

MUJERES ARTISTAS: LOS DADOS TRUCADOS

¿Por qué la pintora Marta Valdés no pinta? Meses después de leer *Corazón de napalm*, la novela de Clara Usón que tiene a Valdés por protagonista y narradora, la pregunta me seguía rondando y decidí releerla en busca de respuestas¹. La cuestión, claro está, no es el personaje de ficción llamado Marta Valdés, sino las muchas artistas de carne y hueso a las que quizá representa.

Como sabemos, uno de los terrenos profesionales a los que las mujeres se han ido incorporando en número creciente ha sido el de las artes, en todas sus modalidades, un terreno en el que su presencia a lo largo de la historia había sido muy minoritaria. Durante años pudimos creer que el problema era la misma serie de factores que tradicionalmente obstaculizaron cualquier actividad profesional femenina: falta de control de la fecundidad, falta de libertad de movimientos, falta de derechos, falta de educación... Al desaparecer todas esas trabas, cosa que en nuestro país tiene una fecha muy precisa: con la Constitución de 1978, podía esperarse que el acceso de las mujeres a la creación artística, en condiciones de igualdad con los varones, sería cuestión de poco tiempo. Treinta y dos años más tarde, comprobamos con preocupación, y sobre todo con perplejidad, que este no ha sido el caso. Aunque las mujeres han ingresado masivamente en las carreras artísticas y humanísticas, hasta el punto de ser mayoritarias en ellas², su presencia entre los creadores es escasa. En el campo de las artes plásticas, representan sólo en torno a un 30 % del total de artistas en ejercicio en España; en el de la literatura, se puede estimar en algo menos³ y en otras modalidades de creación, las cifras son no ya insatisfactorias, sino alarmantes: sólo un 12 % de los compositores y un 6 % de los directores de orquesta son mujeres. Tanto entre quienes crean -cineastas, novelistas, artistas plásticas/os, poetas, compositoras/es, dramaturgas/os-, como entre el resto de agentes culturales -productoras/es de cine y artes escénicas, editoras/es, críticas/os-, ellas son una exigua minoría⁴. (Existen en el campo cultural algunas profesiones mayoritariamente femeninas, pero son muy pocas: agentes literarias, galeristas y las relacionadas con la danza.) Y si hablamos de reconocimiento institucional -primer paso para el acceso al canon, con todo lo que eso implica: permanencia, influencia presente y futura-, el panorama es aún, si cabe, menos alentador. Observemos por ejemplo los Premios Nacionales, creados a finales de los 70 o primeros 80: veremos que la proporción de mujeres entre sus ganadores no sólo es muy baja (en torno a un 10 %), sino, sobre todo, no muestra, en las tres décadas transcurridas, ninguna progresión. Es hora pues de examinar cuáles son los obstáculos que están impidiendo la aparición de mujeres artistas o el desarrollo de sus obras y carreras; hora de analizar quiénes son ellas, cómo trabajan, cómo viven, y cómo se insertan, o lo intentan, en un mundo profesional que les da la espalda⁵.

¹ USÓN, Clara. *Corazón de napalm*, ed. Seix Barral (Premio Biblioteca Breve), Barcelona, 2009.

² En el curso 1979-1980, las mujeres representaban algo más del 60 % en las Facultades de Letras, es decir, Filosofía, Filología, Ciencias de la Educación, Geografía e Historia y Psicología. En 1990 fueron mujeres el 54 % de quienes se licenciaron en Bellas Artes.

³ Para profundizar al respecto véase Laura Freixas: *Literatura y mujeres*, ed. Destino, Barcelona, 2000 y *La novela femenil y sus lectoras. La desvalorización de las mujeres y lo femenino en la crítica literaria española* (Premio Leonor de Guzmán), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba y Delegación de Igualdad de la Diputación de Córdoba, 2009.

