

DORA MAAR, LA MUJER QUE YA NO LLORA

Noemi Díaz Rodríguez

Universidad de Oviedo

noedr4343@gmail.com

RESUMEN

El presente artículo se centra en el estudio concreto de una de las biografías artísticas más destacadas del siglo xx (Dora Maar) y, a la vez, menos estudiadas por la sombra del gran genio picassiano con quien compartió parte de su vida. Este acontecimiento ocurre repetidas veces a lo largo de la historia del arte. La figura femenina es rápidamente asociada a su exclusiva condición de musa. En todo caso, sus nombres se tergiversan y ocultan bajo los títulos de «compañera» y «amante», encerradas en el cajón del artista, sin posibilidad de ser descubiertos o estudiados.

PALABRAS CLAVE: Dora Maar, Picasso, surrealismo, amante, fotografía.

DORA MAAR, THE WOMAN WHO NO LONGER CRIES

ABSTRACT

This article focuses on the specific study of one of the most outstanding artistic biographies of the 20th century (Dora Maar) and, at the same time, less studied by the shadow of the great Picassian genius with whom she shared part of his life. This event occurs repeatedly throughout the history of art. The female figure is quickly associated with her exclusive status as a muse. In any case, their names are misrepresented and hidden under the titles of “companion” and “lover”, locked in the artist’s drawer, with no possibility of being discovered or studied.

KEYWORDS: Dora Maar, Picasso, surrealism, lover, photography.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2022.04.01>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 4; diciembre 2022, pp. 11-29; ISSN: e-2660-9142



1. INTRODUCCIÓN

La idea básica de este ensayo es señalar nombres de mujeres totalmente silenciados por los de aquellas figuras masculinas que, ya sea por apropiaciones históricas o relaciones sentimentales, suelen colocarse en primer término, ocultando la trayectoria profesional de estas artistas. No obstante, el caso de Dora trasciende incluso física y psicológicamente, debido a su relación con Picasso. Huelga decir lo abismal de una figura como la del pintor malagueño y la enorme cantidad de estudios centrados en exclusiva en él. Cuando el foco de atención es otro, por ejemplo, cualquier persona perteneciente a su grupo cercano, la figura se ha visto afectada por el *efecto de sombra* que proyecta Picasso. En este sentido, es necesario ser consciente de ello. Debemos observar la otra cara de la moneda y cómo, dicha sombra, oscurece al resto por medio de un perverso juego psicológico, lleno de ambigüedades, críticas y falsas promesas de amor.

A sus 30 años, la joven artista se convierte en la prototípica figura del imaginario popular, es decir, en la *amante* de uno de los grandes genios del siglo xx, como es Pablo Ruiz Picasso. Pese a la existencia de una vida pre-Picasso y post-Picasso, se tiende a focalizar la atención en el momento que comparte su vida con el artista, realizar juicios de valor sobre su personalidad e, incluso, sobre su salud mental. Dora sufre así la suerte de la *damnatio memoriae* romana, aunque con matices. Su nombre, unido al resto de mujeres que compartieron (más bien, pausaron) su vida con el pintor desaparece de cualquier otro marco que no sea ese.

A partir de aquí, se realiza una necesaria revisión biográfica que, lejos de hundir la figura masculina para alzar a la femenina, son capaces de equilibrar la balanza en ambos casos. Sólo a partir de esta metodología igualitaria se consigue contrastar la información y a comprender la pluralidad de visiones que existen sobre esta historia, con la intención de hacer justicia a la figura de esta gran mujer.

2. EL PAPEL DE LA MUJER EN LA ÓRBITA VANGUARDISTA

La fotografía experimenta grandes cambios en el siglo xx. En primer lugar, el perfeccionamiento de las técnicas reduce los costes de producción y, sobre todo, de venta. La fotografía ya no es una herramienta exclusiva para el dibujo o para captar únicamente a los rostros más adinerados de la época. Los tiempos de exposición se reducen, los materiales se hacen más fotosensibles, las cámaras son más pequeñas y manejables a raíz de los prototipos de algunas marcas (ej. Kodak). Todos estos avances facilitan enormemente su comercialización y, con ello, la democratización de las imágenes, así como la llegada de un mundo más visual.

La entrada de las mujeres al sector fotográfico rinde cuentas a cualquier otro sector. En otras palabras, los avances en el terreno artístico y laboral van a la par que los sociales. Fuera del ámbito privado (es decir, doméstico) son vistas como seres extraños que amenazan el discurso de poder y el constructo patriarcal. La fotografía recurre a este mismo sistema, ofreciendo nuevos puestos de trabajo en función al sexo y a las capacidades normativamente vinculadas a éste. Así, las mujeres



son rápidamente colocadas en puestos «menores», como ayudantes de laboratorio, al considerarse trabajos de escaso esfuerzo físico. Por otro lado, este acceso está terriblemente condicionado por la capacidad económica. Generalmente, las primeras mujeres que acceden a la fotografía provienen de clases adineradas, no por ello exentas a críticas al poder «manchar el buen nombre de la familia». Más adelante, la Primera Guerra Mundial se entiende como una brecha inicial en lo que a la independencia económica femenina se refiere. Las mujeres comienzan a ocupar puestos de trabajo eminentemente masculinizados, posteriormente arrebatados a causa de la obligada regresión doméstica al finalizar el conflicto.

Los agitados años bélicos también tienen sus consecuencias en el mundo artístico. Es momento de rupturas, de avances y obras contestatarias. La pluralidad e hibridaciones sucedidas en las denominadas vanguardias históricas permite la adhesión de la fotografía como parte del mundo artístico. No obstante, esta nueva valoración depende de la vanguardia seleccionada, pues algunos artistas se mantienen reacios a considerar este nuevo arte como algo más que el hermano menor de la pintura.

