

NARRATIVAS ALTERNATIVAS DE LA GUERRA DE VIETNAM: NANCY SPERO SOBRE LA MASCULINIDAD Y LA VIOLENCIA

ALTERNATIVE NARRATIVES OF THE VIETNAM WAR: NANCY SPERO ON MASCULINITY AND VIOLENCE

RESUMEN

Este artículo analiza la serie que la artista norteamericana Nancy Spero dedica a la guerra de Vietnam: «The War Series». Elaborada entre 1966 y 1970, en pleno auge del conflicto bélico, en este conjunto de piezas, Spero subraya la relación entre el mito de la masculinidad hegemónica, la violencia, la dominación y la guerra. En su momento, la mirada de Spero contribuyó a confeccionar un discurso contrahegemónico de la guerra de Vietnam, planteando, así, otra relación con la contienda. La artista no solo condenaba lo que estaba aconteciendo en Vietnam, sino que invitaba a la audiencia a repensar en qué medida sus identidades, masculina y femenina, estaban configurándose en relación con la guerra. Nuestro trabajo contextualizará la obra de Spero, analizará las piezas más relevantes de la serie y, en diálogo con ellas, reflexionará sobre la imbricación de la guerra, la violencia y la sexualidad.

Palabras clave: Nancy Spero, Guerra de Vietnam, masculinidad, violencia.

ABSTRACT

This article analyses the series that the American artist Nancy Spero dedicates to the Vietnam War: «The War Series». Created between 1966 and 1970, at the height of the armed conflict, in this set of pieces Spero underlines the relationship between the myth of hegemonic masculinity, violence, domination and war. At the time, Spero's gaze contributed to making a counter-hegemonic discourse of the Vietnam War, thus proposing another relationship with the war. The artist not only condemned what was happening in Vietnam but invited the audience to rethink the extent to which their identities, masculine and feminine, were being shaped in relation to the war. Our work will contextualize Spero's work, will analyse the most relevant pieces in the series and, in dialogue with them, will reflect on the intertwining of war, violence and sexuality.

Keywords: Nancy Spero, Vietnam War, masculinity, violence

1 Universidad de Salamanca, mcastanedo@usal.es, <https://orcid.org/0000-0003-3685-9020>. Este trabajo se ha realizado gracias a la Ayuda para la Recualificación del Sistema Universitario Español en la modalidad Margarita Salas (2022-2024). DOI: 10.6035/asparkia.7210.



1. Disentimos: el poder de la rabia e indignación en la oposición a la guerra de Vietnam

Para la mayor parte de la población estadounidense, Vietnam no fue un nombre muy conocido hasta marzo de 1965, cuando su país decidió intervenir militarmente enviando allí sus tropas en aras de «ayudar a una pequeña democracia luchadora de Vietnam del Sur a mantener su independencia de una agresión comunista externa lanzada desde Vietnam del Norte y diseñada por la Unión Soviética y la China comunista» (Appy, 2008, p. 17). Pocos sabían que Estados Unidos llevaba implicado en Vietnam desde 1940 o que, junto con otras grandes potencias, había presidido —no sin reticencias— la división del país en dos a la altura del paralelo 17. Desconocían, también, que Washington utilizó su influencia en Saigón para deponer al jefe de Estado Bao Dai en favor del ultracatólico Ngo Dinh Diem con el objetivo de impedir la celebración de las elecciones generales que iban a tener lugar en 1956, acordadas en el tratado de paz alcanzado en Ginebra en 1954, tras la victoria vietnamita sobre Francia en la guerra de Indochina, y que casi con total seguridad hubieran significado la reunificación del país. Igualmente, los líderes estadounidenses tampoco tuvieron reparo en conspirar para derrocar al dictador Diem en 1963 cuando este empezó a ser un problema para la estabilidad del sur de Vietnam, perdiendo influencia entre la población en favor del régimen del norte y poniendo en peligro los intereses de Estados Unidos en dicho territorio (Hastings, 2019; Itulain, 2012; Appy, 2008; Prina, 2008).

La intervención —indirecta y directa— estadounidense en Vietnam, esa que se libraba, en teoría, para salvaguardar la integridad del autodenominado «mundo libre» frente a la amenaza comunista, gozó de amplio apoyo popular durante los primeros años del conflicto. Sin embargo, con el paso del tiempo, gracias a la cobertura mediática que recibió la guerra y, sobre todo, a las voces críticas que informaron de la realidad desde el terreno, la ciudadanía estadounidense fue descubriendo el engaño al que había sido sometida por sus líderes políticos. Fue, entonces, cuando se empezó a concluir que Vietnam del Sur no era ni una democracia, ni una nación independiente, sino un régimen corrupto e impopular tutelado por Estados Unidos; que su preservación no era capital para la seguridad nacional, y que, de hecho, el propio Estados Unidos estaba actuando como agresor, cometiendo atrocidades contra la población civil vietnamita. Así, muchos y muchas de los que en un inicio apoyaron los objetivos de la intervención comenzaron a preguntarse si estos eran alcanzables y si realmente valían la pena. Como resultado, hacia el final de la década de 1960, la guerra había llegado a ser la más impopular de la historia, produciendo un movimiento antibelicista sin precedentes (Appy, 2008).

Centrándonos en la influencia que tuvo la guerra de Vietnam dentro del contexto artístico norteamericano, cabe resaltar que apenas seis semanas después de la llegada de las tropas estadounidenses al sur del país, muchos y muchas artistas se movilaron para manifestar su rechazo a la intervención. El 18 de abril y el 27 de junio de 1965, un anuncio a página completa apareció en el *New York Times* reclamando a la población que «acabara con su silencio» —«end your silence», en

el idioma original— en lo referido a la incursión de su país en el sudeste asiático. Dicho anuncio había sido encargado por el grupo recientemente creado Artists and Writers Protest against the War in Vietnam (AWP). Este colectivo, además, expresaba que no podían mirar hacia otro lado cuando el poder ejercido en su nombre y en el de todo el pueblo norteamericano con el fin de extender la hegemonía estadounidense hacia confines ilimitados estaba significando la destrucción y la muerte de otros seres humanos. Algo parecido sucedió en Los Ángeles cuando el grupo Artists' Protest Committee (APC) publicó en *Los Angeles Free Press* un nuevo llamamiento bajo el título *Disentimos —We Dissent—* el 14 de mayo de ese mismo año con proclamas antibelicistas similares (McCarthy, 2015).

