

Fecha de recepción: 18/07/2012

Fecha de admisión: 07/03/2013

DE LA AMISTAD ROMÁNTICA COMO PRETEXTO A LA VISIBILIDAD DEL MUNDO LÉSBICO EN LA CULTURA VISUAL CONTEMPORÁNEA (1870-1940)

Eva M.^a RAMOS FRENDÓ

Universidad de Málaga

Resumen

El presente trabajo realiza un análisis e interpretación de las imágenes que a través de la cultura visual evidencian la existencia de relaciones lésbicas a lo largo de la Historia. Para ello nos centraremos en las décadas finales del siglo XIX y las primeras del XX por ser un período en el que el amor entre mujeres se hizo mucho más visible gracias a la labor de artistas de ambos géneros.

Palabras clave: Imagen lésbica, cultura visual, arte del siglo XIX, arte del siglo XX, París, Berlín.

Abstract

This paper analyses and makes some interpretations of images belonging to the contemporary visual culture that depict lesbian relationships throughout History. It is focused on the late Nineteenth Century and the beginning of XXth Century, the period when love between two women became much more visible on the art works made by both female and male artists.

Keywords: Lesbian image, visual culture, art of nineteenth Century, art of twentieth Century, París, Berlín.

A lo largo de la historia del arte las relaciones sexuales se han visibilizado u ocultado según las circunstancias y el contexto en que se han desarrollado, aún más cuando hablamos de una práctica realizada entre miembros del mismo sexo. A su vez, dentro del mundo homosexual, las relaciones entre mujeres se han plasmado en mucha menor proporción que las de parejas del género masculino. Así lo afirman las teorías del lesbianismo al observar que si hablamos de la invisibilidad de la mujer dentro del discurso oficial y hegemónico, ésta se agudiza aún más cuando se trata de mujeres lesbianas y su representación¹. Tenemos, por tanto, el objetivo de analizar y visibilizar estas imágenes de amor lésbico, para observar cómo han

¹ MAYAYO, P., *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2.^a edición, 2007, p. 78.

sido e indagar acerca de las diferencias que podemos apreciar según el período en que fueron ejecutadas y en función de si la autoría de las mismas correspondía a hombres o mujeres. Por tanto, nos centraremos en un colectivo, las lesbianas, que, al igual que las feministas, formarán parte de un sujeto mujer cuya sexualidad y afectividad entrará en tensión con la heteronormatividad patriarcal².

DE LA ANTIGÜEDAD A LA EDAD MODERNA

En el mundo clásico, concretamente en la civilización griega, la pederastia se convirtió en una práctica totalmente habitual para permitir que los guerreros ya adultos transmitieran sus virtudes y cualidades a los amantes más jóvenes. Las diferentes etapas del cortejo y seducción por parte del *erastés* al *erógenos* se ilustran en numerosas imágenes de la pintura vascular³. Sin embargo, el amor lésbico *no parece haber interesado mucho en la Antigüedad clásica, al menos no en la cultura visual*⁴, lo que se puede afirmar, dada la inexistencia de escenas de sexo entre mujeres ni en Grecia ni en Roma. No obstante, la no visualización de estas relaciones no quiere decir, en ningún momento, que no se dieran, algo que queda constatado a través de los textos⁵ pero, desde luego, no con la asiduidad y cotidianidad de las masculinas. Mientras tanto, otros estudios han dado una interpretación diferente viendo reflejadas relaciones lésbicas en determinadas imágenes⁶ donde en ningún momento se puede observar de manera explícita y clara, tal y como sí se aprecia en el caso de los varones. Estas escenas, donde se presupone una relación erótica entre mujeres, se ubican tanto en la pintura de las cerámicas como también en relieves y grabados en piedra y bronce. En estos casos son determinados elementos simbólicos, también presentes en las escenas de cortejo pederástico, los que llevan a darle esa interpretación erótica a las imágenes.

Llegada la Edad Media, la religión cristiana que condenaba cualquier tipo de relación sexual que no tuviera como propósito la procreación, llevará a invisibilizar las relaciones homo eróticas, sean ya de uno u otro sexo. Por tanto, si existe alguna imagen que refleje relaciones entre miembros del mismo género siempre se da para

² KOZAK ROVERO, G., «Estudio de las representaciones del sujeto mujer lesbiana», en M. E. Olivera Córdoba (coord.), *Mujeres diversas. Miradas feministas*, México, Editorial Grupo destiempos S. de R. L. de C. V., 1.ª ed., 2011, p. 164.

³ SÁNCHEZ, C. «Cuerpos desnudos en el arte de la Grecia clásica», en M. Méndez Baiges y B. Ruiz Garrido (eds.), *Eros es más. Ensayos sobre arte y erotismo*, Fundación Pablo Ruiz Picasso, Ayuntamiento de Málaga, 1.ª ed., 2010, pp. 43-61. SÁNCHEZ, C., *Arte y Erotismo en el Mundo Clásico*, Siruela, 1.ª ed., 2005.

⁴ SÁNCHEZ, C., *Arte y...*, *op. cit.*, p. 85.

⁵ *Ibidem*, pp. 85-87.

⁶ MARTOS MONTIEL, J. F., «La imagen doble: Homoerotismo femenino en el arte griego», en T. Sauret Guerrero y A. Quiles Faz (eds.), *Luchas de género en la Historia a través de la imagen*, tomo I, Málaga, C.E.D.M.A., 1.ª ed., 2001, pp. 385-403. MARTOS MONTIEL, J. F., *Desde Lesbos con amor: homosexualidad femenina en la Antigüedad*, Madrid, 1.ª ed., 1996. Y otros estudios de este mismo autor en <<http://webpersonal.uma.es/~jfmartos/INDEX.html>>.

ilustrar la condena y castigo de las mismas. Así, en la miniatura de una biblia moralizante francesa del siglo XIII podemos ver unos diablos condenando a dos parejas por abandonarse a un amor prohibido. Esta imagen ha sido descrita como la visión de dos parejas masculinas pero, realmente, la pareja que aparece en segundo plano está formada claramente por dos mujeres abrazadas que se acarician y besan⁷.

Hasta llegar al siglo XVIII, las relaciones lésbicas sólo llegan a través de los textos e incluso, en estos casos, son escasas si se comparan con las alusiones a relaciones sexuales y condenas por homosexualidad masculina. Los estudiosos de estas épocas inciden en la inexistencia de referencias motivado por que los escritores eran hombres que escribían sobre y para hombres, razón que hacía que estos actos entre mujeres no fueran reseñados. Por tanto, la falta de voces femeninas, junto con la escasa mención a estas relaciones en las fuentes, hace difícil conocer la realidad y mucho menos tener imágenes visuales. No obstante, tenemos conocimiento de diversas mujeres que fueron procesadas durante estos siglos por haber mantenido relaciones sexuales con otras mujeres tras haber adoptado apariencia de varón. El más temprano data de 1477 y tuvo lugar en la ciudad alemana de Speyer. La condenada a muerte fue Katherina Hetzelderfer⁸. Pero, en estos casos, no podríamos hablar de relaciones lésbicas al estar sometida una de las partes implicadas a un engaño, creyendo ser un varón la persona con la que mantenía las relaciones sexuales, algo que conseguían a través del uso de artilugios que simulaban la forma del pene⁹.

A lo largo del siglo XVIII, época del galanteo, se harán más presentes las relaciones de acercamiento entre mujeres, aunque se tiende más a disfrazarlas de amistad, una amistad espiritual que también se expresa a través de la palabra. En pintura, la primera mitad del siglo XVIII, con el Rococó, se llena de escenas amorosas cargadas de erotismo y sensualidad. Artistas como Boucher nos ilustran, bajo la excusa de las metamorfosis de Júpiter, numerosas escenas en las que éste, transformado en la diosa Diana, realiza un acercamiento a la ninfa Calisto. El espectador instruido conoce la verdad del relato pero lo que vemos es el acercamiento de dos cuerpos femeninos donde las caricias, las miradas, hablan de deseo y anuncian una posterior relación sexual entre ambas. El tema sería anteriormente tratado por Rubens, donde observamos como el supuesto Júpiter se acerca con deseo hacia la pudorosa joven¹⁰. Boucher realiza en diversas ocasiones este mismo tema. Las imágenes nos muestran a las jóvenes desnudas o semidesnudas. La ninfa descansa sobre la supuesta Diana y las miradas nos indican una pasión amorosa entre ambas¹¹. En otras obras el dios

⁷ HERGEMÖLLER, B.-U., «La Edad Media», en R. Aldrich (ed.), *Gays y lesbianas. Vida y cultura. Un legado universal*, San Sebastián, Nerea, 1.ª ed., 2006, p. 58.

