus bañistas. Por otro lado, desarrolla una estrategia de desacralización de las escenas: en lugar de alabar a la familia tradicional sagrada, alaba a una familia fundada en la alianza de las mujeres del cotidiano, planteando así una politización de la sororidad. Por último, descartamos la hipótesis según la cual Borges representa un locus amoenus para refugiarse o encontrar el consuelo en un mundo tranquilo y bello. A lo largo de este trabajo, nos dimos cuenta de que dicho mundo debe interpretarse como una parodia al amor romántico, debido a la acumulación de símbolos -como la mariposa, la paloma, los nenúfares y el ramo de olivo- que le quitan credibilidad a la obra. Esta acumulación es una manera de caricaturizar la idealización de la unión amorosa, haciendo resaltar más bien la superficialidad de la escena. El efecto producido es la inversión del significado original de esos símbolos a favor de la idea de transformación y emancipación de las mujeres. La idea de emancipación se desprende también a través de los instrumentos musicales presentes en la obra de Borges, asociando a las mujeres con el arte y la creación. Interpretamos esos instrumentos como una invitación -dirigida al espectador- para que éste considere y acepte que las mujeres pueden ser artistas. Asimismo, la tendencia de la artista a representar hombres y mujeres con rasgos andróginos permite cuestionar las binaridades de género y, por lo tanto, borrar las fronteras entre lo masculino y lo femenino.

En resumen, se destacan puntos comunes en la producción artística de Raquel Forner y Norah Borges como, por ejemplo, la crítica a las normas religiosas. Pero, sobre todo, sobresalen las estrategias de resistencia común: en ambos casos resaltan las escenas con un colectivo de mujeres que aparece apoyándose, dándose la mano y, por lo tanto, en pleno momento de

sororidad. Se valen de la construcción de imaginarios alternativos a partir de figuras femeninas que se asocian con la Salvación, la política, el coraje, la música, el espiritualismo y el mecenazgo, con el fin de transmitir una visión positiva, renovada y subversiva de las mujeres.

Por otro lado, para retomar el segundo interrogante de nuestra problemática, el cual versa sobre las técnicas pictóricas empleadas, pudimos comprobar que su respuesta al canon artístico se hace de manera plural y original. En efecto, cada artista adopta un cuestionamiento de las normas de género a su manera: Forner se vale de la hiper-masculinización de las mujeres, mientras que Borges usa la trivialización de las escenas religiosas y la feminización de las figuras cristianas. Por lo tanto, se valen de dos estilos completamente opuestos: uno es la *virilidad pictórica* y, el otro, la *ingenuidad pictórica*. Ello confirma nuestra teoría según la cual las mujeres artistas tratan temas distintos en el arte, incluso cuestiones intelectuales y políticas. Otra diferencia es que, aunque ambas artistas se inscriben en la filiación de la pintura política, Forner integra un contexto directamente político vinculado con la violencia de género, mientras que Borges simplemente replantea la definición de la identidad femenina, explorando alternativas mediante la combinación de los imaginarios patriarcales y feministas. Además, Forner se afirmó en su pintura como una artista y una mujer intelectual, culta tanto en arte como en materia política, mientras que Borges no se atrevió a autoafirmarse como tal y se mantuvo discreta en la esfera artística a lo largo de su vida, dejando el protagonismo a su hermano, Jorge Luis Borges, y a su marido, Guillermo de Torre.

Sin embargo, tienen estrategias en común. Por ejemplo, ambas retomaron las obras canónicas reinterpretándolas desde una perspectiva feminista. Forner retomó *El Tres de mayo* para vincular la escena de fusilamiento con los hombres, revirtió la estatua de *La Venus de Milo* -no para simbolizar la belleza ideal sino la violencia hacia las mujeres-, y reinterpretó también las imágenes del Cristo crucificado, reemplazando la figura masculina por una femenina. En cuanto a Borges, retomó *Las Tres Gracias*, cambiando las figuras de cuerpo ideal por unas mujeres tocando instrumentos. También, reinterpretó la escena de la anunciación y los protagonistas religiosos como la Verónica, la santa Rosa de Lima o los ángeles. Para ello, quitó los elementos religiosos, como el rostro de Cristo, las alas y aureolas de los ángeles, y reemplazó las figuras masculinas, como el arcángel Gabriel y el Niño Jesús, por un colectivo de mujeres en situación de diálogo, apoyo mutuo, compasión o mecenazgo.

Por lo tanto, podemos afirmar que Forner y Borges dialogan intencionalmente con las obras canónicas y que su pintura expresionista es una manera de contestar a los estereotipos de género presentes en el arte producido por artistas masculinos. Es por ello que se hace necesario extender los límites del concepto “expresionismo”, de modo que abarque la dimensión feminista y, por eso, decidimos redefinirlo como *expresionismo feminista*.

A partir de las conclusiones expuestas, se abren varias líneas de investigación que podrían enriquecer este trabajo.

En primer lugar, resultaría pertinente investigar el reconocimiento que obtuvieron las artistas argentinas de ese mismo período, pero que no se formaron ni viajaron a Europa. Ello permitiría evaluar si la formación europea de Norah Borges y Raquel Forner fue un factor imprescindible para su reconocimiento como artistas.

Otra línea de investigación interesante podría centrarse en cómo el arte de Raquel Forner y Norah Borges influyó en el movimiento feminista. Este enfoque consistiría en un análisis comparativo con otras artistas del siglo XX para cotejar si éstas abordaron y criticaron los estereotipos de género en su arte de la misma manera que nuestras artistas. Se buscaría, en particular, las obras en las que se hace énfasis en la dimensión colectiva o la sororidad y las que proponen una lectura interseccional, tal como lo pudimos ver en la obra *Montevideo* de Borges.

Por último, sería relevante explorar si existen pintores masculinos del siglo XX que utilizaron su arte para denunciar los estereotipos de género, con el fin de ampliar el espectro de voces y enfoques en el diálogo entre arte y género.

Bibliografía

Lista de obras estudiadas:

Obras de Norah Borges:

Pablo y Virginia, 1927, óleo sobre cartón, 49 × 59 cm.

Campesinas de Portugal, 1927, lápiz sobre papel, 42 × 31 cm.

El Herbario, 1928, óleo, 63 × 36 cm.

Montevideo, 1929, óleo sobre madera, 46 × 46.5 cm.

Guillermo de Torre en la casa de la calle Paraguay, 1929, témpera sobre cartón, 39 × 49 cm,
Colección Miguel de Torre Borges.

Mujer y sirena, 1930, lápiz sobre papel, 27.5 × 19.5 cm, colección particular.

