

De vigiliyas y sueños: los dibujos eróticos de Helga Montalván

*Vigils and dreams:
the erotic drawings of Helga Montalván*

Francisco Zaragoza Zaldívar

*Professor de Literatura Espanhola e Hispano-americana da UFRN
franciscozar@gmail.com*

13

Resumen

Este ensayo analiza los dibujos eróticos de la serie *El sueño* de la artista plástica cubana Helga Montalván Díaz y relaciona su práctica como creadora con su labor como curadora y como crítica de arte en el contexto nacional cubano.

Palabras clave: Helga Montalván Díaz. Dibujos eróticos. Artes plásticas. Cuba

Abstract

The erotic drawings of the Cuban painter Helga Montalván Díaz are analyzed in this essay in order to establish their relationship with her work as critic.

Keywords: Helga Montalván Díaz. Erotic drawings. Cuban arts.

La obra plástica de Helga Montalván causa una sorpresa parecida a la que nos ocasionan aquellas hijas tímidas que se demoran en hablar y un buen día nos dejan atónitos por la inesperada elocuencia y complejidad de sus frases.

Más conocida en el medio artístico cubano por su labor como curadora y como crítica, Helga Montalván aporta con su trabajo como dibujante una nueva evidencia en contra de la inveterada suspicacia de los creadores contra los críticos. Huelga decir que siempre ha sido discutible el desdén de los primeros por aquellos a quienes consideran los benjamines de la familia, dedicados a esa supuesta labor secundaria que sería la valoración del trabajo ajeno. Los cuadernos de Leonardo da Vinci, tanto como los postulados teóricos de Kandinsky o de Gropius, revelan que en muchos artistas de primera talla se unieron desde el comienzo el esteta, el crítico y el creador. El sensible Oscar Wilde, a un tiempo crítico y cuentista, llegó a hacer de esto una tesis en *El crítico como artista*.

Lo cierto, al menos en el caso de la Montalván, es que la calidad y la complejidad de su proyecto artístico emula con, y hasta aventaja, a la de varios de los artistas sobre los que ella misma se ocupa en sus ensayos, palabras de catálogos, reseñas de exposiciones y artículos.

Que conste que la producción plástica de Helga Montalván es todavía escasa: pero la escasez es compensada con creces por la agudeza y la singularidad de las problemáticas que moviliza y de las técnicas a las que acude.

Los dibujos de la serie *El sueño* ilustran de forma diáfana tales problemáticas. Se trata de varias piezas de formato pequeño, realizadas con lápiz de acuarela sobre cartulina. Algunas aluden directamente al conocido cuadro *El sueño* del pintor francés Gustave Courbet. Otras se inscriben en la ya larga tradición del desnudo femenino y de la figura de la mujer yacente.

Como en la obra de Courbet, en todas estas piezas de Helga está presente el tema del sueño erótico vivido por personajes femeninos. También comparten con el cuadro del francés el tratamiento de subtemas de carácter relativamente prohibido, como el homoerotismo y la masturbación en la mujer, así como la ambigüedad en el abordaje de la situación representada.

Sin embargo, por la angulosidad y la dureza de ciertos trazos, el peculiar tratamiento del color y de las luces, por los volúmenes con los que se conforman los cuerpos, así como por la presencia de ciertos motivos formales recurrentes en toda la serie – por ejemplo, la profusión de círculos concéntricos sobre un fondo azul o dorado – los dibujos de Helga se inscriben en la estética de las vanguardias artísticas del siglo XX.

Es evidente en varios el homenaje a Gustav Klimt, a través de la referencia a la lluvia dorada en el cuadro en que Danae realiza la cópula con Zeus. Sabemos que más que el mito clásico, esa lluvia de oro refiere la experiencia del orgasmo. Es evidente también la cita, acaso con intención irónica, de los modos de trabajar los colores acuñados por el Expresionismo.



Helga Montalván, *De la serie Sueños obra 2, Serie Sueños*, (2009)

Mario Vargas Llosa, a propósito de Flaubert, dijo alguna vez que la novela era un género de carácter amoral. En realidad podríamos decir lo mismo de una parte esencial del acervo de obras hoy consideradas canónicas en las más variadas manifestaciones artísticas de la cultura judeocristiana. En su trabajo como crítica y curadora, así como en los dibujos de la serie *El sueño*, Helga Montalván revela un interés sostenido por ciertas propuestas artísticas que versan sobre temas de dudosa moralidad.

Algo lógico, dada su condición de graduada de la carrera de Historia del Arte, es el diálogo que establece con la tradición plástica universal en todo lo que concierne al tratamiento de estos temas. Pero, para no desdeñar de la importancia que Raymond Williams atribuye en *Cultura y sociedad* a los grupos y formaciones intelectuales en la configuración de la obra de los creadores

artísticos, Helga Montalván dialoga al mismo tiempo con la producción de los artistas de Matanzas y de la isla, sus coterráneos.

Es así, por ejemplo, que con frecuencia se detiene en el examen de obras de artistas del ámbito nacional que postulan la transgresión de los cánones políticos vigentes en el contexto en el que Helga se desempeña. También, aunque con menos frecuencia, repara en la transgresión de los cánones que orientan el comportamiento sexual. De ello dan fe algunos de sus ensayos sobre la producción de Rolando Estévez, de Abigaíl González, de Sheyla Castellanos y de Carlos José García reunidos en el libro *Las apariencias y el límite*.

Su labor como crítica, sin embargo, no se restringe tan solo a una indagación y a una caracterización del quehacer ajeno. También le permite posicionar, de modo más o menos subrepticio, su propio proyecto creador. Cada uno de los artistas antes mencionados representa tomas de posición en el campo artístico cubano y matancero con las que Helga se identifica en parte, y de las que disiente también en parte, inventándose una posición propia que capitaliza lo mejor de las asunciones de sus pares y al mismo tiempo supera algunas de sus deficiencias conceptuales o formales.

Conviene detenernos sobre este asunto.

Rolando Estévez, “*el aro es color violeta, el balde es color de fuego...*”

La emblemática contemporánea nos habituó tanto a los códigos de colores que ya no somos capaces de ver la estricta convencionalidad de las banderas y de otras enseñas. Que el rojo de la bandera cubana represente la sangre derramada en las luchas independentistas no es menos arbitrario que proclamar que es también síntoma de la irascibilidad del temperamento nacional como consecuencia del clima tórrido o de la prolongada escasez.

Rolando Estévez parece haber descubierto el placer del fundador de naciones al instituir un código emancipador basado en el color morado. Como un Miguel Teúrbe Tolón de la liberación sexual, postula que el morado, color formado por la mezcla del azul y el rojo, es tan válido como los dos anteriores. Un color surgido de la alteridad, de colores otros: un sexo alternativo. (Honestamente, estoy convencido de que una teoría del rosadito sería comprendida con mucha más rapidez por su público, esté su público de acuerdo o no con él).

Lo curioso de Estévez, sin embargo, es el empaque y la gravedad del tono de su proclama. Nunca he entendido que algo tan divertido como la

libertad haya sido tan poco asociado en la tradición intelectual cubana con lo cómico y lo festivo (no nos llamemos a engaño, la libertad podrá ser gratificante y divertida, pero conquistarla, como nos recuerda Maceo, cuesta caro y exige abrumadoras responsabilidades).