⁸ MÉRIDA JIMÉNEZ, R. M., *Damas, santas y pecadoras. Hijas medievales de Eva*, Barcelona, Icaria editorial, 1.ª ed., 2008, p. 50.

⁹ GOWING, L., «Las lesbianas y sus iguales en la Europa Moderna (1500-1800)», en R. Aldrich (ed.), *Gays y lesbianas...*, op. cit., pp. 130-131.

¹⁰ *Júpiter y Calisto* (1613), Pedro Pablo Rubens, Staatliche Museen, Kassel, Alemania.

¹¹ *Júpiter con el aspecto de Daina y la ninfa Calisto* (1759), François Boucher, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.

metamorfoseado sujeta la barbilla de la joven para llevar a cabo una posterior aproximación o se lanza sobre ella para lograr su propósito¹². Poco después Jean Honoré Fragonard lo abordará sin aclarar en el título la verdadera identidad de Júpiter. Nos plasma una escena en la que la joven Calisto yace sobre el regazo de la supuesta Diana, ésta última demuestra una mirada de satisfacción, tras haber conseguido el fin perseguido¹³, mantener relaciones sexuales con la ninfa.

Nuestra pregunta sería ¿cuál fue el motivo del especial interés en este siglo por dicha temática? Indudablemente, el cliente buscaba recrearse en escenas sensuales de desnudos femeninos y, quizás, muchos de ellos disfrutaron con la ambigüedad y sugerencias de esas imágenes. No obstante, la sociedad no estaría preparada aún para que dichas relaciones fueran expuestas de manera veraz y sin el ropaje de lo mitológico. En una época de juegos galantes y libertinaje, la relación heterosexual, aunque sea fuera del matrimonio y con engaños a los cónyuges, podía ser mejor aceptada que la homosexual entre mujeres.

El siglo XVIII contará también con una destacada artista, la escultora Anne Seymour Damer, aristócrata británica que, en este caso, no plasmó escenas que abordaran relaciones entre mujeres, pero sí tuvo la valentía de –tras haber sufrido un matrimonio desgraciado del que quedó viuda con John Damer, hijo mayor de Lord Milton, primer Conde de Dorchester–, primeramente, ganarse la vida con su trabajo, algo que la hizo sufrir numerosas críticas y burlas en la época y, además, declarar sin tapujos su condición homosexual y mostrarse abiertamente ante la sociedad, al compartir su residencia con su compañera sentimental la escritora Mary Berry¹⁴.

Durante este siglo, las ilustraciones de la literatura erótica –como las diversas obras del Marqués de Sade o *Fanny Hill. Memorias de una cortesana* (1748) del novelista inglés John Cleland– sí dejan la posibilidad de observar, entre otras muchas imágenes de orgías y actividades sadomasoquistas, algunas escenas en las que podemos apreciar mujeres que mantienen relaciones de carácter sexual. Así, podemos destacar escenas de Claude Borne¹⁵, que ilustraron en 1798 la obra *Juliette* del marqués de Sade, que nos permiten ver a un grupo de muchachas entre las que, con total claridad, podemos observar a un par de ellas que se disponen a realizar un *cunnilingus* a otras compañeras.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII destacará la abundante producción de obras de alto contenido erótico realizadas por el polifacético John Heinrich Füssli (1741-1825). Uno de sus dibujos nos muestra a dos jóvenes artistas que contemplan lo que parece ser un lienzo. Una reposa sobre las piernas de la otra completamente desnuda y siendo, claramente, masturbada por su compañera, aunque los rostros apenas nos sugieren algún tipo de expresión.

¹² *Júpiter y Calisto* (1744), François Boucher, Colección particular y *Júpiter como Diana sorprende a Calisto* (1769), François Boucher.

¹³ *Calisto y Diana* (1788), Jean Honoré Fragonard, Musée des Beaux-Arts, Angers, Francia.

¹⁴ BARRIONUEVO PÉREZ, R., *Escultoras en su contexto. Cuatro siglos ocho historias (Siglos XVI al XIX)*, Madrid, Visión Libros, 2011, pp. 60-64.

¹⁵ Ilustrador francés que realizará muchos de los grabados de las obras del Marqués de Sade.



FIG. 1. Las dos amigas, Louis Lagrenée.

Localización: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Les_Deux_Amies_by_Lagrenée.jpg>.

Igualmente, el pintor francés Louis Lagrenée (1724-1805)¹⁶, mientras algunas imágenes pueden resultar menos evidentes –como la obra titulada *La unión de la pintura y la escultura*, en la que sendas alegorías, se abrazan amorosamente–, otras demuestran con total claridad la relación acontecida entre dos jóvenes, abordando el asunto –como sería habitual a lo largo de la historia del arte– bajo el título *Las dos amigas*¹⁷ (Fig. 1). En la imagen dos jóvenes reposan sobre un lecho desordenado, una se muestra totalmente extenuada tras haber llegado a un momento culmen de placer sexual, mientras la compañera, ejecutora del mismo, la mira con sonrisa pícaro.

EL MUNDO LÉSBICO EN LA EDAD CONTEMPORÁNEA (1870-1940)

En los años que van de 1870 a 1940, en los que centraremos nuestro análisis, se produjo el considerado *momento crucial para la historia de la homosexualidad*

¹⁶ Pintor francés que sería discípulo de Charles van Loo.

¹⁷ BONNET, M. J. y SPENGLER, F., *Les Deux amies: Essai sur le couple de femmes dans l'art*, Éditions Blanche, 1.ª ed., 2000.

*europaea*¹⁸. Será a partir de 1869¹⁹, momento en que se comienza a utilizar el término *homosexualidad*, cuando arranque una época en la que gays y lesbianas se hicieron cada vez más visibles. El arte, la prensa y la literatura se encargarán de darles esa mayor relevancia y los médicos, psiquiatras y sexólogos de analizarlos.

En relación al mundo lésbico el sexólogo Havelock Ellis²⁰ distinguió dos tipos de lesbianas, las masculinas verdaderas, que se suponía habían nacido así, y las pseudohomosexuales, en ese caso inducidas a dicho mundo por otras o bien llevadas a él por ser incapaces de atraer a los hombres. Siempre, no obstante, fue un mundo que causó menor interés que el de los homosexuales masculinos en la investigación pero, sin embargo, por morbo para los varones fue muy apreciado para ser plasmado en imágenes y consumido por los hombres heterosexuales. Si el desnudo atraía, aún más si era fijado por partida doble y se estimulaba la contemplación del *voyeur* con la sugerencia de la relación existente entre ambas féminas.

En Europa occidental fueron, principalmente, París y Berlín las capitales en las que se concentraron los colectivos de gays y lesbianas. En París, barrios bohemios, como Montmartre, Pigalle y Montparnasse dispusieron de locales donde se reunían y bailaban juntas. Así, por ejemplo, las plasma Toulouse Lautrec en la obra *El baile* (1892) donde nos muestra a Cha-U-Kao bailando con otra mujer en el cabaret Moulin Rouge, lo que refleja como era una práctica habitual que se daba en esos locales del París finisecular.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, en la capital francesa, los artistas masculinos se encargan de hacer visible este mundo, cada vez más presente en la vida cotidiana de los círculos bohemios e intelectuales. Así, el pintor de Ornans, Jean-Desiré Courbet (1819-1877), realizará una serie de obras que podemos vincular a ese mundo de las relaciones entre mujeres que se estaba haciendo habitual en el París decimonónico y que causaba atracción y temor a los varones. Hacia 1853 realiza *Las bañistas* (1853), cuadro que escandalizó a sus contemporáneos y que, según Delacroix, mostraba a dos jóvenes entre las que existía una extraña relación difícil de comprender²¹. En la década de los sesenta volverá sobre una temática que había sido habitual en su trayectoria, las mujeres desnudas sumidas en un sueño. En esta ocasión realizó primero una obra mitológica, *Venus persiguiendo a Psique* (1864)²², donde Psique, joven rubia totalmente dormida en su lecho es mirada con deseo por Venus, en este caso de aspecto bastante masculino. El Salón rechazaría la obra por inmoral, al considerar que aludía claramente a una relación entre mujeres.

¹⁸ TAMAGNE, F., «La era homosexual (1870-1940)», en R. Aldrich (ed.), *Gays y lesbianas...*, *op. cit.*, p. 167.

¹⁹ A partir de este año comienzan los estudios sobre homosexualidad por parte de una generación de médicos especializados en sexología cf. ZIMMERMAN, B., *Encyclopedia of Lesbian Histories and Cultures, Volume I*, New York, Garland Pub., 2000, p. 9.

²⁰ SAN MARTÍN, N., «Sexology», en *ibidem*, pp. 688-692.

²¹ NOCHLIN, L., *Courbet*, London, Thames & Hudson, 2007, p. 81.