Estas llamadas de atención a la ciudadanía estadounidense no serían más que el inicio de una serie de acciones grupales, realizadas tanto dentro como fuera de los espacios expositivos tradicionales, que se desarrollarían hasta la finalización de la guerra, siendo su paradigma, tal vez, la *Peace Tower* —también denominada *Artists' Tower of Protest*—. En respuesta a la falta de atención mediática que estaba recibiendo, en sus inicios, el conflicto bélico, el APC concibió una protesta monumental para principios de 1966 en la que podrían participar todos los artistas que desearan alzar su voz contra la guerra. Así, en un solar vacío en la intersección de La Cienega con Sunset Boulevard, cerca de Hollywood, en Los Ángeles, se instaló una gran torre de hierro en forma de tetraedro de dieciocho metros de altura diseñada por el escultor Mark Di Suvero y el arquitecto Kenneth H. Dillon. Tras ella se erigió un enorme mural compuesto por cuatrocientos dieciocho paneles, todos de igual tamaño, cada uno elaborado por un artista diferente. Su conjunto dio como resultado un ecléctico *collage* que amalgamaba distintos lenguajes pictóricos cuyo nexos común era el mensaje antibelicista. Así pues, aunque se dismantelara en un corto periodo de tiempo, tras varios meses de polémicas, la *Peace Tower* se había convertido ya en el imaginario popular en un símbolo de disenso frente al discurso oficial esgrimido por el gobierno estadounidense. El objetivo de la instalación no era otro que el de configurarse como una clara muestra de rechazo ante la guerra, tratando, al mismo tiempo, de despertar la conciencia de cada vez más personas (McCarthy, 2015; Aliaga, 2008; Frascina, 1999).

En esta misma línea, un año después, en 1967, el AWP organizó el *Collage of Indignation* en el Loeb Students' Center en la Universidad de Nueva York, con los críticos Dore Ashton y Max Kozloff como propulsores de la llamada a la participación de artistas. El *collage*, en el que colaboraron ciento cincuenta artistas —Nancy Spero, incluida—, resultó todo un éxito que atrajo a oleadas de visitantes indignados ante los horrores de la guerra (Frascina, 1999). No obstante, ante este tipo de acciones, Harold Rosenberg y Max Kozloff se preguntaban —sin censurar ni disuadir la protesta— si el campo de acción del arte en la política en aquella coyuntura se reducía a manifestar su oposición a la guerra, siendo ingenuo pensar que podría producirse algún otro resultado más allá. Sin embargo, nadie estaba considerando su contribución como algo más que una profunda afirmación del asco e indignación que sentían ante la violencia perpetrada en Vietnam. Frente al silencio, alzar la voz mediante el arte era ya un acto político.

Tampoco los críticos lamentaban esta presunta impotencia. En primer lugar, porque sabían que los y las artistas no protestaban debido a que creyeran que su protesta fuera a funcionar, sino porque, como seres humanos, era esencial hacer una declaración sobre las cosas que les resultaban humanamente intolerables. Y, en segundo lugar, porque reconocían que el arte moderno, como afirmación de la creatividad humana, podía aprovechar su superioridad moral para desafiar el discurso oficial imperante en la sociedad. Teniendo esto en cuenta, el *collage*, como Leon Golub —otros de los artistas participantes— bien había sintetizado, era una expresión popular de una repulsión popular (McCarthy, 2015). De lo que se trataba, en definitiva, era de que esa ciudadanía —estadounidense, pero también mundial— que nunca hubiera llegado a plantearse nada acerca de la intervención militar de un país en otro, significando, esto, el menosprecio de su soberanía, pudiera empezar a hacerlo. Pero, sobre todo, se trataba de que los crímenes que se estaban cometiendo para preservar los intereses del capitalismo occidental no pudieran ser nunca más ignorados.

Así pues, la urgencia de la acción reivindicativa se privilegió por encima de la cualidad estética de la pieza y de la profundidad de su discurso, imbuido de clichés e ideas, en ocasiones, vagas. En este sentido, la guerra de Vietnam, dentro del contexto norteamericano, puso a la comunidad artística ante un dilema moral y artístico, ya que, como apunta David McCarthy (2015), la necesidad de denunciar lo que estaba ocurriendo para intentar pararlo les llevó a desvincularse de lo que la historiadora del arte Moira Roth (1977) describió posteriormente como una «estética de la indiferencia», esto es, un tipo de sensibilidad encontrada en el arte que permanece autónomo, frío, neutral o irónicamente alejado de la realidad; algo presente en las corrientes artísticas dominantes en Estados Unidos durante la primera década de los años sesenta, como la abstracción y el arte pop, y también en las sensibilidades emergentes del minimalismo y el conceptualismo. El centro de la cuestión, como acertadamente señala Francis Frascina (1999), estaba en que en un mundo del arte en el que existían *Arte y objetualidad* de Michael Fried y las obras de Noland, Olitski y Caro —en las que los problemas de «silueta», «forma» y «color» dominaban sobre los de la historia contemporánea—, el colectivismo del *collage* y la grosería, vulgaridad, chabacanería y fealdad se convertían en fuertes estrategias. Había, pues, que alejarse de lo existente porque desde esos lenguajes no podía canalizarse la ira, como sentenciaba Golub:

Hoy el arte es muy autónomo y está preocupado por la perfección. A través de esos canales, no puede estallar fácilmente la ira. El descontento explota como caricatura, fealdad, insulto y difamación [...]. La obra es básicamente indignación —contra la guerra, contra el bombardeo, contra el presidente Johnson, etc.—. ¡El Collage es grosero, vulgar, chabacano y feo! (citado en Frascina, 1999, p. 114)

Finalmente, la guerra —y el bombardeo, y el presidente Johnson, sucedido por Nixon y Ford— terminó en 1975, cuando el Vietcong derrotó a Estados Unidos. Una derrota que ha tenido consecuencias y secuelas en la psique norteamericana al concebirse como el gigante Goliat vencido por un David subdesarrollado. Es

en este punto donde nos adentramos en el tema objeto de nuestro estudio, pues no es de extrañar que la violencia desplegada se uniera al mito de la masculinidad, sopesando la desazón de un país puesto de rodillas por un territorio pequeño (Aliaga, 2008). En este contexto agitado, de ira e indignación, es en el lugar en el que hemos de insertar la obra de Nancy Spero de la que nos ocuparemos, «The War Series»; un claro manifiesto contra la violencia de corte masculino que, alejándose de manidos clichés visuales a la hora de representar la guerra, aportará nuevos matices para pensarla. Spero contribuirá, de este modo, a confeccionar un discurso contrahegemónico de la guerra de Vietnam, apropiándose de una memoria viva y ayudando, con ello, a comprender cómo este acontecimiento político estaba, entre otras muchas cosas, reforzando los discursos remasculinizadores y el desprecio hacia lo femenino, afianzando, en definitiva, la polarización de la identidad de género masculina y femenina.

