

SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Estudios de Literatura Comparada 1 (Vol. 1)

LAS ARTES DE LA VANGUARDIA LITERARIA

EDITORA GENERAL

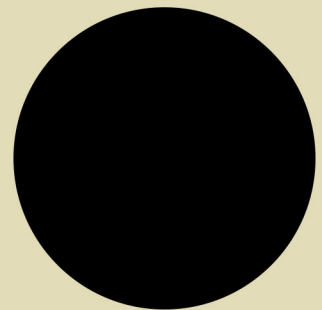
Ana González-Rivas Fernández

EDITORES

Luis Martínez-Falero Galindo

José Antonio Pérez Bowie

Keith Gregor



Estudios de Literatura 1: 978-84-697-5803-8.

Estudios de Literatura 1 (vol. 1): Las Artes de la Vanguardia Literaria: 978-84-697-7808-1

© de la edición: SELGyC

© de los textos e ilustraciones: sus respectivos autores

Estudios de Literatura Comparada 1 (Vol. 1)

LAS ARTES DE LA VANGUARDIA LITERARIA

EDITORA GENERAL

Ana González-Rivas Fernández

EDITORES

Luis Martínez-Falero Galindo

José Antonio Pérez Bowie

Keith Gregor



SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Índice

MERCEDES JIMÉNEZ DE LA FUENTE	
<i>Mitos del surrealismo en Memorias de abajo, de Leonora Carrington</i>	7
HEIDRUN KRIEGER OLINTO	
<i>Momentos de supervivencia del espíritu vanguardista</i>	16
ASUNCIÓN LÓPEZ-VARELA	
<i>Hybrid Narratology in Kai-cheung Dung's Atlas: The Archaeology of an Imaginary City</i>	23
MARÍA MARCOS RAMOS	
<i>Arriluce, un proyecto de cine de vanguardias</i>	34
CARLOS MARISCAL DE GANTE CENTENO	
<i>El soneto «A una palmera» de Bernardo Clariana. Entre Catulo y Góngora</i>	45
CATERINA MARRONE	
<i>«El paseo» (1966) surrealista de Tommaso Landolfi</i>	55
LUIS MARTÍNEZ-FALERO	
<i>Paul Celan / Gisèle Celan-Lestrange: poesía y trazo frente al horror</i>	60
SARA MOLPECERES ARNÁIZ	
<i>Muñecas, maniqués y mujeres robóticas: la construcción de la otredad femenina en las vanguardias europeas</i>	72
LOURDES OTAEGI IMAZ Y ALEXANDER GURRUTXAGA MUXIKA	
<i>Diálogos vanguardistas entre la música de Mikel Laboa y la poesía de Joxanton Artze</i>	83
JOSH TORABI	
<i>Joyce and music: the sound of avant-garde prose</i>	93

Muñecas, maniqués y mujeres robóticas: la construcción de la otredad femenina en las vanguardias europeas

SARA MOLPECERES ARNÁIZ

Universidad de Valladolid

smolpeceres@fyl.uva.es

Resumen

Uno de los mitos que más arraigo ha tenido a lo largo del desarrollo de la cultura occidental es el mito de la criatura artificial creada por el hombre y, dentro de este, el de la creación de la criatura femenina (estatua, muñeca, autómatas o robots). Las vanguardias europeas son un momento en el que este mito de la mujer artificial resurge con fuerza, siendo numerosos en este periodo los casos de artistas fascinados por muñecas, maniqués o robots femeninos. Evolucionado el mito y adaptado a las necesidades de cada época, como veremos, la mujer artificial en las vanguardias será reflejo de las inquietudes ideológicas de sus creadores, en particular en lo tocante a las relaciones entre los sexos y a la reflexión sobre la identidad del sujeto creador.

PALABRAS CLAVE: mujer artificial, mito, otredad, genio creador, vanguardias.

Abstract

The creation of the artificial creature is a well established myth in the history of Western culture. Related to this myth, we can find its female version, the myth of the creation of the artificial woman (which includes statues, dolls, automatons, and robots). This myth can be widely traced along the European avant-gardes, as avant-garde authors are obsessively attracted to dolls, mannequins, or female robots. Thus, this work deals with the understanding and adaptation of the myth of the artificial woman in the artistic avant-gardes, where it will function as a metaphor for avant-garde author's ideological and aesthetic interests, particularly those related to the relationship between the sexes and to the author's identity construction.

KEY WORDS: artificial woman, myth, otherness, creative genius, artistic avant-gardes.

1. Cuestiones preliminares¹

La obsesión del hombre por superar a la divinidad y convertirse él mismo en dios creador es una fantasía que ha perseguido al ser humano desde el nacimiento de la civilización. A lo largo de la cultura occidental son numerosas las muestras, en el arte y la literatura, de este oscuro deseo humano que se ha ido adaptando a las preocupaciones de cada época y sufriendo variaciones según la necesidad. Una de las variaciones más importantes, con significado propio, es el mito de la mujer artificial.

Precisamente en este trabajo buscamos profundizar en las actualizaciones que de este último mito se realizan en una época muy concreta, las vanguardias, época en la que diversas cuestiones ideológicas y estéticas, como veremos, posibilitan la recuperación de este mito.

Para llevar a cabo dicho objetivo, partimos del marco teórico-metodológico que nos proporciona la Literatura Comparada hermanada con la Historia de las Ideas, particularmente

¹ Este texto es fruto de la investigación que se enmarca dentro del proyecto "Retórica Constructivista: Discursos de la Identidad" (RECDID), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad español y fondos FEDER (FFI2013-40934R, Periodo 2014-2018); véase página web: www.recdid.blogs.uva.es.

en su concepción del mito. En la parte analítica, a pesar de la extendida presencia de la mujer artificial en casi todos los movimientos de vanguardia, se ha optado, por cuestiones de espacio, por el análisis de este mito en tres movimientos: futurismo, surrealismo y expresionismo.

