



UNIVERSIDAD DE MURCIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

Mary Cassatt y Los Espacios de la Feminidad

Dña. María Francisca Liaño Bascuñana

2015

Mary Cassatt y Los Espacios de la Feminidad

Dña. María Francisca Liaño Bascuñana

Directores

Miguel Ángel Hernández Navarro

D. Juan Antonio Lorca Sánchez

D^a Isabel Durante Asensio

2015

A mis hijos y a mis nietos

Murcia diciembre de 2015

AGRADECIMIENTOS

De manera especial a mi tutor D. Miguel Ángel Hernández Navarro, (Profesor de Arte Contemporáneo en la Universidad de Murcia, y escritor) por aceptarme para realizar esta tesis doctoral, bajo su dirección. Su apoyo y confianza en mi trabajo, y su capacidad para guiarme ha sido invaluable, no solamente en esta tesis, sino también en mi formación como investigadora. Las ideas propias siempre enmarcadas en su orientación y rigurosidad ha sido la clave del trabajo que hemos realizado juntos, el cual no se concibe sin su oportuna participación. Le agradezco también el haberme facilitado siempre los medios para llevar a cabo todas las actividades propuestas para el desarrollo de esta tesis.

Asimismo hago extensivo mi agradecimiento a D^a Isabel Durante Asensio, Doctora en Historia del Arte, y a D. Juan Antonio Lorca Sánchez, Doctor en Bellas Artes, ya que gracias a ellos he podido finalizar mi tesis, y ambos aceptaron orientarme sobre los trámites a seguir para finalizarla, así como consejos y correcciones.

También quiero agradecer al personal encargado de la Biblioteca de la Universidad de Murcia, los cuales me han tratado con una gran amabilidad y proporcionado y orientado sobre la búsqueda de datos.

Gracias a D. Javier Torres Rozalén el cual ha sido un magnífico traductor, sin su aportación y ayuda imposible hacer esta tesis, ya que toda la bibliografía respecto a Mary Cassatt está publicada en el inglés.

Gracias a D. José Andrés Guzmán Asensio, colaborador indispensable en la presentación y montaje del trabajo.

Finalmente, a todas las personas que me han estado soportando durante este periodo. Lo hago de manera impersonal, ya que citarlos, uno a uno, siempre alguno se me olvidaría. Familiares, hijos, nietos, primos, amigos, gracias, gracias.

*“Todos habéis colaborado en culminar **mi gran sueño**, finalizar mi tesis.”*

INDICE

INTRODUCCIÓN	13
METODOLOGÍA Y FUENTES	17
EL ESTADO DE LA CUESTIÓN	21
CAPITULO I. LA MODERNIDAD	49
I.1. PREMISAS NECESARIAS	49
I.2. MODERNIDAD	52
I.2.1. ¿Qué es “modernidad”? La figura de Baudelaire.....	52
I.2.2. La aparición de la modernidad.....	57
I.2.3. Contraposiciones y conflictos.....	59
I.2.4. Antiguos y modernos.....	60
I.3. LA GÉNESIS DE UNA NUEVA ESTÉTICA	62
I.3.1. Antecedentes.....	62
I.3.2. La belleza de lo fugaz.....	63
I.3.3. La obsesión por lo bello.....	64
I.3.4. Baudelaire como crítico de arte.....	66
I.4. ESPACIOS PRIVADOS, ESPACIOS PÚBLICOS	67
I.4.1. El Espacio Urbano.....	67
I.4.1.1. París, ciudad moderna.....	67
I.5. UNA LECTURA CRÍTICA: WALTER BENJAMIN	71
I.6. UNA LECTURA CONTEMPORÁNEA: LA VISIÓN DE BAUDELAIRE	74
I.7. EL FLÂNEUR	79
I.8. EL POETA Y LA CIUDAD	82
I.9. WALTER BENJAMIN Y LOS PASAJES DE LA CIUDAD	84
I.9.1. Espectáculos urbanos: el panorama y las exposiciones universales.....	89
I.9.2. A las barricadas, a las barricadas.....	94

I.9.3. Conclusiones	96
I.10. EL ESPACIO PRIVADO Y EL ESPACIO PÚBLICO	99
I.10.1. El concepto de espacio privado.....	99
I.10.2 La dicotomía privado-público.....	99
I.11. EL ESPACIO PÚBLICO Y LA MUJER	103
I.12. LA MODERNIDAD Y LA LUCHA POR LA IGUALDAD. UN NUEVO MARCO DE CONVIVENCIA SOCIAL.....	105
I.12.1. Comienzos históricos	106
I.12.2. La mujer durante la ilustración. El espejismo emancipador de la Revolución Francesa.....	106
I.12.3. El espacio público: el espacio de los iguales	107
I.12.4. La dicotomía privado-público en la historia de las mujeres	109
I.13. LA TEORÍA DEL GÉNERO, O UNA REINTERPRETACIÓN DE LA CULTURA	111
I.13.1. Hacia la igualdad de sexos.....	111
I.13.2. Género, espacio y entorno.....	114
I.13.3. El espacio-tiempo, la acción, el poder y el género	114
I.14. ESPACIO ÍNTIMO	117
I.14.1. Hacia un nuevo concepto de intimidad.....	118
I.14.2. Relaciones entre mundo íntimo y espacio social	119
I.14.3. Espacio íntimo femenino	119
I.15. LA LITERATURA FEMENINA EN EL SIGLO XIX	121
I.15.1. Las dificultades de las mujeres para su introducción a la literatura	121
I.15.2. Voz de la mujer en la boca del hombre: Madame Bovary.....	122
I.15.2.1. “Madame Bovary soy yo”: bovarismo.....	125
I.15.2.2. El estilo de Madame Bovary.....	126
I.15.3. La mujer encuentra su voz: las autoras decimonónicas	127
I.15.4. Las autoras inglesas del siglo XIX: Jane Austen	129
I.16. MIENTRAS TANTO, AL OTRO LADO DEL ATLÁNTICO.....	132
I.17. CONTEXTO ARTISTICO	145
I.17.1. En busca de la mujer artista	145
I.17.2. Mujeres artistas en la Edad Media	145
I.17.3. El Renacimiento.....	146

I.17.4. De la fundación de las Academias a la Revolución Francesa.....	148
I.17.5. El siglo XIX.....	149
I.17.6. La educación artística en el siglo XIX.....	152
I.17.6.1. La educación artística femenina en la Francia del siglo XIX.....	152
I.17.7. La llegada de los impresionistas.....	157
I.17.8. El arte en EE UU durante el siglo XIX: en busca de una identidad artística propia.....	158
I.17.9. Las escuelas femeninas.....	163
I.18. ESPACIO FEMENINO SIGLO XIX.....	166
I.19. ESPACIO DOMESTICO.....	169
I.20. ESPACIO FEMENINO. PARIS.....	171
CAPITULO II. LA MATERNIDAD.....	187
II.1. CONCEPTO.....	187
II.1.1. Visión 1: la Maternidad como origen de todo.....	190
II.1.2. Visión 2: La Maternidad como obligación de toda mujer.....	192
II.1.3. Visión 3: La Maternidad como eje de la familia.....	192
II.2. LA VISIÓN DEL NIÑO EN EL ARTE.....	196
II.2.1. De la invisibilidad a la ubicuidad.....	196
II.2.2. Opresión, ternura y protección: la infancia en los siglos XVIII y XIX.....	199
II.3. INFLUENCIAS CLÁSICAS EN PINTURAS DE NIÑOS Y MADRES.....	203
II.3.1. Una artista profesional: Parma.....	204
II.3.2. La Academia de Parma. Carlos Raimondi.....	206
II.3.3. La influencia de Correggio.....	210
II.3.4. Influencias Renacentistas.....	211
II.4. LAS “PINTURAS CON NIÑOS”: DE LOS INICIOS A LA PLENITUD.....	215
II.5. TEMAS MATERNO-FILIAL EN EL ARTE DEL XIX.....	218
II.6. UNA PINTURA REPRESENTATIVA: “CHILDREN ON THE SHORE”.....	221
II. 7. ANÁLISIS PSICOLÓGICO COMPARATIVO: “A LITTLE GIRL IN A BLUE AMCHAIR” Y “ARTIST’S SON, ANDRÉ”.....	222
II.8. RETRATANDO LOS CAMBIOS SOCIALES: EL BAÑO.....	225
II.9. UNA CIERTA DECADENCIA.....	237
II.10. ALGUNAS OBSERVACIONES Y CONCLUSIONES.....	239

CAPITULO III. REPRESENTACION DE LOS ESPACIOS DE LA FEMINIDAD...	243
III.1. LOS ESPACIOS DE LA FEMINIDAD.....	243
III.1.1. Espacios físicos, espacios mentales	243
III.1.2. Sexualidad, modernismo y modernidad	247
III.1.3. Una espacialidad específica	250
III.1.4. Los espacios y los géneros	254
III.2. LA MUJER EN EL ESPACIO PÚBLICO: INTERACCIONES ENTRE CLASE Y GÉNERO.....	259
III.3. LAS MUJERES EN LA ESFERA PRIVADA	264
III.4. REPRESENTACIÓN DE LOS ESPACIOS DE LA VIDA MODERNA.....	269
III.4.1. Breve estancia en España	269
III.4.2. Repercusión de la “etapa española” en el mercado americano	278
III.4.3. Conclusiones	279
III.5. MARY CASSATT EN PARÍS.....	281
III.5.1. Inicios y nuevas influencias	281
III.5.2. Dos fascinantes espectáculos: la ópera y el teatro.....	282
III.5.3. Primeras pinturas sobre el tema de la ópera: “Dressedd for the Matinée” y “At the Opera” (1878, 1879).....	289
III.5.4. El poder de la mirada: la amenaza de la mujer que mira	292
III.5.5. Conclusiones	295
III.6. LA MODA Y EL MUNDO CONTEMPORÁNEO VISTOS POR CASSATT..	297
III.6.1. L’Art de la Mode.....	297
III.6.2. De la luz de gas a la electricidad	299
III.7. ESPACIOS DE LA MUJER MODERNA (1877-91).....	301
III.8. EL ESPACIO DOMÉSTICO EN LA OBRA DE CASSATT.....	314
III.8.1. Entre el retrato y la pintura de género	314
III.8.2. La influencia del arte japonés.....	317
III.8.3. La moda de los abanicos	319
III.8.4. El renacimiento del rococó (1878-1883).....	320
III.9. SIMBOLISMO Y ALEGORÍAS DE LA MUJER MODERNA	334
III.9.1. Introducción: iniciación en la técnica del grabado 1891	334
III.9.2. Influencias	336
III.9.3. Primeros Grabados; la serie japonesa.....	340

III.9.4 Una evolución temática: madres, niños y nodrizas en un entorno moderno	343
III.10. CONCLUSIONES	353
III.11. WORLD'S COLUMBIAN EXPOSITION, 1893. EL MURAL PARA EL EDIFICIO DE LA MUJER	356
III.11.1. Bertha Honoré Palmer y las Exposiciones Mundiales	356
III.11.2. El proyecto	358
III.11.3. Los debates	362
III.11.4. Tema, precedentes e influencias.....	364
III.11.5. Las Críticas.....	375
III.11.6. Recogiendo los frutos del conocimiento: conclusiones	378
III.12. MODA, FEMINIDAD Y MODERNIDAD	385
CONCLUSIONES	389
BIBLIOGRAFIA	395

INTRODUCCIÓN

¿Por qué Mary Cassatt?

La primera pregunta que se puede hacer cualquiera que hojee esta tesis es: ¿por qué esta pintora? ¿Qué tiene de interesante una artista americana adscrita al círculo impresionista que tuvo un breve momento de fama como autora de melosos retratos de señoras posando con sus niñitos, para volver a caer en la oscuridad?

Bien, en las siguientes líneas trataremos de responder a esta pregunta.

Mi primer contacto con la obra de Cassatt fue en el año 2005, durante un curso de doctorado en la UNED; en el transcurso de ese año tuve la oportunidad de conocer el trabajo de una serie de pintoras que, por el hecho de ser mujeres, tuvieron grandes dificultades a la hora de lograr hacerse un hueco en el panorama artístico de su época. Tras ahondar más en el asunto, di con la obra de Mary Cassatt, una artista americana de gran talento injustamente olvidada, o, mejor dicho, relegada a la mercadotecnia más banal, como ilustradora de posters o libros cuyo *leitmotiv* eran señoras, bebés, o señoras con bebés. Pero tan solo con rasgar un poco la superficie, salía a la luz una obra rica y variada, cargada de símbolos, significados y matices; su autora no era menos interesante: constante, inteligente, luchadora, profesional, moderna y dotada de un talento tan prodigioso que incluso en la actualidad cuesta de entender y clasificar. Tan interesante me resultó su figura que al año siguiente realicé un trabajo de investigación sobre Cassatt titulado “Mary Cassatt. Una Americana Impresionista” (1844-1926), dirigido por la doctora Amparo Serrano de Haro Soriano.

Mi interés por la americana no acabó ahí. De mis lecturas, experiencias directas con su obra y conferencias sobre ella a las que he tenido el placer de asistir surgió este trabajo. A lo largo del mismo, mi deseo es alcanzar un doble objetivo: primero, exponer y denunciar las difíciles condiciones sociales y laborales de las mujeres contemporáneas a Cassatt a través de

la figura de la impresionista, lo que nos llevará a explorar el mismo concepto de modernidad; y, segundo, dar respuesta a una serie de preguntas sobre la aparentemente paradójica dicotomía entre su vida y su obra: ¿por qué una mujer de tendencias claramente feministas pasó de pintora de la vida moderna a retratista de la maternidad? ¿Por qué, si veneraba esta institución, jamás se casó ni tuvo hijos? ¿Cuál fue la verdadera naturaleza de su relación con Degas? ¿Cómo es posible que una pintora tan importante y respetada en su tiempo como para realizar la pieza principal del edificio de la mujer en la Exposición Universal de Chicago de 1893, haya sido pasto posteriormente de críticas feroces por parte del propio movimiento feminista?

Con el fin de responder a estas cuestiones, recurriremos en primera instancia al poeta Baudelaire, puesto que fue el primer artista de la época que analizó la Modernidad como “concepto estético”; su ensayo *Le Peintre de la Vie Moderne*, publicado en 1863, es el primer intento serio de captar la visión estética naciente; junto al peripatético protagonista de su obra – el *flâneur*, figura clave de este época – visitaremos los espacios de la modernidad y comenzaremos a comprender la dicotomía entre espacios públicos y privados, de capital importancia para los temas que nos ocupan. Posteriormente, de la mano de críticos y escritores tan importantes como Walter Benjamin o Griselda Pollock, profundizaremos en las contradicciones de la época (algunas de ellas de plena vigencia aún hoy en día), para después pasar a centrarnos en los conceptos de feminidad y maternidad, tanto como eran entendidos en el mundo finisecular de Cassatt, como lo eran por la propia artista.

Nacida en 1844 el seno de una familia burguesa, Mary Cassatt se rebeló desde jovencita contra la serie de rituales, restricciones e injusticias que conllevaba su sexo. Viajó por España, Italia y Francia, país este donde acabaría afincándose durante largos años, en el transcurso de los cuales experimentaría una evolución extraordinaria, conocería la fama y el reconocimiento y se codearía con los artistas más importantes de su tiempo, incluido Degas, al que le uniría una relación particularmente estrecha, no exenta de vaivenes, enfados y reconciliaciones. Si bien no siempre fue entendida por sus contemporáneas, durante toda su vida luchó porque los estrechos márgenes en los que se movía la mujer de su tiempo se ensancharan y se reconocieran los derechos de un género marginado y mal comprendido, mientras forjaba su propio camino, con gracilidad pero con firmeza, en un mundo de hombres. Es injusto que su obra no se conozca y se valore más en nuestro país, no solo por su valor intrínseco – aunque esto solo sería suficiente – sino por su importancia como documento

para poder entender cómo vivía y pensaba la mujer burguesa de su tiempo. Si logramos centrar la atención y el interés en esta gran artista y mujer, entonces el objetivo más importante de esta tesis se habrá cumplido.

METODOLOGÍA Y FUENTES

En primer lugar, señalar que todo el proceso de investigación ha revestido una gran complicación y dificultad, puesto que no existe biografía alguna de nuestra autora en español, ni ningún libro que detalle su obra en el idioma de Cervantes; en el apartado sobre el estado de la cuestión damos cuenta de estos escollos de manera más detallada.

Ya había tenido la oportunidad de familiarizarme con la figura de Cassatt a lo largo de mi trabajo de investigación del año 2005 titulado *Mary Cassatt: una impresionista americana (1844-1926)*; para llevarlo a cabo hube de consultar una extensa bibliografía, referente tanto a la biografía de la autora como a su obra; entre las autoras que se han ocupado de Cassatt, las que me han sido de más ayuda, ya fuera por su profundidad académica, ya fuera porque trataran partes más oscuras de la vida de la artista, publicaran cartas de esta, u ofrecieran puntos de vista originales sobre la pintora y su época, han sido: Nancy Hale, Nancy Mowll Mathews, Ellen Wilson, Judith Barter y, por supuesto, Griselda Pollock.

En cuanto al tema de la modernidad, sin duda ha sido Charles Baudelaire mi principal fuente de información, en concreto ha resultado de lo más iluminadora la lectura de su ensayo *Peintre de la vie moderne*, al que tantas veces nos hemos referido a lo largo del presente trabajo. Tras muchas y fatigosas horas pasadas tras la pantalla del ordenador, he descubierto a grandes ensayistas, como José María Aguilar, que me han aportado diversos e interesantes puntos de vista sobre la modernidad.

A la hora de tratar los espacios urbanos, y en concreto el surgimiento del mítico París de la modernidad, he consultado diversas obras de Walter Benjamin, en concreto *El libro de los Pasajes*, *Poesía y capitalismo* e *Iluminaciones*. He complementado la información proporcionada por Benjamin con la de otros ensayistas especializados en temas urbanos, como Sandra Pasavento, Benevolo y, en especial, Susana Buck-Morss; en su *Dialéctica de la*

Mirada he hallado pasajes que me han ayudado a entender los a menudo muy complicados pensamientos de Benjamin.

Me he apoyado en las grandes filósofas y ensayistas Hannah Arendt y Celia Amorós para describir la dicotomía existente entre los espacios públicos y privados. También he recurrido a la gran Griselda Pollock: en *Vision and Difference* y en *Painter of Modern Women*, la historiadora feminista trata la cuestión de manera profunda y didáctica. Para documentarme sobre este tema también he consultado la obra *Género y espacio público: nueve ensayos*, editada por Montserrat Huguet, así como el artículo de Amelia Valcárcel “¿Es el feminismo una teoría política?”, y el no menos interesante “Feminismo premoderno”, de Ana de Miguel.

En lo tocante a feminismo y arte, me ha sido imprescindible el interesantísimo *Historias de mujeres, historias del arte*, de la ya clásica escritora feminista Patricia Mayayo; también resulta apasionante y muy instructivo *Arte y feminismo*, de María Teresa Alarios. Ann Sutherland y Linda Nochlin son otras escritoras que denuncian el olvido en el que han caído las artistas en todas las épocas.

La maternidad es uno de los puntos más interesantes y controvertidos de la obra de Cassatt; es por eso por lo que le he dedicado un interés especial. Por supuesto, todas sus biógrafas hacen especial hincapié en este tema, pero es sin duda Griselda Pollock, una vez más, la luz que me ha guiado durante todo este camino. Su *Painter of Modern Women* es el libro fundamental para comprender a la artista americana, y sin duda me ha sido indispensable para llevar esta tesis a feliz término. En otro orden de cosas, el ensayo de Cristina Palomar Vereá *Maternidad: Historia y Cultura* arroja luz sobre algunos momentos básicos en la historia de la maternidad en occidente. Elisabeth Badinter, por su parte, me ha ayudado a comprender las complejas dimensiones simbólicas del tema.

Mi labor de investigación en Internet ha sido ingente. En numerosas ocasiones he visto frustradas mis esperanzas ante el acceso restringido con el que la mayoría de las universidades americanas protegen sus documentos de investigadores no demasiado familiarizados con este tipo de obstáculos, como es mi caso. Solo he podido acceder a algunos artículos de escasa importancia, aunque los listados de la Universidad de Cornell me han permitido encontrar una bibliografía completa y al día de todos los trabajos publicados sobre Mary Cassatt. En

general, este agotador trabajo ha resultado poco menos que decepcionante; apenas he descubierto la importancia que la artista sigue teniendo en su país de origen a la hora de diseñar programas artísticos en las escuelas, y una curiosa peliculita para la televisión cuyo título, curiosamente, coincide palabra por palabra con el de mi trabajo del año 2005: *Mary Cassatt: An American Impressionist*; el film, de origen canadiense, no es ninguna maravilla, pero ganó un premio Emmy. Lo que sí he encontrado en la red que me ha sido de gran utilidad han sido los datos completos sobre las diversas exposiciones que de la obra de Cassatt se han hecho en Estados Unidos desde la primera Exposición Retrospectiva hasta ahora; en el estado de la cuestión doy datos completos sobre tan interesante tema.

A la hora de hallar referencias en lo tocante a la correspondencia de Cassatt, una de las más importantes fuentes que tenemos sobre sus relaciones y pensamientos íntimos, he acudido a las obras de Judith Barter, que hace hincapié en las cartas que envió a Louisine Havemeyer a lo largo de varias décadas. Por su parte, Nancy Mowll Mathews publicó la interesante *Cassatt and her circle: selected letters*, que incluye más de 200 cartas de la pintora.

La última fuente primaria a la que he recurrido es la Terra Foundation for American Art; esta fundación se dedica a dar a conocer en Europa el arte americano, y dispone en su página web de varios recursos a tal efecto. Gracias a su labor, he podido escuchar una interesante conferencia de Judith Barter sobre Mary Cassatt que está a disposición de cualquier internauta interesado; asimismo, utilizando esta fundación como fuente de noticias, pude asistir en noviembre de 2004 a la exposición del museo Thyssen “Impresionismo Americano”, donde pude tener una experiencia de primera mano con el arte de Cassatt, cuyos cuadros constituían la *pièce de résistance* de la muestra al estar considerada como la introductora del movimiento en su país; posteriormente, y también gracias a la *newsletter* de la Fundación Terra, acudí a la *Jornada de impresionismo americano; Pensilvania, Parma, París: el camino de Mary Cassatt hacia el Impresionismo*, que tuvo lugar el 12 de diciembre en el antedicho museo, impartida por la gran historiadora de arte Mary T. Lewis y en cuyo debate posterior tuve el honor de intervenir.

Para el Capítulo III, *Representación de los espacios de la feminidad* me he documentado con los siguientes autores; Judith Barter, Griselda Pollock, Erica E. Hirsbler, George T.M., Shackelford, Kevin Sharp, Harriet K. Stratis y Andrew J. Walter.

Y nada más. Han sido muchas horas, muchos libros, muchos artículos, muchas traducciones dificultosas, muchos callejones sin salida. El esfuerzo, sin embargo, ha merecido la pena. Espero sinceramente que en el futuro nuevos investigadores que se dediquen a estudiar la figura de esta gran desconocida puedan utilizar el presente trabajo como referencia bibliográfica.

EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

Lo más laborioso ha sido sin duda alguna, las grandes dificultades que he encontrado a la hora de investigar, ya que, tras numerosas indagaciones, he podido constatar la escasez de bibliografía respecto a nuestra autora en español: se alude a su obra en algunos tesis y artículos, pero no hay ningún libro publicado que verse específicamente sobre la figura Mary Cassatt, por lo que he tenido que acudir mayoritariamente a fuentes extranjeras; hasta el día de hoy, solamente ha sido reproducida su obra en nuestro país en forma de ilustraciones en libros para niños, calendarios, agendas y similares.

De hecho, en España, hasta el año 2001, la única obra que se conocía de Mary Cassatt era “Mujer Sentada con un niño en brazos”, mostrada en la Exposición del Museo de Bellas Artes de Bilbao, celebrada el día 12 de noviembre del año 2000, bajo el título de “Mujeres impresionistas”; posteriormente, desde el 1 de octubre del año 2007 hasta finales de abril del año siguiente, esta misma ciudad acoge la mayor muestra de arte de EEUU expuesta en Europa: el museo Guggenheim de Bilbao acoge unas 200 obras de unos 120 artistas en 'Art in the USA: 300 años de innovación', después de haber pasado por Pekín, Shanghái y Moscú, pero ampliada con unas 75 obras más¹.

Posteriormente ha habido también exposiciones que incluían la obra de Mary Cassatt, pero de menor importancia: la Fundación Juan March (*Figuras de las Francia Moderna, de*

¹ Para Thomas Krens, director de la Fundación Guggenheim y uno de los tres comisarios de la muestra, «la exposición ofrece un extraordinario panorama del desarrollo cultural e histórico de nuestra nación, así como nuestros audaces principios creativos. Hemos sido afortunados al poder contar con importantes préstamos de obras de arte norteamericanas de numerosos museos de todo el mundo. En muchos aspectos, esta muestra es la primera ocasión en la que algunas de ellas viajan fuera de EEUU. Sin lugar a dudas, una exposición de esta magnitud y alcance será irreplicable en esta generación». La retrospectiva incluye obras, entre otros, de Thomas Hart Benton, Mary Cassatt, John Singleton Copley, Marsden Hartley, Edward Hicks, Edward Hopper, Jackson Pollock, De Kooning, Robert Motherwell, Mark Rothko, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Dan Flavin, Basquiat, Keith Haring, Eric Fischl, Edward Ruscha, Richard Prince o John Baldessari, así como instalaciones y vídeos de Bill Viola, Kara Walker, Matthew Barney y Tom Sachs.
<http://www.diariovasco.com/20071011/cultura/museo-bilbaino-repasa-tres-20071011.html>

Ingres a Toulouse Lautrec) exhibe en el petit palace una obra de Mary Cassatt: *Otoño, retrato de Lydia Cassatt, 1880*, del 5 de octubre del 2004 al 16 de enero del 2005.² Asimismo, del 30 de noviembre al 24 de enero del 2010 se presenta en la Fundación Miró la obra *Desayuno en la cama*, cuadro donde Cassatt logra captar de manera muy natural las actitudes infantiles.³

Pero es, sin lugar a dudas, el Museo Thyssen el que más ha expuesto las obras de Mary Cassatt: en su última exposición, del 24 de noviembre al 4 de febrero del 2015, hemos tenido la primera ocasión de poder contemplar, en una muestra dedicada a la expansión del impresionismo en Norteamérica a través de unas sesenta pinturas, el modo en que los artistas norteamericanos - Mary Cassatt, William Merritt Chase, Childe Hassam, John Singer Sargent o Theodore Robinson, entre otros-, descubrieron este movimiento entre las décadas de 1880 y 1890, así como la interpretación propia de este estilo que desarrollaron hacia 1900. Esta exposición fue organizada por la Fundación conservadora del arte de América en Europa *Terra Foundation*, siendo su comisaria Katherine Bourguignon⁴; también la Asociación de Mujeres Universitarias de Marbella organizó en el mismo Museo desde el 30 de junio de 2013 hasta el 8 de septiembre del mismo año la exposición “Impresionistas impresionantes”, en la que, junto a pinturas de Alfred Sisley y Berthe Morisot, se pudieron ver cuatro obras importantes de Mary Cassatt⁵; por último, mencionar que en la exposición temporal *Heroínas*, cuya intención expresa es hacer un recorrido extenso por los papeles activos de la mujer y la crisis de identidad de género en el arte occidental, celebrada en este mismo museo del 8 de marzo al 5 de junio del 2011, también se dio cabida a algunas muestras del arte de nuestra.⁶

No cabe duda de que las exposiciones mencionadas han contribuido a que se conozca la obra de Mary Cassatt en nuestro país, pero si nos movemos al ámbito de los artículos y las

² <http://www.march.es/arte/madrid/exposiciones/figuras/autores.asp>

³ DE LERA, Cristina historiadora del arte comenta: Las mujeres del impresionismo, aun perteneciendo a un grupo muy vanguardista, **no pintaban los mismos temas que los hombres**, limitadas por una sociedad todavía muy masculina. Algunos cafés, espectáculos y distracciones cotidianas eran en su mayoría exclusivas para hombres, por lo que ellas no podían acceder y luego pintar sobre estos temas. Sólo les quedaba su entorno más cercano, y casi todas **pintan la vida privada y el ambiente familiar**. Por eso el **tema de la mujer con sus hijos** es recurrente y característico en Cassatt.