⁴ Datos obtenidos por las asociaciones Mujeres de Artes Visuales (MAV) y Clásicas y Modernas para la igualdad de género en la cultura. Véase www.mav.org.es y : <http://blogdelaasociacionclasicasymodernas.blogspot.com/>

⁵ Para citar sólo unos cuantos títulos entre la abundante bibliografía sobre las mujeres en el mundo del arte, véase: PARKER, Roszika y POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1981, NOCHLIN, Linda. *Women, Art and Power and Other Essays*, Thames and Hudson, Londres, 1989; y en España: SERRANO DE HARO, Amparo: *Mujeres en el arte*, ed. Plaza y Janés, Barcelona, 2000; MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Cátedra, Madrid, 2003; COMBALÍA, Victoria: *Amazonas con pincel. Vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*, ed. Destino, Barcelona, 2006. Respecto al difícil encaje, para las mujeres artistas, entre su propia vocación y la relación con un hombre -sobre todo si éste también es artista, véase: CHADWICK, Whitney y DE COURTIVRON (eds.), Isabelle. *Los otros importantes*, 1994; y entre la creación artística y la maternidad, véase el útil *reader* de DAVEY, Moyra: *Maternidad y creación*, ed. Alba, Barcelona, 2007.

En el terreno del ensayo, existe una abundante bibliografía sobre el tema, aunque más extranjera que española. Pero no es menos interesante la bibliografía de ficción. En las raras ocasiones en que escritores varones han presentado como personaje a una mujer artista, intelectual o simplemente culta, lo han hecho en general en forma de caricatura, desde Juvenal en sus *Sátiras* hasta Llorenç de Villalonga en la novela *Mort de dama*, pasando por *Las preciosas ridículas* y *Las mujeres sabias* de Molière o “*la culta latiniparla*” de Quevedo. En la literatura escrita por mujeres, el mismo personaje aparece con mucha mayor frecuencia, y como era de esperar, de forma más positiva o por lo menos, matizada. Puede tratarse de una escritora (*La campana de cristal* de Sylvia Plath, *Fuera de temporada* de Lourdes Ventura...), cantante (*The song of the lark* de Willa Cather, *La gaviota* de Fernán Caballero...), o de una artista plástica, como en varias novelas de Virginia Woolf, Clarice Lispector o Carmen Martín Gaité. En esta breve tradición: la de las escritoras que han inventado personajes de pintoras, se inserta Clara Usón con la novela *Corazón de napalm* y su protagonista, Marta Valdés.

Desde que ganó un concurso escolar - recordemos este dato, que tiene su importancia - a los 7 años, Marta Valdés quiere ser artista. Pintar le gusta y se le da bien: todo el mundo reconoce que tiene “mano para el dibujo”. En los años siguientes gana certámenes municipales y provinciales, pero cuando se presenta a uno a escala nacional, queda sólo segunda: el primer puesto lo obtiene un chico que es, al parecer, sobrino del director de la entidad convocante - otro dato que debemos retener -. Cuando entra en el mundo profesional, la vida de Marta empieza a bifurcarse. Sueña con ser pintora, pero los empleos que encuentra, aunque relacionados con las artes, son muy poco brillantes: retrata a los turistas en las Ramblas, es guía del Museo del Prado, profesora de dibujo en un colegio del Opus... El mejor pagado de esos trabajos es secreto: consiste en plasmar sobre el lienzo los cuadros que un famoso y anciano artista, Maristany, ya no es capaz de pintar por sí mismo. A instancias de la primera esposa del pintor, María Antonia, luego de la segunda, Solange, 43 años más joven que su marido, y bajo la supervisión del mismo Maristany -que le suministra bocetos e instrucciones-, Marta Valdés trabaja 8 horas al día, a cambio de 3.000 euros al mes. Firmadas luego por el nombre famoso y expuestas en galerías de prestigio, las telas terminarán vendiéndose por 40.000 a 100.000 euros cada una.

De modo que Marta Valdés llega a la edad adulta recordando con amargura a “...*la joven que fui, la pintora en ciernes llena de proyectos e ilusiones, que se decía a sí misma que ese trabajo [pintar los cuadros de Maristany] era un mero expediente que le permitiría pagar el alquiler de su diminuto estudio y financiar sus futuras obras*”, y preguntándose: “¿*Y dónde estaban, transcurrida una década, esas futuras glorias? Nada quedaba, salvo la treintena de cuadros expuestos en el MACBA, firmados por otro.*”⁶

Pero ¿por qué Marta Valdés no pinta sus propios cuadros? ... Durante años, lo hizo; recuerda por ejemplo uno, “*aunque figurativo, innovador y osado*” - afirma con la leve ironía que maneja en toda la novela -, titulado “*Naturaleza muerta*” y que representa “*una caja de tampones abierta, apoyada contra un secador de mano, roto, junto a una palangana de plástico verde que desborda un revoltijo de bragas, medias y calcetines sucios.*”⁷. Pero al cabo del tiempo parece haber empezado a dudar de sí misma: “*Me daba vergüenza mostrar [mis cuadros], eran meros simulacros, pálidos reflejos de las ideas geniales que yo tenía en la cabeza antes de pintarlos.*”⁸

Al empezar la novela, estando Marta en plena crisis, aparece en su vida un hombre, Juan. Podemos pensar que si la aparición es casual, no lo es tanto el que Marta acepte entablar una relación con él. Cuando sus perspectivas

⁶ USÓN Clara, *op. cit.*, p.19.