Concha Méndez Cuesta, 1930, lápiz sobre papel, colección particular.

Sirena, 1930, lápiz sobre papel, 27.5 × 19.2 cm, colección particular.

El marinero y la sirena, 1931, témpera sobre papel, 38 × 47 cm.

A pair of sirens, s.f.

Seis ángeles, 1931, témpera, 50 × 50 cm.

Niñas españolas (Serie Española), 1932, témpera, 50 × 60 cm.

Santa Rosa de Lima, 1939, óleo sobre madera, 98 × 98 cm.

La Anunciación de Córdoba, 1945, óleo sobre papel, 78 × 120 cm.

Figuras en un paisaje, 1945, óleo sobre cartón, 80 × 120 cm.

Un ángel, 1949, óleo, 61 × 43 cm.

Dos mujeres y un ángel, óleo sobre tela, 1950, témpera y acuarela sobre papel, 42 × 58 cm,
colección particular.

Verónica, 1952, óleo sobre cartón, 54 × 44 cm, colección Embajador Rubén Vela.

Las tres gracias de la música, 1952, óleo sobre lienzo, 102.5 × 103 cm.

Obras de Raquel Forner:

Forner, Raquel, *Diario Personal*, 1945.

Presagio, 1931, óleo sobre tela, 120 × 80 cm.

Redes, 1937, óleo sobre tela, 150 × 100 cm.

Mujeres del Mundo, 1938, óleo sobre tela, 170 × 238 cm.

¿Para qué?, 1939, óleo sobre tela, 153 × 97 cm.
La Victoria, 1939, óleo sobre tela, 140 × 103 cm.
Destinos, 1939, óleo sobre tela, 153 × 97 cm.
Claro de luna, 1939, óleo sobre tela, 82 × 115 cm.
Ni ver, ni oír, ni hablar, 1939, óleo sobre tela, 100 × 85 cm, Museo Municipal de Bellas Artes, Buenos Aires.
Éxodo, 1940, óleo sobre tela, 175 × 125 cm.
Autorretrato, 1941, óleo sobre tela, 155 × 110 cm, Museo Provincial de Bellas Artes.
El manto rojo, 1941, óleo sobre tela, 84 × 73 cm.
Retablo de dolor, 1943, óleo sobre tela, 153 × 85 cm.
Amanecer, 1944, óleo sobre tela, 175 × 125 cm.
Liberación, 1945, óleo sobre tela, 110 × 80 cm.
El Juicio, 1946, óleo sobre tela, 125 × 175 cm.
El manto de piedra, 1947, óleo sobre tela, 155 × 85 cm.

Otras obras:

Béraud, Jean, *Una Parisina*, 1890, óleo sobre lienzo.
Botticelli, Sandro, *El nacimiento de Venus*, entre 1484 y 1486, temple sobre lienzo, 278.5 cm × 172.5 cm.
—, *Virgen con el Niño y dos ángeles*, entre 1468 y 1469, temple sobre tabla, 100 × 71 cm.
Bonvin, François, *La joven ama de casa*, hacia 1850, óleo sobre lienzo.
Bouguereau, William, *Virgen con el niño*, 1899, óleo sobre lienzo, 77 × 51 cm.
Bourgeois, Louise, *Mujer-casa*, 1985, óleo sobre lienzo.
Coello, Claudio, *Santa Rosa de Lima*, 1683, óleo sobre tela, 240 × 160 cm.
Da Forli, Melozzo, *Angel Musician*, 1480, fragmento de un fresco, 93.5 x 117 cm.
Degas, Edgar, *Las Planchadoras*, 1884-1886, óleo sobre tela, 81 × 76 cm.
Delacroix, Eugène, *La libertad guidant le peuple*, 1830, óleo sobre lienzo, 260 × 325 cm.
Delaunay, Sonia, *Maillot de bain*, 1928, acuarela, 36,5 x 24,0 cm.
—, *Costume de bain*, 1928, de lana.
De Goya, Francisco, *El tres de mayo*, 1814, óleo sobre lienzo, 268 × 347 cm.
—, *La maja desnuda*, entre 1795 y 1800, óleo sobre lienzo, 100 x 50 cm.
De Lempicka, Tamara, *Bella Rafaela*, 1927, óleo sobre lienzo, 65 × 92 cm.

—, *Las dos amigas*, 1923, óleo sobre lienzo, 49 x 95 cm.

—, *Mujer con mandolina*, 1929, óleo sobre lienzo, 115.9 × 73 cm.

—, *Jeune fille en vert*, 1930, óleo sobre madera contrachapada, 61,5 x 45,5 cm.

De Morales, Luis, *Virgen de la leche*, 1570, óleo sobre tabla, 84 × 64 cm.

De Morgan, Evelyn, *The Gilded Cage*, 1905-1910, óleo sobre lienzo, 78.5 cm × 105 cm.

Delacroix, Eugène, *La liberté guidant le peuple*, 1830, óleo sobre lienzo, 260 × 325 cm.

Dou, Gérard, *Mujer colgando un gallo en su ventana*, 1650, óleo sobre madera, 26 × 20 cm.

Ingres, Jean Auguste Dominique, *El baño turco*, 1862, óleo sobre madera, 108 x 108 cm.

Jürgenssen, Birgit, *Delantal de cocina para ama de casa*, 1975, fotografía.

Kahlo, Frida, *Henry Ford Hospital*, 1932, óleo sobre metal, 31 x 38 cm.

—, *La columna rota*, 1944, óleo sobre lienzo, 40 × 30,7 cm.

Malevich, Kazimir, *Femme aux seaux*, 1912-1913, óleo sobre lienzo, 80,3 × 80,3 cm.

—, *Paysanne aux seaux et enfant*, 1911, óleo sobre lienzo, 73 x 73 cm.

Manet, Edouard, *Olympia*, 1893, óleo sobre lienzo, 191 x 130.5 cm.

Mallo, Maruja, *La mujer de la cabra*, 1929, óleo sobre tela, 110 x 111 cm.

Marval, Jacqueline, *La bañista con traje de baño negro*, 1923, óleo sobre lienzo, 201 x 128 cm.

Miguel, Abelardo, *Peixeiras*, 1951, óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm.

Millett, Kate, *Trap*, 1967, instalación con barrotes.

Modersohn Becker, Paula, *Madre y Niño*, 1903, acuarela sobre papel, 58 x 69 cm.

Modigliani, Amedeo, *Desnudo rojo*, 1917, óleo sobre lienzo, 60 x 92 cm.