Frente a tales promesas modernizadoras, ¿cómo afecta esta situación a las mujeres? El discurso libertador de las vanguardias y sus ejecutantes queda rápidamente truncado a causa de sus actos. En este sentido, las vanguardias suelen presentarse desde un plano casi celestial y benévolo, bajo el cual ocultan unas bases rígidas, reiterativas del arte anterior en algunos casos y retardatarias en otros, más aún en lo que concierne al papel de la mujer. De igual modo, los propios artistas se apellidan revolucionarios, pero se mantienen dentro del mismo discurso patriarcal de la época. Todas estas afirmaciones se desprenden, incluso, de la redacción de sus Manifiestos, como ocurre en la exclusividad gramatical de Bretón en el caso surrealista (Torrent 1996).

En el periodo comprendido entre 1920 y 1930 proliferan los nombres de pintoras y fotógrafas, pero no dejan de operar en un mundo de hombres al que incluso deben adaptarse¹. En este sentido, considerar la participación femenina en algunas de estas agrupaciones artísticas es síntoma de una actitud más abierta hacia la perspectiva de género es un acto ingenuo y ligeramente fantasioso (fig. 1).

La órbita surrealista es la principal representante de esta situación. La mujer real y concreta no es digna, sino que debe de ser perfecta, imaginada y diosa. El surrealismo es misterio, interés por lo oculto, el deseo, el erotismo, el sueño, los encuentros casuales, el azar... Y todo en relación con la mujer. Ésta es observada, pero no vista. Genéricamente asociada a una categoría objetual, como musa recreada en

¹ En esos años, las fotógrafas y artistas en general influyen en la visión sociológica de la mujer y muestran su estado de sometimiento, sobre todo, en los ámbitos más asociados a la mujer, como es la fotografía de moda. Además, no contribuyen a perpetuar los parámetros predominantes, sino que los reconstruyen y establecen los suyos propios, como es el caso de Hannah Höch o Claude Cahun. Muchas pasan desapercibidas en su momento, ya sea por su condición como mujer o porque ellas lo deciden así (empleando, por ejemplo, pseudónimos masculinos), hecho que les permite reivindicar cuestiones en su obra con una mayor libertad, aunque corren la suerte de un posible olvido posterior.





Fig. 1. Man Ray, *El grupo surrealista en 1930*. 1930, 9×12 cm, Centro Pompidou, París, Francia.
Fuente: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cj7koyr>.

función al ideario masculino. Nunca es una figura completa, sino mutilada o fragmentada a decisión del artista.

Las pocas artistas pertenecientes al grupo surrealista mantienen su estatus como creadoras, exponen, publican y son consideradas, pero no tanto como sus compañeros, y su obra tiende a reconocerse de manera más tardía. En algunos casos, las relaciones profesionales tornan a personales, siendo ellas relegadas al papel de musa (ej. Jacqueline Lamba, esposa de Breton).

3. BIOGRAFÍA DE DORA MAAR

Henriette Théodora Markovitch nace el 22 de noviembre de 1907 en París. Tres años después, sus progenitores deciden emigrar a Buenos Aires. La familia cambia de domicilio en la capital argentina con bastante frecuencia, todo en función del trabajo del padre (arquitecto), cuyo éxito crece por momentos. Rápidamente, estos viajes aumentan los kilómetros, alternando estancias entre Buenos Aires y París, que Dora continúa hasta 1929. Desde entonces no regresa más la Argentina de su infancia, que considera «falta de espíritu artístico» (Combalía 2013, 44).

De origen francocroata, la joven Dora muestra así un espíritu crítico de manera temprana. Habla francés y español a la perfección, y cuenta también con algunas lecciones de inglés. Su infancia transcurre con tranquilidad, pero también

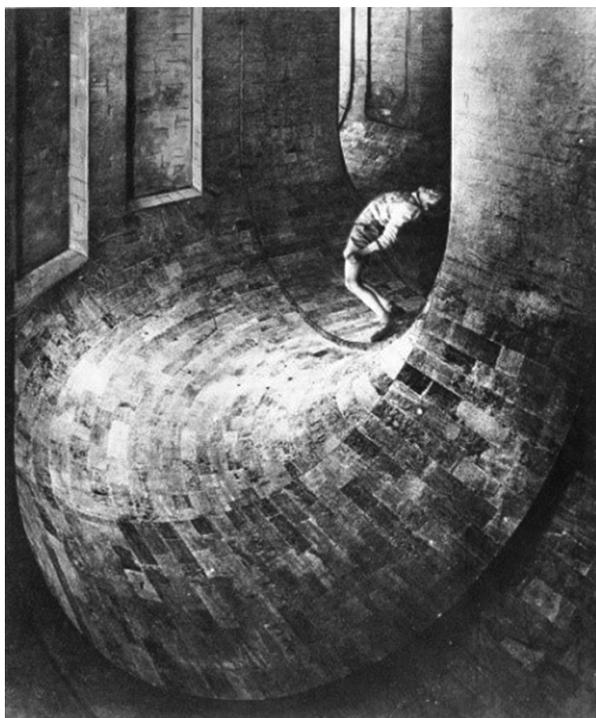


Fig. 2. Dora Maar, *Le Simulateur*, 1936, 48,7×35,1 cm,
Fotomontaje, Centro Pompidou, París, Francia.