⁷ *Ibid.*, p.55.

⁸ *Ibid.*, p. 115.

profesionales parecen buenas (Solange, ahora viuda, le acaba de encargar otros falsos Maristany), Marta piensa que “*en realidad, no me hacía falta un novio*”⁹. Pero tan pronto como se vuelve a ver en su poco brillante realidad: una pintora fracasada que malvive dando clases de dibujo - el proyecto de pintar “Maristany” se ha demostrado irrealizable -, Marta acoge a Juan con los brazos abiertos... y no sólo por razones sentimentales:

*“Comprendí por qué me resistía a angustiarme por mis dudosas perspectivas económicas de futuro... Era una pose; lo que yo sabía, y no decía a nadie, era que algún día me casaría y mi marido se ocuparía de velar por mi porvenir y asegurar mi bienestar económico”*¹⁰

Juan parece haber llegado en el momento oportuno: tras varios años intentando ser (reconocida como) pintora, Marta está dispuesta a tirar la toalla. Se ha convencido de que no es buena. Un episodio provocado precisamente por Juan parece confirmárselo: él le pide que pinte un cuadro, ofreciéndose a comprarlo; ella opta por hacer un retrato de él; y el resultado es decepcionante: “*Juan tenía una mirada intensa, franca, llena de fuerza; sin embargo en mi retrato sus ojos reflejaban desesperanza, desolación, una mirada huidiza y angustiada que no se correspondía en absoluto con la del modelo.*”¹¹

Observemos sin embargo que este incidente se produce cuando hace tiempo que Marta había dejado de pintar para sí misma. No puede ser, entonces, determinante. De modo que volvemos a la pregunta inicial: ¿qué la ha hecho abandonar la pintura?

Recordemos que Marta se estrenó en el dibujo ganando concursos. Luego pintó para los turistas de las Ramblas y para Maristany. Pintaba también sus propias obras, pero al cabo del tiempo dejó de hacerlo. Ahora -en el presente de la novela-, acomete un cuadro porque su novio se lo pide y le ofrece dinero a cambio. Es decir, Marta Valdés pinta cuando su obra suscita interés, cuando sabe o puede creer que habrá una respuesta del mundo exterior. Pero esa respuesta, sólo la ha obtenido en tanto que niña prodigio o ejecutora mercenaria de obras de encargo, no como artista en nombre propio. En vano la busca en su ciudad, Barcelona; en vano también se muda a la capital con el propósito de “*...permitir que los marchantes y galeristas de Madrid descubrieran mi escondido talento, esa oportunidad que con tanta frecuencia había brindado a los galeristas catalanes y que éstos, temerariamente, habían rechazado. Algún día se arrepentirían, estaba segura de ello.*”¹²

Nos acercamos al meollo de la cuestión. Galeristas y marchantes han rechazado “*la oportunidad de descubrir el talento*” de Marta. Pero ¿qué han rechazado, concretamente? ¿Sus cuadros? ¿Los han visto? No lo sabemos, pero sí podemos examinar la conducta de unas personas concretas: los personajes de *Corazón de napalm* ligados al mundo del arte que Marta frecuenta. Uno de ellos, mencionado de paso, es un amigo y colega pintor, un tal Juan Carlos, al que suponemos de edad parecida a la suya y que aunque no goce de gran éxito, sí expone; éste muestra hacia la obra de Marta una “*apreciación (...) tibia, por no decir circunspecta*”¹³.

Los demás, con un papel mucho más importante en la novela, son el pintor Maristany, su esposa Solange -que aparte de hacer de secretaria y enfermera de su marido, colecciona obras- y el marchante Turpin. A éste, Solange le presenta a Marta como: “*una joven pintora muy prometedora. Paco [Maristany, ya fallecido] la apreciaba mucho*”¹⁴. Poco después, Turpin llama a Marta por teléfono. Parece que ha llegado por fin la tan esperada oportunidad: “*El corazón*

⁹ *Ibid.*, p. 163.

¹⁰ *Ibid.*, p. 312.