Odekerken, Willem Van, *La femme au foyer*, 1890, óleo sobre lienzo, 45 x 35 cm.

Picasso, Pablo, *Las señoritas de Avignon*, 1907, óleo sobre lienzo, 244 × 234 cm.

—, *La Planchadora*, 1904, óleo sobre lienzo, 116,2 x 73 cm.

Pittoni, Giovanni Battista, *Anunciación*, hacia 1757, óleo sobre tabla, 98 × 217 cm.

Preti, Mattia, *Santa Verónica con el velo*, hacia 1652-1653, óleo sobre lienzo, 100 × 75 cm.

Rembrandt, *Susana y los viejos*, 1647, óleo sobre madera, 76.6 x 92,8 cm.

Roche, Juliette, *Portrait de l'artiste à Serrières*, hacia 1920, óleo sobre cartón, 106 x 78 cm.

—, *American Picnic*, 1918, óleo sobre lienzo, 217 x 374,5 cm.

Rubens, Pierre Paul, *El juicio de Paris*, 1639, óleo sobre lienzo, 199 x 379 cm.

Sanzio, Rafael, *Le Tre Grazie*, 1504-1505, óleo sobre madera, 17,8 × 17,6 cm.

Seoane, Luis, *Pelando patatas*, 1950, tinta china sobre papel, 23 x 33 cm.

Simmons, Laurie, *Walking House*, 1989, lámina en gelatina de plata, 211,4 x 200,4 cm.

Torras, Luis, *Mujer con molinillo*, 1965, temple sobre lienzo, 116 x 89 cm.

Valadon, Suzanne, *La chambre bleue*, 1923, óleo sobre lienzo, 90 x 116 cm.

—, *Vénus Noire*, 1919, óleo sobre lienzo, 160 x 60 cm.

Van Eyck, Jan, *La Anunciación*, hacia 1434, óleo sobre lienzo, 93 × 37 cm.

Vecellio, Tiziano, *La Venus de Urbino*, 1538, óleo sobre lienzo, 165 cm x 119 cm.

Velázquez, Diego, *Cristo Crucificado*, 1632, óleo sobre lienzo, 248 x 169 cm.

—, *Las hilanderas*, 1657, óleo sobre lienzo, 167 × 252 cm.

Vermeer, Johannes, *La lechera*, 1658, óleo sobre lienzo, 45,5 × 41 cm.

Referencias críticas sobre las artistas y sus obras:

Alcalá, May Lorenzo, *Norah Borges: La vanguardia enmascarada*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA), 2009, pp. 10-201.

Burucúa, José Emilio y Costa, Laura Malosetti, “Iconografía de la mujer y lo femenino en la obra de Raquel Forner”, en *Cuadernos de Historia del Arte*, n° 27, 2016, pp. 53-65.

Canal Encuentro, “Arte argentino: Raquel Forner I” [vídeo en línea], publicado el 12 de abril de 2012. [<https://www.youtube.com/watch?v=2-SfCu20ZfY> (consultado el 28 de agosto de 2024)]

Centro Cultural Borges, *Norah Borges, casi un siglo de pintura*, 1996, pp. 7-80.

De Arteaga, Alicia, “Mujeres en el centro”, *La Nación* [en línea], el 9 de agosto de 1998. [<https://www.lanacion.com.ar/cultura/mujeres-en-el-centro-nid188503/> (consultado el 31 de agosto de 2024)]

Freund, Gisèle, *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*, Museo Nacional de Bellas Artes, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine Cortesía de la Embajada de la República Francesa en la República Argentina, 1942, pp. 7-309.

Fundación Forner-Bigatti [en línea]. [<https://forner-bigatti.com.ar/raquel-forner-2/> (consultado el 27 de agosto de 2024)].

Gobierno argentino, “Llega al Bellas Artes el ciclo de obras espaciales de Raquel Forner” [en línea]. [<https://www.argentina.gob.ar/noticias/llega-al-bellas-artes-el-ciclo-de-obras-espaciales-de-raquel-forner> (consultado el 28 de agosto de 2024)]

Jiménez, Juan Ramón, *Españoles de tres mundos*. Editorial Losada, 1939.

Laurenzi, Adriana y Román, Marina, “Raquel Forner: una activista de la condición humana”, *La Aljaba. Segunda Época. Revista de estudios de la mujer*, vol. 25, n° 1, 2021, pp. 279-290.

Mackintosh, Fiona, “Tales eran sus rostros : Silvina Ocampo and Norah Borges”, *Romance studies*, vol. 27, n° 1, 2009, pp. 59-71.

Pacheco, Marcelo Eduardo, “Raquel Forner: una renovación olvidada”, *II Jornadas de Teoría e Historia del Arte*, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1990.

Payró, Julio E, *Veintidós pintores: facetas del arte argentino*, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1944, s.p.

Plaza Chillón, José Luis, “Entre el ultraísmo y el surrealismo: una aproximación a la estética de Norah Borges (1918-1936)”, *Arenal: Revista de Historia de las Mujeres*, vol. 3, n° 2, 1996, pp. 303-330.

Whitelow, Guillermo, “Raquel Forner: testigo de dos guerras”, *Centro Cultural Recoleta*, 1998.

Zanetta, María Alejandra, “Resistencia y denuncia en la obra de Carmen Conde y Raquel Forner”, *Confluencia*, vol. 39, no° 2, 2024, pp. 21-36.

Referencias teóricas:

Araujo Salas, Brenda Liz, Ramos-Abensur, Gloria Esther Vanesa, y Pimentel, Mercedes Flores, “Plantas medicinales utilizadas en la salud reproductiva de las mujeres del Perú”, *Dominguezia*, vol. 35, n°1, 2019, pp. 5-74.

Arregui Chavarría, Ángela, *Crítica animada a la moral cristiana*, Tesis de grado en Estudios de Bellas Artes, Universitat de Barcelona, 2017, pp. 3-30.

Aularia, Redacción, “Los tres monos sabios, o místicos”, *Revista Digital de Comunicación*, vol. 12, n° 1, 2023, pp. 39-42.

Báez-Jorge, Félix, *Las voces del agua. El simbolismo de las sirenas y las mitologías americanas*, Xalapa, Universidad Veracruzana Editorial, 1992, pp. 13-308.

Bateson, Gregory, Jackson, Donald D., Haley, Jay *et al*, “Towards a Theory of Schizophrenia”, *Behavioral Science*, vol. 1, n° 4, 1956, pp. 251-264.

Belán, Kyra, *La vierge dans l'art*, Parkstone International, coll. “Prestige”, 2018, s.p.

