

TALLER “GÉNERO, POLÍTICA Y EMOCIONES EN EL LARGO SIGLO XIX”

María de los Ángeles Gutiérrez Romero

“Miradas que resignifican dualismos de género: imágenes culturales de mujeres y mecanización en los años 20 y 30”

Tal y como ha desarrollado Rita Felski en su ensayo *The gender of Modernity* (1995), la Modernidad se ha conceptualizado se múltiples formas generando una profunda ambigüedad del término. Así, mientras algunos la asocian con el progreso, la razón y la autonomía individual, otros la vinculan con la alienación, el caos o incluso con el colapso de los valores tradicionales. En cualquier caso, el discurso de la modernidad ha sido históricamente masculino en su orientación, excluyendo las experiencias, identidades y voces femeninas.

Por eso mismo, esta autora critica cómo las grandes narrativas sobre la modernidad —ya sean filosóficas, literarias o políticas firmadas por autores como Baudelaire, Simmel o más recientemente Richard Sennet— han invisibilizado a las mujeres al identificarlas con la tradición, la naturaleza, la emoción o el ámbito doméstico, mientras el hombre moderno es retratado como sujeto activo, racional y público. Esta dicotomía ha llevado a muchos teóricos a asumir que la modernidad es, esencialmente, una experiencia masculina.

Sin embargo, Felski rechaza una visión unificada y totalizante de la modernidad. En lugar de adoptar una postura antagónica (ver la modernidad como totalmente opresiva) o idealista (como completamente emancipadora), lo que propone una visión multifacética y contextual en la que las mujeres han participado activamente en los procesos de modernización, aunque desde posiciones históricamente desiguales.

La apelación a lo moderno articulada por grupos disidentes era una forma de formular la propia resistencia al *status quo*. Por eso mismo, a principios del siglo XX, la figura de la Mujer Nueva se convertiría en un símbolo de emancipación, cuya modernidad no significaba una adhesión a un presente existente, sino más bien la proyección imaginativa de un futuro alternativo.

La promesa de innovación y liberación fue aprovechada por los jóvenes y rupturistas movimientos de las vanguardias cuya identidad se forjaba en torno a la oposición con los valores artísticos y morales de la burguesía dominante.

Así, si durante el siglo XIX, sobre todo durante el Romanticismo, existieron representaciones llenas de nostalgia que situaba a las mujeres como la encarnación atemporal de la autenticidad espiritual y como refugio de la imparable vida moderna, a lo largo de las primeras décadas del XX, los eventos históricos que ya conocemos, en especial todos los factores que rodean a la Primera Guerra Mundial —sobre todo las famosas imágenes de mujeres ocupando los puestos laborales vacantes y su participación

en las fábricas elaborando armamento—, propiciaron que las mujeres dejaran de ser ese refugio no contaminado por la civilización para introducirse de pleno en ella y convertirse en la sinécdoque de la propia modernidad.

A ese respecto, John Cockburn (2015) analiza en un artículo las imágenes de mujeres trabajadoras en las décadas de 1920 y 1930 —particularmente en la publicidad, el cine y la fotografía— que reflejan una nueva figura moderna: la “flâneuse mecánica”, es decir, esa paseante de las ciudades, observadora, con unas características que difieren del imaginario masculino del *flâneur*, como así lo constata Griselda Pollock en su *Modernity and the Spaces of Femininity* (1988) acerca de cómo influyó de diferente forma el uso y el acceso al espacio público, en el caso de su estudio, por parte de pintores y pintoras del Impresionismo.

Pero no solo se trataba de tomar la calle como un acto de investigación, tal y como defendía Virginia Woolf, sino que, a ese desafío de invadir espacios que podían poner en riesgo su respetabilidad, se sumaba una faceta de eficiencia y modernidad derivada por su integración en el mundo del trabajo mecanizado y sus incipientes pasos como consumidora en los espacios comerciales.