Fuente: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cpg4LE6>.

de manera solitaria, gestando poco a poco el título de mujer esfinge. De hecho, al conocerla por primera vez, Françoise Gilot (2017) añade que «se llevaba a sí misma como si fuera cargada con el Santo Sacramento». Tales atributos son, a su vez, herencia de sus progenitores. De su madre guarda cierta severidad y una gran elegancia. Al ser modista, su influencia también se plasma en algo ya advertido por Dujovne Ortiz (2013), como son los extravagantes sombreros con los que el pintor malagueño retrata a Dora años después y que, incluso, considera un símbolo premonitorio de su locura, cuando son un recuerdo de su madre. De su padre, obtiene ese aire melancólico, pero también el interés por la fotografía, inicialmente arquitectónica. En estas primeras imágenes, ya se puede observar una visión pre-surrealista y continuada en obras posteriores (fig. 2).

Entre 1923 y 1926, la joven estudia pintura, fotografía e interiorismo en la Escuela de Artes Decorativas parisina y, al año siguiente, se matricula en la Academia de André Lhote. Bajo sus enseñanzas conoce los rudimentos de la pintura de Cézanne, algo inseparable de su producción artística posterior (década de 1950), otra prueba más para negar la exclusiva influencia picassiana con la que se califica su obra.



En este entorno, conoce a Henri Cartier-Bresson mientras practica su famoso *instante decisivo*. A la vez, Dora comienza a salir a la calle a fotografiar. Estilísticamente, en la fotografía de aquellos años domina una triple influencia: la visión del fotógrafo ruso Rodchenko con puntos de vista poco convencionales y contrapicados forzados, los exagerados primeros planos de la Nueva Objetividad alemana y, finalmente, el surrealismo y su búsqueda de lo extraño en lo cotidiano. Con estas pautas en mente, la fotografía comienza su carrera a finales de la década.

En la década de 1930 los fotógrafos proliferan en gran medida y, ante tal sobreoferta, el talento no siempre es lo único necesario. Bien es cierto que Dora expone individualmente en varias ocasiones y comienza a hacerse un nombre, pero ser apadrinada por una figura de referencia abre un mayor abanico de posibilidades. De nuevo, nos encontramos ante una triste realidad. La masculinización laboral, unida a la estereotipación de cualidades femeninas, se acusa en algunas de las reseñas que reciben sus trabajos:

Una morena cazadora de imágenes, a la que no cansan las largas sesiones. Una franqueza de muchacho, con la curiosidad de una mujer [...] el señor Kéfer ha hecho construir un estudio [...]. Tuvo la inteligencia de discernir que nadie mejor que Dora Markovich para utilizar esas luces (Dujovne Ortiz 2013, 54-55).

En este contexto, Dora pretende disponerse al servicio de Man-Ray, quien niega precisar de ningún asistente. Falso, pues cuenta con Berenice Abbott, Lee Miller y André Boiffard. Ante la negativa, de 1930 a 1931 comienza a trabajar para Harry Ossip Meerson, en cuyo estudio conoce al siguiente fotógrafo clave en su trayectoria, Brassai. No obstante, Dora continúa sin maestro como tal, un puesto que finalmente ostenta Emmanuel Sougez.

Por lo tanto, los inicios fotográficos de la joven acontecen tras una larga lista de paradas técnicas, colaboraciones y puestos de ayudante. No obstante, gracias a su espíritu impulsivo, consigue un estudio compartido con Pierre Kéfer. Por esta misma razón, las obras realizadas hasta 1934 incluyen la firma *Kéfer-Maar*, un inconveniente artístico que provoca algo semejante a la marca *Capa & Taro*. Así, algunas fotografías de Dora quedan selladas bajo la doble autoría. Consciente de la situación, configura su propio estudio el número 29 de la Rue d'Astorg, donde también reside. Desde entonces, Dora Maar firma en solitario. Vemos, pues, que se trata de una persona con carácter, autoexigencia y profesionalidad.

Una vez expuestas las condiciones con las que Dora comienza su carrera fotográfica, pasamos a la explicación de algunos de sus trabajos. Cultiva prácticamente todos los campos de la fotografía: moda, arquitectura, artística y reportajes.

En primer lugar, encontramos sus primeros encargos. Como tal, la fotografía desbanca a las anteriores ilustraciones o dibujos en la década de 1920, y lejos de lo que pueda parecer, la moda no es un terreno rígido ni encorsetado artísticamente, sino que anima a la experimentación. Según la fecha o el encargo, sus imágenes oscilan entre lo clásico y lo inquietante, pero siempre se caracterizan por un gran dominio de las sombras. Poco a poco, estas obras encajan con esa temprana visión surrealista que se observaba en sus vistas callejeras y arquitectónicas. Con la





Fig. 3. Dora Maar, *Assia*, 1934, 26,4x19,5cm, Fotografía, Centro Pompidou, París, Francia.
Fuente: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cL9bjr4>.

misma originalidad trabaja el desnudo (fig. 3). Los múltiples retratos de la modelo *Assia* representan su destreza con el claroscuro. La sombra acompaña sus imágenes y a la persona fotografiada, en efecto espejo y de forma oblicua, para generar un mayor contraste. El resultado proyectado en una pared nos recuerda tanto a las representaciones femeninas de Matisse como a una escultura de Henry Moore.

En segundo lugar y, a causa del propio contexto, comienzan sus reportajes. Las consecuencias del crack de 1929 y el ascenso de los nacionalismos motiva sus deseos de fotografiar el mundo y defender las causas de la izquierda política. París, Barcelona y Londres son los escenarios en los que capta sus imágenes más destacadas. Se centra en arquetipos desfavorecidos (obreros, pobres y marginados sociales) para agudizar la crudeza social, en una línea semejante al estilo de Dorothea Lange en la *FSA*², así como las extrañas imágenes de Diane Arbus, si bien les guarda una distancia de respeto.