En un reciente performance, el artista oficia como maestro de ceremonias decimonónico. Con gestos lentos y parsimoniosos, como en un ritual iniciático, cubre los cuerpos desnudos de dos modelos – de sexo masculino y femenino respectivamente – de tinta azul y roja. Luego los conduce hacia una pared forrada de un material al que la tinta puede adherirse. Como tipos móviles vivientes, nuestro Estévez Gutenberg proyecta a los modelos contra el soporte elegido, y acuña, imprime, la tercera posibilidad: alegorías moradas o violetas que remedan la forma humana, que recuerdan vagamente al hermafrodita platónico o al más terrenal hermafrodita del *Satiricón* de Fellini.

Por si la sucesión de acciones no fuera suficientemente explícita, el autor/actor enuncia un texto de tipo ilustrativo en el que intenta orientar la interpretación que de lo visto hagan sus receptores.

Con la devoción de una amiga, Helga Montalván justifica, en un ensayo dedicado a Estévez, esta disonancia entre fines y medios, entre intención discursiva y materiales artísticos. Estévez, nos dice, sin dejar de ser contemporáneo, es a un tiempo renacentista y barroco: procede de la escuela del diseño y del teatro, de la cultura gremial.

Inferimos que en Estévez se prolonga esa mentalidad, esa forma del imaginario medieval, que reproduce las jerarquías feudales en las relaciones entre aprendiz y maestro; una mentalidad que aún no conoce la total autonomía del campo artístico con base en las anónimas sanciones del mercado de arte; que tiene que vérselas con el gusto y los intereses de poderosos mecenas, pues su propia existencia solo es posible a través de sus encargos, por lo que acaba reproduciendo sus puntos de vista monológicos y sus expectativas señoriales.

No culpemos a Estévez por ostentar atributos que no le son exclusivos. En la cultura cubana, José Lezama Lima encarna mejor que nadie esta actitud a un tiempo irreverente y señorial. Lezama hizo lo imposible por conciliar catolicismo y homosexualidad, y aún hoy su tentativa escandalizaría a la Iglesia Católica. Creo que ningún homosexual contemporáneo acudiría al neoplatonismo de las tesis lezamianas en *Paradiso* para reivindicar el derecho a vivir su sexualidad como le dé la gana: se ha ido aprendiendo que no es necesario justificarse para ser lo que se es.

Sin embargo, el neoplatonismo de Lezama, y de hecho todo su sistema poético, es coherente con las formas artística por las que optó. *Paradiso* y

Oppiano Licario reproducen la estructura tradicional de las novelas de aprendizaje y de tesis, y entre otras cosas, ambas asimilan de la novela contemporánea ciertos procedimientos propios de los géneros poéticos vanguardistas importados a la prosa, con el fin de acentuar la expresividad del texto, así como una ingente propensión a la autorreferencia, a la autotelia.

En cualquier caso, lo que representa Oppiano Licario en cuanto personaje para José Cemí, es en lo que Lezama se ha acabado convirtiendo para muchos intelectuales de nuestra patria: un maestro. (Parece que a Lezama le gustaba ese rol. Un maestro cubano menos ingenuo, ya da igual si más o menos culpable que Lezama, se cuidaría de anunciar por ahí su profesión. Pues donde hay maestros, llueven trompetillas).

A nivel local, en la ciudad de Matanzas, no hay dudas de que el maestro es Estévez. El maestro de ceremonias...

En efecto, toda una zona de la obra plástica de Estévez está investida de ese halo ritual, del aura, propia de los graves ceremoniales, sean estos ceremoniales asambleas partidistas u oficios religiosos.

Helga Montalván, una vez más con la condescendencia que solo se reserva a los amigos, insiste en que Estévez amaga un gesto contemporáneo al realizar sus obras usando materiales perecederos como papel, cartulina, vegetales, cabellos, fibras. Algo que suena a arte matérico, a *material art* (no sé por qué, pero pienso en Madonna). Omite decir, sin embargo, que la inmensa mayoría de estas obras peca de un trascendentalismo majadero. Todo en Estévez recuerda a una madre que nos instruye y amonesta... regaños dulzones, reproches que toleramos sonrientes. Estévez sabrá que los materiales que usa pronto serán polvo. No importa: "polvo serán, mas polvo enamorado".

No alimenta menos nuestras reservas la visible recurrencia de ciertos motivos patriarcales en la obra plástica del consagrado artista local. El yarey de los sombreros, el humo del tabaco, el mimbre de los sillones... No es para menos. La raíz de la cultura renacentista y barroca de la que Estévez se nutre está en la antigüedad clásica, en el pasado griego. Pueblos patriarcales, donde los roles femeninos se dividían en los de esposa y de esclava, y donde solo las hetairas llegaban a jugar un papel similar al del amigo, único par real. El gineceo para las mujeres, y ya está bien... En el fondo, un puñado de pueblitos misóginos, como cualquiera de nuestros pueblos de campo.

Si queremos comprender el por qué de la persistencia, en pleno siglo XXI, de esa tan peculiar vocación de maestro, de esa proyección

cuasipedagógica en un artista plástico, tenemos que considerar el asunto dentro del marco teórico de la historia de las mentalidades. Larga duración... En Estévez, tanto como antaño en Lezama, un graduado de la carrera de Derecho, vemos otro representante de esa figura peculiar de la cultura latinoamericana que Ángel Rama describe en *La ciudad letrada*: el letrado.

Este tipo social, que en los albores de la sociedad moderna nace en el seno de la nobleza de Estado, sigue vivo en nuestras coordenadas culturales. Fueron secretarios y consejeros de Reyes, como Quevedo; juristas y abogados; científicos, maestros y preceptores; pintores académicos, músicos, poetas cortesanos como Sor Juana Inés de la Cruz. Sin ser necesariamente miembros legítimos ni prominentes del campo del poder, se diferenciaban de las grandes masas dominadas de indios evangelizados, de negros esclavos y de criollos pobres de ciudades y campos, por dedicarse en buena medida o exclusivamente a actividades intelectuales. El trabajo manual, el sudor, la vida servil, para los otros. El ocio, el crear y el pensar, es cosa de patricios y nobles. (No se infiera de lo que digo que el autor de estas líneas siente alguna preferencia particular por el nada bucólico marabú o por la grácil caña de azúcar).

Sea como sea, el arte contemporáneo encontró otras formas y medios para expresar las mismas ideas de emancipación y de aceptación de la diversidad de preferencias sexuales que defiende Estévez en parte de su obra actual. Estas formas más bien subvierten las figuras de autoridad patriarcal y sus graves ceremoniales, sea mediante su negación, sea mediante su parodia, cuando no se dan, simplemente, el derecho a representar sin patetismo lo que hasta no hace mucho estaba relegado a los márgenes del discurso artístico y de la vida social.

Basta recordar dos películas para entender lo que digo. Una es una producción de los años setenta, *The Rocky Horror Picture Show*¹, que aún nos fascina por todo su humor *glam*, su música y la maquillada perversión de sus personajes, entre los que sobresale, joven y bella, la actriz Susan Sarandon. Otra es *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto*². Varias metáforas zoológicas en las que insólitos reptiles australianos se yuxtaponen a las alegres *drag queens* protagónicas, refuerzan la tesis esencial de la película: hay de todo en la viña del señor, y hasta las más raras especies tienen derecho a la existencia.

¹ Título de la película: *The Rocky Horror Picture Show*. Año: 1975. Dirección: Jim Sharman. País: Reino Unido/Estados Unidos. Duración: 100 minutos. Género: Comedia musical.

² Título de la película: *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto*. Año: 1994. Dirección: Stephan Elliott. País: Australia. Duración: 104 minutos. Género: Comedia.

