



Mujeres impresionistas e impresionistas mujeres

«Quizás he tratado con demasiada frecuencia a la mujer como a un animal.»

DEGAS

Los cuadros de mujeres de Manet son atípicos en cuanto que ofrecen críticas, o a veces alternativas, a la manera de mirar a las mujeres empleada a menudo en los cuadros hechos por hombres. En la mayoría de éstos, cuando las mujeres son el tema principal de la obra, se representan como objetos de un modo de mirar específicamente masculino. Con más frecuencia, aparecen como objeto de atención de los hombres y, al hacerlo, responden a los intereses de éstos y a los deseos, fantasías y anhelos masculinos.

Por supuesto, hay pinturas de mujeres hechas por hombres que no se ajustan a este tipo —los cuadros de Pissarro de campesinas descansando, por ejemplo—. Pero en muchas obras de artistas masculinos, incluidos los impresionistas, las mujeres simplemente proporcionan al espectador hombre un objeto en el que puede proyectar su deseo sexual. *Los paraguas* de Renoir, como hemos visto, anima vivamente al espectador masculino a deleitarse en el erotismo ilícito del casual encuentro sexual que la joven le proporciona como *flâneur*. En otros cuadros hay en juego actividades más complejas, en las que las mujeres dan pie a formas de placer masculino más sutiles. En *Place Clichy* de Renoir, por ejemplo, el espectador fija su atención en la cara de una mujer que pasa, como para retenerla o impedir que se le escape. En este nivel, es posible ver en el cuadro una invitación a que el espectador dé rienda suelta a una fantasía que someta a la mujer a su deseo.

A veces encontramos un amplio abanico de actitudes en la misma obra. *La Loge* de Renoir (*El palco del teatro*, 1874, fig. 37) parece invitar a la simple fantasía erótica del espectador masculino, pero un examen más detallado pone de manifiesto

36. BERTHE MORISOT,
La cuna, 1872.
Óleo sobre lienzo,
56 x 46 cm. Musée
d'Orsay, París.

Morisot fue la única mujer que expuso en la primera exposición impresionista de 1874, y su obra atrajo al menos un comentario que la veía en posesión de cualidades claramente femeninas: «Nada es más dulce que la joven madre... que se inclina sobre la cuna en la que un bebé sonrosado se está durmiendo».

que sólo lo consigue al disipar sus preocupaciones sobre su derecho a hacerlo. Antes de nada, invita al «espectador en el cuadro» a disfrutar mirando a la mujer desde el punto de vista físico y psicológico de un *flâneur* que se encuentra en un palco situado enfrente. Su bello rostro, cuidado maquillaje y suntuoso *décolletage* parecen proporcionar un placer erótico relativamente moderado. Pero si ponemos un poco más de atención, veremos que la obra hace todo lo posible para animar al espectador a que mire de este modo, casi como si necesitase estar seguro de lo que se le pide que haga. En esencia, la obra legitima el modo en que el espectador presta atención a la mujer del palco contrastándolo con la que el acompañante de dicha mujer prodiga a las mujeres que están en las galerías superiores del teatro. Como, en efecto, este personaje está echando un ojo a las mujeres que tiene a la vista, y muy posiblemente a las prostitutas que solían reunirse en los teatros, sus acciones parecen obscenas y engañosas —especialmente el modo de realizarlas a espaldas de su acompañante—. Así las cosas, se aprueba la atención que el «espectador en el cuadro» presta a la mujer del palco: como si estuviéramos haciendo lo que se merece y no recibe de su tosco e insensible acompañante.

Esta elaborada puesta en escena plantea muchas preguntas, la primera de ellas, por qué se molesta Renoir en legitimar la mirada del espectador. Podemos encontrar una respuesta prosiguiendo nuestra indagación: mientras que el espectador puede ver a la mujer del cuadro, ella no le puede ver a él, de ahí su expresión ligeramente apagada. (Aun cuando tenga prismáticos, parece incapaz de dirigirlos hacia el espectador.) El modo de mirar del espectador (el nuestro) implica una relación de poder sobre la mujer pintada. En otras palabras, con todo lo respetable que pueda ser nuestro comportamiento masculino, implica que nos seguimos aprovechando de nuestras prerrogativas sociales en tanto que hombres a los que se permite mirar a las mujeres, manteniendo el control mientras lo hacemos, como recientemente ha señalado una crítica feminista. Nuestra actitud pertenece a una jerarquía de modos de mirar que sólo pueden adoptar los *flâneurs* masculinos y que implica su poder sobre las mujeres. Así, aunque es posible que Renoir intente disponer los elementos de este modo para distinguir lo que hacemos de lo que hace el hombre del cuadro, los dos estamos cortados por el mismo patrón. Puede que Renoir esté haciendo todo lo posible para eximir al espectador de afrontar esta incómoda revelación, pero le sale el tiro por la culata, pues tiende a hacer que el espectador critique la postura que Renoir le pide que adopte. Y esto se manifiesta con especial intensidad cuando nos pregunta-



mos si el hecho de que estemos mirando a la mujer del palco de enfrente significa que estamos ignorando a la acompañante del nuestro.

37. AUGUSTE RENOIR, *La Loge*, 1874. Óleo sobre lienzo, 80 x 63,5 cm. Courtauld Institute Galleries, Londres.

Género y diferencias de sexo

Admitiendo la simplificación excesiva y la ingenuidad de esta interpretación de *La Loge*, parece justo decir que este tipo de obra sugiere que los hombres miran y las mujeres están para ser miradas. (Y, teniendo en cuenta la génesis de estas pinturas, que los hombres pintan, mientras que las mujeres constituyen su tema.)

Según este análisis, lo que está en juego en *La Loge* y en otras obras similares, sobre todo en su modo de estructurar la mirada, es un tipo de ideología. Más concretamente, revelan las ideologías de género —o las creencias sobre la diferencia entre sexos— comunes en la época que basaban esta diferencia en rígidas oposiciones. Las categorías rigurosamente definidas de «masculinidad» y «feminidad» se presentaban como oposiciones absolutas, polares, cada una con un conjunto de características reconocibles. Aunque la ideología de género afirmaba trazar el mapa de la masculinidad y feminidad biológicas, ahora podemos ver que no lo hacía con exactitud, aun cuando haya problemas a la hora de definir precisamente cuáles son las condiciones. De todas formas, al proporcionar los únicos —o los más accesibles— conceptos sobre la diferencia entre los sexos, estas ideologías podrían tomarse como verdaderas e incluso parecer que representan el orden natural de las cosas. Dicho con claridad, estas ideas ofrecen una estructura tan rígida, que concebir y obrar sobre la diferencia sexual de un modo distinto al estipulado suponía caer en la perversión o ser «antinatural».