2. *El mito y la literatura comparada*

Ya hemos apuntado en el apartado anterior que el contexto teórico-metodológico en el que nos movemos es el propio de la Literatura Comparada. Hemos de puntualizar aquí que solamente desde el entendimiento de dicha disciplina a partir de lo que en el siglo xx se ha dado en llamar el “nuevo paradigma” tiene pleno sentido una propuesta de estudio del mito como la que planteamos en este trabajo.

Recordemos brevemente que aquel “viejo paradigma” decimonónico por el que se regía la Literatura Comparada basaba su entendimiento de la disciplina en dos premisas fundamentales: primero, la comparación debía tener lugar, principalmente, en el ámbito de las cinco grandes literaturas europeas (Pujante 2006: 86) y, segundo, debía darse entre obras literarias cuya filiación estuviera probada (Marino 1998: 44-45).

El “nuevo paradigma” de la Literatura Comparada, muy por el contrario, en lugar de comparación entre obra y obra, autor y autor, habla de la comparación entre sistemas y subsistemas ideológicos (Fokkema, 1998; Swiggers, 1998; Marino, 1998): se parte de la consideración de que cada época se construye socioculturalmente mediante sistemas ideológicos que están en la base de todas las manifestaciones culturales y de pensamiento de dicha época, pertenezcan estas al campo de la literatura, el arte, la filosofía, la política o la ciencia.

Bajo este prisma, uno de los más fructíferos hilos conductores de la investigación en Literatura Comparada será el rastreo y comparación de elementos temáticos, tanto de manera sincrónica, enfocado el estudio a entender los distintos fenómenos que componen la idiosincrasia de una época, con sus diferencias geográficas e ideológicas; como de manera diacrónica, con estudios que buscan entender cómo evolucionan los grandes temas, conceptos e ideas de la cultura a lo largo del tiempo, comparando los productos artísticos y sociales de cada una de las épocas y poniendo de manifiesto la evolución de los sistemas ideológicos de los diferentes momentos históricos.

De ahí resulta entendible perfectamente el hermanamiento de la Literatura Comparada con disciplinas afines como la Historia de las Ideas (Pujante 2006), la reivindicación de ramas de la Literatura Comparada como la “tematología comparatista” (Naupert 2001), o que muchos autores comiencen a hablar de “mito” en vez de tema en el seno del comparatismo entendido desde el “nuevo paradigma”. Uno de estos autores será precisamente Pierre Chevrel, quien en su obra *La littérature comparée* expone que el verdadero objeto de estudio de la Literatura Comparada debería ser el mito y no el tema (1989: 59 y ss.).

Tal salto lo realiza Chevrel influenciado por la filiación existente en el ámbito francés entre la tematología y los estudios de mitocrítica de autores como Gilbert Durand (Pujante 2006: 100) y bajo la certeza de que el concepto de “mito” supera al de “tema”, en cuanto que el primero tiene una implicación psicológica y arquetípica: la recuperación, actualización o creación de mitos en arte, literatura u otros discursos no es una feliz coincidencia temática, sino una necesidad expresiva de raíces arquetípicas; la materialización mediante un mito, a veces nuevo, a veces de tradición cultural establecida, de un entendimiento e intuición del mundo que no puede expresarse de otro modo, si no es por medio de imágenes y narrativas propias de los sustratos más profundos de la psique universal (Molpeceres 2014).

Así, retomando el marco teórico que nos ofrece una Literatura Comparada hermanada con la Historia de las Ideas, esos grandes conceptos e ideas (el amor, la muerte, la mujer, el monstruo) que vertebran una cultura se materializan en mitos, entendidos estos como modelos narrativos simbólicos de entendimiento del mundo (Molpeceres 2014: 59); mitos que, a su vez, se recuperan una y otra vez cuando los seres humanos se enfrentan a las mismas pre-

ocupaciones existenciales de otras épocas, o mitos que, por el contrario, se modifican con el cambio de los tiempos.

3. *El mito de la criatura artificial: la mujer artificial*

El mito de la criatura artificial creada por el ser humano sería, como apunta Frenzel, uno de los “sueños dorados del hombre” (1980: 153)². No es de extrañar, por tanto, que el mito tenga larga tradición en Occidente y su evolución haya sido estudiada por muy diversos autores (Brunel 1999; Alonso Burgos 2017): encontramos ejemplos grecolatinos, como Prometeo creando hombres a partir del barro; hay diversos ejemplos medievales, como muestran las narraciones de esta época sobre homúnculos que cobran vida; entre los siglos XIV y XVII una de las más importantes manifestaciones del mito es el Golem judío y, a partir del siglo XVIII, las criaturas artificiales se multiplican exponencialmente, llegando a un punto culminante con el Romanticismo, cuya herencia llega hasta nuestras máquinas y robots actuales.

Volviendo a la caracterización del mito, el impulso creador de igualar a los dioses es precisamente, como expone Frenzel (1980: 153-158), uno de los núcleos temáticos fundamentales que constituyen el armazón del mito de “la criatura artificial”. No obstante, a este hemos de añadir otros igualmente importantes, como la superioridad de lo intelectual sobre la materia y una suerte de espíritu de dominación sobre el otro, sobre lo creado, que va acompañado, a su vez, del miedo a que la criatura aventaje y domine al creador (Frenzel 1980: 153).

Estas son las unidades temáticas mínimas –los mitemas, podríamos decir utilizando libérrimamente a Lévi-Strauss (1979)– que componen el mito de la criatura artificial. Cabe ahora preguntarse si el que el creador sea masculino y el objeto creado sea femenino implica realmente la existencia de un mito distinto. Tal es la idea que apoya Pilar Pedraza (1998), quien señala que “el mito de la mujer artificial”, aunque presenta mitemas similares, no es el mismo mito que el de “la criatura artificial”, pues mientras que el mito masculino habla de cuestiones que afectan a todos los seres humanos, el mito femenino particularmente presenta cuestiones relacionadas con la relación entre los sexos.