Carlos José García: el arte de ser Loscar Cejo o por una cultura de los anagramas visuales

En el contexto abordado, que es en el que Helga Montalván se proyecta, es precisamente Carlos José García quien lleva a cabo una inversión similar a la que practican las películas arriba citadas.

Dada su formación como diseñador gráfico, y su obvia familiaridad con el discurso visual de los *media* – revistas, historietas, carteles, sitios web, vallas, embalajes, video y cine – Carlos maneja con eficacia incomparable los motivos de los que el *pop art* se apropió hace ya medio siglo.

Los colores de sus trabajos son llamativos, estridentes, como los de las portadas de las revistas de masas. Los tipos y la organización de los tipos en el espacio visual de sus obras remiten directamente al uso del texto con fines expresivos en los vehículos impresos de amplia circulación. Vehículos que pretenden agrandar, complacer a públicos amplios, que tienen como misión promover la venta y estimular el consumo.

Susan Sontag sostiene que lo *camp*, claramente relacionado con el *pop*, es estridencia y mal gusto deliberado, en otras palabras, que tiene una vocación anticlásica, pero no añade que se explica fundamentalmente en un contexto urbano, sobre todo en las grandes urbes donde conviven heterogéneas multitudes: inmigrantes internos y externos, gente de los más variados estratos socioeconómicos, razas y preferencias sexuales. Umberto Eco la completa en su indagación sobre el *kitsch*, y señala la relación entre lo *camp* y la cultura de masas, que gana carta de existencia en el marco de la sociedad urbana contemporánea. El fácil efecto emocional del *kitsch* tiene para Eco una correlación más o menos clara con la vocación comercial de los medios, que, como sabemos, solo se explica en el contexto de la industria publicitaria. (Eco, la verdad, no hace más que invertir el signo de las aversiones de Adorno con respecto a la industria cultural).

Algunas obras de Carlos José García consisten en autorretratos sonrientes en carátulas de *Playboys* imposibles. Carátulas que lo subvierten todo. Subvierten el discurso de la pornografía de masas, que resalta la belleza femenina y relega a los márgenes a transexuales y travestís; carátulas que parodian de paso, como deformación y caricatura, lo que ya era en sí hiperbólica imitación: la hipóstasis de los atributos de la femineidad que caracteriza a las *drag queens*.

Nada más lejos de la intención de Carlos, por supuesto, que reivindicar a olvidadas Priscillas. (Que lo hagan ellas, qué diablos. Sabemos perfectamente que Carlos se encuadra en lo que solemos llamar de macho

cubano). Helga nos revela que el propósito de Carlos José García es otro: sencillamente, jugar.

Con la devoción de una novia, la crítica reconoce, y pone en las alturas, tal intención discursiva, así como los procedimientos mediante los cuales el artista cardenense realiza sus objetivos. Se trata, una vez más, del arte en su dimensión lúdica.

Helga la crítica echa mano a Umberto Eco para legitimar las prácticas de Carlos, en particular al Umberto Eco de *El péndulo de Foucault*, aunque creo que igual habría podido acudir al Henri Bergson de *La risa* o al Johan Huizinga de *Homo ludens*. En mi modesta opinión, el Umberto Eco de *El nombre de la rosa* hubiera sido más pertinente, y convincente, por todo lo que presupone en la novela el segundo volumen aristotélico de *La poética*, dedicado al estudio de la comedia, volumen que echa al fuego el áspero personaje de Jorge de Burgos. (No sé qué opinan ustedes, pero yo sospecho ya que a Helga Montalván le encanta el jueguito).

En honor a la verdad, creo que no hace falta ir tan lejos (concretamente, a Italia) para comprender a Carlos José. Apuesto a que él mismo aceptaría que no se dedica a otra cosa que a reiterar el viejo arte cubano del choteo. Y nada de remitirnos ahora a Mañach o a Fernando Ortiz para entender el concepto. Cualquier cubano de a pie sabe a qué nos referimos.

Sin temor a exagerar (él, no yo; sé que no exagero), Carlos José García eleva la trompetilla a método artístico. Lanza tizas contra la pizarra profesoral, convencido (con razón) de que alguna niñita abúlica o insegura acabará por reírle la gracia. Después de todo, tenemos que reconocer que no hay demasiada distancia entre el medio artístico cubano y una escuelita municipal. Y mucho menos cuando ese medio es la municipalidad matancera.

En *Las reglas del arte*, Pierre Bourdieu insinúa que la especularidad, la intertextualidad y la autorreflexividad propias del arte contemporáneo son en buena medida el resultado de la emergencia y de la formación de un campo artístico e intelectual autónomo. Campo social con leyes propias, con reglas tácitas que conforman una compleja *doxa*. Solo el que sea capaz de recordar sus comienzos en la farándula, podrá evocar el tiempo, los sobresaltos y el esfuerzo que le toma a un individuo asimilarse a este campo, reconocer los santos y señas de cualquiera de sus múltiples grupos.

En la escuelita primaria municipal sucede más o menos lo mismo. Y algunos descubren que conviene hacerse el chistoso para ganarse la aceptación de los niños malos, de los pilluelos del aula. Para ser uno más entre ellos. Carlos José parece recordarlo y ahora lo extrapola al mundo de la farándula: es el niño

malo de las artes plásticas en Cuba, el chistoso supremo. Les tira trompetillas a las figuras maestras del medio, a los teóricos y artistas consagrados. Se mete con todo el mundo y no deja títeres con cabeza. Él sabe que no se molestarán: a fin de cuentas, son sus compañeritos de escuela (de la Escuela Vocacional o de la Escuela de Diseño). Esos compañeritos que hoy encuentra en galerías y cines como antes nos encontrábamos frente al terreno de pelota o en el parque del barrio. Nos prestamos o nos robamos los libros, hacemos copias piratas de discos que luego nos regalamos, nos intercambiamos las novias. (Nada que objetar: las poblaciones pequeñas son inevitablemente endogámicas).

Cada día que pasa, Carlos José depura más su método, el de la trompetilla: cada vez más, sus implicaturas discursivas las comparten menos personas, unos pocos privilegiados de su ámbito, sus allegados (gente de muy sonoros nombres, como Loscar Cejo, Annod Narak y Obi Wan). En un camino que nada teme al solipsismo ni al tedio anagramático, intuyo que Carlos se inventará una posición única en el campo intelectual y artístico cubano. Él es y será el único y último representante de tal posición: sus obras, y el sentido de estas, partirán todas de sí y concluirán en sí mismo. Ole con ole con ole, déjenlo que baile solo...

Sin embargo, mientras no llegue esa hora, y Carlos nos siga sometiendo a sus trabajos, tendremos que vérnoslas con un problema: de tanto jugar, se acaba identificando al objeto artístico, y por carambola a sus receptores, con un juguete. Creo que a nadie le gusta sentir que lo tratan como a un juguete. Me atrevería a afirmar que ni siquiera Carlos.

Al final de su *Homo ludens*, Huizinga se interroga sobre el sentido del juego, sobre cómo puede librarse el hombre del círculo vicioso del juego, ya que en la cultura humana todo es susceptible de ser entendido como tal. El notable erudito se responde de modo religioso, orientándose hacia lo supremo. Yo no le sugeriría a Carlos una meta tan alta: no debe de ser fácil alcanzar con las tizas una pizarra colgada en el Paraíso. Quizás Carlos José pueda mirar hacia otra parte: al frente, a su alrededor, en torno suyo. Va y hasta a su propio interior. ¿Será que no quiere, o no puede, comunicar lo que ve y siente? ¿Será que no siente?