¹¹ *Ibid.*, p. 276

¹² *Ibid.*, p. 53

¹³ *Ibid.* p. 355

¹⁴ *Ibid.* p. 48.

me dio un vuelco. Comprendí que aquello que llevaba años soñando que sucediera, sin creer de verdad que pudiera llegar a pasar, estaba ocurriendo: un marchante de prestigio mostraba interés por mi trabajo.”¹⁵

La decepción será inmediata: cuando va a ver a Turpin, éste le explica que la ha llamado para pedirle que copie unos cuadros de pintores famosos -con el fin de defraudar a Hacienda, según descubrirá más tarde-. El marchante no muestra pues ningún interés por la obra digamos “autónoma” de Marta. Tampoco el pintor ni la galerista. Y esa indiferencia es lo que hace desistir a Marta. La cual, en este punto, no puede por menos de recordarnos a dos mujeres, estas de carne y hueso, que podrían haber sido creadoras, en la España de principios del siglo XX, y de las que una no lo fue, y la otra sí... pero pasó a la historia bajo el nombre de su marido. Si María de la O Lejárraga optó por hacer firmar a Gregorio Martínez Sierra las muchas y exitosas obras de teatro por ella escritas, fue, según confiesa en sus memorias -*Gregorio y yo*- por el escaso entusiasmo con que sus padres acogieron la noticia de su primera publicación¹⁶. Tenía, cuenta, otros dos motivos: “No quería empañar la limpieza de mi nombre con la dudosa fama que en aquella época caía como sambenito casi deshonoroso sobre toda mujer literata”, y por último, su “romanticismo de enamorada”.

El otro ejemplo es el de una mujer criada en plena vida artística e intelectual madrileña -Valle-Inclán y Azaña eran contertulios habituales de la casa-, cuyos hermanos fueron, el uno un gran escritor, el otro un pintor de renombre, y que habría querido ser artista ella misma, pero no lo consiguió: por tenerse que dedicar a las labores domésticas; por falta de libertad, por falta de educación, y por falta de estímulo. Me refiero a Carmen Baroja, cuyas memorias póstumas, *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*, rezuman amargura por la discriminación sufrida en su propia familia, y explican su abandono de todo empeño artístico por el desinterés que suscitaba: aunque su trabajo del metal había obtenido varias medallas en exposiciones de artes decorativas, terminó dejándolo porque “no tenía quien me guiara” y harta de luchar contra las dificultades, “me aburrí y lo abandoné. Nadie me dijo nada”.¹⁷

Por su parte, nuestra ficticia -pero como estamos viendo, representativa- pintora Marta Valdés tiene también un problema de *feedback*. “*Me indigna el sentir general que dispone que sólo merece el título de artista quien obtiene dinero a cambio de su obra*”, dice en un momento dado¹⁸; pero no tiene suficiente valentía o autoestima para hacer caso omiso de esa opinión: “...estaba harta de emborronar lienzos que nadie quería y se acumulaban, criando polvo, en el trastero de la casa de mis padres”¹⁹.

Marta ha dejado de pintar porque ha interpretado el desinterés de los profesionales del arte hacia su obra como una crítica.... cuya fuerza tremenda procede precisamente de que no se formula. No es una objeción, no consiste en señalar errores -que serían subsanables-; no es, en realidad, tal crítica, sino una descalificación en toda regla. Tan radical, que empuja a Marta a pensar que ella, de alguna manera esencial y aunque no entienda muy bien por qué, no es artista. “*Tengo mucha facilidad, tengo mano... pero me falta, me faltaba algo. ¿Qué? ¡Lo desconocía!*”²⁰

¹⁵ *Ibid.* p.156

¹⁶ Citado en J. A. MARINA y M. Teresa RODRÍGUEZ DE CASTRO, *La conspiración de las lectoras*, ed. Anagrama, Barcelona, 2009, p. 47.

¹⁷ BAROJA Carmen, *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*. Prólogo, edición y notas de Amparo Hurtado. Tusquets Editores, Barcelona, 1998. Carmen Baroja se presenta a sí misma como una mujer ambiciosa, pero vencida por las dificultades inherentes a la condición femenina en esa época: una moral “rígida para mí y laxa para mis hermanos” (p. 45), una madre que no la dejaba leer mucho y que “tenía una gran opinión de los hombres sólo porque lo eran” (p.67), unos hermanos que “siempre se han aprovechado de los esfuerzos y de las comodidades que los demás les hemos proporcionado, pero sin darles importancia” (p. 54).