En este punto, Cockburn establece una conexión con la influencia de Taylorismo (gestión científica del trabajo), que fue adoptado no solo en EE. UU., sino también en la URSS e Italia, el cual transformó la manera en que las mujeres modernas “miraban” y eran vistas en contextos laborales, especialmente en ocupaciones como dactilógrafas, diseñadoras, operarias o mecanógrafas.

Para ello recurre al análisis de diversos filmes de la época como *El hombre de la cámara* (1929) donde se muestran a trabajadores concentrados en el uso de máquinas, ya sean máquinas de escribir o husos de fábricas textiles —sin duda, intentando presentar los logros soviéticos en desarrollo industrial y pericia técnica—, a imágenes de Greta Garbo en *A woman of affairs* (1929) poniendo en evidencia a tres hombres con su eficacia mecanográfica y *Ninotchka* (1939) —con esa mirada sostenida en un punto fuera de plano, reafirmando esa característica de ‘observadora’— de así como a carteles publicitarios de la máquina de escribir Olivetti para ejemplificar ese nuevo modelo de sujeto que combina, en sus palabras, “conciencia social y eficiencia mecánica”.

Sin embargo, los ecos del Decadentismo acerca de la configuración de la *femme fatale* siguen persistiendo, de manera que ciertas figuras femeninas como la prostituta, la actriz o, en este punto, la mujer-máquina, se convirtieron en símbolos centrales de las ansiedades culturales sobre el cambio social, el deseo, y la pérdida de autenticidad. Por ende, estas representaciones reflejan tanto los miedos como las posibilidades asociadas con la feminidad en el contexto moderno.

Siguiendo el hilo conductor que nos brinda el cine, hay una película que se ha convertido en paradigmática no solo por su repercusión estética, sino por el personaje central femenino y el papel que representa en el seno de una sociedad tan mecanizada como deshumanizada.

Me refiero a la película *Metrópolis*, estrenada en 1927, basada en la novela de la escritora Thea Von Harbou, quien fue también guionista de la película junto con su marido, el director Fritz Lang. Se inscribe en la corriente del expresionismo alemán y cuya impronta artística ha influido a numerosas películas a lo largo de la historia del cine.

Para quien no esté familiarizado con ella, la película nos presenta a la ciudad de Metrópolis, construida a base de asombrosos y descomunales edificios de estilo Art Decó, atravesados por largas hileras de vehículos, como hormigas, dándonos una sensación de adentrarnos en un mundo artificial, con toda la tecnología del futuro pero en el que la presencia humana se ha desvanecido entre las infinitas torres y máquinas.

Esa idea volverá a recrearse cuando, debajo de toda esa magnificencia, debajo de la superficie, descubrimos que sus cimientos se alzan desde las profundidades del subsuelo donde se encuentran hordas de trabajadores explotados, rodeados de mecanismos en los que ellos son un engranaje más, necesario para que la maquinaria no pare ni un segundo, aunque la muerte suponga un riesgo muy tangible.

Entonces conocemos la figura de María (un nombre que ya nos está poniendo en antecedentes ante la cantidad de referencias a numerosos elementos y símbolos bíblicos). María es una joven que alienta a los obreros a tener esperanza al aguardar la llegada de un mediador que interceda con el señor que dirige Metrópolis.

Por otro lado, tenemos la figura de un científico alquimista que está creando un robot, lo que se denominaría una *ginoide* —en vez de androide— intentando replicar a un antiguo amor que no fue correspondido y que lo ha derivado a un estado similar al de la locura. Esto nos redirige inmediatamente al mito de Pigmalión por cuanto de proyección de los deseos del científico tiene sobre su creación; un mito que ha gozado de mucha resonancia en varias etapas históricas, teniendo como ejemplos contemporáneos la obra homónima de Bernard Shaw de 1919 o *The Lady Automaton* de E.E. Kellet (1901).

Sin detenerme en otras subtramas, María es secuestrada por ese científico y utiliza su imagen para encarnarla en esa mujer robot que, cuando se convirtiera en su doble adquiriendo su apariencia física, servirá para agitar a los trabajadores con mensajes revolucionarios e incitadores de violencia, en una crítica a las manifestaciones de la clase trabajadora con la que se relaciona a la revolución rusa.