Yo no le doy vueltas: quizás Carlos José no tenga nada que decir.

Abigaíl González, el sadismo a escala de crepúsculo

Abigaíl González Piña, en cambio, sí parece querer comunicarnos algo.

En varios de sus ensayos sobre este fotógrafo, y con la cuidada discreción que nos merece alguien con quien hemos tenido un affaire, Helga

Montalván insiste en separar a este artista de la adscripción efectuada por la crítica de la obra del mismo al discurso de género y a la problemática de la violencia contra la mujer. Según ella, las claves para entender una parte de la obra de Abigaíl habría que buscarlas en la pornografía. Más específicamente, en su intención de provocar y de escandalizar al público con temas pornográficos, o de hacerlo cómplice apelando al voyeurismo de todo espectador.

En realidad, la violencia contra la mujer y la pornografía no se excluyen por fuerza. Solo que la pornografía no suele denunciar esta violencia, sino más bien refrendarla. Basta con leer a Sade para comprobarlo. De Abigaíl, precisamente, lo que nos interesa es su inconsciente e inconsistente coqueteo con el sadismo.

Se recuerda demasiado del Marqués de Sade lo que hoy podríamos reducir a pornografía o a mero inventario de parafilias – de ellas está llena *Justine* – y se olvida aún más la abundancia de parrafadas ético-filosóficas en sus libros. Dos centurias antes de que se considerara un hecho legítimo, Sade anticipa el relativismo moral y la anomía que caracterizan al mundo contemporáneo. Sus curas corruptos y corruptores no se contentan nunca con saciar sus deseos, sea cual sea el grado de perversión de estos. También necesitan legitimarlos. Para justificar el placer que les produce el daño que infligen a sus víctimas, se comparan a las fieras de la Naturaleza. Si Dios le dio al lobo los instintos asesinos que lo llevan a cazar a los mansos corderos, y aceptamos con naturalidad este hecho, por qué horrorizarnos entonces ante la naturaleza de nuestros propios instintos, preguntan – retóricamente – sus personajes, al tiempo que violan a una adolescente o ponen en práctica el pecado de la sodomía. No podía esperarse otra cosa de la extensión del racionalismo ilustrado al campo de la moral.

Ya estamos tan habituados a la sociedad secular que hemos perdido de vista que el verdadero destinatario de los ataques ideológicos de Sade fue la Iglesia, y en particular, la moral sexual del Catolicismo. Después de todo, una institución que demonizó el placer sexual y que proscribió, por ejemplo, el sexo dorsal, reduciendo las múltiples posibilidades físicas a unas contadas posiciones, bien que se merecía la virulencia de un Sade. Pero reducir la obra de Sade al componente pornográfico es cuando menos un anacronismo; el que cometen deliberadamente muchas de las adaptaciones de su obra a los gustos del lector contemporáneo. Sade también fue un maestro de la blasfemia, en la acepción original de esta palabra. Sus páginas están pobladas de iglesias que se destinan a la celebración de orgías; de esperma de candelabros que se confunde con el esperma de los frailes; de crucifijos que exploran la cavidad

anal de trémulas muchachitas. Sus violadores no juegan exclusivamente al lobo y a caperucita: insisten muy a menudo en oficiar misas negras.

Varias de las series fotográficas de Abigaíl, como, por ejemplo, *Hormonalmente tuyo*, proclaman de forma errática dos tesis contrarias y al mismo tiempo complementarias: la orgullosa dominación masculina, manifiesta como sadismo y como donjuanismo; el terror de Ulises a dejarse seducir por Circe.

Como el Marqués de Sade, Abigaíl parece combatir la moral sexual predominante de un país a través de la representación artística de sus prácticas sexuales, de diversas parafilias, del homoerotismo, etc. Era de esperarse que algo así pasara en Cuba, si consideramos que somos una nación que ha politizado dos veces la sexualidad en menos de cincuenta años. Primero como mecanismo de censura o de bloqueo intelectual, en los años setenta; después como simulación de libertad, en los últimos quince años.

De cualquier modo, el esfuerzo del fotógrafo entraña mucha futilidad. En un país donde la cultura portuaria de burdeles y de prostitutas, y la promiscua cultura del barracón de las plantaciones de caña, siguen vivas y se aúnan en nuestras ciudades en las palabras bayú y singlar, palabras más frecuentes que nunca en nuestra variante insular del idioma, este era tal vez el último tema al que debíamos dedicarnos.

Contra todos los pronósticos, las armas de Abigaíl son también bastante similares a las del Marqués. Digo contra todos los pronósticos, porque incurrir en los recursos del sadismo como tesis moral en pleno siglo XXI, es como mínimo un contrasentido. Es pasar por alto que la prolífica industria pornográfica ha explotado hasta la náusea todas las variantes posibles de la sexualidad, reduciéndolas a objetos de consumo. Sea lo que sea, nada ofende ya los valores establecidos, si es que queda aún algún valor establecido, con tal de que se pueda comprar y vender en una tienda o un quiosco.

Sade apela a la ofensa, al atentado al pudor, mediante la representación y la exposición de la desnudez femenina y de diversas prácticas sexuales, entre ellas las homoeróticas, en una época en la que la Iglesia aún dictaba normas de comportamiento moral y estaba entrelazada al Estado. El mundo de los instintos que refrenda el Marqués es al mismo tiempo y más bien el mundo del logos, el ámbito de la razón dominante de la Ilustración, que hace tabla rasa, a través de la crítica, de tabúes y prejuicios de todo tipo. Hoy ya nos da lo mismo saber si estos prejuicios son la virginidad y la castidad femeninas o el temor inmemorial a los gatos negros y a los vanos de las escaleras.

Al usar los motivos del sadismo, Abigaíl se queda, tal vez sin saberlo a ciencia cierta, prácticamente con lo más puro del gesto racional del Marqués: el gesto dominador.

En la serie *Hormonalmente tuyo*, una de las modelos se masturba. El punto de vista del fotógrafo se impone en la foto. Es evidente que la foto es pura pose. Más que darse placer a sí misma, la modelo parece protegerse de la mirada fotográfica. Como si intuyera que la voluntad artística del creador podría o habrá de jugarle alguna vez una mala pasada. La figura femenina se ve incrustada contra la cama y contra la parte inferior del marco. La mirada voyeur parece pasarle por arriba, indetenible, como si de hecho ni siquiera le interesara ese cuerpo desnudo, como si lo único que de verdad le interesara fuera el acto mismo de someterlo, de tenerlo tendido, rendido, en ese lecho. El derecho a mirar, el mero desnudarse ajeno, constituyen ya su victoria.

Los muslos alzados como columnas de la modelo, rígidos, antinaturales – la verdad es que nunca he visto a ninguna masturbarse así – delatan una tensión entre dos seres, la modelo y su fotógrafo. La figura femenina todavía se resiste, como esas mujeres indecisas que te dicen que no quieren, pero en realidad, más temprano que tarde, sí. Para la mirada fotográfica, sin embargo, los muslos ya no son ni siquiera un obstáculo que trasponer. Ahora no pasan de un estorbo visual.

De lo que se trata, para el voyeur, es de llegar cuanto antes al final, a la pared, sin excesivos rodeos. Parece como si la mirada fotográfica quisiera reducir ese cuerpo a la misma naturaleza objetual de todo lo que le rodea. Igualarlo a ventiladores, ventanas, mesas de noches, adornos... Le hace una cama, después la hace cama... La mirada le impone al cuerpo vivo la deprimente precariedad de su entorno, intenta aniquilarlo. (La verdad es que es imposible lograrlo: tenemos ante los ojos un cuerpo demasiado bello).