En el tipo de visión que vengo elaborando, las obras consideradas hasta el momento eran cómplices de la ideología de dos maneras. Primero, como la gran mayoría de representaciones, fueron hechas por hombres cuyas ideas sobre la diferencia entre sexos ya estaban formadas por ideologías de género, y, en consecuencia, recogían ideas muy similares. Y segundo, con sus obras, estos artistas masculinos estaban contribuyendo a aumentar el *stock* de imágenes y textos ideológicos, reproduciendo para la gente que veía sus obras las mismas ideologías existentes para el artista.

Con esto no quiero decir que las pinturas se limiten a reproducir las ideologías de la diferencia entre sexos, estrechamente vinculadas con su proceso de elaboración. Las ideologías de género (como todas las ideologías) nunca son completas o inalterables; su relación con la realidad siempre es dinámica, y está sujeta a alteraciones por parte de los grupos que las generan y a resistencia por parte de los grupos a los que someten. Cualquier ideología dominante siempre se verá debilitada por el poder de los sistemas de creencias alternativos. Parece justo,

por tanto, sugerir que las ideologías de género que aparecen en los cuadros no se deben analizar como simples oposiciones. Este tipo de análisis tiende a forzar a la historia a permanecer estática, como si la ideología fuera fija y, por ello, fuese capaz de fijar el mundo social de creencia y acción. Como las nuevas ideas e ideologías están generándose constantemente, esto no puede ser cierto. En otras palabras, los factores externos a la ideología deben alterarlo hasta cierto punto. Los hombres y las mujeres no son meras víctimas de la ideología; ambos pueden escapar a las limitaciones impuestas a sus concepciones sobre sí mismos.

De modo similar, el lenguaje no produce una simple ideología de género en la que la feminidad se define como el negativo de la masculinidad. Con esto no quiero negar que el lenguaje esté a menudo estructurado conforme a «diferencias» binarias que son jerárquicas o privilegian a uno de los términos sobre el otro. Más bien resulta demasiado simplista decir que esta característica del lenguaje representa los complejos comportamientos específicos de hombres y mujeres, pese a su conformidad superficial con los patrones de la «diferencia». Es cierto, por ejemplo, que la ideología francesa del siglo XIX sostenía en general que el ambiente doméstico era el hábitat natural de las mujeres respetables, mientras que, para los hombres, no contemplaba tales restricciones. Esto se ve con gran claridad si comparamos la mayoría de las

38. MARY CASSATT,
Niña en un sillón azul,
1878. Óleo sobre lienzo,
89 x 130 cm. National
Gallery of Art,
Washington DC.





39. MARY CASSATT,
El té de las cinco, 1880.
 Óleo sobre lienzo,
 64,8 x 92,7 cm. Museum
 of Fine Arts, Boston.

pinturas con *flâneur* con obras como *La cuna* (1872, fig. 36) de Berthe Morisot, *Niña en un sillón azul* (1878, fig. 38) o *El té de las cinco* (1880, fig. 39) de Mary Cassatt. De cualquier modo, por sí sola, tal afirmación no podría ocultar otras ideas influyentes –científicas y religiosas, por ejemplo– en la vida social como el destino biológico de las mujeres como madres o el lugar que ocupaban en los designios divinos.

También es importante entender que las ideologías eran producto de personas reales, por lo que las relaciones sociales y económicas existentes podían continuar con cierto grado de eficiencia o éxito. Las ideologías que concebían el ámbito doméstico como el lugar de la mujer eran inseparables de hechos como el incremento de la riqueza entre la burguesía capitalista, o la definición de la familia (incluida la fiel esposa) cada vez más como un mecanismo ideal para que los hombres transmitieran su riqueza a sus legítimos descendientes. En gran parte, las ideologías de género eran específicas de clase en tanto que producidas por y para una burguesía masculina en respuesta a su situación particular. Las ideologías de género del siglo XIX tenían una idea clara sobre lo que era una mujer respetable de clase media, pero otra contradictoria sobre la «naturaleza» de la mujer de clase trabajadora, a menudo vista como un ser lascivo y disponible para el sexo. Estas ideas iban a favor de los hombres que las generaban, y las con-