<http://wearebcn.com/2009/11/29/desayuno-en-la-cama-mary-cassatt/#more>

⁴ La exposición se presentará primero en el Musée des Impressionnismes Giverny, en la primavera de 2014, en las National Galleries of Scotland (Edimburgo) durante el verano

http://www.museothyssen.org/thyssen/exposiciones_proximas/112

⁵ <http://asociacionamum.blogspot.com.es/2013/06/impresionistas-impresionantes.html>

⁶ La exposición es también una especie de “ciudad de las mujeres” centrada especialmente en el ciclo de la modernidad, desde el siglo XIX hasta la actualidad. Siguiendo un orden, no cronológico, sino temático, explora los escenarios y las vocaciones de las heroínas: la iconografía de la soledad, el trabajo, la embriaguez, el deporte, la guerra, la magia, la religión, la lectura y la pintura

<http://www.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2011/heroinas/museo1.html>

tesis doctorales, son muy escasos los datos de los que disponemos; En el año 2005 Ángeles Caso publica el Libro *Las Olvidadas* en el cual figuran algunos de los nombres del notable grupo de mujeres pre-impressionistas, impresionistas y post-impressionistas —Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Camille Claudel, Lluïsa Vidal o Suzanne Valadon— así como representantes femeninos de las primeras vanguardias. Citando un párrafo de su obra, quedará clara la intención reivindicativa de la escritora: “Solo entonces, a finales del siglo XIX, cuando la condición femenina comenzaba lentamente a cambiar, empezaron a aparecer en las escuelas de arte decenas de muchachas que aspiraban a convertirse en artistas, ya no como “rarezas”, sino como auténticas iguales y colegas de los hombres. Solo entonces, a algunos no le quedó más remedio que poner en duda la idea tan extendida —y aún no del todo derrotada— de que el sexo femenino no estaba capacitado para la creación artística. Mujeres creadoras y sabias, escritoras, artistas o compositoras que se rebelaron contra el orden imperante y tuvieron que vivir entre dudas, temores y persecuciones⁷”. El 2 de febrero del 2013, la Doctora María Sánchez Luque pronuncia una conferencia titulada “Esto no es una mujer. El arte en las fronteras del género”, en la que comenta cuatro cuadros de Mary Cassatt: *Contemplación* (1891), *Cosiendo* (1800), *Mary Cassatt: Interior* (1924) y *En la Ópera* (1888)”, cuadro este de especial relevancia porque en la época en que se pinta “las mujeres (...) disfrutaban del espacio abierto. Son muy frecuentes las escenas campestres en soledad o en compañía de los hijos. Sin embargo, el espacio social (el urbano, el de los lugares públicos) les está prácticamente vetado y a él sólo pueden acudir acompañadas por sus maridos u otras mujeres. Es por ello que este cuadro de Mary Cassatt aún hoy es apreciado por su desafío⁸”. En la Revista *Estampas, artistas, gabinetes*, fechada en Julio –septiembre del 2014, en el apartado titulado *Breve historia del grabado* la historiadora de arte Guadalupe Mera hace un somero repaso de la actividad de Cassatt como grabadora. El 8 de marzo del 2014 aparece el tercer número de la revista *Mujeres Artistas. Día Internacional de la Mujer*. En él, Isabel Genovés Estrada rinde homenaje a una gran lista de artistas silenciadas, entre ellas Mary Cassatt.⁹

En cuanto a tesis doctorales, en junio del 2007 tenemos la presentada por Nuria Rodríguez Calatayud y dirigida por D. Luis Armand Buendía, de la Universidad Politécnica de Valencia, titulada *Archivo y Memoria Femenina*. Los textos de la mujer artista durante las

⁷ CASO, Ángeles: “Las Olvidadas”. Editorial Planeta, 2005, p. 4

⁸ SÁNCHEZ Luque, María: “Esto no es una mujer. El arte en las fronteras de género”.

<http://digital.csic.es/bitstream/10261/86618/1/Esto%20no%20es%20una%20mujer->

⁹ <http://losojosdehipatia.com.es/cultura/arte-2/mujeres-artistas-dia-internacional-de-la-mujer-2/#comments>

primeras vanguardias (1900-1945)¹⁰; asimismo, podemos mencionar el trabajo fin de máster presentado en el curso 2012-2013 por Clara Valverde López, de la Universidad de Cantabria, y dirigida por Marta García Lastra, titulado *Arte y Mujer. Musa y Artista: Una propuesta didáctica para la educación secundaria*.¹¹ En ambas se menciona a la artista sin entrar en demasiadas profundidades de su vida o su obra.

Mencionar, por último, un artículo publicado por Sandra Céspedes Martínez el 3 mayo del 2007 en la Revista *Huella Digital* en el que se denuncia la falta de información en las asignaturas universitarias sobre la obra de las artistas, investigadoras y críticas. En dicho artículo también se menciona a nuestra artista, sin entrar en mayores honduras que el deseo de denunciar el silencio que cae sobre su persona.¹²

Pero no debemos pensar que esta falta de información sobre Mary Cassatt es exclusiva de nuestro país; de hecho, a pesar de haber pasado la mayor parte de su vida en Francia, hay escasísima información en el país galo sobre su obra y figura. Entre las pocas obras dedicadas a la figura de la pintora americana debemos destacar la Reciente edición, en el año 2014, de *Mary Cassatt: Les Impressionistes et l’Amerique*¹³, amena obra de Guy Valdepied en la que se nos muestra una visión moderna de la pintora, así como el reconocimiento que se le empieza a brindar en los tiempos actuales; de especial interés resulta uno de sus capítulos, el dedicado a “*los nuevos espacios de la mujer moderna*.” En abril de 2013 vio la luz una nueva edición de su primera biografía, escrita por Achille Segard en 1914, siendo esta la única biografía existente escrita en vida de la pintora.¹⁴ En este apasionante documento Mary Cassatt es ya considerada como una artista de primer orden, y se repasa su trayectoria como grabadora, las obras que presentó a la gran exposición impresionista francesa de 1877, su iniciación en el tema de la maternidad, que acabaría siendo recurrente en ella, y sus primeros intentos con la técnica de punta seca y la de aguatinta.

¹⁰https://www.google.es/?gws_rd=cr&ei=h7t6Usb4JMfZtQa234DwCg#q=nuria+rodriguez+calatayud+cassatt+mary

¹¹ <http://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/2862/VelardeLopezClara.pdf?sequence=1->

¹² “Cuando contemplas obras realizadas por mujeres, permiten apreciar que las damas también revisten la expresión de sus personajes con un sentimiento. Un ejemplo de ello son Mary Cassatt, Anne-Louis Girodet, Mary Foote, Norah Grey, Elena Yanchak o Marianne Stokes. Estos nombres no nos suenan, quizá jamás los hemos escuchado, pero son los nombres de grandes pintoras. El sexo femenino ha estado relegado siempre por los historiadores, la historia se ha encargado de esconder sus nombres. “Revista Universitaria La Huelga Digital. Com”

¹³ VALDE PIED, Guy : Mary Cassatt- Les impressionnistes et L’Amerique .Engrage Edition, Amien,s 2014

¹⁴ SEGARD, Archille : Paris Société d’Editions Litteraire et Artistiques. Libraire Paul Ollendford. 50.Chaise D’antin. 50, 1913

Pasando al tema de las exposiciones, en Francia ha tenido lugar una de las la más importante retrospectivas sobre nuestra autora: *Mary Cassatt en París: dibujos y grabados de la colección Ambroise Vollard*, que el museo Mona Bismarck expuso desde octubre del 2012 hasta enero del año siguiente, siendo la primera vez que se muestran al gran público los dibujos y grabados de la Collection Ambroise Vollard. Sobre esta exposición escribe la escritora feminista Delia Blanc elogiosas palabras, reconociendo el talento y el influjo de la pintora americana sobre el movimiento impresionista francés, así como su labor como introductoria del antedicho movimiento artístico en el ámbito anglosajón.¹⁵

Hay, sin embargo, un motivo importante sobre este mutismo de los investigadores sobre la figura de la importante artista americana: se trata del hecho de que en vida fue extremadamente sensible en lo tocante a su vida personal y artística, no concediendo ninguna entrevista sobre tema alguno ni tampoco dejando ningún documento tipo diario. Por otro lado la única correspondencia de la autora sobre la que tenemos noticia la constituyen las cartas que cruzaba con amigos y miembros de la familia; Mara Witzling, que ha publicado una breve recopilación de la correspondencia que mantuvo, las compara con la correspondencia que Berthe Morrisot mantuvo con su entorno familiar, y reconoce que no son de gran interés desde el punto de vista literario, pues los temas que trata en las cartas no aportan opiniones sobre la evolución de su trabajo.¹⁶ También sobreviven las cartas que escribió a Lucien Pissarro, hijo del más conocido pintor Camille Pissarro. No obstante, Judy Baxter considera que las mas importante son las que escribió a lo largo de varias décadas a Louissine Havemeyer, gran amiga de la artista e importantísima coleccionista de arte americano; a ello alude en la revisión de 1993 de la edición de sus memorias, *Seventeen to sixty: Memoirs of a collector*, inicialmente publicada tras la muerte de Havemeyer en 1930. Posteriormente, en 1984, Nancy Mowll Matthews publica *Mary Cassatt and her lletters circule*, obra en la que se

15 En el 2000, algunos de estos tesoros fueron finalmente mostrados a la luz por Marc Rosen y Warren Adelson en la exposición de la Adelson Galleries en Nueva York; un aspecto único de la experimentación artística de la artista ha sido revelado en el mismo lugar en 2004, en la exposición *Arte en un espejo*: se presentan obras en pastel hasta la fecha desconocidas de Mary Cassatt, es ahora cuando en París se presenta en mayor número la obra grabada de Mary Cassatt; en esta ocasión se recogerán 67 obras, grabados, aguatinas, - contra-pruebas de pasteles y dibujos preparatorios que arrojan una luz interesante sobre las diversas etapas del proceso creativo de la artista. un sistema excepcional de 15 pruebas contra pastel testifican en particular, debido a su carácter experimental, la originalidad y el talento de Mary Cassat.

<http://hoy.com.do/exposicion-en-paris-de-mary-cassatt-impresionista-americana>

¹⁶ WITZLING: *Mara R. Voicing our visions, writings by Women Women's Press* 1,99. pp. 82-93. 41, pp. 124-125

incluyen más de 200 cartas de la pintora.¹⁷ Esta misma autora escribe tres años más tarde una importante biografía sobre Cassatt¹⁸. Para terminar este apartado dedicado a la actividad epistolar de nuestra autora, mencionar que el pasado año 2014 la Fundación Terra, gracias a la labor de la transcritora Judy Ng, digitalizó las cartas escritas por Mary Cassatt en el periodo que transcurre entre los años 1882 y 1926.¹⁹

Fue este vacío de información sobre nuestra autora lo que motivó el hecho de que hasta 1966 no se volviera a publicar ninguna biografía sobre ella; la publicada ese año se debe a Frederick Sweet,²⁰ y se trata de una obra muy extensa y completa en la que se citan datos que conseguidos mediante entrevistas a miembros de la familia de Mary Cassatt y cartas que aún no habían sido publicadas. Con todo este material, Sweet compuso su propia visión de la artista, muy positiva. Además, el biógrafo depositó todo el material obtenido en los Archivos de Arte Americano de la Smithsonian Institution (Washington D.C.), lo que constituyó posteriormente una magnífica fuente de información para los futuros investigadores.

Tampoco ayuda el hecho de haber sido considerada desde el principio como una figura femenina fuerte e independiente, por lo que su vida y obra fueron objeto de tratamiento casi exclusivo por parte de investigadoras; de hecho, solo existen dos biografías sobre Cassatt escritas por hombres, lo que nos proporciona casi exclusivamente un punto de vista: el femenino. Como ya hemos comentado, su primera biografía, escrita por Achille Segard, fue de hecho la única en que ella colaboró. Judy Baxter, en su introducción al libro *Mary Cassatt: Modern Woman*, comenta el hecho de que su primer biógrafo atribuye el éxito de la pintora al hecho de que “fue la única artista del momento que decidió dejar la cultura mediocre americana por la rica civilización de Francia.”¹⁵ En efecto, la cualidad refinada e innovadora de la obra de Cassatt tuvo en su país un fuerte impacto, y ya en 1936, solo 10 años después de su muerte, el Museo de Baltimore organizaba una muy importante retrospectiva del trabajo de esta artista, e inmediatamente después harían lo propio el Instituto de Arte de Chicago, el Metropolitano de New York, el de Filadelfia y la Biblioteca Pública de New York, siendo Adelyn Breeskin la Comisaria encargada de todas. “Hizo un gran esfuerzo para mostrar una nueva interpretación del arte, más allá de sentimentalismos, yendo más allá de la visión

¹⁷ MOWLL MATTHEWS, Nancy: *Mary Cassatt and her letters circule Nancy Grubb*, Cross River Press. Tda. 1984

¹⁸ MOWLL MATTHEWS, Nancy: *Mary Cassatt a Life* New York Villard Books, 1994

¹⁹ Smithsonian Institution Archives of American Art, Washington. D.C. 20560

www.aaa.si.edu/askus

²⁰ SWEET, F: *Miss Cassatt Impressionist from Pennsylvania* .Norman Oklahoma 1966

sentimentalizada que había popularizado Segard.” Otras exposiciones sobre la obra de Cassatt en su país de origen, en el que, como estamos viendo, sí fue profeta, incluyen el espectáculo temático titulado *Mary Cassatt at Home* organizado por Barbara Stern Shapiro en 1978 para el Museo de Bellas Artes de Boston, en el cual se exhibieron los objetos de arte decorativos propiedad de Cassatt y de su familia junto con pinturas de la artista, y, sobre todo, la organizada por Suzanne Lindsay en 1986 para el Museo de arte de Filadelfia, que se centró en las conexiones de Cassatt con esta ciudad, ya que fue allí donde residió su familia y donde ella recibió su formación inicial. El catálogo de la exposición *Mary Cassatt en Filadelfia* es un recurso útil para recabar información de la formación de la artista en la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania. En tiempo más recientes, el interés por la artista es todavía mayor, y así podemos nombrar la retrospectiva que tuvo lugar del 18 de noviembre de 1998 al 10 enero de 1999, *Mary Cassatt: Mujer moderna*. Esta exposición, organizada por el Instituto de Arte de Chicago, tuvo como comisaria a Judith Baxter, cuyo punto de vista acerca de la pintora no deja lugar a dudas: “Ella era moderna como pintora, moderna en su tratamiento de los temas modernos así como en el de las cosas familiares.”²¹ Esta exposición atrajo comentarios muy positivos por parte de personalidades como la comisaria del Museo Metropolitano de Nueva York Barbara Weinberg, que afirmó sobre la impresionista que “no sólo presenta a las mujeres de manera delicada o gentil en exceso. Sus retratadas se presentan en plena tarea de enseñar a los niños pequeños, de nutrirlos, bañarlos, haciendo lo que sea necesario con sus propias manos, fuertes mental y físicamente.”²² En una entrevista realizada por Jaqueline Adams, corresponsal de Noticias CBS, a James Wood, Director de Arte del Instituto de Chicago, acerca de la exposición, tuvo lugar el siguiente intercambio de preguntas y respuestas: “¿Era tan famosa o su producción tan amplia como la de Monet o Degas?” “No.” ¿Aporta entonces algo diferente a lo de todos los demás?” “Sí. Como hombre, cuando contemplo su trabajo, una de mis primeras impresiones es lo extraño que resulta que una mujer que pinta mujeres cree las imágenes de mujeres más fuertes que hemos visto durante mucho tiempo.”²³ El año pasado tuvo lugar otra exposición de gran importancia, *Mary*

²¹ <http://www.cbsnews.com/news/cassatt-ahead-of-her-time/>

²² Id. Id. She is not just portraying delicate or overly genteel women. She's portraying people who are moulding young children and teaching them, nurturing them, bathing them, doing whatever's necessary with their own powerful hands, powerful bodies, powerful minds, even

<http://www.cbsnews.com/news/cassatt-ahead-of-her-time://www.cbsnews.com/news/cassatt-ahead-of-her-time/>

²³ Id, id, question "was she as productive as Monet or Degas or so famous? No. brought something that none of them did? Yes. "As a man, looking at his work," says Wood, "one of my first impressions is how it can be that a woman painter created the most strong images of women that we have seen for a long time <http://www.nga.gov/content/ngaweb/press/exh/3646.html>

Cassatt y Degas, del 5 de octubre al 11 de mayo en la Galería Nacional de arte de Washington, DC.²⁴, en cuyo contexto se han dicho cosas tan elogiosas de la americana como que “Cassatt era tan hábil dibujante como Edgar Degas o Camille Pissarro (...) Pero ella era mejor con el color y más profunda conceptualmente.”²⁵

Otras exposiciones de menor importancia en las cuales la figura de Mary Cassatt ha tenido cierta relevancia son las siguientes: del 21 de noviembre del 2013 al 11 de mayo del 2014, *Mirando Hacia el Este: Artistas Occidentales y los Encantos de Japón*, Nashville, Tennessee, en la Galería Ingram en el Centro Frist, en la que se celebra la influencia cultural y estética del arte japonés en la imaginación occidental en la época que va desde el final del siglo XIX hasta principios del siglo XX. Esta exposición itinerante revela aspectos del intercambio fructífero entre influyentes artistas japoneses y luminarias occidentales como Mary Cassatt, Edgar Degas, John La Farge, Claude Monet, Edward Munch, Alfred Stieglitz, Vincent van Gogh, y Frank Lloyd Wright, entre muchos otros.²⁶

Del 21 de junio al 21 de septiembre del año 2008, tuvo lugar en el Museo de Bellas Artes de San Francisco la exposición *Mujeres impresionistas: Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzales, Marie Bracquemond*, *Schirn Kunsthalle*, en relación a la cual se dijo que “estas artistas fueron tratadas con ambivalencia crítica y no se hicieron exposiciones de su trabajo;

²⁴ Ochenta y ocho grabados ejemplos del trabajo de Cassatt se expusieron en la Biblioteca Pública de Nueva York el 8 de marzo del 2013 hasta el 23 de junio en una exposición titulada "Desafiando al método", un conjunto de obras que muestran las extraordinarias habilidades de grabado del artista impresionista estadounidense Mary Cassatt. "Desafiando al método: Las impresiones de Mary Cassatt" incluye 88 grabados donados a la biblioteca en 1900 por Samuel Putnam Avery, un marchante de arte de Manhattan que desarrolló una estrecha relación de trabajo con el artista.

Es la primera vez que los 30 impresiones a color y 58 monocromos, creadas entre 1878 y 1898, se muestran como un grupo en la Biblioteca Pública de Nueva York. Sus grabados son menos sentimentales y más incisivos que sus pinturas, opina Anne Higonnet, profesora de Historia del Arte en el Barnard College y en la Universidad de Columbia, y autora de obras que tratan los diferentes aspectos del impresionismo.

<http://www.nypl.org/press/press-release/2013/02/06/rarely-seen-prints-mary-cassatt-display-free-exhibition-daring-method>

²⁵ Id- id.

²⁶ *la-exposicion-mirando-hacia-el-este-explora-la-influencia-de-japon-sobre-ar* La exposición, al coincidir con el Festiva de la Flor del Cerezo, se vio después en todo Japón y luego en el Musée National des Beaux-Arts du Québec y el Museo de arte Asiático en San Francisco. Organizado por el Museo de Bellas Artes de Boston—mundialmente conocido por sus colecciones japonesas, americanas y europeas de este periodo—*mirando Hacia el Este* se compone de más de 170 objetos, incluyendo armas y armadura, artes decorativas, pinturas, grabados y dibujos, y tejidos.

<http://fristcenter.org/news/detail/>

tan solo ahora sus estilo innovadores y contribuciones al impresionismo se exhiben en una exposición sin precedentes.”²⁷

Otros signos del respeto que se tiene a la artista en su país natal son, por ejemplo, el hecho de que el Servicio Postal de Estados Unidos honrara a Mary Cassatt en cuatro nuevos sellos conmemorativos que fueron emitidos el 7 de agosto de 2003 por la Stamp Show Filatélica Americana,²⁸ o las innumerables las ediciones de libros de bolsillo editados para escuelas; asimismo, el nombre de nuestra artista surge una y otra vez en conferencias cuyo tema central es la maternidad y la infancia. Solo echando un vistazo a la web, resulta evidente que su obra se trata en la mayoría de las escuelas secundarias americanas.

En este ambiente de reconocimiento y cariño por la obra de la artista, se estrena el 15 de mayo del año 2.000 el film para televisión *Mary Cassatt, impresionista americana* producida por la compañía canadiense Devine Entertainment y dirigida por Richard Mozer. La película ganó un premio Emmy y fue emitida en Estados Unidos por la prestigiosa cadena por cable HBO.²⁹ En ella se narra de manera particular la relación de la pintora con los niños, al verse invadida su intimidad por su hermano, su cuñada y los tres hijos del matrimonio, bastante traviesos, pero que acaban sirviendo de inspiración para Mary.³⁰

Todo este reconocimiento en su país de origen parece ser que se debe principalmente a dos cosas: primero, a su labor como muralista en Chicago, sobre la que hablaremos posteriormente, y, sobre todo, a la labor de su marchante, Durand Ruel, cuyas elegantes galerías situadas en la calle 36 y en la Quinta Avenida, expusieron numerosas pinturas de madres con niños obra de la artista, así como otras obras relacionadas con el mural de 1893, a las que añadió sus últimos pasteles de temática maternal. Tras esta cobertura, los marchantes estadounidenses acabaron considerándola como una de las mejores artistas americanas

²⁷ Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzales, Marie Bracquemond, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 22 febrero-1 junio; Museos de Bellas Artes de San Francisco, la Legión de Honor (+1 866 518 6700), junio 21 a septiembre 21. Catálogo de Ingrid Pfeiffer y Max Hollein (editores), ISBN 9783775720793 (tela) \$ 60 (Hatje Kantz). [www.famsf.org/Mujeres impresionistas](http://www.famsf.org/Mujeres_impresionistas)

²⁸ Enlace / página de bibliografía MBUS, Ohio, 04 de agosto / PRNewswire. Devine Entertainment Corporation desarrolla y produce películas familiares diseñadas para los mercados de televisión y cable en todo el mundo y los mercados internacionales de video doméstico. Ganó el primer premio en la categoría de entretenimiento en el Festival de Medios Digitales Atlántico

²⁹ www.devinetime.com

³⁰ Video / 55 min. / \$ 19.95. Nivel: Todas las edades. A & F de video, P.O. Caja 264, Geneseo, NY 14454. es una de las seis de A & F Video de "Serie especial del artista," destinado a la tercera hasta el octavo grado. Otros títulos de la serie son Degas y el bailarín; Goya: Despierto en un sueño; Winslow Homer: Un americano original; Monet: Sombras y Luz; y Rembrandt: Padres e hijos.

contemporáneas junto a Winslow Homer, James McNeil, Whistler y John Singer Sargent, y como la única representante estadounidense del grupo impresionista.

Para la década de los veinte se tenía en Estados Unidos una interpretación de la figura de Mary Cassatt que no se basaba en su arte en modo alguno. A pesar de que se encontraba enferma y ya no trabajaba, su presencia se sentía a través de su continua interacción con marchantes y jóvenes artistas americanos, sin olvidar su faceta como asesora de arte, que contribuyó a enriquecer las pinacotecas estadounidenses de forma sustancial: la colección que llegó a reunir al matrimonio Havemeyer, que se encuentra hoy en día expuesta en el Museo Metropolitano de Nueva York, está considerada un tesoro nacional. Cassatt se aseguró así de que ningún estudiante americano se planteara el dilema de ir a Europa ante la carencia de corpus verdaderamente valioso que América había padecido hasta entonces.

La muerte de Cassatt en 1926 hizo que una lluvia de elogios sin precedentes cayera sobre la artista. Además, en menos de un año, exposiciones en su memoria se organizaron en la galería Durand Ruel de Nueva York, la Biblioteca Pública de la misma ciudad, el museo de Arte de Filadelfia y otras muchas instituciones.

Actualmente, como se ha visto, la estima que se tiene de la obra de Mary Cassatt es muy alta. Se la tiene como símbolo vital de una nación emergente, contemporánea, de escritores revolucionarios como Nathaniel Hawthorne, e inspirada por el espíritu de su propio pueblo, un pueblo que se despierta a lo mejor del arte y la cultura, y que está deseando acceder a estos tesoros. Se puede concluir que era una artista orgullosa de ser “francamente americana”, y ese ha sido el principal motivo de la admiración y orgullo que su pueblo siente por ella.

El renacimiento del feminismo al final de 1960 dio como resultado el descubrimiento de mujeres artistas olvidadas, así como la recuperación y reivindicación de la obra de algunas conocidas. Cassatt se encontraba en este segundo grupo, pues ya era conocida, como hemos visto, no solo por los libros sobre su persona, sino sobre todo a través de la reproducción de su trabajo en calendarios y tarjetas de felicitación, lo que su percepción pública como una artista que era fácil de entender, lo que la hacía ideal para enseñar su figura en las escuelas, tanto

infantiles como para adultos. Tenemos varios ejemplos de esto³¹, como el de Denise B. Geier, directora de la escuela primaria de Middletown.³² También se utilizó a la impresionista americana en un proyecto coordinado por profesores de arte y dirigido a ayudar a los jóvenes estudiantes traumatizados por la tragedia del 11-S; nos referimos a la página web llamada “Niños contra el terrorismo”.³³ Por último, destacar *The essential Mary Cassatt*³⁴, libro de bolsillo que ha sido utilizado por numerosas escuelas secundarias y primarias norteamericanas.

Al socaire de este nuevo interés por la pintora publica Nancy Hale en el año 1975 un especulativo estudio psicológico sobre Cassatt en su libro, “Mary Cassatt. A Biography of the Great American Painter”³⁵ y en 1980 Griselda Pollock compone una breve monografía sobre la impresionista en la que se enfatiza la posición de Cassatt como una artista femenina, abordando cuestiones relacionadas con el género. Esta misma autora publica en 1988 *Modernity and the os spaces of feminity*, obra en la cual explora la visión femenina no solamente en las obras de Mary Cassatt, sino también en las de otras artistas. Algunos años más tarde, en 1993 escribe Harriet Chessman, *Mary Cassatt and Maternal Body* libro en el que se discuten “las dimensiones sexuales y sensuales de las imágenes maternas de la artista.”³⁶

Conviene en este punto detenerse un momento en la obra de Griselda Pollock, imprescindible para hacer un análisis bajo el punto de vista feminista de la obra de Mary Cassatt. Profesora de historia social y crítica de arte, y directora del Centro de Análisis, Teoría e Historia Cultural (centre CATH) en la Universidad de Leeds, Reino Unido, es pionera en la interpretación feminista del arte de Cassatt; escritora brillante y excelente analista, es la

³¹ LESHNOWE ,Susan JAMA: “The Journal of the American Medical Association”, EISSN 1538-3598, 05/1972, volumen 220, número 9, p. 1173-Comentario pintura “Caricia Maternal

³² Información de la publicación: Título del artículo:” Jardín de infancia explora el mundo del arte.” Colaboradores: Denise B. Geier - autor. Título Revista: Escuela de Artes. Volumen: 102. Tema: 9. fecha de publicación: mayo y junio de 2003. Número de página: 50 +. COPYRIGHT 2003 Davis Publications, Inc.; COPYRIGHT 2003 Grupo Gale

³³ Un Día en la vida de Mary Cassatt "(página 42) un profesor de arte comparte la manera de la diversión que excita a sus estudiantes acerca de la historia del arte." Aprender de Exposiciones: Frederick Carl Frieseke... la evolución de un impresionista americana "(página 43) está una visión maravillosa en - y para algunos, una introducción a - una artista que está recibiendo finalmente el reconocimiento adecuado por sus contribuciones a la pintura americana.

www.artsonia.com/dtkat.

³⁴ GOUVEIA, Georgette: *The Essential Mary Cassatt*. Georgette Gouveia. Nueva York. Harry N. Abrams, 2000

³⁵ Hale Nancy “Mary Cassatt. A Biography of the Great American Painter. Doubleday &Company. New York. 1975

³⁶ Pollock's essay "Modernity and the Spaces of Femininity" (1988) explores the female vision in the works of Cassatt and other women artists. "Mary Cassatt and Maternal body" Harriet Chessman (1993) discusses the sexual and sensual dimensions of the artist's native images.

escritora que consiguió rehabilitar poderosamente la maltrecha imagen de la pintora ante los ojos de las feministas, y por otro lado estudió con profundidad el valor sociológico de las pinturas de Cassatt.

El deseo de Pollock fue siempre analizar en profundidad las circunstancias que hacían que la vida de las mujeres fuera tan diferente a la de los hombres. Se interesó en el desarrollo tanto de la historia social del arte como de los estudios feministas postcoloniales internacionales en la Gran Bretaña.

Los libros de la autora mas relevantes para el presente trabajo son *Old Mistresses*, escrito en colaboración con Griselda Rozsika Parker³⁷, *Vision and Difference*³⁸ y *Mary Cassatt, Painter of Modern Women*.³⁹

En la introducción de *Old Mistresses*, la mirada de Pollock, sus análisis e hipótesis giran alrededor de una pregunta que atraviesa la historia del arte y que con ironía y agudeza formulara la también crítica de historia del arte Linda Nochlin: ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? Las respuestas a esta cuestión hacen patente el hecho de que no es la historia, sino la ideología la que es responsable de la ausencia de mujeres dentro de la mitología que se denomina "historia del arte": "La creatividad ha estado designada como un atributo exclusivamente masculino, mientras que, por el nuevo movimiento ideológico, a la feminidad, en tanto que se considera negativo de la masculinidad, se le atribuye funciones contrarias."⁴⁰ Como respuesta a este injusto tópico, un gran número de profesoras americanas (Linda Nochlin, Ann Sutherland Harris, Eleanor Tufts, entre otras), se lanzarán, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XX, al descubrimiento de pinturas y esculturas hechas por mujeres, desheredadas de la historia del arte, no solo por culpa de sus contemporáneos, sino también a causa de la propia disciplina académica de la historia del arte de nuestro siglo.⁴¹

³⁷ PARKER, Rozsika y POLLOCK, Griselda *Old Mistresses*. L.B. Taurus & Co Ltd. Ed. 2013

³⁸ POLLOCK, Griselda: *Vision and Difference*.