² Farm Security Administration.





Fig. 4. Dora Maar, *Médiant aveugle* (Barcelona), 1933, 30×23,9 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/médiant-aveugle-médigo-ciego>.

Sus fotografías inquietan constantemente. Resulta inevitable destacar su interés por los invidentes (fig. 4), con la importancia que tiene el ojo para los surrealistas. Ella mira a través de su ventana al mundo, y retrata a quien la ha perdido.

Como puede apreciarse, su temprana visión surrealista no deja de crecer. Tal es así que, finalmente, consigue ser reconocida como miembro en 1934. Desde entonces, participa en diversas exposiciones colectivas, donde demuestra una gran libertad creativa. Es entonces cuando elabora la obra que la proclama como fotógrafa surrealista por excelencia, hasta el punto de simbolizar la imagen del grupo, *Portrait d'Ubu* (fig. 5). Remite al personaje teatral de la obra de Alfred Jarry, *Ubu rey*, que encarna al perfecto dictador. Para Bretón, se trata de «un objeto encontrado interpretado [...] la obra más profética y vengadora de la era moderna». Combalía (2013) nos relaciona este pequeño armadillo con el aguafuerte del pintor malagueño, *Sueño y mentira de Franco* (fig. 6), del año siguiente. Su relación con Dora se inicia en 1936, por lo que resulta lógica una retroalimentación artística entre ambos.

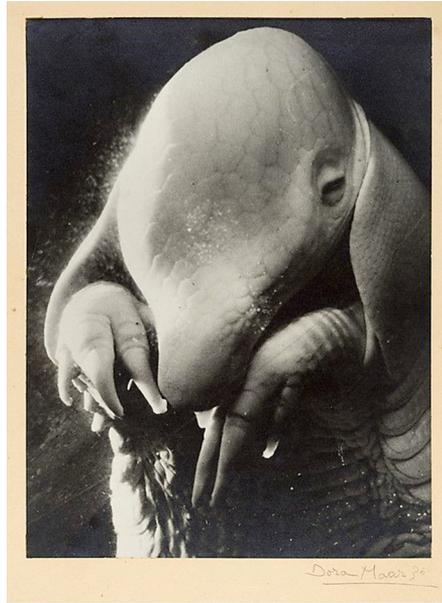


Fig. 5. Dora Maar, *Portrait d'Ubu*, 1936, 24×18 cm, Centro Pompidou, París, Francia.
Fuente: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cgbG8k>.

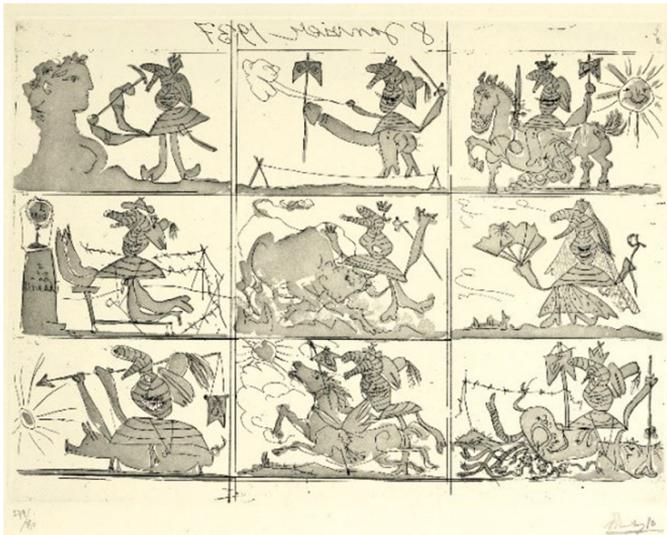


Fig. 6. Pablo Picasso, *Sueño y mentira de Franco*, 1937, imagen: 31 × 42 cm, soporte: 38,8 × 57 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.
Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/sueno-mentira-franco-i>.





Fig. 7. Co-autoría de Dora Maar y Pablo Picasso, *Retrato de mujer*, 1936-1937, Obra citada por Victoria Combalía en *Dora Maar. Más allá de Picasso*.

Es innegable la proyección picassiana a sus allegados, pero tampoco es descabellada una situación contraria. Al fin y al cabo, es célebre su capacidad de para captar lo mejor de las obras de los demás y superarlas, provocando temor entre los artistas. Algunos, incluso, se negaban a mostrarle su estudio. Cabe citar, además, la existencia de obras de doble autoría (fig. 7). Sin embargo, estos «reclamos de luz» no son, ni mucho menos, símbolos de un trato igualitario entre fotógrafa y pintor.

4. ARTE Y DESTRUCCIÓN

Existen varias teorías acerca del primer encuentro entre el pintor y la fotógrafa. «Encuentro A», Dora trabaja como fotógrafa en el rodaje de *El crimen del señor Lange* de Renoir (1936), donde Éluard los presenta. «Encuentro B», ese mismo año, Picasso acude al taller de Man-Ray y conoce previamente a Dora por medio de un rayograma en el que aparece retratada. Ambos casos son bastante superficiales, lo que no resta para que sean conscientes de la existencia del otro. Será Dujovne Ortiz (2013) la que establezca una relación entre obras que refleje este primer acercamiento, a través de un análisis comparativo entre uno de los fotogramas de dicha película y *La mujer que llora* (1937), de Picasso (figs. 8 y 9). La semejanza radica en



Fig. 8. Jean Renoir, Fotograma de *El crimen del Señor Lange*, 1936.