²² Obra destruida en Berlín, durante de Segunda Guerra Mundial, de la que se conservan fotografías y copias. Cf. RIAD, G., *Courbet*, Parkstone International, 2011, p. 206.

Dos años después, en 1866, realizará *El sueño* –con una composición inspirada en una obra del siglo XVIII creada por James Northcote²³–, en este caso sin ningún tipo de alusión mitológica y, nuevamente, una plasmación explícita de relaciones íntimas entre mujeres de carácter sexual²⁴, lo que la convierte en una de las más destacadas y escandalosas pinturas de las relaciones lésbicas²⁵. En esta ocasión fue un encargo del diplomático turco Khalil Bey²⁶, gran coleccionista que tuvo entre sus adquisiciones muchas de alto contenido erótico y sensual –como en este caso– que plasmaban una de las fantasías eróticas masculinas de la época²⁷. La obra y su contexto exponen con total claridad que nos encontramos en una época en que las imágenes de relaciones lésbicas eran creadas por y para disfrute de los hombres²⁸.

Hacia estas mismas fechas destacarán las obras del pintor inglés Simeon Solomon²⁹, en este caso se trata de la visión de relaciones lésbicas, como ocurre en la obra *Sappho y Erinna en un jardín de Mytelene* (1864), por parte de un hombre pero que había declarado abiertamente su homosexualidad, tratando, igualmente, imágenes andróginas de hombres en evidente actitud amorosa.

En el fin de siglo, las amistades íntimas entre mujeres comenzaron a ser vistas como peligrosas, por lo que podía haber de pecaminoso tras ellas. El arte comenzará a reflejar, cada vez con mayor proliferación, las relaciones lésbicas fruto, en esos momentos, de la obsesión/temor que tiene el hombre por la mujer. Estamos en la época de los movimientos feministas en los que las mujeres comienzan a reivindicar su lugar en todos los espacios de ámbito público, lo que llevó a los hombres a contraatacar aludiendo a las teorías de Charles Darwin de la evolución y afirmando que la mujer no había participado de esa evolución intelectual que habían logrado los varones. Por tanto, la mujer no podía pretender actuar igual que los hombres pues la naturaleza no la había dotado de las mismas capacidades. El resultado será la creación de unos estereotipos femeninos misóginos, entre ellos el de la lesbiana perversa que busca masculinizarse a partir de absorber la virilidad del hombre. De modo que se intenta anunciar que toda mujer que intente la emancipación puede acabar convirtiéndose en lesbiana³⁰. Por tanto, todo este movimiento femenino llevó a los hombres a cuestionarse acerca de lo que sucedía cuando, inocentemente, las

²³ NOCHLIN, L., *Courbet...*, *op. cit.*, pp. 58-59.

²⁴ *Ibidem*, p. 179 y NOCHLIN, L., *Representing Women*, London, Thames & Hudson, 1999, p. 141.

²⁵ FRIED, M., *Courbet's Realism*, University of Chicago Press, 1992, p. 191.

²⁶ HASKELL, F., «Un turco y sus cuadros en el París del siglo XIX», en F. Haskell, *Pasado y presente en el arte y en el gusto*, Madrid, Alianza, 1989, pp. 247-259.

²⁷ HADDAD, M., *Courbet*, Editions Jean-Paul-Gisserot, 2002, pp. 79-82.

²⁸ NOCHLIN, L., «Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art», en L. Nochlin, *Women, Art, and Power*, London, Thames & Hudson, 1991, pp. 136-137.

²⁹ MORGAN, T. E., «Perverse male bodies: Simeon Solomon and Algernon Charles Swinburne», en P. Horne y R. Lewis, *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*, New York, Routledge, 2002, pp. 61-85.

³⁰ NORANDI, E., «Amor y deseo entre mujeres: representaciones plásticas en el arte contemporáneo», en R. Platero (coord.), *Lesbianas. Discursos y representaciones*, Editorial Melusina, 1.ª ed., 2008, pp. 283-284.

amigas compartían la cama y dormían juntas. Estas relaciones, antes plasmadas como algo dulce y espiritual, pasan a ser consideradas como el germen del vicio, ya que se descubre que las mujeres pueden ser *amantes además de amigas*³¹. Así los artistas vuelven a reflejar escenas que nos recuerdan a Courbet como otro *Sueño* (1895) de Georges Callot, en este caso tomando la naturaleza como lecho.

Muchos artistas convertirán a la lesbiana en la *protagonista de la vida mundana y de la vida literaria* de París³². Toulouse Lautrec recreará en numerosas escenas las relaciones de parejas de lesbianas que formaban parte del personal de los prostíbulos y burdeles que él frecuentó y en los que, incluso, se alojó durante algunas temporadas. No buscaba algo obsceno o erótico, sólo plasmar la vida cotidiana de estas prostitutas y entre esa cotidianeidad se encontraban los *amores marginales*³³ entre las mismas mujeres, pues encontraban entre ellas la ternura y cariño que su profesión les negaba. A finales de 1892 se le encarga la decoración del salón principal de un prostíbulo situado en la *rue d'Amboise* y el artista realizará una serie de paneles donde se pueden observar, en algunos de ellos, las relaciones existentes entre algunas de estas mujeres que se nos muestran acostadas, charlando, abrazándose, besándose o recostadas unas sobre otras en los divanes. Hacia 1894-95 vuelve a realizar obras de la misma temática durante la época en que residía en otro prostíbulo de la *Rue des Moulins*³⁴. Todas son escenas que, como ya hemos expresado, dejan de lado una visión explícita y morbosa, nos muestran ante todo el tierno sentimiento que une a estas prostitutas que se nos presentan como dos amigas, tal y como podemos apreciar en el estudio que hizo en 1894 de Mireille y su compañera, destinadas a ser las figuras centrales de la obra *En el salón de la Rue des Moulins*³⁵. Quizás algo más explícita es la escena titulada *La Maison de la Rue des Moulins. Rolande* (1894) donde se nos muestra a una de las prostitutas sí identificadas, la citada Rolande –que actuó de modelo para Toulouse-Lautrec en varias ocasiones–, mostrando sus relaciones con su compañera. La otra prostituta apenas se ve pues oculta su rostro entre las piernas de Rolande y queda, además, muy abocetada, mientras, aparentemente, se dedica a hacer disfrutar a su pareja. Tal y como nos expone Valeriano Bozal, a diferencia de lo que harán otros artistas, Toulouse-Lautrec no crea unas imágenes de relaciones sáficas que puedan provocar las fantasías sexuales de los espectadores de estas escenas³⁶. No son obras para el disfrute masculino, no son mujeres hermosas y atrayentes en las que recrearse el

³¹ DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Ediciones Debate, 1.ª ed., 1994, p. 152.

³² DE DIEGO, R., «El mito de Safo en el relato decadente», *Anales de Filología Francesa*, n.º 15, 2007, p. 78.

³³ DEVYNCK, D., «Toulouse-Lautrec, imágenes de modernidad», *Toulouse-Lautrec*, Madrid, Fundación Juan March, 1.ª ed., 1996, p. 16.

³⁴ BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2.ª ed., 1995, p. 251.

³⁵ Cf. BOZAL, V., «Toulouse-Lautrec: fisonomía de una época», *Toulouse-Lautrec...*, *op. cit.*, p. 85.

³⁶ *Ibidem*, p. 27.

voyeur, son sólo crónicas de lo que sucedía en estos establecimientos parisinos, de la misma forma que lo hará con otros espacios y locales del momento.

Este mismo mundo del amor lésbico en los prostíbulos también fue objeto de interés de otros artistas como Rops, Guys o Degas³⁷. El primero de ellos nos las muestra, en un grabado creado para la obra *Die Lesbierinnen (Las lesbianas)* (1909) de Joseph Prudhomme, de manera explícita al mostrarnos como una de ellas utiliza su mano para masturbar a la otra que demuestra en su rostro el placer del momento. En estos casos, sí parece haber una visión más crítica y misógina por parte del artista, buscando evitar cualquier mención a la ternura en las relaciones y reduciéndolas a algo puramente carnal. Pero cumplían además con *la función de colmar las expectativas eróticas y sensuales de artistas y público del momento*³⁸.

La literatura decadentista también se volcó en reflejar este mundo de relaciones sáficas. Artistas como Swinburne, Baudelaire y Verlaine serán algunos de los más destacados, sirviendo en ocasiones de inspiración a los pintores. También podemos destacar al escritor Guy de Maupassant que en su relato *La mujer de Paul* (1881) nos relata un episodio relacionado con el escándalo y la condena de las relaciones entre mujeres, algo que además asustaba al hombre finisecular por suponer una suplantación del papel del varón.