Espacios femeninos

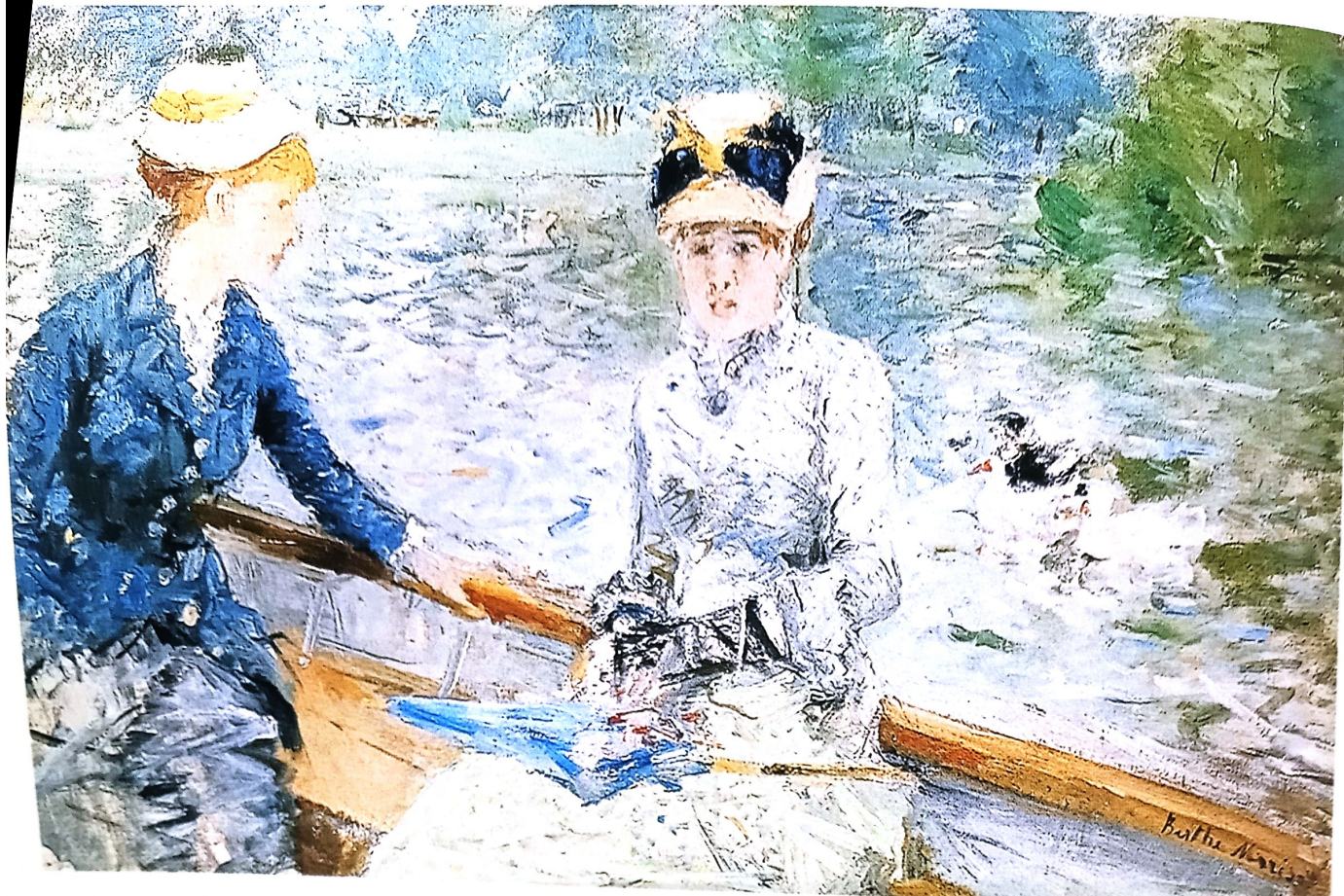
Gran parte de la historia del arte feminista ha proporcionado evidencias irrefutables de que las pintoras, incluidas las impresionistas, estaban reprimidas por la ideología de la que estamos tratando. Las pintoras de clase media como Morisot y Cassatt no tenían a su disposición tanta variedad de sitios como sus colegas varones debido a las creencias dominantes sobre las esferas apropiadas y no apropiadas para lo femenino. Mientras que en el caso de los hombres se consideraba normal que vagasen libremente por la ciudad y frecuentasen sus cafés, bares y burdeles, el decoro hacía que estos lugares estuvieran fuera de los límites de las mujeres respetables, lo que imposibilitaba que las artistas los pintasen del natural. En su lugar, las impresionistas pintaban casi exclusivamente los espacios que la ideología consideraba suyos: esto es, la casa, su extensión en los barrios circundantes, y los pocos lugares urbanos que las mujeres podían compartir con los hombres: el teatro y la ópera, por ejemplo.



Las pinturas relacionadas con los espacios urbanos públicos del tipo de los que encontramos en el primer capítulo son casi inexistentes en la obra de las mujeres impresionistas; en su mayoría, sus cuadros tratan escenas íntimas de carácter doméstico. Más aún, cuando los cuadros de las impresionistas tratan temas al aire libre, no son habitualmente cuadros de la ciudad, sino de los suburbios de clase media que constituían una especie de extensión del interior doméstico; eran, con mucho, el «coto» de las mujeres, en particular de las que estaban criando niños. Así, aunque Morisot representó París en *Vista de París desde el Trocadero* (1872, fig. 40), se trata de una vista de la ciudad desde fuera, o desde dentro del suburbio. De modo similar, su *Día de verano* (1879, fig. 41) muestra una escena no lejana a su casa. El poeta Stéphane Mallarmé incluso se burlaba de Morisot a este respecto, tachando sus temas de «pobres» en comparación con la grandeza de su adorado bosque de Fontainebleau.

En las pinturas también hay signos de la frustración que sentían las impresionistas por su confinamiento. Por ejemplo, *Vista de París desde el Trocadero* puede interpretarse como si las mujeres que hay en él se sintiesen detenidas por la barrera que separa clara y bruscamente su espacio del de la metrópolis. Y en obras de Cassatt como *Día de verano* y *El té de las cinco*, se puede ver esa misma sensación de confinamiento y frustración en el modo en que el fondo avanza y «restringe» el espacio que las mujeres ocupan en la escena. También son muchos los testimonios escritos acerca de la frustración de las pintoras. Por ejemplo, la exitosa

40. BERTHE MORISOT,
*Vista de París desde el
Trocadero*, 1872.
Óleo sobre lienzo,
45,8 x 81,4 cm. Santa
Barbara Museum of Art.



41. BERTHE MORISOT,
Día de verano, 1879.
Óleo sobre lienzo,
45,7 x 75,2 cm. National
Gallery, Londres.

pintora costumbrista Marie Bashkirtseff se quejaba amargamente en su diario en 1882: «¡Ah! Cuán dignas de compasión son las mujeres, los hombres al menos son libres. Independencia absoluta en la vida diaria, libertad para ir y venir, para salir, para comer fuera o en casa, para pasear por el Bois [de Boulogne] o ir al café; esta libertad es la mitad de la batalla por adquirir talento, y tres partes de la felicidad de cada día».

