

¿Qué hacemos con *Lolita*?

Miedo y hostilidad: esa es la reacción de muchos ante el movimiento #MeToo, es decir, ante el feminismo aplicado a la cultura. Creadores, intelectuales se inquietan por la libertad de creación, temen que la ideología se imponga a la calidad como criterio supremo y afirman el derecho del arte de representar el mal.

Este último argumento me parece el más interesante y en él me voy a concentrar. No podemos exigir, nos dicen quienes así piensan, a las novelas, películas, óperas... que pinten un mundo edulcorado, políticamente correcto, con personajes positivos y acciones moralmente irreprochables. El arte que así lo hiciera sería falso. Tomemos, por ejemplo (es de hecho su ejemplo favorito) *Lolita*: la historia de un hombre maduro, Humbert Humbert, al que le gustan las niñas. El mundo, nos dicen, está lleno de Humberts. ¿Qué ganaríamos censurando su reflejo literario?

Acepto el reto: tomemos *Lolita*. Y lo primero que veo es que es una historia de violencia ejercida por un hombre contra una mujer. Qué curioso, quienes defienden la legitimidad de representar artísticamente el mal nunca reparan en el detalle de que el mal en cuestión suele ser el de los poderosos (varones, occidentales, blancos, de clase media o alta) contra los subalternos (mujeres, colonizados, de otras razas o pobres). ¿Quizá si esos intelectuales tan preocupados por la libertad del arte para mostrar la violencia no pertenecieran al grupo de los potenciales artistas, sino al de las potenciales víctimas, lo verían de otra manera?... Pero Dios me libre de ser tan mal pensada. Sigamos con el argumento: es necesario que el arte hable del mal.

Por supuesto, estoy de acuerdo. El mal existe y el arte debe reflejarlo. La cuestión es cómo. Comparemos, por ejemplo, dos cuadros que nos muestran la violencia de un hombre contra una mujer. En el de Tiziano *La violación de Lucrecia*, un hermoso joven, ricamente ataviado, blande un puñal ante una hermosa mujer, sugestivamente desnuda y enojada. Es un cuadro muy bello, que evita lo escabroso (no hay sangre, ni la violación es explícita)... y muestra una constante de la cultura patriarcal: la que consiste en estetizar, erotizar, edulcorar la agresión masculina y el sufrimiento femenino, desde los bellos raptos, violaciones y suicidios mostrados en pintura y escultura (Dido, Lucrecia, las sabinas...), hasta la modelo semidesnuda con una soga al cuello en un desfile de David Delfin, pasando por las heroínas suicidas del bel canto y los simpáticos violadores de Almodóvar. Muy distinto es *Unos cuantos piquetitos* de Frida Kahlo, en el que un hombre sonríe satisfecho ante el cadáver desnudo (solo lleva un zapato) de una mujer. La fatuidad de su sonrisa, el baño de sangre, la incongruencia del zapato..., todo provoca en el espectador un escalofrío que no suscita la obra de Tiziano.

En su novela, Nabokov nos presenta la violación de Lolita como Tiziano la de Lucrecia en su cuadro. ¡Qué atractiva es Lolita, qué erótica su indefensión! ¡Qué seductor es Humbert! ¡Qué enamorado está! Pobre, no le queda más remedio que casarse con la (insoportable) madre de Lolita para acercarse a su amada, y cuando por fin la madre muere, él rapta a la niña y la viola cada noche. Es reprobable, claro, pero el pobre Humbert está tan enamorado... (Sí, ya sé. Nabokov condenaba a Humbert. Pero aquí no analizo las opiniones del ciudadano Nabokov, sino la novela, fuera cual fuese la intención consciente de su autor.) Hasta la providencia parece estar de su lado: él planea asesinar a la madre de Lolita, pero no necesita mancharse las manos, pues el azar la hace morir atropellada; es detenido y juzgado, pero un oportuno infarto le hace escapar a la humillación de una condena... Humbert resulta, en fin, un caballero encantador, y quienes se oponen a sus designios, intentando proteger a la niña, nos son

descritas (se trata siempre de mujeres mayores) como personajes odiosos y ridículos. O, aunque no intenten proteger a nadie, en *Lolita*, las mujeres mayores, especialmente si tienen algún poder, siempre resultan ridículas y odiosas. Otra constante de la cultura patriarcal.

¿*Lolita* representa el mal, pero en nombre de la libertad y de la calidad artística (nadie niega que sea una gran novela), debemos abstenernos de criticarla, como nos piden sus defensores? Ay, qué pena, hay un problema: la novela está escrita de tal modo que consigue hacernos olvidar que está mal violar niñas. No es casual que haya sido y siga siendo casi unánimemente definida como «una historia de amor». Recordemos que, claramente, Lolita no desea tener relaciones sexuales con ese hombre que cuadruplica su edad y que ha sido el marido de su madre. Recordemos que él la tiene en su poder (es su tutor legal), la vigila, impide que pida ayuda y la somete a violencia física. Recordemos que Lolita llora amargamente cada noche después de que él la viole. ¿«Amor»?...

Llegados a este punto, no puedo evitar formular una pregunta que sonará a provocación, pero que me parece pertinente: ¿quienes defienden *Lolita*, ¿lo hacen *porque* es una obra de arte y a *pesar* de que muestra, e implícitamente justifica, la violación de una niña, la reducción del ser humano femenino a la condición de objeto para el placer masculino, la ridiculización y burla de cualquier mujer no sometida..., o lo hacen *porque* su condición de obra de arte la sacraliza y nos prohíbe por lo tanto criticar todo lo anterior? (como piensa Lola López Mondéjar: véase *Cada noche, cada noche*, su interesante novela-ensayo sobre *Lolita*). Por cierto, quizá no está de más recordar (es este otro detalle en el que los defensores de *Lolita* raramente reparan) que el mundo está lleno, no solo de Humberts, sino de Lolitas: de niñas y mujeres maltratadas y violadas. Que esto preocupe solamente al 1,8 % de los españoles algo tendrá que ver con una cultura, de la que *Lolita* no es más que un ejemplo, que banaliza esa violencia. Y que del 1,8 hayamos pasado en unos meses al 4,6 % (última encuesta del CIS), algo tendrá que ver, a su vez, con la campaña #MeToo.

Retomo la pregunta del título: ¿qué hacemos con *Lolita*? A la luz de lo que llevo dicho, se comprenderá mi conclusión: leerla, sí, porque es una gran novela. Pero también analizarla. Criticarla. Usarla para entender cómo el patriarcado manipula en su beneficio, y para nuestra desgracia, la cultura. Buscarle alternativas, como leer y dar a leer otros textos que, en vez de reproducir *ad nauseam* la visión patriarcal del mundo, nos ofrezcan un nuevo punto de vista, como hace Frida Kahlo. Cualquier cosa, en fin, menos sacralizarla.