Picasso, algunos años después, ya dentro del siglo XX, plasma, formando parte de las figuras marginales de su época azul, a *Las amigas* (1903). Posiblemente el artista considera que estas mujeres, con las que convive en barrio de Montmartre, son –al igual que los bohemios, los mendigos, prostitutas, etc.– parte de esos rechazados por la sociedad burguesa. Con escuálidos cuerpos las expone mirando hacia el espectador. El brazo de una sobre la otra es el gesto que indica la cercanía de su relación³⁹. Un año antes, había realizado una serie de dibujos sobre mujeres desnudas, salvo por las medias y zapatos que mantienen puestos, algunas en posturas sumamente provocativas y exhibiendo sus partes más íntimas e incluso masturbándose. En la esquina inferior derecha, podemos ver a dos mujeres, de idéntica indumentaria, recostadas sobre una cama, donde una de ellas le practica un *cunnilingus* a la compañera⁴⁰. En 1904, aun inmerso en la etapa azul, aborda nuevamente el tema –que a lo largo de toda su vida retomará en diversas ocasiones– mostrando, en este caso, una joven que reposa boca arriba en el lecho, con las piernas ligeramente abiertas, mientras la compañera, también desnuda, se aproxima hacia ella, dejando el resto de la acción a la imaginación del espectador de la escena. En el caso de Picasso debió existir una buena relación con este colectivo puesto que no podemos olvidar la estrecha amistad que mantuvo con Gertrude Stein, una de las más conocidas lesbianas de los círculos intelectuales del París de aquella época

³⁷ NOCHLIN, L., *Representing Women...*, *op. cit.*, pp. 172-179.

³⁸ NORANDI, E., «Amor y deseo...», *op. cit.*, p. 284.

³⁹ CABANNE, P., *El siglo de Picasso, El nacimiento del Cubismo. La metamorfosis (1881-1937)*, tomo I, Madrid, 1.ª ed., 1982, p. 154.

⁴⁰ El dibujo atribuido a Picasso se titula *Essais femmes nues* y se fecha en 1902.

junto con la poetisa y escritora Nathalie Barney –a la que aludiremos más tarde– impulsora, esta última, del salón conocido como *El templo*, en la *rue Jacob* durante los años veinte⁴¹, también llamado «El Salón de las amazonas»⁴².

ILUSTRADORES DE OBRAS ERÓTICAS

Además de la pintura, la ilustración de novelas eróticas, como ya hemos observado, fue otro medio de difusión de imágenes que hacían visible, de manera totalmente explícita, los actos sexuales que podían realizar entre las mujeres. Se trata, en este caso, de un material exclusivamente dirigido y realizado por hombres, salvo el caso excepcional de Gerda Wegener, que citaremos posteriormente.

Entre estos ilustradores destacaremos Édouard-Henri Avril (1843-1928)⁴³, más conocido como Paul Avril, dibujante francés considerado como el padre de la pintura erótica que destino sus obras a hacer visibles las escenas de gran número de obras de literatura galante a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. En su producción también se encontró la obra *De figuris Veneris*, publicada por Friedrich Karl Forberg en 1906, que se trataba de una antología de escritos eróticos del mundo grecorromano. En la edición francesa Avril fue el encargado de las imágenes y, entre un total de 90 posiciones sexuales, podemos hallar varias que remiten a relaciones lésbicas. Como la titulada *Sappho*, donde podemos observar como una de las alumnas está practicando a la poetisa un *cunnilingus*, actividad que repite otra pareja de sirenas al fondo. Otras dos escenas nos representan relaciones sexuales lésbicas, salvo con la diferencia de que en una de ellas una de las mujeres hace uso de un dildo⁴⁴ con arnés para penetrar a la compañera (Fig. 2), mientras en la otra las dos mujeres se disponen una sobre la otra practicando lo que se conoce como *tribadismo*⁴⁵ acompañado de caricias en los pechos. Toda esta última acción es sorprendida por un varón, totalmente desnudo, que viene a ser el alter ego del *voyeur* de estas escenas. Con lo cual, estas imágenes, más que reivindicar estas prácticas sexuales y darlas a conocer, irían destinadas a excitar la imaginación y deseos del hombre que consumiera este tipo de manuales deseoso de convertirse en el tercer miembro del grupo.

Igualmente, en este mismo período, destacará Martin van Maele (1863-1926), dibujante francés, que nos plasmará diversas escenas explícitas, de relaciones lésbicas, como ocurre en el caso de las ilustraciones que acompañaron a algunos poemas de

⁴¹ BORNAY, E., «¿Quién teme a Tamara de Lempicka?», *Asparkia*, n.º 16, 2005, p. 45.

⁴² JIMÉNEZ BURILLO, P., «Una cuestión de mujeres», *Amazonas del Arte Nuevo*, Madrid, Fundación Mapfre, 1.ª ed., 2008, p. 13.

⁴³ Sobre éste y otros ilustradores de temática erótica cf. *French Erotic Artists: Georges Pichard, Tomi Ungerer, Martin Van Maele, Joseph Hemard, Henri Richelet, Edouard-Henri Avril, Aslan, Mario Tauzin*, Books Group, 2010.

⁴⁴ La escena se ambienta en el mundo griego y la joven presenta un dildo, también denominado *ólisboi*, que es un consolador con forma realista de pene, incluyendo los testículos. En el caso de las relaciones lesbianas se utiliza como una prótesis al atárselo una de ellas con una especie de arnés a la cintura, tal y como vemos en la imagen.

⁴⁵ El tribadismo es el frotamiento mutuo de las vulvas para estimular el clítoris y llegar al orgasmo.



FIG. 2. De Figuris Veneris (1906), Paul Avril publicada por Friedrich Karl Forberg.
Localización: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fc/%C3%89douard-Henri_Avril_%2827%29.jpg>.

Paul Verlaine. Otra figura destacada en el mundo de la ilustración erótica será el aristócrata Franz von Bayros (1866-1924)⁴⁶, dibujante cuya técnica nos trae recuerdos de Bearsley, siendo considerado un continuador del movimiento decadentista. Nace en Croacia, pero pasará por diferentes ciudades (Munich, Viena, etc.) siendo siempre expulsado de las mismas a causa del alto carácter erótico de sus obras. Una de sus más conocidas publicaciones será los llamados *Cuentos de Tocador* publicados entre 1905 y 1913. Sus ilustraciones tienden a ubicarse dentro del mundo Rococó –período por el que siempre mostró gran admiración y atracción por ese espíritu galante que caracterizó a esa época– como podemos apreciar por las indumentarias y el mobiliario. Son escenas totalmente explícitas y en ocasiones cargadas sadismo. Resulta clara la condena que hubo hacia las mismas ya que abundan, en especial, las escenas lésbicas pero, además, con un gran abuso de las modelos niñas que se convierten en iniciadas por otras mujeres de mayor edad o se unen entre ellas para descubrirse esas prácticas, apareciendo en ocasiones pequeños consoladores inmersos en la escenas que nos chocan ver acompañando a los juguetes propios de su edad, como las muñecas (Fig. 3).

⁴⁶ Cf. SIGFRIDO, F., «Franz Von Bayros», *El Simbolismo. Soñadores y Visionarios*, Colección Oval n.º 1, Madrid, J. Tablate Miquis Ediciones, 1.ª ed., 1984, pp. 78-81.

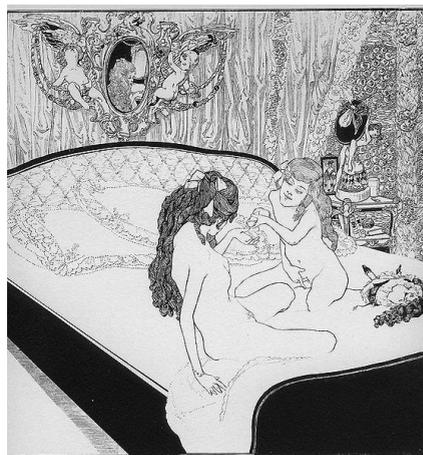


FIG. 3. Cuentos de Tocador (1905-1913),

Franz von Bayros.

Localización: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_von_Bayros_012.jpg>.

Por tanto, se puede afirmar que Franz von Bayros forma parte de un grupo de artistas, como Beardsley, Felicien Rops, Larsson o Degas, que *se dejaron seducir por la representación de adolescentes*⁴⁷ convirtiéndolas en seres seductores que se exhiben y ofrecen a los deseos de los *voyeurs*. En otros casos se presentan a mujeres de razas diferentes, lo que también debió resultar sumamente escandaloso para la época. Se trata de un nuevo uso de las relaciones lésbicas por y para el consumo del hombre para su placer y excitación.