Todo lo que pretende el voyeur es concretar cuanto antes las cosas, darlas por hechas, finalizarlas: desnudar el cuerpo, acostarlo, abrirle las piernas, captar el toque de los genitales por la mano. Nos hace ver; nos restriega en la cara su victoria. Para él, capturar este instante ya equivale a la posesión, al acto sexual y al propio orgasmo (no importa de quién ni en qué orden). Reduce todo un proceso a un único acto. Reduce el acto a lo que constituiría su fin. El fin del acto como fin en sí. Sutilmente, la mirada fotográfica le está anunciando a la modelo: “ya está, ya terminé contigo, ahora pasemos a la próxima”.

De hecho, es así como se contempla la serie: vamos a ver la próxima. Es una sucesión de victorias, el álbum de un Casanova. Si el autor hubiera sido

más honesto y a la vez más cínico, hubiera podido cambiar el título de la serie a “hormonalmente tuya”. Porque la figura masculina, el sujeto, no pertenece a ninguna. Es a él, aparentemente, a quien todas pertenecen. Bellas modelos que el personaje/fotógrafo nos dice poseer sobre la mesa, en el sofá, en el baño, en la cama, en la meseta de la cocina, entre los platos sucios del fregadero, sobre los restos de comida, en toda la vasta geografía de una casa. Una parte de sus fotos parece hacerse eco de aquel comportamiento, tan propio de los adolescentes masculinos, en que el orgullo viril se manifiesta como divulgación de lo que fuera en su momento un evento privado, un acontecimiento íntimo.

Sin embargo, el personaje masculino de la serie nunca nos parece seguro. Se ve rígido en las fotos, casi hierático, demasiado a la defensiva. Sus ropas son como una coraza, como si para él desvestirse representara un peligro.

Sabemos que todo seductor le teme a la impredecible y siempre sospechosa inocencia de caperucita. Teme a terminar como el lobo del cuento. Es un terror que asimila a Don Juan, a Casanova y a la pobre fiera del relato infantil. Y después de todo, está más que justificado. El mito de Don Juan, tanto como el de Casanova, surge en un contexto de relaciones sociales y entre los sexos sumamente tensas: el contexto de las cortes europeas. Por cada victorioso Don Juan, hay cientos de pobres diablos convertidos en juguetes de la veleidad y de la voluntad de las cortesanas. Estos nunca estarán completamente seguros de poseerlas, no llegarán a saber si en lugar de seducir fueron en realidad seducidos por ellas en pro de indescifrables propósitos: ascenso social, protagonismo, compensación psicológica, la satisfacción de un fugaz deseo, los caprichos de la vanidad de una mujer (nadie es perfecto, tampoco las mujeres).

En la foto, por ejemplo, en la que una linda modelo (la misma que fingía masturbarse) está tendida en un sofá y el personaje masculino posa sentado a su lado, la mirada fotográfica trata de divulgar, por el encuadre, la organización de los planos y la composición de las figuras –el cuerpo femenino en posición horizontal, el masculino en la vertical– la hegemonía masculina. Pero pese a todo el significado de dominio masculino que de modo tan teatral el creador le impone a la escena, esta (la modelo, también la escena) se le va de las manos. La vitalidad y la belleza del cuerpo de la mujer, así como el gesto coqueto y la leve sonrisa, más insinuada que perfilada, remiten inmediatamente a la figura de las coquetas, de las cortesanas juguetonas, que tan bien representaron Boucher y Fragonard, y que tanto deben haber aterrorizado a un Casanova. El desenlace trágico de la novela epistolar de Chordelos de Laclos nos recuerda siempre que ni un cínico o depravado como Valmont está totalmente a salvo de las malas artes de una Marquesa de Merteuil.

Acaso sin proponérselo (pero y eso qué importa), el fotógrafo Abigaíl González alude y actualiza en esta foto uno de los más remotos terrores masculinos: el temor de Ulises a que la bella Circe lo convierta en cerdo, como hizo con tantos hombres. Algo de este terror mítico asoma en la sin dudas más bella foto de la serie: aquella en la que una modelo femenina expira el humo de un cigarro, y el aire nebuloso de sus pulmones invade la atmósfera escasamente iluminada de la habitación. Indiferente a la mirada fotográfica, dueña de su propio ámbito, esta figura femenina, con una gran trenza que le corre por la espalda, nos obliga a enfrentarnos a varias imágenes primordiales de la mujer: la mujer como bruja, con poderes y artes sobrenaturales que escapan al ámbito y al dominio de la razón; la mujer como pitonisa, lectora de los secretos del destino; la mujer como sirena, canto arrebatador, encanto, llamado que destruye a los hombres; la mujer como madre, como tierra fecunda, cuerpo de toda creación.

No le pidamos peras al olmo. Ni siquiera Abigaíl podría resistirse a tantos poderes juntos.

Sheyla Castellanos: del encausto a la sangre, yo, la célibe, o por qué (ya) no quiero quitarme las faldas de la seducción

La pintora Sheyla Castellanos parece estar perfectamente consciente de las fisuras del discurso artístico de Abigaíl. De sus (ingenuas) perversiones tanto como de sus terrores.

Helga Montalván, la crítica, con una objetividad que solemos reservar al trato con nuestros enemigos, nos muestra que en la otra artista matancera la representación de la mujer como sexo débil, como animal doméstico, no es más que una sutil y divertida ejercitación del arte de la ironía. Es como si Helga supiera que Sheyla sabe cuáles son los dones de diosas que a ambas, como bellas mujeres, les corresponde (...yo sé que tú sabes que yo sé/qué se yo, qué sé cuanto...)

Sobre el presupuesto de este conocimiento compartido por la pintora y por su crítica, tácito arsenal nuclear, Helga Montalván señala lo que nadie, a no ser ella misma, podría ver. Que Sheyla se está mofando en sus dibujos, en apariencia los más complacientes, del discurso de la dominación masculina.

La burla es perfecta, incluso en aquellos casos escandalosos en que se realiza una feminización de la figura del hombre abusando de motivos clásicos ampliamente reconocidos, como sucede en el dibujo de *El ángel de Allied*. Es

como cuando te burlas de alguien sin que se dé cuenta, pero dos o tres cómplices, tus verdaderos destinatarios, sí captan el chiste.

Sheyla – Helga más, mucho más – nos recuerda a Sor Juana. A la Sor Juana Inés del famoso autorretrato: “este que ves, engaño colorido...” Por supuesto, recuerdan a Sor Juana no por el contenido del soneto. La monja jamás habría podido, ni se habría atrevido, y probablemente no habría querido, exponer su desnudez en público. La recuerdan por la terrible inteligencia; por el modo sutil en que invierten y desmontan un género. Sor Juana se divirtió con uno que tenía cierta tradición en su época, el soneto de retrato y de elogio a una dama. La poetisa mexicana cambió la perspectiva de la voz autoral. Ahora hablaba una mujer, desmintiendo los halagos masculinos. Se vio a sí misma en sus versos como polvo, hueso, como nada... cristalinos tópicos barrocos.

Sheyla hace algo similar en *El ángel de Alíed*: sigue la tradición pictórica del desnudo de la mujer yacente, solo que sustituye el cuerpo femenino por el cuerpo de un hombre, sin renunciar a la inmensa mayoría de los motivos de siempre, desde la postura sensual de abandono, entrega o reposo, hasta los gestos de las manos o la expresión del rostro.