Así, lo que en el mito general era superioridad del creador sobre la criatura creada, en el mito femenino será el poder del creador masculino sobre la criatura femenina; lo que en el mito general era la superioridad del intelecto sobre la materia, en el mito femenino será la superioridad de la mujer creada por el hombre frente a la mujer natural, de carne, hueso y “humores”; lo que en la criatura artificial era el impulso del creador que se iguala a lo divino ahora será la proyección narcisista del yo-creador masculino, que utilizará lo femenino creado como imagen especular.

4. *Vanguardias, mujeres y criaturas artificiales*

Cabría pensarse que un conjunto de movimientos como los vanguardistas, que tienen como premisa principal la urgencia de cambios artísticos o sociales, serían sensibles a la necesidad de cambio en las condiciones de las mujeres, no obstante, como apunta Grünfeld, el vanguardista “no toma una actitud innovadora o revolucionaria frente a la condición de la mujer, desinteresándose de su papel social, subsumiéndola dentro de la categoría de ‘hombre moderno’ o rechazando abiertamente su emancipación” (1995: 20).

No quiere decir esto que no hubiera mujeres en los movimientos vanguardistas, sí las había, pero prefirieron no formar parte de los círculos literarios de vanguardia, fueron excluidas de ellos (Grünfeld 1995: 21-22) o, sencillamente, fueron ignoradas por los críticos porque

² Evidentemente Frenzel no habla de “mito”, sino de “motivo” del hombre artificial. No entraremos aquí en la distinción entre ambos, discusión polémica en el seno de la tematología comparatista; remitimos para esta cuestión a Naupert (2001).

las características del periodo se manifestaban en ellas de manera diferente, dejándolas fuera de la clasificación (Kirkpatrick 2003: 20-23).

En cualquier caso, aunque las vanguardias dejaron de lado a las mujeres como sujeto artístico, sí las tuvieron presentes como “objeto creado” en el imaginario vanguardista masculino. En dicho imaginario, la construcción de la mujer distará enormemente de ser la de la musa idealizada e inspiradora de épocas anteriores y tenderá más hacia el polo opuesto: la mujer será concebida como materia, como carnalidad perversa, como estatismo y estancamiento burgués, como exceso emocional y “romántico” (Grünfeld 1995: 20).

No será de extrañar que en algunos manifiestos vanguardistas se enfatice abiertamente la masculinidad y lo masculino (“el hombre”, “el nuevo hombre”), y que otros sean abiertamente misóginos, identificando lo conservador con lo femenino y lo rupturista con lo masculino (Rodríguez Gutiérrez 2011: 211-212). Esta idea se acentúa si tenemos en cuenta la concepción que un autor como Hal Foster tiene de la mayoría de los creadores de la modernidad vanguardista. En su obra *Dioses prostéticos*, Foster parte de una expresión freudiana³ para hablar de “la inestable combinación de ansiedad e *hybris*, de pérdida y compensación, de heridas narcisistas y fantasías fálicas, que caracteriza a no pocos de los modernos” (2008: 10). Esta tensión del artista moderno se materializa, continúa Foster, en una obsesión: la autocreación, pues, si la modernidad se caracteriza por la necesidad de un arte nuevo, tal necesidad ha de ir necesariamente de la mano de la creación de un “nuevo yo” o “nuevo sujeto” adecuado (2008: 7).

Así, Foster recorre una serie de autores, figuras artísticas clave de la modernidad como Picasso, Marinetti, Ernst, Man Ray, Bellmer, etc., fascinados por la creación de ficciones propias sobre “el origen” del yo, ficciones que el artista recrea de diversas maneras, como por ejemplo recurriendo a la tecnología y a la creación de seres artificiales (2008: 7).

A esto hemos de añadir la problemática relación de estos autores con lo femenino, que veremos ejemplificada en próximos apartados. En ese sentido, apunta Foster, algunos de los creadores analizados por él “representan la masculinidad de una manera violenta, en especial con una violencia retórica (Marinetti no es sino el ejemplo extremo)” y, a menudo, “también, esta violencia se dirige contra las mujeres” (2008: 9).

Se unen, pues, tres elementos (la necesidad de autoconstrucción artística, la tecnología como medio y la conflictiva relación con lo femenino) que serán caldo de cultivo para la presencia del mito de la creación de la mujer artificial y, también, en cierta medida, del hombre artificial. Ambos mitos serán adaptados y actualizados por diferentes movimientos de vanguardia, dependiendo de los diferentes intereses de cada uno. Como se ha comentado, dada la extensión del tema, nos vamos a centrar particularmente en tres movimientos: futurismo, surrealismo y expresionismo.

4.1. *El futurismo, el “hombre nuevo mecánico” y la mujer natural*

No se puede hablar de la máquina en la vanguardia sin hablar del futurismo, pues este movimiento es el ejemplo paradigmático de las relaciones entre lo mecánico, el hombre y la mujer.

Ponía Foster al futurismo como ejemplo de la masculinidad violenta y misógina en las vanguardias. Efectivamente, la construcción que el futurismo hace de la mujer es la encarnación de todos los miedos de un hombre que cree en una gran conspiración para eliminar su virilidad (Barsotti 1996: 194). Si tomamos como ejemplo el manifiesto de Marinetti *Uccidiamo il chiaro di luna!*, vemos que aquí se identifica a la mujer con una suerte de fuerza de castración burguesa y estática que lastra al hombre en su búsqueda de los guerreros ideales futuristas:

³ “El hombre ha llegado a ser, por así decirlo, un dios con prótesis: bastante magnífico cuando se coloca todos sus artefactos, pero éstos no crecen de su cuerpo y a veces le procuran muchos sinsabores” (Freud, en Foster 2008: 5). La fuente de la cita es *El malestar de la cultura*, de 1930, pero Foster no aporta datos sobre la edición que consulta.