Algunos años después, Egon Schiele también plasmará el tema, como otras muchas escenas heterosexuales o de prácticas solitarias llenas de erotismo y provocación dentro de la total libertad con que ilustraba el mundo sexual, incluyendo opciones homosexuales. En ocasiones mujeres vestidas que se elevan las faldas para poner en contacto sus partes íntimas. Todo plasmado con una total carencia de idealización, con posturas retorcidas, casi acrobáticas, que transmiten la sensación de cuerpos torturados y gestos que son descritos como de *doliente patetismo*⁴⁸. Escenas que solemos contemplar con un pronunciado enfoque desde arriba. En ocasiones una o ambas jóvenes nos miran sintiéndose descubiertas y reclamando su derecho a la intimidad. Somos intrusos a los que se nos exige una retirada. El resultado de este tipo de escenas provocará la detención del artista. Su condena fue por *inmoralidad, seducción de menores y realización de dibujos pornográficos*⁴⁹. Retomando la acusación por seducción de menores, acontecida hacia 1912, hemos de observar que, en algunas de sus obras, observamos que las jóvenes que mantienen relaciones presentan la apariencia de adolescentes, tanto por los rostros como por

⁴⁷ PÉREZ GAULI, J. C., «El pintor y la modelo, historia de una desigualdad», en M. L. F. Cao (coord.), *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid, Narcea, 1.ª ed., 2000, p. 85.

⁴⁸ KOJA, S., «Klimt, Kokoschka, Schiele, elementos de una relación», *Klimt, Kokoschka, Schiele. Un sueño vienes (1898-1918)*, Madrid, Fundación Juan March, 1.ª ed., 1995, p. 20.

⁴⁹ KUHN-REGNIER, J., «Egon Schiele», *Beaux Arts*, 1986, p. 58 citado en E. Bornay, *Las hijas...*, *op. cit.*, p. 335.

sus peinados e indumentarias. Una de ellas, la titulada *Dos muchachas sobre una manta de flecos* (1911) es realizada justo un año antes de dicha acusación, por lo que la podemos tomar como una clara prueba de esa predilección que podía tener por plasmarnos a adolescentes en actitudes obscenas y faltas de moralidad por su corta edad.

EL MUNDO LÉSBICO VISTO POR LAS MUJERES

De manera más excepcional, desde finales del siglo XIX algunas artistas también se autorretrataron con sus parejas, aunque sin ser escenas que pudieran llevar a cualquier escándalo o especulación. La indumentaria era la propia de las mujeres de esos momentos y nada hacía suponer que existiera algo más que una simple amistad entre las mismas. Así sucede con Louise Breslau (1856-1927), que se autorretrata con su amante, amiga y compañera Madeleine Zillhardt, también pintora, a la que conoce en la Academia Julián, durante los años 1878 a 1881 en que estudian allí, y con la que estuvo conviviendo desde 1886, en su residencia en Neuilly-sur-Seine, durante cuarenta años hasta su fallecimiento en 1927. En 1881, una obra titulada *Retrato de amigas* (1881) nos muestra a tres jóvenes –además de un perro– reunidas en torno a una mesa camilla. Al fondo un lienzo, mientras que una de ellas está como meditando antes de comenzar a dibujar algo en un cuaderno. Por la fecha puede tratarse de la plasmación de esos años de estudio en la academia donde las jóvenes se iniciaron en el arte de la pintura.

En 1888, las vemos en una escena en la intimidad del hogar en la obra *Contre jour* (1888) donde Louise ha detenido la lectura de un libro ante la atenta audición de Madeleine. Louise nos mira como indicando que esa es la vida que ellas llevan cotidianamente, demostrando así que no hay nada de escabroso ni de antinatural en ese tipo de vidas en común (Fig. 4). Unos años después, en 1893, encontramos la obra titulada *Las amigas*. Nos muestra a dos jóvenes retozando una sobre la otra en un ambiente campestre, donde han disfrutado del deporte, el aire y la naturaleza. En esta ocasión se acercan al modo de plasmar los artistas varones estos temas llenos de ambigüedad, para no dejar constancia clara de lo que sucede entre las jóvenes. Posiblemente volvemos a encontrar a una joven Louise mientras la otra muchacha sobre la que se recuesta de melena rojiza es Madeleine. Ya pasados los años, en 1921, seis años antes de su fallecimiento, Louise se autorretrató con su modelo. Otra vez Madeleine queda delatada por su cabellera. La artista aparece sentada –claro reflejo de la invalidez que le aquejó en sus últimos años de vida– y con un aspecto bastante más avejentado que su compañera. Es una nueva plasmación de una larga unión que demuestra la normalidad de estas relaciones que no implicaban nada pecaminoso o morboso⁵⁰.

En las primeras décadas del siglo XX las mujeres irrumpen en el mundo del arte y la cultura como sujeto creador, ya no como mero objeto, papel que hasta

⁵⁰ Sobre Louise Breslau cf. «Louise Breslau» en *Amazonas del Arte Nuevo...*, *op. cit.*, pp. 82-87.



FIG. 4. Contre jour (1888),
Louise Breslau. Localización:
<[http://www.femmespeintres.net/pat/rev/
breslau.htm](http://www.femmespeintres.net/pat/rev/breslau.htm)>.

entonces había sido el habitual en el mundo artístico. Esta actitud provocó numerosas reacciones por parte de la sociedad del momento. Estas mujeres toman las riendas de su vida y se presentan como independientes e inteligentes ante el mundo. Si esto provocó un gran choque, aun será mayor cuando algunas de ellas se exponen formando parejas de un mismo sexo y lo hacen visible a través de textos y obras de arte, algo que los hombres verán como algo totalmente amenazante y que rompe con todos los esquemas establecidos hasta entonces. Son mujeres que, decididamente, han rechazado ser los ángeles del hogar y, además, no necesitan de los hombres para subsistir ni para disfrutar sexualmente. En las obras que van a presentarnos, se hace visible a las parejas en los centros de ocio de la época, en los cabarets y cafeterías, en especial en París –como el famoso *Le Monocle*– y en Berlín, donde destacará el local llamado *Eldorado*, como lugar de encuentro de estos colectivos, espacio que nos plasmarán algunos artistas del momento para dejarnos ver a las parejas femeninas que danzan en el mismo o toman unas copas⁵¹. Se nos muestran a muchas de ellas con un aspecto andrógino y adoptando las nuevas costumbres que se están haciendo habituales entre las mujeres modernas: fumar, llevar el corte a lo *garçonne* o unas indumentarias más cómodas y cortas, donde no se plasman las curvas y, a veces, masculinizadas. Dentro de las artistas que harán visible este mundo, a través de medios (pintura, fotografía, ilustraciones, etc.) y estrategias diversas, destacaremos algunas como Jeanne Mammen, Leonora Fini, Alice Austin, Claude Cahun, Gerda Wegener, Romaine Brooks, Gluck, Lotte Laserstein, Agnes Goodsir, Frances Hodgkins, Leonora Carrington, Frida Khalo o Tamara Lempicka, entre otras. Aunque también los artistas masculinos siguieron representando a este colectivo como Otto Dix, George Grosz, Christian Schad, Rudolf Schlichter o Ernst Fritsch entre los alemanes, el holandés Kees van Dongen o Francis Picabia entre los franceses y en España destacaremos a Picasso, que continúa con esta temática, Xavier Gosé, Iturrino, Josep Togores, Manolo Hugués, etcétera.

⁵¹ El artista Ernst Fritsch crea varias obras sobre El Dorado y en algunas podemos ver a dancantes lesbianas en el local. Otto Dix será otro de los artistas alemanes que nos muestran el ambiente del local con mujeres en la barra adquiriendo sus bebidas.