Fig. 9. Pablo Picasso, *La mujer que llora*, 26 de octubre de 1937, 60×49 cm, Galería Tate, Londres, Inglaterra.



un personaje femenino que solloza lleno de rabia, con la boca entreabierta para morder un pañuelo. Este fotograma debe entenderse como una de las tantas imágenes que el pintor guarda en su *mente visual* para, posteriormente, confeccionar algunas de sus obras. En este sentido, no debemos obviar la posible relación de esta iconografía con las *dolorosas* andaluzas que Picasso conoce en su infancia.

Pese a estas suposiciones, bastante obvias a la par que inciertas, la teoría oficial sobre el primer encuentro sucede en enero de 1936, en uno de los cafés parisinos más destacados por la órbita artística de la época: *Lex Deux Magots*. Ahora, entramos en un relato cargado de erotismo y provocación:

Picasso se fijó en la mesa de al lado [...] ella se quitó sus guantes de lana negros bordados de florecitas rosas y, mientras hablaba, se divertía lanzando sobre la mesa una navajita entre sus dedos separados. A veces ésta fallaba y se pinchaba la mano, de donde surgía una gota de sangre. Fascinado, Pablo pidió a la joven que le diera sus guantes, que guardó más tarde en una vitrina de su estudio [...] en donde conservaba los recuerdos más preciados. (Combalía 2013, 144)³.

Hasta ese momento, es él quien elige a sus amantes. De esta forma, tiene el poder e inicia la seducción. Autorreflejado como Minotauro en varias de sus obras, caza a sus presas y las encarcela en su laberinto. Con Dora sucede, aparentemente, al revés. Ella cautiva su atención y, no satisfecha con ello, le invita a su propio estudio para realizarle fotografías. Por otro lado, el juego con la navaja podría interpretarse cual tendencia masoquista, pero también como un acto desafiante a quien se proclamaba el más invencible del mundo por aquel entonces. Fascinado, siente un amor tan fuerte como tormentoso hacia Dora.

Comentar cada acto sufrido en esos años no es, ni mucho menos, motivo de esta reflexión. Lo que interesa es la trascendencia que tiene en la vida de Dora, pero no de la manera en la que siempre se ha proyectado, es decir, su ruptura con Picasso y, por extensión, su título de ex-amante. Así, la imagen que llega a nosotros de Dora es únicamente esa, la de *La mujer que llora*. Esta devaluación no concuerda con la impresión que ella provocaba en vida, previamente a su relación con Picasso. Como hemos visto, fotógrafa de amplio espectro y, tal y como ella se define al final de su vida, pintora. La naturaleza de esta historia es caprichosa, puesto que tanto la fotógrafa como el pintor son dos personajes de gran empaque. Marcan a quienes los conocen e, incluso, presentan algunos rasgos de personalidad bastante semejantes: un fuerte carácter, gran intelecto y curiosidad por la vida. En resumidas cuentas, se tratan de dos figuras artísticas de primer nivel, pero sólo una, la masculina, es reconocida. La causa intrínseca debe justicia al clima patriarcal que gobierna al universo femenino.

Mayo de 1943, nuevamente, nos encontramos en un café parisino. Él se fija en una joven pintora sentada en una de las mesas de *Le Catalan* mientras cena con Dora. A partir de aquí, Françoise Gilot conoce a Dora Maar a través de la visión

³ Realmente, se trata de las palabras de Pierre Cabanne, citado por Victoria Combalía.

picassiana, pero, desde un inicio, es consciente del tándem amoroso y de las consecuencias que éste supone para la fotógrafa. En sus memorias, afirma: «Podía admirarle enormemente como artista, pero no quería convertirme en su víctima o en una mártir. Me parece que algunas de sus otras amistades sí lo fueron: Dora Maar, por ejemplo» (Gilot y Lake 2017, 130).

La relación con Maar dura casi una década y, en teoría, finaliza con la llegada de Gilot. Cuando se analiza mínimamente las distintas relaciones que el pintor suma a lo largo de su vida, podemos observar el juego de enredo que éste mismo teje entre ellas. No se despoja de ninguna mujer sin tener atada la siguiente y, aun así, nunca pone un punto final absoluto⁴. Se tiende a transmitir que esta nueva relación es el desencadenante de la depresión de Dora. No obstante y, al conocer la cantidad de anécdotas trasmitidas por Gilot, encontramos señales de alerta que, a día de hoy, se calificarían de juegos psicológicos.

La realidad de esta historia es mucho más amplia. Su madre fallece en 1942 por un derrame cerebral mientras mantiene una conversación telefónica con su hija. Debido al toque de queda durante la Ocupación, ésta no se entera hasta que la visita a la mañana siguiente. También hay que sumar los continuos enfados causados por la relación de Picasso con Marie-Thérèse, antítesis de todo lo que es Dora y que así queda reflejado en los lienzos del malagueño. Los ritmos sensuales contrastan con deformidades atormentadas, respectivamente. Esta dicotomía de los tipos femeninos es constante y, en el caso de Marie-Thérèse con Dora, siempre juega en contra de la fotógrafa.