Benavente Morales, Carolina, “La máquina epidóptera: el cuerpo femenino en obras recientes de Gabriela Carmona Slier”, *Índex, revista de arte contemporáneo*, n° 9, 2020, pp. 42-48.

Bonnet, Marie-Jo, “Femmes peintres à leur travail: de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIIIe-XIXe siècles)”, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 49, n° 3, 2002, pp. 140-167.

Bravo de Hermelin, Marta Elena, “Débora Arango: Vida y Pasión por el arte”, *Co-herencia*, vol. 1, n° 1, 2004, pp. 154-156.

Burguet Tarodo, Moisés, *La carnalidad de la pintura: estudio pictórico de los cánones estéticos*, Tesis de fin de grado en Bellas Artes, Facultat de Belles Arts de Sant Carles (Valencia), 2015-2016, pp. 2-30.

Canales Horta, Alejandro, “Frida Kahlo. La vida hecha pasión (1907-1954)”, *Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales*, n° 6, 2000, pp. 155-161.

Castiñeyra Fernández, Patricia, “El Imaginario Femenino y su Representación en la Pintura Religiosa del Siglo XVI Español: Una Aproximación al Estudio de la Posible Influencia del Pensamiento Erasmista”, *IX Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, 2017, pp. 115-135.

—, *Religiosas, santas y mujeres de la Biblia: la creación de un imaginario femenino en la pintura religiosa del Renacimiento en España (1479-1563)*, Tesis doctoral en Historia del Arte, Universidad de Murcia, 2020, pp. 1-407.

Checa, Fernando, “Tiziano, Venus, la Música y la idea de la Pintura”, *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, n° 4, 2005, pp. 83-97.

Courau, Thérèse, *Luisa Valenzuela. Négociations féministes en littérature*, Paris, Mare & Martin, 2018, pp. 1-371.

Crenshaw, Kimberlé Williams, “Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics”, *Feminist legal theories*, Routledge, 2013. p. 23-51.

Curiel, Ochy, “Género, raza, sexualidad: debates contemporáneos”, *Intervenciones en estudios culturales*, vol. 4, 2017, pp. 41-61.

De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, Madrid, Ediciones Cátedra, (2005) 2015, pp. 7-904.

De Keyser, Eugénie, “L'espace et le corps dans la peinture classique”, *Revue philosophique de Louvain*, n° 31, 1978, pp. 307-327.

Del Mar Sánchez Araya, María, *Devenir femina virilis: de la virilización a la masculinización de la mujer; un camino entre el prestigio y el menosprecio*, Tesis de doctorado en Estudios de Filología Española, 2010, pp. 1-78.

Dominici, Michèle, “L'histoire oubliée des femmes au foyer” [vídeo en línea], 2022. [www.dailymotion.com/video/x8c6q78] (consultado el 30 de agosto de 2024)

“Exposition ‘Women House’: La maison, prison ou lieu d’inspiration?” *Paris Art Now* [en línea], 2024. [<https://www.parisartnow.com/women-house-la-maison-prison-ou-lieu-dinspiration/>] (consultado el 30 de agosto de 2024)

Fabry, Geneviève, “El imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana: esbozo de una tipología”, *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, n° 7, 2012, pp. 1-11.

Federici, Silvia, *El patriarcado del salario: Críticas feministas al marxismo*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2018, pp. 11-121.

Fernández, Antonia, “Pintura, protagonismo femenino e historia de las mujeres”, *Arte, individuo y sociedad. Madrid. Universidad Complutense*, 1997, pp. 130-157.

Franco Júnior, Hilário, “A serpente, espelho de Eva. Iconografia, analogia e misoginia em fins da Idade Média”, *Medievalista. Online*, n° 27, 2020, pp. 1-5.

García Bazán, Francisco, “El símbolo cristiano del pez. Origen y proyecciones”, *Scripta Mediaevalia*, vol. 1, n° 1, 2008, pp. 141-166.

Garzón, Erika Puentes, Beltrán, Beltrán Junca, Mabel Edith y Marroquín Rafael, “Subjetivación femenina: una mirada a la niña que me ronda”, *Infancias Imágenes*, vol. 16, n° 1, 2017, pp. 83-92.

Gil, Marie-Dominique, “Du crime à l'œuvre : la symbolique de la cage chez Kate Millet”, *Les Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie*, n° 15, 2020, pp. 1-16.

Gluzman, Georgina, *Mujeres y Arte en la Buenos Aires del Siglo XIX: Prácticas y discursos*, Tesis de doctorado en Estudios de Historia y Teoría de las Artes, Universidad de Buenos Aires, 2015, pp. 1-614.

—, “La desnudez en el arte argentino. Mujeres artistas y desnudos en las décadas de 1920 y 1930”, *Revista interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, vol. 4, 2018, pp. 2-33.

Gómez, Alejandro, “Machismo, feminismo y androginia (el hombre reconciliado)”, *Cooperativismo & Desarrollo*, 2002, pp. 51-64.

Gómez Pellón, Eloy, “Sostenibilidad del medio rural y patrimonio inmaterial: a propósito de los conocimientos tradicionales de las plantas”, *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. 22, 2018, pp. 2-33.

Hernández González, M^a Cristina, “En la jaula dorada: Evelyn De Morgan, entre la querelle des femmes y the Woman Question”, *Querelle des Femmes: Male and Female Voices in Italy and Europe*, 2018, pp. 133-146.

Hoyos, Luz Adriana, “Rosas y espinas: Representaciones de las mujeres en el arte colombiano”, *Revista CS*, 2015, pp. 83-107.

Ito Sugiyama, Gloria, “La sirena”, en Carlos Gómez Carro, *Bestiarios. Silva de varia invención*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, coll. “Imágenes del tiempo”, 2021, pp. 77-85.

Lagarde, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM, Coordinación General de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, 1990, pp. 9-884.

Lauterwein, Andrea, “Le thème de la Mère à l’Enfant dans l’art des années 1970”, *Allemagne d’aujourd’hui*, 2014, pp. 189-204.

López, Carmen Pena, “Estereotipos femeninos en la pintura: pálidas y esquirolas”, *Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, n° 5, 1996, pp. 53-60.

Mill, John Stuart, *L’assujettissement des femmes*, London, Guillaumin, 1869, pp. 2-227.

Millett, Kate, “From the Basement to the Madhouse”, *Art Papers*, 1988, pp. 41-50.

Mirkin, Dina Comisarenco, “La imaginación poética de Olga Costa y José Chávez Morado en Cuautla: el agua, el nacimiento de la ciudad y las sirenas”, *Andamios*, vol. 20, n° 51, 2023, pp. 371-387.