Analizando otro notable dibujo de Sheyla en un ensayo, dibujo titulado *El lecho infinito*, Helga señala el parentesco de la figura femenina con la Madame Recamier de David, aunque haciéndonos notar un detalle importantísimo: en el dibujo de Sheyla, la mirada, carente de ternura, se desvía del espectador, se retrae, como si la mujer de salón empezara finalmente a sentirse fatigada, de vuelta ya de tantas cosas...

Otro de los dibujos de Sheyla, de hecho, hace mucho más explícito este paulatino cansancio, que deriva en aislamiento: representa una figura femenina sentada en un sofá, de espaldas, contemplando un cuadro. Helga nos dice, acertadamente, que el bodegón del cuadro es la pura apariencia superpuesta a lo que ya es de por sí apariencia. Superficie de significantes carente ya de sentido: mera decoración. Géneros vacíos, conjuntos de convenciones sociales y pictóricas que aún ejercen su poder, que acaso ofuscan, pero que no gozan ya de legitimidad alguna entre los que las obedecen. Se les hace caso como a un viejo gobierno o a una película tonta de domingo. En este dibujo, la figura femenina representada por Sheyla es como la Venus de Velázquez, pero ya sin vocación narcisista. No le hace falta el espejo. Tal vez sea mejor ver una naturaleza muerta que una naturaleza cansada o moribunda.

Helga Montalván, libido y teofanía

Lo que la mirada fotográfica de Abigaíl solo puede captar con fascinación horrorizada, sorpresa en la que convergen por igual la atracción sexual y la aversión, Helga Montalván lo recrea con el sosiego y la familiaridad con que se lleva un lunar junto al ombligo o se prepara el café de todas las mañanas. Es lógico, pues ella misma es una de esas diosas que las modelos de Abigaíl refieren.

Si Abigaíl contempla a la mujer como exterioridad, como naturaleza que la razón sádica debe someter, pugnando por igualarla a los utensilios de la vida doméstica, Helga instituye en sus dibujos una representación de la mujer que parte de otra perspectiva: esencialmente, su propia experiencia. No solo su experiencia personal, aunque hay mucho de confesionalismo en su obra. Me refiero también a su experiencia como crítica, como estudiosa de la Historia del Arte y como profesora.

Su exposición de la desnudez femenina y del deseo sexual, manifiesto tanto en los motivos homoeróticos como en la masturbación, es mucho más que pornográfica y no tiene nada de sádica. La pornografía se circunscribe al área de lo sexual, de los instintos, de la mera reiteración mecánica y de la concreción: su meta es excitarnos y hacernos eyacular... cuanto antes.

Un análisis iconográfico de los dibujos de Helga, sin embargo, revela inmediatamente muchos más motivos que los estrictamente pornográficos. Algunos vienen de la tradición clásica y renacentista de la representación del cuerpo como teofanía. Otros de la pintura erótica del Rococó o de los movimientos artísticos de fines del XIX e inicios del XX, refuncionalizados por ella. Otros de la expresión de la experiencia onírica en la pintura de las vanguardias históricas del siglo XX, en particular del Expresionismo.

El artista Abigaíl, en las fotos de *Hormonalmente tuyo*, tiende a inmovilizar a sus modelos, como un violador judoka que juega a reducir a la víctima a la obediencia; les aplica una llave. Nos fuerza a mirar cómo las derriba contra el suelo o la cama, las aprieta contra el fregadero, las encierra en el baño, les pasa victoriosamente por arriba, aplastándolas. El ángulo, el punto de vista, casi nunca se pone a la altura de las retratadas. Predomina una mirada de superioridad. La composición de sus interiores abusa de líneas de estabilidad y de fuerza: las líneas de la cama, las líneas de las mesitas y los sofás, las líneas arquitectónicas de las paredes. Lo más inestable en sus fotos suelen ser los cuerpos femeninos: si no están inmovilizados, son cuerpos desequilibrados; cuerpos ladeados, cuerpos bocabajo, cuerpos acucillados o

en caída. Como el cuerpo de la modelo (otra vez la que fingía masturbarse) que tiene que apoyarse con las dos manos en el piso para no caerse de la cama.

Todo lo que persigue la mirada de Abigaíl con estos desequilibrios es poner a sus venus púdicas en situaciones en las que peligre el pudor: en la foto en la que la modelo pende en el borde de la cama, por ejemplo, sin la defensa de sus manos, las nalgas de la muchachita quedan expuestas al aire, vulnerables. (Por suerte, como ya vimos, a veces sus modelos triunfan, logran ser algo más que el objeto de un capricho fotográfico. Es el caso de esa diosa sedente y fumadora que asume una posición de parto y al mismo tiempo prenatal: equilibrio primitivo y completo, planeta que se pare a sí mismo).

En los dibujos de Helga Montalván, en cambio, todo tiende al movimiento y a la liberación del cuerpo aprisionado y a la vez prisión. Y más bien se ignora el concepto de pudor. No se ofende ni se transgrede: sencillamente, no hay de qué avergonzarse. Ni impudicia ni vergüenza púdica.

En efecto, las curvas de la anatomía, las sábanas ondulantes, las relaciones de composición que establecen entre sí las figuras femeninas, los motivos alegóricos o decorativos, los contrastes cromáticos, sugieren significados de movilidad, nos hacen pensar en el oleaje, las mareas, las corrientes submarinas, en un vasto mar sin control.



Helga Montalván, *De la serie Sueños obra 3, Serie Sueños, (2009)*

Y en lugar del placer sádico, en el que el gozo deriva del sometimiento del cuerpo ajeno, Helga Montalván proclama la emancipación del cuerpo propio, la satisfacción del deseo a través de la masturbación. No es el placer como dominio, sino el placer como grito – ¿gemido? – de independencia.

Varios motivos en todas las figuras de la serie refieren claramente este placer erótico. Las cejas arqueadas, la barbilla inclinada hacia arriba, los ojos cerrados, los muslos abiertos, la mano cercana al pubis, la exposición del sexo. Más que los desnudos femeninos de Cranach, Tiziano o Rubens, en los que el pudor obliga a velar o cubrir la genitalia de la mujer, los dibujos de la Montalván recuerdan las imágenes patiabiertas de las mujeres de Boucher y Fragonard. Pero curiosamente, la boca se mantiene cerrada, distanciándose de las representaciones del éxtasis en la tradición mística en las Artes Plásticas. Es como si hubiera una voluntad de atenuar la expresión del gozo de los personajes, de no llevar la representación a los extremos del paroxismo, de mediar o revestir esa experiencia con los signos de una realidad diferente, desgajándola de la contingencia del instante, de las vicisitudes de la carne, de la desesperada agitación y lo efímero.

Uno de esos signos es el dedo índice extendido. Hay una resonancia en este del gesto de bendición del Cristo Pantocrátor, figura mayestática recurrente en la iconografía cristiana. Al mismo tiempo, este signo refuncionaliza el motivo del índice de Dios en *La creación de Adán* de Miguel Ángel. El dedo capaz de infundir vida, de dar origen a la especie humana.

La apropiación de dichos motivos por parte de Helga, obviamente, se aparta de la representación cristiana del cuerpo de la mujer como lugar de pecado, presente en Miguel Ángel tanto como en los pintores cortesanos del Rococó francés. En su lugar, sus dibujos proponen el carácter divino del deseo femenino, su majestad y su triunfo.