Sì, i nostri nervi esigono la guerra e disprezzano la donna, poiché noi temiamo che braccia supplici s'intreccino alle nostre ginocchia, la mattina della partenza!... Che mai pretendono le donne, i sedentari, gl'invalidi, gli ammalati, e tutti i consiglieri prudenti? Alla loro vita vacillante, rotta da lugubri agonie, da sonni tremebondi e da incubi gravi, noi preferiamo la morte violenta e la glorifichiamo come la sola che sia degna dell'uomo, animale da preda (1909: en línea).

A esto hemos de sumar que este desprecio por la mujer se entremezcla con la pasión tecnológica del futurista, reinterpretándose así el mito de la criatura artificial y particularmente uno de sus mitemas: la superioridad de las creaciones del intelecto frente a las de la materia. Así, nos encontramos en el primer futurismo (el anterior a los años veinte) con un conflicto abierto entre la “mujer”, representante de la naturaleza, y el “ídolo mecánico”, el futuro hombre nuevo creado por la ciencia y la tecnología (Barsotti 1996: 196). Así lo expone el mismo Marinetti:

Ebbene: vi confesso che noi forti futuristi, davanti a uno spettacolo tanto inebbrante, ci siamo sentiti subitamente staccati dalla donna, divenuta a un tratto troppo terrestre, o, per dir meglio, divenuta il simbolo della terra che si deve abbandonare. Abbiamo finanche sognato di poter creare, un giorno, un nostro figlio meccanico, frutto di pura volontà, sintesi di tutte le leggi di cui la scienza sta per precipitare la scoperta (1915: en línea).

Se presenta aquí claramente la necesidad de un hombre nuevo, una nueva raza mecánica que rompa con la naturaleza y suponga la superación de lo orgánico, lo terrestre, y lo emotivo, representado por la mujer.

Teniendo esto en cuenta, se puede decir que el uso que hace el primer futurismo del mito de la criatura artificial mantiene dos de los tres mitemas principales del mito –el posicionamiento como creador del sujeto artístico y la superioridad del intelecto frente a la materia y la naturaleza–, mientras que ofrece una interesante variante en cuanto al tercer mitema, pues el miedo o dominio entre la criatura creada y el creador desaparece, convirtiéndose en una relación de orgullo paternal por la que el hijo mecánico es el “nuevo yo” en el que el padre quiere convertirse.

No obstante, el panorama cambia si examinamos con detenimiento las obras futuristas de la segunda etapa del movimiento (la década de los veinte) y autores como Ruggiero Vasari o Fillia, que han perdido el optimismo frente a la sociedad moderna y presentan una visión más conflictiva de la máquina, poniendo de manifiesto las problemáticas entre creador/criatura (Barsotti 1996: 196), tercer mitema del mito.

De esta manera la exaltación futurista del hombre máquina como nuevo hombre se atenúa y volvemos a encontrarnos con la versión clásica del mito: la ambigua y conflictiva relación humano/máquina; y esto es principalmente debido a que empieza a haber versiones femeninas de dicho mito.

Precisamente una de las fuentes de conflictos y contradicciones en los textos del segundo futurismo será la identificación de la máquina con lo femenino, dándose casos en los que esa brillante relación paterno-filial, intelectual y espiritual entre creador y “hombre-máquina nuevo” se torna ahora incesto sexual entre el creador y la máquina femenina (Barsotti 1996: 196). Otro ejemplo a considerar sería el de la *Angoscia delle macchine*, obra de ciencia ficción de Ruggiero Vasari en la que estalla el conflicto entre el hombre, la máquina y la mujer-naturaleza, pues Vasari presenta un mundo compartido por hombres y máquinas que es “reconquistado” por las mujeres, antes expulsadas del paraíso mecánico del hombre (Barsotti 1996: 199).

4.2. *El surrealismo y el golem femenino*

Al igual que no se puede hablar de máquinas en las vanguardias sin mencionar el futurismo, no se puede reflexionar sobre la mujer artificial en esta época, ya hablemos de muñecas, maniqués o mujeres mecánicas, sin mencionar el surrealismo.

Si para el futurismo la criatura artificial era, al menos en las primeras etapas del movimiento, mayoritariamente masculina; el “golem” surrealista es claramente femenino, como

apunta Pilar Pedraza (1998: 113), y toma fundamentalmente forma de maniquí: además de ser un juguete a manipular sin trabas, el maniquí era para el surrealista “el símbolo de la «femme», en muchos casos de la «femme fatale», que se montaba y desmontaba como los sueños en manos de un psicoanalista” (Grego 2007: 141-142). Además de una forma de exorcizar el temible y poderoso “otro” femenino, el maniquí surrealista era, a diferencia de los maniquíes de otros movimientos –como los dadaístas, claramente políticos (Grego 2007: 142)–, la materialización de las obsesiones del yo privado, oculto, así, “el yo, el deseo sexual, el sueño o la muerte” (Grego 2007: 144-145) fueron algunos de los temas que vehiculizaban estas creaciones.

Un momento determinante en la historia del maniquí en el arte vanguardista lo constituye la Exposición Internacional del Surrealismo de 1938, celebrada en París y organizada por Breton y Éluard, pero en la que otros surrealistas (Duchamp, Dalí, Ernst, Man Ray, etc.) estuvieron también involucrados (Grego 2007: 145). En ella, los maniquíes estaban presentes desde la misma entrada, en la que el espectador se encontraba con el *Taxi pluvieux* de Dalí, en el que conductor y pasajera eran dos maniquíes (Grego 2007: 146).

A esta zona se ha de sumar la denominada *rue surréaliste*, en la que estaban situados quince maniquíes que “Breton había ofrecido a los miembros más famosos del surrealismo [...] para que hicieran con ellos una obra surrealista” (Grego 2007: 149). El resultado fue un conjunto impactante de maniquíes, sobre todo femeninos, vestidos con extraños tocados, o desnudos, reflejando simbología procedente del psicoanálisis y, en muchos casos, subrayando provocadoramente los órganos sexuales (Grego 2007: 150).