³⁹ POLLOCK, Griselda: *Mary Cassatt: Painter of Modern Women*. Thames & Hudson Ltd London. 1998

⁴⁰ Creativity has been designated as an attribute of the exclusively male, while by the new ideological movement, femininity, as that negative of masculinity, is credited with contrary functions. Op. Cit. p. 18

⁴¹ A SUTHERLAND HARRIS, Ann en su introducción a: Linda Nochlin et Ann Sutherland Harris, *Women Artists: 1550-1950* catálogo de la exposición en Los Angeles County Museum of Arts, 1976-77-
https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/950/Women_Artists%3A_1550-1950

En el ensayo de Griselda Pollock *¿Puede la Historia del arte sobrevivir al feminismo?*⁴², la crítica comenta cómo “las mujeres se han visto obligadas a denunciar los conceptos de feminidad del siglo XIX, consistentes en la idea de una diferencia absoluta entre el hombre y al mujer, de una división sexual rígida fabricada por las ideologías burguesas. Las contradicciones a las cuales son sometidas las mujeres entre dos identidades ideológicas diferentes -la del artista y la de la mujer- han evolucionado según las épocas con relación a los cambios sociales, económicos e ideológicos, devenidos a la vez en el orden social y en el artístico.” La autora hace a continuación un análisis exhaustivo de la vida y obra de diversas mujeres excepcionales, teniendo en cuenta sus condiciones históricas. Por supuesto, no faltan las referencias a Mary Cassatt, que, según Pollock, “era la más radical en su examen de las fases de la vida de las mujeres y las limitaciones ideológicas sociales durante las cuales vivieron.”⁴³

En *Visión and Difference*, publicada en 1988, que no sólo constituye un hito decisivo en la trayectoria de la autora, sino que se ha convertido en una herramienta fundamental para la crítica feminista de la historia del arte occidental, trata estos temas con mayor profundidad; así, en el capítulo 1, titulado *feminismo e intervención en la historia del arte*, ha propuesto un nuevo análisis de la formación del modernismo y del impresionismo, al socaire de la famosa pregunta de Nochlin a la que ya aludimos hace unas líneas, y a la que agrega otra: ¿por qué la crítica con mirada de género está tan poco difundida –y es tan poco aplicada– tanto en el ámbito académico como en los suplementos culturales?⁴⁴

La respuesta a estas preguntas seguiría siendo una incógnita, o estaría marcada por el paternalismo vigente si se mantenían las ataduras de las categorías establecidas dentro de la historia de arte; no bastaba con una historicidad nueva que diera a conocer el nombre y la obra de cientos de artistas femeninas que merecían entrar en el canon, sino que había que proponer un cambio de paradigma, había que disparar contra el canon al poner en evidencia la relación que se establece entre las mujeres y el mundo del arte.

⁴² ¿Puede la Historia del arte sobrevivir al feminismo?
<http://www.estudiosonline.net/texts/pollock.htm>

⁴³ Cassatt was far more radical in her examination of the phases of women’s lives and the social ideological constraints within which they lived. Op. Cit. pp. 45 a 49

⁴⁴ Op. Cit. pp.1 a 69

Especialmente interesante para esta tesis resulta el capítulo 3, titulado *Modernity and the spaces of feminity*.⁴⁵ En él, como ya hemos adelantado, se propone un nuevo análisis de la formación del modernismo y del impresionismo, examinando estas dos tradiciones de una nueva manera. La primera es la del feminismo, que ha permitido sacar a la luz las condiciones opresivas en las cuales las mujeres pintoras del siglo XIX trabajaban.⁴⁶ Pollock se plantea averiguar por qué el territorio del modernismo se disputa sobre el cuerpo desnudo de la mujer, representado dentro de los espacios cerrados del burdel, el *atelier* o el bar; qué relación existe entre sexualidad, modernidad y modernismo. Asimismo, cuando se detiene a estudiar las obras de las artistas Berthe Morisot y Mary Cassatt, Pollock rápidamente apunta que este análisis de las mujeres artistas en el París de finales del siglo XIX no puede efectuarse dentro de los esquemas existentes. Siendo la libertad de circulación por la ciudad privativa del hombre –encarnada literariamente en la figura del *flâneur*– la autora decide analizar sus obras a partir de la matriz del espacio y desde ahí lee de qué manera esa experiencia de “puertas adentro” estructuró las obras que ellas produjeron. Esta obra imprescindible ha sido traducida recientemente al español, en una edición en la que también se incluyen varios ensayos de la autora, aunque –como anota Malosetti Costa– “los primeros libros, fundamentales dentro del trabajo de Pollock, son todavía inaccesibles en español.”

Exclusivamente en torno a la figura de Mary Cassatt ha escrito esta autora una monografía en 1980 en la que se vuelve a plantear interesantes preguntas; en esta ocasión la cuestión gira en torno a qué es lo que el feminismo puede hacer en relación a la historia del arte. Para empezar, y de manera fundamental, Pollock afirma que este movimiento ha permitido confirmar la existencia de mujeres artistas, así como su importancia. En este libro sobre intenta una lectura de la obra de Cassatt como discurso sobre la posición social de la feminidad burguesa, afirmando que “Mary Cassatt no era consciente de todo lo que ella hacía, pero su obra se ha considerado como referida a la representación de la feminidad como una cosa aprendida. Esta feminidad está inscrita en las costumbres y los gestos, en el cuerpo de la niña que incitamos a seguir a su madre, resultado de la feminidad, del matrimonio, y de la maternidad, pero sobre todo de la representación de ella misma como imagen para ser contemplada.”⁴⁷

⁴⁵ Óp. Cit. pp. 70 a 126

⁴⁶ Óp. Cit. pp. 70 a 127

⁴⁷ POLLOCK, Griselda: *Mary Cassatt*, Jupiter Books, Londres, 1980

En cuanto a *Mary Cassatt, painter of modern women*, se trata de un libro fundamental, en el que toda la carrera de Cassatt es profundamente examinada e intensamente argumentada.

Sin embargo, la obra de Pollock no deja de ser controvertida, al plantear el feminismo de Cassatt como algo básico y consustancial a ella, a pesar de que la artista no abordara generalmente estos temas en su obra. Para la crítica británica, la americana se ocupó de esta lucha en su vida privada no en su arte. Sin embargo, para otro sector de la crítica, el feminismo de Cassatt siempre ha resultado un tema controvertido, sobre todo por las connotaciones negativas que sus cuadros sobre maternidad tenían para los progresistas movimientos de liberación femenina de los años 60 y 70, aunque ciertamente no hay dudas sobre su implicación en el movimiento sufragista americano.

Breve semblanza biográfica

Como hemos tenido ocasión de ver, Mary Cassatt es una gran desconocida para el público español; por ello, me he decidido a elaborar un pequeño resumen cronológico de su carrera para que nos formemos una idea sobre el contexto donde se desarrolló su formación, aunque el objetivo de mi tesis no sea este, sino el tema de la maternidad y los nuevos espacios de la modernidad.

Con respecto a los padres de Mary, parece ser que Katherine era muy superior culturalmente a Robert, su marido. Nancy Hale describe como “gentil, serena, tratable, una mujer inusualmente cultivada para la época”.⁴⁸ La misma autora señala que la señora Cassatt “era remarcablemente culta, además de una excelente ama de casa y la gente que la conoció, incluso durante su vejez creían evidente que Mary había heredado su valía intelectual de ella. El interés de la señora Cassatt por los asuntos del mundo exterior [era] inusual en una mujer de su época.”

Es en el año 1851 cuando la familia Cassatt se traslada definitivamente a Filadelfia, y es allí donde la artista recibe su educación más temprana, como afirma M. Matthews.⁴⁹ Nancy Hale, por su parte, especula con la posibilidad de que los Cassatt no fueran particularmente bien recibidos en Filadelfia por su condición de extranjeros: “una habilidad empresarial como

⁴⁸ "Gentle, serene, treatable, a woman grown unusually for the time". HALE, N "Mary Cassatt"; Doubleday & Company. New York 1975, p. 11.

⁴⁹ "is in this House where May probably received his early formal education", Op. cit. p. 8

la que tenía Robert, por parte de un extranjero, no era considerada como una virtud en Filadelfia (...) es demasiado exagerado decir que los Cassatt fueron rechazados, fueron aceptados como gente de Pittsburg.”⁵⁰ La joven Mary Cassatt, como muchos otros estudiantes, utilizaba las galerías de la Academia de Arte local como escapatoria del estricto mundo en el que se movía. Esta actitud no cambió con los años. Debra Mancoff expone con concisión el hecho de que “años más tarde rechazaba la importancia de su aprendizaje en la Academia en su desarrollo como artista. Los museos –solía decir- son los únicos profesores que uno necesita.”⁵¹

En 1865, Mary termina sus estudios en la Academia; tenía 21 años y planeaba el inevitable paso para cualquier estudiante americano: estudiar en el extranjero. Su deseo era ir a París para estudiar a los maestros del Louvre y sentirse libre para buscar su estilo propio. Robert Cassatt, por su parte, como padre de familia victoriana que era, deseaba para su hija lo que él consideraba lo mejor para ella: casarse y tener hijos. La joven le reveló a los 16 años sus intenciones de dedicarse profesionalmente al arte y marchar a Europa; Robert, en un ataque de ira, le espetó: “casi preferiría verte muerta.”⁵²

En ese mismo año Mary viaja a París con su madre. La señora Cassatt regresa a América cuando constata que su hija se haya establecida como inquilina en el hogar de una familia acomodada. El gran escollo que encontró Mary en París fue el hecho de que no se permitía a las mujeres matricularse en la *École de Beaux-Arts*; sorprendentemente, la actitud de los franceses a este respecto era extremadamente conservadora, más aún si la comparamos con la libertad de la que gozaban las alumnas de la Academia Pensilvania, en la que Mary había estudiado. Esto no detuvo a la joven, que se puso enseguida a buscar un profesor particular; prueba testimonial de la habilidad de Mary Cassatt fue el hecho de que, como nos cuenta M. Matthews, “fuera aceptada por uno de los más solicitados maestros de París, Jean León Gerôme, que estaba considerado uno de los más talentosos pintores de su generación, y abanderaba una nueva ola de precisión realista en el detalle aplicado a temas exóticos e

⁵⁰ The ability of business as that Robert, had by a foreigner, was not considered a virtue in Philadelphia. "It is too exaggerated to say that the Cassatt were rejected, were accepted as people of Pittsburgh" Op. Cit. p. 12

⁵¹ He exhibited with conciseness "years later rejecting the importance of their learning at the Academy in his development as an artist." Museums - used say - are the only teachers that one needs. MANCOFF, D, *Reflections of Women's Lives*. Frances Lincoln Limited 1998. Toriano Avenue, London, p. 7

⁵² WILSON, E.: “American Painter en Paris, A Life of Mary Cassatt”. New York 1971, p. 8, el incidente también es mencionado por Nancy Mowll Matthews en “Mary Cassatt: A Life”, New York: Villard Books, 1994, p. 26.

históricos.”⁵³ Además, este pintor se encontraba entre los más admirados por los americanos en aquella época. Así, Mary quedó muy satisfecha, aunque ofendida y asombrada por la intolerancia de la *École*; este hecho desgraciado resultó, al fin y a la postre, positivo para ella, pues, como más tarde comentó a Segard (su primera biógrafa) comentará al respecto que “las instituciones públicas solo fomentaban sus propios ideales, los maestros privados permitían a los estudiantes desarrollar su expresión individual.”⁵⁴ Sin embargo, París seguía siendo para Mary Cassatt y para muchas jóvenes de su generación, “algo superior a su opresivo mundo, más auténtico y más libre”, en palabras de Nancy Hale. Esto terminaría germinando en un auténtico movimiento de liberación.⁵⁵

En definitiva, la vida de los estudiantes extranjeros, que aún no tenían que preocuparse por las ventas de sus obras, transcurría tranquila, con dos únicas preocupaciones principales: tratar de ganarse el favor de sus profesores e intentar que sus primeros trabajos fueran aceptados en el enorme y prestigioso Salón, la Exposición anual promovida y subvencionada por el Gobierno francés.

El Salón era un evento anual en el que los miembros de la Academia, un grupo de artistas de élite que asesoraban al gobierno francés en todo lo concerniente al arte, se reunían para elegir un jurado que seleccionaba las pinturas dignas de ser exhibidas en una gran exposición. Mary intentó participar en este juego de influencias y amistades, pero, en palabras de Mowll Matthews, “tras un año de verse inmersa en un sistema que se basaba en el ego, la adulación y el favoritismo, Mary marchó al campo huyendo de lo que ella llamaba en broma la “depravación moral” de París.”⁵⁶

Tras tomar esta decisión, Mary marcha a la campaña francesa, junto a su amiga Eliza Haldeman. En febrero de 1867 se instalan en el pueblo de Courances, no lejos del bosque de Fontainebleau. Para artistas americanos como Cassatt y Haldeman, los campesinos europeos resultaban interesantes de una manera no exenta de cierto provincianismo, y uno de sus principales objetivos cuando los pintaban era capturar su supuesto aire de “noble

⁵³ "It was accepted by one of the most sought-after masters of Paris, Jean León Gerôme, who was considered one of the most talented painters of his generation and involved a new wave of realistic detail applied to exotic and historical accuracy." In addition, this painter was among "the most admired by Americans at that time ".Op. Cit- p.31

⁵⁴ Op. Cit. p. 32

⁵⁵ “slightly greater than its oppressive world, more authentic and more free.” Op. cit. p. 51

⁵⁶ After a year of being immersed in a system that was based in the ego, flattery, and favouritism, Mary went to the camp fleeing what she called jokingly the "moral depravity" of Paris". OP. CIT p. 38

simplicidad.” Aunque ninguna pintura de este periodo de cualquiera de las dos artistas ha sobrevivido, según Mowll Matthews “aparentemente representaban a niños posando en algunas de las casas de campo locales.”⁵⁷

En 1868 fue aceptada su primera pintura en el Salón. Mowll Matthews comenta de tan señalado evento que “la pintura de Cassatt retrataba a una joven campesina tocando la mandolina. Esta obra, que pertenece todavía a la familia Cassatt, es su más temprana pintura documentada, y establece a Cassatt no tanto como pintora costumbrista, sino como “pintora figurativa.”⁵⁸ Firmó como “Mary Stevenson”, nombre con el cual, parece ser, deseaba ser conocida en aquellos tiempos.⁵⁹

En 1870, debido al estallido de la guerra franco-prusiana, Mary se vio forzada a regresar a Filadelfia. Se trata, sin embargo, de un periodo fructífero para la pintora, según nos narra Nancy Hale: “De esta época sobreviven el prometedor estudio *Bebé con babero* que nos muestra que la artista ya estaba interesada en pintar bebés, aunque no dibujara aún a sus madres, y el retrato de la criada de los Cassatt, la señora Currey, que descubrió muchos años después un estudiante de arte en el ático de la propia señora.”⁶⁰ El primer auténtico retrato de “bebés” de Mary, dedicado a *Eddie, de la tía Mary* también tiene lugar en esta época: “Se trata de una pintura que evidencia lo muy lejos que aún estaba Mary de la perfección que más tarde alcanzaría en la representación de niños pequeños, pero una buena muestra de su estilo temprano.”⁶¹

En 1871 marcha a Italia, y en septiembre de ese mismo año obtiene su primer trabajo pagado como profesional en Parma. En esa ciudad, la suerte quiso que atrajera la atención del Padre Miguel Doménech, arzobispo de Pittsburg, de origen español; de él recibió el encargo

⁵⁷ Though no painting of this period of any of the two artists have survived, according to Mowll Mathews 'apparently represent children posing in some of the local country houses. "Op. Cit. p. 44

⁵⁸ Cassatt painting portrayed a young peasant girl playing the mandolin. This work, which belongs to family Cassatt still, is his earliest documented painting, and sets Cassatt not such as a painter of manners, but as "figurative painter" Op. Cit. p. 27

⁵⁹ It has signed as Mary Stevenson, and under this name, I believe, she hopes to someday come to be famous... poor girl! WALKER, A.J., VV.AA. “Mary Cassatt, Modern Woman. The Art. Institute of Chicago in Association Harry.Abrams Ind. Publi 1998. p. 22

⁶⁰ From this era survive the promising study "Baby bib" showing that the artist was already interested in babies, although she still didn't paint their mothers, and the maid of the Cassatt portrait, Mrs. Currey, discovered many years later a student of art in the attic of the own Lady."HALE, Nancy. *Mary Cassatt*. Doubleday & Company New York 1975, p. 203

⁶¹ Signed 'Eddie, aunt Mary". It's a painting that shows the that was still far Mary of perfection that later

⁶¹ Op. Cit p. 58.

de realizar dos copias de obras de Correggio para la recién estrenada Catedral de San Pablo. Mary percibiría trescientos dólares como pago por su trabajo; sobre este importante periodo Carolyn Casey,⁶² Kristen Frederickson y Sarah Webb nos aportan un interesante dato: el de cómo el maestro italiano supuso para la artista americana una influencia duradera y reconocible: “Tenía afinidad con el maestro: a través de los siglos reconoció al italiano como a alguien con quien podía identificarse.”⁶³ No es arriesgado decir que Mary tomó como base esta sorprendente y naturalista iconografía para sus posteriores obras de niños con madres, como apunta Griselda Pollock en *Painter of Modern Women*: “En las pinturas de Correggio, encontró Mary dos rasgos fundamentales de la subsiguiente fascinación de la artista con composiciones que yuxtaponen niños y adultos: las cabezas expresivas o contemplativas y el significado potencial de los gestos”⁶⁴; asimismo, también hace hincapié en este dato la reciente conferencia de la profesora y crítica de arte Mary T. Lewis, *Pennsylvania, Parma, París: el camino de Mary Cassatt hacia el impresionismo*, celebrada el 12 de diciembre en el salón de Actos del Museo Thyssen.⁶⁵ Lamentablemente, la copia no ha llegado hasta nuestros días: “Probablemente se quemó en un pequeño pero devastador incendio que en 1877 destruyó la Capilla de la Santa Virgen, cerca del altar principal, directamente delante de la sacristía. Uno de los reporteros que dio la noticia, relata que “entrando a la iglesia por la puerta principal, este escritor vio el altar de la Bendita Virgen en llamas, hasta que fue enteramente consumido.”⁶⁶ En este periodo también ocurrió algo que posteriormente sería de suma importancia, si aceptamos como cierto el siguiente comentario de Ellen Wilson: “Mary comenzó a darse cuenta de que los niños en las pinturas no necesitaban estar elegantemente vestidos ni posar rígidamente. Un niño distraído, captado en uno de sus infinitos movimientos naturales, constituía un modelo mucho mejor.”⁶⁷

⁶² CASEY, C.: “The Life of an Artist”. Enslow Publishers, Inc. 40 Industrial Road. Aldershot, 2004, p. 5

⁶³ He had affinity with the master: through the centuries recognized Italian as someone with whom he could identify. Stendhal, who lived in Parma for years, wrote: "Correggio combines forms more grandiose, perhaps that of Rafael, with a softness and tenderness that no painter before him had reached".

⁶⁴ "Mary found in the paintings of Correggio, two fundamental features give it subsequent fascination of the artist with compositions that juxtaposed children and adults: the contemplative or expressive heads and the potential meaning of the gestures" op. cit. p. 92

⁶⁵ <http://www.museothyssen.org/thyssen/videoplayer/185>

⁶⁶ Probably burned in a small but devastating fire in 1877 destroyed the chapel of the Blessed Virgin, near the main altar, directly in front of the sacristy. One of the reporters who gave the news, says that "entering the Church through the main door, this writer saw the altar of the Blessed Virgin in flames, until it was entirely consumed. Op. Cit. p. 98

⁶⁷ Mary began to realize that children in the paintings did not need to be elegantly dressed not posing rigidly. A child distracted, caught in one of his infinite natural movements, was a far better model." Op Cit. p. 42

A primeros de octubre de 1872, Mary se instala sola en Madrid. A su llegada a España, se registró en el Hotel París de Madrid, situado en la Puerta del Sol, a escasa distancia del Prado, donde permanecía muchas horas cada día. Las primeras copias que Mary realizó en España fueron trabajos de los maestros españoles, como Diego Velázquez, Bartolomé Murillo o Francisco Goya, que dejaron en ella una duradera impresión. Mary se mudó a Sevilla a finales de 1872. La carta que le había proporcionado Doménech, junto con la ayuda del cónsul americano, permitió a Mary entrar en los círculos sociales y artísticos de Sevilla. Pronto se estableció en un lugar privilegiado, la histórica Casa de Pilatos, Palacio de los Duques de Medinaceli, y obtuvo la admiración de la comunidad artística local. Aunque más atraída por los antiguos maestros que podía contemplar en los museos, no rechazó a los modernos artistas españoles, como Madrazo y Fortuny;⁶⁸ es en Sevilla, según asegura J. Walker, “donde empieza a explorar la vida moderna.”⁶⁹

La artista permanece en Sevilla hasta abril de 1873; tras su estancia en España, vuelve a París a tiempo para el Salón de ese año, para el cual había enviado un gran lienzo titulado “*ullfighter and young girl*”, que fue aceptado y exhibido, de nuevo bajo el nombre de Mary Stevenson. El Salón de 1873 mantuvo unos estándares rigurosos, lo que hizo que el reconocimiento como artista de Mary Cassatt fuera cada vez mayor. El público francés se tomó con un vivo interés el hecho de que una mujer, y además americana, tuviera tal habilidad que fuera capaz de competir con los mejores pintores de su propio país. Ahora, Mary tenía razones para pensar que por fin era una artista establecida.

Lo que hay que destacar principalmente de esta época es que es ahora cuando se inicia su interés por el “mundo de las mujeres”, un mundo elegante y colmado de escenas privadas y modernas en el que ahondaremos a lo largo de la tesis. Debra Mancoff explica que “tanto en Parma como en Sevilla, Cassatt basó sus temas en aquello que le rodeaba, pero ahora su interés principal estaba centrado en el mundo de las mujeres. Su retrato de la vida moderna tiene un sentido innato de cotidianeidad y cercanía que la llevaría a relacionarse con el más

⁶⁸ Mariano Fortuny, a quien ella había admirado, ya que él había estado en París en 1869 hasta 1870. Ella visitó en una ocasión la galería privada de William Stewart, que había vivido en Filadelfia y poseía una de las mejores colecciones de artistas españoles

⁶⁹ If in Madrid Cassatt studied Renaissance and Baroque art. Then in Seville she began to explore modern life. Op. Cit. pp. 33 a 39

progresista de todos los círculos artísticos independientes – el grupo popularmente conocido como los Impresionistas.”⁷⁰

Fue la pintura llamada *Ida*, que mandó al Salón de 1874, para la cual Cassatt desarrolló un estilo suelto y enérgico, la responsable directa de su encuentro con Degas, lo que no pudo ser más positivo, dada la importancia que el temperamental artista francés tendría para la americana en el futuro, tanto en el plano profesional como en el personal; de este encuentro se ha dicho que “Edgard Degas al que ella aun no conocía, fue al Salón expresamente para ver la pintura por recomendación de un amigo mutuo, y la admiró abiertamente; dijo de ella: “hay alguien que siente lo mismo que yo”.⁷¹

Sobre esta relación tan comentada de Mary Cassatt, encontramos varios autores que nos ofrecen textos esenciales para que nos podamos hacer una idea de la influencia que tuvo Degas sobre la americana; así, N. Plain describe los sentimientos de Cassatt ante las pinturas de Degas⁷² y Ellen Wilson ahonda en la interesante relación que unía a los dos artistas⁷³. En el mismo año en que la conoce, Degas invita a la artista a que se una al grupo impresionista; Tom Streissguth nos habla sobre lo que supuso para ella este encuentro con el nuevo estilo del pintor⁷⁴; Judy Baxter compara las diferencias entre Cassatt y Degas en el tratamiento de escenas íntimas femeninas y escenas domésticas,⁷⁵ mientras que George Shackelford nos relata la relación tan difícil que mantenían ambos debido, sobre todo, al carácter irritable de Degas, así como los diferentes tratamientos pictóricos en las escenas de teatro y ópera, y comentarios detallados sobre las pinturas presentadas en el Salón en esta época, y sobre la admiración que la pintora provocaba en Degas⁷⁶. Por último, la información más reciente de que disponemos es la pequeña pero exquisita exposición titulada *Degas-Cassatt* “cuya comisaria fue Kimberley Jones. Es de destacar la conferencia que con motivo de la antedicha exposición diera la profesora y crítica de arte Mary T. Lewis, en la que se comenta el hecho

⁷⁰ Both in Parma as in Seville, Cassatt based her themes on what surrounded her, but her main interest was now focused on the world of women. Her portrait of modern life has an innate sense of ordinariness and proximity that would make her interact with the most progressive of all independent artistic circles - the Group popularly known as impressionists" Op. Cit. p.13

⁷¹ "There is someone who feels the same things as me." BULLARD EDGAR, J. "Mary Cassatt oleos y pasteles". Watson-Guption Publication New York 1972

⁷² Op. Cit. p. 45

⁷³ Op. Cit. p. 76

⁷⁴ Op. Cit. p. 48

⁷⁵ Op. Cit. pp. 66 a 68

⁷⁶ Op. Cit. pp. 109 a 139- al final del capítulo se amplía la información con notas detallando exposiciones, cartas a Louise Havermeier y a Honore Palmer.

de que “estos dos artistas compartían temas y aspectos técnicos con diversos matices (...) queda patente que el intercambio cultural entre ambos era mucho más rico de lo que se había sospechado hasta ahora.”⁷⁷ Otras aportaciones en torno a esta exposición las hacen José Cristiano, con una interesantísima entrevista a Kimberley Jones en relación a la participación de Degas en la obra de Cassatt *Girl in a blue armchair* y Lucrecia H. Giese, que realiza un estudio detallado sobre los 4 cuadros que pintó Degas a Mary Cassatt, en los que ella figura como protagonista.⁷⁸ De lo que no cabe duda es que las enseñanzas del maestro hicieron reflexionar a la artista americana, y a hacer más suelto su dibujo; abandonó los bocetos preliminares, y comenzó a trabajar directamente sobre el lienzo, dotando a su estilo de una espontaneidad nueva de la que se sintió muy satisfecha.

Desde 1870 hasta 1882 el trabajo de Cassatt consistió en exponer la vida que ella y su hermana Lydia llevaban en París. El mundo de la Ópera y los teatros se convirtieron en un componente ineludible de la iconografía impresionista, y la artista realizó nada menos que ocho lienzos sobre esta temática. Posteriormente, sin embargo, Cassatt abandonó esta temática por los temas domésticos.⁷⁹

Debemos detenernos un momento, sin embargo, en la obra sin duda más atrevida de la artista. Se trata de *At the Opera*, y fue realizada en 1878, quizás inspirada por las obras de Degas, pero con un fuerte componente personal, del que deriva esta potente imagen reivindicadora de la mujer en la sociedad, de la que se pueden extraer diversas lecturas. Otras dos de sus obras maestras de fueron compuestas entre 1877 y 1878: se trata de *Woman reading Le Figaro*, un retrato de su madre cuyo tema no es original, pero sí su manera de exponerlo,⁸⁰ y, sobre todo, *Girl in a blue armchair*, cuyo modelo fue una hija de una amiga de Degas; esta pintura ha sido la más comentada de Cassatt, y ha sido minuciosamente analizada en todas las biografías de la pintora. Resulta controvertida la de Degas en el lienzo, y en la exposición celebrada el pasado año a la que aludíamos anteriormente figura como pieza protagonista.

⁷⁷ <http://www.museothyssen.org/thyssen/videoplyer/185>

⁷⁸ GIESE, Lucrecia H.: Visit to the Museum, Museum of Fine Arts, Boston Stable <http://www.jstor.org/stable/4171619> .Accessed: 04/02/2015 08:16r

⁷⁹ Op. Cit. pp. 43 a 55

⁸⁰ Op. Cit. pp. 86 y 87

En el año 1879 expone Mary por vez primera con los impresionistas. Tras esperar durante dos largos años, la artista se sintió algo desilusionada, debido a que algunos de los más importantes representantes del movimiento no expusieron ese año. Aún así, sus 34 años y rodeada por sus padres y su elegante hermana, Mary Cassatt debuta ante la flor y nata de la sociedad intelectual de París. Al año siguiente volvió a exponer en la quinta exposición impresionista; su pieza estrella, reconocida como una de sus mejores obras, fue *Tea at five o'clock*. En este periodo retoma los temas familiares, con los que nos encontramos ya en la sexta exposición impresionista, celebrada en 1881. En ella la artista estrena la temática nueva para ella de madres y niños,⁸¹ recibiendo críticas entusiastas.⁸² La última exposición impresionista tuvo lugar en el año 1886, y en ella expone una de sus obras más comentadas, *Chica arreglándose el pelo*, que fue descubierta en casa de Degas tras su muerte.

