

Buenos días a todos y a todas. En primer lugar, quería agradecer a los organizadores del **II Congreso Internacional Identidades, Inclusión y Desigualdad. Miradas cruzadas**, que hayan tenido a bien contar con mi presencia.

Paso a ahora a presentarles mi comunicación titulada **María Blanchard. La mujer, la deforme, la olvidada**.

Si en la actualidad, el 70% de los artistas más relevantes del panorama artístico contemporáneo son mujeres, este fenómeno, que implica un importante cambio, social y cultural propio de nuestro tiempo, no se produce hasta prácticamente finales del siglo XX. En su interesante escrito para la exposición dedicada a artistas del *arte nuevo* celebrada por la Fundación Mapfre en 2008, Linda Nochlin se preguntaba porqué no ha habido grandes mujeres artistas. Haciendo un guiño a su pionero ensayo, de idéntico título, en la construcción de una historia del arte feminista y del feminismo en el arte y extensamente ampliado en una posterior monografía, la historiadora del arte estadounidense se ratifica en sus tesis: el entorno lo es todo.

Los motivos, contrastados, por los que el número de mujeres artistas ha sido tradicionalmente inferior, están más relacionados con el poco acceso a la cultura que estas han tenido en comparación con el género opuesto, y por su inferior posición en el escalafón social, que la ha relegado a funciones de ámbito doméstico, amparada en su natural condición de madre y esposa.

Pese al aura de modernidad que el inicio de siglo insuflaba, también para las mujeres, lo cierto es que muchas cosas no habían cambiado con respecto al siglo anterior: la elección de una carrera artística no era visto con buenos ojos por parte de la mayoría de las familias de los aspirantes, sobre todo, si consideramos que el sistema artístico institucional había eclosionado a finales del siglo anterior, abriendo las puertas al libre mercado. Por consiguiente, ya no era imperativo proseguir una carrera artística oficial, exponer en la Academia, esperar las medallas que pudieran promover sus carreras..., con la llegada del capitalismo y el liberalismo económico, era factible exponer y difundir la propia producción mediante la autogestión. Qué duda cabe de que, frente a tal panorama, las familias de aquellos que deseaban abrazar tal emancipación profesional, se desestabilizarían profundamente si quien lo deseaba era, además, una mujer.

Aunque la aceptación por parte del público a la coexistencia de unos expositores mixtos en estos salones parece ir paulatinamente creciendo, la consideración de estas mujeres como meras *profesionales del arte*, equivalentes a obreras, artesanas, trabajadoras de la gran ciudad, en definitiva, desvelan una peyorativa apreciación de su incorporación a dicho sector profesional. Es más, aunque la apertura de nuevos salones de exposición oficiales, de espíritu más aperturista e innovador de lo que podía serlo el salón anual de la Academia de Bellas Artes, abrían las puertas a la participación femenina en iguales términos que a la masculina, lo que suponía ya todo un avance, las cifras de participación de uno y otro género distaban mucho de ser equitativas.

Solo nos hace falta acercarnos a los catálogos de exposición de los Salones de Otoño e Independientes –entonces los más modernos de París del primer tercio del siglo XX–, para constatar una realidad que ya no nos es ajena: en torno al 90% de los exponentes eran hombres.

Tomemos como ejemplo el Salón de Otoño inaugurado en 1903. Ese mismo año participaron un total de 465 exponentes, de los cuales, 398 son hombres, frente a las 67 participantes femeninas. La tendencia se mantiene dos años después, con un total de 452 artistas, de los cuales 390 son hombres y 62 son mujeres. En 1906 y 1907 el número de expositores general cae en picado, lo que supone que el número de exponentes hombres en 1906 sea de 95, frente a 10 mujeres, y de 61 hombres en 1907 frente a ninguna mujer. El número total de exponentes remonta en 1908, pero la progresión femenina sigue siendo similar a la de 1903: sólo 120 de los 620 exponentes son mujeres. Este será el panorama expositivo con el que se encontrará María Blanchard cuando llegue a París en 1909. A ello hay que sumar otros datos. Casi la totalidad de los críticos de arte que publicaban en prensa no específicamente femenina eran hombres. En 1903 sólo hubo una mujer entre el jurado del Salón de Otoño; 4 en 1905 y 8 en 1906; ninguna en el jurado de pintura, el más relevante. Tampoco ninguna, en estos años, era directora de ningún museo, y sólo una, Berthe Weill, era marchante de arte en París a principios de siglo, y aún habiendo tenido la lucidez de organizar las primeras exposiciones personales de Picasso o de Kupka, sobrevivía a muy duras penas.