Surge en este punto una cuestión muy reveladora. A través de Daniel Abadie (1981: 74), Charo Grego recupera unas interesantes palabras del dadaísta/surrealista Georges Hugnet, quien explica cómo los miembros del grupo rechazaron una primera remesa de maniquíes por considerarlos demasiado “feos” y, en cambio, se entusiasmaron con una segunda remesa de otro fabricante que parecía reflejar los ideales femeninos del movimiento. Así, sobre los nuevos maniquíes, dice Hugnet: “Estas bellezas se ganaron la adhesión de todos: encarnaban, en un sueño de cartón, el eterno femenino... En los artistas surrealistas [...] latía, en todos ellos, el alma de Pigmalión” (Abadie 1981: 74; en Grego 2007: 149).

Esta reflexión es clave para poder dar una lectura profunda del maniquí surrealista: creadores masculinos buscando, como Pigmalión, recrear a partir de la materia inerte el eterno femenino, que ya no está en la mujer real de carne y hueso, sino en la materia artificial, a la que se dará vida mediante la manipulación del genio masculino. El resultado de este proceso de domesticación y apropiación de lo femenino será una mujer creada a imagen del sujeto masculino, un espéculo del artista. Tal idea se refuerza todavía más si tomamos en consideración el caso de Marcel Duchamp, quien llega a crear su propio doble femenino, que no era otro que él mismo travestido y autobautizado como Rose Sélavy (Ramírez 1993: 191-192). El álter ego femenino de Duchamp aparece en 1920, llega a firmar algunas de las obras del autor y es fotografiado en 1921 ilustrando un perfume inventado por él mismo (Tomkins 1999: 257 y ss.); pero, y aquí está la cuestión que nos interesa, Duchamp también caracteriza a su maniquí femenino de la Exposición Surrealista como Rose Sélavy (Tomkins 1999: 347), llevando hasta el extremo la idea de la proyección del sujeto masculino en el objeto femenino creado.

4.2.1. Marcel Duchamp y la novia mecánica de Gran Vidrio

A pesar de que pasa por distintos movimientos, hemos incluido dentro de la producción surrealista a Marcel Duchamp (1887-1968), autor que durante parte de su producción estuvo obsesionado por la idea de la mujer artificial, particularmente la mecánica (Grego 2007: 209).

Un ejemplo de esta visión mecanizada del cuerpo femenino es la obra *Gran Vidrio* (*Le Grand Verre: La mariée mise à nu par ses célibataires, même*), que apareció en público en 1926, durante la Exposición Internacional de Arte Moderno del Museo de Brooklyn, sufrió daños en el traslado y fue restaurada por Duchamp en 1936 (Paz 1989: 42). Esta obra es descrita por Octavio Paz como “un vidrio doble, de dos metros setenta centímetros de longitud,

pintado al óleo y dividido horizontalmente en dos partes idénticas por un doble filo de plomo” (1989: 42).

Los dos espacios en los que está dividida la obra suponen la división entre lo femenino y lo masculino. En la parte inferior, la zona de “los solteros” nos encontramos con una serie de moldes, en total nueve, que se corresponden con nueve figuras masculinas (gendarme, cocarero, guardia, sacerdote y jefe de estación, botones, repartidor, criado y sepulturero), que aparecen decapitadas, pero con genitales (Ramírez 2006: 93).

Por el contrario, en la parte superior aparece la novia desnuda, caracterizada como un gran insecto metálico –una suerte de mantis religiosa, imagen erótico-tanática que atraía a Duchamp (Grego 2007: 209)–, así como todos “sus complicados mecanismos para aproximarse a los solteros” (Grego 2007: 209). No obstante, la aproximación es un imposible, ya que ninguno de ellos, ni novia ni solteros, pueden lograr nunca el objetivo de ver consumada la pasión, pues les separa una barrera infranqueable que hace de su relación algo diferido (Ramírez 2006: 76).

Duchamp se plantea con esta obra mecanizar lo sexual, romper con el sentimentalismo y romanticismo de la relación sexual (Grego 2007: 210-211); pero, en el proceso, también “refleja” su concepción de lo femenino. Así, “la Novia es una realidad ideal, un símbolo manifestado en formas mecánicas” (Paz 1989: 46); es decir, la novia es una abstracción, el modelo ideal del autor, lo que ha de relacionarse con ese tema recurrente en Duchamp que es la mujer artificial (Grego 2007: 209).

Tal cosa es confirmada por Calvin Tomkins en su biografía sobre Duchamp, en la que se recoge el testimonio de febrero de 1927 del marchante de arte Julien Levy sobre cómo Duchamp quería construirse una suerte de “amante mecánica”: “Me dijo que estaba ideando un aparato femenino mecánico [...] una mujer mecánica con una vagina realizada a base de resortes engranados y cojinetes, que fuera contráctil, incluso autolubricada, capaz de activarse desde un control remoto” (Tomkins 1999: 307).

Vemos pues en la estética de Duchamp diversas constantes de pensamiento que efectivamente se acabaron materializando en la creación de figuras femeninas artificiales: la proyección del sujeto creador masculino en el objeto femenino creado, como en *Rose Sélavy*, y la predilección de la mujer artificial frente a la mujer natural, como se aprecia en *Gran Vidrio* y en la pasión de Duchamp por la posible “amante mecánica” –lo que contrasta con la frialdad de este ante las mujeres reales, que atestigua la artista Beatrice Wood (Ramírez 1989: 76)–.