Mulvey, Laura, *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Screen, 1988, pp. 366-377.

Nari, Marcela, “De la maldición al derecho. Nota sobre las mujeres en el mercado de trabajo. Buenos Aires 1890-1940”, en Garrido H.B y Bravo M.C (coords), *Temas de mujeres: perspectivas de género*, Universidad Nacional de Tucumán, Centro de Estudios Históricos Interdisciplinarios sobre las Mujeres, 1998, pp. 97-110.

—, “Unmasking the gaze: some thoughts on new feminist film theory and history”, *Lectora: revista de dones i textualitat*, n° 7, 2001, pp. 5-14.

Nead, Lynda, *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality*, London, Routledge, 1992, pp. 2-133.

Nochlin, Linda, “Why have there been no great women artists”, *ARTnews*, vol. 69, n° 9, 1971, pp. 1-42.

Oakley, Ann, *The Sociology of Housework*, University of Bristol, Policy Press, 2018, pp. 1-235.

Page, Carlos, “La vida de Santa Rosa de Lima en los lienzos del convento de Santa Catalina de Córdoba (Argentina)” en *Anales del Museo de América*, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, n° 17, 2009, pp. 28-41.

Parisi, Sonia, “De la solidaridad a la sororidad en el arte”, *Gaia Cultura Expuesta* [en línea], s.f. [<https://plataformagaia.com.ar/de-la-solidaridad-a-la-sororidad-en-el-arte/>] (consultado el 30 de agosto de 2024)]

Parker, Rozsika y Pollock, Griselda, *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*. London, Pandora, 1981, pp. 8-20.

—, *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*, Madrid, Ediciones Akal, (1981) 2021, pp. 8-20.

Pedrosa, José Manuel, “Mujeres en la ventana: alegorías del cuerpo, alegorías del alma” en Rebeca Sanmartín Bastida y Rosa Vidal Doval, *La metamorfosis de la alegoría: discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*, 2005, pp. 331-348.

Pérez González, Rodolfo, “Las mujeres en la música”, *Agenda Cultural Alma Máter*, 2010, s.p.

Petsinis, Alexia, “Les femmes comme muse et objet dans Le siècle de Picasso”, *Harper's Bazaar* [en línea], publicado el 19 de agosto de 2022. [<https://harpersbazaar.com.au/the-picasso-century-ngv/>] (consultado el 29 de agosto de 2024)]

Planté, Christine, “Femmes exceptionnelles: Des exceptions pour quelle règle”, *Les Cahiers du GRIF*, vol. 37, n° 1, 1988, p. 90-111.

Pollock, Griselda, “Des canons et des guerres culturelles”, *Cahiers du genre*, n° 2, 2007, pp. 45-69.

Rodríguez Peinado, Laura, “Las sirenas”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 1, n° 1, 2009, pp. 51-63.

Romero, Rosario, “Una educación sensorial. Historia personal del desnudo femenino en la pintura, de Rafael Argullol”, *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, 2017, pp. 1-5.

Sánchez Concha, Francisco José y Cruz García Torralbo, María, “Niña-mujer-objeto de arte: la sexualidad femenina en la pintura”, *Tercer Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, 2011, pp. 1-19.

Sandoval Forero, Eduardo Andrés, “Pobreza y género en los indígenas contemporáneos”, *Revista argentina de Sociología*, vol. 3, n° 5, 2005, pp. 156-171.

Schor, Mira, “Linaje paterno”, en Karen Cordero Reiman y Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana-Conaculta, 2007, pp. 111-129.

Scott, Paul, “Les crucifixions féminines: une iconographie de la Contre-Réforme”, *Revue des sciences humaines*, n° 269, 2003, pp. 153-174.

Serrano de Haro, Amparo, “Imágenes de lo femenino en el arte: atisbos y atavismos”, *Polis. Revista latinoamericana*, n° 17, 2007, pp. 1-13.

Sofio, Séverine, Perin Emel Yavuz y Pascale Molinier, “Les arts au prisme du genre : la valeur en question. Introduction”, *Cahiers du Genre*, n° 2, 2007, pp. 5-16.

Tapia Tovar, Evangelina, “La mujer en la música”, *Investigación y Ciencia: de la Universidad Autónoma de Aguascalientes*, n° 18, 1996, pp. 22-24.

Temprano Peñin, María Soledad, “El gallo: el otro protagonista de las fiestas de quintos”, *Revista de folklore*, n° 173, 1995, pp. 169-173.

Ten Julia y Ten Joaquín, “LA ICONOGRAFÍA DE LA CRUCIFIXIÓN ROMÁNICA”, *Natus ex Igne*, pp. 1-6.

Tirado, Genara Pulido, “Violencia epistémica y descolonización del conocimiento”, *Sociocriticism*, vol. 24, n° 1, 2009, pp. 173-201.

Torres Ponce, José Manuel, “La evolución del manto como elemento iconográfico procesional en la ciudad de Málaga: el caso del particular manto de Nuestra Señora de la Concepción”, *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, n° 11, 2016, s.p.

Vázquez Sacristán, Gloria, “La mujer en la ventana: recursos y mensajes desde la pintura barroca hasta nuestros días”, *Alcalibe: Revista Centro Asociado a la UNED Ciudad de la Cerámica*, n° 7, 2007, pp. 173-182.

Vega Montiel, Aimée, “Por la visibilidad de las amas de casa: rompiendo la invisibilidad del trabajo doméstico”, *Política y cultura*, n° 28, 2007, pp. 181-200.

Vigna, Gaetano Antonio, “El devenir animal de los cuerpos femeninos en tres cuentos de escritoras insólitas de habla hispana”, *Feminismo/s*, n° 43, 2024, pp. 341-363.

Villaverde Solar, María Dolores, “Mujer y arte: la imagen pictórica, fuente de información sobre el sufrimiento femenino”, *Primer Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, 2009, s.p.

—, “Mujer y trabajo en la pintura gallega del siglo XX”, *Segundo Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, 2010, s.p.

Weber, Anne Gaëlle y White-Le Goff, Myriam, “Les oiseaux, de l’animal au symbole”, *L’Entre-deux*, vol. 3, 2018, pp. 2-7.

Wechsler, Diana, “Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)”, Universidad de Buenos Aires, 2003, s.p.

El contexto histórico:

Barrancos, Dora, *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, coll. “Historia Argentina”, (2007) 2010, p. 11-351.

Ben-Ghiat, Ruth, *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945*, University of California Press, 2001, pp. 1-191.