De todas formas, en el caso de las dos últimas obras, es discutible que expresen tales sentimientos. Las pinturas de sitios concretos no expresan necesariamente las emociones vividas por el pintor en esos lugares. Más aún, las convenciones existentes también determinan el aspecto de un cuadro y dejan este asunto menos claro. Cassatt y Morisot utilizaban las convenciones espaciales que otros, los miembros masculinos de su grupo, ya habían desarrollado para reflejar en sus cuadros los encuentros breves pero estrechos de la vida moderna. En concreto, emplearon el fondo poco profundo que Manet y Degas tomaron de los ejemplos japoneses. Estas convenciones pueden verse en obras como *En el balandro* (1874, fig. 42), de Manet, y *Después del baño, mujer secándose* (ca. 1885-1890, fig. 48), de Degas. (Aunque ambas son de fecha tardía, podemos encontrar efectos similares en las obras de Manet y Degas de la década de 1860.) Dado que tanto Morisot como Cassatt estaban directamente influidas por Manet y Degas, parece que el significado de que usen estos recursos espaciales está conecta-

do con su deseo de hacer obras que fueran tan modernas como las de sus colegas varones. En cualquier caso, esto no excluye la posibilidad de que la convención del fondo poco profundo tuviera para estas artistas un significado distinto al de sus equivalentes masculinos. Pero, por sí sola, la existencia de dicho fondo entre otros recursos espaciales en las pinturas de mujeres impresionistas no basta para asegurar su interpretación como signo de claustrofobia o como expresión de la resistencia existente entre las mujeres artistas a los efectos restrictivos que la ideología masculina tenía en sus vidas.

La feminidad de las mujeres

Las impresionistas, en obras que tienen como objeto a mujeres que están siendo miradas por hombres, también recurren a los convencionalismos empleados por los artistas varones. En este tipo de pinturas, la cuestión de su equivalencia con obras hechas por hombres es compleja, ya que tienden a mostrar tanto marcados signos de resistencia a la ideología masculina como si-

42. EDOUARD MANET,
En el balandro, 1874.
Óleo sobre lienzo,
97,2 x 130,2 cm.
Metropolitan Museum of
Art, Nueva York.



43. MARY CASSATT, *En el teatro*, ca. 1879. Pastel sobre papel, 55,4 x 46,1 cm. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas.

Varios críticos hicieron algunos comentarios sobre una versión de esta obra, en concreto sobre su inusual composición, cuando se mostró en la cuarta exposición impresionista de 1879. Ernest d'Hervilly explicó cómo en ella aparecía «una joven pelirroja en un palco, cuya pared del fondo es un espejo que refleja el teatro brillantemente iluminado.»



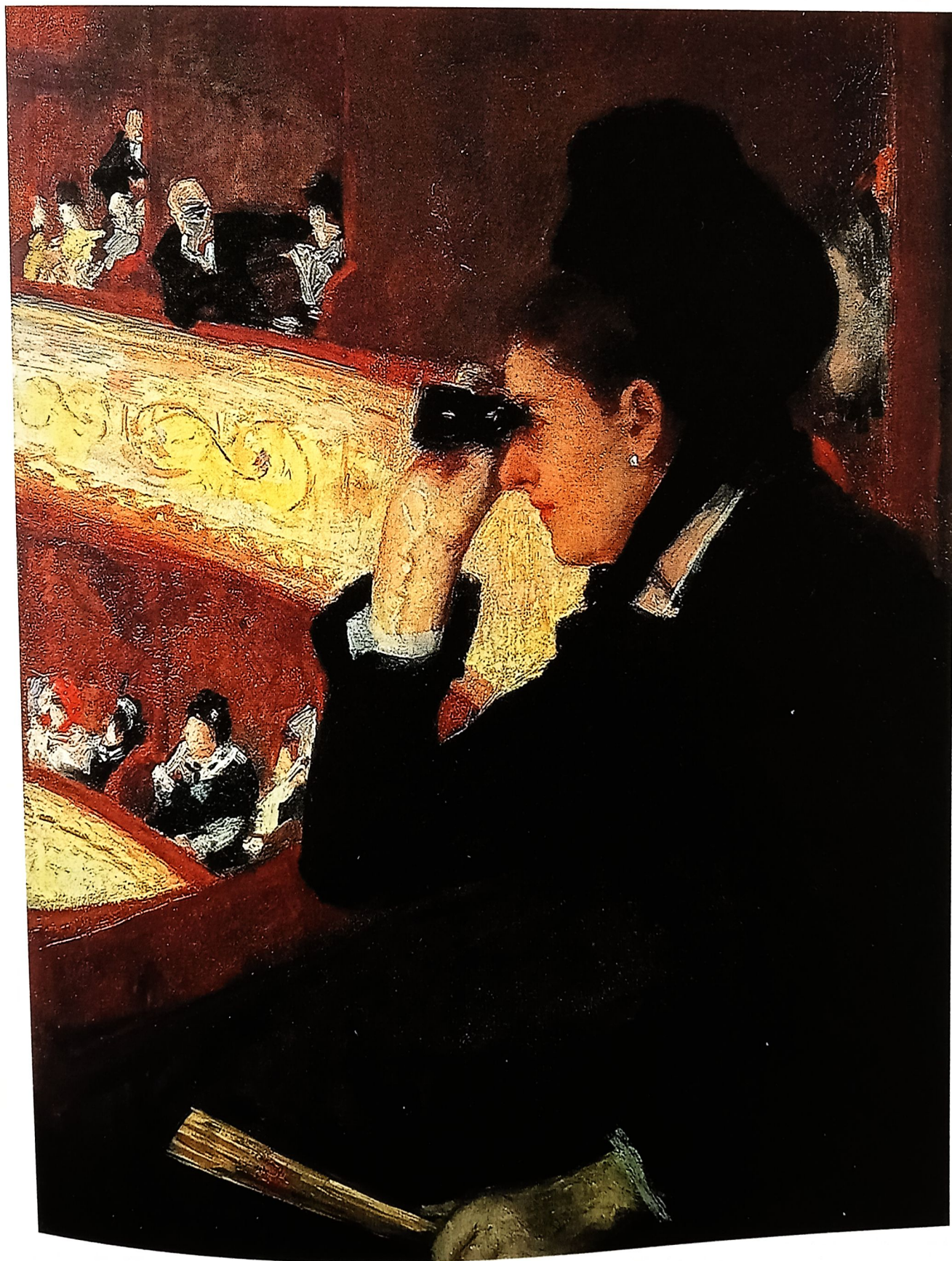
militudes con cuadros de pintores. El hecho de que estos cuadros empleen convenciones masculinas para representar la mirada masculina implica a un tiempo paralelismos y diferencias con la obra de artistas varones. Desde luego, en muchos casos, las pinturas de las impresionistas modifican o alteran las convenciones masculinas, y a veces resultan vacilantes, inquietantes y transgresoras –todo lo más, interesantes.