¹⁸ *Ibid.*, p. 58

¹⁹ *Ibid.* p. 239.

²⁰ *Ibid.* p. 54

Hay, sin embargo, algo sumamente llamativo en esa indiferencia que Maristany, Turpin y Solange muestran hacia la obra de Marta: y es que nunca la han visto....

Así están las cosas cuando Marta descubre que Juan, el hombre “*de mirada franca*” al que tenía por novio, es en realidad un asesino. La ironía del asunto, naturalmente, es que lo que Marta había interpretado como una prueba más de su deficiencia artística –el haber atribuido a Juan, en el retrato que hizo de él, una expresión no franca sino “huidiza y angustiada”-, demuestra al contrario su penetración. Es un flagrante desmentido a su presunta falta de talento, pero Marta, convencida como está de su irremediable fracaso, ni siquiera repara en ello. Decide irse de vacaciones, y la noche anterior a su partida, cena con Juan Carlos, su amigo pintor. Éste le comenta que el arte contemporáneo chino “hace furor”. Para entretenerse, y porque la casa en la que se encuentra está decorada con *chinoiseries*, Marta se pone a pintar una anciana china, colocándole en la mano “un vibrador en forma de pene de plástico”. La broma la divierte, y pinta algún cuadro más del mismo jaez. Luego se los enseña a Juan Carlos: “*Le entusiasmaron. Le gustaron tanto que incluso me piqué; cuando había sometido a su criterio mi otro trabajo, el artístico, el serio, su apreciación había sido más tibia, por no decir circunspecta.*”²¹

Juan Carlos le propone entonces, y ella acepta, llevar la broma un poco más lejos. Atribuyendo las obras a una supuesta artista china llamada Wu Chao, las envían a un poderoso coleccionista extranjero, Saatchi. Y ¡oh sorpresa!, éste las compra y pide más. Por fin, Marta Valdés pisa fuerte: vende sus cuadros a buen precio; puede dejar su empleo de profesora; Turpin se hace su marchante, y hasta Solange compra una obra suya sin saberlo, creyendo que es de “Wu Chao”...

Recapitulemos. Una mujer nacida y educada en un país –España, a fines del siglo XX- donde hombres y mujeres tienen los mismos derechos, decide ser pintora. Nada ni nadie se lo impide, no faltaría más. Ella, pues, pinta, gana concursos, estudia Bellas Artes... No se casa ni tiene hijos, lo que le permite dedicarse únicamente a su carrera artística. Sin embargo, no consigue ser pintora como ella querría, es decir, mediante el reconocimiento social de su obra (la “auténtica”); sólo es aceptada en tanto que subalterna (guía, profesora...) o impostora. ¿Qué ha ocurrido?

El paradigma romántico nos presenta al artista como un individuo (no como parte de un colectivo) que, insensible a la consideración social, al público, enfrentándose si es necesario con la indiferencia general, guiado sólo por su talento (innato y no condicionado por factores sociales, educativos o de otro tipo) crea su obra. Pero este paradigma, si alguna vez fue cierto –si no como realidad, al menos como ideal en el que podían reconocerse los creadores-, ya no lo es: hoy en día los artistas, plásticos o de otro tipo, buscan la aprobación del público y los profesionales (si no a corto plazo, sí al menos en vida) e intentan vivir de la venta de sus obras. El problema de Marta Valdés es que sus obras no son aprobadas ni adquiridas. Pero ¿por qué? ¿Acaso no son buenas?

Ya hemos dicho que ni el maestro que aparece en *Corazón de napalm* (Maristany) muestra ningún interés en tener a Marta como discípula, ni la coleccionista (Solange) en adquirir sus telas, ni el marchante (Turpin) en promocionarla (excepto como “Wu Chao”); y hemos dicho también que este desinterés por la obra de Marta no es un juicio sobre dicha obra, ya que no la conocen. Sólo puede deberse, entonces, a la persona... El único personaje que opina sobre los cuadros de Marta en conocimiento de causa es su amigo Juan Carlos, que se muestra “circunspecto”. No es más que una opinión, y una opinión tal vez no ajena al hecho de que Juan Carlos, pintor a su vez y de la misma generación que Marta, es su competidor en potencia... pero Marta no lo interpreta así, como tampoco se da cuenta de que eso

²¹ *Ibid.*, p. 355.

que le ocurre y que tanto la preocupa (la decepcionante comparación entre la obra terminada y la que ella había imaginado) le pasa a todos los artistas.