Dawn Askin, Kelly, *War crimes against women: Prosecution in international war crimes tribunals*, London, Martinus Nijhoff Publishers, 1997, pp. 1-451.

Dolgopol, Diego Gabriel, “La Década Infame en la Argentina: 1930-1943”, *Revista de Claseshistoria*, n° 7, 2012, pp. 2-7.

Ebersold, Julien, “Les Trois Glorieuses du 27 au 29 juillet 1830”, *Retronews* [en línea], el 22 de marzo de 2018.

[<https://www.retronews.fr/constitution/long-format/2018/03/22/les-trois-glorieuses-du-27-au-29-julillet-1830> (consultado el 30 de agosto de 2024)]

Falcone, Rosa, “Género y enfoque histórico-social. Las mujeres en el tiempo”, *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, vol. 18, n° 4, 2018, pp. 1323-1347.

Garay Rein, María Laura y Juárez, Analía Laura, *El divorcio y su evolución en el derecho argentino*, Tesis en Estudios de Historia del derecho, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Ciencias Económicas, 2013, pp. 2-61.

Godinho Paula y Minguillón, Lourdes Eced, “Conflictividad rural en Portugal en el Estado Nuevo (1958-1962): Perspectiva general y estudio de un caso”, *Historia Social*, 2004, pp. 117-133.

Gómez Escarda, María, “La mujer en la propaganda política republicana de la Guerra Civil Española”, *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, n° 9, 2008, pp. 83-101.

Heineman, Elizabeth, *Sexual Violence in Conflict Zones: From the Ancient World to the Era of Human Rights*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2011, pp. 1-341.

Koonz, Claudia, *Mothers in the Fatherland: Women, the Family, and Nazi Politics*, Routledge, (1987) 2013, pp. 1-542.

Ruffin, Raymond, *La vie des français au jour le jour: de la Libération à la victoire, 1944-1945*, Éditions Cheminements, coll. “Une mémoire”, 2004, pp. 9-329.

Varga, María, “Historia y evolución de la plancha”, *Maestros del planchado* [en línea], s.f. [<https://maestrosdelplanchado.com/historia-plancha/> (consultado el 30 de agosto de 2024)]

El contexto artístico:

Aguirre, Raúl Gustavo, “Nota sobre el expresionismo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 320, 1977, pp. 445-450.

Arasse, Daniel, “Le nu couché dans la peinture de la Renaissance”, *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, n° 9, 1991, pp. 175-187.

Babino, María Elena, *Catálogo El grupo de París*, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori. Buenos Aires, 2015.

Baur, Sergio, “Itinerario de la vanguardia argentina”, *Dirāsāt Hispānicas: Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, n° 1, 2014, pp. 9-25.

Belausteguigoitia, Santiago, “Sevilla acoge el cansancio infinito de 'La planchadora', de Picasso”, *El País* [en línea], 17 de abril de 2007.
[https://elpais.com/diario/2007/04/17/andalucia/1176762137_850215.html (consultado el 30 de agosto de 2024)]

Brihuega Sierra, Luis Jaime, “Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias”, en Valeriano Bozal (coord), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Antonio Machado Libros, (1996) 2015, pp. 127-146.

Cortés Aliaga, Gloria, “Modernas: Historias de mujeres en el arte chileno (1900-1950)”, *Origo Ediciones*, 2013, pp. 10-242.

Del Cerro, Pilar Jordán, “Las hilanderas o la fábula de aracne de Diego Velázquez”, *Casos prácticos*, pp. 170-180.

Depoorter Matthias y Van Den Abeele, Lieven, *Van Eyck: Une Révolution optique*, Musée des Beaux-Arts Gand, 2020, pp. 2-112.

Dumont, Fabienne, “À l’assaut ! Explosion d’expositions de femmes artistes en France pendant le mouvement féministe”, *Artl@s Bulletin*, vol. 8, n° 1, 2019, pp. 256-266.

Gluzman, Georgina, “Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939)”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n° 71, 2018, pp. 51-79.

Herrera, Hayden, *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, México, Editorial Planeta, (2002) 2004, pp. 11-651.

Jacobs, Helmut, “Nacionalismos en la pintura de Francisco de Goya”, *ACTA ARTIS: Estudis d'Art Modern* n° 4-5, 2017, pp. 55-75.

Lederer, Grit, “Les seins dans l’art” [vidéo en línea], publicado el 29 de diciembre de 2023.
[<https://www.arte.tv/fr/videos/109009-000-A/les-seins-dans-l-art/> (consultado el 28 de enero de 2024)]

López Anaya, Jorge, *Arte Argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2005, pp. 42-649.

Mori, Gioia, “Tamara de Lempicka, The Queen of Modern”, *TAMARA DE LEMPICKA*, 2011, pp. 21-63.

Musée du Luxembourg, “Pionnières. Artistes dans le Paris des Années Folles” [Catalogue], 2022, pp. 4-34.

Musée du Luxembourg, “Pionnières. Artistes dans le Paris des Années Folles” [Dossier pédagogique], 2022, pp. 2-13.

Ocampo, Victoria, *Testimonios: Series sexta a décima*, Editorial Sudamericana, vol. 2, 2000, pp. 7-239.

Pagano, José León, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Editorial y Librería Goncourt, 1937.

Richter, Elise, “Impresionismo, expresionismo y gramática”, en *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1936, pp. 37-120.

Romero, José, “Arquitectura Moderna y Vanguardias Artísticas en la Argentina. 1920 - 1955”, *Centro de Estudios Históricos, Arquitectónicos y Urbanos*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 2011, s.p.

Ross Aguilar, Ana Lourdes, “La lechera de Jan Vermeer”, *Revista Bimestral de Literatura, Artes y Algo Más*, n° 18, 2024, pp. 33-35.

Anexos:

Transcripción de la entrevista a Gonzalo de Torre, nieto de Norah Borges:

He leído que la pintura es una de sus pasiones. ¿Qué es lo que pinta usted? ¿Cuál es la temática que predomina en sus obras?

Yo hago una mezcla. Un día soy abstracto y pinto manchas. Si no, pinto figurativo, que se parecen a cosas de Matisse y Norah Borges.

Pude leer en un artículo que usted tiene un estilo propio. ¿Cómo lo definiría?

Como todo, una mezcla. Se notan las influencias. Siento que es tan diverso lo que he hecho. No creo tener una forma particular de pintar, pero me encantaría.

Veo que hay algunas características de su pintura que se parecen a las de Norah Borges. En su opinión, cuáles son?