A estos dos elementos podríamos añadir, dentro de la producción de Duchamp, el tercer mitema que forma parte del mito de la mujer artificial: la subyugación de lo femenino por lo masculino. Probablemente no haya mejor obra que refleje esta idea que *Étant donnés*, instalación expuesta públicamente en 1969, tras la muerte de Duchamp, y que consta de un portalón a través del cual el espectador observa, sobre una mesa con una cascada al fondo, el cuerpo de un maniquí femenino, desnudo, con el sexo afeitado y las piernas abiertas (Grego 2007: 105). Es importante señalar que el “mirón” no ve la cabeza del maniquí –en realidad dicha cabeza no es otra cosa que dos piezas cóncavas y una peluca: no hay rostro (Ramírez 2006: 209)–, con lo que “la mujer” aparece despersonalizada, intercambiable, como un cuerpo sin voluntad y, como apunta Pedraza, un cuerpo a disposición de la violencia de la mirada sadiana, acto siempre masculino incluso cuando de espectadoras se trate –“puesto que esto es un *peeping* universal para hombres, que convierte a las espectadoras en mirones” (1998: 190)–.

La obra, tal y como está diseñada, es una invitación “a consumir nuestro deseo, incluso nuestros deseos más ocultos, y a consumir de esa forma la obra misma” (Grego 2007: 107); lo siniestro y perturbador, no obstante, es que el espectáculo que consumimos es “el cuerpo de la mujer ofrecido, abierto, depilado, muerto” (Pedraza 1998: 190).

4.2.2. Die Puppe, de Hans Bellmer

El de Hans Bellmer (1902-1975), autor surrealista de origen polaco, es un caso claro de esos “dioses protésicos” de los que hablaba Hal Foster y que mencionábamos al principio de

este trabajo, pues la mujer artificial creada por él, *Die Puppe*, “la muñeca”, será “el «otro» de una psicomaquia trágica, en la que el artista siempre acaba perdiendo” (Pedraza 1998: 117).

Efectivamente, la obra más significativa de este autor es una muñeca de la que existieron diferentes versiones y a la que Bellmer llegó a fotografiar de las maneras más diversas. La primera versión de la muñeca se construyó en 1934; medía casi metro y medio de altura y estaba formada por un armazón de madera, una cabeza, “un brazo y dos piernas, una mano y dos pies, todo ello relleno de arpillera pegada con cola y envuelto en papel maché” (Grego 2007: 88). No obstante, este primer intento resultó insatisfactorio, pues “estaba muy lejos todavía de ese doble de la mujer que Bellmer perseguía” (Grego 2007: 88). De ahí que, en 1935, Bellmer empiece a construir la segunda muñeca, introduciendo un cambio para él fundamental: articulaciones de bola que permitían que la muñeca “adoptase todo tipo de posiciones, desde las más normales hasta las más incongruentes” (Grego 2007: 88).

Como apunta Hal Foster, esta segunda muñeca es incluso más perturbadora que la primera, pues consiste “en tumescentes partes corporales obsesivamente repetidas, agresivamente conjuntadas, perversamente transformadas” (2008: 266). Efectivamente, en esa búsqueda del “doble de la mujer”, Bellmer se aleja del modelo de “mujer natural o real” y rompe con las limitaciones de lo orgánico para construir “su modelo”: un cuerpo sometido al dominio del creador, que es articulado y desarticulado de maneras imposibles.

Son muchas las interpretaciones que podemos buscar en *Die Puppe*. Foster, desde su perspectiva psicoanalítica, habla del complejo de castración de Bellmer y de impulsos masoquistas y sádicos (2008: 266). En la misma línea, Albiac (1995: 100) expone que la mujer (la muñeca) en Bellmer no es otra cosa que “una invención protésica del imaginario fálico”, pues no es real, sino una abstracción; además es sustituta del falo masculino y protésica, porque se usa para suplir una ausencia en el sujeto que nunca podrá ser cubierta, pues el deseo último del sujeto creador es el “duro deseo de durar” (Albiac, 1995: 181) y dicho deseo está abocado al fracaso.

Mercedes Replinger (2009), por otro lado, defiende que, más allá de lo “personal” en el caso Bellmer, la muñeca ha de ser entendida y contextualizada dentro de los parámetros estéticos del autor; así, Replinger remite a la *Anatomía de la imagen*, de 1957, obra teórica en la que el autor parte de la reflexión sobre la naturaleza del lenguaje para hablar de conceptos como los de reversibilidad, inversión, desdoblamiento (Bellmer 2010: 20-23) o permutación, siendo esta última el proceso por el que “el cuerpo es comparable a una frase que nos invitara a desarticularla, para recomponer, a través de una serie de anagramas infinitos, sus verdaderos contenidos” (Bellmer 2010: 44).

Efectivamente, si tomamos en consideración una de las imágenes más famosas de la *Puppe*, aquella en la que a partir del tronco, a cada uno de los dos extremos, se coloca una cadera, un sexo y un par de piernas, es fácil comprobar cómo la muñeca es una construcción simétrica que puede “leerse” igualmente, a partir del ombligo, hacia los dos lados, como una suerte de frase reversible. No obstante, aunque tales conceptos teóricos (la permutación, la reversibilidad) dirijan la experimentación con las distintas partes del cuerpo de la muñeca y su colocación, no podemos olvidar que la muñeca de Bellmer “es una fantasía individual, un ídolo, un fetiche exclusivo de su creador” (Grego 2007: 93); de ahí los contextos turbios y siniestros en los que Bellmer la coloca (Foster 2008: 266), como la famosa imagen de la *Puppe* observada por un acosador y vestida únicamente con calcetines y zapatos infantiles, remitiendo claramente a “la mujer niña objeto sexual tabú, prohibido y al mismo tiempo deseado” (Grego 2007: 93).

Que el uso de Bellmer del mito de la mujer artificial no solamente obedece a un credo estético, sino a oscuras y turbias motivaciones sexuales y psicológicas, queda todavía más evidenciado si tenemos en cuenta una última cuestión. Hemos visto cómo la muñeca en Bellmer es el lienzo sobre el que se proyecta el sujeto masculino en su proceso de creación/autocreación, y es un lienzo siempre femenino; añadamos a esto que, como siempre sucede en el mito

de la mujer artificial, tenemos no solo un caso claro de conflicto con el “otro” femenino, sino también la preferencia de la mujer artificial frente a la real.