No hay que olvidar su primer encuentro, donde ella se presenta como una diosa, una esfinge desde niña o, como el poeta Max Jacob la denomina, una *dama etrusca*. Abrumado por la personalidad de la franco-croata, Picasso sentencia: «Para mí sólo hay dos clases de mujeres, las diosas y las que son como felpudos» (Gilot y Lake 2017, 129). Casi a título de desafío personal, nada ilógico si tenemos en cuenta el temperamento del pintor, Dora se convierte poco a poco en la segunda tipología. Así es su retrato oficial, su gran obra maestra, una *mujer que llora*. No obstante, dicha obra sobresale del lienzo y se alimenta de falsas esperanzas. En estas efigies, sus elegantes manos, el rasgo físico que todo el mundo alaba de la fotógrafa; quedan reconvertidas en garras. A partir de todo lo anteriormente citado, en cierto modo, pueden interpretarse como un símbolo de autodefensa. Sin embargo, a causa de esta jaula, casi imperceptible y cristalina para el resto, Dora abandona su título de artista para convertirse en la *ex-amante de*.

Es entonces cuando Picasso la despersonaliza completamente y la convierte en otra de sus creaciones. Por si queda algún atisbo de insatisfacción, el pintor mues-

⁴ Este desafortunado hilo rojo llega hasta tal punto que, la casa por excelencia de Picasso, en Mougins, se encuentra a unos escasos 17 kilómetros de Antibes, donde el pintor se preocupa por ubicar una residencia para la fotógrafa.





Fig. 10. Man Ray, 1937, 6×9cm. Centro Pompidou, París, Francia.

De izquierda a derecha: Ady Fidelin, Marie Cuttoli, Man Ray, Paul Cuttoli, Picasso y Dora Maar.

Fuente: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/c46qdX>.

tra cada cuadro de la serie ante sus amigos en común⁵, que comentan, frente a Dora, sus opiniones (fig. 10).

Dora era una persona de temperamento intenso y apasionado, pero también voluble. Esta polaridad emocional se ha empleado en varias ocasiones para el desprestigio de la fotógrafa, tachándola de inestable. De hecho, algunas facetas de su personalidad sobrepasan al pintor desde el inicio de la relación, simbolizando una primera señal de ruptura. Lejos de lo que pueda parecer (o se ha querido dar a entender), no son rasgos negativos, sino aspectos que, simplemente, le superan. Por ejemplo, el interés de la fotógrafa por lo oculto y la muerte suponen una amenaza para el malagueño, temeroso del día final, sobre todo tras el fallecimiento de su hermana, Conchita, siendo niño.

⁵ Nos referimos a la vodevilesca *troupe de Mougins*, así denominada por el conjunto de artistas que veranearon juntos en la casa de Picasso, ubicada en Mougins, durante las vacaciones de 1937: Roland Penrose y Lee Miller, Carrington y Ernst, Man Ray y Ady, los Élouard, entre otros. Los principales testigos gráficos sobre estas estancias pertenecen a Lee Miller, Roland Penrose y Man Ray.

Al añadir su carácter a estos antecedentes, la situación llega a tal extremo que, en 1945, Dora es hospitalizada en un psiquiátrico de París⁶. Picasso y Éluard, en secreto, se encargan de su ingreso. Cuentan con la ayuda del psiquiatra Jacques Lacan, que procura terapias de electrochoques para estimular la mente insana de la fotógrafa. Un fin con toque surrealista, cuyo grupo de artistas se interesaban constantemente en los dibujos realizados por enfermos mentales. En un acto de cobardía, Picasso justifica la imposibilidad de continuar su relación con Dora a causa de su salud mental, lo que supone una nula responsabilidad emocional y afectiva con la que fue su pareja. Según el biógrafo del pintor, John Richardson: «La dejé por miedo. Miedo de su locura... Dora estaba loca mucho antes de volverse realmente loca». El carácter voluble y sarcástico del malagueño también es de sobra conocido, capaz de normalizar afirmaciones ilógicas: «... cuando se curó, ya no hacía buena pintura» (Combalía 2013, 238).

Por su parte, Éluard atribuye la culpabilidad del estado de Dora a su amigo. Lejos de expiarse, Picasso acusa a los surrealistas y a los «defensores del inconsciente» de llevar a Dora a la locura. Desde su castillo real, acompañado de su nueva compañera, Gilot, proliferan las malas lenguas hacia la fotógrafa. Es decir, el legado que llega hasta nuestros días nace de la misma persona que lo ocasionó:

Vamos a dejar de hablar de esto. La vida es así. Tiende a eliminar automáticamente a los que no saben adaptarse. Y no tiene el menor sentido hablar ni un minuto más de lo que ha sucedido hoy. La vida debe seguir su camino. Y la vida somos nosotros [...]. El presente tiene prioridad sobre el pasado. Eso es una victoria para ti (Gilot y Lake 2017, 139).

Completamente despersonalizada, abatida y atormentada. El resto de títulos emanan de estas primeras consideraciones. Esta herencia ha perdurado en la historia durante décadas y, sólo de manera tardía, el interés por las personalidades femeninas opacadas favorece un cambio en la percepción del personaje. En su caso, la metamorfosis pasa primero por un análisis comparativo con la obra del pintor, en tanto a influencias, dobles autorías y, al fin y al cabo, dependencias. De ex-amante pasa a reconocerse su faceta como fotógrafa, y aunque su carrera sobresale previamente a su relación con Picasso, queda velada durante la misma. El caso más evidente sucede con una de las coberturas fotográficas sobre la creación de una obra pictórica, como es *Guernica*, donde el nombre de la autora se reduce a «fotógrafa de» y, en el peor de los casos, se oculta en favor a renombrar la serie como «Proceso pictórico del *Guernica*, de Picasso».

Actualmente, se custodian 28 imágenes de este proceso en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, cuyas descripciones vienen antecedidas por la frase: «Pablo Picasso comenzó a trabajar en los bocetos del *Guernica* el 1 de mayo de 1937.