El tópico de la sirena, los colores del mar y del cielo y la arena, que me parecen lindos. Los tonos naranja o dorados. Pero, yo soy daltónico, entonces los colores que yo pongo tampoco son los que ve el resto de los mortales. No tengo la misma valoración que tiene la mayoría de la gente. Lo que se parece más a mi abuela es el método: lo primero que hago es trazar las rayas que ella trazaba; trazar las diagonales y después apoyar la figura dentro de eso. Que se equilibre dentro de las líneas y diagonales la figura que esté dibujando. Respeto el método de ella, de vez en cuando. El equilibrio me gusta.

¿Cómo fue su relación con Norah Borges? Eran muy cercanos?

Sí, éramos muy cercanos. Cuando nacimos todos, los 6 nietos, y la logramos un poco disfrutar, ella tenía 70 años. Era una persona mayor, y si bien era bastante mayor, era bastante activa. Durante 10 a 15 años estuvo muy activa. Era una persona muy presente. Se quedaba sin ningún problema con nosotros: nos despertaba, nos mandaba al colegio... Ella tuvo dos hijos: mi padre y mi tío. En un momento, Norah se fue a vivir con su hijo, el otro, es decir, mi tío, y también mi tía y mis tres primos. Entonces, ellos lo disfrutaron mucho más. Ella vivía en un mundo irreal, todo era muy fantasioso, muy gracioso. Cuando era chica, se fue a vivir afuera, tuvo que aprender otro idioma, con otra persona, siendo adolescente. No creo que sea fácil para nadie. Si bien estaban en Suiza, estuvieron 4 a 5 años en medio del conflicto de guerra. El desabastecimiento, las carencias o la falta de comida lo vivían igual. La peste que hubo después de la primera guerra también. Muchos amigos artistas suyos murieron. Eso lo palpaba, la hería. Mi abuelo Torre se escapó de Europa y se fue a Argentina. No podía volver porque tenía que escapar del franquismo. No fue una vida fácil.

A nivel de la personalidad de Norah Borges, ¿cómo la describiría?

Buenísima, tenía una bondad infinita. Nunca la vi enojada, ni retando. Nunca se enojaba. Era muy simpática y cariñosa. Vivía en su mundo. Era repetitiva. No era una persona que te fuera a sorprender mucho. Orgullosa con su trabajo. No sé si era una persona que apuntaba a tener éxito pero sí un reconocimiento, o haber sido puesta en vida en otro lugar, creo que le hubiera gustado. Pero, por otro lado, era un mundo muy raro. Era raro para todos, para las mujeres más, y para los exiliados peor. Ella no estaba en el foco de la tormenta de la movida artística. Estaba aislada, y era una mujer. Esas cosas hay que considerarlas.

Cuál cree que era el propósito fundamental de su vida? ¿Ella tenía un objetivo en particular?

Yo creo que siempre le gustó mucho la bondad, que la gente fuera buena y comprensiva, que se portara bien. Siempre estaba en esa onda. De hecho, toda la pintura de ella es como...no me gusta decir que es inocente, al contrario, es muy seria. Pero, dentro de la seriedad, es... no sé, nunca encuentro la palabra. Porque tampoco me gusta decir que es infantil. En mi opinión, ella estaba convencida de que había un mundo mejor, un mundo más lindo al que se puede aspirar, que se puede ver. Ella decía que las cosas tienen que tener el color que tiene el cielo. A mí me parece divino. Si vos pintas una flor, que las flores tengan el color ideal de la cosa. Si pintas un cielo, que sea el cielo que a vos te guste. Estaba siempre con el tema de las cosas lindas y agradables.

En su opinión, cuál es el mensaje que quería transmitir a través de sus obras?

El amor, la belleza. Cuando nosotros nacimos todos, justo se le había muerto el marido. Yo creo que tuvo unas escenas tristes justo cuando nosotros éramos chiquitos. Se sentía sola los primeros años. Después, vivió 25 años más sola. Al principio, no le fue fácil, y tuvo que aceptar lo que había sido, que no se hubiera llevado de una forma tan idílica. Le hubiera gustado que fuera de otra manera. Viajaba mucho. Crió sola a los chicos, más con la ayuda de su hermano que de su marido. La mejor parte de su vida es cuándo ella está con él y estuvieron durante unos 10 años juntos viajando hasta que empezó la guerra. Los 25 hasta 30 años de ella fueron los más lindos, yo creo. El resto, no sé si fue tan conmovedor.

¿Piensa que ella pretendía denunciar alguna realidad o situación a través de su arte?

No, no creo que tuviera ningún espíritu de denuncia. No hay nada, al contrario. Jamás se pondría a decir “tenés que hacer esto y lo otro”. Era muy libre y dejaba que cada uno fuera libre. Nunca sentí que ella se enojara con nada, ni queriendo denunciar. Ella estaba en la suya. Ella hizo miles de cosas, se dedicaba a la pintura. Trabajaba duro. Trataba de vivir de lo que le gustaba. Era un desafío.

¿Por qué considera que Norah Borges optaba por representar principalmente figuras femeninas en lugar de masculinas?

Sí, hay muchas mujeres, pero no creo que fuera por nada. Le gustaba más, como a muchos pintores, pintar mujeres. Siempre se pintó más a mujeres que hombres, como generalidad. Uno va al museo, y la mayoría de cosas que ves son femeninas. Me parece divino. Ella se limitaba a mujeres, niños, y ángeles, que le encantaban, y a su marido, nosotros, o sus hijos. A nosotros nos retrataba porque nos tenía ahí todo el día y era una forma de querernos. Yo tengo 5 o 6 retratos míos que me los hizo ella. Mis primos y hermanos también. Era lo que le gustaba. Los chicos le parecían buenos chicos. Tampoco no creo que le hubiera divertido estar cambiando pañales o estar cocinando, era cosa que no se ocupaba ella. Pero, sí que la inocencia de la niñez le parecía algo muy lindo y agradable. Por eso le gustaba la niñez, porque no tiene maldad. Es un mundo ideal para ella, el de los niños.

¿Qué significado tienen los ángeles en su obra?

Para mí, no era religiosa. O sí, pero no era una fe católica. Era más creer en Dios, en el más allá, y que cuando se muera, se iba a reencontrar con sus padres o su marido. Creía en un mundo así como angelical, una cosa ideal. Todos los niños le parecían buenos. Tenía su norte así claro.

Entonces, no era religiosa, pero compartía ideas con la religión?

Iba a misa, se sentaba y hacía sus oraciones. Pero, no creo que vivía la religión tanto como muchos creen que la vivía. Yo creo que nadie de mi familia, de hecho. Nunca recé con mis hijas en casa. Ella tampoco. Nunca se rezaba en la mesa, por ejemplo. No tenía una confesión precisa y clara.