Este último hecho queda patente si tomamos en consideración la relación de Bellmer con la escritora y artista alemana Unica Zürn –compañera de varios años, ingresada en diversos psiquiátricos y finalmente suicida– y, en particular, una serie de fotografías que en 1958 Bellmer realizó del cuerpo desnudo y atado de Unica, imágenes perturbadoras en las que el cuerpo de la mujer, humano, real y vivo, parece emular al de la *Puppe*, con sus protuberancias y partes intercambiables de muñeca. Como se puede observar aquí, no se trata solo de la preferencia de la mujer artificial frente a la mujer natural, sino de tratar de convertir a la mujer natural en la mujer artificial, de adaptar la realidad al modelo ideal, siendo ambas, muñeca y mujer, “carne modelada por el deseo de un instante, por capricho o por ensayo. Carne sin voz ni voto, puro y obscuro objeto de deseo: siempre ella” (Pedraza 1998: 119).

4.3. *La mujer artificial en el expresionismo*

No podemos terminar este brevísimo recorrido por las adaptaciones que los movimientos vanguardistas hacen del mito de la mujer artificial sin tratar el robot Futura de *Metrópolis*, obra representativa del expresionismo alemán tanto en su forma literaria, la novela de Thea von Harbou, de 1926, como en su versión filmica, la película dirigida por su marido Fritz Lang en 1927.

En las mismas fechas en las que el positivo y luminoso futurismo exaltaba la máquina, el expresionismo centroeuropeo, menos rompedor que otras vanguardias y también de carácter más pesimista, ofrecía una visión apocalíptica de la tecnología: el expresionista “sentía miedo y odio hacia la máquina, sospechaba de la ciencia y suponía en el robot o el muñeco latencias siniestras, relacionadas con las tensiones entre creador y criatura” (Pedraza 1998: 192).

Efectivamente, esta problemática está en el corazón de *Metrópolis*, así como otros tópicos expresionistas como la lucha generacional, el problema del padre, el tono apocalíptico o la mujer fatal (Pedraza 1998: 192). Nos va a interesar particularmente este último elemento, pues, como se supondrá, se entrecruzarán en *Metrópolis* el problema de la mujer fatal con el miedo a la tecnología, personificándose ambos en la androide Futura.

Recordemos el argumento de *Metrópolis*: nos encontramos en una megalópolis laberíntica, mecánica, artificial, en la que las clases altas viven en la superficie y las obreras en la zona subterránea. Mientras las clases dirigentes disfrutan de toda clase de placeres, la clase obrera aparece deshumanizada y a punto de una rebelión; rebelión que la protagonista de la novela, María, va acallando con la promesa de un “salvador” que medie entre el cerebro (“el amo” de *Metrópolis*, Joh Fredersen) y las manos (los obreros). En este contexto, el hijo del amo, Freder, se enamora de María y se ofrece a ser el mediador; pero, paralelamente, Fredersen pide al inventor Rotwang que cree un robot con el rostro de María (la robot Futura) para que cause confusión entre los obreros y los destruya.

Nuestro foco de interés está principalmente en la creación de la robot y en cómo esta actualiza el mito de la mujer artificial. En primer lugar hemos de hablar de la relación entre el creador masculino y la creación femenina, vehículo para dar cuenta de las relaciones entre los sexos, pero también de la reflexión sobre el sujeto creador. Así define Rotwang a la criatura que ha creado:

¿Qué es? Futura, Parodia, como quieras llamarla [...]. También: Engaño. En resumen: es una mujer. Todo creador se fabrica una mujer. Yo no creo esa bobada de que el primer humano fuera un hombre. Si un dios masculino creó el mundo, [...] entonces desde luego creó primero a la mujer, amorosamente, disfrutando de su creación. Observa esta, Joh Fredersen; es impecable. [...] Pero aún no está totalmente terminada, aún no ha salido del taller de su creador. No puedo decidirme a completarla. [...] Hacerlo significaría dejarla en libertad y aún no quiero saberla libre. Por eso no le he dado todavía un rostro. (Harbou 2013: 66-67).

Dos elementos resultan reseñables en este fragmento. En primer lugar, la frase “Todo creador se fabrica una mujer”, acertadísima intuición de Thea Von Harbou, apunta Pilar Pedraza (1989: 223), sobre la obsesión de todo creador masculino por construirse un doble femenino, una domeñable mujer artificial que supere a las mujeres orgánicas y coloque al genio a la altura de lo divino. La segunda cuestión a destacar es que Futura no tiene rostro, como la maniquí muerta de Duchamp o la segunda muñeca de Bellmer, pues mientras no tenga rostro no tendrá individualidad, ni personalidad propia, y seguirá ligada al creador, siendo la proyección de este y sus deseos.

Hasta aquí, la Futura de *Metrópolis* parece coincidir con el prototipo del mito de la mujer artificial. No obstante, quizás por la autoría femenina de Thea von Harbou, quizás por el terrible desprecio y miedo expresionista a la máquina, nuestra andreida no cumple con una característica importantísima del mito de la mujer artificial: que la mujer mecánica supere a la natural.

En este sentido, Futura no está a la altura de las mujeres reales de la obra; ni a la altura de María, ni a la altura de Hel, la madre de Freder, de quien el inventor Rotwang estaba enamorado. Por ejemplo, se nos dice que Rotwang creó a Futura “para reemplazar a su Hel perdida, para ridiculizar la obra del Creador del Mundo. No estaba mal para ser un principio; pero, buen Dios, comparada con Hel, ¡qué basura!” (Harbou 2013: 254).

También pierde Futura en la comparación con María, pues mientras que la joven humana es esa extraña mezcla entre “el rostro austero de la virgen, el rostro dulce de la madre” (Harbou 2013, 20), Futura, aun con el rostro de María, posee una “boca pecaminosa”, una “malvada dulzura” (Harbou 2013: 183). A esto, por supuesto, habría que sumar el desenfreno sexual y la promiscuidad a los que incita, como mujer fatal que es, a todos los que se cruzan en su camino (Harbou 2013: 165, 241).