⁶ Existen diversas teorías sobre el lugar en concreto, debido a la falta de informes que confirmen un ingreso hospitalario. Se debate entre el Saint-Anne y la Maison de Santé de Saint Mandé.



Dora Maar acudió a su taller en la Rue des Grands-Augustins...». Nuevamente, el predominio de firma masculina sobrepasa a la femenina.

A partir de aquí, lo único que cambia es la manera de parafrasear, en función de quien escribe el artículo, la participación de Dora. Sólo estudios especializados y, metodológicamente, acompañados por los estudios de género, revelan su insistencia en la implicación política de Picasso, inexistente hasta ese momento por no querer condicionarse bajo ninguna propuesta ideológica. Del mismo modo, es ella quien alquila un estudio de mayor tamaño para la realización del gran lienzo, en el número 7 de la Rue des Grands Augustins, anterior escenario de *La obra maestra desconocida*, de Balzac. Los paralelismos con Picasso resultan tan asombrosos que, quizás, el instinto de Dora los asociase: el gran genio de avanzada edad (Picasso) y su obsesión por realizar el mejor cuadro del mundo, su búsqueda de una nueva musa, el idilio con la mujer de quien le pide consejo (aplicable a Nusch Éluard, amiga de Dora por aquel entonces), entre otras cuestiones. Incluso, Picasso realiza seis años antes aguafuertes de la *Suite Vollard*, cuya temática se vincula en ocasiones con la obra de Balzac.

En cuanto a su faceta como pintora, el reconocimiento es más tardío y, cuando aparece en escena, se relaciona con la obra picassiana casi por inercia. El hilo que los une todavía se mantiene, por mucho que su nombre salga hacia la luz. De hecho, ella pinta antes de conocer a Picasso y no al revés, algo, paradójicamente, advertido por el malagueño: «... en lo profundo de Dora Maar *fotógrafo* había una pintora que trataba de liberarse». La cuestión aquí sería, ¿de qué o de quién trata de liberarse?, ¿de la fotografía hacia la pintura o, más bien, del pintor? Lejos de lo que pueda parecer esta frase, Picasso era reacio a compartir *sus* lienzos. La vuelta de Dora a la pintura y su relación con Picasso coinciden en el tiempo.

Por otro lado, Picasso practica la fotografía en 1932, y posteriormente cuenta con las enseñanzas de la propia Dora. Existen testimonios contradictorios sobre su opinión fotográfica. Generalmente, la entiende como un arte relegado a la pintura, que solo frustra a quienes la practican, pues solo quieren ser pintores (Gilot y Lake 2017). De una forma u otra, él no es fotógrafo, no es su zona de confort, por lo que no puede ni dominar a Dora ni superarla. La solución, por tanto, se traduce en el artificio y sarcasmo típicos del malagueño. Él, aparentemente, la anima a introducirse cada vez más en *su* campo, y ahí está la clave. No es, pues, una sentencia de aliento, sino un reconocimiento de su incapacidad de superarle.

Esta situación provoca, en últimos términos, la opinión genérica de que Dora no alcanza en su pintura la mirada tan única y personal de sus fotografías. Nuevamente, es François Gilot quien defiende a la fotógrafa, asiste a sus exposiciones y nos deja opiniones al respecto. Todo ello subraya la capacidad consciente de Gilot, como primera mujer capaz de superar a Picasso, futura (aunque dolorosamente) seguida por Dora:

Pueden haber reflejado, en cierta medida, su comunidad de espíritu con Picasso, *pero* producían una sensación enteramente diferente. [...] Ella tenía una manera muy personal de trabajar el claroscuro (2017, 133).



Al finalizar la década de 1930, todavía practica y alterna la fotografía con la pintura, a la que se dedica casi en exclusiva desde 1939 en adelante, recuperando la cámara al final de su vida. Por aquel entonces, es consciente del lastre picassiano para su carrera artística:

Quiero crear un halo de misterio en torno a mi obra. La gente debe sentir el deseo de verla. Todavía soy demasiado famosa por haber sido la amante de Picasso para poder ser aceptada como pintora (Combalía 2013, 264).

Retoma sus exposiciones individuales, previamente fotográficas, e incluye poco a poco varios lienzos. Tarda casi diez años en desligarse artísticamente de Picasso, en esencia, por la intermitente presencia del pintor en su vida. No obstante, la crítica general mantiene una influencia permanente, casi innata. En los años cincuenta ya no existe mención. El método fue la soledad y el exilio emocional. Ya desde la década anterior, Dora asume un cambio de vida. Conserva algunas amistades, pero el cerco decrece con el tiempo. El último acto de socorro es de tipo espiritual. Bien es cierto que Dora se siente atraída por lo místico y lo oculto desde un inicio. En este momento, orienta su mirada a la religión, como método de salvación ante una derrota no sólo amorosa, sino también social, al romper varios núcleos por incompatibilidad moral y política.

Durante su reclusión religiosa se destaca una frase que, finalmente, se convierte en una sentencia empleada en su contra: «Después de Picasso, solo hay Dios». La crítica general desprende la sensación de una persona abatida y totalmente absorbida por el universo picassiano hasta su último aliento. Más aún cuando abandona su «legítima» posición de musa, hasta el punto de impedir cualquier tipo de retrato, dificultando por completo la obtención de imágenes suyas con cierta edad.