Los temas femeninos – sobre todo el de la maternidad – y los grabados constituyen a partir de entonces sus intereses fundamentales. En 1890 la artista visitó repetidas veces la Exposición de Artes gráficas Japonesas organizada por Siegfried Bing; esta fue la primera vez que vio la obra de Kitawa Utamaro⁸³, y el impacto sobre ella fue tal que inmediatamente la inspiró a incorporar a su trabajo nuevas influencias muy relacionadas con las mujeres y el mundo de los niños, ya que las obras del japonés se adaptaban perfectamente a lo que ella quería plasmar⁸⁴. Su primer experimento en la técnica de grabados había sido en 1870 durante su estancia en Parma, pero ahora su arte había evolucionado tanto que raramente se tomaba la molestia de hacer bocetos previos, un requisito indispensable para el grabado. Sin embargo, había visto recientemente dos de sus pinturas reproducidas en una revista de arte “*Le Vie Moderne*”, por medio de nuevos métodos especialmente preparados para este tipo de expresión artística, y se vio sorprendida y agradada por toda la publicidad que generaron.

Este renovado interés que público y artistas sintieron por los grabados y aguatinas condujo a Cassatt a afrontar un proyecto extenuante que consumió todo su tiempo y energía durante 9 meses, al término de los cuales produjo un grupo de 10 grabados semejantes a los que ya había realizado con anterioridad, pero con la dificultad adicional de tener que imprimirlos a todo color, y no simplemente a tinta china. Hoy en día, “se encuentran entre los

⁸¹ CRAZE, S: “*Mary Cassatt*”. Bison Books Ltd. Kimbolton House 1A Fulham Road. 1990, p. 14

⁸² HUYSMAN, Joris Kart. *L'Art Moderne. G. Chapentiner*. Paris, France. 1883, p. 97

⁸³ In April and May 1890 Paris was dazzled by a large exhibition of Japanese graphic arts at the École des beaux-arts, organized by the dealer Siegfried Bing. Op. Cit. p. 8

⁸⁴ Pp. 83 a 85

grabados más valiosos del Siglo XIX.”⁸⁵ Conocemos bien el valor de estas piezas por diversos comentarios, como el de Adelyn Breeskin sobre las piezas *Woman Bathing*” y *“In the Omnibus”*⁸⁶, y también gracias a la donación efectuada por Samuel Putnam Avery a la biblioteca de Nueva York de más de 17.000 grabados del siglo XIX, entre los cuales se encuentran varios de nuestra artista; lo que es aún más interesante, existe un catálogo con todas los grabados de Mary Cassatt editado como consecuencia de la exposición celebrada del 28 de marzo al 8 de junio del 2013 a la que nos hemos referido con anterioridad.⁸⁷

A finales de 1891, el estilo de Mary Cassatt se había consolidado, dando como fruto una serie de obras que podemos calificar como la cúspide de su arte. Su temática principal ya se había definido completamente, de tal forma que en el futuro alcanzaría reconocimiento mundial como pintora de madres y niños. Puede decirse que había alcanzado una madurez artística plena.

En 1891 hizo la primera exposición en solitario de sus grabados por mediación del marchante Durand Ruel, pero resultó un fracaso. La situación de duelo y dolor en la que la artista se sumió tras el terrible esfuerzo efectuado persistió hasta que en la primavera de 1892 recibió la visita de una mujer que había conocido en Chicago unos cuantos años antes. Se trataba de Bertha Honoré Palmer, coleccionista de arte y esposa del adinerado empresario hotelero Potter Palmer, quien le encarga en la primavera de 1891 el realizar un mural que mostrara a “la mujer moderna” para el edificio de la Exposición Mundial de 1893, si bien Cassatt no había sido la primera elección para encargarse del monumental trabajo. La autora Ellen Wilson ha narrado con detalle los primeros contactos que se sucedieron entre ambas mujeres.⁸⁸ July Baxter, por su parte, amplía la información aludiendo a ciertos problemas que surgieron durante la contratación.⁸⁹ Para saber más sobre el tema se puede recurrir a Edward Bradbury⁹⁰, Moll Matthews⁹¹ y Effeny.⁹² Resulta también sumamente interesante el artículo

⁸⁵ This project consumed all his time and energy for 9 months; finally, it produced a group of 10 prints similar to those they had already made previously, but with the additional difficulty of having to print them in full colour, and not simply to ink. Nowadays, they are found among the most valuable engravings of the 19th century. Op. cit. pp. 196-197

⁸⁶ BRESKIN, A.: *El arte gráfico de Mary Cassatt*. Published by The Museum of Graphic Art. And Smithsonian Institution Press. Pizzi S. P.A., Milano, Italy. Second Printing, 1967, p. 67

⁸⁷ Biblioteca de Nueva York.

⁸⁸ WILSON, E: *American Painter in Paris, A Life of Mary Cassatt*. New York, 1971, p. 14

⁸⁹ BAXTER, July: *Modern Women*. VV.AA. The Art. Institute Chicago in association with Harry N. Abrams, Inc. Publishers. Op. Cit. pp.88 a 90

⁹⁰ BRADVURY, E: “Modern Woman”, Volumen 274. March 1999. p. 163. Copyright 1999. Gale-Group

⁹¹ MOWLL MATHEWS, N.: “Mary Cassatt. A Life”. New York: Villard Books, 1994, p. 204

de John Hutton *Recogiendo Frutas: Mary Cassatt, Mujer Moderna y las mujeres en el Edificio de 1893*. En lo referente a la composición del mural, Griselda Pollock se centra en la libertad temática de la que gozó Cassatt y en lo sorprendente de sus elecciones finales al respecto.⁹³ Por desgracia, el mural se encuentra perdido en la actualidad; de él solo nos restan algunas fotos y varias descripciones, de las que se desprende el esfuerzo de la artista para dotar a su composición de complejidad psicológica, más allá de su concepto inicial. El resultado final recibió numerosas críticas contradictorias, como podemos constatar en los comentarios al respecto de N. Hale,⁹⁴ Frederick Sweet,⁹⁵ M. C. Sainsaulieu⁹⁶ y en varios artículos al respecto.^{97 98}

⁹² EFFENY, P.: Cassatt. Portland House, New York- C.O.P. 1991, p. 95

⁹³ Op. Cit. p. 39

⁹⁴ Op. Cit. p. 164

⁹⁵ Op. Cit. p. 295

⁹⁶ SAINSAULIEU, M.C.: "*Les Femmes Impressionnistes*" La Biblioteque Des Artes, Paris 2003, 3ª Edición, p. 98

⁹⁷ Review: Women Building History: Public Art at the 1893 Columbian Exposition Women Building History: Public Art at the 1893 Columbian Exposition by Wanda M. Corn Review by: Robert W. Rydell Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 71, No. 2 (June 2012), pp. 227-228 Published by: University of California Press on behalf of the Society of Architectural Historians Stable

<http://www.jstor.org/stable/10.1525/jsah.2012.71.2.227> .Accessed: 20/03/2015 06:39

⁹⁸ "Mary Cassatt: Modern Woman or the Cult of True Womanhood?" Author(s): Norma Broude. Source: Woman's Art Journal, Vol. 21, No. 2 (Autumn, 2000 - Winter, 2001), pp. 36-43 Published by: Woman's Art Inc. Stable

<http://www.jstor.org/stable/1358749>

CAPITULO I

LA MODERNIDAD

CAPITULO I. LA MODERNIDAD

I.1. PREMISAS NECESARIAS

Para comprender y estudiar la obra de Mary Cassatt, es esencial comenzar por centrar nuestro análisis en la figura de Charles Baudelaire, y a él volveremos frecuentemente en el presente documento, puesto que fue uno de los primeros artistas en teorizar y trasladar el espíritu de la época a la “crítica estética”, o, lo que es lo mismo, analizar la Modernidad como “concepto estético”. Baudelaire tomó las nuevas formas e hizo de la experiencia artística la vivencia de lo contingente, de lo cambiante y novedoso que ofrecía ese mundo que veía como decadente e infernal. Baudelaire capta y expresa la “belleza moderna”, hecho que no solo define toda su trayectoria vital y creativa, si no que nos permite a su vez indagar en la visión estética de su propia época y que se proyecta más allá de su obra.

Para Baudelaire, el único personaje contemporáneo que era consciente del heroísmo irónico de la modernidad era el *flâneur*: un personaje de nuevo cuño que intentaba descubrir la vida de la multitud de arquetipos humanos que se daban en la gran ciudad. En cierta manera, se asemejaba a Baudelaire cuando reclamaba la aparición de un arte que fuera capaz de mostrar el heroísmo de la vida moderna. El modernismo, como forma de práctica pictórica, se siente como pez en el agua representando las infinitas variaciones del espectáculo urbano; París deviene en una ciudad de consumo y lujo, bien representada por la figura anteriormente citada del *flâneur*, este aficionado a las multitudes que, escribía Baudelaire, se encuentra todos los días en los boulevards. Baudelaire, en *Le Peintre de la vie moderne* crea la imagen del artista moderno como el de un ojeador erótico y ávido en un mundo donde las mujeres son tratadas como mercancía.

En efecto, a pesar de todos los avances del siglo XVIII, la mujer sigue sin encontrar su espacio público en la infinitamente diversa urbe; en el capítulo titulado “las mujeres y las

hijas” de *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire hace un viaje imaginario a los bosques, los palcos, los bastidores del teatro, los cafés, y hasta los burdeles de la ciudad, conformando una inmensa galería de la vida parisina. Sin embargo, los espacios reconocidos y puestos en primera fila como aquellos propios de la modernidad son sobre todo espacios de la clase masculina. Esta falta de un lugar que reclamar como propio se agrava cuando vemos que el cuerpo de la mujer es utilizado como objeto de exploración por parte de los hombres burgueses; a las mujeres se las desposee de su feminidad para estar solamente “sexualizadas” en el contexto de las relaciones recíprocas de poder entre sexo y clase. El propio Baudelaire, como hemos visto, no es ajeno a esto, y, en general, da a la mujer un trato peyorativo: la alaba en cuestiones tales como maquillajes y perfumes, pero no disimula su disgusto ante lo que considera falta de refinamiento y pasión por los apetitos primarios del género femenino: “La mujer tiene hambre, y quiere comer, tiene sed, y quiere beber...” La alusión a los espacios que expone Baudelaire es pertinente en tanto pone de relieve las condiciones opresivas en la que se veían forzadas a trabajar las mujeres pintoras del siglo XIX, y las dificultades que tenían que superar para plasmar las condiciones de la ciudad de París y buen número de las formas de representación de la modernidad.

En efecto, la movilidad de las mujeres de la “buena sociedad” en el París de finales del siglo XIX estaba totalmente limitada; a diferencia de los impresionistas masculinos, se ve restringida predominantemente a ámbitos interiores. Así, la mirada “desinteresada” del *flâneur* masculino, que camina libremente por la ciudad observando y registrando con su pincel la vida moderna, se ve aquí reemplazada por una mirada recatada que se enfoca sobre todo en miembros de la familia, amigos y escenas íntimas. Las mujeres tampoco pudieron participar ni tan siquiera como observadoras en muchas de las áreas más sexualizadas de la vida pública: burdeles, ciertas áreas de los teatros, cafés por la noche... todo el rico material por el que son conocidos muchos de los impresionistas masculinos como Degas, Manet y Renoir estaba vedado para las pintoras femeninas.

Es en este mundo sexualizado, en el que se instrumentaliza a la mujer, donde irrumpe Mary Cassatt, creando un espacio psíquico, o más bien simbólico, propio de la feminidad. En un mundo en el que la figura femenina es mostrada entregándose a un cambio de miradas que hace de ella un objeto aquiescente y seductor para un espectador supuesto y forzosamente masculino, Mary Cassatt elige otra manera de representar a la mujer. La pintora escogió como uno de sus primeros espacios predilectos la ópera, pues era un tipo de actividad que se podía

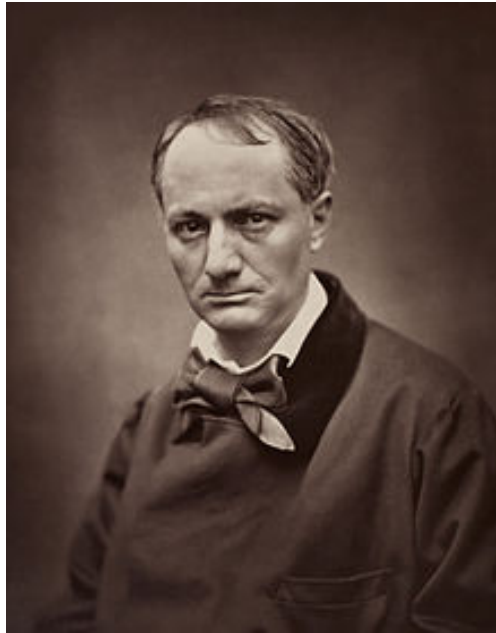
identificar con la modernidad, y además era un entretenimiento que resultaba respetable para la mujer acomodada.

En resumen, la modernidad ha sido siempre tratada como una sucesión de tópicos y mitos machistas; en gran parte, este tratamiento es fiel reflejo de la realidad de la época, pero tampoco podemos ignorar el hecho de que el rol de las mujeres artistas (como Mary Cassatt y Berthe Morisot), ha sido prácticamente ignorado; por tanto, se impone la necesidad de reconstruir la historia para comprender la forma en que estas mujeres pudieron participar en la sociedad, y los límites que les estaban impuestos.

I.2. MODERNIDAD

“La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable.”⁹⁹

Charles Baudelaire



Charles Baudelaire. Fotografía de Étienne Carjat. 1863

I.2.1. ¿Qué es “modernidad”? La figura de Baudelaire

Para comprender con claridad la gran transformación de ideas y pensamientos ocurridos en el siglo XIX, debemos recurrir de nuevo a la figura de Charles Baudelaire. Poeta, crítico, testigo ejemplar de la modernidad, es quien asienta los conceptos clave para poder entender esta renovación artística y filosófica que aún hoy en día tiene relevancia. Baudelaire se erige, pues, en demiurgo del movimiento, un movimiento claramente influenciado y vitalizado por los rápidos cambios a los que se encontraba sometida la ciudad de París: situaciones sorprendentes, fugaces, y muchas veces absurdas y banales que ayudaron a modificar sustancialmente la sensibilidad de las grandes ciudades, ofreciendo a artistas y poetas un nuevo abanico de posibilidades que confluyeron en lo que se acabó denominando “la vida moderna”. Baudelaire percibe como nadie esta realidad, aportando a su vez nuevas perspectivas dentro de este nuevo espacio vital y creativo.

⁹⁹ BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Edición a cargo de Antonio Pizza y Daniel Aragón. Murcia: Colección de arquitectura nº 30. Murcia 2007. p. 85

Aproximarse a Charles Baudelaire es complicado, ya que es un personaje lleno de contradicciones tortuosamente imbricadas entre sí. Por una parte, es un dandi que aprecia “*la pompe de la vie*”, y por otra es un crítico feroz de las insustancialidades de la vida moderna. Su vida personal está empapada de un innegable amor-odio hacia todo lo que le rodea; por ejemplo, su relación con su madre fue muy difícil debido a la innata rebeldía del poeta, pero, al mismo tiempo, dependió de ella en numerosas ocasiones, y fue su madre la que acompañó al artista durante sus momentos finales.

De forma irónica, este espíritu contradictorio estuvo también patente en su carrera literaria: en 1857, mientras era juzgado y condenado a pagar una multa de 50 francos al gobierno francés por la publicación de su controvertida colección de poemas *Las Flores del Mal*, recibía un subsidio del gobierno como ayuda para la creación literaria¹⁰⁰. En definitiva, Baudelaire fue un hombre ambiguo, un hijo de la modernidad, que le repele y atrae al mismo tiempo, y de la que depende. El interés mostrado por Charles Baudelaire hacia el mundo agitado y palpitante de la vida moderna es uno de los aspectos más importantes y, a la vez, más trascendentes de su obra. Por una parte, dicho interés es la consecuencia inevitable de su propio contexto, ya que en la vida cotidiana del París decimonónico comienzan a sentirse los efectos de un espacio diverso y de un tiempo acelerado, esta nueva percepción modifica de manera sustancial tanto la sensibilidad de los habitantes de las grandes ciudades como la de los poetas y artistas seducidos por las nuevas posibilidades estéticas que les ofrece la vida moderna. Por otra parte, el interés de Baudelaire hacia esta vida moderna supone el final y, al mismo tiempo, el comienzo de una nueva visión de la realidad.

Para comprender del todo el alcance de las ideas de Baudelaire es necesario señalar la influencia que autores como Heinrich Heine, Stendhal o Balzac ejercen sobre él y las circunstancias políticas y culturales que marcaban a los artistas de su tiempo. La Revolución de 1789 es sin duda el evento devastador que sigue calando profundamente entre los intelectuales de esa época, puesto que supone para la cultura francesa un corte profundo con el pasado y un cambio de mentalidad radical para la sociedad en su conjunto.

Honoré de Balzac, considerado a menudo creador de la novela moderna, ejerce una influencia considerable sobre Baudelaire a la hora de establecer una estrecha relación entre el

¹⁰⁰ BAUDELALIRE, Charles “Introducción”, en *Las Flores del mal*, Editorial Planeta, 2014 p. 10

Romanticismo y la Modernidad. Balzac, por así decirlo, sirve de puente entre las dos fases de la construcción de la teoría de lo moderno llevada a cabo por Baudelaire: si este, en la primera fase, asume la modernidad del Romanticismo por influencia, sobre todo, de la obra de Eugene Delacroix, es en la segunda, a través de *La Comédie humaine* de Balzac, donde se vuelca en la vertiente romántica de la modernidad, es decir, en aquellas obras que representen al hombre moderno inmerso en sus costumbres contemporáneas.

El interés que el poeta francés manifiesta a lo largo de toda su obra, es, pues, encontrar las claves estéticas de lo moderno: “lo que pervive en la época de Baudelaire se presenta bajo la dualidad Clasicismo-Romanticismo, que precisamente es actualizada por Baudelaire, donde construye en su primera fase la teoría de lo moderno, al equiparar Romanticismo con Modernidad, lo que le obliga a asumir la teoría estética romántica”.¹⁰¹ Baudelaire, sin embargo, lejos de estancarse en este modelo, va forjando su visión particular de lo moderno; influido por la *Comédie humaine*, destaca en *Le salon caricatural*, de 1846, que el gran mérito de escritores y artistas caricaturistas es representar la vida y las costumbres contemporáneas, “pues las imágenes triviales, los croquis de la muchedumbre y de la calle, las caricaturas, son a menudo el espejo más fiel de la vida.”¹⁰²

Si bien es cierto que en toda la obra de Baudelaire se continúa manifestando la influencia del Romanticismo que, según sus propias palabras, es la expresión más intensa y sugestiva de lo bello, dicha influencia se traduce en una peculiar manera de sentir que orienta el poeta hacia la presencia viva de lo “sobrenatural”, es decir, hacia los fenómenos indefinibles y misteriosos que esconde la vida metropolitana. Aunque el poeta sigue situándose conscientemente en esta corriente artística, que constituye para él la estética adecuada a la sensibilidad escindida y exaltada del hombre moderno, enfocará siempre al movimiento desde su óptica personal; para él, ser romántico será dar prioridad al dinamismo interior del alma, a la visión íntima de los seres y de las cosas, al poder creador y organizador de la intuición y de la imaginación, es la estética donde el hombre se encuentra condenado a una perfecta insatisfacción.

¹⁰¹ AGUILAR GOMEZ, J.M. “Las ideas estéticas en Baudelaire.”
<http://serbal.pntic.mec.es/muñoz11/index.html>

¹⁰² AGUILAR GOMEZ, J.M. *Lo cómico y la caricatura*, p. 55. (Cfr. Critique d’art: Quelques caricaturistes français, O. C. II, p. 544).
www.euskalnet.net/aspini/CHAP4.pdf

Baudelaire se nos muestra, pues, como un valioso visionario y crítico de una modernidad en ciernes, teñida con los claroscuros del hombre anónimo, del hombre-masa. Mira donde el resto no ve, rescata a los nuevos héroes sociales, es el artista que se adelanta a las épocas, es capaz de proyectar el alma de una ciudad enajenada en su obra... Baudelaire siente, a la vez, una profunda repulsión por este mundo, que rechaza y retrata en su obra: se encuentra inmerso en el espectáculo de la sociedad burguesa de la primera mitad del siglo XIX, donde los valores espirituales han sufrido la deformación y la pérdida de la inocencia.

El artista, en su ensayo *El pintor de la vida moderna*, publicado por primera vez en el periódico francés *Le Figaro* en 1863, usó el término “*modernité*” para expresar un sentimiento de diferenciación con el pasado y para describir la peculiar identidad de su tiempo. Lo moderno no significaba solo lo presente, sino que definía también una actitud determinada hacia toda su época. Esta experiencia autoconsciente se desarrolló a partir del siglo XIX, cuando, aplicada al arte, Baudelaire la definió de esta manera “Yo entiendo por “modernidad” lo efímero, lo fugitivo, lo contingente, aquello que es la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable.”¹⁰³ Estos dos aspectos –lo transitorio y fugitivo por un lado, y lo eterno por el otro- eran las dos caras de un mismo fenómeno. Baudelaire afirmaba, por ejemplo, que los pintores debían pintar figuras vestidas con las ropas del momento y no con las ropas arcaicas que se llevaba en el pasado, y que lo contemporáneo, en toda su diversidad y su fugacidad, tenía una dimensión épica y heroica que le era propia. En *El pintor de la vida moderna* se reafirma en “el carácter doble de lo bello en el arte”, matizando que surge como “consecuencia fatal de la dualidad del hombre.”¹⁰⁴

Como podemos ver, la idea que tenía Baudelaire de la modernidad no se reducía a la mera cuestión de estar al día o de encontrarse sometido a los bruscos cambios de la moda. Él afirmaba que lo moderno en el arte estaba relacionado con la experiencia de la modernidad, es decir, una experiencia sometida siempre a un cambio constante, que nunca es estática y que tiene lugar en el núcleo de la vida urbana. El lugar de la modernidad está en la propia vida. Baudelaire sueña con un enorme teatro en el que se representa lo efímero, lo pasajero, lo bello... en una palabra, lo moderno, sin que jamás caiga el telón.

¹⁰³ VV.AA. *La modernidad y lo moderno*. Editorial Akal, S.A. 1998 p.13

¹⁰⁴ BAUDELAIRE, Charles: *The painter of modern life*, Oxford Paidon 1964, pp. 91 y 92

El problema se le presenta a este pintor de la vida moderna cuando pretende captar la efímera y contingente novedad del presente, la cotidiana metamorfosis de las cosas externas. Hay un rápido movimiento que reclama una ejecución igualmente rápida por parte del artista. Debe reproducir la multiplicidad de la vida a cada instante para describirla en imágenes tan vitales como la vida misma, la cual siempre es inestable y fugitiva. La dificultad no se circunscribe a las artes plásticas, pues también el escritor la afronta de la misma manera. Así, lo problemático es destilar lo eterno de lo transitorio: “no se puede menospreciar ni ignorar este elemento transitorio, fugitivo, cuyas metamorfosis son tan frecuentes.”¹⁰⁵ Retener solo lo segundo (el elemento relativo de lo bello), es retener únicamente el elemento transitorio, por lo que corremos el riesgo de caer en un historicismo sin historicidad.

Alexis Nouss analiza la postura de Baudelaire, concluyendo en que, por un lado “se alcanza lo eterno en el corazón y no en un apego estéril a la tradición, pero el vanguardismo olvida que hay “otra mitad” de la belleza”¹⁰⁶; así, no es la pertenencia a un periodo histórico determinado lo que otorga al individuo la condición de “moderno”; ser moderno es, pues, una elección. Sin embargo, ciertas personalidades literarias, como es el caso del lingüista y poeta Meschonnic, opinan que Baudelaire utiliza el término “moderno” como burla en ciertas ocasiones. Así, Meschonnic afirma que en *Le peintre de la vie moderne*, para Baudelaire “modernidad y moderno son la misma cosa.”¹⁰⁷ No se trata de una posición respecto al arte, sino respecto a la vida misma. El segundo término solo aparece como peyorativo cuando designa una temporalidad, la de su época: el público moderno, el arte a la moda, lo contemporáneo, son necesidades contra las que se afirma la modernidad. Lo que Baudelaire defiende es “la historicidad de lo bello”, que llama a su parte eterna. Lo bello es, indudablemente, de una composición doble, que resiste la idolatría de lo nuevo. El gran mérito y originalidad de Baudelaire es que supo relativizar el concepto de modernidad, contrastándolo con la perspectiva de épocas pasadas. Así pues, la modernidad no puede tener una relación estéril con su pasado; al contrario, lo anterior ha de convivir con lo vanguardista. El poeta defiende “la dignidad del diálogo con las demás épocas, las otras modernidades.”¹⁰⁸ Baudelaire aduce que todas las épocas han tenido su modernidad, su instante vivo y revolucionario; y lo que ha trascendido de esas modernidades ha sido la capacidad del artista,

¹⁰⁵ VV. AA. *La modernidad y lo moderno*. Editorial Akal, S.A. 1998 p.1

¹⁰⁶ NOUSS, A. *La Modernidad*. Patriotismo 875-D- Mizcoad D.F. CP 03910. Traducción Publicaciones Cruz. S.A. Coedición: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.1997 p. 6

¹⁰⁷ MESCHONNIC: *Modernite Moderite*. Verdier p. 114. 1994

¹⁰⁸ BAUDELAIRE, Charles. *Ouvres Completes*. La Pleiade 1968, p.1161

el poeta, el intelectual para captar sus diferentes rasgos, ropajes y características, y extraer de ellas lo trascendente. Para destilar lo eterno desde lo transitorio, el artista debe tener una capacidad especial como espectador, para ser capaz de traducir la vida banal y cotidiana, y Baudelaire lo hace a través de parábolas, metáforas y otras formas de expresión captables únicamente en las imágenes metafóricas y simbólicas.

De todo lo anteriormente expuesto, podemos concluir que el concepto de modernidad que sostiene Baudelaire es una reacción contra la modernización social y la revolución industrial, entre otras cosas. Según Calinescu, Baudelaire “enfrentó la modernidad estética, no solo a la tradición, sino también a la modernidad práctica de la civilización burguesa, al señalar que “la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno e inmutable...”¹⁰⁹ Según numerosos teóricos contemporáneos, como Anthony Giddens, Niklas Luhman, Ulrich Beck y otras tantas, ésta es la definición de modernidad definitiva.¹¹⁰ En otras palabras: el artista vive del instante, pero tiene la capacidad para extraer de lo efímero lo eterno, al tener una capacidad de observación, un refinamiento de los sentidos superior al de sus semejantes, y carecer de compromisos con los poderes establecidos.

I.2.2. La aparición de la modernidad

Pero, ¿cuáles son las raíces y antecedentes de este movimiento artístico? Si nos centramos en lo puramente filológico, el término modernidad, en el sentido de lo moderno, aparece con Balzac en 1823. El gran escritor francés defiende la capacidad de los tiempos modernos para crear sus propios mitos, para tener un corpus cultural y una identidad que les sean propios. Pero Balzac es más bien un puente entre el romanticismo y el modernismo. El adjetivo “moderno”, por su parte, proviene del latín de finales del siglo V “modernus”, entendido esto como lo actual, lo presente. Baudelaire utiliza el término en su ensayo sobre Constance Guys, escrito en 1859 y publicado en 1864. El famoso diccionario francés Littré incluye la acepción en 1867, en su artículo sobre Théophile Gautier, y el Robert consigna su uso por primera vez en 1849 en las *Memoires d’Outre-tombe*, de Chateaubriand.