Helga diviniza – le da categoría cósmica y religiosa – a la libido y a la masturbación.

Noli me tangere

Tal intención discursiva se potencia mediante el uso coherente y conveniente del resto de los elementos pictóricos en las piezas.

En la mayoría de los dibujos, por ejemplo, la composición se basa en el cruce de líneas diagonales. Los cuerpos yacentes se abren. Codos y rodillas se prolongan de forma simétrica, como las aspas de un molino.

Considerando el conocimiento que la Montalván tiene como historiadora del arte de la tradición clásica del desnudo, y del predominio en esta de las posturas corporales casi plenamente horizontales o verticales (pienso en Giorgione y en Botticelli), así como de la hegemonía del uso de la perspectiva frontal paralela, llama la atención que en esta serie la composición se inscriba en una práctica muy socorrida en la pintura religiosa que recrea el pasaje bíblico de la Resurrección, y en particular del *noli me tangere*.

Si observamos algunos de los cuadros más destacados de dicha tradición, como los de Andrea del Sarto y de Correggio, podremos comprobar la presencia en buena parte de ellos de la composición en diagonal creada por el conjunto de los cuerpos de María Magdalena y de Cristo.

“No me retengas, no me toques, no me demores”, le dice Cristo a Magdalena arrodillada. Sintiendo llamado al cielo, junto al Creador, rumbo a un destino más alto y trascendente, las palabras y el toque de la mujer en este instante son una distracción imperdonable.

Cristo encarna aquí el principio masculino de la seriedad, la responsabilidad, la atención a los asuntos de interés público, aquello que Freud define como principio de realidad. Nada expresa mejor este principio que la exaltación del sacrificio, de la vida como calvario y dolor, y que el lugar de sufrimiento por excelencia: la cruz. La verticalidad de la cruz, su ostentosa estabilidad, invocando el martirio de la carne.

María Magdalena encarna el principio contrario, el del placer. Es la pulsión, la emotividad descontrolada; despilfarro de energías, de recursos, de tiempo. La que retiene y demora, la que distrae. Es la que está más cerca de la tierra, a ras del suelo, a nivel del horizonte. Es la que convida a acostarse, la que impide ascender.

Helga parece incorporar, apropiarse con orgullo de esta idea desestabilizadora; la hace el centro de sus dibujos. Sus personajes femeninos están echados en la cama, tumbados, entregados al reposo, al sueño, al placer. Tienen los brazos y las piernas abiertas, o sensualmente cruzadas. Son mujeres que arden de amor: cruces caídas ellas mismas.

La actitud, sin embargo, no resulta hostil o desafiante, como si los personajes de la serie no quisieran enmarañarse en las amarguras de una lid. No sentimos la rudeza de quien agrede por sentirse ofendida. Más bien se nota un alegre abandono, un cuidar de sí misma que no es totalmente desdeñoso con el otro, a pesar de la dulce negligencia.

Es como si su personaje nos dijera: “¿que no te toque?... muy bien, pues entonces me toco a mí misma”.

Las apariencias y el límite (de la representación)

Helga Montalván – la crítica – es devota confesa de la obra de Jorge Luis Borges. De cuentos como “Las ruinas circulares” y “Funes el memorioso”. No es en lo absoluto casual que algo de las técnicas de representación borgianas esté presente en sus dibujos.

Borges problematiza la percepción y la representación de la realidad en relatos como “Las ruinas circulares” y “El sur”, provocando dudas en sus lectores con respecto al carácter real o imaginario, vivido o soñado, de la historia que cuenta. Información de gran verosimilitud histórica, estrategias de caracterización de los personajes que entrecruzan el género ensayístico, la biografía y el testimonio, y el punto de vista narrativo que se identifica con la experiencia del protagonista del cuento, etc., estimulan la interpretación de los textos en clave realista. Sin embargo, algunos datos puntuales, como el soñador que se descubre soñado en “Las ruinas circulares”, o el imposible reconocimiento del protagonista Juan Dahlmann poco antes de la riña en el cuento “El sur”, introducen una contradicción lógica, una suspensión extraordinaria de las leyes naturales, que está en la raíz del efecto fantástico de algunas de las obras más elogiadas del escritor argentino.

Si observamos los dibujos de la serie *El sueño* en su condición de serie de obras, comprobaremos que también aquí los modos de representación o mimesis oscilan entre dos extremos: uno que podríamos considerar realista, clásico, tradicional, y otro de valor opuesto: subjetivo, onírico, idiosincrático.

El punto de vista en el primero de estos dos modos tiende a asimilarse al de un observador o testigo que tiene la posibilidad de contemplar de modo objetivo la escena. Es fácil reconocer en los dibujos los elementos propios de la habitación privada, de la alcoba, en la cultura occidental. Cama, ropa de cama, almohadones, paredes, persiana. El cuerpo femenino es el protagonista en todos los casos. Preside la habitación, es su centro, y las múltiples líneas de fuga que crean la ilusión de profundidad, cuando las hay, se subordinan a la anatomía humana.

En el segundo modo de representación, al contrario, los motivos figurativos asociados a la alcoba prácticamente se confunden con elementos decorativos abstractos, como espirales, círculos concéntricos y rectángulos.

Estos crean una alternancia de masas y de formas con la que se intenta equilibrar los contrastes de temperatura dados por los colores.

De cualquier modo, en ambos modos de representación el uso de los colores es subjetivo e intenso, una cita deliberada de las técnicas del Expresionismo, como si la dibujante no hubiera querido hacer concesiones ante los credos clásicos o academicistas relativos al color. Vemos azules y morados que contrastan con naranjas, rojos y sepías. Amarillos que sirven de base a manchas doradas y marrón. Tan solo la iluminación y los colores de la piel humana se rigen por los principios o ideales de verosimilitud típicos de la pintura clásica.

En dos de los dibujos, por otra parte, el punto de vista está situado arriba, como si se tratase de una representación en planta, desplazándose de las formas de encuadre tradicional de la escena en retratos y paisajes, hacia posiciones que solo el cine y la fotografía contemporáneos han sabido explotar al máximo.

Esta ambivalencia u oscilación de los modos de representación entre un extremo realista y otro subjetivo, así como la peculiar preferencia cromática y el uso de ornamentos o motivos decorativos, dan pie a una profunda ambigüedad en la interpretación de las obras de la artista matancera.

Es cierto que el propio cuadro de Courbet que inspira las piezas de la Montalván es de por sí muy ambiguo. Pero en este la ambigüedad deriva de la incertidumbre con relación al estado de los personajes. ¿Están dormidas estas mujeres? ¿Sueñan? ¿O están despiertas y fingen dormir? La respuesta que les demos a estas preguntas incide en el nivel de voluntariedad o de involuntariedad, de conciencia o inconsciencia, que les podemos atribuir a los sujetos en la situación representada. Courbet, sin renunciar a las técnicas de la pintura realista, en particular la perspectiva, el cuidado con el detalle en las texturas, los colores y la iluminación, puebla el espacio pictórico de elementos que refuerzan una interpretación hedonista. Joyas dispersas en el lecho, un florero de perfumadas flores, un frasco de vidrio que acaso contenga un agradable elixir. El pintor francés desafía subrepticamente las convenciones morales de su tiempo al representar una escena de probable homosexualismo femenino. Aunque más que mostrar, la insinúa.

En las piezas de Helga Montalván, sin embargo, la ambigüedad es de otro orden, y es mucho más compleja, porque no se restringe al nivel de las intenciones tras los actos.