2. «The War Series» o el Vietnam de Nancy Spero

Nancy Spero, artista figurativa formada en Chicago —la «Segunda Ciudad», siempre a la sombra de Nueva York, centro neurálgico del arte moderno desde que París perdiera la capitalidad tras la Segunda Guerra Mundial—, inició su carrera en 1950 y, al igual que muchas artistas norteamericanas que se sumaron a la segunda ola del movimiento feminista, lo hizo en un ambiente dominado por el discurso del expresionismo abstracto americano. Como sostiene Patricia Mayayo (2008), este discurso, ligado al mito creado en torno al artista Jackson Pollock y, en general, en torno a la Escuela de Nueva York, tiene mucho que ver con la exaltación de la virilidad y con el reforzamiento de los roles de género característicos de la sociedad norteamericana de 1950. Lo que la crítica exaltaba de la pintura de Pollock era, precisamente, su fuerza, vigor y masculinidad agresiva, es decir, valores asociados con el mito de la masculinidad heroica. En este contexto, cabe preguntarse qué lugar podrían ocupar las artistas, dado que habían sido relegadas de manera evidente a un papel subalterno. En este sentido, mientras que muchas optaron por ocultar su nombre, es decir, su condición de mujer, tratando de escapar de las connotaciones que tenía la etiqueta de «mujer artista» en aquella época, Spero decidió huir a París en 1959 junto con su marido Leon Golub, para alejarse de la hegemonía del expresionismo abstracto y tratar, allí, de encontrar su propia voz.

No es de extrañar, por tanto, que uno de los temas capitales que recorre su obra sea la pérdida del lenguaje. La artista se sentía silenciada en varios sentidos, como mujer, en el contexto de una sociedad patriarcal, y como artista, marginada frente a los discursos imperantes, sin posibilidad de entablar diálogo alguno. Por este motivo, se identificará con Antonin Artaud —de ahí sus «Artaud Paintings» (1969-1970) y su «Codex Artaud» (1971-1972)—, apropiándose de la voz de un *outsider* para explorar los límites de la victimización; para ejemplificar, también, al artista —ella misma— rechazado por la sociedad de su tiempo. En sus palabras:

I think that the anger in the *War Series* and the *Artaud Paintings* came from feeling that I didn't have a voice, an arena in which to conduct a dialogue; that I

didn't have an identity. I felt like a non-artist, a non-person. I was furious, furious that my voice as an artist wasn't recognized. That is what Artaud is all about. That's exactly why I choose to use Artaud's writings, because he screams and yells and rants and raves about his tongue being cut off, castrated. He has no voice, he's silenced in a bourgeois society. (Isaak, 1996, p. 10)

Siguiendo los análisis de Aliaga (2008a), entendemos que otro elemento compartido con Artaud era la rabia, una rabia e indignación que Spero ya había plasmado antes en una serie de obras como *Les Anges, Merde, Fuck You* (1960) o en el periodo de las «Black Paintings» mediante la inclusión de exabruptos e insultos. Como decíamos, parte de esta rabia emanaba de la exclusión que sentía por parte de los sectores artísticos y circuitos galerísticos en años de dominio del expresionismo abstracto, primero, y, posteriormente, de la estética minimalista y conceptual en la que tampoco se sentía cómoda.

No obstante, Spero resiste. Ella encarna al sujeto silenciado, al sujeto ignorado, sí, pero al sujeto que, a pesar de todo, habla. Para reivindicarse, optará por una estrategia muy diferente a la que siguieron sus compañeras de la Escuela de Nueva York, como Lee Krasner, Elaine de Kooning o Grace Hartigan, quienes negociaron su difícil posición como mujeres artistas recurriendo a la desexualización. Spero, por su parte, se valdrá de la ironía y la confrontación, encontrando su lenguaje en la burla, el escarnio y la rebeldía. Será en obras como *Homage to New York (I Do Not Challenge)*, de 1958, donde Spero ya se dará cuenta de la importancia que tiene la burla como estrategia de resistencia y de oposición (Mayayo, 2008).

Burla y escarnio, pues, para resignificar la rabia; una rabia que no solo tenía que ver, como señalamos con anterioridad, con cuestiones de género o con haber quedado relegada al ostracismo como artista figurativa, sino también con lo que estaba sucediendo en el mundo en aquel momento. Estamos hablando, naturalmente, de la guerra de Vietnam. Sabemos que Spero vuelve a Nueva York en el año 1964 con la guerra como telón de fondo político, algo que, sin duda, le hace replantearse sus posiciones como artista y el compromiso de su arte para con la sociedad. Una situación que, además, vive con miedo, imaginando el posible momento en el que sus hijos pudieran ser llamados a filas. Así lo expresaba la propia artista en una entrevista con Jo Anna Isaak:

When we came back from Paris, I really reacted to the Vietnam War and to the media coverage of it. I wanted to do something immediately. I was so enraged. Coming back from Europe, I was shocked that our country—which had this wonderful idea of democracy— was doing this terrible thing in Vietnam. (Isaak, 1996, pp. 10-11)

Tal y como comenta, cuando vuelve de París está enfurecida ante la guerra y la cobertura mediática que estaba recibiendo, probablemente por difundir el mensaje oficial del gobierno estadounidense justificando la intervención en un país extranjero para proteger la libertad y la democracia. Además, le sorprendió algo que a todas luces resultaba paradójico: concebir que su país, que tenía una maravillosa

idea de la democracia, estuviera haciendo algo horrible en Vietnam. En este sentido, cabe destacar que por horrible no solo deberíamos entender las atrocidades cometidas por Estados Unidos, conocidas a través de la prensa gracias a periodistas como Seymour Hersh, famoso por revelar la matanza de My Lai, por citar un ejemplo; horrible también era la hipocresía que comportaba sostener un discurso en defensa de la libertad y los ideales democráticos, mientras, con su acción, hacían precisamente todo lo contrario, esto es, impedir las aspiraciones emancipatorias y la voluntad de un pueblo que quería liberarse del yugo del colonialismo al que había estado sometido durante décadas.