¹⁰⁹ CALINESCU, Matei. *Cinco Caras de la Modernidad*. Madrid. Editorial Tecno, 1991, p. 16

¹¹⁰ ROMERO, Marisol: “¿En que se parecen Baudelaire, la sociología y la modernidad?”
www.scribd.com

Por otra parte, aplicando al término “moderno” su acepción historicista, en el momento de su aparición indicaba simplemente la separación entre la antigüedad greco-romana y la era medieval, y el Renacimiento. En efecto, a principios de este periodo histórico se establece una primera división de la historia en tres épocas: la Antigüedad, la Edad Media y la Edad Moderna. Esta última se erige en un período muy significativo, ya que representaría el avance, el progreso, el paso hacia un porvenir brillante. Más interesante que la mera división en periodos son los juicios de valor transmitidos por cada una de estas tres eras, expresadas por medio de la metáfora de la luz y de la oscuridad, el día y la noche, la conciencia y el sueño: “la antigüedad clásica se asoció con la luz resplandeciente, la Edad Media se hizo nocturna y absorta “Edad Oscura”, mientras que Calinescu apunta “ que la modernidad se consideró como un tiempo de surgimiento de la oscuridad, tiempo de despertar y renacer, anunciando un futuro luminoso.”¹¹¹

Si Baudelaire proclama la modernidad, es porque la sociedad que él observa se piensa a sí misma moderna y así lo manifiesta, aun cuando la conciencia baudeleriana posee sus propias particularidades. De hecho, asistimos al conflicto entre dos modernidades. Por un lado, a la modernidad como fase de la historia de la civilización occidental, como resultado del progreso científico y tecnológico de la revolución industrial y de los profundos cambios económicos y sociales aportados por el capitalismo; por otro, la modernidad como “concepto estético”.¹¹² Así, para el eminente filólogo alemán Hans Robert Jauss, ya durante el siglo XVIII se dio una mirada crítica sobre el pasado, al introducirse por primera vez la idea del futuro dentro de lo moderno; pero es sólo en el siglo XIX, con el ensayo de Baudelaire *Le peintre de la vie moderne* (1859), cuando la modernidad nace como un concepto autónomo, sustentándose sobre sí misma, equivalente, como ya hemos mencionado anteriormente, a “lo transitivo, lo fugitivo y lo contingente.”¹¹³

La de Jauss es solo una, sin embargo, entre varias teorías sobre el surgimiento de la modernidad; por ejemplo, Octavio Paz ubica el inicio de la edad moderna en el siglo XVIII, y considera además que la modernidad no es ni continuidad del pasado ni consecuencia del mismo, sino que se trata de algo completamente distinto, que funda su propia tradición en el momento en que surge. Otros autores aducen que más que la exaltación de lo novedoso y de

¹¹¹ Op. Cit. p. 31

¹¹² BAUDELAIRE, Charles: *Ouvres Completes*. La Pléyade, 1968, p.1161

¹¹³ Op. Cit. p. 93

lo sorprendente, lo moderno busca conscientemente la ruptura con el pasado, al que critica. Sin embargo, lo antiguo también puede acceder a la modernidad, siempre que constituya una negación de la tradición, proponiendo otra.

Quizás de entre todas estas definiciones convendría quedarse con la del historiador Reinhart Koselleck; para él “la modernidad es una conciencia (moral y estética) nacida en la cultura europea, que posee una destacada tradición en la historia occidental y que funciona de un modo crítico, construido poco a poco, y del que es posible establecer ciertas constantes (...); el sentido de la modernidad se interesa, una y otra vez, por el sujeto individual o colectivo en la búsqueda del sentido de su historicidad.”¹¹⁴

I.2.3. Contraposiciones y conflictos

Temporalidad y atemporalidad

Baudelaire nos invita a participar de un modernismo original, despojado de la reproducción del pasado, apartado de esa fe ciega en las verdades eternas, pero al mismo tiempo temporalizado en el arte como la expresión del espíritu de un tiempo. Nos da dos perspectivas de lo moderno: “Pensar moderno es pensar en lo temporal y en lo atemporal. Temporal en tanto que se capta la peculiaridad de un momento, y atemporal porque cada cual tiene su propia modernidad.”

Baudelaire también nos ofrece, por contraste, una visión pesimista del concepto, ya que la modernidad, al romper toda relación con su pasado, acaba devorándose a sí misma, consumida por su misma inmediatez, y al renovarse constantemente niega la novedad del momento inmediatamente anterior; por lo tanto, el poeta y ensayista ve en este proceso de renovación tras renovación sin solución de continuidad la posibilidad de que la modernidad conduzca inevitablemente a la decadencia; tan sólo la energía constante, la búsqueda perpetua de nuevos caminos por parte del artista la puede salvar de ese final. La modernidad representa entonces una negación cada vez más fuerte de la tradición, al centrar su búsqueda en lo desconocido, en lo que aún no ha sido explorado.

¹¹⁴ KOSELLECK, R.: *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Paidós, Barcelona, 1993; p. 309

La modernidad no nace, pues, del pasado. Nace del presente tanto como de sí misma; es lo que da al presente sus precedentes; ya no se percibe como la designación cuantitativa de un periodo histórico por oposición a los otros, sino como la proclamación cualitativa de una condición. El presente ya no existe en relación con el pasado sino en sí mismo. La historia devuelve una serie de presentes, una serie de modernidades sucesivas. La modernidad tiene carácter de presente y, paradójicamente, le hace alcanzar de esta manera un nivel de eternidad. No es que la modernidad salga del tiempo sino que ya no le es sumisa; la historia se borra ante la historicidad.

I.2.4. Antiguos y modernos

Las querellas y distinciones cualitativas entre “antiguos” y “modernos” no son cosa reciente ni muchísimo menos, y ni siquiera lo eran en tiempos de Baudelaire. Ya a finales del siglo X se empleaban términos como modernistas y “*moderni*”, que significaban “tiempos modernos” y “hombres de hoy” respectivamente. Posteriormente, en el siglo XII, surgieron diferencias entre los discípulos de la poesía antigua y los llamados “hombres de hoy”. Estos últimos eran considerados superiores, pues sus creaciones estaban fundamentadas en la práctica de la dialéctica, es decir, estaban consideradas más racionales. A raíz de esto se originaron reflexiones, dudas y debates en torno a la superioridad de los modernos sobre los antiguos. Los combates se recrudecieron, y se denunció la esterilidad del culto al pasado, considerándola una suerte de esclavitud intelectual. El erudito Michel de Montaigne estableció el dogma, de difícil refutación, de que; en efecto, los “*moderni*” eran superiores, debido a que habían heredado los conocimientos de sus antepasados, los cuales, unidos a los propios, les permitían ver más allá, gozar de una visión más amplia del mundo. Por su parte, científicos y filósofos como Descartes y Pascal abren camino a los principios de la razón individualista y del progreso, filosófico y científico, del pensamiento humano; las victorias del Siglo de las Luces ya se anuncian. Para comprender mejor esta transformación, conviene citar una nueva imagen retórica que conocerá una gran fortuna, desde Francis Bacon hasta Fontenelle: la vida de la humanidad sigue el modelo de la del individuo, desde la juventud hasta la vejez; así pues, los “antiguos” vivían en la infancia de la cultura y del pensamiento y los “modernos”, a través del conocimiento y de la experiencia adquirida, pueden aspirar a la madurez y a la sabiduría verdaderas.

Ante el culto del arte antiguo, que estableció las reglas de lo natural y la fe en la prueba de los siglos para establecer el valor de las obras, los “modernos” respondían con la superioridad de la inspiración cristiana - por consiguiente, actual- sobre la poesía pagana, con la debilidad de los argumentos de autoridad y de anterioridad, con el avance las técnicas y de las ciencias y con el principio del perfeccionamiento cronológico. Adversarios y partidarios de la modernidad se unían, sin embargo, a una creencia común que se perpetuaría a lo largo del siglo XVIII: “los valores son universales y eternos, y de ellos irradia un modelo trascendente y único de la belleza”¹¹⁵

Finalmente, como Alexis Nouss acertadamente apunta, “la modernidad, para autodefinirse, adquiere una nueva dimensión al tomar de la ciencia el concepto de progreso, fundado sobre el poder de la razón y aplicado a la literatura y al arte.”¹¹⁶

¹¹⁵ CALINESCU, M, *Five faces of modernity*. Duke University Press, 1987, p. 31

¹¹⁶ NOUSS, A. *La Modernidad* Traducción. Publicaciones Cruz, S.A. Patriotismo 875-D, Mizcoad, México D.F. CP 03910

I.3. LA GÉNESIS DE UNA NUEVA ESTÉTICA

I.3.1. Antecedentes

Durante las postrimerías del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, el Romanticismo aboga por recuperar las formas de vida ancladas aún en el pasado. La gran mayoría de artistas e intelectuales defiende valores ya caducos; otros, en cambio, se refugian en la regresión estética a la propia interioridad, y, finalmente, hay también intelectuales que se lanzan con verdadero entusiasmo a apoyar las nuevas tendencias transformadoras de lo real. Promueven la renovación de la cultura y del presente histórico de una época en plena transformación política y social, y llevan a cabo la verdadera revolución de unir arte y vida.

Poco a poco, el movimiento romántico va perdiendo fuerza, a medida que las ideas modernas recuperan su auge pasado; así, nos encontramos con una enconada polémica entre ambos bandos en litigio, a consecuencia de la cual acaba imponiéndose la percepción de la realidad cuyo norte y guía son las ideas sobre la emancipación humana que, a raíz de la Revolución Francesa, se habían difundido en Europa. Los antecedentes de esta nueva estética la encontramos en Stendhal, que representa la realidad de una época al decir que “cada pueblo debe tener una literatura particular y amoldada a su propio carácter, como cada uno de nosotros lleva un traje amoldado a su tipo personal.”¹¹⁷

Baudelaire, en *Le Peintre de la vie moderne*, asume esta idea de Stendhal, al defender el valor estético que posee cada época, asegurando que “cada época tiene su porte, su mirada, su gesto.”¹¹⁸ También se expresaba el pintor paisajista Gaspar Friedrich en términos similares en una carta fechada en 1830.¹¹⁹ La cita de Friedrich, al igual que los textos de Stendhal y Baudelaire, prueba que la conciencia que se adquiere de la propia época es un factor decisivo para la renovación estética que se da a lo largo de todo el siglo XIX. Todos ellos saben desentrañar las características de la propia época para crear una nueva obra que, en cuanto tal, se opone a lo establecido.

¹¹⁷ STENDHAL. *Obras completas*, Aguilar. 1964 p. 1159

¹¹⁸ BAUDELAIRE, Charles, Ch. *Salones y otros escritos sobre arte*, Antonio Machado Libros (26 de marzo de 2013 p. 362

¹¹⁹ “Toda época lleva su propia impronta. Cada persona tiene su propio modo y manera (...) Se sostiene una guerra interminable con el avanzar del tiempo, pues allí donde quiera darse forma a algo nuevo en el mundo, decididamente verdadero y bello, habrá otra vez que sustituirlo por algo nuevo.” F. Schiller “Fragmentos para una teoría romántica del arte”. P. 2, citado por Baudelaire en *Visión de la modernidad*.

Junto a esta serie de circunstancias, el movimiento de la joven Alemania, formado por escritores progresistas y críticos con la realidad de su país, defiende una nueva visión de la realidad de la que se vale Baudelaire para establecer su teoría de lo moderno. El universo de los sentimientos y de las emociones, que adquirió en el Romanticismo un valor extraordinario a la hora de ensimismarse en el espacio inexplorado de la propia intimidad, no se abandona totalmente en este nuevo marco artístico y social. Ahora bien, la ruptura con esta estética trae como consecuencia una reacción que implica que el artista comience a crear obras a partir de los aspectos menos bellos, menos idealizados, de la realidad de la época. El compromiso con esta nueva estética, más general, hace que la literatura, la poesía y el arte adquieran el compromiso de representar la realidad compleja y fragmentada de la vida contemporánea, empeño en el que Baudelaire se erige como principal apóstol y abanderado.

I.3.2. La belleza de lo fugaz

La idea de lo moderno que hemos venido concretando en las páginas anteriores enlaza con las teorías que desde la *querelle* vienen definiendo la belleza relativa y la circunstancial, es decir, la belleza que poseen los fenómenos transitorios, fugitivos y contingentes de la realidad, tema que, como ya hemos dicho, se trata extensamente en “*Le Peintre de la vie moderne*”, texto clave a la hora de comprender las particularidades de la vida moderna. En él, Baudelaire profundiza en los aspectos más efímeros y fugaces de la realidad, y, como consecuencia, no se limita a realzar tan solo el valor del propio presente, sino que percibe también la enorme importancia estética de la vertiente efímera de la belleza moderna. En realidad, la importancia de la *querelle des Anciens et des Modernes*, esa batalla entre clásicos y románticos que acabó con el triunfo de los segundos en el siglo XVII, radica en que su consecuencia última es el desdoblamiento de lo bello en dos vertientes: lo universal y absoluto frente a lo particular y relativo, que, con ligeros retoques, es asumido por Baudelaire dos siglos más tarde, cuando matiza el significado de la dualidad Clasicismo-Modernidad.

Las *querelles* dan paso a lo largo del siglo XVIII a una serie de perspectivas innovadoras, pero que son, en última instancia, el resultado del *Parellèle des Anciens et des Modernes*, es decir, de la comparación entre los Antiguos y los Modernos. La consecuencia final de este intenso debate es la pérdida de la influencia de los modelos antiguos, y la conciencia creciente de que en lo bello hay factores imponderables que condicionan el gusto.

Los factores condicionantes del juicio estético son de una gran variedad: el interés, las pasiones, los prejuicios, la ignorancia, los usos y costumbres, los hábitos, e incluso cosas tan prosaicas como el clima o los gobiernos.

A pesar de los avances hacia el desarrollo de una nueva estética y la evolución de gustos y sensibilidades, se seguía valorando de forma muy positiva a los antiguos y a su academicismo. Por esta razón se plantea una nueva concepción unitaria de lo bello, pero, en general, no se puede impedir la dependencia, cada vez más acusada, de la belleza del tiempo y de las circunstancias; por consiguiente, la influencia de la *querelle* es determinante a la hora de valorar la estética del artificio, de lo artificial, tan presente en la estética moderna desde el Romanticismo y cuyo origen es la distinción efectuada por Charles Perrault entre belleza absoluta y belleza relativa: “para explicar mejor mi pensamiento, afirmo que hay dos tipos de belleza en los edificios; bellezas naturales y positivas, que agradan siempre, independientemente del uso y de la moda (...) Estos tipos de belleza existen en todos los gustos, en todos los países y todos los tiempos. Hay otras bellezas que son más arbitrarias, que agradan puesto que los ojos se han acostumbrado a ellas, y que no tienen otra ventaja que el de haber sido preferidas a otras que lo merecerían mucho, que habrían gustado igualmente si se las hubiera escogido.”¹²⁰

I.3.3. La obsesión por lo bello

Bastará con abrir cualquiera de las obras de Baudelaire para toparnos con su “fijación obsesiva por lo bello”. Aparece tanto en su concepción de la crítica como de la poesía y del arte, tal como él mismo la ha presentado en sus escritos de crítica literaria y artística; Baudelaire fue formándose progresivamente sus propias ideas estéticas, su propia visión de la labor creadora del artista moderno.

¹²⁰ BAUDELAIRE, Charles. “*visión de la modernidad*” Cfr. Ch. Perrault: *Parallèle des Anciens et des Modernes*, pp. 50-51 (Tomo I, pp. 138-139, ed. 1692-1697). Pensée je dis qu’il y a de deux sortes de beautés dans les Edifices; des beautés naturelles & positives qui plaisent toujours, & indépendamment de l’usage & de la mode; (...). Ces sortes de beautés sont de tous les gouts, de tous les pays & de tous les temps. Il y a d’autres beautés qui ne sont qu’arbitraires, qui plaisent parce que les yeux s’y sont accoutumez, & qui n’ont d’autre avantage que d’avoir este préférées d’autres qui les valaient bien, & qui auraient plu également, si on les eus choisies. p. 329

El artista, al comienzo de *Le Peintre de la vie moderne*, nos muestra lo cercana que está todavía la *querelle*, y la fuerza que aún sigue teniendo su influencia: “Por mucho que se ame la belleza general, que es expresada por los poetas y artistas clásicos, no es menos equivocado ignorar la belleza particular, la belleza circunstancial y el rasgo de las costumbres.”¹²¹

Baudelaire, como ya hemos visto, no es un rupturista; al menos, no trata conscientemente de serlo: se sitúa en la corriente artística del Romanticismo, que para él es la estética adecuada a la sensibilidad escindida del hombre moderno. Pero él va a dotar a su canon romántico de una serie de rasgos diferenciadores: dará prioridad al dinamismo interior del alma, a la visión íntima de los seres y las cosas, y verá al movimiento artístico como una herramienta útil para organizar la intuición y la imaginación. Su idea de la belleza también se verá dotada de rasgos propios, diferenciadores. La belleza que propugna Baudelaire “no es una belleza intemporal, ni tampoco una estética de la intuición y de la imaginación individual.”¹²² De hecho, en su ensayo *Le Peintre de la vie moderne* (1863), Baudelaire se pronuncia en contra de la teoría de un canon de belleza intemporal y absoluta, que estaría representada por los artistas llamados clásicos. Como ya hemos mencionado, él propugna una concepción histórica de la belleza, una estética orientada hacia la expresión del presente. “Cada época” - dice - “se encuentra inmersa en un ambiente particular de valores estéticos y de valores morales, filosóficos, religiosos.”¹²³ En resumen, Baudelaire aduce que los artistas del pasado crearon sus obras cuando ese pasado era para ellos presente. Y sus obras siguen interesándonos, no solo porque supieron extraer su belleza cuando era presente, sino también por su valor histórico del pasado. Baudelaire señalará que para que toda modernidad sea digna de convertirse en antigüedad es preciso “que la beauté mysterieuse que la vie humaine y met involontairement an ait été extraité.”¹²⁴

En el Salón de 1845, establece los supuestos que va a desarrollar y enriquecer en años posteriores: asocia el concepto de arte a los de imaginación, belleza, sentimiento, originalidad, elegancia, temperamento e ingenio, defendiendo una concepción “supernaturalista” del arte.

¹²¹ BAUDELAIRE, Charles. *Critique d'art: Le Peintre de la vie moderne*, O. C. II, p.683. (“Que pour tant aimer la beauté général, qui est exprimée par les poètes et les artistes classiques, on n'en a pas moins tort de négliger la beauté particulière, la beauté de circonstance et le trait de mœurs.”)

¹²² BAUDELAIRE. *Le Peintre de la vie moderne*, en *Ouvres Completes*, op. Cit. P. 798

¹²³ BAUDELAIRE, Charles. *Le Peintre de la vie moderne*, en *Ouvres Completes*, op. Cit. P 798 la Pléyade, 1968

¹²⁴ AGUILAR GÓMEZ, José M. “la idea estética en Baudelaire”.

<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/index.html>

“El arte ni imita ni reproduce lo que existe en la Naturaleza, sino que la obra es el resultado de una organización subjetiva, de una visión interior. La obra de arte responde a una labor de idealización que transforma lo natural en supranatural.”¹²⁵

I.3.4. Baudelaire como crítico de arte

Las críticas de arte y comentarios sobre las exposiciones públicas de artes plásticas y gráficas se redujeron hasta el último cuarto del Siglo XIX a los Salones de la Académie Royal, de la Académie de Saint-Luc y de las Exposiciones Universales, y al encargado de estas tareas se le denominaba con el calificativo de “*salonnier*.” Baudelaire conjugó las actividades literarias y de *salonnier*, y no es un hecho aislado en la historia. De hecho, la mayoría de los críticos eran, por aquel entonces, escritores.

La concepción de la crítica que defiende Baudelaire mantiene una estrecha relación con su concepción de la creación artística. La crítica significará para Baudelaire una labor de lectura y de meditación para intentar comprender el efecto que la obra produce en la sensibilidad y el espíritu del espectador. Así, en el apartado I de su crítica sobre el Salón de 1846, Baudelaire rechaza la crítica fría de finalidad algebraica, que pretende explicarlo todo sin temperamento alguno. De hecho, se pronuncia por un tipo de crítica comprometida y apasionada, que defienda un punto de vista capaz de abrir al máximo los horizontes del público: “el crítico debe cumplir su deber con pasión; pues, si es crítico, no por eso deja de ser menos hombre, y la pasión acerca los temperamentos análogos y levanta la razón hacia alturas nuevas.”¹²⁶

¹²⁵ AGUILAR GÓMEZ, José M. Op. Cit.

¹²⁶ TORRES: *Baudelaire. El Salón de 1846*. Valencia. Colección. Interdisciplinar, 1976 p. 98

I.4. ESPACIOS PRIVADOS, ESPACIOS PÚBLICOS

I.4.1. El Espacio Urbano

I.4.1.1. París, ciudad moderna



Boulevard San Denis. Foto de Jean Beraud. 1890

La lista de cambios sociales, políticos y económicos provocados por la modernidad sería extensísima, pero en este trabajo sólo nos incumben los específicos de París, ciudad donde Mary Cassatt trabajó durante gran parte de su carrera, donde refinó su talento y encontró su rumbo definitivo. Además, se puede

decir que París es, por aquel entonces, el paradigma de ciudad moderna, imitado por otras ciudades, pero nunca superado. Teniendo esto en cuenta, tan solo comentar brevemente, a modo de introducción, que la ciudad europea entra en una importante crisis a finales del siglo XVIII. La Revolución Industrial provoca el aumento desmedido de la población, sobre todo en los asentamientos urbanos; además, el crecimiento de la producción industrial, la mecanización de los sistemas productivos y el desarrollo de nuevas vías de comunicación, serán circunstancias que harán necesaria una reforma del paisaje urbano.

París se nos presenta en este contexto como una ciudad envuelta en continuas contradicciones, quizás porque la modernidad es contradictoria en sí misma. En este sentido, la autora Sandra Pasavento habla de “una París mítica y fantasmagórica, polisémica y polifónica: igual que la modernidad que le da sustento.”¹²⁷ En efecto, durante el siglo XIX, la ciudad experimenta toda una gama de transformaciones ligadas al desigual desenvolvimiento del capitalismo francés: la ciudad duplica su población, se diversifica el parque productivo, se

¹²⁷ PASAVENTO, Sandra.: *O Imaginario da Cidade*. Porto Alegre. Editora da UFRGS, 20002. p. 31

rediseña el espacio urbano, y el régimen político va alternándose entre formas monárquicas y republicanas. En ese contexto, las formas arcaicas y nuevas se mezclan, los valores de la tradición y los del progresismo se entrecruzan. Los cambios que traerá aparejado el nuevo modo de producción serán de diversa índole: se comienzan a derrumbar las murallas que sitiaban hasta el momento las ciudades; la consolidación de la propiedad privada hace que la iniciativa particular comience a intervenir en el espacio público; se desarrolla el negocio inmobiliario; y las epidemias exigen una intervención pública a fin de mejorar las condiciones higiénicas de la población. De todo esto nace el paisaje caótico y desconcertante descrito por los autores de la primera mitad del siglo XIX. La innovación se hace pues inevitable, pero será necesaria la llegada de Napoleón III y la de un funcionario decidido a utilizar al máximo sus poderes, el barón Haussmann, para que se realice la transformación espectacular de París, que la convertirá en el modelo a imitar por el resto de Europa.¹²⁸

George Eugene Haussmann nació en París en 1809, pero vivió desde niño en Burdeos, y fue allí donde inició su carrera política, llegando a ser el prefecto de esa ciudad. En 1853, recién iniciado el Segundo Imperio, es nombrado gobernador de París, pues cuenta con la simpatía de Napoleón III por su apoyo al golpe de estado. Con Haussmann, el urbanismo entra en una fase militar y policial: concibe París como un fuerte habilitado contra la subversión interna, una red de avenidas rectilíneas que, en algún punto, enlazan con cuarteles, cuadrículando la capital y sacando de ella las viviendas obreras, pobres e insalubres.¹²⁹ Con su reforma, Haussmann pretende combatir el cólera y, simultáneamente, las revueltas, al dificultar la erección de barricadas. El historiador Michel Ragon cita como objetivo principal de la reforma el “asegurar la tranquilidad pública con paseos en donde no solo circularán el aire y la luz, sino también las tropas, en ingeniosa combinación que mantendrá a la gente con mejor salud y menor disposición para las revueltas.”¹³⁰

¹²⁸ BENEVOLO, Leonardo. *La ciudad europea*. Editorial Crítica – Barcelona 1993. Cap. 6: “La ciudad industrial”

¹²⁹ BENJAMIN, Walter. En el reinado de Luis Felipe, la población aumentó un 37,4 %, las viviendas escaseaban, se hacían ampliaciones muy precarias y había un gran hacinamiento. La ciudad se acercaba al millón y medio de habitantes. *Discursos interrumpidos I*, Taurus 1972-Primera edición Argentina © 1989, Aguiar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. de Ediciones Beazley 3860, 1437 Buenos Aires. p 57

¹³⁰ RAGON, Michel. *Histoire Mondiale de L'Architecture et de l'Urbanisme Modernes*. Tome 1. *Ideologies et Pionniers 1800-1910*. París. Ed. Casterman, 1986 Op. Cit. P. 96



Palais de Chaillot. 1858. Foto Fernando Sanchez-

Un hecho importante que marcará la forma en que los actores sociales perciben y se relacionan en el espacio urbano es el de la división entre lo público y lo privado. En un decreto de 1858 se fija una frontera entre ambos espacios: la “línea de fachada” o “frente edificable”. Por un lado, se encuentran las casas, los palacios, los talleres, las oficinas y los centros de reunión, donde se desarrolla la vida privada impenetrable y tutelada por las costumbres. Por otro lado, está la vía pública, la acera, “donde cada cual se mezcla con los otros y donde uno deja de ser reconocido, donde Baudelaire se siente solo entre millones de semejantes.”¹³¹



Charles Garnier. *Palacio Opera Garnier 1875*. Foto de Daniel Schwabe. 2009

Las reformas haussmanianas fueron decisivas en la imagen del París moderno, cuyas características principales, que perduran hasta el día de hoy, son los largos y anchos bulevares articulados, que aportan aire y luz a la ciudad; pero las plazas circulares y las perspectivas

¹³¹ BENEVOLO. Leonardo: Óp. Cit. Capítulo VI

monumentales, como las de la Ópera o el Arco del Triunfo, no eliminaron los antagonismos sociales, sino que apenas los ocultaron. A pesar de todo, estos cambios ejercieron una enorme influencia en el planeamiento urbanístico que se llevaría a cabo en el resto del mundo de allí en adelante. Su principal contribución consistió pues en vislumbrar la necesidad de un poder público fuerte para organizar la ciudad moderna, articulado por medio de la normativa urbanística garante de la producción capitalista. En definitiva, podemos afirmar que la transformación de París no modificará únicamente la representación del espacio por parte de quienes lo viven diariamente, sino que además supondrá la expresión de un gran cambio en el seno de la sociedad y, por lo tanto, en las relaciones que se establezcan en dicho entorno.

I.5. UNA LECTURA CRÍTICA: WALTER BENJAMIN

Walter Benjamin es capaz de “leer París” fundamentalmente porque lee a Baudelaire. Si hay una lectura, en sentido metafórico, de los espacios y los fenómenos urbanos, es porque hay una lectura, en sentido literal, de la literatura que ha captado y plasmado lo que la modernidad hizo de esos espacios y esos fenómenos. Así, el gran crítico marxista señala los puntos fundamentales que convierten a París en la capital del siglo XIX, pero los señala tras haber leído y asimilado la poesía de Baudelaire: el shock en el contacto con las grandes masas urbanas, el *flâneur* y su relación ambivalente con la multitud, la necesidad de estar atento en medio del tránsito, la incomodidad de los habitantes con su propia ciudad (que se debe a las conocidas transformaciones producidas por Haussmann, y que se resume en la figura baudeleriana del que es extranjero en la ciudad a la que pertenece)...



Walter Benjamín.