UNA CULTURA QUE LEGITIMA EL PATRIARCADO

Pablo Neruda y la mujer sin nombre. Una crítica feminista al mito del «genio» y la «musa»

En 1974, un año después de la muerte de Pablo Neruda, aparecieron sus memorias, bajo el título *Confieso que he vivido*. Una de las cosas que cuenta Neruda en ese libro es que cuando estuvo en Ceilán, donde era cónsul de Chile, vivía en una casa sin cuarto de baño. Disponía solamente de un cubo para hacer sus necesidades. Y el cubo, relata, «amanecía limpio cada día sin que yo me diera cuenta de cómo desaparecía su contenido». Eso lo intrigaba. Hasta que un día, nos explica:

... me había levantado más temprano que de costumbre. Me quedé asombrado mirando lo que pasaba. Entró por el fondo de la casa, como una estatua oscura que caminara, la mujer más bella que había visto hasta entonces en Ceilán, de la raza tamil, de la casta de los parias. Iba vestida con un sari rojo y dorado, de la tela más burda. En los pies descalzos llevaba pesadas ajorcas. A cada lado de la nariz le brillaban dos puntitos rojos. Serían vidrios ordinarios, pero en ella parecían rubíes.

Se dirigió con paso solemne hacia el retrete, sin mirarme siquiera, sin darse por aludida de mi existencia, y desapareció con el sórdido receptáculo sobre la cabeza, alejándose con su paso de diosa.

Era tan bella que a pesar de su humilde oficio me dejó preocupado. Como si se tratara de un animal huraño, lle-

gado de la jungla, pertenecía a otra existencia, a un mundo separado. La llamé sin resultado.

Poco después, sigue contando:

Una mañana, decidido a todo, la tomé fuertemente de la muñeca y la miré cara a cara. No había idioma alguno en que pudiera hablarle. Se dejó conducir por mí sin una sonrisa y pronto estuvo desnuda sobre mi cama. Su delgadísima cintura, sus plenas caderas, las desbordantes copas de sus senos, la hacían igual a las milenarias esculturas del sur de la India. El encuentro fue el de un hombre con una estatua. Permaneció todo el tiempo con sus ojos abiertos, impasible. Hacía bien en despreciarme. No se repitió la experiencia.

Bien. Leemos esto, ¿y...? ¿Cuál es nuestra reacción?

Durante treinta y seis años, la reacción a este pasaje de *Confieso que he vivido* ha sido unánime: ninguna. Nadie ha dicho nada. Hasta que, en 2010, unos diputados chilenos hicieron la propuesta de bautizar el aeropuerto de Santiago de Chile con el nombre de Pablo Neruda. Y entonces se desató la polémica (que sigue abierta).

La respuesta-tipo de quienes opinan que deberíamos cerrar los ojos ante actos condenables cometidos por grandes hombres es bien conocida: «No importa la persona, sino la obra». Y voy a usarla como hilo conductor de esta conferencia, que me llevará a hacer una serie de consideraciones sobre el concepto de gran hombre o genio y sobre el lugar de las mujeres en el arte, para finalmente volver a Pablo Neruda.

«NO IMPORTA LA PERSONA, SINO LA OBRA»

Nos dicen, pues, que «no importa la persona». Les propongo un pequeño experimento. Muestren a un público cualquiera (de

mediana edad para abajo) imágenes de santos. Santa Lucía, por ejemplo, o santo Tomás. Pregúntenles quiénes son, qué es eso que esa señora lleva en una bandeja, por qué ese señor mete los dedos en la herida que otro personaje tiene en el costado... Ahora, muéstrenles fotografías de Chaplin, de Einstein, de Dalí... No es muy aventurado predecir que reconocerán a estos últimos sin vacilar, no así a los primeros.

Parece, pues, que los grandes artistas y científicos, los llamados «genios», han tomado el lugar de referente socialmente compartido, de modelo, que antes tenían los santos. Y esta percepción nos la confirma Ernst Gombrich, autor del principal manual de historia del arte del siglo XX, con el que han estudiado generaciones enteras, y en el que, por cierto, no figura ni una sola mujer, cuando escribe: «No existe algo que se pueda llamar arte; hay solamente artistas».

Parece, pues, que la persona sí importa. Que primero se define quiénes son artistas y lo que hagan esas personas es arte, y no al revés. Vamos a entrar, por lo tanto, en el tema del «genio».

La obra más exhaustiva que he encontrado sobre ello es *Genius, the history of an idea*, de varios autores, bajo la dirección de Penelope Murray, publicado en 1989. El libro aborda el genio bajo distintas perspectivas: histórica, filosófica, psicoanalítica..., y mi principal conclusión después de leerlo es que el concepto de «genio» no es científico. No se puede, por ejemplo, aunque se ha intentado, calcular el porcentaje de genios en una población determinada, algo que sí se puede hacer con el porcentaje de albinos o de personas que nacen con seis dedos. ¿Y por qué no se puede? Porque no hay acuerdo sobre qué es un genio. No es un concepto científico, sino puramente ideológico.

Como digo, en este libro se aborda el tema del genio en muchos aspectos, pero hay una pregunta que no se formula en ningún momento. Afortunadamente, existe otro ensayo, del mismo año (1989), *Gender and genius*, de Christine Battersby, consagrado íntegramente a responder, o a intentarlo, a la pregunta que

el anterior no se plantea: por qué, al parecer, todos los «genios» son hombres. Es el caso, por lo menos, de todos los estudiados o simplemente mencionados en el libro de Murray.

¿POR QUÉ LOS «GENIOS» SON HOMBRES?

La pregunta de por qué los «genios», los grandes artistas, escritores, inventores... han sido, si no total sí muy mayoritariamente hombres tiene varias respuestas posibles. La primera y más obvia es de orden sociológico. Es la que ofrece Virginia Woolf en *Una habitación propia* (1929), cuando, hablando de la literatura inglesa de la época isabelina, observa: «Es una perenne adivinanza por qué ninguna mujer escribió ni una palabra de esa extraordinaria literatura, mientras que cualquier hombre, o eso parece, era capaz de componer una canción o un soneto».

Para entenderlo, dice, hay que preguntarse «cómo eran educadas [las mujeres]; si aprendían a escribir; si tenían habitaciones propias; cuántas tenían hijos antes de cumplir los veintiún años; en una palabra, qué hacían de las ocho de la mañana a las ocho de la tarde».

E ilustra esa idea con una historia imaginaria. Supongamos, dice, que Shakespeare hubiera tenido una hermana gemela, Judith, tan genial como él. ¿Cómo habría sido su vida?... William Shakespeare fue al colegio, donde debió aprender Latín y leer, entre otras cosas, las *Vidas paralelas* de Plutarco, que inspirarían tantas de sus obras. Quiso ser actor; marchó a Londres a buscar fortuna. Fundó su propia compañía, tuvo su propio teatro, creó su obra. Su hermana, en cambio, no habría ido al colegio. Sus padres le habrían dicho que se dejara de libros y papeles y aprendiera a coser. Habrían querido casarla; ella se habría negado; habría huido a Londres, con la idea de dedicarse al teatro. Pero los hombres se habrían reído de ella, hasta que uno la habría tomado bajo su protección... dejándola embarazada. Y acosada por la desesperación y la deshonra, Judith Shakespeare se habría quitado la vida.

No voy a insistir en esta respuesta sociológica, porque es muy obvia y porque, además, no concierne solamente a las artes, sino a cualquier profesión. Me interesa más la respuesta ideológica. Vamos con ella.