Así pues, enrabiada con la participación de su país en la guerra, con la urgencia de crear algo de manera inmediata, surge «The War Series». Elaborada entre los años 1966 y 1970, esta serie está compuesta por ciento cincuenta gouaches, una técnica pictórica aguada similar a la acuarela pero que se diferencia de esta por una mayor pigmentación y opacidad de los colores. Cuando se entrega a este proyecto, Spero abandona definitivamente la pintura al óleo y el lienzo y empieza a emplear el gouache y el papel como soporte, reclamando, como sugiere Cabello (2008), una posibilidad de acción política para el espacio de la representación. Spero decide dejar de crear al óleo como gesto personal y político, como reacción a la autoimportancia que se le concedía a este tipo de pintura y a su valor como mercancía. De esta manera pretendía criticar no solo al mundo del arte, sino a la política de la guerra. Es decir, que, tras esta decisión, existían una serie de implicaciones que iban más allá de un mero cambio de medio (Cabello, 2008). Todo tenía que ver con el rechazo a los convencionalismos imperantes y con rebelarse contra el formato heroico y las pinceladas del expresionismo abstracto (Mayayo, 2008; Chadwick, 1992), como ya hemos comentado anteriormente, pero también con abrazar una estrategia representacional que le ayudará a reflejar la obscenidad de la guerra, su principal deseo, como ella misma expresaba: «I wanted to make images to express the obscenity of war» (Isaak, 1996, p. 11).

Como suceso que nos ayuda a entender la realidad de la falta de apoyo al arte creado por mujeres, cabe destacar que, dado que Spero carecía de representación dentro del circuito galerístico, tan solo unos pocos gouaches pudieron ser expuestos públicamente durante la guerra. Sin embargo, algunos sí que fueron incluidos en el ya mencionado *Collage of Indignation*, en dos números de la revista *Caterpillar* y en una exhibición grupal celebrada en 1969 en la Universidad Colgate de Nueva York. En este sentido, el número de octubre del año 1967 de *Caterpillar* puede ser considerado como la primera «exposición en solitario» de la serie, dado que en él aparecieron seis reproducciones (McCarthy, 2015).

Volviendo a «The War Series», la artista comenta que tuvo que detenerse a pensar cómo enfocar el tema de la guerra de Vietnam. Desde luego, había sendos ejemplos de cómo había sido tratada la guerra. En general, hasta ese momento, con clichés visuales como la representación de madres llorando la pérdida de sus hijos, víctimas indefensas —normalmente mujeres o niños— o soldados caídos en el campo de batalla. Todo ello para generar empatía hacia las víctimas y poner de relieve el sinsentido de los conflictos bélicos. Puede decirse, de hecho, que una

de las piezas icónicas que mejor reflejan la denuncia de la guerra de Vietnam en estos términos es la litografía de Fraser Dougherty, Jon Hendricks e Irvin Petlin —publicada anónimamente, en un principio—. Estos utilizaron la fotografía a color realizada por Ronald Haerberle, ex sargento del ejército, de la masacre de My Lai, publicada en la revista *Life*. Sobre ella imprimieron en color rojo: «Q: And babies? A: And babies.», palabras tomadas de la entrevista que el corresponsal Mike Wallace le hizo a Paul Meadlo, participante en aquellos asesinatos. Esta litografía, además, iba a ser reproducida y distribuida en el MoMA para protestar contra la guerra. Sin embargo, esta acción fue censurada, y como respuesta, los grupos Art Workers' Coalition (AWC) y Guerrilla Art Action Group (GAAG) realizaron una protesta frente al *Guernica* de Picasso portando dichas reproducciones reutilizadas como carteles (McCarthy, 2015; Frascina, 1999).

No es de extrañar que la obra escogida para realizar la acción fuera, precisamente, una que condenaba el bombardeo de la indefensa ciudad vasca de Guernica por los aviones alemanes durante la guerra civil española. Equiparando, por tanto, el imperialismo estadounidense con el fascismo. Pero ya hemos hablado de la necesidad de hablar con una lengua propia. Picasso no podía «hablar» en nombre de los estadounidenses que se oponían a la intervención militar en Vietnam. Además, recurrir de nuevo al *Guernica* como símbolo inapelable de denuncia ante la guerra encerraba el peligro de universalizar la experiencia del horror, de ignorar la singularidad de cada caso, de cada acción, de cada víctima. El *Guernica* no podía seguir utilizándose como cita, pues la guerra de Vietnam planteaba nuevos interrogantes.

En esta coyuntura, Nancy Spero parecía tener una visión diferente que aportar. La artista no remitió de manera explícita al napalm, ni al sufrimiento de mujeres y niños, algo que hacia 1967 ya se había convertido en un lugar común, sino que empezó a representar la guerra bajo el prisma de la relación entre la sexualidad y el poder o, siendo más concretos, del poder fálico y la guerra (McCarthy, 2015; Mayayo, 2008; Aliaga, 2008; Isaak, 1996). En sus gouaches, las bombas eran eminentemente masculinas, adquiriendo formas eréctiles gigantescas que representaban esa masculinidad hiperbólica contra la que se oponía de manera clara. En estas imágenes sexualizadas, el agresor casi siempre —habrá excepciones— aparece dotado de atributos masculinos, mientras que las víctimas se caracterizan por su indefinición sexual. De ahí que nos encontremos con misiles que se yerguen como penes en erección, explosiones de esperma y hombres bomba que muestran desafiantes sus genitales (Mayayo, 2008). Así explica la artista el significado de la serie:

Empecé a pensar en cómo enfocar la guerra. Lo haría de manera que mostrase la connivencia entre sexo y poder y lo haría de manera que horrorizase al espectador. La columna de la bomba sería el cuerpo de un hombre. Eran bombas masculinas, así que era un poder fálico. Las nubes resultantes serían furiosas cabezas arrojando veneno sobre las víctimas. Quería que fuera obsceno, porque la guerra es obscena. (citado en Aliaga, 2008, p. 249)

Como ya habíamos señalado, Spero se valdría del escarnio, de la burla, de la obscenidad, vulgaridad, chabacanería y fealdad como estrategia para horrorizar al

espectador. Quería causar repulsión y asco, reflejando el mismo asco que a ella le provocaba la guerra. Además, para entender mejor la asociación que establecía entre sexualidad, masculinidad y guerra, es importante tener en cuenta que cuando la artista decide realizar estas piezas, tenía muy presente una serie de declaraciones que había leído hechas por militares que se referían al acto de lanzar proyectiles o bombas en términos claramente sexuales. Es decir, en su obscena mentalidad, lanzar una bomba equivalía a eyacular; matar a alguien equivalía a llegar al orgasmo, como apunta Aliaga (2008a). Con palabras de la artista: «*The War Series* habla de obscenidades, el sexo y las dimensiones fálicas del poder, águilas fálicas, helicópteros voraces. El lenguaje obsceno de los pilotos» (citado en Mayayo, 2008, s. p.).

Destaca Mayayo (2008), además, que la serie no solo pone de manifiesto la idea de que la guerra es una «cosa de hombres», sino que uno de sus elementos más interesantes es que refleja con bastante acierto la imbricación entre guerra, violencia y opresión sexual. Una idea que, en esos mismos años, ya empezaba a denunciar el feminismo radical norteamericano, sosteniendo que la violencia no era un exceso, aberración o anomalía dentro del sistema patriarcal, sino consustancial a ese sistema, un componente estructural del patriarcado. La misma Spero subrayaba que en el momento en el que crea la serie, estaba empezando a plantearse el problema de la realidad política del poder y que, aunque «*The War Series*» es anterior a la eclosión del movimiento feminista en las artes visuales, la cuestión de la política sexual ya cumplía un papel fundamental en aquellas obras.² También destacaba que en el momento en el que crea la serie, muy pocos espectadores estaban preparados para enfrentarse a la confluencia entre sexo y poder, en parte porque su obra no se correspondía en absoluto con las preocupaciones dominantes del panorama artístico de la época (Mayayo, 2008).

Antes de comentar algunas de las piezas más significativas que conforman «*The War Series*» para observar el modo en el que se imbrican sexualidad y violencia y las implicaciones que sustraemos, debemos hacer un apunte en relación con la anterior afirmación de Spero. Desde luego que abordar el tema de la guerra en términos sexuales en una sociedad como la estadounidense, conservadora y de moral puritana, sería escandaloso para un tipo de espectador que no estaba acostumbrado a enfrentarse a esas imágenes. No obstante, Spero no fue la primera artista en relacionar la guerra de Vietnam con la sexualidad. A este respecto hemos de mencionar dos nombres: Wally Hedrick y Peter Saul.

Citamos a Hedrick por considerarse el artista estadounidense pionero en abordar la guerra de Vietnam de este modo. Lo particular de su obra es que se centra en señalar a los líderes políticos. De ello da cuenta la obra de 1959 *Anger*, en la que Hedrick presenta una forma fálica penetrando un corazón que se asemeja al sexo femenino o a unos grandes y carnosos labios rojos. Junto a ello, el artista escribe «*Madame Nhu Blows Chiang*» en referencia a Madame Nhu —de nombre Tran Le

2 «*The War Series*», como la propia Spero manifestó, está realizada en una etapa prefeminista. La denuncia de la relación entre violencia y política sexual se verá reforzada cuando entre en contacto con el movimiento feminista, algo que quedará reflejado en trabajos posteriores como *Torture of Women* (1976).

Xuan—, primera dama oficiosa de la República de Vietnam durante el régimen de Ngo Dinh Diem, y a Chiang-Kai-shek, ambos líderes asiáticos apoyados por los Estados Unidos para contener la expansión de los ideales comunistas (McCarthy, 2015). Considerando otra posibilidad, también podría tratarse de una explosión nuclear que está resquebrajando el corazón. Probablemente, Hedrick esté jugando a los dobles sentidos, valiéndose de la doble acepción de la palabra *blow* en inglés —realizar una felación y explotar—.

Por su parte, la pieza más emblemática de Peter Saul sobre la guerra de Vietnam, *Saigon*, de 1967, incidía en el placer sádico de las agresiones sexuales y el asesinato. Con un lenguaje muy diferente al de Hedrick, a través de exageradas figuras y *cartoons* similares a los de un tebeo coloreados con estridentes colores, Saul representaba violaciones y torturas a soldados y mujeres vietnamitas. Con ello, pretendía reflejar de manera satírica la idea de que esos «buenos chicos» que Estados Unidos enviaba a combatir a Vietnam, realizaban allí acciones moralmente reprobables que en su país serían consideradas crímenes, como dejaba clara la inscripción del lateral del lienzo «White boys torturing & raping the people of Saigon», que traduciríamos como «Chicos blancos torturando y violando a la gente de Saigón».

Sin embargo, en la relación entre sexualidad y guerra presente tanto en los trabajos de Saul como en los de Hedrick, la figura de la mujer se aborda desde una óptica que hemos de poner en cuestión. Hedrick, por ejemplo, estaba responsabilizando a Madame Nhu de la guerra y de una posible amenaza nuclear, sugiriendo, además, que su poder estaba directamente vinculado con su sexualidad. Se centra, por tanto, en atacar a la mujer visible del régimen y, si bien ella ostentaría ciertas competencias, casi con seguridad tendría menos responsabilidad política —y capacidad de acción— que su cuñado, el presidente de Vietnam del Sur. Hedrick, además, trata de degradarla acusándola de realizar felaciones a otros líderes políticos a la hora de conseguir sus objetivos, siendo este ataque, cuando menos, problemático. En lo referido a Saul, como apunta Aliaga (2008), la hipersexualización con la que este representa a las mujeres también genera muchas dudas acerca de la erotización y objetualización del cuerpo de las mujeres, algo que no sucede con la figura masculina.