Benjamin centra su atención primordialmente en el nuevo urbanismo financiado por el Estado, que fue contemporáneo de las grandes ferias y que en París se erige en obsesiva preocupación para el Barón Haussmann: “Las ilusiones fantasmagóricas impulsadas por este “artista de la demolición” pesaron fuertemente en la imaginería mítica del progreso histórico y funcionaron como un monumento al papel del Estado en su promoción. (...) La renovación urbana intentaba crear una utopía social cambiando la disposición de edificios y calles – simples objetos en el espacio – dejando intactas las relaciones sociales”. Bajo la omnipresente mirada

de Haussmann se construyeron escuelas y hospitales y se trajo aire y luz a la ciudad, pero, como ya mencionamos con anterioridad, los antagonismos entre los diferentes estamentos sociales permanecieron intactos, si bien más difíciles de percibir; las perspectivas urbanas que Haussmann creó a partir de los amplios bulevares alineados por edificios de fachada uniforme, pretendían dotar a la fragmentada ciudad de una apariencia de coherencia, de uniformidad, con vocación de extender dicha igualdad aparente a la sociedad. Pero en esto, a los ojos de Benjamin, fracasó de manera patente: “El plan, basado en una política de

centralización imperial, resultaba en una estética totalitaria, que provocaba la represión de cualquier parte individualista, cualquier desarrollo autónomo de la ciudad, creando una ciudad artificial en la que el parisino (...) ya no se siente en casa.”¹³²

La filósofa e historiadora Susan Buck-Morss nos describe en el apartado “Aburrimiento” de su obra *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, cómo ya en la década de 1840, esta desagradable sensación comenzó a ser experimentada en París. La remodelación de Haussmann no ayudó mucho: “Estas grandes calles, las grandes estaciones, los grandes edificios, los grandes desagües, con su fisonomía mal copiada o mal imaginada (...) exhalan aburrimiento.”¹³³ A este respecto Benjamin comenta: “Cuanto más se regula la vida administrativamente, más aprende la gente de la espera (...) La espera infinita hace atractiva a la finalidad del destino. Sin embargo, no se escapa fácilmente del aburrimiento... Amenaza al apostador, al drogadicto, al *flâneur* y al dandi, a los que parecen elegir libremente su destino.”¹³⁴

Benjamin critica en general la política de demoliciones llevada a cabo, y en particular emite una crítica específica a los intereses económicos y políticos que impulsaban estas destrucciones. Para él, la opción política no constituía la elección entre preservación histórica o la modernización de París, sino entre “la destrucción del registro histórico, y la destrucción de este registro en la memoria. En resumen, se trataba de optar entre olvidar el pasado o actualizarlo.”¹³⁵

Por otro lado, el arquitecto e historiador romano Leonardo Benevolo, al analizar los orígenes del urbanismo moderno, destaca que la reordenación urbana llevada a cabo por el todopoderoso Haussmann revela una contradicción inherente en los sucesivos desarrollos urbanísticos de la era moderna: “Su reacción es débil e infructuosa porque defiende los derechos de una entidad abstracta y administrativa (la ciudad), antes que los derechos concretos de la ciudadanía”¹³⁶, mientras que Benjamín afirma que la verdadera finalidad de los proyectos de Haussmann “era asegurar la ciudad contra la guerra civil. Quería

¹³² BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Graficas Rogar S.A. Navalcarnero. Madrid. 2001

¹³³ Ibid. p. 122

¹³⁴ Ibid. pp. 123 a 125

¹³⁵ BUCK-MORSS, Susan: Op. Cit . p. 315

¹³⁶ BENEVOLO, Leonardo. *Orígenes del Urbanismo Moderno*, Ediciones Celeste Madrid p. 179

imposibilitar en cualquier futuro el levantamiento de barricadas en París”.¹³⁷ Sin embargo, la anchura de las nuevas calles y avenidas no impidió que, una vez más, se levantaran barricadas en toda la ciudad durante el levantamiento popular de 1871 tras la derrota francesa en la guerra Franco-Prusiana. Otra táctica de control nos es descrita por el articulista Gamarra Goroizaba: consiste en mostrar de manera palpable el poder de la urbe y del gobierno de la misma, mediante los medios más ostentosos posibles; se trata de una estrategia que “permite a la política hacerse valer de las veleidades de la estética, lo que permite un control disciplinario mucho más eficaz y permanente (...) Hasta las clases más humildes podían disfrutar visualmente del lujo del progreso industrial. El espectáculo tampoco reniega de los dispositivos tradicionales de exhibición de la unidad y orgullos nacionales, desde el estatismo del monumento hasta el dinamismo del desfile militar, donde las amplias avenidas actualizan todo su potencial estético.”¹³⁸

¹³⁷ BENJAMIN, Walter. *Poesía y capitalismo, iluminaciones*, Taurus. 1972 p. 188

¹³⁸ GOROIZABA: “Benjamín y París: de las calles a las barricadas.” p.8
www.bifurcaciones.cl/007/Gamarra.htm

I.6. UNA LECTURA CONTEMPORÁNEA: LA VISIÓN DE BAUDELAIRE.

*(...) Se fue el viejo París (la forma de una villa
Se cambia, ¡ay!, muy de prisa; el corazón es fiel).*

*(...) ¡París cambia! No cambia nada mi hipocondría.
Nuevos palacios, bloques, andamios, horizontes,
Viejos barrios..., ya todo se me hace alegoría.
Me pesan los recuerdos como si fueran montes.*

Charles Baudelaire ¹³⁹

El movimiento a favor de conservar el París histórico, basado en el interés por preservar la forma y el ambiente tradicional de la ciudad, se plasma, a comienzos de la década de 1860, en la catalogación de viejos edificios y en la valoración positiva de la historia frente al progreso, el cual rechazan ciertos poetas y artistas, entre ellos Baudelaire, en lo tocante a su crítica a la modernidad. La inquietud con que se acogen las reformas hace que la ambivalencia entre historia y progreso, entre lo viejo y lo nuevo, quede simbolizada en la obra de una generación de autores y artistas que viven los profundos cambios de la ciudad, pues la polémica no se reduce solo a lo arquitectónico, sino que también atañe a los temas tradicionales de las artes y de la estética. En este sentido, Sandra Pasavento manifiesta que hay una “París imaginaria que se construye en contra y a favor de la París real” y que “es responsabilidad de aquellos espectadores privilegiados de lo social, que rescatan la sintonía fina de una época, traduciéndola en discursos e imágenes literarias.”¹⁴⁰ Uno de estos espectadores privilegiados, que encontrará en París su fuente de inspiración, será, una vez más, Baudelaire: cuando leemos sus poemas, nos maravillamos ante las descripciones de la gran ciudad que retrata en su despertar, en sus muchedumbres que bullen en las calles céntricas, en los viejos borrachos que van dando tumbos en los arrabales, o cuando se extasía ante sus ocasos. Es París, es “la villa de esplendores y miserias.”¹⁴¹ Nos habla de la incesante actividad de las fábricas, de chimeneas humeantes y de altos campanarios, nos habla de la

¹³⁹ BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs Du mal*, (...) *Le vieux Paris n'est plus d'une ville / Change plus vite, hélas que le cœur dont mortel* (...) *Paris change; mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devienne allégorie / Et mes créés souvenirs sont plus lourds que des ronces / J'ai lu* (10 de junio de 2015). *Librio Poésie* pp. 85 a 87

¹⁴⁰ PASAVENTO. *Op. Cit.* p. 99

¹⁴¹ LÁZARO, A. Prólogo de *Las flores del mal* de Charles Baudelaire. Biblioteca Edaf. Madrid, 1985.

multitud que va ocupando las calles de la ciudad, y que convierte a París en ciudad cosmopolita por excelencia, lo que la hace aparecer como “la capital del siglo XIX.”

Paradójicamente, París está pocas veces presente de manera explícita en la obra poética de Baudelaire, aunque sí está permanentemente representada, incluso hasta de modo obsesivo, en sus múltiples visiones del fascinante espectáculo de la vida cotidiana parisina, que le seduce de tal manera que no duda en hacer de él uno de los motivos centrales de su poesía e incluso de su teoría estética, llevada a feliz término por los pintores impresionistas. Efectivamente, la ciudad de París no es retratada por Baudelaire como objeto de elogio del escritor, que no ensalza en modo alguno un ambiente tan bullicioso y desgarrador; aun estando definitivamente muy influido por la cultura urbana que le envuelve, en general en su obra no aparece una mirada entusiasta sobre la propia ciudad. Todo lo contrario, Baudelaire, en diversos poemas de *Les Fleurs du Mal*, expresa la infernal desmesura del paisaje urbano, un sentimiento cuya causa reside en la visión un tanto negativa de la ciudad que posee Baudelaire. Años más tarde el gran escritor Arthur Rimbaud, en su obra *Illuminations*, concretamente en el poema en prosa “Ville, Villes”¹⁴² plasmará de forma magistral la espectral y, a la vez, colosal barbarie moderna que subyace en lo que llamamos ciudad.



Vagos y vagabundos. Paris Siglo XIX

La ciudad presenta pues múltiples fisonomías, cambiantes, desasosegadas, misteriosas. En ella, residen multitud de seres: unos, elegantes y despreocupados; otros, por el contrario, míseros y desarraigados. Ciertamente, París es una enorme amalgama de calles nuevas y viejas, casi siempre atestadas de un gentío ensordecedor; es un conjunto de barriadas céntricas, donde vive la gente distinguida, y de viejos suburbios, con

sus chabolas. De todo ello, lo que realmente llama la atención de Baudelaire es el denso e ininterrumpido hormiguo de las calles, que retiene los sueños y sus recuerdos:

¹⁴² RIMBAUD, A. Rimbaud: *Ouvres complètes*, Ediciones, 29. Barcelona 1972 pp. 134-138

“¡Hormigueante ciudad! ¡Ciudad llena de sueños, donde el espectro en pleno día atrapa al paseante! Los misterios fluyen por doquier como la savia en las angostas vías del coloso potente.”¹⁴³

En la obra de Baudelaire aparece un inmenso desfile de personajes urbanos: bailarinas, actrices, poetas, pintores, dandis, viejos soldados, marineros, obreros, traperos, mendigos, borrachos, personajes bohemios, y un conjunto de mujeres galantes, misteriosas y libertinas. El París que describe Baudelaire no es el de la alta sociedad. La visión que posee de la ciudad es más propia de un poeta que mira de reojo, de un poeta *flâneur* que se mezcla con la muchedumbre en busca de los seres misteriosos, malditos o desgraciados que viven en los pliegues de la ciudad, ya que esta, sea vieja o nueva, no esconde sino un infierno disfrazado de luces y de artificios que incita a Baudelaire a adentrarse en un inmenso laberinto de pasiones maléficas y desgarradas.

La ambigüedad dramática de este amor-odio, la plenitud morbosamente satánica que siente Baudelaire ante el espectáculo infernal de la ciudad, se debe a su percepción privilegiada, a lo que él llama el despertar a la inefable realidad: “¡Horrible vida! ¡Horrible ciudad!”¹⁴⁴ En efecto, la gran ciudad no sólo está habitada por paseantes elegantes y ociosos, sino también por una serie de personas desarraigadas y míseras, esconde dentro de sí todos los matices de lo bello y de lo espantoso. De ahí que lo delirante, lo desagradable, lo indecente e, incluso, lo criminal y lo diabólico, sobresalgan con luz propia en la obra de Baudelaire. En el proyecto de epílogo para una edición de 1861 de sus *Petits poèmes en prose*, el poeta escribe: “Te amo, oh capital infame”, un sentimiento en el que se condensa su sentir constantemente agitado entre la nostalgia del “ya no” y la percepción que le permite, en todo caso, descifrar y analizar fenomenológicamente las formas de la convivencia humana en el París de la década de 1860.¹⁴⁵ Baudelaire se sumerge en cuerpo y alma en la multitud vital que le rodea, pero sabe apreciar también los momentos íntimos: “No todo el mundo tiene el don de sumergirse en el gentío; gozar de la muchedumbre es un arte (...) Multitud, soledad: términos iguales e intercambiables para el poeta activo y fecundo. Quien no sabe poblar su soledad tampoco

¹⁴³ BAUDELAIRE, Charles: *Les Fleurs du mal*. . pp. 87-88- (Fourmillante cité, cité pleine de rêves/. Où le spectre en plein tour raccroche le passant; Les mystères partout coulent des sèves /Dans les canaux étroits du colosse puissant. J'ai lu (10 de junio de 2015) Libro Poésie

¹⁴⁴ BAUDELAIRE, Charles: *Projets d'un épilogue pour l'édition de 1891*, pp. 191 y 192

¹⁴⁵ PIAZZA, Op. Cit *El Pintor de la Vida moderna*, p. 23

sabe estar solo (...)”¹⁴⁶ Así, toda la obra de Baudelaire plantea un juego de ambigüedades y contrastes constantes: multitud y soledad, ricos y pobres, dandismo y compasión popular, soñar y despertar; todas estas contradicciones surgieron con el advenimiento de la modernidad y, sobre todo, con las reformas haussmanianas. Las grandes avenidas, iluminadas y rodeadas de espléndidos cafés de moda eran frecuentadas por la gente elegante, pero con esta apertura de la ciudad se hacía inevitable la presencia allí de los más pobres. El mérito de Baudelaire radica en haber sabido percibir lo bello incluso en los aspectos más sórdidos y feos de la realidad. Asimismo, es el primero en concebir la metrópolis como objeto estético: los habitantes de las metrópolis decimonónicas, entre las cuales sobresale París con luz propia, toman parte activa en experiencias imposibles de comparar con las vividas por los románticos alemanes o ingleses, lo cual nos lleva a confirmar que la cultura urbana señala el comienzo de un nuevo modelo estético. La nueva cultura promueve nuevas orientaciones creativas y nuevos ángulos de visión para la sensibilidad artística, a través del contacto cotidiano con lo efímero y con lo artificial, propios ya de una cultura moderna. La experiencia cotidiana de Baudelaire se circunscribe a las calles, a los cafés, a los pasajes y al paseo solitario entre la muchedumbre: “Estar fuera de casa y sentirse, sin embargo, en casa en todas partes; ver el mundo, ser el centro del mundo y permanecer oculto al mundo.”¹⁴⁷ Aunque resulte contradictorio, soledad y multitud son términos iguales y convertibles para Baudelaire. Son los profundos efectos socioculturales y estéticos que conlleva la vida en una gran ciudad.¹⁴⁸

Lo que Baudelaire escribe sobre París suena a veces casi como una suerte de publicidad de la vida moderna. Así, Marshall Berman escribe: “Existe un cuerpo importante de escritos modernos (...) que suenan mucho a publicidad. Estos escritos consideran que toda la aventura de la modernidad se encarna en la última moda, la última máquina, o (...) en el último modelo.”¹⁴⁹ Sin embargo, y como contraste de esos escritos cuasi publicitarios, Berman señala también que para Baudelaire “la realidad moderna es completamente odiosa, carente no solo de belleza, sino hasta de potencial de belleza”¹⁵⁰; Baudelaire lucha contra la confusión entre progreso material y espiritual y se queja de este modo: “Tomad a cualquier buen francés que lee su diario en su café y preguntadle qué entiende por progreso, y contestará que se trata del vapor, la electricidad, el alumbrado a gas, milagros que los romanos desconocían y cuyo

¹⁴⁶ BAUDELAIRE, Charles: *Petits Poèmes en prose: «Les Foules» Ouvres complètes* Michel Lévy frères, 1869. PARIS. - J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. - 1643. XII

¹⁴⁷ BAUDELAIRE, Charles: *Salones y otros escritos sobre arte*, p. 358. Ed. Antonio Machado. Agosto 2000

¹⁴⁸ PASAVENTO. Óp. Cit. p. 102

¹⁴⁹ BERMAN, M. Óp. Cit. Pp., 134 a 141.

¹⁵⁰ *Ibit.* p. 144

descubrimiento es el testimonio indudable de nuestra superioridad sobre los antiguos. ¡Tal es la oscuridad que reina en ese cerebro infeliz!”¹⁵¹ Así pues, Baudelaire apreciará su tiempo de manera contradictoria: por un lado, como una experiencia abrumadora, asfixiante, mientras que, por el otro, se verá encantado por los cambios que trae.

¹⁵¹ Íbid

I.7. EL FLÂNEUR

Para conocer en profundidad el fenómeno de la modernidad, resulta indispensable detenerse un momento a analizar el papel desempeñado por la figura del *flâneur*. Resulta difícil asegurar cuándo entra en escena este personaje pintoresco; Priscilla Ferguson¹⁵², cuestionando a Benjamin, que fue el primero en reconocer a este personaje como figura cultural significativa de la modernidad, y que sitúa su aparición en el París de las décadas de 1830-40, demuestra bastante convincentemente que en realidad esta figura había aparecido por primera vez varias décadas antes.

Al margen de su exacta aparición histórica, este personaje prospera y alcanza su máximo esplendor en el mismo periodo que lo hicieron los pasajes de París, durante el Segundo Imperio de Luis Napoleón; durante el periodo comprendido entre 1799 y 1830, se construyeron 19 pasajes en París, y desde entonces hasta 1855 se agregaron otros siete. En consecuencia, Benjamin sitúa al *flâneur* en íntima relación con los pasajes, con el periodismo y con la multitud urbana. Así pues, las exploraciones espaciales de la modernidad comienzan con la praxis espacial del *flâneur*.

Benjamín profundizó en la ambigüedad fundamental de este personaje. Su imagen, a veces, linda con la del simple paseante, otras veces, es elevada a la del detective, a la del descifrador de textos visuales y urbanos y, de hecho, en ocasiones el propio Benjamín llega a identificarse con él. Al rastrear algunas dimensiones de la historia del *flâneur* en el contexto de la prehistoria de la modernidad, el autor distingue claramente a esta figura de la del ocioso, el mirón y otros personajes que se le aparecen en el trascurso de sus investigaciones. El crítico marxista, finalmente, identifica a Baudelaire con la figura del *flâneur*, como ejemplo modélico de este particular paseante que encuentra su razón de ser en el dédalo de callejones de la gran metrópoli. Arropado en la mirada escrutadora y a la vez desapasionada del *flâneur*, la sensibilidad de Baudelaire se impregna de la extensa variedad de personajes y situaciones de las calles de París: “Para el perfecto paseante, para el observador apasionado, no hay mayor placer que elegir domicilio en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en

¹⁵² FERGUSON, Priscilla: “The *Flâneur* On and Off the Streets of Paris”, en Keith Tester (ed.) *The Flâneur*, London: Routledge, 1994.

lo fugitivo y lo infinito.”¹⁵³ En efecto, las calles, preferentemente los lugares más concurridos, los bulevares y los pasajes comerciales, constituyen el auténtico hogar de este personaje: “las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él un adorno de pared tan bueno o mejor que para el burgués una pintura al óleo en el salón. Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los kioscos de periódicos, y las terrazas de los cafés, balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio.”¹⁵⁴ El *flâneur*, como pintor de la vida moderna, debe tener cierta devoción por las multitudes, ya que son uno de los elementos más característicos de la nueva época que nacerá con la Revolución Francesa: “su pasión y su profesión es adherirse a la multitud.”¹⁵⁵ Y comparará su visión con la del niño que “todo lo ve como novedad, está siempre embriagado”¹⁵⁶. Así, el *flâneur* dedica sus esfuerzos cotidianos a depurar su estilo de observación de la ciudad, la llamada *flânerie*, una forma de lectura de la calle en la cual las caras de las personas, las fachadas de las tiendas, los escaparates, las terrazas de los cafés, los tranvías, los automóviles y los árboles se convierten en letras igualmente válidas del alfabeto, que se unen para formar palabras, oraciones y páginas de un libro siempre nuevo. Para practicar la *flânerie* es preciso no tener intenciones demasiado definidas.

Por último, citaremos las palabras con las que el profesor Giandomenico Amendola resume de manera ejemplar las características del *flâneur* y su relación con las calles de París:

“El *flâneur*, protagonista incuestionable de los pasajes, es el burgués. En el París de los pasajes y de los grandes bulevares nace el *flâneur*, que hace de la ciudad, convertida en lugar de aventura por excelencia, no tanto su casa, porque no tiene casa, como su escenario. El *flâneur*, nuevo héroe de la ciudad moderna, vive en la muchedumbre sin sufrirla, es capaz de vivir en el instante fugaz, extranjero y ciudadano al mismo tiempo, cruza la ciudad sin caminos preestablecidos pero es capaz de hallar significado en sus propias huellas. (...) Lo que tanto Baudelaire como Benjamin tenían claro era que el *flâneur* necesitaba una ciudad particular, formas urbanas particulares, un clima particular. (...) El *flâneur* no se podría pensar sin los grandes bulevares y las grandes aceras donde se puede correr hacia un destino y, al mismo tiempo, detenerse; sería inimaginable sin los pasajes, sería imposible divisarlo en una

¹⁵³ BAUDELAIRE, Charles: *Le Peintre de la vie moderne*, p. 691. «Pour le parfait flâneur, pour l’observateur passionné, c’est une immense jouissance que d’élire domicile dans le nombre, dans l’ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l’infini.»

¹⁵⁴ BENJAMIN, Walter: “Poesía y Capitalismo” en *Iluminaciones II*, p. 70

¹⁵⁵ BENEVOLO, Óp. Cit. p. 8

¹⁵⁶ *Ibíd.* .p. 7

ciudad que fuese incapaz de ponerse ella misma como objeto y campo del juego inagotable que es la experiencia urbana entendida como continuo e inextinguible descubrimiento. Este nuevo protagonista urbano presupone una ciudad específica, cuya vida y forma son las únicas capaces de producir aquellos estímulos que él busca. El *flâneur*, dicho de otra manera, no sería imaginable sin el París capital mundial del siglo XIX”¹⁵⁷.

¹⁵⁷ BENJAMIN, Walter: *Poesía y Capitalismo en Iluminaciones II*, P. 190. Madrid Taurus 1972

I.8. EL POETA Y LA CIUDAD

Rousseau propone el viaje de regreso de la ciudad al campo como una forma de renovación y de recuperación de la salud física y moral. Para el filósofo, las ciudades corrompen al hombre al convertirlo en un siervo de las apariencias y de las opiniones ajenas que lo alejan de su verdadera esencia, la cual solo se revela en la conciencia del hombre solitario. En cambio, para Baudelaire es un goce sumergirse en la multitud y embriagarse con todos los placeres que ofrece la ciudad; la ciudad tiene para el poeta un significado ambiguo, provocando en él grandes pasiones y sentimientos de amor y odio simultáneamente, pero siempre inspirándole profundamente.

Baudelaire no es el primero en reconocer el valor literario y poético del tema de la ciudad. Antes que él, autores como Rétif de la Bretonne, Balzac y Eugenio Sue habían contribuido ya a expandir el interés literario y artístico del entorno urbano. Asimismo, el antecedente romántico del *flâneur* se encuentra en la obra de Rousseau *Ensueños de un paseante solitario*. Pero es sin duda Baudelaire el que más se explaya y se extiende sobre el tema; así, en la edición de 1861 de *Las Flores del Mal* introduce una nueva sección titulada "Cuadros parisienses", y publica su última obra poética bajo el título de *El Spleen de París*. La ciudad, a partir de Baudelaire, se convierte en una fuente imprescindible de inspiración poética. Es en la ciudad donde el poeta vive y siente la nueva sensibilidad moderna que nace del contacto con las nuevas fuerzas vitales de la urbe en constante cambio y transformación. El poeta moderno ya no busca su fuente de inspiración en la naturaleza, como era costumbre entre los románticos, sino en la ciudad tumultuosa donde el artista tropieza con las palabras al mismo tiempo que tropieza en el empedrado:

*Salgo solo a entregarme a mi insólita esgrima,
husmeo en los rincones el azar de la rima,
tropiezo en las palabras como en el empedrado,
y a veces doy con versos largo tiempo soñados.¹⁵⁸*

La actividad primordial que desarrolla el artista en la ciudad es mirar y observar la realidad que le rodea. La función del artista moderno no consiste en descifrar el destino de la humanidad o los designios divinos, sino en conocer y explorar el mundo humano en el que

¹⁵⁸ BAUDELAIRE, Charles. *Obra Poética Completa*, Ed. de Enrique López Castellón, Akal, 2003, p. 103

vive. Su objetivo, por tanto, es llegar a conocer la ciudad y a sus habitantes mediante la observación y cierta dosis de imaginación. Es remarcable, por ejemplo, la gran admiración que siente Baudelaire por el poder de observación de Balzac, pues la función del arte para este escritor consiste en traducir las impresiones que producen los objetos externos en su propia alma. En realidad, lo que busca no es otra cosa sino la modernidad, es decir, la belleza fugaz y pasajera que pasa desapercibida en el tumulto de la gran ciudad.

I.9. WALTER BENJAMIN Y LOS PASAJES DE LA CIUDAD

Los manuscritos que conforman el *Libro de los Pasajes* son el fruto recogido de las arduas investigaciones de Benjamin, financiadas en su etapa más avanzada por el Instituto para la Investigación Social de Fráncfort, en la Biblioteca de París, en el corazón mismo del barrio de las arcadas. Dichos manuscritos, que consistían en una larga secuencia de fragmentos, si bien interconectados y organizados de acuerdo a un plan maestro, conformaron el borrador para el libro que habría de coronar el trabajo de su vida.

Se trata, sin duda, de uno de los libros más extraños del siglo XX, construido a partir de notas, reflexiones, pasajes, citas... y, a pesar de este carácter fragmentario, es el libro más representativo de su autor, donde vierte muchos de sus más íntimos y hermosos pensamientos. La obra en sí misma pretende ser una reflexión sobre la ciudad de París, que para el autor es la capital más importante del siglo XIX. Asimismo, plasma en sus páginas una de las más bellas reflexiones sobre la modernidad, entendida como el “sentido de una revolución de la historia, que, sin cumplir sus expectativas de liberación humana, en sus “ruinas”, iba mostrando la imposibilidad de alcanzar la realización de las que se habían convertido en sus metas últimas”¹⁵⁹ El objeto del análisis de su obra nunca es otro que París, y, dentro de la metrópolis, los signos sociales y culturales que son santo y seña de la modernidad; pero a ese objeto el autor accede ante todo a través de las diversas formas de representación que lee como crítico de la cultura y como crítico literario, y no tanto con el sostén de un registro perceptivo personal. Así, la lectura del libro *El paisano de París*, de Louis Aragon, se encuentra, tanto como la lectura de los poemas de Baudelaire, en la base del impulso que lleva a Benjamin a concebir su obra, y, de hecho, de la misma manera en que Benjamin lee las marcas de la ciudad en la estructura de los versos de Baudelaire, puede decirse que la estructura de su gran libro sobre París, el complejo mecanismo de fragmentación y montaje que lo compone, se debe a su interés por las experimentaciones formales del surrealismo.¹⁶⁰

¹⁵⁹ SERRA, francisco: « El libro de los Pasajes » de Walter Benjamín
www.docstoc.com

¹⁶⁰ Puede verse en RICARDO IBARLUCÍA, “Walter Benjamín y el surrealismo”. Es igualmente significativa la aclaración que hace Renato Ortiz: que el registro y los mecanismos del ensayo sobre la vida cotidiana, que Benjamín emplea, se encontraban en diversas publicaciones de la época a las que Benjamín sin duda tuvo acceso en la Biblioteca Nacional de París. Es decir que, incluso en ese aspecto tan ligado al registro cotidiano, las distintas formas de percepción directa se encuentran supeditadas a la mediación de la lectura: "Benjamín bebe de la fuente de la Bibliothèque National -escribe Ortiz- para, allí sí, elaborar su interpretación personal" (Renato Ortiz, “Modernidad y espacio. Benjamín en París”: *Enciclopedia latinoamericana de sociocultural y comunicación Norma 2000*. pp. 101 y 102

Una de las cuestiones que emerge de la mirada inquisitiva de los eruditos, y que es consignada por el filósofo Rolf Tiedemann en su obra sobre Benjamin, apunta al hecho de que en *El libro de los Pasajes*, el objetivo último de Benjamin no era sino construir una cierta “filosofía material de la historia del siglo XIX”. Debemos hacer hincapié en este punto, ya que demuestra que no nos encontramos ante un libro de abstracciones, sino de cuestiones muy concretas; se trata, en rigor, de mostrar la fenomenología urbana en sus aspectos más prosaicos: calles, moda, prostitución y todos aquellos aspectos que conforman o definen la ciudad moderna. En suma, estamos ante una obra que se inscribe en la historia, entendida como “comentario de una realidad”¹⁶¹; como escribe Beatriz Sarlo: “Benjamín no estudió ciudades porque fuera un tema de moda. Buscó sentidos y, naturalmente, encontró a las ciudades como escenario. No va a París para encontrar ninguna ciudad como unidad de análisis. Por el contrario, París va hacia Benjamín porque es un escenario cultural indispensable para entender algo que no es París o que, por lo menos, no es solo París.”¹⁶²

Así, el *Libro de los Pasajes* muestra también lo que el siglo XIX pudo ser y no fue, el mundo que llegaron a imaginar Fourier o Saint-Simon, que preconizaban una “nueva sociedad” configurada con la liberación del deseo y la conversión de la sociedad industrial en una sociedad más humana como líneas maestras. El lector de la obra debe actuar de la misma forma que Benjamin, que iba anotando sus reflexiones sobre “los pasajes” de las obras que describen el siglo XIX: debe dejarse llevar y abrir las páginas, tal vez al azar, recorrer una y otra vez los pasajes, salir a la luz y de nuevo internarse en la ciudad. Como podemos ver, el protagonista del *Libro de los Pasajes* es la ciudad: una ciudad en la que se entremezclan la utopía y la pesadilla, la transformación social y la consagración de la burguesía ascendente que entronizaría al capital como elemento fundamental. Martin Cohan en su artículo Fragmento de Zona Urbana, Ensayo sobre una lectura de Walter Benjamin apunta “La originalidad de Walter Benjamin reside en concebir la ciudad como un texto que se escribe o que se lee, “porque concebir los espacios como textos implica concebir como escrituras o como lecturas las prácticas que en dichos espacios se efectúan.”¹⁶³

¹⁶¹ TIEDEMANN, Rolf. “Introduction” en *Benjamin, W. : Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des passages*. París. Les Éditions du Cerf, 2006:pp 11-32

¹⁶² SARLO, Beatriz. “Olvidar a Benjamin” en *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires F.C.E. 2ª Ed. 2006, p. 80

¹⁶³ KOHAN, Martin. Revista *Consecuencias*

<http://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/001/template.php?file=arts/alcances/kohan.html>

Según Garikoitz, en el *Libro de los Pasajes* se pueden enumerar hasta seis espacios distintos investigados por Walter Benjamin: “El punto de partida se sitúa en los pasajes parisinos, la calle controlada y convertida en interior, y sigue con las Exposiciones Universales, espacios donde la lógica de la reducción del mundo a su representación llega a nuevas cimas.”¹⁶⁴



Jean-Louis Grisart. *Passages des panoramas 1800*. Foto Mariana Lafont 2007

Los pasajes de París surgen en su mayoría diez años y medio después de 1822.¹⁶⁵ ¿Por qué en esa fecha exactamente?. La única referencia cercana significativa es que en ese año se inician las iluminaciones con gas. Es una época de auge económico, de especulación y corrupción, de avance en la modernización, pero que también conlleva, de manera paralela, un aumento de la miseria, lo que acabará por explotar en la revolución de 1848. Los pasajes son, por decirlo postmodernamente, el antecedente del *mall*: los escaparates, según Benjamin, son un gran poema, albergan mercancías de lujo y su decoración es notable, lo que hace decir al autor que el “arte se puso al servicio del comerciante.”¹⁶⁶ El crítico de arte e historiador social Michel Ragon ubica la construcción del primer pasaje cubierto en el año 1800: el “Passage des Panoramas”. Fue un éxito total entre los comerciantes, según describe el autor, llegando

¹⁶⁴ Óp. Cit.