En 1907, una señorita canaria que soñaba con ser escritora pensó que necesitaba consejo, y se le ocurrió escribir una carta pidiéndolo a don Miguel de Unamuno. Y Unamuno, como nos cuenta en un artículo, la disuadió explicándole que «a la mujer está encomendada la perpetuación del linaje humano, su continuación natural, y al hombre la civilización». Unamuno no nos dice quién ha encomendado esa tarea a cada sexo; supongo que la respuesta, para él, es Dios, pero me parece significativo que no se molestara en argumentarlo más, en buscar citas bíblicas, en apoyo de una afirmación tan tajante. Sin duda debía parecerle que era de sentido común. Y, en efecto, era y es una idea profundamente enraizada, que forma parte de ese «sentido común» que es el pensamiento patriarcal. Ese pensamiento funciona por dicotomías: por un lado, la mujer, identificada con la naturaleza, la emoción, la pasividad...; del otro, el hombre, que encarna la cultura, la razón, la actividad... De esas dicotomías creo que es importante entender que no son reales, en el sentido de que son arbitrarias, puramente ideológicas, pero producen efectos reales, al modo de profecías que se autocumplen. Y una de ellas es la que atribuye a los hombres en exclusiva la creación de obras del espíritu —artísticas, científicas, intelectuales, políticas...— mientras que considera que la única forma legítima de creación para las mujeres es la procreación. El corolario de ello es la idea de que la mujer que crea obras artísticas no es una verdadera mujer.

De hecho, luego voy a matizar esta idea, pero por el momento sigamos con ella. Ha sido expresada por muchos autores a lo largo del tiempo; para ilustrarla he traído solamente tres citas. La que ya he mencionado de Unamuno, una de Juan Valera, que cuando Emilia Pardo Bazán quiso ingresar en la Academia —de la que él formaba parte—, se opuso arguyendo que «querer convertir a la mujer sabia en académica equivale a jubilarla de mujer», y otra

más reciente, de Anthony Burgess, que afirma: «La creatividad artística es lo que en los hombres sustituye a la creatividad biológica».

Esta idea de que el sujeto creador es masculino viene de lejos. Se expresa en la mitología grecorromana, con el mito, desarrollado por Ovidio en las *Metamorfosis*, de Pigmalión, un escultor que modela una estatua femenina tan bella que se enamora de ella. Eso abre, por cierto, un campo de investigación que me gustaría explorar algún día, y es que creo que la cultura patriarcal no ve a las mujeres reales, sino que las sustituye por sus fantasías de la mujer ideal: joven, bella, complaciente..., y luego encuentra, celebra y premia a algunas mujeres de carne y hueso que pasajeramente encarnan ese ensueño. Pero volvamos al mito de Pigmalión, que da la pauta del sujeto creador como varón y de la mujer como objeto creado por él. La iconografía posterior del tema, tan repetido, del pintor y la modelo, abunda en esa idea.

Esa distribución de roles, en apariencia tan clara, sencilla y convincente, de que los hombres crean cultura y las mujeres crean hijos, se encuentra, sin embargo, con una dificultad, y es la existencia de mujeres creadoras de cultura. Esa dificultad fue especialmente sentida en el siglo XIX, una época en que los papeles de cada sexo estuvieron más marcados quizá que en ninguna otra, y así lo vemos en un pasaje famoso de *Recuerdos del tiempo viejo* (1880), las memorias del dramaturgo José Zorrilla, el autor del *Don Juan Tenorio*. Zorrilla describe así a una poeta contemporánea y amiga suya, Gertrudis Gómez de Avellaneda:

Su voz era dulce, suave y femenil; sus movimientos lánguidos y mesurados; pero los pensamientos varoniles de sus vigorosos versos revelaban algo viril y fuerte en el espíritu encerrado dentro de aquella voluptuosa encarnación mujeril. Nada había de áspero, de anguloso, de masculino, en fin, en aquel cuerpo de mujer, y de mujer atractiva: ni coloración subida en la piel, ni espesura excesiva en las cejas, ni bozo que sombreara su fresca boca...

Como ustedes verán, la descripción alterna términos que evocan el estereotipo femenino (dulce, suave, femenil, voluptuosa) y el estereotipo masculino (vigoroso, viril, fuerte, áspero...). Una mujer poeta, alguien que escribe versos y, *sin embargo*, no tiene bigote, es, para la mentalidad patriarcal, una contradicción en los términos, algo incomprensible y que amenaza todo el edificio ideológico. Zorrilla busca desesperadamente la manera de resolver la adivinanza, y esta es la encuentra: «Era una mujer», concluye, «pero por un error de la naturaleza».

La oposición entre feminidad y cultura es una cuestión ideológica y social, pero que las personas interesadas viven (como ha explicado muy bien, en otro contexto, Susan Faludi en su ensayo *Reacción*) en términos individuales y emocionales, o sea, como un problema personal. Eso ha sido, sin duda, un freno potentísimo para las mujeres con talento. Vamos a escuchar al respecto a la siempre lúcida Anaïs Nin en su diario de 1937:

Yo intenté ahogar mi creación porque mi concepto de devoción y de los papeles que tenía que desempeñar chocaban con mi yo creativo. Crear parecía una afirmación tal de la parte más fuerte de mí que ya no conseguiría ser capaz de dar a todos los que amo el sentimiento de que ellos son más fuertes, y me amarían menos.

Y ahora veamos un extracto de las memorias de la pintora española Amalia Avia (*De puertas adentro. Memorias*, 2004), que nos muestra lo mismo desde otro punto de vista, el de los hombres. Rememorando a sus compañeros de la escuela de Bellas Artes, escribe:

Estos insolentes amigos míos hablaban como si solo unos cuantos elegidos, entre los que, por supuesto, no se hallaban las mujeres, tuvieran acceso a la creación. Pisaban tan fuerte, que ahora al recordarlo me parece raro que no tuvieran todavía una obra hecha. Acababan de salir de la

escuela y ya los mirábamos como genios, quizá porque ellos mismos así se miraban.

Este ejemplo es una bonita ilustración de la frase de Gombrich que cité al principio. No es que exista el arte y quienes lo crean, sean quienes sean, se conviertan en artistas, sino que lo fundamental es definir quiénes son, o pueden, ser artistas. Y los hombres sienten que pueden serlo, que pueden desempeñar ese papel, porque están respaldados por una ideología que atribuye al varón, en exclusiva, la capacidad de crear, y por un relato histórico en el que todos los grandes artistas, los llamados «genios», son hombres (no por casualidad, en su historia del arte, Gombrich no menciona ni a una sola mujer artista). El mismo imaginario que desempodera a las mujeres artistas —que las rodea de un aura de sospecha, que las hace sentir incómodas, impostoras, seres contra natura— empodera a los artistas hombres.

¿TODA CREACIÓN, TAMBIÉN LA PROCREACIÓN, ES MASCULINA?

He venido sosteniendo hasta ahora que, para la ideología patriarcal, la creación cultural es masculina, mientras que la procreación es femenina. Pero, pensándolo mejor, creo que para la ideología patriarcal toda creación, incluida la de seres humanos, es masculina.