No obstante, no hay que dejarse engañar y creer en la oposición real entre la andreida/mujer fatal Futura y María la buena, figura abnegada y mesiánica; no solo porque hay momentos en los que ambas se confunden (los personajes creen ver dos Marías), sino porque, como apunta Pedraza (1998: 230), la construcción de María, madre y virgen novia, es contradictoria e imposible de mantener: “María en realidad nunca es buena, pertenece a un mundo turbio de feminidad a la vez casta y fatal, su envoltura de mariposa encubre [...] la gran prostituta de Babilonia” (Pedraza 1998: 230). Efectivamente, no olvidemos que, en su delirio, Freder la identifica con dicha prostituta, lo que indica que, mujer orgánica o mecánica, la construcción de lo femenino en *Metrópolis* es más que ambigua.

5. Conclusiones

Como se ha podido apreciar a lo largo del breve recorrido que hemos realizado por algunas de las actualizaciones que en las vanguardias se realizan del mito de la mujer artificial, la presencia de este mito, que es una constante en la historia de la cultura occidental, es retomada con gran éxito por los autores vanguardistas.

Obedeciendo cada movimiento a sus propias coordenadas ideológicas y estéticas, hemos visto cómo futurismo, surrealismo o expresionismo adaptan a sus necesidades el mito: mientras que el futurismo ensalza la máquina masculina, dejando de lado hasta su segunda etapa ejemplos del mito de la mujer artificial; el surrealismo hace de la creación de mujeres artificiales, ya sean maniqués o muñecas, uno de sus pilares estéticos; el expresionismo, en cambio, desconfiando de la tecnología, equipara la máquina con el mal y a la mujer mecánica con la destructora mujer fatal.

En resumen, al igual que en cada época el mito se ha modificado según las necesidades de los diferentes autores o corrientes, en las vanguardias europeas se puede observar cómo el mito aparece adaptado a temáticas y contextos estéticos distintos, pero conservando a grandes rasgos sus mitemas significativos: el problema de la creación, la otredad especular de la mujer y la concepción de lo femenino entre lo natural y lo artificial.

Bibliografía

- ABADIE, D., «L'Exposition International du Surréalisme», en: *Paris-Paris, 1937-1957*. París: Centre Georges Pompidou 1981.
- ALBIAC, G., *Caja de muñecas*. Barcelona: Destino 1995.
- ALONSO BURGOS, J., *Teoría e historia del hombre artificial. De autómatas, cyborgs, clones y otras criaturas*. Madrid: Akal 2017.
- BARSOTTI, A., «Donne e macchine nell'immaginario scenico del secondo futurismo», en: *Fantasmî femminili nel castello dell'inconscio maschile*. Génova: Costa & Nolan 1996, 194-213.
- BELLMER, H., *Anatomía de la imagen*. Barcelona: La Central 2010.
- BRUNEL, P. (ed.), *L'Homme artificiel*. París: DIDIER-CNED 1999.
- CHEVREL, Y., *La littérature comparée*. París: Presses Universitaires de France 1989.
- CREGO, CH., *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Abada: Madrid 2007.
- FOKKEMA, D. W., «La literatura comparada y el nuevo paradigma», en: Vega, M. J. / N. Carbonell (eds.): *Literatura Comparada: Principios y métodos*. Madrid: Gredos 1998, 149-172.
- FOSTER, H., *Dioses prostéticos*. Madrid: Akal 2008.
- FRENZEL, E., *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos 1980.
- GRÜNFELD, M. G., «Introducción», en: Grünfeld, M. (ed.): *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Madrid, Hiperión 1995, 9-54.
- HARBOU, T. VON., *Metrópolis*. Madrid: Gallo Nero 2013.
- KIRKPATRICK, S., *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra 2003.
- LÉVI-STRAUSS, C., *Antropología estructural*. México: Siglo XXI 1979.
- MARINO, A., «Replantarse la literatura comparada», en: Vega, M. J. / N. Carbonell (eds.): *Literatura Comparada: Principios y métodos*. Madrid: Gredos 1998, 37-85.
- MARINETTI, F. T., *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*, 1909, en: http://www.classicitaliani.it/futurismo/manifesti/Marinetti_uccidiamo_chiaro_luna.htm (Última consulta: 14 de noviembre de 2017).
- , *Contro l'amore e il parlamentarismo*, 1915, en: https://www.accademiadicatania.com/admin/docenti/file/Luca_Vasta/8m4f_manifesti%2025.pdf (Última consulta: 14 de noviembre de 2017).
- MOLPECERES, S., *Mito literario y mito persuasivo. Bases para un análisis retórico-mítico de los discursos actuales*. Valladolid: Universidad de Valladolid 2014.
- NAUPERT, C., *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*. Madrid: Arco/Libros 2001.
- PAZ, O., *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza Editorial 1989.
- PEDRAZA, P., *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar 1998.
- PUJANTE, D., «Sobre un nuevo marco teórico-metodológico apropiado a la actual tematología comparatista en España», *Hispanic Horizon* 25 (2006), 82-115.
- RAMÍREZ, J. A., *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela 2006. Cuarta edición.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, M., «Feminidad, vanguardia y poesía o ¿hubo alguna vez mujeres vanguardistas?», en: Fuentes, M. / P. Tovar (eds.): *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo y transformaciones*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili 2011, 211-220.
- REPLINGER, M., «Cadáveres del deseo (Sobre unas monstruosas muñecas maleables)», conferencia pronunciada el 12 de marzo de 2009 en la Universidad de Valladolid.
- SWIGGERS, P., «Innovación metodológica en el estudio comparativo de la literatura», en: Romero López, D. (ed.): *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco/Libros 1998, 139-148.
- TOMKINS, C., *Duchamp*. Barcelona: Anagrama 1999.