Un género pictórico en el que las convenciones masculinas proporcionan el modelo inicial es el de las mujeres expuestas. Obras como *En el teatro* (ca.1879, fig. 43; también conocida como *En el teatro [Mujer en un palco]*) y *Mujer de negro en la ópera* (1879, fig. 44; también conocida como *En la ópera*), de Mary Cassatt, y *Un palco en el Théâtre des Italiens* (ca.1874, fig. 45), de Eva Gonzalès, pertenecen a esta categoría, aunque asimismo guarden una relación diferente con los prototipos masculinos.

Las obras de Gonzalès apenas ponen de manifiesto algún signo que las haga ser significativamente distintas a un cuadro como *La Loge* de Renoir. Muestra a la mujer del palco de una manera

que anima a contemplarla como objeto de curiosidad erótica por los hombres, o de admiración y rivalidad por las mujeres. También compara a la mujer con las flores que tiene al lado, invitando, de un modo discutible, a una forma de mirada sexualizada bastante tradicional, y, por tanto, educada (el recuerdo de la *Olimpia* de Manet puede haberla infundido fácilmente). En cual-

44. MARY CASSATT, *Mujer de negro en la ópera*, 1879. Óleo sobre lienzo, 80 x 64,8 cm. Museum of Fine Arts, Boston.





45. EVA GONZALÈS, *Un palco en el Théâtre des Italiens*, ca. 1874. Óleo sobre lienzo, 98 x 130 cm. Musée d'Orsay, París.

quier caso, como se ha sugerido recientemente, el hecho de que este cuadro lo hiciera una mujer de un modo tan competente y vigoroso fue suficiente para provocar la angustia de algunos críticos. El rechazo de la obra a restar importancia al poder de la mujer para exigir la atención masculina, y así poder manipularla, pudo provocar una angustia común acerca del poder de algunas mujeres, especialmente las cortesanas, para explotar a los hombres mediante su sexualidad. Por eso, la pintura puede recurrir perfectamente a las convenciones masculinas, pero en el momento que se supo que la había hecho una mujer, pudo verse



como una usurpación de las prerrogativas masculinas y, en consecuencia, se volvió una amenaza.

Las obras de Cassatt están relacionadas de diversos modos con las convenciones masculinas. Por ejemplo, *En el teatro* es inusual por dotar a su modelo —la hermana de la artista, Lydia— de dignidad y viveza. Se mantiene confiada, en una posición relajada pero erguida, y parece interesarse por algo que está fuera del marco. En esta obra Cassatt representa a una mujer que es algo más que un objeto pasivo e inespecífico de la mirada masculina. Es cierto que es muy atractiva y que está suficientemente *decolletée* como para generar este tipo de atención; pero también demuestra carácter e individualidad. En otras palabras, está representada más para ser vista por una mujer que piense en ella en términos de igualdad. En el contexto de las convenciones de la época, su importancia reside en que el cuadro no invita a una mirada típicamente masculina, sino que de hecho condena esta manera de mirar. Es decir, no permite al espectador mirar a la modelo como lo haría un *flâneur*; ni disfrutar del anónimo placer de observar a la mujer que caracteriza el «voyeurismo» masculino. Por el contrario, sólo adquiere coherencia si el «espectador en el cuadro» asume la psicología de una mujer. Así invierte la operación habitual por la que los cuadros hechos por hombres ignoran a las espectadoras o fuerzan a las mujeres a mirarlos como si fueran hombres.

La relación convencional entre el espectador y la mujer pintada en el cuadro se ve transformada de un modo incluso más radical en *Mujer de negro en la ópera*, de Cassatt. Si tomamos el camino habitual y modelamos nuestra psicología a imagen de la del hombre que, en el fondo del cuadro, mira con el binóculo a la mujer pintada, nos encontraremos con algo distinto a lo esperado. En lugar de un receptor pasivo de nuestra mirada como en *La Loge*, de Renoir, hallamos a una mujer que analiza activamente a la multitud y no muestra signos de sentirse halagada por nuestra atención, ni siquiera de ser consciente de ella. Desde luego, es muy difícil decir quién (en tanto que «espectador en el cuadro») somos en esta obra. Y como la obra no respeta la convención, ni siquiera podemos asegurar que el espectador pictórico sea un hombre o que, de ser una mujer, deba observar como alguien que ha adoptado la psicología masculina. Sin embargo, una cosa parece clara: se trata de una mujer transgresora.

Parte de la singularidad del cuadro quizá se explique por el hecho de que la modelo esté vestida de negro, sin extravagancia, lo que implica que es viuda. Sería entonces un tipo de mujer que no estaba sujeta a los mismos acuerdos y restricciones de acompañantes que las mujeres casadas y solteras, sino que disfrutaba

casi de tanta libertad como los hombres. De todos modos, aun siendo éste el caso, parece justo decir que lo que le interesa al artista es el modo en que la situación especial en que se encuentra le permite disfrutar de unos privilegios que normalmente están reservados a la masculinidad.

El «yo» privado

La actitud masculina no sólo afectaba a cómo las mujeres se sentían y actuaban en público, también condicionaba las experiencias más privadas de la mujer, y esas experiencias estaban afectadas de diversas formas por lo que se esperaba de ellas en público. Por ejemplo, la idea de que el aspecto de una mujer debía ser placentero para los hombres se inculcaba a las niñas desde una edad muy temprana y afectaba a cómo se veían a sí mismas estando solas. Tal actitud normalmente se interiorizaba, de modo que las mujeres adultas llegaban a pensar en sí mismas como objetos «naturales» de la mirada masculina. Los cuadros de las impresionistas que abordan este tipo de preparación social también ofrecen críticas ambiguas y sugestivas a la mirada convencional.

Un cuadro que muestra el proceso en cuestión es *Estudio o Niña arreglándose el pelo* (1886, fig. 46) de Cassatt. Vemos a una adolescente mirando la impresión que causará en público. Implícitamente está imaginando qué les parecerá a los hombres y mujeres que juzgarán su conveniencia como objeto de la mirada. A un cierto nivel, parece una obra convencional: simplemente un cuadro de una niña experimentando los ritos de iniciación de la pubertad en un mundo dominado por hombres. Pero también hay cierta incongruencia en el cuadro en la mezcla de ingenuidad y timidez que vivifica a la modelo, lo que delata la simpatía de Cassatt por la incomodidad que siente la niña en su primer aprendizaje de este extraño e inquietante rito. Muestra un momento intenso en el desarrollo de la modelo, cuando las ideologías de lo femenino están empezando a definir y limitar la experiencia de su propio cuerpo.