Un momento clave en la elaboración de esa idea es el que plasma cierto pasaje de una obra de Esquilo, *Las Euménides* (458 a. C.). Recordemos la historia en la que se enmarca. A punto de partir a la guerra de Troya, el héroe griego Agamenón, casado con Clitemnestra, había sacrificado a la hija de ambos, Ifigenia, para pedir a los dioses vientos favorables en su navegación. Años más tarde, cuando Agamenón regresa a su patria, Clitemnestra lo mata. Y años más tarde, a su vez, el hijo de ambos, Orestes, se venga de su madre asesinándola.

En la obra de Esquilo, el dios Apolo defiende a Orestes alegando que matar a una madre no es tan grave como matar a un padre. Aquí me interesa recalcar que la ideología encarnada en la cultura no es algo que esté en un ámbito aislado, sino que, por el contrario, influye decisivamente en las conductas, en la actitud social frente a ellas y, en consecuencia, en las leyes. ¿Y qué dice Apolo? Dice:

Del hijo no es la madre la engendradora.

Es nodriza tan solo de la semilla que en ella se sembró.

Quien la fecunda, ese es el engendrador [...].

Puede haber padre sin que exista madre.

Vemos cómo se justifica una idea, la de que el padre es el único progenitor, que hallamos también en otras versiones dentro de la mitología griega, como el mito del nacimiento de Atenea, que surge de la cabeza de su padre Zeus.

Algo parecido encontramos también en el Génesis: Dios Padre, sin necesidad de madre, crea el mundo y a los primeros seres humanos. Y esa visión de la procreación como obra masculina, en la que la mujer no participa o lo hace solo como materia o instrumento, no ha desaparecido. No me refiero solo al hecho, sin duda muy importante e influyente, de que en las escuelas españolas se siga enseñando religión católica a las niñas y niños (aunque no sea a todas/os), sino a que está presente, de forma latente, en la ideología dominante. Pensemos, por ejemplo, en esta frase tan curiosa que suele usarse para explicar «de dónde vienen los niños»: «Papá puso una semillita en mamá». Como si mamá no pusiera «semillita»...

Pero sigamos. Si, para la ideología patriarcal, toda creación es masculina, ¿qué papel tienen en ella las mujeres?

Hay varios. Uno es la mujer como objeto de deseo que inspira la obra. Lo ilustra una iconografía omnipresente: desde la mujer desnuda tumbada, inerte, incluso a veces con los ojos

cerrados, de la *Venus dormida* de Giorgione o la *Venus de Urbino* de Tiziano hasta obras contemporáneas debidas a Delvaux o Botero. Se trata de una imagen cuyo protagonista, como dice John Berger en su brillante ensayo *Modos de ver* (1972), no está en el cuadro; es el espectador varón, aquel para el cual la obra ha sido concebida. Un sujeto masculino que se supone deseante, *voyeur*, depredador, excitado por la ausencia de reciprocidad, por la visión de la mujer como presa, como objeto. Objeto, por cierto, que a menudo se nos presenta como integrado en, e identificado con, la naturaleza, vista igualmente como algo pasivo, inagotable, que ese sujeto puede usar a su antojo.

Entre paréntesis, es curioso que cuando las feministas criticamos determinadas formas de ejercer o representar la sexualidad, se nos acuse de puritanas, se diga que odiamos el sexo. Evidentemente, no es el sexo lo que combatimos, sino la dominación, que se puede expresar en el sexo como en cualquier otro ámbito. Nos achacan «puritanismo» quienes no son capaces de imaginar otra sexualidad que la patriarcal, aquella en la que el hombre desea y la mujer, como mucho, «consiente».

El segundo papel que puede tener la mujer en esta ideología, que atribuye al varón en exclusiva el papel de sujeto creador, es el de objeto creado. Lo vemos en el mito de Pigmalión, o en el relato del Génesis, en el que el Padre sin madre crea a la mujer y la crea, además, sacándola del cuerpo del varón (he aquí una fantasía que deja al descubierto, o eso me parece, la envidia masculina de la gestación), y, por supuesto, como ya dije antes, en toda la iconografía sobre el tema «el pintor y la modelo».

Quizá están ustedes pensando que quienes pintan cuadros protagonizados por «el pintor y la modelo» simplemente están reflejando una realidad. Pero no es así. La cultura nunca refleja nada «simplemente», de forma directa e imparcial; siempre hay un filtro ideológico. Y lo voy a ilustrar con un ejemplo muy revelador.

En el siglo XVIII, un grupo de artistas creó en Londres una academia de Bellas Artes. Y encargaron a Johan Zoffany un retrato colectivo, que hoy cuelga en las paredes de la Royal Academy bajo el

título *The Royal Academicians in General Assembly* (1772). Entre los miembros de la academia había más hombres que mujeres, ciertamente, pero había mujeres. ¿Y dónde están? No se las ve en el nutrido grupo que ocupa el centro del cuadro. Pero si lo miramos con atención, veremos a las pintoras Mary Moser (1744-1819) y Angelica Kauffman (1741-1807) como dos retratos al óleo colgados en la pared. Están presentes, sí, pero en la forma en que la ideología patriarcal se lo permite: no como creadoras, sino como objetos creados.

Otro papel que la cultura patriarcal atribuye a las mujeres es el de instrumento, accesorio o vehículo de la creación. La manifestación más clara, y fundacional, de ello es la Virgen María, cuya frase estelar (y casi la única frase suya que recogen los evangelios) es la famosa «Hágase en mí según tu voluntad», o «según tu palabra». Una frase muy interesante, incluso gramaticalmente, que presenta a la mujer no como sujeto, sino como el lugar donde se realiza la voluntad del único que tiene voluntad, creatividad, proyecto, que es la figura masculina.

Esto me lleva a una pequeña digresión sobre algo que para mí es un enigma. Parece ser que hay gente —yo no conozco a nadie que esté en ese caso, pero me dicen que la hay— dispuesta a creerse que existen mujeres, y no una ni dos, sino miles, tantas como para justificar una legislación *ad hoc*, que están dispuestas, y no solo dispuestas, sino deseosas, de quedarse embarazadas mediante un tratamiento médico muy agresivo; pasar un embarazo, con sus correspondientes náuseas, pesadez, estrías, imposibilidad de medicarse; por un parto, con el dolor, las secuelas, los riesgos incluso para la vida, la probable cesárea, las cicatrices, el posparto; todo ello para hacerle un regalo a unos desconocidos. ¿No es llamativo que haya gente capaz de creerse algo tan absurdo? ¿Cómo puede ser? Pues porque existe una idea generalizada, y corroborada por una figura fundamental —la figura femenina fundamental— de la tradición cristiana: la Virgen María, de que la mujer es un ser para otros, dispuesto a poner su cuerpo, sus energías, su vida entera al servicio de un proyecto ajeno. Es una idea tan insistente, omnipresente y subliminal que nos ha convencido, o ha convencido a muchos.