El centro parisino

Destacará Romaine Brooks⁵² como la más pionera en reflejar en sus cuadros a la mujer lesbiana con su atuendo dandy, disfraz diferente al feminizado del hombre del fin de siglo, que busca romper con el estereotipo fijado para el género femenino⁵³. Esta norteamericana, nacida en Roma, residirá la mayor parte de su vida en París, donde tuvo una estrecha relación con la poetisa Natalie Barney⁵⁴, *lesbiana ilustre que ideó el entonces famosísimo y prestigioso «Salón de la amazona»*⁵⁵, con la que convivió durante cincuenta años. Ambas forman parte de una generación de mujeres de las clases aristocráticas y elevadas que comenzaron a reivindicar y hacer pública su condición sexual. La lesbiana, en estos momentos, era la condición sexual que más independencia demostraba hacia los hombres por romper con el prototipo reproductivo dominante. Brooks, a través de su obra, hará visible a una mujer andrógina y austera que será una de las imágenes que más identifican a la mujer lesbiana de esos momentos. Mujeres con esmoquin y rostro severo. Así se plasma en su propio autorretrato de 1923⁵⁶ o bien retrata a otras muchas amigas suyas que destacaron en esa época por no ocultar su condición sexual y mostrarse con un aspecto tan ambiguo que, en ocasiones, sólo el título de la obra nos aclara que se trata de una mujer. Este fue el caso del retrato que realizó de la artista Gluck, titulado *Peter, a Young English Girl* (1923-1924). En el caso de estas dos pintoras, Gluck y Brooks, ambas sobresalieron por adoptar siempre ese tipo de indumentaria masculina, con pantalones, no aceptada en la época, que ellas mismas se encargaban de confeccionar⁵⁷. Gluck se caracterizó por llevar esos pantalones siempre bombachos y fumar en pipa. Se mostrarán como mujeres seguras y poderosas que han tomado las riendas de sus vidas, siempre bajo un estilo que nos acerca al pintor James Whistler con su paleta de negros, blancos y grises que tanta incidencia tuvo en los pintores catalanes del fin de siglo. Otros destacados retratos de artistas o aristócratas masculinizadas de Brooks serán el de *Renata Borgatti en el piano* (1920)

⁵² ELLIOTT, B. y WALLACE, J., *Women Artist and Writers. Modernist (im)positionings*, Londres y Nueva York, Routledge, 1994; LANGER, C., «Brooks, Romaine (1874-1979)», en B. Zimmerman, *Encyclopedia...*, op. cit., pp. 131-133; MAYAYO, P., *Historias de...*, op. cit., pp. 59-61 y SUTHERLAND HARRIS, A. y NOCHLIN, L., *Femme Peintres (1550-1950)*, París, Des Femmes, 1981, pp. 268-270.

⁵³ DURÁN, G. G., *Dandysmo y contragénero*, Murcia, Cendeac, 1.ª ed., 2010, pp. 55-69. Aunque ya con anterioridad Rosa Bonheur había recurrido a un atuendo muy masculinizado, con corta melena y pantalones, como queda constatado en sus fotografías y retratos como el realizado por Anna Elizabeth Klumpke en 1898 o el de Joseph B. Pratt en 1895, y en el difícilmente apreciable de su obra *La feria de caballos* (1855). MAYAYO, P., *Historias de...*, op. cit., pp. 80-81.

⁵⁴ JAY, K., «Introduction», *A Perilous Advantage. The Best of Natalie Clifford Barney*, New Victoria Publishers, 1992.

⁵⁵ JIMÉNEZ BURILLO, P., «Una cuestión de mujeres», *Amazonas del Arte Nuevo*, cuaderno 28, Madrid, Fundación Mapfre, 1.ª ed., 2008, p. 4.

⁵⁶ CHADWICK, W., *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Ediciones Destino, 1.ª ed. 1992, pp. 262-263. MAYAYO, P., *Historias de...*, op. cit., pp. 60-61.

⁵⁷ CHADWICK, W., *Amazons in the Drawing Room: The Art of Romaine Brooks*, University of California Press, 1.ª ed., 2000, pp. 29-35.

y *Una, Lady Troubridge* (1924). Esta última usa un frac y el monóculo, muy habitual en las imágenes andróginas. De hecho, tan habitual se hará este accesorio como identificativos de la mujer lesbiana que en el barrio de Montparnasse, concretamente en Edgar-Quinet Boulevard, Lulu de Montparnasse abrió el primer club nocturno para mujeres lesbianas, hacia 1920, y lo bautizo como *Le Monocle*⁵⁸.

En la misma línea de Brooks tenemos varios retratos realizados por la australiana Agnes Goodsir, como *La Parisina* (1924) (Fig. 5) –retrato de la que era su compañera sentimental Rachel Dunn, a la que apodaba Cherry, y con la que vivía en Montparnasse– o *Type of the Latin Quarter* (1926). En ambos casos nos presenta a una mujer de aire andrógino, con los ojos en sombras bajo el sombrero, para dar una sensación de misterio, pero manteniendo una mirada directa para evocarnos la seguridad y deseo de independencia que tenían. En el caso del retrato de Cherry nos la muestra, además, con cigarrillo, dado que el fumar era considerado, en esos momentos, como un signo de mujer emancipada.

Por su parte, otra destacada artista fue la moscovita Tamara de Lempicka, representante del denominado *Art Déco* y la única que sobresalió como retratista en este estilo. Lempicka, salvo en el retrato que realizó de la *Duquesa de La Salle* (1925) –la que fuera una de sus amantes– donde volvemos a ver el tipo andrógino también abordado por Brooks, en el resto de sus obras se vuelve a acercar al mismo tipo que habían utilizado los artistas varones desde siglos pasados, mostrando a las parejas de mujeres desnuda –como sucede en *Las dos amigas* (1930)– incluso, en algunas obras, recurriendo al estado de ensoñación de alguna de ellas, tal y como habían usado otros artistas como Courbet. Ese es el caso de la obra titulada *Las dos amigas* de 1923. No es de extrañar este tipo de obras cuando la misma Tamara de Lempicka consideraba que para sobrevivir en el mundo la mujer tenía que usar su cuerpo y sexualidad⁵⁹, lo que seguramente le hace rechazar ese tipo de imagen andrógina que muchas feministas y, en especial, las lesbianas estaban utilizando. En su imagen propia y en las de las mujeres que representa se sigue tratando a la mujer como objeto sexual y, en ningún momento, se la masculiniza, siempre la presenta sumamente eróticas, incluyendo en esas imágenes relaciones de claro carácter lésbico, de las que ella misma participó, sin por eso abandonar las relaciones con hombres. En el resto de obras de parejas femeninas nos las coloca con sus rostros en primer plano y en gran cercanía, las manos de una en contacto con el cuerpo de la otra y las miradas a veces como perdidas o con los ojos entrecerrados. Algunas, frente a la amiga que se recuesta sobre su hombro, nos miran, las menos, de manera segura o perversa, indicando la autoafirmación de esa relación y el desinterés hacia lo que puedan opinar los demás. No obstante, sus mujeres nunca pierden el *glamour*, la elegancia, ni la sofisticación, dentro de un estilo muy escultural de formas poderosas que quedan asfixiadas en el angosto espacio. Muchas serán las lesbianas reco-

⁵⁸ TRUE LATIME, T., *Women Together/women Apart: Portraist of Lesbian Paris*, Rutgers University Press, 1.ª ed., 2005, p. 23.

⁵⁹ BORNAY, E., «¿Quién teme a Tamara...», *op. cit.*, p. 44.

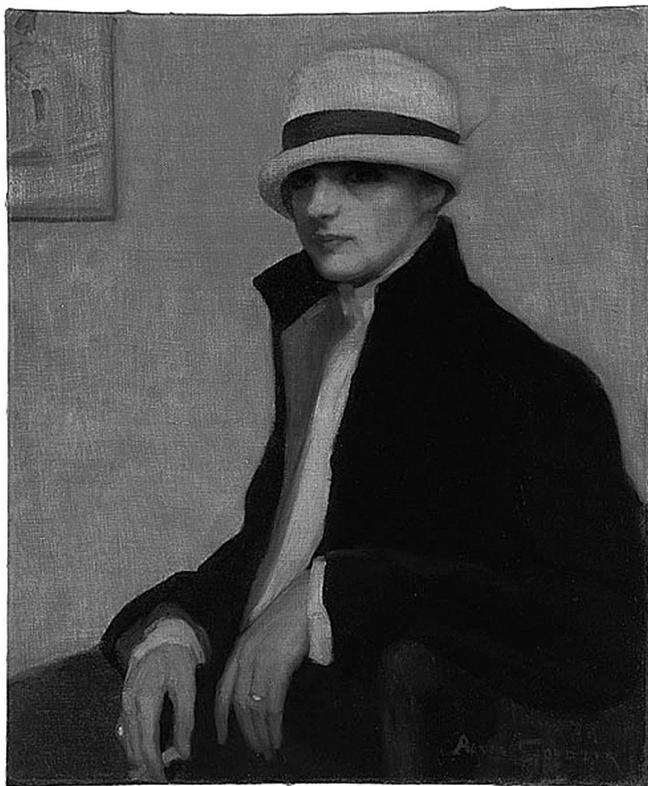


FIG. 5. La Parisina (1924),
Agnes Goodsir.
Localización: <<http://mujeresenelarte.blogspot.com.es/2008/10/agnes-goodsir-1864-1939.html>>.

nocidas que retrató Tamara Lempicka, algunas amantes de la misma artista. Así entre sus retratos podemos citar, además de la ya nombrada duquesa de La Salle, a la modelo y cantante de club nocturno Susy Solidor o a Ira Perrot, con la que tendría una relación de varios años. Pero no sólo fue la pintura la que hizo visible las parejas de lesbianas en el mundo parisino, también sucedió con otros medios como el cine donde surgen películas como *Symphonie Pathétique* (1928) o *La Garçonne* (1936) donde se exponen este tipo de relaciones homosexuales. París es un centro de atracción para muchas parejas de lesbianas intelectuales⁶⁰.