Así ocurre, desatando el caos en la ciudad. Pero no es solo que se asocie la lucha obrera a una destrucción de la sociedad, sino que esa revolución está alentada por una mujer. Tenemos entonces a la verdadera María, la bondadosa y conciliadora, frente a la falsa María, instigadora del mal que aglutina todas las perversidades, cómo no, cambiando su aspecto por una presencia más sexualizada y un comportamiento abiertamente lascivo.

Esa dualidad que ha sido (y sigue siendo) reformulada múltiples veces, se reproduce el enfrentamiento entre los dos modelos de manera antagónica, pero, sin embargo, tienen algo en común: la mirada moldeadora masculina en la que, por transmisión cultural también ha sido reproducida por mujeres.

Uno de los ensayos que problematizaron la noción de la mirada masculina (*male gaze*) fue el ensayo de John Berger, *Ways of seeing*, de 1972. En él, no solo critica la forma en que las mujeres son representadas como objetos de contemplación erótica, sino que señala cómo estas representaciones internalizan la mirada del otro. Asimismo, esta obra sirvió de base para que ensayos posteriores como el de Laura Mulvey sobre el cine o el de bell hooks *The Oppositional Gaze* (1992) añadiendo teoría sobre el racismo, ampliaran ese análisis sobre la identificación del espectador.

Hay una reflexión que hace Pilar Pedraza (2012) cuando analiza esta cuestión y es la diferencia de tratamiento entre estas mujeres robots con la postura que refleja Mary Shelly con su *Frankenstein*: la autora inglesa se sirve de la ética científica y tecnológica de su tiempo para plantear cuestiones teológicas sobre el sentido de la existencia y el reproche de la criatura al creador que nos hace hasta sentir compasión por él. En cambio, la mujer robot de *Metrópolis* -inspirada a su vez en la obra del XIX *La Eva futura* del autor francés Villiers- no se cuestionan nada; existen para cumplir con las fantasías o los planes de su creador.

Finalmente, para terminar de hablar de la película, aunque ocurren varios sucesos en el desenlace que darían para diversas interpretaciones, vamos a referirnos a la resolución del conflicto entre las dos Marías: la verdadera consigue ver cumplido su vaticinio de reconciliación entre los de arriba y los de abajo gracias a la figura del mediador mientras que la mujer-máquina es destruida por los obreros –en una recreación de una quema de brujas a los pies de una catedral– al comprender que han sido manipulados por ella.

Aunque el análisis diacrónico podría extenderse mucho más, por cuestiones prácticas y de tiempo vamos a remontarnos al siglo XIX por ser un período en el que la ciencia fue adquiriendo un prestigio hasta ser utilizada como instancia legitimadora de la verdad y fundamento para justificar las injusticias sociales y donde las ideas darwinistas de la evolución fueron usadas para intelectualizar y decretar la inferioridad física, moral y psicológica de la mujer con respecto a los hombres.

En la obra que hemos mencionado de *La Eva futura*, la mujer deseada por el protagonista es bella, pero carece de un espíritu elevado. Textualmente nos dice que ella “no tiene en su turbia y contumaz entidad algo que le haga experimentar lo que acredita y define al ser verdaderamente humano”; en otras palabras, la está colocando a una altura más cercana a los animales.

Entonces su amigo inventor, haciendo uso de los avances tecnológicos del momento como los circuitos eléctricos de Edison, el fonógrafo (recordemos que el propio Edison patentó el modelo de una muñeca parlante), cilindros mecánicos con movimientos,... le regala una réplica robótica de esa mujer anhelada, con la diferencia de que esta sí tendrá alma. ¿Cómo conseguirá tal cosa? Le explica que dentro de su armazón metálico existe un alma eléctrica que ha sido programada con la grabación de horas de voces de los mejores poetas, filósofos y narradores (todos hombres), con lo cual, inequívocamente, se constituirá como un espíritu superior. Es tal la mejora con respecto a la mujer de verdad

que hasta los personajes se plantean que no se quedara solo en un prototipo único y que pudiera venderse miles de ellas en serie.