EL «GENIO» NECESITA UNA «MUSA»

Además de los tres papeles que hemos visto que desempeñan las mujeres en el imaginario dominante sobre la creación artística (objeto de deseo del creador, que se concibe como masculino por definición; objeto creado, e instrumento de la creación), a la mujer se le atribuye otro: el de musa. ¿Qué es la musa? Muchas cosas; tiene un papel inespecífico pero necesario en la creación artística.

Volvamos a nuestro querido Juan Valera. En un panfleto que escribió para oponerse a la pretensión de Emilia Pardo Bazán de ingresar en la Real Academia Española, y que publicó anónimamente, titulado *Las mujeres y la Academia* (1891), Valera argumenta: «Las mujeres tienen otros destinos más importantes y grandes que cumplir sobre la tierra: ser nodriza para el niño, instrumento de deleite para el mozo y paciente enfermera para la cansada y sucia senectud».

Se le agradece la sinceridad... Y prosigue: «Quizá no faltará quien exclame con enojo: ¿Conque esos grandes e importantes destinos que a la mujer concedes se reducen a dedicarla a tu servicio y regalo doméstico?... ¡Cuánto yerra la mujer que así discurre! ¿Cómo no ve la poesía y la noble elevación de su papel en el hogar...?».

Y este va a ser el papel de la figura de la musa: darle un barniz de «poesía» y de «noble elevación» a «su papel en el hogar», que es el que él mismo nos ha descrito: nodriza, instrumento para el placer ajeno y enfermera. Añadámosle, en el caso concreto de las «musas», los de secretaria y relaciones públicas.

Para saber en qué consiste la vida de las «musas», he leído bastantes testimonios de las mujeres así llamadas. Lo primero que hay que decir es que se dividen claramente en dos grupos. Por una parte, los textos —diarios, sobre todo— escritos mientras duraba la pareja y, por otra, los de las viudas. Para una «musa», la viudez es la cumbre de su carrera. Viuda, tiene el nombre, el

estatus, la posición social, la gestión de los derechos sobre la obra de su marido y, a la vez, una libertad que no tenía en vida de este.

Las memorias de las «musas» viudas son una especie de vidas ejemplares, de hagiografías, que nos quieren convencer de dos cosas. Primera, que el difunto fue un grandísimo y reconocidísimo artista, algo muy importante, evidentemente, porque de eso depende el estatus de ella. Segunda, debe reafirmar su papel de compañera del gran hombre, máxime teniendo en cuenta que puede haber otras esposas o exesposas y otros herederos. De hecho, entre paréntesis, he observado que es muy frecuente entre los hombres de éxito, en cualquier campo, el tener varias parejas sucesivas, cada una de las cuales está menos empoderada y más dedicada a él que la anterior, es decir, son parejas cada vez más desiguales. Suelen empezar teniendo una compañera de una edad y nivel de formación parecido al suyo, y luego, a medida que van pudiendo hacer carrera en ese mundo patriarcal que tanto les favorece, pero que exige que puedan dedicarse plenamente a su carrera, a su creación, y por lo tanto tengan a alguien que se ocupe de todo lo demás (la intendencia, el cuidado de las hijas e hijos), rompen con esa pareja y se buscan otra más acomodaticia.

Volviendo a las memorias de las «musas» viudas, observamos que siempre incluyen el nombre del «genio» en la portada, después lo mencionan en todas las páginas (aunque supuestamente se trata de la autobiografía de ella, de hecho, el protagonista es él), y afirman, sin falta, que han sido muy felices. Es lo que la sociedad patriarcal les exige para legitimar su posición: reafirmar el modelo. Pero leyendo esos libros con atención, siempre descubrimos cosas interesantes. Por ejemplo, veamos una anécdota que cuenta Mar Corominas.

Corominas fue la última de las esposas del pintor catalán Joan Ponç (1927-1984). En su libro *Caminando con Joan Ponç*, afirma: «Vivía volcada en él y en su obra y fue una elección libre». Pero narra una escena que me parece significativa. Tiene lugar en el inicio de la relación entre ellos dos, cosa también significativa, porque es el momento en el que se marcan las reglas de juego.

Ella la relata como algo muy gracioso. Leamos: «Al principio, en una de las discusiones de motivo olvidado, Joan en un golpe de enfado salió de casa y ante la sospecha de que pudiera irme, cerró la puerta con llave. Se fue a jugar al ajedrez».

Ella, sigue relatando, llora, se enfada, piensa en tirarse por el balcón..., hasta que finalmente él se acuerda de que se ha olvidado a la mujer en casa, y vuelve. El episodio es una muestra elocuente de cómo, para alcanzar ese estatus deseable de esposa del gran hombre, la «musa» ha tenido que aceptar un proceso de domesticación o infantilización.

Y ahora vamos a ver otra cara del relato del «genio» y la «musa». La historia oficial nos dice que los grandes hombres «se hacen a sí mismos», una frase de la que se deduce que las mujeres en su vida son superfluas, una nota a pie de página, que no necesitan una esposa, ni siquiera una madre (se han creado ellos solos). Pero es evidente que, para poder dedicarse en cuerpo y alma a su tarea creativa, les resulta imprescindible que otra persona, una mujer, ponga su propio cuerpo y alma en resolver para ellos todas las demás cosas de la vida. Veremos ahora las estrategias que despliega un «genio» *in pectore*, el poeta Juan Ramón Jiménez (1881-1958), para conseguir una «musa», concretamente, Zenobia Camprubí (1887-1956). Quiere convencerla de casarse con él, algo que ella no desea en un primer momento, y estos son los argumentos que le da en sus cartas: «¿No querría usted una vida plena, feliz, casi divina, radiante de entusiasmo?».

Observamos aquí la sacralización del «genio»: él se ve como un dios, y ella, su «musa», será la sacerdotisa de su culto. Y esa vida «plena, feliz, casi divina», ¿en qué consistiría?... Jiménez va entrando en materia:

«Ayúdeme a vivir, a trabajar...».

«Usted sería la administradora ideal».

«Me quedan dos cosas que pedirle: una, que no vaya usted a los cines; otra, que no vaya usted a excursiones con muchachos».

Finalmente se casaron, en 1916, y de la vida «plena, feliz, casi divina» que Juan Ramón prometía a Zenobia, tenemos el relato que hace Zenobia en su diario. Un día, por ejemplo, al azar:

Con la moral completamente baja por el calor, por no tener nada que hacer y porque J. R. está en actitud polémica, egoísta e irritable, me encuentro planeando el resto de mi vida egoístamente. Quiero un cuarto para mí sola para hacer lo que me dé la gana, abrir bien las ventanas, ponerme crema en las manos cuando el fregar me endurece la piel y moverme en la cama si me apetece.

De eso deducimos todas las cosas que Zenobia no podía hacer porque molestaban a Juan Ramón, y también el hecho de que una «musa» no tiene nada que hacer mientras su marido no la requiera. Su vida consiste en esperar (como quien está en la sala de espera de una estación, según la comparación que hace ella misma en otro momento de su diario), esperar a que Juan Ramón la necesite para dictarle un poema o una carta, que haga la comida o que le pida hora para el dentista. Es triste reconocerlo, pero la vida de las «musas» es bastante prosaica...