¹⁶⁵ BENJAMIN, Walter: “*Poesía y Capitalismo*.” *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1999, p. 173

¹⁶⁶ Op. Cit. p. 174

en 1840 a albergar la cantidad de un centenar de establecimientos.¹⁶⁷ Los pasajes comerciales del siglo XIX llegan a constituir la imagen central de la ciudad porque son la réplica material de la conciencia interna, o, mejor dicho, del inconsciente del sueño colectivo. Según el profesor Howard Caygill, los pasajes se constituyen así como un punto de transición entre lo interior y lo exterior, así como entre lo privado y lo público: “los pasajes son como un microcosmos, el lugar primario de experimentación de la modernidad.”¹⁶⁸ Además, los pasajes fueron el primer estilo internacional de la arquitectura moderna, y por tanto, parte de la experiencia vivida por una generación a escala mundial. Para finales del siglo XIX, los pasajes habían llegado a ser el signo de las metrópolis modernas, y habían sido imitados en todo el mundo, desde Cleveland hasta Estambul, desde Glasgow hasta Johannesburgo, desde Buenos Aires hasta Melbourne.

Walter Benjamín elige esta cita de una *Guide Illustré de Paris*, de 1852 para introducirnos en su descripción: “Esos pasajes, invención reciente del lujo industrial, son corredores techados de vidrio, enlosados de mármol, que avanzan a través de bloques enteros de edificios cuyos propietarios se han unido solidariamente para este género de especulación. A ambos lados del pasaje, que recibe luz de arriba, se alinean las tiendas más elegantes, de modo que un pasaje así es una ciudad, un mundo en miniatura”¹⁶⁹



Charles Fourier. *Falansterio 1808*

Aunque Benjamín alude a la utopía de Charles Fourier al hablar de los pasajes (“Fourier vio en los pasajes el canon arquitectónico del falansterio”¹⁷⁰), las comunidades

¹⁶⁷ RAGON, Michel, *Histoire Mondiale de L'Architecture et de l'Urbanisme Modernes*. Tome 1. *Ideologies et Pioneer 1800-1910*. París. Ed. Castearan, 1986. p.141

¹⁶⁸ CAYGILL, Howard: *The Colour of Experience*. New York, Routledge, 1998. p.131

¹⁶⁹ BENJAMIN, Walter: *Libro de los Pasajes*, Edición de Rolf Tiedemann. Traducción de Luis Fernández Castañeda. Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Akal, Madrid 2005 p. 62

¹⁷⁰ Op. Cit. p.176

rurales autosuficientes que soñó el socialista utópico como base para su deseada transformación social no tenían cabida alguna en una ciudad faraónica como la diseñada por Haussmann; en efecto, el pasaje, el mundo al que pertenece el *flâneur*, es un centro comercial, un “templo de la mercancía”, el escenario fascinante sobre el cual las cosas de la vida moderna se ofrecen, deseosas de realizar en el acto del intercambio el valor económico que las justifica, a costa del sacrificio de su “valor de uso.” En el proceso que les dio auge, los propietarios de terrenos - aristócratas, o comerciantes a gran escala - se volcaron en la especulación inmobiliaria, y demolieron propiedades viejas o deshabitadas, creando de esta forma espacios vacíos entre calles, en los que se construyeron las arcadas. En muchos casos, las propiedades deshabitadas habían sido residencias privadas, pero ciertos sitios habían sido ocupados por antiguos conventos, disueltos durante la Revolución.¹⁷¹ Esta última conexión permite a las arcadas aparecer, desde cierto ángulo, como producto y manifestación de la secularización, aunque desde otro punto de vista, se nos muestran como un espacio donde se reemplaza una religión por otra, de la cristiandad obligatoria al culto a la mercancía. Su renovada fama en nuestros tiempos se debe, en no poca medida, al impacto del trabajo de Walter Benjamin. Hoy día, como escribió en 1987 J. F. Geist, historiador alemán cuyo trabajo está enfocado especialmente hacia la arquitectura, tras la publicación de los significativos fragmentos de Benjamin sobre las arcadas, estamos viviendo una época en la que “la arcada es vista no solo como un objeto histórico, sino también como una posibilidad contemporánea.”¹⁷²

Pero quizás las imágenes más poderosas que evoca el crítico alemán son las que tienen que ver con la ciudad concebida como espectáculo; así, Benjamín nos describe como una *fantasmagoría* la propia metrópolis parisina, “la linterna mágica de la ilusión óptica, con su alternación de tamaños y formas.”¹⁷³ Con el París de Haussmann nace la ciudad espectáculo en un sentido exclusivamente moderno: “Las perspectivas urbanas que Haussmann creó a partir de los amplios bulevares, alineados por edificios de fachadas uniformes que parecen extenderse al infinito, salpicados de monumentos nacionales, pretendían dotar a la fragmentada ciudad de una apariencia de coherencia.”¹⁷⁴ Sin embargo, dicha monumentalización crea un sentimiento de entre admiración y extrañeza en el parisino, que ya

¹⁷¹ Para más información, ver De Moncan, Patrice y Mahout, Christian. *Le Guide des passages de Paris: Guide pratique, historique et littéraire*. Paris: Éditions Seesam, 1991. p.122

¹⁷² Citado por ROSALLON, C. “El Libro de los pasajes de Walter Benjamin. La Historia No Lineal”: <http://www.geocities.com/christopherrollason/Benjamin.pdf>

¹⁷³ Óp. Cit. p. 98

¹⁷⁴ *Ibíd.* p. 106

no se siente realmente en su casa; el hombre de a pie se siente impotente ante un mecanismo que parecen manejar los mismos dioses. Hay algo que le dice cada mañana al parisino que el destino de su ciudad ni está ni puede estar en sus manos: “proporciones cósmicas, solidaridad monumental y perspectivas panorámicas eran las características de la nueva fantasmagoría urbana. Todos sus aspectos – estaciones de ferrocarril, museos, jardines de invierno, palacios de deportes, grandes almacenes, lugares de exhibición, bulevares - empequeñecieron a los pasajes y los eclipsaron.”¹⁷⁵ Así, estas grutas encantadas de antaño van desapareciendo; su estrechez parecía sofocante, sus perspectivas, claustrofóbicas, su luz de gas demasiado oscura.

El viejo París perece lentamente mientras que una nueva arquitectura se adueña de cada lugar y de cada persona.

I.9.1. Espectáculos urbanos: el panorama y las exposiciones universales



Louis-Jacques-Mandé. *Panorama de Daguerre 1830*

“La arquitectura comienza a emanciparse del arte en las construcciones de hierro; la pintura lo hace a su vez en los panoramas”. Con estas palabras anunciaba Walter Benjamin que los panoramas suponían una revolución en la relación del arte con la técnica,

así como la expresión de un nuevo sentimiento vital en el siglo XIX.¹⁷⁶ La historia del panorama como una particular combinación de arte y técnica comienza a incubarse en los primeros años del siglo XIX, y obedece a un ansia de descubrir, de saber y de conocer, resultado de una cultura visual imbuida por la filosofía positivista de la época.

¹⁷⁵ Ibid. p. 109

¹⁷⁶ Op. Cit. p. 176

El término “panorama” se utilizó en el siglo XIX para designar gigantescas pinturas circulares, que eran la generalización lógica de la perspectiva renacentista, un tipo de pintura que permitía una visión de 360° al espectador, a quien siempre se le entregaba un prospecto que enfatizaba esa visión circular. La idea, sin embargo, había sido concebida en 1788 por Robert Barker, un irlandés residente en Edimburgo, que exhibió una vista de la ciudad pintada en papel sobre un círculo de lienzo de ocho metros de diámetro. Muy poco después, ya en 1800, se creaban en París simultáneamente dos panoramas: “Una vista de París desde el tejado de las Tullerías” y “La evacuación de Toulon por los ingleses en 1793.” Por otra parte, es interesante señalar, aunque quizás sea difícil de valorar, la importancia que tuvo la tradición topográfica del siglo XVII en Inglaterra en el origen y desarrollo del panorama; en efecto, tras la llegada de Canaletto a Londres en 1746 “se potenció notablemente la escuela topográfica de pintores ingleses, que popularizaron las vistas de Londres con detallados edificios delineados por el pincel, lo que sugiere una demanda por este tema.”¹⁷⁷ En París, los panoramas se convirtieron rápidamente en una atracción habitual en los pasajes; la experiencia para el viandante era semejante a la de caminar a lo largo de una calle plena de escaparates.

En 1839, Louis Jacques Daguerre¹⁷⁸ inventa el procedimiento para fijar en chapas metálicas, mediante vapores de yodo, las imágenes recogidas con cámara oscura, la daguerrotipia, precursora de la fotografía. Benjamin alude a sus repercusiones en cuanto a que reducen la importancia informacional de la pintura e inician la aparición de un mercado masivo para las imágenes reproducidas.¹⁷⁹ Su auge preconiza la desaparición de los panoramas, pero estos aún mantuvieron su popularidad durante todo el siglo XIX.

En efecto, el ansia por descubrir nuevos países, nuevos escenarios, adquirió un considerable desarrollo durante dicho siglo; era el momento de la expansión hacia el oeste americano, y, sin duda, en todo ello tuvo gran influencia el movimiento romántico. El

¹⁷⁷ HAYES, John: “A Panorama of the City and South London” (1965), pp. 458 a 462. en *Burlington Magazine*, vol. 107

¹⁷⁸ Louis Jacques Mandé Daguerre; Corneilles-en- Parisis, cerca de París, 1787 - Bry-sur-Marne, 1851) Artista e inventor francés, pionero de la fotografía. Louis Daguerre perfeccionó el procedimiento de fijación de imágenes de su compatriota Niépce, logrando reducir los tiempos de exposición y obteniendo instantáneas de gran nitidez. El inventor bautizó con su apellido su método y las imágenes obtenidas: daguerrotipia y daguerrotipo. Pintor de decorados teatrales, Louis Daguerre había inventado hacia 1827 el diorama, un espectáculo a base de pinturas y efectos luminosos. Buscando un método para reproducir la realidad en imágenes sin necesidad de pintarlas, coincidió con Nicéphore Niépce, que desde 1820 venía experimentando con placas de betún de Judea dentro de una cámara oscura, en las que obtenía rudimentarias imágenes fotográficas tras una exposición de varias horas.

¹⁷⁹ BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos* (1973) Madrid, Taurus, 1982, pp. 15 a 57.

espectáculo ilusionista que ofrecía el panorama satisfacía esa necesidad de viajar: el espectador perdía el sentido del espacio y la distancia al verse inmerso en una pintura extremadamente realista, con una escala y perspectiva tan perfectas que, en ausencia de cualquier medio de comparación con lo real, permitía a la gente realizar un sueño de la época: viajar sin tener que desplazarse, participar en el presente de algo que estaba lejos en el espacio o en el tiempo. El público que frecuentaba los panoramas, un grupo social desigual, de la clase media al proletariado urbano semiletrado, al que le resultaba difícil viajar, pretendía conquistar el espacio a través de la pintura: el panorama ofrecía al espectador un modelo que le llevaba a dirigir su mirada de un extremo a otro, sin ceñirse a un punto concreto, al modo de ver el paisaje de los viajeros (aún con la mejora de los medios de transporte, como el ferrocarril, su utilización para largos viajes era casi exclusiva de escritores, artistas y militares). La moderna emoción de la gente del XIX por la experiencia del horizonte, esa línea que separa la realidad de la posibilidad, potenció la idea de crear ese elemento espacial.¹⁸⁰ Por otra parte, *el panorama*, junto a estos objetivos de espectáculo y entretenimiento, compartía otras consideraciones de carácter educativo y comercial. Su potencial formativo, cuyo valor fue reconocido por autores tan prominentes como Dickens y Ruskin, consistía en informar y educar al público, tal como ocurrió en la Gran Exposición de 1889, con el Panorama de Poilpot sobre el petróleo, que constituía una excelente lección de ciencia, folleto explicativo para visitantes incluido.¹⁸¹

Aunque *el panorama* realizó una descripción general de una sociedad de la cual, de algún modo, fue portavoz de deseos y frustraciones, es en las reproducciones de imágenes y vistas de ciudades donde alcanzó su máximo esplendor. Este sentimiento coincidía de modo natural con la invitación de Baudelaire a los artistas a pintar la ciudad, porque la vida de nuestra ciudad es rica en temas poéticos y maravillosos, tal y como apuntaba el escritor. Imágenes de ciudades especialmente valoradas por su realismo documental y sus convincentes perspectivas, a modo de vista de pájaro, se exhibían en las rotondas de las principales metrópolis de la época: Londres, París, Nueva York.

¹⁸⁰ Muchas personas, entre ellas el famoso fotógrafo Nadar, subieron a la góndola de un globo para tomar fotografías de un París ilimitado hasta el horizonte, ejemplo que recogen los grabados de la época. También en multitud de libros de viajes, obras literarias, memorias y cartas del XIX, se encuentran bocetos tomados desde un punto de vista alto; y, a finales de siglo, se habían levantado cientos de plataformas y torres como puntos de observación: la torre Eiffel y la estatua de La Libertad serían las más conocidas.

¹⁸¹ COVEN, Jeffrey: *Baudelaire's Voyages. The Poet and his Painters*. Boston, Bultinch Press, 1993. p. 89

Pero el ocaso de los panoramas no tardó en llegar; no solo el cine, sino también otro gran fenómeno del siglo XIX, la revista ilustrada de actualidad, terminaron poniendo fin a los panoramas cuando se hizo posible la impresión de fotografías o su reproducción en movimiento. No obstante, aún quedan unos 28 panoramas esparcidos por el mundo, testigos mudos de los sueños e ilusiones de épocas pretéritas.¹⁸²



Joseph Pastón. *Gran Palacio de las Bellas Artes 1851*

Con respecto a las exposiciones universales, ante todo decir que la primera tuvo lugar en Londres en 1851; el famoso Palacio de Cristal se construyó con el mismo material de hierro y vidrio que había sido usado originalmente en los pasajes, pero de manera más atrevida, en proporciones monumentales.¹⁸³ El Palacio de Cristal combinaba la vieja y la nueva naturaleza, uniendo palmeras con bombas y pistones, en un mundo de fantasía que penetró en la imaginación de toda una generación de europeos.

Aunque no fue sede de la primera exposición internacional, París albergó algunas de las más importantes. Las primeras¹⁸⁴ tuvieron lugar en 1855 bajo un monstruoso techo de vidrio, y toda Europa se movilizó para ver los artículos expuestos. La estructura que se

¹⁸² De estos, 23 están en rotondas especialmente construidas, otro está en el casino de Salzburgo, y 4 están en museos. Por otra parte, existen panoramas de creación reciente como el «Panorama de la guerra árabe-israelí» encargado por el ejército egipcio y mostrado al público desde octubre de 1988 en una rotonda en Heliópolis; o el «Panorama de la ciudad de Bath» pintado por Roger Hallett, basado en fotografías tomadas desde un globo y exhibido en Bath desde 1988. Más recientemente, el pintor inglés David Hockney ha vuelto a recrear ese espectáculo provocador de emociones con las enormes y espectaculares vistas panorámicas del Gran Cañón de Colorado, exhibidas en la Royal Academy en junio del año 1999.

¹⁸³ BUCK-MORSS, Susan. Op. Cit. p. 100.

¹⁸⁴ *Ibid.* Desde 1798 hubo exposiciones nacionales de la industria en París “para entretener a la clase obrera” (Sigmund, 1864, citado en P. Werk, p. 243); después de 1834, éstas fueron organizadas cada 5 años (v. pp. 242-243)

construyó para la siguiente Feria de París en 1867 fue comparada con el Coliseo. Las siguientes Ferias de 1889 y 1900 dejaron huellas permanentes en el paisaje de la ciudad: el *Grand Palais*, el Trocadero y el símbolo de París, la Torre Eiffel.¹⁸⁵

Susana Buck-Morss considera que estos eventos también tomaban parte en el halo de irrealidad que rodeaba con sutil fantasmagoría a la ciudad que nos hemos referido con anterioridad: “consistía en una combinación de maquinaria tecnológica y galería de arte, cañones militares y moda, negocio y placer, sintetizados en una fascinante experiencia visual (...) Al igual que la fantasmagoría de la mercancía, existía paralelamente la “fantasmagoría política”, que tuvo su fuente en las exposiciones internacionales, donde industria y tecnología eran presentadas como poderes míticos capaces de producir por sí mismos un mundo futuro de paz, armonía de clases y abundancia.”¹⁸⁶

Las exposiciones no eran tan solo días de ocio y diversión en el transcurso del trabajo cotidiano; los hombres salían de estas exposiciones aliviados, llenos de coraje e imbuidos de una profunda fe en el futuro. Una fe que era posesión exclusiva de unos cuantos espíritus nobles en el último siglo, y que ahora ganaba cada vez más terreno; se trata de la religión propia de la modernidad, un culto fértil en el que las exposiciones juegan el papel de ceremonias útiles y majestuosas.

La exposición de 1900 será el fin de un siglo de asombro, caracterizado por un desarrollo de la ciencia y la economía sin precedentes; será también el umbral de una nueva era. En efecto, a fines del siglo XIX, las exposiciones internacionales adquirieron un significado adicional: no solo proporcionaban una utópica tierra encantada que despertaba la ilusión de las masas, sino que cada exposición sucesiva era invocada para dar “testimonio” visible del progreso histórico hacia la realización de estas metas utópicas, siendo cada una más espectacular, más monumental que la anterior.

¹⁸⁵ *Ibíd.* p. 100

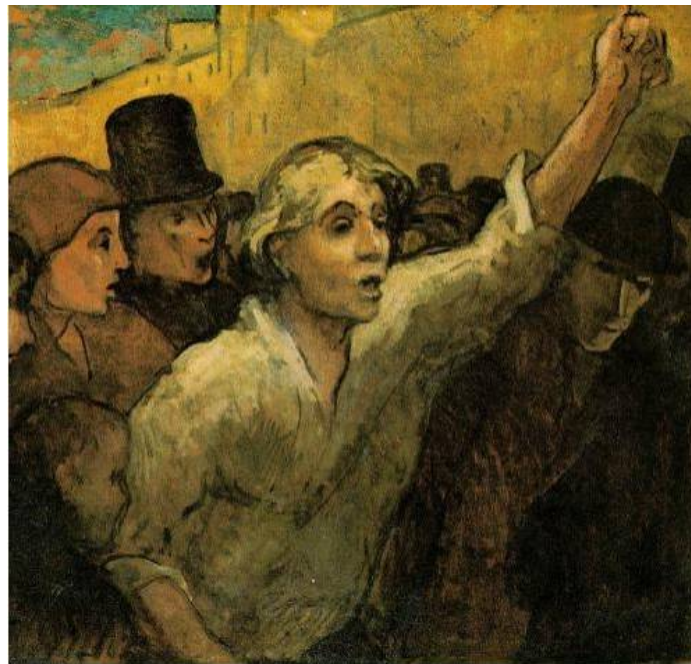
¹⁸⁶ *Ibíd.* p. 103

I.9.2. A las barricadas, a las barricadas...

«Les puissants veulent maintenir leur position par le sang (la police), par le ruse (la mode), par la magie (le faste).»¹⁸⁷

«(Los poderosos quieren mantener su posición mediante la sangre (la policía), mediante la astucia (la moda), mediante la magia (la fastuosidad) »

La Comuna de París y el Imperio son los dos rostros de la segunda mitad del siglo XIX en Francia. El súbito e inesperado enriquecimiento de la burguesía francesa durante ese periodo fue el rostro glamoroso de los vencedores. La otra cara fue el rostro orgulloso de los vencidos, los trabajadores franceses, que por vez primera en el mundo proclamaron una “república social” y mantuvieron el poder durante diez semanas entre marzo y mayo de 1871.



Honoré Daumier. *La Revuelta*, Circa 1848. Óleo sobre lienzo. 1860

El antecedente histórico inmediato de esta revuelta obrera y popular se encuentra en el *Coup d'État* de 1851: “Veinte años antes de los acontecimientos de la Comuna, el golpe de estado militar del 2 de diciembre de 1851 había llevado a Napoleón III al poder, después del levantamiento de junio de 1848. En julio de 1870, Napoleón III declaró la guerra a Prusia, entonces dirigida por Bismarck. El emperador pretendía que la guerra aportara a Francia

¹⁸⁷ BENJAMIN, Walter: *El libro de los pasajes*, p. 157.

ganancias territoriales, debilitara a sus rivales y pusiera fin a la crisis de las finanzas y la industria.”¹⁸⁸ La guerra francoprusiana acabaría en desastre, y solo los ciudadanos parisinos, atrincherados en las barricadas que ellos mismos levantaron, lograrían salvar la capital francesa de las tropas alemanas.

La barricada en sí es un término que se asocia más a la revuelta popular que al arte militar propiamente dicho. De tal suerte que, a diferencia de una “trinchera” o zanja defensiva, la barricada consiste en un parapeto improvisado con barricas u otros elementos disponibles (carruajes volcados, todo tipo de tablas de madera, adoquines, etc.) Una barricada, entonces, es un dispositivo defensivo improvisado de carácter urbano, cuya función no es sino “estorbar” u “obstaculizar” el paso del enemigo y servir de protección para los tiradores.

La barricada es en sí misma la expresión material de un momento en la revuelta de los oprimidos; en este sentido, no obedece a una delicada planificación. No obstante, su emplazamiento responde a una estrategia subordinada a la geometría y la arquitectura metropolitanas, esto es, a la espacialidad urbana. La barricada transforma la función de lo mueble y lo inmueble. La barricada es, en última instancia, el choque violento y el momento de indistinción entre un espacio doméstico y un espacio público, en un contexto bélico. Como afirma el sociólogo y filósofo Michael Löwy: “Elle illustre l’utilisation, par les dominés, de la géographie urbaine dans sa matérialité: étroitesse des rues, hauteur des maisons, pavages des voies.”¹⁸⁹ («Ilustra la utilización, por parte de los dominados, de la geografía urbana dentro de su materialidad: la estrechez de las calles, la altura de las casas, el pavimento de las vías públicas.»)

La barricada irrumpe en la espacialidad urbana tanto como la insurrección lo hace en un momento dado de la historia. Si la insurrección irrumpe como antítesis ante un orden dado, su forma positiva lo constituye la barricada, verdadera semilla de la nueva sociedad que pugna por emerger. Como advierte Marx: “la antítesis directa del Imperio era la Comuna. El grito de “república social”, con que la Revolución de Febrero fue anunciada por el proletariado de París, no expresaba más que el vago anhelo de una república que no acabase solo con la casta

¹⁸⁸ OXLEY, G.: “135 años de la Comuna de París” (J. Sánchez. Trad.) en *Nueva Gaceta* N° 12. Bogotá. 2006, p. 80

¹⁸⁹ LÖWY, M.: “La ville, lieu stratégique de l’affrontement des classes” in *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*. París. Éditions de l’Éclat, 2005, p. 21

monárquica, sino con la propia dominación de clase. La Comuna era la forma positiva de esta república.”¹⁹⁰

París fue la capital donde se escribió la prehistoria moderna durante el siglo XIX. Sin embargo, se suele olvidar que París fue también el lugar donde el espacio urbano escenificó la confrontación social. Bastará recordar este dato para advertir que París fue, a su modo, la “capital revolucionaria” del siglo XIX: insurrección y combates de barricadas de 1830–1848; la “haussmanización” de París como embellecimiento estratégico (1860–1870); y, desde luego, la Comuna de 1871.

I.9.3. Conclusiones

Cada época, según Hegel, no solo sueña la siguiente, sino que, inmersa en ese sueño, apremia su despertar. Lleva en sí misma su final y lo despliega con audacia. Walter Benjamín, por su parte, va a separarse de la poética surrealista, precisamente, en su singular concepción del espacio y el tiempo. En efecto, va a reprochar a Aragon el distraerse en el sueño, nivelando la diferencia entre el “ayer” y el “ahora”, manteniendo una cierta distancia lejana más propia del romanticismo. El punto central para Benjamín, y la radical novedad de su pensamiento, consiste en su reclamo por traer el pasado al presente en cuanto “experiencia” viva; he ahí su nueva dialéctica.¹⁹¹ El escritor alemán piensa en la modernidad capitalista como un sueño colectivo del que es necesario despertar. En palabras de Susan Buck-Morss: “el capitalismo fue un fenómeno natural que cubrió Europa como un nuevo sueño que trajo consigo la reactivación de poderes míticos.”¹⁹² Dicho en un lenguaje menos poético, los montajes que despliega el capitalismo durante el siglo XIX le permiten asegurarse de que no haya más cultura que la de la mercancía, de que no haya una lectura alternativa de la nueva naturaleza. En efecto, el destino de la cultura en el siglo XIX no era sino hacer distinciones entre los hombres de carácter mercantil, un carácter que, según Benjamín, subrayaba la fantasmagoría de los “bienes culturales”. Fantasmagoría, espejismo, engaño, es algo ya

¹⁹⁰ MARX, K.: *La Guerra Civil en Francia*. Madrid. Fundación Federico Engels. 2003, p. 64

¹⁹¹ “Benjamin définit comme ‘la nouvelle méthode, dialectique, de la science historique le procédé qui consiste à vivre l’Autrefois avec l’intensité d’un rêve pour voir dans le présent le monde éveillé auquel le rêve se rapporte’ Tiédement, Rolf. « Introduction » en Benjamin, W. *Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des passages*. Paris. Citado por Alvaro Cuadra. En “Ópticas de la Modernidad”.

www.oei.es/salactsi/VERNE_1.pdf Santiago de Chile, 2009. p. 15

¹⁹² BUCK-MORSS, Susan. Op. Cit p. 279

connatural a la mercancía misma, en la que el valor de cambio encubre el valor de uso. Además, el concepto de mercancía toma un nuevo sentido, en el que prima no la comodidad, sino la sofisticación, lo que supone “profundizar el engaño de capital hasta el delirio; turismo, arte y moda generan la industria del entretenimiento, donde el espacio del goce se reglamenta hasta controlar las pulsiones fundamentales de la sociedad (...) Sin duda, el verdadero lugar diatópico de la modernidad acontece en los espacios en que las mercancías son restituidas a su lugar vital, el de un cuerpo colectivo que no solo sueña la fantasía, sino que la inventa.”¹⁹³

Sin los pasajes, la *flânerie*, el vagabundeo por las calles, no hubiera desarrollado plenamente su significado. Pero también es cierto que en ellos se desarrolló lo que venimos denominando a lo largo de este capítulo como fantasmagoría: la apariencia de novedad que este siglo ofrecía, la idea de que la modernidad debía culminar en su más elevada aspiración: el progreso; pero dicho progreso se torna también en fantasmagoría, porque los mismos antiquísimos errores sociales, que impiden la verdadera evolución, se acercan pavoneándose revestidos de nuevas galas. El siglo habría de aprender de manera amarga que en la fantasmagoría moderna se encerraba también la crítica más amarga, la más terrible acusación contra la sociedad.

Como “símbolos desiderativos”, los pasajes e interiores, los pabellones de las exposiciones y los panoramas no son sino “posos de un mundo onírico”, “sueño utópico” que encamina a la gente hacia paraísos artificiales, necesarios para que la clase gobernante y la burguesía adocenada perpetúen conjuntamente una auténtica distopía social. Es, sin embargo, un mundo que, como todos los mundos posibles, alberga en su interior las semillas de su propia destrucción, que no tardaría en llegar; pero es también un mundo en el que, al menos durante un tiempo, cualquier cosa parecía posible. De ahí, la profundamente desesperanzada lectura de esta época que hace Benjamín, que considera imposible encontrar sentido alguno en el devenir de las sociedades occidentales, que solo en sus sueños saben desarrollar las expectativas de evolución social que cada generación tiene. Benjamín examina los posos del café para adivinar en ellos los signos del presente y del futuro. De ahí el profundo pesimismo de su meditación, que solo puede comprender el presente desde la expectativa de un futuro del que se tiene la íntima convicción que nunca llegará a existir.¹⁹⁴ En resumen, la modernidad

¹⁹³ BARRIOS, José Luis. “México, capital del siglo XXI.”

www.fractal.com.mx/F40Barrios.htm

¹⁹⁴ ROSELLON Citado en “El Libro de los Pasajes de Walter Benjamin. La Historia no Lineal y la Internet”
<http://yatrarollason.info/files/BenjaminES.pdf>

puede entenderse como la historia de lo que pudo ser y no fue; el anhelo de la llegada de un Mesías que ya no vendrá jamás, y que deviene en un presente descarnado en el que la política del “hombre en la multitud” se transforma en la terrible política de la multitud sin “hombres”.