Por este motivo, volviendo a Nancy Spero, aunque es cierto que esta artista se inserta en esta tradición en la que se presentan la sexualidad y la guerra íntimamente ligadas, la mirada que ella nos ofrece, escapando del machismo de Hedrick y de la erotización de Saul, resulta más sugerente a la hora de analizar las complejas relaciones que se generan en torno a la tríada sexo-masculinidad-poder militar. Para realizar este cometido, dado que no podemos abarcar toda la serie, nos centraremos en cinco piezas que condensan el tema central de «The War Series» y las ideas que en ella Spero quiso reflejar.

3. Masculinidad y violencia: reflexiones a partir de la obra de Nancy Spero

Si cuando hablamos de «The War Series» es preciso hacerlo en términos de obscenidad, una de las obras que mejor plasman esta característica es *Sperm Bomb*, de 1966. Esta bomba de esperma, parecida a unos testículos, estaba compuesta, en

palabras de Jo Anna Isaak, de «pequeñitas cabecitas de esperma [que] subían por el torso de una ambiciosa bomba que eyaculaba cabezas humanas, que proferían las palabras “fuck you” una y otra vez hacia delante y hacia atrás» (citado en Aliaga, 2008, p. 249).

Siguiendo en esta estela, nos encontramos con una de las piezas más escatológicas de la serie, *Bomb Shitting*, de 1966. En ella, Spero describe un ataque nuclear, pero, en lugar de distinguirse una nube en forma de hongo, lo que aparece es un torso humano flotando en el cielo defecando cabezas que vomitan sangre. Esta carga explosiva se vincula con la de los bombarderos B-52, utilizados en Vietnam y que fueron concebidos para transportar armas nucleares en la Segunda Guerra Mundial. La nube que esparce la explosión incluye dos cabezas más vomitando sangre (McCarthy, 2015).

Otra de las obras más icónicas es *Helicopter and Victims*, de 1967, en la que aparece un helicóptero con la forma fálica tan característica del trabajo de Spero. Al igual que sucedía en *Bomb Shitting*, donde el bombardero antropomorfo estaba expulsando restos humanos por su ano, el helicóptero de esta pieza está defecando cabezas que vomitan sangre y, a su vez, vomitando sangre él mismo por la boca. «I viewed the helicopter as the symbol of this war —the omnipresent image of the chopper hovering, trainspotting soldiers, napalming villages, gunning fleeing peasants or picking up wounded and dead US soldiers», sentenciaba Spero (1996, p. 24). Los helicópteros eran el símbolo de la guerra de Vietnam y representaban la asimetría de poder entre Estados Unidos y la República Democrática de Vietnam. Por este motivo, para enfatizar la destructividad del helicóptero, la artista escribe «KILL» en la aleta, como parodia de los acrónimos garabateados en el equipamiento militar. Los helicópteros de la artista engullen y defecan personas, como una eficiente máquina de guerra (McCarthy, 2015; Isaak, 1996) y, tal y como ella misma comentaba: «The helicopter becomes anthropomorphic —a primeval (prime-evil) bird or bug wreaking destruction. I imagined that the Vietnamese peasants saw it as a giant monster» (Spero, 1996, p. 124). En el caso del helicóptero protagonista de *Helicopter and Victims*, esto se percibe de manera clara, pues, además de su forma fálica, también llama la atención su parecido con una figura monstruosa.

Por último, aludiremos a *S.U.P.E.R P.A.C.I.F.I.C.A.T.I.O.N.*, de 1967, una obra que condensa lo que Spero consideraba la obscenidad de la guerra. Para ella, el Pentágono hacía un uso obsceno del lenguaje cuando en sus discursos y eslóganes empleaba términos como «pacificación». Su país quemaba pueblos enteros, de modo que los campesinos tenían que reubicarse en campos de refugiados, y a esto se le llamaba «pacificación» y «reeducación». Por eso Spero crea una imagen en la que el helicóptero ahora adopta forma de mujer. De sus cinco pechos cuelgan cinco figuras humanas, chupando de la teta de la Gran Máquina de Guerra Americana (Isaak, 1996), esa que, previamente, ha arrasado con todos los recursos del lugar para que no quede más remedio que depender de ella, como un recién nacido depende del pecho de su madre.

Salvo en este último caso, en la serie, el cuerpo —generalmente masculino— es descrito como agente de la destrucción, tanto ingiriendo, mutilando, defecando o

vomitando, y su armamento está concebido en términos corporales. Spero imagina cuerpos, partes del cuerpo, bombas y aviones como elementos individuales que forman parte de un todo. «The War Series» surge como una gran alegoría que condena a los Estados nación por usar el cuerpo fálico, o sus extensiones tecnológicas, para controlar a otros seres humanos (McCarthy, 2015).

No obstante, «The War Series» propone algunos interrogantes que nos invitan a examinar de manera más detenida las complejas relaciones en torno a la identidad de género y el constructo de la masculinidad y de la feminidad, evitando llegar a conclusiones precipitadas y categóricas. Para desarrollar este punto, seguiremos los análisis de Aliaga (2008; 2008a), quien estudió la obra de Spero y ya planteó esta cuestión, que permanece abierta, pues no hay una respuesta clara. Según él, el título de otras obras que conforman la serie, como *Female Bomb* —de la que existen cuatro versiones— o *Hermaphrodite Bomb*, despierta algunas dudas, ya que ha sido el cuerpo masculino el que Spero ha presentado como destructor en la mayoría de los casos, como hemos podido comprobar. Así pues, ¿qué significa esta disparidad de género para clasificar el armamento que había definido antes como viril? ¿La sexualización de la guerra y el poder militar es independiente del género? En *Female Bomb*, de 1966, Spero representa a una mujer de pie que está desnuda, es la figura azul de muchos pechos que podría aludir a Artemisa Polimastos, es decir, Artemisa la de los muchos pechos. De sus genitales sale sangre —en otras versiones, una pequeña cabeza con la lengua fuera—, y su cabeza ha sido reemplazada por una especie de nube en forma de champiñón, como la de las bombas y explosiones, infestada de cabezas, todas ellas con la lengua fuera, que se mueven en distintas direcciones. Ante este gouache, Aliaga se plantea una serie de preguntas:

¿Estaría [Spero] ampliando el poder maléfico de la bomba a cualquier persona y por ende a la mujer, a los andróginos y transexuales? ¿No sería este un argumento contradictorio con lo expuesto con firmeza en un principio? ¿O es acaso «para ella una forma de mostrar la obscenidad de la bomba, expulsada por el piloto como mierda y aplastando a gente inocente de la misma manera»? ¿Supone esto un reconocimiento a la equiparación de la masculinidad violenta con la feminidad del mismo cariz? (Aliaga, 2008, p. 249)

¿Está Spero tratando de decirnos que las mujeres también son capaces de matar? ¿Sería esto coherente con lo sucedido en la guerra de Vietnam o la artista está adelantándose a otros procesos bélicos posteriores, muy recientes, en los que las mujeres, algunas de ellas, sí que han matado? En lo concerniente a la intención de Spero, tal vez esta incógnita nunca pueda ser resuelta de manera clara. Sin embargo, la posibilidad que genera la artista al introducir las bombas femeninas o andróginas, además de las masculinas, nos posibilita reflexionar sobre la construcción de la masculinidad y de su relación con la guerra desechando las lecturas esencialistas. Ante esto, cabe decir, como también apunta Mayayo conversando con Aliaga (2008a), que sobre la obra de Nancy Spero se ha cernido el prejuicio de su presunto «esencialismo», sostenido dentro del propio círculo feminista. Una de las razones radica en la vinculación de la obra de Spero con el denominado «el arte de las diosas», producido a lo largo

de los años setenta por artistas norteamericanas ligadas al movimiento feminista de la Segunda Ola. Sin embargo, reinterpretar la obra de Spero en clave antiesencialista es necesario precisamente, aunque no solo, por las consideraciones que haremos a continuación.

Teniendo en cuenta la introducción del elemento femenino como agente destructor, como señalaba Aliaga, ya no podemos afirmar que Spero haga una identificación absoluta entre el género masculino y la violencia; lo que vincula Spero es la masculinidad y la violencia —siendo su manifestación última el goce sexual en el asesinato y en la guerra—. Y esta conexión masculinidad-violencia nos lleva a conclusiones diametralmente opuestas a las producidas cuando se vincula el género masculino a la violencia, pues la conducta violenta no es solo un parámetro genético que pertenece a la esencia del hombre, sino que es una conducta aprendida educacionalmente. La masculinidad definida desde la violencia, por tanto, es algo construido socialmente. Dicho de otro modo —y parafraseando a Simone de Beauvoir— no se nace hombre, se llega a serlo. La virilidad representa una prisión para los hombres, una prueba continua. Ser un hombre es una batalla sin fin de toda una vida, como sostuvo Norman Mailer. Los hombres sienten su virilidad permanentemente en peligro, bajo sospecha. La masculinidad, por tanto, no constituye una esencia, sino más bien una ideología destinada a justificar la dominación masculina (Alsina y Borràs Castanyer, 2000).

No existe un modelo único y universal de la masculinidad, sino que, como apunta la antropóloga Margaret Mead, esta es dislocable (Alsina y Borràs Castanyer, 2000) y va construyéndose de manera dialéctica, siempre en relación con la feminidad. Ser un hombre significa ser el más fuerte, el mejor, el que tiene éxito y triunfa. El resto —homosexuales, débiles, perdedores— son equiparados a las mujeres. En este sentido, al igual que la feminidad, la masculinidad es un mito y unos de sus signos constitutivos son, precisamente, la violencia, la agresividad, el control, el dominio. Y la expresión máxima de la lógica del dominio es la guerra.

Haremos, entonces, algunas consideraciones en torno a la masculinidad y la guerra y, más concretamente, en torno a la guerra de la que nos estamos ocupando, la de Vietnam. Esta guerra es un ejemplo muy claro de la construcción de esta masculinidad definida por la violencia, la agresividad y el dominio sobre otros seres humanos, pero, también, del fracaso de esta idea cuando el Vietcong derrota a Estados Unidos. Siguiendo el trabajo de Alsina y Borràs Castanyer (2000), comprendemos que, durante los años sesenta, el cuerpo se convirtió en un elemento canalizador de la lucha política, cargando a la apariencia de cada individuo de significado político. Centrándonos en el tema del cuerpo del soldado, que es lo que nos compete, su figura rígida, erguida, disciplinada, personificaba el modelo de masculinidad tradicional difundido por estructuras militares. En este contexto, los cuerpos que regresaban de la guerra de Vietnam desgarrados y desmembrados constituían una paradoja: habían sobrevivido a una experiencia que, según el imaginario imperante, había de reafirmar su masculinidad, pero, sin embargo, regresaban menguados, rotos, inútiles, castrados. La doctrina militar enseñaba a los reclutas a entender como algo heroico el hecho de que su cuerpo fuera capaz de matar y mutilar otros cuerpos. De este modo, la identidad genérica de los soldados

era difícilmente dissociable de su capacidad de acarrear muerte y desolación. Además sexualidad y violencia —falo y rifle— se encontraban unidas por un vínculo metafórico insalvable. Por otro lado, el recluta también aprendía que su cuerpo debía permanecer indestructible, *impenetrable*. Dadas las circunstancias, se entiende por qué las imágenes de desmembración del cuerpo mutilado se convirtieron en el símbolo gráfico más patente del fracaso de esta ideología militarista y masculinista. El cuerpo del soldado herido se feminiza, puesto que su unidad se ve penetrada por balas o metralla. Así se pasa de ser el penetrador fálico a ser el cuerpo penetrado y castrado.