Volviendo al «genio», debemos preguntarnos por la función ideológica que cumple como centro del relato de la historia del arte y de la cultura. A este respecto, me llamó la atención hace unos meses un artículo en «la tercera» de *ABC*. Se llama «la tercera» al artículo de opinión que se publica todos los días en la tercera página de ese diario; es una sección importante, muy leída, tradicional y prestigiosa. El texto que voy a comentar, del 17 de marzo de 2018, es de un tal Emilio Lara, se titula *Hijastros de Torquemada*, y dice: «Hace poco en la revista de educación de Comisiones Obreras, se publicaba un "decálogo para una escuela feminista" en el cual se proponía "eliminar libros escritos por autores machistas o misóginos" entre las posibles lecturas obligatorias para el alumnado».

Sorprende bastante que alguien que publica nada menos que en «la tercera» de *ABC* se rebaje a rebatir lo que han escrito dos

desconocidas en el boletín de un sindicato. Pero eso justamente revela que estamos ante un asunto crucial en la batalla ideológica, a saber: quién es el dueño del relato. Y ¿cuál es la reacción del articulista —profesor de enseñanza secundaria— ante esta situación? Sigamos leyendo:

Al día siguiente de conocer el flatulento decálogo censor, les leí a mis alumnos las primeras páginas de *Alatriste* y un fragmento de *Corazón tan blanco*, dos obras de los académicos de la Real Academia Española proscritos. Fliparon. De Neruda les recité «Me gustas cuando callas...». Se encandilaron.

Les expliqué las hazañas empresariales de Amancio Ortega y Juan Roig, fundadores de Zara y Mercadona. Alucinaron.

Les puse viejos vídeos de Di Stéfano, secuencias de películas de John Ford, el momento en el que unos cadetes desfilan al son del tambor en *Cuna de héroes*. Aplaudieron.

Esto es interesantísimo. Porque muestra a las claras a qué conduce representar la historia, o la sociedad, como una ristra de hazañas de otros tantos «genios», qué se pretende con ello. Se pretende hacernos flipar, encandilarnos, alucinar, aplaudir..., pero no pensar. Ni criticar, ni analizar, ni hacer preguntas; no es casual la elección, entre los ejemplos, del verso de Neruda «Me gustas cuando callas»... Y, claro, de las muchas preguntas que se pueden formular, una sería: ¿y por qué todos estos «genios» son hombres? De hecho, toda nuestra educación —esto está por fin empezando a cuestionarse, aunque muy despacio— se basa en una doble invisibilidad: la invisibilidad de las mujeres y la invisibilidad de la invisibilidad de las mujeres. La pregunta: ¿por qué no hay mujeres? no se formula, de eso no se habla, y no se sabe muy bien por qué, si porque es irrelevante, si porque es obvio..., y yo creo que las mujeres sospechamos que más nos vale no hacerla, porque la respuesta solo podría ser humillante para nosotras.

Griselda Pollock, en cuya obra me he inspirado mucho para esta charla, lo explica así en su libro *Vision and difference. Feminism, Femininity and Histories of Art* (1988):

No es que la historia del arte sea indiferente a las mujeres (es demasiado simplista decir que son excluidas o discriminadas), sino que es un discurso ideológico masculinista. Su centro es el artista como creador individual, exclusivamente masculino, con un objeto femenino pasivo. La historia es una narración de autoafirmación retrospectiva. Las historias que nos cuenta nuestra cultura de «grandes hombres» son facetas de la misma historia, el Héroe que confirma el narcisismo y omnipotencia masculinos. (p. 15-16)

En definitiva —ya nos vamos acercando al final de esta conferencia, pronto voy a volver a Neruda—, los personajes del «genio» y la «musa» son una versión idealizada, respaldada por la legitimidad que le da el relato cultural, el relato histórico, un bello envoltorio, del papel masculino y femenino de toda la vida en el relato patriarcal. El «genio» es visto como un ser singular, con un proyecto, que sacrifica a los demás —sacrificio que se justifica, que se ve como ilegítimo— en aras de ese proyecto, y que con su trabajo obtiene ingresos, fama y posición social; mientras que la «musa» es anónima, no tiene identidad propia, sino en tanto que «mujer de», es un ser para otros, no tiene ingresos, fama ni estatus social autónomos, y es multitarea. Es, en fin, una versión glamurosa, idealizada, del papel femenino tradicional, el de ama de casa.

LA MUJER EN LA OBRA DE NERUDA

Y ahora volvamos a Neruda y a esa frase de que «no importa la persona, sino la obra». La conjunción adversativa *sino* puede hacernos creer que hay una oposición entre la persona y la obra, o

al menos que son dos cosas completamente desconectadas, independientes entre sí. Pero podría ser que hubiera una coherencia entre la persona y la obra. No sería raro, ¿verdad?, que una persona manifestara en su obra las mismas actitudes e ideas que en su vida...

Echemos, pues, un vistazo al libro más conocido de Neruda: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), un libro cuya influencia ha sido inmensa: ha vendido millones de ejemplares, ha sido traducido a veinticinco idiomas, es el libro de poesía en lengua castellana más leído del siglo XX. Como muestra Guadalupe Bohorques en su ensayo *La imagen de la mujer en la poesía amorosa de Pablo Neruda* (2012), el discurso de Neruda sobre la mujer es del todo coherente con la ideología patriarcal que hemos examinado hasta ahora. *Veinte poemas de amor...* se inicia con este:

Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos,
te pareces al mundo en tu actitud de entrega.

Mi cuerpo de labriego salvaje te socava
y hace saltar el hijo del fondo de la tierra.

Fui solo como un túnel. De mí huían los pájaros
y en mí la noche entraba su invasión poderosa.

Para sobrevivirme te forjé como un arma,
como una flecha en mi arco, como una piedra en mi honda.

Pero cae la hora de la venganza, y te amo.

Cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme.

Ah los vasos del pecho! Ah los ojos de ausencia!

Ah las rosas del pubis! Ah tu voz lenta y triste!

Cuerpo de mujer mía, persistiré en tu gracia.

Mi sed, mi ansia sin límite, mi camino indeciso!

Oscuros cauces donde la sed eterna sigue,
y la fatiga sigue, y el dolor infinito.

Encontramos aquí muchas ideas que hemos ido examinando: la mujer como cuerpo inerte, como objeto, su identificación con la naturaleza, ambas —mujer y naturaleza— como una posesión del sujeto masculino para su uso y disfrute. Vemos también cómo la procreación es vista como una decisión, una acción, un proyecto, masculinos, y la mujer como un instrumento («para sobrevivirte te forjé»).

Leamos ahora este otro poema, de *Los versos del capitán* (1952):

Soy el tigre.

Te acecho entre las hojas
anchas como lingotes
de mineral mojado.

El río blanco crece
bajo la niebla. Llegas.

Desnuda te sumerges.
Espero.

Entonces en un salto
de fuego, sangre, dientes,
de un zarpazo derribo
tu pecho, tus caderas.
Bebo tu sangre, rompo
tus miembros uno a uno.