En ese sentido, es curioso cómo hoy en día también siguen circulando estos pensamientos acerca de la Inteligencia Artificial y de cómo esta puede ocupar el lugar de una persona (la mayoría de los argumentos se enfocan en sustituir a mujeres) para satisfacer unos deseos incompatibles con las exigencias de una sociedad que pretende ser igualitaria (Brascia, 2023).

Como afirma Nerea Aresti (2007), las mujeres de los años del período de entreguerras se convirtieron en una fuente de asombro e inestabilidad. Inestabilidad porque estas mujeres modernas comenzaron a prender miedos acerca del peligro que corría el hogar como núcleo fundamental de la sociedad sin una mujer al cargo y, especialmente el temor a una inversión en el orden jerárquico de género y a una pérdida de los privilegios masculinos.

Las cada vez más difuminadas líneas divisorias entre hombres y mujeres despertaron inquietudes que se manifestaron de dos formas:

-Por un lado, el planteamiento de un tercer sexo: una categoría que daba cabida a mujeres que subvertían, el dualismo hombre/mujer y por lo tanto, eran desestabilizadoras de esa visión dicotómica del mundo y aquí se incluían mujeres disidentes de varios aspectos: de la sexualidad heteronormativa, de la ideología como las feministas asimiladas a su vez con la fealdad, con la falta de feminidad, de la situación profesional como la mujer emancipada, del estado civil como la sufragista solterona o de la moda, como la *garçon*, tan emblemática de estos años.

-La segunda reacción se alinea por mostrar nostalgia por la mujer del pasado: la mujer en su estado primitivo y natural que era la reproducción, la crianza de los hijos, el mantenimiento del hogar y la dedicación al marido, mientras este se dedicaba a actividades de influencia en la esfera pública: “En otros tiempos no muy remotos, la mujer se dedicaba a sus labores domésticas [...] y el hombre se le dedicaba a la industria, la ciencia, el arte, etc., etc.» (Gómez, 1926: 8, citado por Aresti, 2007: 178).

Este ideal de mujer, para hacerlo ejemplar en los discursos tradicionalistas, debía tener una antagonista, por lo que, al hilo de los tiempos, en el imaginario colectivo se comenzó a asimilar que ese progreso que estaba permitiendo a las mujeres la incorporación a la vida urbana moderna se correspondía con los peligros de la pérdida de control sobre la tecnología, de la misma forma que la mujer transgresora sobrepasaba los límites naturales para convertirse en una criatura amenazante.

Se crea por tanto ese paralelismo con la mujer perversa que adquiere connotaciones demoníacas representadas por, como vemos en estas dos imágenes, alas de murciélago, remitiendo en el ancestral mito de la mujer vampiro y proliferando la idea de que, bajo una superficie atractiva o candorosa, puede esconderse un monstruo, una perdición para el hombre y una corrupción de las costumbres. Este prototipo de la *vamp* sigue la estética de la *femme fatal* decimonónica en la que se enaltecía la figura de una mujer de indomable

sexualidad, también con una prolífica presencia en las pantallas del cinematógrafo (Luengo, 2008).

Una estética que perduró bien entrados los 30, con el aura de misterio, mirada fría y seductores labios rojos a la que se le fue añadiendo glamour para sofisticarla y que “contaminaba”, como decía un periodista de la revista *Blanco y Negro*, a la mujer moderna por el dominio que esta quería demostrar sobre su propio cuerpo.

Vuelven a ponerse de moda las representaciones de mujeres bíblicas como Judith o las perversas Dalila y Salomé, que pronto se metamorfosearán en mujeres actuales que se incorporan a profesiones como el espionaje. Aquí tenemos una serie de ilustraciones realizadas por la artista Delhy Tejero para una crónica periodística titulada “La Venus bolchevique” escrita por «El caballero audaz» (pseudónimo de Francisco Carretero) donde relata las aventuras de Olga Kuprin, una espía rusa que se refugia en España tras huir de París «disfrazada de mecánico, al volante de un magnífico automóvil», describiéndola como sigue: «la nueva Judith recibe el nombre de Mata-Hari partícipe de la inaccesible, enigmática y atrayente transgresora atmósfera de la mujer del cruce de siglos».