Todas estas consideraciones en torno a la masculinidad, la violencia y la guerra se reflejan, como bien hemos visto, en las analogías que Spero establece entre la maquinaria de guerra y sus diversas formas fálicas. Sin embargo, a tenor de las bombas femeninas de Spero, ¿en qué medida se relaciona el tema de la violencia y el dominio con el género femenino? Basándonos ahora en el análisis de Piedad Solans (2022), esta arguye que ser mujer no garantiza, por la gracia de la biología, como si las «virtudes femeninas» fueran congénitas y esenciales, la ausencia de violencia o crueldad, ni que las mujeres no devengan burócratas, torturadoras, criminales, corruptas, explotadoras o asesinas. De hecho, millones de mujeres se someten voluntariamente a las jerarquías verticales masculinas y aceptan, obedecen, participan y transmiten sus consignas y sus abusos sin cuestionar las estructuras ideológicas, militares, políticas, sexistas, racistas, simbólicas, mediáticas y culturales que las sustentan. Al participar de las injusticias sin cuestionar la violencia implícita, estas mujeres son capaces, desde los puestos que ocupan, de ejercerla. Su colaboración en la violencia constitutiva del poder patriarcal contribuye a perpetuarla.

Por ello, partiendo de las ideas de Coco Fusco, una de las primeras autoras norteamericanas en denunciar la colaboración de las mujeres en las guerras, las prisiones y las estructuras militares, con motivo de la tortura perpetrada contra prisioneros musulmanes por parte de mujeres soldado del Ejército estadounidense en Abu Ghraib, Piedad Solans también apunta acertadamente que debatir sobre la violencia femenina supone un error. Según ella, no se trata de sentenciar si las mujeres son o no violentas, sino de dilucidar su inserción en una estructura bélica cuyas técnicas y prácticas están programadas. La soldado estadounidense no humilla y tortura en Abu Ghraib porque sea biológicamente mujer, sino porque ha sido educada para obedecer y se le delegan el poder y los instrumentos para hacerlo sobre el prisionero. En este sentido, haciendo suyas las reflexiones de Angela Davis, Solans sostiene que la participación acrítica de las mujeres en las instituciones culturales y las estructuras de poder militares contribuye a la reproducción de la dominación masculina. Y concluye: «Un feminismo que se asienta sin tensiones ni divergencias en la fenomenología del poder y no trabaja en la crítica y transformación de sus estructuras, es un maquillaje basado en la subordinación» (Solans, 2022, p. 42).

4. Conclusiones

Para concluir, apuntamos que la reflexión sobre la masculinidad, la violencia, la guerra y el poder patriarcal, surgida tras analizar «The War Series» de Nancy Spero, nos ayuda a comprender que un acontecimiento histórico como la guerra de Vietnam puede pensarse desde otros lugares notoriamente distintos. La mirada de Spero sobre la intervención militar de Estados Unidos en Vietnam está ligada a su perspectiva feminista, una que dimensionará en trabajos posteriores, pero que también está presente en «The War Series». Gracias a sus contribuciones, surgen narrativas alternativas que desafían el discurso hegemónico de las décadas de 1960 y 1970. Además de condenar la guerra, Spero también logró hacer que los espectadores y espectadoras se relacionaran con la guerra de Vietnam de manera introspectiva, esto es, que pensarán su identidad, masculina o femenina, y su papel dentro de la cultura patriarcal en la que estaban insertos e insertas.

Con nuestro estudio, hemos querido seguir leyendo la obra de Nancy Spero en términos antiesencialistas. Sostenemos, pues, que las representaciones que conforman «The War Series» no nos llevan a concluir, en ningún caso, que Spero considere a los hombres agresores por naturaleza, ni que la violencia sea intrínseca a su biología, mientras que, por el contrario, las mujeres son bondadosas y cuidadoras *per se*. Así lo hemos considerado tras analizar sus bombas masculinas y femeninas. En este sentido, el hecho de que las obras de Spero nos dejen la posibilidad de comprender que el tema de la masculinidad violenta es una cuestión cultural, no natural y, por tanto, construida por nuestro entorno, nos invita a pensar que, desde un feminismo crítico que se cuestione las estructuras del poder, con educación y voluntad política, la lógica de dominio patriarcal podrá ser, finalmente, desterrada, emergiendo de este modo una nueva sociedad más habitable para mujeres y hombres.

Referencias

- Aliaga, Juan Vicente. (2008). *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Ediciones Akal.
- Aliaga, Juan Vicente. (2008a). *El arte de sobrevivir. Acerca de la violencia y de las mujeres en la obra de Nancy Spero* [Archivo de audio]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/artesobrevivir-acerca-violencia-mujeres-obra-nancy-spero>
- Alsina, Cristina y Borràs Castanyer, Laura. (2000). Masculinidad y violencia. En Segarra, Marta y Carabí, Àngels (Eds.), *Nuevas masculinidades* (pp. 83-101). Icaria.
- Appy, Christian. G. (2008). *La guerra de Vietnam*. Editorial Crítica. Trad. Martín Aldalur Balbas.
- Cabello, Helena. (2008). *Mi voz es otra. Nancy Spero o la oscura apropiación*. [Archivo de audio]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/mi-voz-es-otra-nancy-spero-o-oscura-apropiacion>

- Chadwick, Whitney. (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Ediciones Destino. Trad. María Barberán.
- Frascina, Francis. (1999). La política de representación. En Wood, Paul; Frascina, Francis; Harris, Jonathan y Harrison, Charles (Eds.), *La modernidad a debate* (pp. 81-173). Ediciones Akal. Trad. Isabel Balsinde.
- Hastings, Max. (2019). *La guerra de Vietnam: una tragedia épica, 1945-1975*. Crítica. Trad. Gonzalo García.
- Isaak, Jo Anna. (1996). Jo Anna Isaak in conversation with Nancy Spero. En Bird, Jon; Isaak, Jo Anna y Lotringer, Sylvère (Eds.), *Nancy Spero* (pp. 8-37). Phaidon Press.
- Itulain, Mikel. (2012). *Estados Unidos y el respeto a otras culturas y países*. Ediciones Libertarias.
- Mayayo, Patricia. (2008). *Spero en el campo de batalla*. [Archivo de audio]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/spero-campo-batalla>
- McCarthy, David. (2015). *American Artists Against War, 1935-2010*. University of California Press.
- Prina, Agustín. (2008). *La guerra de Vietnam*. Ocean Sur.
- Roth, Moira. (1977). The Aesthetic of Indifference. *Artforum*, (16), 46-53.
- Solans, Piedad. (2022). *La mordaza de Ifigenia. Materiales para una crítica feminista de la violencia*. Ediciones Akal.

Recibido el 27 de febrero de 2023
Aceptado el 14 de julio de 2023
BIBLID [1132-8231 (2023: 127-142)]