Y me quedo velando
por años en la selva
tus huesos, tu ceniza,
inmóvil, lejos
del odio y de la cólera,
desarmado en tu muerte,
cruzado por las lianas,
inmóvil, lejos

del odio y de la cólera,
desarmado en tu muerte,
cruzado por las lianas,
inmóvil en la lluvia,
centinela implacable
de mi amor asesino.

En un ensayo interesantísimo titulado *El sustrato cultural de la violencia de género* (2010), de varias autoras, bajo la dirección de Ángeles de la Concha, Mercedes Bengoechea tiene un capítulo que analiza el imaginario de varios poetas amorosos (heterosexuales) del siglo XX: Jaime Salinas, Octavio Paz, Neruda..., y señala elementos comunes. Elementos que encontramos en los poemas que acabo de citar. En ellos, la mujer es vista no solo como un cuerpo, sino como un cuerpo troceado. Esto es la máxima expresión de la cosificación, y es absolutamente característico de la cultura patriarcal: pensemos en esas imágenes de pechos, de traseros femeninos, que vemos en la publicidad, o en los cuerpos de mujeres sin cabeza tan frecuentes en los carteles que anuncian películas (alguien los ha recopilado en una web titulada *Headless women of Hollywood*) o en la representación de mujeres embarazadas, también sin cabeza. Esa división de las mujeres en pedazos (entre los que, como observa sagazmente Bengoechea, suele faltar uno, el clítoris) las priva de su carácter humano, y hace imposible la reciprocidad: los amantes no aparecen como dos sujetos que tejen una relación, sino como un sujeto apropiándose de un objeto a trozos. Otra cosa que señala Bengoechea es la frecuencia del hilo argumental que consiste en que el sujeto masculino destruye a la mujer, a veces para recrearla, recomponerla, según sus propios deseos y necesidades. En cambio, las poetas, también heterosexuales y del siglo XX, pero mujeres, que analiza Bengoechea, como Clara Janés, no adoptan esa lógica de sujeto versus objeto, ni fragmentan el cuerpo del amado, sino que anhelan intercambio, relación entre iguales.

A todo esto —se pregunta, en su conclusión, Mercedes Bengoechea—, ¿hay que darle tanta importancia? ¿Acaso no es un

juego? Y contesta: «El problema es que cuando toda una cultura "juega" a lo mismo, deja de ser un simple juego. Actúa subliminalmente en la configuración del inconsciente colectivo».

«ANIMALITOS QUERIDOS»: LAS MUJERES EN LA VIDA DE NERUDA

Aunque en la vida de Pablo Neruda hubo muchas mujeres, me voy a concentrar en tres: la mujer sin nombre de la que hablé al principio; su última esposa, Matilde Urrutia, y otra que desvelaré más adelante. Empecemos con Matilde.

Al enviudar, Matilde Urrutia escribió un libro que corresponde perfectamente a lo que antes llamé el testimonio de la «musa» viuda. Un libro en cuyas trescientas páginas Pablo Neruda aparece —calculo, a ojo de buen cubero— unas novecientas veces, y que es una hagiografía de la vida de ambos. Hay muchas frases como estas:

«Pablo ocupaba todas las horas de mi vida».

«Cuánto nos reíamos. Qué hermosa es la vida»

«Yo todo se lo celebraba».

Y cuenta un episodio, entre otros del mismo jaez, que nos revela cómo era su relación. Habla de la casa que compartían y de cómo Pablo enseñaba a las visitas sus diversas habitaciones. Al llegar a una de ellas, cuenta Matilde: «Pablo lleno de picardía y humor, cuando describía esta pieza decía: "Aquí tengo todos mis animalitos tan queridos", y miraba un retrato mío. Yo estaba feliz de estar entre sus animalitos más queridos»...

Pablo, a su vez, tiene unas memorias, que ya cité, *Confieso que he vivido*, en cuyas más de trescientas páginas Matilde aparece, si no he contado mal, tres veces. En una dice: «somos felices»; en otra apunta que Matilde canta... ¿y qué canta?: «Matilde canta con voz poderosa mis canciones». Y en la tercera, escribe: «Matilde dactilografiaba...», ¿qué dactilografiaba?, ¡oh, sorpresa!: «Matilde dactilografiaba mis poemas».

Pero en los últimos años de convivencia entre Matilde y Pablo, sucedió algo (recientemente han aparecido unas cartas que lo demuestran, aunque por lo visto todo el mundo que los conocía lo sabía, menos Matilde). Matilde tenía una sobrina llamada Alicia, que era madre soltera, que en un momento dado se quedó sin lugar donde vivir, y Pablo y Matilde la acogieron en su casa. Al cabo de ocho años de esta situación, Matilde descubrió... ¿qué pudo descubrir? Sí, eso mismo descubrió. Pero, ¿qué curioso; en su libro, titulado *Mi vida con Pablo Neruda*, no dice nada de ese descubrimiento, tan importante, cabe suponer, en su vida con Pablo Neruda... ¿Por qué será? ¿Quizá porque esa sociedad patriarcal que concede a algunas mujeres un estatuto privilegiado en tanto que esposas o viudas de hombres poderosos, les exige a cambio todos los gritos de rigor: afirmar que son y han sido felices, que han elegido libremente su sumisión, que aman su papel de «animalitos queridos»... y no formular la menor crítica al gran hombre?

Y ahora volvemos a lo que fue nuestro punto de partida. Al releer, con todo lo que ahora sabemos, la descripción que hace Neruda de esa mujer paria, pobre, analfabeta, a la que viola, me llaman la atención estas comparaciones:

«Entró por el fondo de la casa, como una estatua oscura que caminara...».

«... alejándose con su paso de diosa...».

«Como si se tratara de un animal huraño, llegado de la jungla...».

«... igual a las milenarias esculturas del sur de la India...».

«El encuentro fue el de un hombre con una estatua».

Diosa, animal u objeto. Ninguna de esas formas de existencia es humana. Tenemos aquí una versión extrema de la mentalidad patriarcal que ve a los varones como únicos «hombres» (en el sentido de seres humanos) y que tiende a entablar con las mujeres una relación que no es tal relación, sino una pura y solipsista fantasía masturbatoria.

LA POLÉMICA: ÉPOCA, CONTEXTO Y DERECHOS HUMANOS

Y vuelvo a la polémica que por fin suscitó este pasaje, a raíz de la propuesta de bautizar el aeropuerto de Santiago de Chile con el nombre de Pablo Neruda. Algunas y algunos se opusieron, indignados. La periodista chilena Carla Moreno, por ejemplo, escribe: «Tan naturalizada está la cultura de la violación y el racismo, que un hombre blanco y con poder puede incluir el relato de una violación como una anécdota más de sus memorias, y no pasa nada».

Otros y otras, en cambio, se indignaron a su vez contra quienes se oponían. Veamos, por ejemplo, la airada reacción del novelista chileno Rafael Gumucio:

He leído completo *Confieso que he vivido*, pero nunca había notado esto que están reflatando ahora de Neruda como violador. Es un hermoso, pudoroso, sensual, valiente momento de prosa. [...]. Es no leer su libro en su contexto ni en su época. Deberían arrestar a los tontos que creen esa teoría del violador.