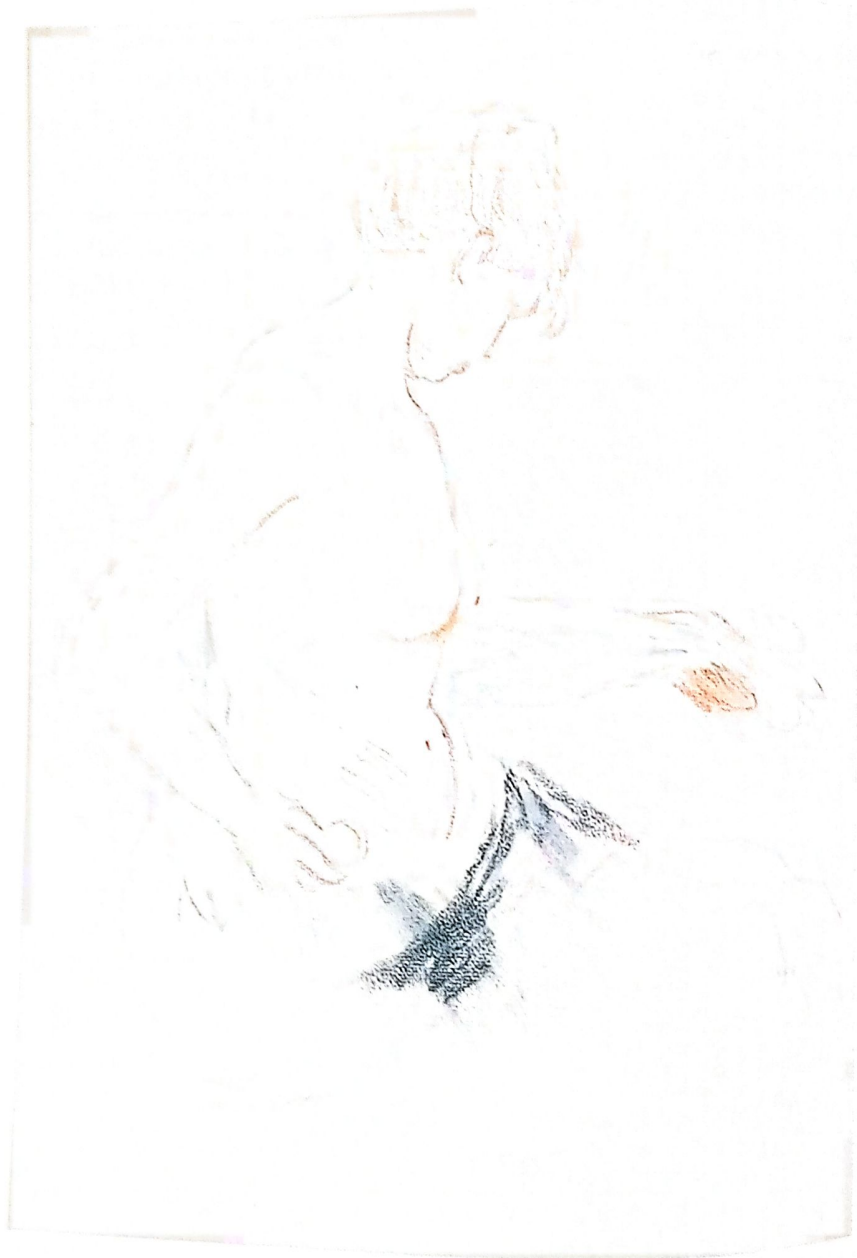
En contraste, el pastel de Morisot sobre un tema similar *Joven secándose* (1886-1889, fig. 47; también fechado en 1887) muestra mucha menos ambivalencia. Quizá la mayor madurez de la modelo lo justifica: ser usada para mirarse del modo que los hombres piden significa que ya no experimenta ningún conflicto entre su experiencia de sí misma como un ser socializado y sexualizado y su «yo» privado. Incluso es significativo que Cassatt escogiera un momento que no escogió Morisot, y eso ha debido tener una particular intensidad para una mujer de su demostrable

46. MARY CASSATT,
Estudio o Niña arreglándose el pelo, 1886. Óleo sobre lienzo,
75 x 62 cm. National Gallery of Art, Washington DC.

En la octava exposición impresionista, el crítico Octave Maus vio una promesa en la obra de Cassatt que le llevó a comentar: «Ningún efectismo en esta obra vigorosa revela una vacilación femenina, no hay dificultades en el borrador, ni tampoco de elusión de color». Esta obra en concreto, dijo, mostraba «una personalidad definida».



47. BERTHE MORISOT,
Joven secándose,
 1886-1887. Pastel sobre
 papel, 42 x 41 cm.
 Galerie Hopkins Thomas,
 París.



temperamento crítico. Siendo americana es probable que pudiera ver las concepciones de género francesas desde un punto de vista más objetivo que Morisot.

Aún hay otra dimensión de la obra de Cassatt que es su rivalidad con Degas. La obra de Cassatt se parece de modo genérico a las muchas obras de mujeres acicalándose si no ocupándose de sí mismas que Degas produjo a finales de la década de 1870 y principios de la de 1880 —en su tema y en el precipitado punto de vista que capta a la modelo en la que parece una pose despreocupada y «aparentemente natural». Así *Niña arreglándose el pelo* puede verse como un intento de demostrar que Degas se equivocaba al afirmar que las mujeres no eran capaces de apreciar el estilo y, por lo tanto, de ser verdaderas artistas (incluso aunque él fuera quien más apoyara el derecho de Cassatt de exponer con los impresionistas). Aunque la variación de Cassatt con respecto a la obra de Degas sobre el tema podría verse como

una incómoda imitación de los estereotipos masculinos, la atmósfera de su obra no encaja fácilmente con las actitudes demostradas en la mayoría de cuadros similares pintados por hombres y por Degas (lo que quizás es un motivo por el que Degas encontró el cuadro lo suficientemente interesante como para comprarlo). Además, si los trabajos de Degas son misóginos o no y si simplemente muestran los estereotipos masculinos ha de ser aclarado.