Un caso singular será el de Gerda Wegener por dos razones. Por una parte, esta artista mantuvo una relación que es difícil de calificar, dado que se casó con un compañero de la Academia de Bellas Artes de Copenhague, de donde ambos eran originarios, llamado Einar Wegener. Él se dedicó al paisaje y ella a los retratos y a las ilustraciones. La pareja acaba estableciéndose en París hacia 1912. Lo singular de la pareja consistió en los posteriores cambios de su esposo que, primeramente, se empezó a vestir de mujer, adoptando el nombre de Lili, para, más tarde, convertirse en el primer transexual de la historia, lo que, final y desgraciadamente, le acabaría

⁶⁰ SOUTER, G., *Tamara de Lempicka*, Parkstone Internacional, 1.ª ed., 2011, pp. 61-68.



FIG. 6. Gerda y Lili,
Gerda Wegener.
Localización:
<<http://gradivaartetotal.blogspot.com.es/2010/10/gerda-wegener-gerda-y-lili.html>>.

costando la vida, tal y como reflejaría la prensa de la época⁶¹. Por tanto, muchas de las parejas femeninas acarameladas y abrazadas que nos presenta Gerda son ella misma y su esposo, tras pasar a ser Lili y convertirse en su constante modelo (Fig. 6). No obstante, el ambiente lésbico estuvo también presente en muchas de sus obras, en especial la ilustración donde hizo visibles algunos de los locales de la época, donde las mujeres bailaban en pareja, o las presentaba en cafeterías adoptando un andrógino aspecto. En España fue muy admirada por sus grandes dotes de caricaturista y pintora, como lo dejaban presente revistas de la época⁶².

Pero, como hemos comentado, fue una artista singular también por otra razón, una de sus principales actividades fue la ilustración de escenas eróticas, donde su propio esposo, ya como Lili, se convirtió también en modelo. Gerda, además de trabajar para revistas como *Vogue*, *La Vie Parisienne* o *Fantasio*, también creó sus ilustraciones de temática lésbico para la obra de poemas *Douze Sonnets Lascifs* (1925)

⁶¹ «La Tragedia del pintor Einar Wegener, el hombre que se transformó en mujer y acabó siendo la señora Lilí Elvenes», *Crónica*, 8 de noviembre de 1931.

⁶² FRANCÉS, J., «Ante unos dibujos de Gerda Wegener», *La Esfera*, 5 de agosto de 1916. LI-NARES, A. G. de, «Salón de Otoño», *La Esfera*, de diciembre de 1928.

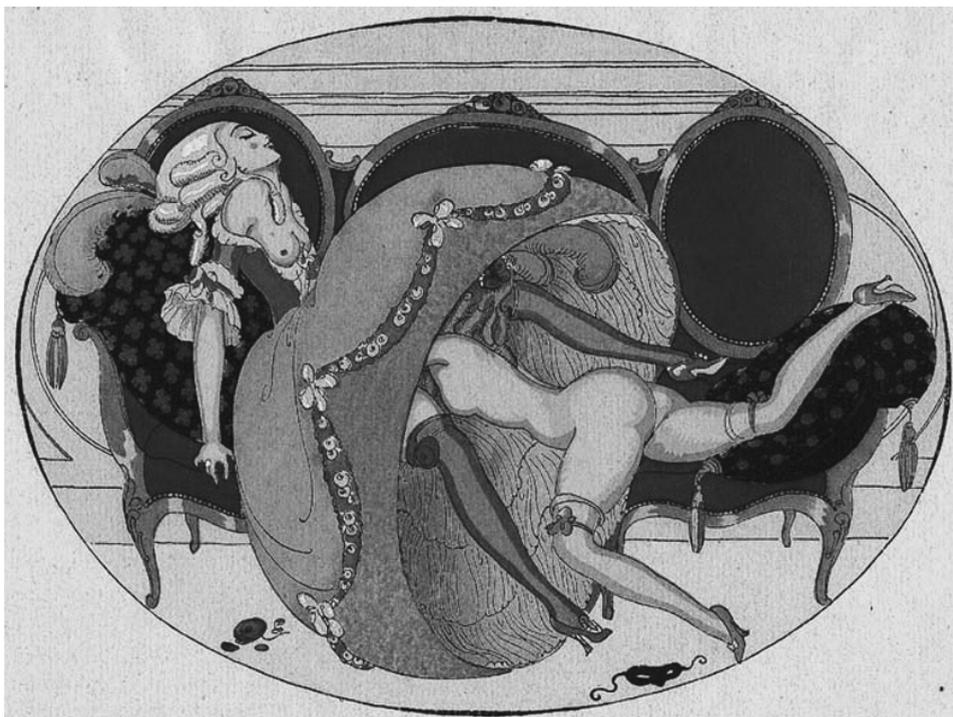


FIG. 7. Doce sonetos lascivos (1925), Gerda Wegener.
Localización: <http://www.all-art.org/art_20th_century/wegener1.html>.

de Louis Perceau. En las imágenes podemos observar toda una gran variedad de técnicas amorosas, en algunos casos ambientadas en el siglo XVIII, posiblemente por la fama de libertinaje que tuvo este siglo. En algunas las jóvenes, entregadas al amor, son sorprendidas por un *voyeur* masculino que se recrea con el espectáculo. Resulta, a su vez, bastante cómico un *cunnilingus* realizado bajo un miriñaque por parte de unas jóvenes que, tras un día de carnaval, se desprenden de su máscara y muestran sus verdaderas inclinaciones y deseos sexuales (Fig. 7). En el resto de las escenas, ya ambientadas en esos años 20, las jóvenes se entregan a masturbaciones y *cunnilingus*, como principales actividades. Esta artista ha sido criticada por considerarse que se dedicó a continuar con el mismo arquetipo utilizado por los hombres⁶³.

El Berlín de los años veinte

Junto a París, Berlín se convierte en los años veinte en otra de las capitales donde la subcultura lésbica se concentró y buscó sus espacios de reunión: clubs, bares, asociaciones como *Deir Eigene (El especial)* y publicaciones como unas treinta revistas dirigidas al público homosexual. En esta capital se concentran artistas como

⁶³ Cf. NORANDI, E., «Amor y deseo...», *op. cit.*, p. 286.

Jeanne Mammen, Lotte Laserstein, en lo referente a mujeres y Otto Dix, George Grosz, Rudolf Schlichter, Christian Schad o Ernst Frithsch, entre los hombres, que no dudaron en plasmar escenas que hacían visible esos nuevos tipos de relaciones que se estaban haciendo habituales por esas fechas. Serán artistas que se encuadran dentro del *Die Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad). Todos estos artistas, reflejarán en sus obras los locales de encuentro de la comunidad gay y lésbica, como es el caso del famoso *Eldorado* donde, además, solían acudir famosas artistas del momento como Marlene Dietrich, Claire Waldoff o Anita Berber. Esta última, la cual sería retratada por Otto Dix en su momento de mayor decrepitud, destacó por trabajar en la primera película alemana de temática homosexual, *Anders als die Andern* (1919) que fue dirigida por Richard Oswald y lanzaba un mensaje de tolerancia. Años después, en 1931, con *Mädchen in Uniform* de Leontine Sagan, se abordarán las relaciones lésbicas.

Pero habría que marcar una clara diferencia entre la forma de plasmar al colectivo de lesbianas los artistas varones y la manera en que lo hacen las mujeres. En el caso de artistas como Otto Dix o George Grosz dan una imagen ridícula de estas mujeres. Por ejemplo Otto Dix al retratar a la periodista y escritora Sylvia von Harden nos da una imagen caricaturizada de la mujer emancipada, al afearla en exceso, con boca deformada y dentadura caballuna para darnos a entender que este tipo de mujeres no lograrán ningún estado social aceptable⁶⁴. Al darle un aspecto exageradamente masculino y alejado del aspecto real de la retratada, la intención del artista fue que esos rasgos la delataran como lesbiana⁶⁵. En otras obras las muestran cercanas al mundo de la prostitución y con cuerpos horrendos y demacrados, como la obra *Tres mujeres* (1926) también de Otto Dix o las adentran en ambientes de vicio y degradación. El último caso se puede apreciar en las diferentes versiones que Otto Dix hizo de *El sueño de la sádica* (1922)⁶⁶, donde las diferentes lesbianas son sometidas a grandes horrores (descuartizamientos, torturas, degradaciones, etc.) por parte de una dominatrix con bigote, enmascarada y con látigo, ataviada con un provocativo atuendo de corsé, liguetos y botas, que dejan ver unos pechos con pelaje en el canalillo de los mismos.