La situación, como vemos, no era halagüeña para las mujeres, pero si, además, esta sufre dificultades de movilidad, acarreadas por una malformación congénita, el panorama se complicaba aún más. La de la mujer impedida –deforme, en la mayoría de los relatos–, es una parte de la historia de María Blanchard: la que mucha de la historiografía a ella dedicada, en los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo, y aún durante muchos años después, se ha insistido en narrar. De su producción pictórica poco se dice en España durante estas décadas; de sus anomalías físicas, por el contrario, corren ríos de tinta. De su camaradería con el resto de integrantes de la galería cubista a la que perteneció durante los años de la Gran Guerra, quienes la consideraban una igual, pocas referencias se hacen; de su sospechosa similitud plástica con las producciones de sus compañeros varones, ya fuese por falta de creatividad o madurez artística, no faltan alusiones.

La obra pictórica que desarrolló María Blanchard durante su etapa cubista, y que practicó simultáneamente a la de otros colegas de profesión, como Juan Gris, Jacques Lipchitz o Jean Metzinger, demuestran, sin embargo, no sólo su madurez creativa y vital, sino su capacidad de aportar renovadas soluciones plásticas a un movimiento artístico que, como consecuencia de la guerra, se encontraba en un impasse. Así lo supieron ver sus propios compañeros de galería. Lipchitz, quien quiso defender a la pintora de las acusaciones de robo compositivo de las obras de Juan Gris, afirmó tras su muerte: *Era una artista sincera y sus cuadros contienen un sentimiento doloroso de una violencia inusual, sentimientos que están totalmente ausentes en las obras de Gris*. Maurice Raynal, a su vez, dirá: *No me sorprendería que en un futuro más o menos lejano los historiadores del cubismo consideraran a María Blanchard como uno de los héroes de este movimiento prodigioso*.

Sin embargo, cabe preguntarse cómo consiguió encajar así. La cuestión de la feminidad, o la feminidad frustrada de María Blanchard, quien, por su doble escoliosis y joroba, estaba incapacitada para ser madre, es una constante en la crítica artística a la pintora dedicada. Bien para justificar su implicación en el movimiento cubista, excesivamente cerebral para una sensibilidad femenina, bien para criticar su falta de lirismo, la imposibilidad de realizarse como mujer parece ser la única explicación posible a sus elecciones artísticas. Incluso cuando su amiga María Laffitte, condesa de Campo Alange le dedique una monografía, también ella insistirá en su *frustración femenina* para justificar su abandono del cubismo y la elección temática de las maternidades.

De igual modo, su deformidad física, responsable última de su imposibilidad reproductiva, convertían a Blanchard en una mujer no mujer, una mujer no completa, o una mujer casi hombre. Incluso Ramón Gómez de la Serna, personaje perspicaz donde los hubiese en el árido Madrid cultural de los años diez y veinte del pasado siglo, quien supo ver la importancia del paso de Blanchard y Rivera por la capital en 1915, animándolo en la organización de la Exposición de los Pintores Íntegros aquel mismo año, recordaría en sus escritos a una *María Gutiérrez no femenina, sino varonilmente maligna*. Más crueles fueron otros, quienes abiertamente tacharían su producción de *enfermiza*, o que insistirían en que *su inutilidad como mujer la lanzaría a la pintura como único destino*. He ahí la explicación a su calurosa aceptación entre sus compañeros varones: su inutilidad como mujer.

Sin más, y agradeciéndoles encarecidamente el tiempo que me han dedicado, quedo ahora a su disposición para cualquier pregunta o reflexión que quieran plantearme acerca de este tema. Muchas gracias.