Recordemos que los primeros concursos que ganó Marta, municipales o provinciales, eran limpios. Pero en cuanto pasó a un nivel más alto –nacional-, se encontró con que le pasaba por delante un sobrino del director... Ella misma, luego, se ha colocado en un colegio porque la recomendó su tía, y en el museo del Prado, gracias a una amiga. En una palabra, el mundo profesional funciona por cooptación: los mayores poderosos eligen a los jóvenes a los que traspasarán su poder. Y da la casualidad de que esos poderosos (no quienes proporcionan a Marta trabajillos de guía o profesora, sino quienes podrían ayudarla a exponer, a vender, a ser conocida: galeristas, directores de museo, pintores consagrados...) son casi siempre varones²².

Teniendo en cuenta ese contexto, la pregunta implícita en la novela de Clara Usón podría formularse así: en una sociedad en la que globalmente, y a pesar de la igualdad formal entre los sexos, los varones tienen mucho más poder, económico y simbólico, que las mujeres, ¿qué vías tienen éstas (en general, y como artistas plásticas en particular) para asegurarse un futuro? La primera y más fácil respuesta, claro está, es la tradicional: casarse con un hombre para usufructuar su estatus, como Marta podría hacer con Juan. Pero Marta no quiere abandonar su carrera artística. Y para triunfar en el mundo del arte, necesita, como ya hemos visto, ser cooptada. Pero ¿por qué los Maristans de turno no la quieren cooptar?...

Lo que pasa es que sí quieren. Pero para otros fines. No sabemos si Maristany ha apadrinado a algún joven artista en calidad de tal, pero si lo ha hecho, probablemente se tratará de un varón. Porque a las mujeres jóvenes, los Maristans las cooptan no como artistas –o sea, discípulas y futuras iguales-, sino como ayudantes, secretarías, amantes, enfermeras... En este punto, le viene a una a la mente el razonamiento con el que don Juan Valera se oponía a que ingresaran mujeres (lo había pedido Emilia Pardo Bazán) en la Real Academia Española de la Lengua, de la que él era miembro. Aduce Valera, entre otros argumentos, que “las mujeres tienen otros destinos más importantes y grandes que cumplir sobre la tierra”, a saber: “ser nodriza para el niño, instrumento de deleite para el mozo y paciente enfermera para la cansada y sucia senectud”²³. Y lo que ha ocurrido a muchas mujeres que han pretendido ser artistas y se han introducido con tal fin en los círculos de pintores, poetas, etcétera, es que han terminado, sin saber muy bien cómo, ejerciendo los papeles tradicionales, más o menos los definidos por Valera, y han pasado de ese modo a un

²² Como señalamos más arriba, de quienes se licenciaron en Bellas Artes en nuestro país en el año 1990, 54 % eran mujeres. Hay ya pues por lo menos una generación de potenciales artistas, críticos, intelectuales, gestores culturales compuesta por ambos sexos en proporción similar. Esa generación tiene hoy entre 40 y 50 años; es o debería ser la que dirige los museos y recibe los premios a la creación. Sin embargo, y según datos de Mujeres en Artes Visuales (MAV), mientras que el 56 % del total del personal adscrito a los Museos y Colecciones Museográficas es de sexo femenino, tan sólo el 29 % de los centros está dirigido por una mujer. De las 177 exposiciones individuales del Consorcio de Galerías de Arte Contemporáneo, que agrupa a las mejores galerías en el Estado español, sólo 34 fueron de artistas mujeres. El Premio Nacional de Artes Plásticas, instituido en 1980, ha sido obtenido por mujeres en un 13 % de los casos. De los 17 galardonados con el Premio Nacional de Fotografía, que se convoca desde 1994, sólo 3 son mujeres. Entre los 14 premiados con el Premio Nacional de Artes Visuales de la Generalitat de Catalunya, sólo figura una artista. De las 7 convocatorias celebradas hasta ahora del Premio Velázquez, en ninguna ha sido mujer la ganadora.