Sin embargo, muy diferente, como ya hemos adelantado, será la forma de plasmar a este colectivo por parte de las mujeres. Destacaremos a la artista berlinesa, seguidora de Toulouse-Lautrec, Jeanne Mammen⁶⁷. Tras formarse en la Academia Julián en París, durante unos años de estancia de la familia en esta ciudad, acabará regresando a su Berlín natal a consecuencia del estallido de la Primera Guerra

⁶⁴ BARROSO, J., *Nuevas Iconografías: El Verismo Alemán. Los Años 20*, Universidad de Oviedo, 1.ª ed., 1989, pp. 20-21.

⁶⁵ Cf. ALIAGA, J. V., *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Madrid, Akal, 1.ª ed., 2008, p. 112.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 109.

⁶⁷ LÜTGENS, A., «The Conspiracy of Women: Images of City Life in the Work of Jeanne Mammen», en K. Von Ankum, *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*, The Regents of the University of California, 1.ª ed., 1997, pp. 89-105.

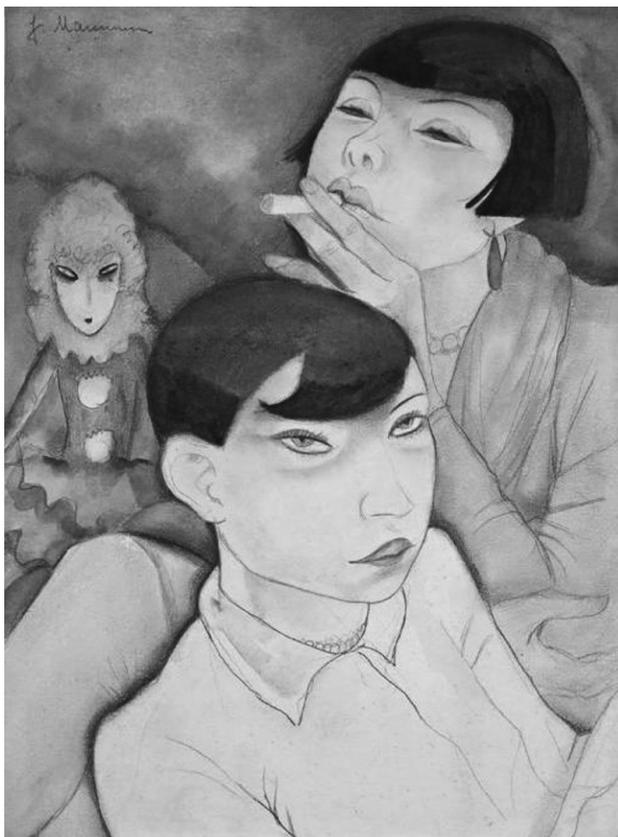


FIG. 8. Boring Dolls (*hacia 1920*), Jeanne Mammen.
Localización: <[http://
almaesdrujula.blogspot.com.
es/2012/06/jeanne-mammen.
html](http://almaesdrujula.blogspot.com.es/2012/06/jeanne-mammen.html)>.

Mundial. Allí se dedicará a trabajar ilustrando libros, revistas y periódicos. Entre los años veinte y treinta plasmará el mundo de la noche, los cabarets, los locales de ambiente homosexual donde el amor entre mujeres se muestra de manera natural y sin las exageraciones o ridiculizaciones de los artistas ya citados. Por tanto, su obra recorre los lugares y espacios en los que estas parejas se divierten, adoptando algunas de ellas un atuendo –como el ya visto en las parisina– muy masculino –pantalones de frac, smoking, trajes de chaqueta con falda, etc.– como apreciamos en algunas de las protagonistas de obras como *Baile de máscaras* (1928), *El nuevo sombrero* (1929) o *Bar de mujeres*, entre otras (Fig. 8). Continúa la mujer con monóculo que fuma y juega a las cartas con otras compañeras. En otras imágenes mantienen un aspecto más femenino, aunque dentro del atuendo propio de la época al estilo de Coco Chanel, mas sus bailes en pareja delatan la relación que existe entre ellas. Pero también será una cronista de la vida urbana berlinesa donde, igualmente, observamos parejas de mujeres independientes que pasean por sus calles. Nuevamente, una adopta un aspecto más andrógino y nos lleva a suponer que son más que meras amigas.

Pero no todo será idílico. Al igual que en las relaciones heterosexuales, también la pareja sáfica pasa por dificultades, desencuentros, celos y reconciliaciones. Al-



FIG. 9. Celos (1932),
*Jeanne Mammen para Sonetos
 Sáficos, de Paul Verlaine.*
 Localización:
 <<http://almaesdrujula.blogspot.com.es/2012/06/jeanne-mammen.html>>.

gunas de sus ilustraciones nos las muestra enfadadas y en discusión. En otros casos estos problemas se trasladan a la intimidad. Mientras una se sienta ante el tocador, la compañera se arrodilla a sus espaldas implorando perdón. Mammen también nos plasmará otras escenas de la vida cotidiana donde desnudas se abrazan, duermen la siesta, despiertan por la mañana o se ayudan mutuamente en la *toilettes*. Muchas dejan advertir la ternura y cariño que existe entre ellas. Algunas de estas litografías formaron parte de las ilustraciones que la artista realizó hacia 1932 para acompañar a los *Sonetos Sáficos* de Paul Verlaine⁶⁸ (Fig. 9). Igualmente, por consejo del Fritz Gurlitt, crea obras para *Las Canciones de Bilitis* de Pierre Louys, poemas que también tratan el amor lésbico. En algunas de sus obras, junto a la pareja, aparecen terceras personas que pueden ser un reflejo de la falta de aceptación social por la que en esta época tuvieron que pasar este tipo de relaciones. Así, podemos observar alguna figura masculina que se tapa la cara, mientras ellas sonríen y fuman indiferentes o alguna mirada de otra mujer que no sabemos si traducir por rechazo o por celos por desear a alguna de ellas.

⁶⁸ *Freundinnen: Amies*, Berlín, Jeanne-Mammen-Ges, 1.ª ed., 2003.

Todas estas obras lo que nos dejan total constancia es de la valentía que tuvo Jeanne Mammen en esos momentos al hacer tan evidentes ese mundo que la mayoría no querían ver. Ya no son las amigas románticas, pues sus actitudes ya dejan totalmente claro que hay algo más que simple afinidad espiritual, pero no se recrea en lo erótico y sexual, como hicieron los autores masculinos cuando abordaban esta temática. Su obra destacará *por la dignidad con que son representadas las figuras femeninas, evitando el morbo y la objetualización*⁶⁹. Por tanto, con esta artista el lesbianismo comenzó a existir en un mundo que aún parecía no creerlo posible.

Con esta artista cerramos esta aproximación realizada a los artistas y las obras que trataron de darle imagen al mundo lésbico. Como se ha podido comprobar se dio, salvo excepciones, una clara diferencia entre el punto de vista y la forma de abordar el tema entre hombre y mujeres. Los hombres, mayormente, se recrearon en mostrar estas relaciones abordando la sexualidad más evidente para disfrutar eróticamente con ellas o bien se centraron en dar una imagen burlesca y satírica de las mismas a modo de condena social de dichas relaciones. Las mujeres, en cambio, dieron una imagen de normalidad, acercándose al tema a través de los retratos o las escenas que aludieran a la vida cotidiana de estas parejas y del colectivo en general y haciendo aflorar que, junto a las relaciones sexuales, que las había, también existía un vida en común, donde la ternura y el cariño eran elementos protagonistas. Estas fueron las primeras mujeres que se lanzaron a esta difícil labor de reivindicar en el mundo del arte este tipo de relaciones, hacerlas visibles para darles existencia. Tras ellas llegaron otras nuevas artistas que han continuado con su labor⁷⁰.

⁶⁹ ALIAGA, J. V., *Orden fálico...*, op. cit., p. 119.

⁷⁰ Sobre estas artistas más actuales ver los diversos trabajos de Elina Norandi. El ya citado «Amor y deseo entre mujeres: representaciones plásticas en el arte contemporáneo»; «Imágenes y vivencias lesbianas en el arte contemporáneo: México y España», *Letras Femeninas. Numero especial. Por la visibilidad lésbica: la expresión del deseo lesbiano en la literatura, el arte, el cine y la cultura hispana en un nuevo milenio*, vol. XXXVI, n.º 1, 2010, pp. 37-51 o «Co-siendo retazos de vidas: la experiencia lesbiana en el cómic actual», en A. del Pozo y A. Serrano (eds.), *La piel en la palestra. Estudios corporales*, Barcelona, Editorial UOC, 1.ª ed., 2011, pp. 241-246. Para artistas americanas ver entre otros HAMMOND, H., *Lesbian art in America: a contemporary history*, Rizzoli, 2000.