Lo que pretende Gumucio es que hagamos eso que se hace siempre ante la cultura, eso que desde la escuela nos han enseñado a hacer, y que consiste en contemplarla con reverencia, no con espíritu crítico, y desde un punto de vista puramente estético, no ético ni político.

Para desactivar esa crítica ética y política que podríamos formular, Gumucio se parapeta en el «contexto» y en la «época». ¿Qué quiere decir con ello? ¿Acaso la violación no era delito en Ceilán en 1929?

Que yo sepa, la violación siempre ha sido considerada delito. Pero en la práctica, si no en teoría, ha sido interpretada como un delito entre hombres, con la mujer como objeto, al igual que la prostitución es un negocio entre hombres, con la mujer como

mercancía. Es decir, es un delito en la medida en que afecta a otro hombre: el padre o marido de la mujer. Cuando, como en este caso, ese otro hombre no existe (si existe, es seguramente pobre, paria y tamil como ella, o sea, de clase, casta y raza «inferior»), y por lo tanto carece completamente de poder, la violación queda impune. Y, en efecto, Neruda no solo no fue castigado, sino que ni siquiera tuvo que responder ante ningún tribunal.

Esa impunidad, la de tantísimos violadores, no es solo judicial, sino social, y no solo pasada, sino presente. No es una cuestión de época, sino de patriarcado. Cuando escribe el libro, en la década de 1970, Neruda está tan seguro de su impunidad que no teme narrar lo que hizo. Y esa tolerancia de la sociedad ante la violencia contra las mujeres cometida por varones, al menos si son varones blancos, occidentales, de clase media o alta y especialmente si les rodea el aura del «genio», es lo que quienes lo defienden aspiran a mantener.

Pero supongamos que Gumucio tiene razón y aceptemos que Neruda actuó según los baremos morales de la época. ¿Se sostiene esa hipótesis?... Eso sería creer que el pensamiento de cada época es monolítico. ¿Acaso en los años veinte (momento álgido de la «mujer nueva» y del sufragismo) existía un acuerdo general en que era moralmente correcto violar a las criadas? ¿Y eso lo compartiría incluso Pablo Neruda, hombre culto, de ideas avanzadas, que llegó a ser embajador en París y era estricto contemporáneo de Simone de Beauvoir (él había nacido en 1904, ella en 1908)?...

Ya que estoy en ello, quiero hacer otra pregunta, y es por qué tantos hombres, que son críticos e innovadores en ciertos ámbitos, se comportan como conservadores en lo que concierne a la condición de las mujeres. La respuesta, evidentemente, es que no quieren poner en peligro sus privilegios, pero creo que hay que ir un poco más allá, y en la línea marcada por el brillante ensayo de Almudena Hernando *La fantasía de la individualidad* (2012), pienso que precisamente ese conservadurismo en cuanto al papel de las mujeres es lo que permite a los hombres emprender aventuras, porque saben que hay una retaguardia, un refugio

emocional, un colchón amortiguador, que son las mujeres en su papel tradicional.

Voy llegando al final. Quienes quieren homenajear a Neruda dando su nombre a un aeropuerto, y en general quienes desean seguir homenajear a los «genios», aunque hayan cometido delitos, aseguran que «hay que separar la persona de la obra», que se puede elogiar la obra y condenar a la persona. Ciertamente se puede..., pero no es lo que ellos hacen. En este caso, por ejemplo: ¿cuál es el nombre que quieren ponerle al aeropuerto? ¿Aeropuerto «Veinte poemas de amor y una canción desesperada»? No; aeropuerto Pablo Neruda. No es la obra, sino la persona, lo que nos proponen como modelo, como referente. Utilizan la calidad de la obra como pretexto para justificar a la persona. Era o es tan buen poeta, o cineasta, o cantante, o político, nos dicen, que no debe importarnos que su vida privada fuera poco ejemplar. Que si era tacaño, grosero, maledicente, alcohólico, violador... se le puede perdonar. Pero ¿es lo mismo ser tacaño o alcohólico que ser violador?

Este es el punto crucial: cuando dicen «no importa la persona», ¿a qué persona se refieren? Porque en una violación hay dos personas. Seguir discutiendo únicamente sobre una de esas personas es no salir del paradigma de los «grandes hombres», como si estuvieran solos en el mundo. Es olvidar que ese, justamente, es el problema: que la obra y la carrera de los «genios» como Pablo Neruda —cuyo talento y trabajo no niego, por supuesto— se hace a costa del sacrificio de otras personas que, aunque tuvieran talento, no lo podrían desarrollar porque por su sexo, su clase, su raza..., la sociedad las obliga o las empuja a ponerse al servicio de quienes son más poderosos. Una sociedad que tiene a veces nombre y apellidos, brazo ejecutor: Pablo Neruda en este caso.

A esas otras personas, ¿qué les pasa? ¿Qué le pasó a esa mujer sin nombre, tamil, paria, analfabeta, la que vaciaba el orinal del gran hombre? No lo sabemos (de las mujeres pobres, de castas y razas subordinadas, rara vez nos habla la historia o la literatura), pero podemos imaginarlo.

Quizá la violación le hizo perder la virginidad, y como eso era imperdonable en la comunidad a la que pertenecía, perdió la ocasión de casarse y fue condenada al ostracismo para el resto de sus días.

Quizá se quedó embarazada y tuvo un hijo o hija. Y eso marcó completamente el resto de su vida: fue estigmatizada, rechazada por su familia y obligada a dedicarse en cuerpo y alma a cuidar, y a trabajar para mantener, a un hijo o hija que ella no había querido, que le había sido impuesto, el fruto de una violación.

Quizá quiso abortar, ilegalmente, por supuesto, y en las condiciones higiénicas que podemos imaginarnos. Quizá lo consiguió, pero quedó estéril. O quizá murió desangrada.

Y, por supuesto, si ella hubiera tenido talento poético, habría sido imposible que lo desarrollara. Era muy difícil de todos modos dadas las circunstancias, pero tal vez, si su empleador la hubiera ayudado a aprender a leer y escribir... En vez de eso, prefirió violarla.

Todo eso, ¿nos importa? Quienes defienden a Pablo Neruda sostienen que no. Que no debe importarnos. Total, los «genios» son personas de primera, y el resto del mundo, personas de segunda o de tercera.

Y ahora sí que termino. Con una pregunta: ante todo esto, ¿qué hacer?

Creo que debemos refutar la idea del «genio», la idea de que el arte, la política, la literatura, la ciencia, la historia..., están hechas por individuos (masculinos).

Debemos analizar las obras, y también las biografías, desde un punto de vista ético y político, y no solo estético, porque ejercen una gran influencia sobre la sociedad. El creador o creadora artístico debe gozar de libertad, pero también tiene una responsabilidad.

Tenemos, por último, que reivindicar los derechos humanos. No podemos aceptar, con la excusa del «genio», algo que de hecho no se aplica solo a los «genios», sino en general, y es la división de la humanidad en personas valiosas, que tienen todos los

derechos, incluido el de abusar, agredir y violar, y personas sin importancia, desechables, de usar y tirar.

En definitiva, yo solo pido una cosa: que pensemos críticamente. Muchas gracias.