Por tanto, una mujer emprendedora y dinámica, reclamo y estereotipo de las casas comerciales dedicadas a la moda que también sufre una conversión «al pasar de dirigir la máquina (auto, aeroplano...) a ser parte integrante de la misma, último escalafón en la evolución de celestial criatura a monstruoso robot».

Mayela Paramio (2001) ve una correlación entre los contornos cubistas y los adornos geométricos y mecánicos del art déco con los que la moda triunfaba hacia 1925, y la representación plástica de la Eva moderna: una «Venus mecánica», materializada en siluetas tubulares y de marcados hombros, distanciada de la feminidad telúrica y convencional que se convierte en una imagen más sobre las numerosas y engañosas dobleces que entrañan las apariencias, coexistiendo en un mismo paradigma incoherencias tales como la asexualidad e hipersexualidad, la independencia y la superficialidad, el sometimiento al orden y la subversión.

Otra Venus la encontramos en la obra de José Díaz Fernández *La Venus mecánica* (1929), seguidor de las teorías de Gregorio Marañón con respecto al papel complementario (que no igualitario) de las mujeres en la sociedad. A través del personaje femenino que, siendo víctima de la explotación de su cuerpo y víctima del capitalismo, se instaura en ella una conciencia revolucionaria que la desliga de la industrialización y el maquinismo para aceptar su destino reservado como madre encarnando los valores de la Venus clásica y objeto de deseo del verdadero protagonista del libro.

Esa narrativa contada y diseñada a través de la mirada masculina coloca a las mujeres en una posición de la otredad y materializadas en estos estereotipos de representación.

En relación a ello, podemos exponer dos ejemplos muy ilustrativos de esto: por un lado, el cuadro de Anglada Camarasa sobre Salomé en el que, en medio de un ambiente tenebroso, se enfatiza es la sensualidad del desnudo. El rostro ni siquiera se ve, desaparece

entre las sombras. En contraparte tenemos un dibujo de la ya mencionada Delhy Tejero en el que, a pesar de esa desnudez, la actitud de la figura es, más que sensual, pensativa.

A continuación podemos ver una ilustración del famoso publicista Rafael Penagos en el que la mujer representada mira directamente al espectador en una actitud seductora; una interpretación muy diferente a ilustradoras que colaboraron con revistas de moda como Viera Sparza o Ángeles Torner Cervera.

Para la portada de una revista de moda también fue el diseño del famoso cuadro de Tamara de Lempika, en el que se autorretrata conduciendo un Bugatti verde y en el que su figura domina un símbolo de poder masculino: el motor, resignificándolo en un símbolo de liberación y dependencia.

Por lo tanto, si para los hombres la aceleración descontrolada de los cambios sociales suponía un mundo abocado al desastre, para las mujeres era un salto cualitativo en su consideración.

Decía la periodista Rosa Arciniega que la mirada estilizadora de los dibujantes, “creadores de fantasías” como los llama, llevan al extremo la imagen de una mujer tan irreal, que su silueta “resulta impalpable, hecha humo”. La peor parte es la autopercepción que generaban en las mujeres, aspirando a convertirse en esos dibujos de belleza artificial que al mismo tiempo conlleva una pérdida de la individualidad.

En esa misma línea, Maruja Mallo también se muestra crítica con la mecanización de la sociedad y la estética de la mujer potenciada como logro de la sociedad de consumo. Las ataduras de una moda que mercantiliza los cuerpos, es el tema de una serie pictórica en la que, a finales de los veinte, retrató escaparates vistos desde la calle, donde el cristal encapsula a maniquíes desmembrados. Estos funcionan como representación de los efectos de la deshumanización que la mirada cosificadora ejerce sobre las mujeres, reduciéndolas al estatus de un bello objeto de consumo, como así todo lo impregna la mecanización del mundo contemporáneo.