²³ VALERA Juan: *Las mujeres y las academias*, 1891. Citado en Laura Freixas, *Literatura y mujeres*, ed. Destino, Barcelona, 2000, p. 84. “No faltará”, vaticina el perspicaz don Juan, “quien exclame con enojo: ¿Con que esos grandes e importantes destinos que a la mujer concedes, se reducen a dedicarla a tu servicio y regalo doméstico?”, pero a ese imaginario y prosaico objetor –que don Juan supone, ¿por qué será?, objetora...- le responde: “¿Cuánto yerra la mujer que discurre así! ¿Cómo no ve la poesía y la noble elevación...?”, etcétera. Los dos otros argumentos que ofrece son, primero, que “la mujer es el complemento del hombre”, lo que por algún misterioso motivo le exige ser ignorante: pretender que sea sabia equivaldría según él a “jubilarse de mujer”; segundo, que “la mujer (...) ha creado la hermosura y el arte creándose a sí misma”.

segundo plano, cuando no desaparecido por completo de la historia; piénsese en Artemisia Gentileschi, casi más famosa por su violación que por sus cuadros; en Camille Claudel, que de discípula de Rodin pasó a ser su amante y terminó recluida en un manicomio; en Sylvia Plath, asumiendo el papel de “la esposa del genio”; en la ya citada María de la O Lejárraga, y en tantas otras. Lo que el artista varón encuentra en una mujer (piénsese en la pareja Gala-Dalí, que es sólo el ejemplo más notorio y pintoresco de un modelo universal), difícilmente una mujer creadora lo encontrará en un hombre.

Claro está que a los Valera o Maristany de hoy jamás se les ocurriría verbalizar, con el mismo candor (¿o cinismo?) con que lo hacía don Juan en 1891, esa idea sobre la utilidad de las mujeres, pero otra cosa es cómo actúen –cómo sigan actuando- en la práctica: a saber, pactando el poder (porque de poder se trata) entre ellos, y destinándolas a ellas a tareas ancilares. Como bien ha visto Celia Amorós, “los poderes siempre lo son de grupos, de redes o de sistemas de pactos”²⁴. Y el grupo que detenta el poder, por encima de las clases sociales y las generaciones, es el de los varones. “El poder transita (...) entre todos los varones. (...) Entre los varones se contempla la posibilidad del relevo. El patriarcado es precisamente un sistema de primogenituras.”²⁵. “En cambio, el sexo-género femenino (...) aparece, por el contrario, como el colectivo de la impotencia. (...)”. A una mujer “no se la percibe como individualidad, no se le atribuye ningún poder, no se espera ningún poder de ella”²⁶. Por lo tanto, no se la coopta, o no en tanto que igual.

Excluida del sistema de primogenitura, vale decir del poder visible, “legítimo”, ¿qué poder le queda a la mujer? El indirecto, ilegítimo y tortuoso de la “influencia”; el de ser la mujer que está, ya se sabe, detrás de todo gran hombre. El ejemplo, en *Corazón de napalm*, lo proporciona Solange, el personaje -después de Maristany- más rico y poderoso de la novela. Poderosa, sí... aunque a un precio nada barato: “*Pensé que Solange debía de estar viviendo un período glorioso [en tanto que viuda del gran artista], esa época de esplendor que justificaba las noches pasadas en el lecho de un viejo decrepito y desdentado.*”²⁷

Queda una última posibilidad, quizá la única aportación realmente moderna que retrata *Corazón de napalm*. Me refiero a la que permite a la mujer triunfar y ser reconocida como artista... a condición de corroborar los estereotipos de género. El mismo Juan Carlos que tan poco apreciaba la obra de Marta cuando era pintura sin más -ni menos-, es decir, con aspiraciones artísticas, se entusiasma cuando lo que ella le presenta es una obra menor, *kitsch*, marginal, erótica y exótica (lo exótico, por definición, es lo no-igual). También el astuto Turpin está encantado de que Marta le haya confiado su representación: cuando se sepa que “Wu Chao” es en realidad una chica nacida en Valladolid, “*se desencadenará la polémica*”, con consecuencias de lo más apetitoso: “*Cuanto más ruido, mejor; más interés despertará y más subirá tu cotización.*”²⁸. Polémica que se desarrollará en unos términos que no pueden sino recordarnos los del debate sobre si existe un arte o una literatura femeninos (“*¿Puede una occidental hacer pintura china? ¿Qué determina la nacionalidad de la pintura, la identidad artística?*”²⁹)... y que se nos muestran como engañosos, pues no parten de realidad “espontánea” alguna, sino de su trucaje, de una impostura interesada. De la que Marta Valdés es dolorosamente consciente: “*Esos cuadros me parecían una porquería, no podía en modo alguno*

²⁴ AMORÓS, Celia: *Mujeres, feminismo y poder*, ed. Forum de Política Feminista, sin fecha, p. 8. Las mismas ideas reciben un desarrollo más amplio en *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias en las luchas de las mujeres*, ed. Cátedra, Madrid, 2005 (Premio Nacional de Ensayo 2006).