¿Qué simbolismo atribuía al tema de la sirena en su obra?

Es una mujer sin sexo. No sé. Es una idea mía. Es como un recurso, es una linda forma para dibujar. No significa que tenga una pasión por la sirena. No creo que haya mucho para estar indagando en esta temática. Estar interpretando dentro de cada cuadro a ver si el artista quiso decir o no decir, reflejar o no reflejar tal cosa, me parece mal. No hay que preguntarse si un retrato tiene algún significado. Es simplemente un retrato.

¿Cree usted que Norah Borges compartía ideas feministas?

No, yo creo que no. Ella estaba educada muy libre. Su madre era una gran luchadora política, estaba metida en la política, pero yo nunca escuché que la madre de Borges fuera una luchadora por los derechos del voto a la mujer, por ejemplo. No veo a Norah Borges feminista en absoluto. Cuando la ponen así en libros o en cosas de colectivos femeninos, a mí me pone muy nervioso. Cada una estaba en la suya. No se puede saber si esas artistas, como Borges o Forner eran feministas. Norah Borges decía que le gustaban los colores blancos, la luz. Ella decía que le gustaba el mundo celestial. Yo creo que era muy académica, muy profesional y seria en lo que hacía.

¿Qué opina de los artículos que asocian la obra de Norah Borges con el feminismo?

Yo creo que es una forma de publicidad.

¿Qué le pasaba por la cabeza a Norah Borges cuando pintó el esbozo *A pair of sirens*?

Cuando uno está pintando, va siendo. No está pensando en qué quiere representar o no. No había nada escondido dentro de su obra. No era una mujer que le gustaba la música, no le llamó la atención nunca. Y, sin embargo, en la mitad de sus cuadros, hay instrumentos musicales. Pero no hay que pensar que era una apasionada de la música. No sabía ni los nombres de los instrumentos. Conocía la forma de algunas, pero de música no sabía. No tenía opinión para pasar discos o cassettes, por ejemplo.

¿Qué opina sobre la obra *Concha Méndez Cuesta*?

Esa es una amiga de ella, seguramente. Supuestamente la retrató. Se habrán ido a la playa. La figura está muy precisa y centrada en el medio del papel. Se nota el equilibrio de las piernas. Norah Borges solía mezclar líneas rectas con otras redondeadas. Ella solía apoyarse en las líneas rectas previamente. Es un estilo propio.

¿Qué opina de la obra *La Anunciación*?

Los ojos son muy expresivos. Es una pintura que transmite paz y tranquilidad. Es evidente la presencia de mujeres en la obra de Borges, pero no por eso significa que es feminista.

¿Qué opina de la obra *Pablo y Virginia*? ¿Cree que hay referencias a la religión?

Tenía unos 26 o 27 años cuando pintó eso. No, no creo que haya referencias a la religión.

¿Qué opina de la obra *Herbario*?

Los dos personajes representados son Norah Borges y su marido, Guillermo de Torre. Transmite la pasión por los libros. Están compartiendo un momento juntos, una lectura. En miles de cuadros, estaba figurando ese mismo sombrero. En cuanto a las flores, nunca la vi con flores en su cuarto o en el hogar. Tampoco es que le encantaba las flores o la naturaleza. Era simplemente una cosa colorida que le servía para sus dibujos. Ella vivió siempre en la ciudad, no fue una mujer campesina.

Índice:

Introducción:	4
I) Estado del arte:	7
A) Contextualización histórica y sociopolítica de la condición y del lugar de las mujeres en Argentina.....	7
1) La subjetivación femenina y sus factores.....	7
2) Cronología del contexto sociopolítico en Argentina entre 1900 y 1955.....	8
B) Contextualización del arte vanguardista en los años veinte.....	14
1) Surgimiento de la vanguardia argentina.....	14
1) El surgimiento de la vanguardia argentina en las artes plásticas.....	16
C) Contextualización de la condición y del lugar de las mujeres en el campo artístico de la época.....	18
1) La progresiva visibilización del carácter excluyente y sexista del campo artístico por las historiadoras feministas.....	18
2) La explosión de mujeres artistas en Francia durante el movimiento feminista de los años 70.....	20
D) Presentación de la artista Raquel Forner.....	28
1) Su carrera artística e influencias.....	28
2) Su estética: el estilo de su pintura y sus características generales.....	28
3) El protagonista principal de sus obras: la figura femenina.....	29
4) El ambiente espacial y temporal en su pintura.....	30
E) Presentación de la artista Norah Borges.....	31
1) Su carrera artística e influencias.....	32
2) Presentación de su estética: el estilo de su pintura y sus características generales.....	33
3) El protagonista principal de sus obras: la figura femenina.....	34
4) El ambiente espacial y temporal en su pintura.....	35
F) Marco teórico y problematización.....	36

II) Archivo y contra archivo de la explotación del cuerpo, del trabajo reproductivo y doméstico de las mujeres.....	44
A) Relectura del desnudo femenino canónico desde una perspectiva de género.....	44
1) El desnudo femenino en el arte canónico.....	44
2) Renovación del desnudo femenino en la pintura de Raquel Forner.....	57
3) Norah Borges y la reerotización del cuerpo de las mujeres.....	74
B) Reinterpretación de las normas católicas mediante la desacralización, parodia y Salvación Femenina.....	84
1) Una representación de las mujeres tradicionalmente codificada por la ideología patriarcal.....	84
2) Desacralización, trivialización y feminización de las escenas católicas en la obra de Norah Borges.....	91
3) Raquel Forner propone una feminización de la figura de Cristo.....	106
C) De amas de casa a figuras políticas.....	120
1) Las mujeres como amas de casa en la pintura tradicional.....	120
2) El cuestionamiento de la domesticación de las mujeres en la obra de Norah Borges.....	140
3) De ama de casa a figura política en la obra de Raquel Forner.....	165
Conclusión:.....	178



Declaración de honor de no plagio

Yo, el/la abajo firmante,

Nombre, Apellido: Elise BRAY

Regularmente inscrito/a en la Universidad de Toulouse II Jean Jaurès

N.º de estudiante: 0210022200577

Año académico: 2023/2024

certifico que el documento adjunto a la presente declaración es un trabajo original, que no he copiado ni utilizado ideas o formulaciones extraídas de un libro, artículo o tesis, en versión impresa o electrónica, sin mencionar específicamente su origen, y que las citas textuales están señaladas entre comillas.

Hecho en: Mios

El: 06/09/2024

Firma:

EBray