Degas y las mujeres

Planteándose las propias afirmaciones de Degas sobre las mujeres, particularmente aquellas a las que pintaba, muchos historiadores del arte han concluido que era un misógino cuyas obras no hacían más que expresar ese punto de vista. Pero tal juicio no sólo niega que Degas reflexionara sobre su actitud hacia las mujeres, también le niega una capacidad que el feminismo ha otorgado a las artistas tales como Cassatt.

Obras de Degas como *Después del baño, mujer secándose* (fig. 48) parece expresar la actitud protectora y sexista de Degas recordada por el novelista y crítico inglés George Moore cuando el pintor dijo que sus desnudos representaban «una criatura humana absorta en sí misma —un gato lamiéndose—» añadiendo: «Estas mujeres mías son francas, gente sencilla, que no se inquieta por ningún asunto que no sea relativo a su condición física». La mujer del pastel no hace más que experimentar su propio cuerpo, ya que Degas ha eliminado toda psicología de la figura, o cualquier indicio de lo que ella piensa: la mujer aparece casi como un animal. Hasta este punto, repite las oposiciones que se encuentran en la ideología de la época donde la masculinidad se identificaba en gran parte con la cultura y la feminidad con la naturaleza. Lo que es más, los pasteles de Degas de mujeres ocupadas en tales actividades tienen precedentes en la obra de los artistas japoneses mostrando animales. En 1886, por ejemplo, en la última exposición impresionista, Degas expuso *Serie de desnudos femeninos bañándose, lavándose, secándose, enjuagándose, peinándose o haciendo que les peinen*, cuyos obvios precedentes encontramos en los estudios de Hokusai de gatos lavándose y acicalándose.

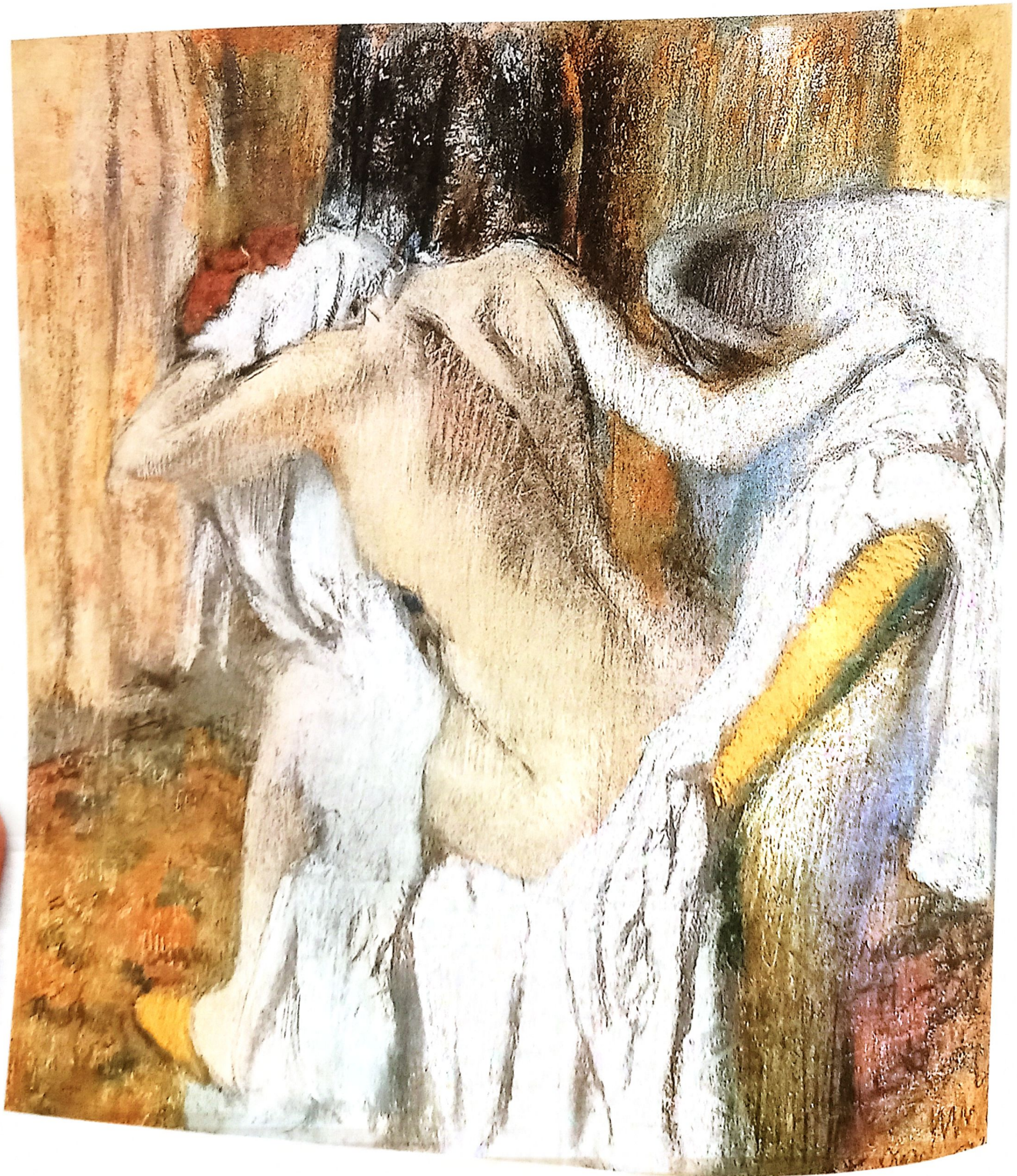
Otra característica de obras como *Mujer secándose* es su punto de vista «de ojo de cerradura», o lo que un crítico de la época describió como un tipo de perspectiva con la que parecía que Degas «quería representar a la mujer que no sabe que está siendo observada, como uno la vería escondido tras una cortina o a través del ojo de una cerradura». El propio Degas

Degas de joven.



confirmó a Moore esta interpretación de modo que parece como si se pudiera justificar a los críticos al decir que tales obras intentan hacer aceptar un autorizado punto de vista masculino sobre un punto de vista femenino no autorizado. Los hombres controlan la situación, en otras palabras, porque sólo los hombres pueden mirar. Obras de este tipo responderían así a una especie de angustia por la castración en donde la mirada se convierte en una forma extrema de autoafirmación simbólica (fálica). El que Degas fuera un marginal social, un aristócrata desahuciado, y según algunas versiones, un heterosexual de «prácticas» no normales (posiblemente un fetichista del pelo, al parecer), todo puede conjurarse para confirmar este

48. EDGAR DEGAS,
*Después del baño, mujer
secándose, ca. 1885-
1990. Pastel sobre varios
trozos de papel
montados en cartón,
104 x 98,5 cm. National
Gallery, Londres.*



tipo de interpretación de su obra, y para apoyar tales insinuaciones *ad hominem*.