Gracias a las nuevas perspectivas actuales, así como al enfoque de género, podemos observar la posible ambivalencia de esas palabras. Por un lado, se traduce como la búsqueda de un nuevo guía espiritual que se equipare al pintor malagueño, aquél que finaliza sus días con el mantra «Soy Dios, soy Dios». Ciertamente, la sentencia es literal, ya que tras su relación con Picasso se refugia en la religión. Sin embargo, no debemos olvidar que este cambio es una decisión voluntaria, para su propia mejora, lo que reafirma su carácter y fuerza de voluntad. Es el acto de sobrevivir a Picasso: «Todos esperaban que me suicidara cuando me dejó, incluso Picasso lo esperaba, y la razón principal por la que no lo hice fue para privarlo de esa satisfacción» (Combalía 2013, 233).

Durante 40 años, Dora experimenta una plenitud religiosa. Muchas personas intentan acercarse a ella, pero escasa vez obtienen respuesta positiva. Vende sus fotografías y también algunas obras de Picasso que tiene en propiedad. Almacena todos los recuerdos en la Rue de Savoie parisina, su residencia desde 1942.

Hasta 1980, sus fotografías apenas se producen interés. Las escasas ofertas expositivas no le satisfacen y reniega de las mismas, lo que tampoco ayuda al redescubrimiento de su talento. Esta actitud genera la opinión popular de secuelas depresivas. Picasso pinta hasta el 8 de abril de 1973 y, sin embargo, su sombra todavía se proyecta sobre el título de su anterior pareja, diez años después. Debemos esperar a



1993 para que Dora conceda algunas entrevistas. Sin ellas, es imposible comenzar la labor de contraste de información.

Dora Maar fallece el 16 de julio de 1997, sin nadie que cumpla los deseos de su testamento al no ser encontrado hasta mucho tiempo después. Sus pertenencias quedan a merced de oportunistas, fundamentalmente, dos bufetes de abogados, algunos genealogistas y también especialistas, como Michelle Chomette⁷ (que realiza un inventario fotográfico) y Victoria Combalía (que inicia la labor biográfica).

Sin embargo, esta invasión del espacio personal tiene un claro fin. La búsqueda no radica en la obra de una gran artista, sino en sus relaciones personales: todo tenía que ver con Picasso. El exclusivo interés también provoca una visión distorsionada de la realidad. El público, desde su actitud morbosa, ansía conocer los detalles de las múltiples cartas de la pareja. En ellas, se aprecia claramente el sometimiento del pintor a la fotógrafa y, sin embargo, sobrevive la perpetua idea de un amor romántico. Así, aunque Dora Maar es cada vez más reconocida como tal, *La mujer que llora* alcanza el precio más elevado de las subastas realizadas a finales de los años noventa. La consecuencia última es que, aún hoy en día, algunas de sus pinturas más valoradas son las que mantienen la huella que el pintor malagueño dejó en su vida.

5. CONCLUSIONES

La ocultación de Dora Maar es muy profunda y puede plantearse desde muchos puntos de vista, todos ellos insertos en parámetros estereotipados y condicionados a su posición como mujer, perviviendo así las designaciones de ex-amante sufriente y de artista *dependiente* del eterno genio masculino. Mientras tanto, los méritos personales se omiten y toda biografía de la artista ofrece una visión reduccionista. Esta situación trasciende aún más al considerar que el causante de dicho olvido sea el mismo que elige su futuro recuerdo, así como ejerce sobre ella maltratos de todo tipo.

Con todo ello, la reivindicación de Dora Maar como una *sobreviviente* a Picasso debe, incluso, superarse; pues toda idea que coloque su avance personal dentro de la órbita picassiana continúa perpetuando el rol de las *mujeres-musas*. Así, la efigie de esta fotógrafa franco-croata aumentaría considerablemente, como una persona consciente y proactiva del marco ideológico y político coetáneo, fotógrafa de gran espectro y, finalmente, pintora.

RECIBIDO: 13-5-2022; ACEPTADO: 11-7-2022

⁷ De hecho, sus imágenes llegan a nosotros casi por un acto de la fortuna. Una vez en su piso, Chomette investiga más allá de lo superficial, tal y como hace un fotógrafo. De esta manera, encontró un gran número de fotografías apiladas bajo la cama. Gracias a esta curiosidad, a día de hoy contamos con gran parte de la producción artística de Dora Maar, entre 1932 y 1936.

BIBLIOGRAFÍA

- BENKEMOUN, B. (2022). *En busca de Dora Maar*. España: Editorial Taurus.
- COMBALÍA, V. (2013). *Dora Maar más allá de Picasso*. Barcelona: Ediciones Circe.
- DUJOVNE ORTIZ, A. (2013). *Dora Maar. Prisionera de la mirada*. Madrid: Vaso Roto Ediciones.
- GILOT, F., y LAKE, C. (2017). *Vida con Picasso*. Barcelona: Editorial Elba, S.L.
- LÓPEZ RIVERA, F. J. (2017). «Dora Maar y Margaret Michaelis, dos fotógrafas frente al arte y la arquitectura», en *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, España, n.º 31, v. 22, pp. 262-269.
- ROMERO GODOY, C. (2017). «Picasso adora la Maar: una biografía escenificada», en *ASRI-Arte y Sociedad*, Revista de investigación, n.º 13, pp. 1 -9.
- TERUEL, A. L. (2005). «Fundamentos de la pintura de Dora Maar», en *Laboratorio de Arte*, Sevilla: Revista del Departamento de Historia del Arte, n.º 18, pp. 527-540.
- TORRENT, R. (1996). «Mujeres e imágenes de mujeres en la vanguardia histórica», en *Asparkia VI: Dona dones: art i cultura*, Barcelona: Universitat Jaume I, 6, pp. 147-162. URL: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1016>.