²⁵ *Ibid.* pp. 11-12.

²⁶ *Ibid.* p. 16

²⁷ *Ibid.* p. 50.

²⁸ USÓN, *op. cit.*, p. 356

²⁹ *Ibid.*, p. 358.

enorgullecerme de ser su autora. Y, a los ojos del público, no lo era. Parecía una maldición, las únicas pinturas de mi mano que eran bien recibidas, eran las firmadas por otro.”³⁰

Al terminar *Corazón de napalm*, Marta Valdés, sin dejar de perpetrar los horrendos “cuadros chinos” de los que vive (y muy bien), ha reanudado la producción de una obra propia. Es un final esperanzador, si bien entre interrogantes - no sabemos si esa obra correrá mejor suerte que las anteriores-, pero deja intacto el problema que ha planteado a lo largo de la novela. El mismo problema con el que se enfrentan, en mi opinión, todas las mujeres que acceden a la creación artística, lo que explica sus carreras vacilantes (son mujeres, recordémoslo, más del 50 % de los licenciados en Bellas Artes, pero sólo un 30 % de artistas en ejercicio y un 15 % de Premios Nacionales), a saber: quienes detentan el poder no se lo traspasan. El espaldarazo, el relevo, la “alternativa”, para decirlo en términos taurinos, los varones poderosos prefieren dárselos a otros varones, destinando en cambio a las mujeres a unas funciones subalternas que les resultan (a ellos) de gran utilidad.

Hacia el final de *Corazón...*, Marta Valdés nos sorprende con una reflexión de orden religioso: “¿Qué mérito tiene exponerte a la muerte, cuando eres inmortal y sabes perfectamente que vas a resucitar, porque te lo ha dicho tu padre, que es Dios?”³¹

¿Será que de pronto, y por primera vez en más de 300 páginas, Clara Usón se interesa por el cristianismo? ¿O es que, aunque ostensiblemente esté hablando de otra cosa (del sacrificio de la madre de Juan), la frase puede entenderse como una reflexión sobre la historia del arte?... Crear obras sin ninguna esperanza de recompensa terrenal es una heroicidad que pocos -y cada vez menos- están dispuestos a asumir; pero si lo hacen, es porque saben que van a “resucitar”. Es decir, porque tienen precedentes -artistas muertos en el anonimato y la miseria, y luego, póstumamente, rehabilitados- como para pensar que su trayectoria puede ser parecida. Pero todos esos artistas, o casi, son varones. Parte de la explicación de que una María Lejárraga, una Carmen Baroja, o tantas otras, no perseverasen en su vocación -desafiando la indiferencia de sus contemporáneos-, estriba en la ausencia de precursoras “inmortales” que pudieran prometerles que ellas también serían reivindicadas por la posteridad... Ese/a antepasado/a que todos/as necesitamos para legitimarnos, Marta, como mujer que es, tiene que buscarlo en otra parte: lo encuentra en la Wu Chao de la que toma su pseudónimo. ¿Y quién fue Wu Chao? Una concubina del siglo VII, “una especie de *Lady Macbeth china*, quien, tras desembarazarse de la esposa oficial y la primera concubina del emperador (ella era la segunda)” -es obvio el paralelismo con la situación de Marta, la última en llegar al “harén” de Maristany-, “terminó sus días como emperatriz absoluta de China”. Tras años de frustración y humillaciones, Marta Valdés puede por fin tomarse su venganza. Y desde luego, en la fantasía por lo menos, no se para en barras: “*El suyo fue un reinado tiránico y despiadado, sembrado de ejecuciones sumarias y asesinatos sangrientos, que duró 45 años.*”³²

Esperemos que el progreso general de nuestra sociedad hacia la igualdad de los sexos -un progreso que no necesita sólo tiempo, sino también reflexión, investigación y crítica para entender qué es lo que lo está frenando- termine otorgando a las mujeres las mismas oportunidades que a los hombres en el campo del arte, sin necesidad de ejecuciones sumarias ni asesinatos sangrientos...

Laura Freixas

³⁰ *Ibid.*, p. 356

³¹ *Ibid.*, p. 356.

³² *Ibid.*, p. 355