De todas formas, ver la obra de Degas en estos términos es excluir otras explicaciones que también tienen validez. El punto de vista «de ojo de cerradura» de Degas también puede ser explicado históricamente, como resultado de su ambición de hacer un desnudo moderno y, como respuesta a la petición del crítico Joris-Karl Huysmans en *El arte moderno* (1883) de un desnudo que fuera creíble, a diferencia de las ninfas y Venus del Salon. Degas está haciendo lo que Huysmans sugirió: representa el desnudo «en aquellos momentos en que el desnudo es posible».

La idea de que Degas era un misógino fue en parte inventada por los críticos, mayormente por el autoproclamado misógino Huysmans, quien describió a Degas como «un cruel y sutil analista» de las mujeres, percibiendo las cualidades de «atenta crueldad» y «paciente odio» en la obra que Degas expuso en la última exposición impresionista. Pero tales interpretaciones misóginas de la obra de Degas hunden su obra en sus palabras, como si el artista estuviera simplemente reproduciendo en sus cuadros y pasteles las actitudes que expresara verbalmente. Puede darse el caso de que pintar y dibujar fueran una especie de aprendizaje para Degas, en el que sus obras a veces sólo llegaban a satisfacerle cuando lograban sacarlo de sí y expresar actitudes distintas a las que sus palabras expresaban. Así que Degas finalmente pudo afirmar en uno de sus aforismos: «Quizá he tratado demasiado a menudo a la mujer como a un animal». (Citado en Bernard Champignuelle, *Degas, Dessin*, París, 1952.)

Durante su cercana, continua y variada observación de las mujeres, Degas aprendió mucho sobre su experiencia de sí mismas. Junto con lo que se debe ver como las actitudes voyerísticas y patriarcales de sus obras, también revelan que él veía a las mujeres de un modo más complejo e interesante. Lo que es destacable del pastel *Mujer secándose* es que, mientras mira y representa a la mujer como objeto de la mirada, también sugiere que el artista está interesado en imaginar y transmitir la experiencia de la mujer de su propio cuerpo, particularmente las sensaciones de su piel siendo envuelta por una variedad de texturas como el aire, la toalla, el terciopelo de la silla y el raso de sus zapatillas. Pero lo que es más interesante sobre esta obra es que hace más que representar estos sentimientos: también los expresa. En tanto en cuanto que la superficie de un cuadro puede funcionar metafóricamente. Mientras el artista está trabajando la superficie desarrollará algunas cualidades particularmente notables, que el artista puede hacer plenamente visibles para expresar la notable propiedad de lo que está siendo representado. En *Mujer secándose* de Degas, la superficie del

cuadro, la maraña de manchas que contiene la imagen del cuerpo, puede verse como una metáfora de la piel de la mujer representada. Su acción de contener la imagen puede, por lo tanto, verse como una representación metafórica del modo en que la piel de la mujer contiene su cuerpo y sus sentimientos –un uso metafórico de la superficie ya conocido por los impresionistas, por supuesto.

Visto así, el cuadro contiene los medios para permitir aprender a Degas, al menos en su imaginación, algo de cómo sería ocupar el cuerpo de una mujer. Dicho claramente, el artista responde inconscientemente al tipo de coherencia y autoridad que el cuadro asume al ser pintado. En otras palabras, a Degas le afectaba el cuadro tanto como al cuadro le afectaba él. Y era un gran experimentador, probando nuevos procedimientos y calibrando los efectos que producían: era el innovador más radical entre los impresionistas en el uso de medios mixtos y grabados. Es destacable que sus últimas esculturas casi ignoran las convenciones y estereotipos existentes. En una obra como *Bailarina mirando la planta de su pie derecho* (ca. 1890, fig. 49), Degas no usó los armazones ya hechos (o «esqueletos») que normalmente determinaban la pose de una figura; en cambio, él usaba alambre moldeable para construir sus figuras, y a veces mangos de pinceles atados. Tampoco usaba métodos convencionales de modelado: por ejemplo, a veces usaba corcho como relleno y trabajaba la plastilina en vez de arcilla. Es fácil olvidar que la búsqueda de Degas de efectos en sus esculturas era empírica, ya que casi todas nos han llegado en bronce, pero el propio Degas nunca hacía los moldes de sus esculturas en bronce –todos los moldes fueron hechos póstumamente—. Desde luego, él concebía estas obras como experimentos: «Mis esculturas nunca transmitirán esa sensación de perfección que es el *nec plus ultra* para los escultores; porque, después de todo, nadie verá estos experimentos... Antes de que muera, todo se desintegrará espontáneamente». Así, no ver estas obras sino como experimentos es perderse su carácter improvisador y expresivo. Insistiendo en la idea: Degas establecía sus procedimientos de modo que requirieran que respondiera inconscientemente a las posibilidades que ofrecían.

Por ello podría parecer que Degas sólo producía obras cuyo significado fuera en cierto modo *sui generis*, y se oponía a las concepciones ideológicas dominantes de feminidad. A este respecto, sus obras no son tan distintas de, por ejemplo, *Mujer de negro en la ópera* de Cassatt. O, en tanto que ambos artistas permitían que su trabajo determinara su progreso, esto permite rebasar los límites ideológicos que normalmente imponían las convenciones estándar de representar a las mujeres.

49. EDGAR DEGAS,
*Bailarina mirando la
planta de su pie
derecho*, ca. 1890.
Bronce, altura 48,6 cm.
Metropolitan Museum of
Art, Nueva York.

Degas hizo un modelo
de cera que fue el
original de este bronce.
Una de las modelos de
Degas, conocida como
Pauline, recuerda que el
artista pasaba su mano
por el cuerpo de la
modelo en su esfuerzo
por transferir su «tacto»
a la cera conforme
trabajaba en ella.