Por lo pronto, resulta difícil decidir, al contemplar algunas de las piezas en las que hay dos figuras femeninas, si se trata de un único personaje que se desdobra, o si se trata realmente de dos sujetos distintos.

A ratos parece lo más obvio: dos mujeres desnudas que comparten la cama. Las manos que se ocultan bajo la almohada en una de las piezas nos dan la clave para descifrar una experiencia amorosa soterrada, dulce, prohibida. Experiencia que los personajes quisieran mantener confinada al inocente territorio del sueño. No hay señales explícitas o visibles de complicidad, de compartida consciencia: los ojos están cerrados, los cuerpos reposan. Aparentemente, estas mujeres duermen.

En otra de las piezas, sin embargo, más bien nos parece que Helga acude a la técnica de la pintura renacentista de representar en el mismo espacio pictórico diferentes situaciones espaciotemporales. Este recurso, muy utilizado en la pintura religiosa para relatar pasajes bíblicos, resulta adecuado para referir la complejidad de la experiencia onírica del deseo. Es como si la dibujante se resistiera a reducir lo que es efluvio, ondulación, flujo y espasmo, a la fijeza bidimensional de la cartulina. Como si le fuera imprescindible dar cuenta de los múltiples estados del deseo, de sus grandes momentos y de sus progresos.

¿Cuál podría ser la intención discursiva que se manifiesta en este peculiar tratamiento del material artístico? A nuestro entender, se trata esencialmente de la voluntad de relativizar el carácter sublime de la experiencia erótica. De, al mismo tiempo que se defiende y se refrenda, poner en solfa esa retórica del amor como teofanía o epifanía de la que los dibujos se hacen eco, en una suerte de ejercicio autoirónico. Expresar, dar testimonio del deseo amoroso y de sus poderes cosmogónicos; pero también ponerlo risueñamente en cuestión. Un canto lírico que se ve atravesado por las salidas de tono de la comedia y la rechifla. (Este gesto de Helga niega el principio de gratuidad que anima la obra de Carlos José García. Para ella, jugar tiene sentido, y el sentido jamás se limita al mero acto de jugar.)

“¿Con qué puedo retenerte?”

Sin dudas, los cuerpos representados en los dibujos de Helga son muy hermosos y atractivos; su sola vista despierta el deseo. Estas mujeres nos invitan a que las admiremos, a que las toquemos con la mirada, a que las gocemos. Son sublimes, casi dolorosamente. Grado extremo de la belleza, expresan un nivel de perfección corporal que desata los instintos más duramente domesticados por la sociedad civilizada. Son cuerpos que

arrebatan. Deseo irles arriba a estas mujeres, raptarlas o violarlas como el Centauro Neso quiso hacerle a Deyanira³.

Sin embargo, el otro que desea, el sujeto por antonomasia de la dominación masculina, está excluido de la representación. Las mujeres de estos dibujos se resisten a su imperio; cierran los ojos a su fastidiosa omnipresencia. En su lugar, prefieren replegarse dentro sí mismas, bucear en su interioridad, buscar refugio en el mar sin fronteras de la propia libido.

Ahora bien, esta renuncia no se traduce en orgullosa declaración de autonomía. Parece que Helga Montalván creyera que de todos los excesos, el exceso de soledad es el menos deseable. Así, aunque se experimente sin dramatismo, sin aspavientos autocompasivos o histéricos (angustia y drama sí asoman en ciertos dibujos de Sheyla), la soledad esencial de las mujeres de sus dibujos parece acusar una pérdida, denota un despilfarro de posibilidades. Uno tiende a exclamar al verlas: ¡qué desperdicio!

Lógicamente, a una seguidora del Expresionismo no le ha de resultar extraña la tesis de que la experiencia predominante del individuo contemporáneo es la de la vida dañada, trunca; la biografía personal como rompecabezas en el que se juntan despropósitos, desaciertos y pérdidas. En el horizonte promisorio y resplandeciente del sentimiento amoroso y de la libido, siempre existe la posibilidad de que surjan los oscuros nubarrones del desencuentro, el fracaso, la frustración. Quizás ese saber nutra la autoironía del discurso amoroso de los dibujos de Helga; perfecto equivalente pictórico de la irónica teoría amorosa que Jorge Luis Borges expone en su cuento "El Aleph".

Sospechamos que para nuestra crítica y artista plástica, no es que el amor y el deseo remitan a una realidad inefable que no pueden captar los signos humanos. La ambigüedad de su modo de representación no deriva de la imposibilidad gnoseológica de referir una experiencia absoluta. Es más bien como si la artista estuviera tomada por una melancolía ontológica (pero que no se pelea con la carne ni se acaba de resignar al celibato). Como si la rondara la certidumbre de que el brillo de lo divino, de lo cósmico, la terrible perfección de los ángeles a la que apunta el sentimiento amoroso, se habrán de ver prontamente velados por las contingencias del vivir, por el avance inexorable hacia la muerte, la catástrofe y la ruina. Helga se hace depositaria de este conocimiento con una sonrisa tranquila, en un benévolo *carpe diem*. (He aquí precisamente tres de sus grandes signos: conocimiento, transitoriedad veleidosa, pérdida. La libertad, desde luego, le es el más caro de todos.)

³ Referencia a la tercera esposa de Heracles en la mitología griega, a la cual el centauro Neso quiso violar al ayudarla a cruzar un río.

¿Adónde pueden conducir estos ejes temáticos que ocupan a la dibujante? Intuyo dos caminos: el solipsismo, acaso el infeliz solipsismo del Borges de la vejez; la alegre aceptación de la existencia del otro y sus múltiples vicisitudes. Ya veremos...

Mientras tanto, las mujeres de sus piezas continuarán describiendo círculos en los dulces remansos de sus sueños – oasis y treguas en la cruenta guerra entre los géneros – tejiendo y destejiendo las imágenes del devaneo amoroso, hechas calor y luz, rasgadas de placer, aunque transidas por la angustia de dos horizontes imposibles: la inmanencia absoluta y el móvil perpetuo.

Para no disipar su energía en el vacío, para no sucumbir a la entropía, estas mujeres de Helga te llaman, te piden que estés con ellas, te dejan que las cubras.

Yo acudo sin pensarlo.

Referencias

- BERGSON, Henri. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza Editorial. 2008.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Barcelona: Debolsillo. 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo, Companhia das Letras. 1996.
- CHORDELOS DE LACLOS, Pierre. *Les liaisons dangereuses*. Paris: Presses Pocket. 1999.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets Editores. 1995.
- _____. *El péndulo de Foucault*. Barcelona: Debolsillo. 2003.
- _____. *El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen. 2010
- HUISINGA, Johan. *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial. 2002.
- KANDINSKY, Wassili. *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Editorial Labor. 1993.
- LEZAMA LIMA, José. *Paradiso*. Madrid: Cátedra. 1989.
- _____. *Oppiano Licario*. Madrid: Cátedra. 1989.
- MONTALVÁN DÍAZ, Helga. *Las apariencias y el límite*. Matanzas: Ediciones Matanzas. 2009.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago de Chile: Tajarar Ediciones. 2004.
- SADE, Marqués de. *Justine o los infortunios de la virtud*. Barcelona: Tusquets Editores. 2004.
- SONTAG, Susan. "Notas sobre lo camp" In: *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara. 1996.
- WILDE, Oscar. *El crítico como artista*. Madrid: Rey Lear. 2010.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura y sociedad. 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión. 2001.