I.10. EL ESPACIO PRIVADO Y EL ESPACIO PÚBLICO

I.10.1. El concepto de espacio privado

Para entender la reconfiguración de los espacios de convivencia en la modernidad temprana, disponemos de un documento analítico incomparable, el realizado con gran esfuerzo por Walter Benjamin en su *Libro de los Pasajes*. La tesis de Benjamin se nos puede presentar de una forma aparentemente paradójica, al afirmar que el siglo XIX es la época de “culminación interior¹⁹⁵”, y, a la vez, la fase histórica caracterizada por el “vaciamiento de la vida interior.¹⁹⁶” Antonio Méndez Rubio, en su ensayo sobre la interiorización del espacio social nos aclara al respecto que “la privacidad, con todo su estallido irrefrenable de nuevos mobiliarios, decorados, pasajes y estancias convierte el espacio privado en el epicentro de la experiencia social, al precio claro está, de funcionar como espacio compensatorio del debilitamiento de los espacios comunes.”¹⁹⁷

Retomando el pasaje, y siguiendo las tesis de Benjamín, se abriría un espacio intermedio entre casa y calle; es entonces cuando éste se erige como un nuevo interior posible, ampliado, compartido fugazmente. Es decir, los pasajes no serían sólo un nuevo espacio de urbanidad y civilidad consecuencia de la revolución industrial y de la masificación de la vida social, sino, además, un paso adelante en la tendencia ideológica moderna que conduce al potenciamiento de lo privado. Por eso mismo nos aclara Benjamín que “realmente, no se trata en los pasajes de hacer más luminoso el espacio interior, sino de difuminar el espacio exterior.”¹⁹⁸

I.10.2 La dicotomía privado-público

En las ciudades estado de la antigüedad existía una división entre el mundo público y el mundo privado; la oposición esencial entre ambos era la libertad y la necesidad. El primero era el mundo expuesto de la polis, era el campo de lo político, de las actividades relacionadas

¹⁹⁵ WALTER Benjamin: *El Libro de los Pasajes*. Akal 2007. p.43

¹⁹⁶ WALTER Benjamin: *Ibid.* p. 556

¹⁹⁷ Cuadernos de Información y comunicación “La mediatización del Espacio público”. Vol. 13 2008. Graoffset S.L.

<https://www.ucm.es/cic-cuadernos-de-informacion-y-comunicacion>

¹⁹⁸ BENJAMIN, Walter. Op. Cit. p.553

con el mundo común. Era el lugar de la libertad y de la relación entre iguales, reservado a la individualidad y a la excelencia, pero también era el mundo que solo podía, según la filósofa alemana Hannah Arendt “sobrevivir si el número de ciudadanos seguía siendo restringido.”¹⁹⁹ Laura Muñoz, en la memoria de su tesis doctoral, apunta que “la filosofía o la teoría política, desde la clásica distinción aristotélica entre *oikos* y *polis*, han otorgado un tratamiento muy desigual al espacio público y al espacio privado de la sociedad civil, ignorando que la centralidad y la independencia otorgada al primero son posibles gracias al segundo.”²⁰⁰

La esfera privada, en cambio, era el mundo oculto y reservado a la familia, a las actividades dedicadas a la conservación de la vida; surgía de la necesidad, pertenecía al ámbito de la economía, el que Aristóteles llamó “*oikonomia*”, es decir, “el ámbito de la privacidad de cada varón, en el que se producían las condiciones de posibilidad del ciudadano griego.”²⁰¹

Ambas esferas estaban relacionadas, ya que era indispensable satisfacer las necesidades vitales en la familia como condición para acceder a la libertad de la polis. Vemos, por lo tanto, que el reino de la libertad fue posible por la existencia de la esfera privada, por la permanencia de los esclavos y las mujeres en el mundo de la necesidad, privados de derechos y de todo reconocimiento. La escritora y activista feminista Bethsabé Andia Pérez se pregunta si: “¿Podemos anhelar ese mundo? ¿Es posible un reino de libertad para todos y para todas?”²⁰²

A diferencia de Andia Pérez, Hannah Arendt no hace un análisis feminista de esta división entre lo público y lo privado. Sin embargo, otra reconocida escritora y filósofa feminista, Celia Amorós, si bien coincide con las características que Arendt describe, plantea que lo público y lo privado constituyen “una invariante estructural que articula las sociedades jerarquizando los espacios; el espacio que se adjudica al hombre y el que se adjudica a la

¹⁹⁹ HANNAH, Arendt: “*La Condición humana*” Barcelona: Seix Barral, 1974. p. 54

²⁰⁰ NUÑO GOMEZ, Laura: “La incorporación de las mujeres al espacio público y la ruptura parcial de la división sexual del trabajo”. Tesis.
<http://eprints.ucm.es/8836/1/T30855.pdf> p. 52

²⁰¹ *ibíd.* p. 56

²⁰² PEREZ ANDIA Betsabe: “Una lectura de lo público y lo privado”.
www.rna.org.pe

mujer”²⁰³, y que, a pesar de las evidentes diferencias históricas, esta distribución tiene una característica recurrente: las actividades más valoradas, las que tienen mayor prestigio, las realizan prácticamente en todas las sociedades los hombres.

Ambas autoras coinciden en que el espacio público es el espacio del reconocimiento, y Amorós agrega que éste está íntimamente relacionado con lo que denominamos “el poder”, por lo que en el espacio público se produce el principio de individuación como categoría ontológica y política.

En cambio, el espacio privado es el espacio de lo que no se ve ni es objeto de apreciación pública. Es, según Amorós, el espacio de la indiscernibilidad, es decir, de lo que se nos presenta como idéntico, al no existir “nada sustantivo que repartir en cuanto a poder, ni en cuanto a prestigio, ni en cuanto a reconocimiento, porque son las mujeres las repartidas ya en este espacio.”²⁰⁴ De esta manera, al no prevalecer la competencia, no existen parámetros objetivos para discernir diferencias, ni una razón suficiente de discernibilidad que produzca individualización alguna.

En la época contemporánea, Hannah Arendt plantea que lo público tiene dos acepciones estrechamente relacionadas: por un lado, el lugar donde lo que aparece en él puede ser visto y oído por todos, y, por otro, “significa el propio mundo, en cuanto es común a todos nosotros, diferenciado de nuestro lugar poseído privadamente en él.”²⁰⁵

Paulatinamente, la relación público-privado se fue definiendo con lógicas y simbolismos opuestos: “la esfera pública se configuró como la esfera de la imparcialidad, de la universalidad, de la libertad y de la igualdad, de lo valioso socialmente; mientras que la esfera privada, por oposición al espacio público, se construyó como el reino de la particularidad, de la naturaleza, de la ética del cuidado y de lo políticamente irrelevante.”²⁰⁶ En paralelo, la división sexual del trabajo se fue reforzando, de forma que el ámbito público sería el espacio natural de los varones, mientras que el privado sería el de las mujeres: “en este marco, las mujeres quedaron representadas como especie homogénea caracterizada por

²⁰³ AMORÓS, Celia: *“Feminismos, igualdad y diferencia”*. México; Universidad Autónoma de México, 1994, p.24

²⁰⁴ Ibid. p. 26

²⁰⁵ ARENDT, Hannah: *La Condición Humana*. Barcelona: Seix Barral, 1974, p. 77

²⁰⁶ FRAISSE, G.: *Musa de la razón*, Cátedra, Madrid 1991, p. 16

una naturaleza irracional dotada específica y exclusivamente de las capacidades necesarias para las tareas reproductivas y del cuidado de los hijos.”²⁰⁷

²⁰⁷ AMOROS.Celia: “Un pensamiento intempestivo: la razón emancipadora ilustrada en la filosofía”. Universi
<http://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/viewFile/84/84>

I.11. EL ESPACIO PÚBLICO Y LA MUJER

Nora: Quiero marcharme enseguida.

Elmer: ¡Has perdido el juicio! No tienes derecho a marcharte.

Nora: Mañana salgo para mi país.

Elmer: ¡Abandonar tu hogar, tu esposo, tus hijos!

Casa de Muñecas, H. Ibsen, 1879

El dramaturgo Henrik Ibsen reflejaba en su obra teatral *Casa de Muñecas*, estrenada en 1879, los anhelos pioneros de algunas mujeres de su tiempo, que abrían el camino que durante los últimos siglos ha venido recorriendo la mujer: la senda de salida del espacio doméstico con la intención de hacerse un lugar en el espacio público.

En efecto, los diversos movimientos femeninos se han constituido en una importante fuerza renovadora en cada una de las fases históricas de la modernidad. Ellos se han reapropiado, crítica y reflexivamente, de los discursos, prácticas y dinámicas institucionales de la modernidad, agregándoles nuevos significados y generando nuevas reglas y formas de interacción social. La escasa penetración de las ideas modernas en la organización de las relaciones de género animó y nutrió, desde el siglo XVIII en adelante, la demanda de las mujeres de igualdad, de poder al fin acceder a los espacios públicos, a los mecanismos decisorios colectivos y a los bienes sociales, de transformar las relaciones en el mundo de lo privado y de su reconocimiento como sujetos autónomos. A través de distintas formas de acción colectiva, las mujeres han jugado un importante papel en la generalización de los principios de la modernidad a nuevos grupos y espacios sociales.

Sin embargo, el camino fue difícil. Las reglas y normas que durante un largo período de la modernidad habían regulado las relaciones entre hombres y mujeres cristalizan en la hegemonía de una manera de concebir lo femenino y masculino, de distribuir - de manera desigual - los recursos, las oportunidades y el poder entre hombres y mujeres, lo que afecta las motivaciones y expectativas que unas y otros tienen de sí y de sus posibilidades de incidir en los destinos sociales. Virginia Guzmán, del Centro de Estudios de la Mujer (CEM) de Chile, considera que “la negación del derecho a voto a las mujeres, por ejemplo, las excluyó largo tiempo del espacio y poder público, del prestigio y reconocimiento social, raciones de participación en la vida pública.”²⁰⁸

²⁰⁸ GUZMAN, Virginia.
www.cem.cl/publica.htm

Durante siglos, la presencia de las mujeres en los espacios públicos se ha considerado inapropiada. Lo que desde la perspectiva actual se considera el privilegio de la libertad, en otros tiempos se consideraba la esclavitud de la necesidad. Los cambios en la concepción de lo que es apropiado o no para las mujeres, la salida del espacio doméstico y el logro de derechos considerados como públicos, ha sido consecuencia de un proceso de trabajo, de lucha, de convencimiento, que ha durado siglos.

I.12. LA MODERNIDAD Y LA LUCHA POR LA IGUALDAD. UN NUEVO MARCO DE CONVIVENCIA SOCIAL

Con la modernidad emerge una nueva matriz sociocultural estructurada en torno a los principios de igualdad, libertad y ciudadanía. En ella se reconoce la autonomía y capacidad (y obligación) de las personas para construir las reglas que organizan su vida personal y la convivencia social. Este nuevo marco está basado en la organización racional y articulada de múltiples aspectos de la vida social y en el establecimiento de contratos sociales.

Sin embargo, ni todos los espacios de la vida social ni todas las relaciones sociales fueron organizadas en torno a estos principios: “los principios de la libertad y de la igualdad proclamados por el pensamiento y fuerzas sociales que impulsaran la modernidad no fueron extendidos a todas las personas y grupos sociales. Al contrario, y tal vez de modo paradójico, el modo como se interpretaron, actualizaron e impusieron estos principios implicaron el desarrollo de nuevas formas de diferenciación social profundamente marcadas por la desigualdad, la subordinación y la exclusión.”²⁰⁹

A diferencia de las otras prácticas sociales modernas basadas en la libre asociación, la consecución de intereses, la negociación política y el contrato público, las prácticas de reproducción social, especialmente significativas en la construcción moderna de las desigualdades de género (entre las que se incluye la organización de la intimidad, familia, sexualidad y crianza de hijos), permanecieron en gran medida fuera de la lógica de igualdad y libertad que ordena la modernidad. Confinadas al mundo doméstico, se negaba la racionalidad a las mujeres y se las sometía a la autoridad masculina en el ámbito de lo privado: “ellas eran excluidas de la participación pública, de los sistemas de representación política y de la titularidad de los derechos. Sus experiencias y problemas no eran considerados materias sobre las cuales se podían tomar decisiones colectivas.”²¹⁰

²⁰⁹ GUZMÁN, Virginia: *ibid*

²¹⁰ *Ibid.*

I.12.1. Comienzos históricos

“Durante mucho tiempo las mujeres han quedado indefensas, abandonadas como un campo sin cerca, sin que ningún campeón luche en su ayuda (...) Las mujeres han aguantado paciente y cortésmente todos los insultos, daños y perjuicios, tanto verbales como escritos.”²¹¹

Esas palabras son de una de las primeras voces femeninas que se alzaron en contra de la misoginia imperante, la de Cristina de Pisa (1364-1430), poetisa veneciana que escribió el preludio de lo que después sería la gran sinfonía de voces femeninas que se alzaron para reivindicar la igualdad de derechos entre mujeres y hombres. En “La Ciudad de las damas” utiliza la palabra como herramienta contra la injusticia, en concreto contra las creencias machistas expresadas por el escritor Jean de Meun en su “Romance de la Rosa.” La escritora defiende que “la naturaleza femenina es tan apta como la masculina para el desarrollo de actividades de muy diverso tipo, entre las que se incluirían las intelectuales propias del espacio público.”²¹²

En efecto, fueron las mujeres de la Edad Media, y especialmente las de los siglos finales de este periodo, las pioneras que iniciaron el camino de salida del espacio doméstico, permitiendo a otras mujeres ampliarlo o hacerlo más transitable. Las mujeres comienzan a tomar conciencia de lo injusto de su situación, y las voces femeninas reivindicativas se suceden durante estos años. Aunque no puede hablarse de conciencia “feminista” propiamente dicha, los primeros pasos hacia una sociedad más igualitaria se estaban dando.

I.12.2. La mujer durante la ilustración. El espejismo emancipador de la Revolución Francesa

La Europa del siglo XVIII rechazaba frontalmente la participación de las mujeres en la vida pública. Son conocidos los misóginos testimonios de Montesquieu, Hume, Moliere, Voltaire o Rousseau atacando con dura virulencia cualquier tipo de incursión de las mujeres en el escenario público, escenario propio de los varones y ajeno a la ontología del cuidado del “bello sexo.”

²¹¹ HUGUET, Montserrat y VV-AA “Género y espacio público: nueve ensayos.” Grupo Kore de Estudios de Género, Universidad Carlos III. Madrid, 2008

²¹² Ibid. p. 125

La gran revolución que conmovió la Francia de finales del Siglo XVIII y el estallido del segundo conflicto mundial del siglo XX, con las debidas diferencias que existen entre dos sucesos muy dispares en el espacio y en el tiempo, tuvieron sin embargo efectos semejantes en la situación de la mujer respecto a la sociedad. Laura Branciforte, en su ensayo *Mujeres en el espacio público político*, nos apunta que “en el primer caso, con el final de la Revolución Francesa y con la restauración napoleónica, tanto los presupuestos teóricos del feminismo liberal occidental como sus logros jurídicos parecían haber fracasado (...)”²¹³ Es suficiente a tal propósito mirar el código civil napoleónico basado en la *puissance maritale* y en la sanción legal de la concepción patrimonialista del matrimonio.” En el segundo caso, al recuperar la normalidad después del último conflicto mundial se da una estricta reconfirmación de los roles tradicionales y, por lo tanto, una vuelta a la exclusión del espacio público a las mujeres.

Como no era conveniente que las mujeres fuesen sujetos políticos, era requisito necesario negarles la definición de sujetos de razón. Por ello, el contractualismo clásico construyó un “sólido” argumento basado en un férreo determinismo biológico que transformaría “a las mujeres en hembras”²¹⁴ y que configuró “lo masculino como lo genéricamente humano, identificado con el mundo de la razón y lo femenino como lo específico de las mujeres, vinculado al reino de las pasiones y de la naturaleza.”²¹⁵

I.12.3. El espacio público: el espacio de los iguales

“Los iguales” mencionados serían, por supuesto, tan sólo los que previamente se había decidido que compartían el principio de “la razón suficiente” o del *bons sens*, entendido como capacidad de juicio y discernimiento²¹⁶, característica que fue negada a las mujeres.²¹⁷ Las mujeres, por su parte, serían definidas como seres dependientes e incapaces de controlar sus

²¹³ BRACIFORTE, Laura: Nueve Ensayos. Género y espacio público. Universidad Carlos III, Madrid

²¹⁴ VALCARCEL, A.: “La política de las mujeres” 1997 p. 22

²¹⁵ AMORÓS, C.: *Hacia una crítica de La razón patriarcal* Barcelona Anthropos 1985 p. 38

²¹⁶ Poulain de la Barre, discípulo de Descartes y uno de los primeros teóricos del contrato social, realizará una argumentada defensa de la inclusión de las mujeres en la universalización del *bons sens* y del sujeto de conocimiento cartesiano. Como defienden Amorós y Cobo, “el interés de Poulain de la Barre puede así interpretarse como interés de la razón en sentido Kantiano. (AMORÓS, C. y COBO, R. 2007:99)

²¹⁷ La razón de las mujeres es una “razón insuficiente”, que no atiende a los fines sino tan sólo a los medios. Así, para Kant, “la mujer, ser dependiente, puede poseer la ciencia de los medios no la de los fines” (La Antropología desde el punto de vista pragmático, 1798), y para Rousseau “la razón de las mujeres es una razón práctica que les permite encontrar con gran habilidad los medios para llegar a un fin conocido pero que no les hace encontrar ese fin.” (Emilio, 1762).

emociones y, por tanto, carentes de los atributos necesarios para lograr la racionalidad, la imparcialidad y la autonomía necesarias para la participación en el ámbito público.

El espacio público es, pues, el espacio de los iguales que se auto instituyen en sujetos del contrato social; no todos tienen el poder, pero son posibles sujetos de poder. Elena Beltrán hace una lectura crítica de este contrato y plantea que “la distinción público-privado tiene un carácter ideológico que oculta la exclusión de la mujer del contrato social, de modo que, aunque las mujeres nunca haya sido completamente excluidas de la vida pública, su modo de estar en ella está anclado en su posición en la vida privada.”²¹⁸ Esta distinción es, por tanto, mucho más que una mera diferenciación entre actividades sociales diferentes.

Estos son dos aspectos que hay que tener en cuenta: por un lado, la constatación que hacen Arendt y Amorós del espacio público como lugar de reconocimiento y de la individualidad; por otro, “el carácter ideológico que tiene la distinción público-privado y su papel en la perpetuación de la asignación de un estatus inferior a la mujer, así como las limitaciones de participación política que esta situación le impone.”²¹⁹

En la medida en que a las mujeres se les negó la capacidad de consentimiento - requisito previo origen del pacto fundacional de la modernidad- Laura Nuño Gómez en su ensayo *La incorporación de las mujeres al espacio público* apunta “fueron construidas socialmente como seres dependientes, no sólo en el derecho público sino en el privado.”²²⁰ La escritora feminista Amelia Valcárcel opina que: “consecuentemente, el determinismo ilustrado no sólo impidió que las mujeres formaran parte del contrato originario, del universo de los iguales y del espacio público, sino que justificó la dependencia de las mujeres y la asunción de las responsabilidades del cuidado como parte de un orden natural precívico de carácter ontológico, carente por tanto de fundamentos políticos o ideológicos.”²²¹

²¹⁸ BELTRÁN PEDREIRA, Elena: “Público y privado. (sobre feministas y liberales: Argumentos en un debate acerca de los límites de lo político). Debate Feminista Año 9 Vol. 18. México, octubre 1998: p. 14-32

²¹⁹ <http://eprints.ucm.es/8836/1/T30855.pdf> PAGINA 51 APARTADP 1.12.3

²²⁰ Óp. Cit. p. 68

²²¹ VALCARCEL, A. Óp. Cit. p. 54

I.12.4. La dicotomía privado-público en la historia de las mujeres

El hecho de que lo privado y lo público se hayan discutido prescindiendo de su desarrollo histórico es un error. La difícil delimitación entre lo público y lo privado, tal y como apunta Arendt en *La Condición humana* se hace más evidente si se trata de aplicar esos conceptos en distintos momentos de la historia, y, más en concreto, de la historia de las mujeres:²²² “Vivir una vida privada por completo significa, por encima de todo, estar privado de cosas esenciales a una verdadera vida humana: estar privado de la realidad que proviene de ser visto y oído por los demás, estar privado de una objetiva relación con los otros, que proviene de hallarse relacionado y separado de ellos a través del intermediario de un mundo común de cosas, estar privado de realizar algo más permanente que la propia vida.”²²³

Siguiendo esta idea de Hannah Arendt, se podría decir que la vinculación de las mujeres al espacio privado no era óbice para poseer una “verdadera vida humana”, pues, como ocurría con los griegos, la casa era el centro esencial desde el que se podía participar en los asuntos del mundo, aunque parte de esos asuntos sólo fueran accesibles los varones.

María Jesús Fuente apunta una idea que, si bien en principio parece alejarse de nuestros presupuestos, más bien los complementa: la idea del clasismo. En efecto, “si se considera al espacio público como únicamente público, se trata de un espacio vetado a las mujeres durante milenios, pero no sólo a las mujeres, también a los hombres en ciertos espacios y tiempos”²²⁴. Ese veto tenía que ver, tal vez, en sus orígenes, más con la clase que con el género, ya que no sólo hombres sino mujeres de los grupos poderosos han tenido históricamente abierta la puerta de acceso al espacio público. Reinas y damas nobles tuvieron gran poder en tiempos en que teóricamente las mujeres estaban excluidas del espacio público-político. Pero esta aparente igualdad en la desigualdad se diluye en la nada cuando las reformas sociales hacen posible el acceso a hombres de clases sociales inferiores a puestos públicos; la mujer de clase media-baja continuó durante siglos sin poder alcanzar estos espacios. Aún así, es constatable que “la difícil delimitación de lo público y lo privado, tal como apunta Arendt en la “Condición Humana”, se hace más evidente si se trata de aplicar

²²² ARENDT, Hannah: *La Condición Humana Barcelona*, Paidós 1998, p. 67

²²³ ARENDT, Hannah: *Ibid.* p. 68

²²⁴ FUENTE, María Jesús: *Género y Espacio Público*. Nueve ensayos. Grupo Kore de Estudios de Género Universidad Carlos III. Madrid 2008. Las Autoras. p. 67

esos conceptos en distintos momentos de la historia, y, más en concreto, de la historia de las mujeres.²²⁵

²²⁵ ARENDT, Hannah. Op. Cit. p.70

I.13. LA TEORÍA DEL GÉNERO, O UNA REINTERPRETACIÓN DE LA CULTURA

I.13.1. Hacia la igualdad de sexos

Ya en el mundo antiguo, la llamada “ilustración sofisticada” promovida por Sócrates introdujo la idea de la igualdad entre los sexos, aunque, como señala Amelia Valcárcel, ha sobrevivido mucho mejor la reacción patriarcal que generó: “las chanzas bifrontes de Aristófanes, la Política de Aristóteles, la recogida de Platón”²²⁶. Con tan ilustres precedentes, la historia occidental fue tejiendo minuciosamente - desde la religión, la ley y la ciencia - el discurso y la práctica que afirmaba la inferioridad de la mujer respecto al varón, discurso que, según la filósofa Ana de Miguel “parecía dividir en dos la especie humana: dos cuerpos, dos razones, dos morales, dos leyes.”²²⁷

El Renacimiento trajo consigo un nuevo paradigma humano, el de autonomía, pero no se extendió a las mujeres. El solapamiento de la idea de lo humano con el género masculino permite la apariencia de universalidad del “ideal de hombre renacentista”. Sin embargo, “el culto renacentista a la gracia, la belleza, el ingenio y la inteligencia sí tuvo alguna consecuencia para las mujeres”²²⁸. La importancia de la educación generó numerosos tratados pedagógicos y abrió un debate sobre la naturaleza y deberes de los sexos. Ya hemos mencionado anteriormente la obra de Cristina de Pisa y sus ataques al discurso misógino sobre la inferioridad de las mujeres de sus contemporáneos, pero, como certeramente indica Ana de Miguel citando a la también filósofa y escritora Alicia H. Puleo, no hay que confundir estas obras reivindicativas con un género apologético también cultivado en el Renacimiento y destinado a agradar a las damas mecenas. Este género utiliza un discurso de la excelencia en el que elogia la superioridad de las mujeres: “el vicio es masculino, la virtud femenina.”²²⁹

Diferentes autoras, como Geneviève Fraisse y Celia Amorós, han coincidido en señalar la obra del filósofo cartesiano Poulain de la Barre y los movimientos de mujeres y

²²⁶ VALCARCEL, A.: “¿Es el feminismo una teoría política?”, Desde el feminismo, n 1, 1986. www.mujeresenred.net/historia-feminismo1.html

²²⁷ DE MIGUEL Ana.: – Los feminismos a través de la Historia. Capítulo Feminismo premoderno” www.mujeresenred.net/anademiguel.html

²²⁸ DE MIGUEL, Ana: id. / recibido a través de Modem mujer 3 Cf. J. Kelly, “¿Tuvieron las mujeres Renacimiento?”, en J. S. Amelgan y M. Nash (eds.) Historia y género: Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea, Alfonso el Magnánimo, Valencia 1990, pp. 93-126; y A. H. Puleo, “El paradigma renacentista de autonomía”, en C. Amorós (coord.), Actas del Seminario Permanente Feminismo e Ilustración. Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1992, pp. 39-46.

²²⁹ Op. Cit. p. 75

feministas que tuvieron lugar durante la Revolución Francesa como dos momentos clave - teórico el uno, práctico el otro - en la articulación del feminismo moderno. Así, el texto de Poulain de la Barre titulado “Sobre la igualdad de los sexos”, y publicado en 1673, sería la primera obra feminista que se centra explícitamente en fundamentar las demandas de igualdad entre sexos. Fraisse ha señalado que con esta obra estaríamos asistiendo a un verdadero cambio en el estatuto epistemológico de la controversia o "guerra entre los sexos": "la comparación entre el hombre y la mujer abandona el centro del debate, y se hace posible una reflexión sobre la igualdad."²³⁰ Por su parte, Amorós matiza que “aun reconociendo el carácter pionero y específico de la obra, ésta forma parte de un continuo feminista que se caracteriza por radicalizar o universalizar la lógica de la razón, racionalista primero e ilustrada después. Así mismo, mantiene que el feminismo, como cuerpo coherente de vindicaciones y como proyecto político capaz de constituir un sujeto revolucionario colectivo, sólo puede articularse teóricamente a partir de premisas ilustradas: premisas que afirman que todos los hombres nacen libres e iguales y, por tanto, con los mismos derechos.”²³¹ Aun así, las mujeres quedarían inicialmente fuera del proyecto igualitario, tal y como sucedió en la propia Revolución.

De nuevo Laura Muñoz nos afirma que “En efecto, la Constitución de 1791 prohibiría la participación de las mujeres en el nuevo estado, lo que preconizaba las limitaciones de las transformaciones que se estaban produciendo con respecto a las relaciones de género; sin embargo, “la movilización de las mujeres que acompañó al proceso revolucionario y la consagración del principio igualitario en la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de 1789, promovería una enérgica reacción frente a la exclusión en función del sexo ””²³², una ordenación apriorística de la sociedad en función del azar representado por el sexo biológico de cada persona. Fruto de esta frustración, en 1791, como réplica no sexista de la Declaración de Derechos del Hombre y del Ciudadano, la escritora y política francesa Olympe de Gouges difundió la Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana. La Declaración de Gouges representó el primer manifiesto de carácter revolucionario contra el patriarcado y, si bien no tuvo el calado teórico que tendría un año después la publicación del texto de Mary Wollstonecraft (madre de Mary Shelley, autora de “Frankenstein o el

²³⁰ FRAISE, G.: *Musa de la razón*, Cátedra, Madrid 1991, p. 194

²³¹ AMORÓS, Celia y MIGUEL DE, A (2007) “Teoría feminista y movimientos feministas”. En: AMORÓS, C y MIGUEL DE, A (ed) (2007) *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización* Madrid Minerva Ediciones pp. 13-90

²³² Op. Cit. p. 78

moderno Prometeo”), *A vindication of the rights of woman*, sintetizaría el sentir de las revolucionarias francesas, promoviendo en su artículo 2 “la resistencia a la opresión” como un derecho de las mujeres frente a la exclusión revolucionaria por el simple motivo de su género.

Es durante estos inicios de la modernidad cuando los discursos de las fuerzas hegemónicas (pensadores sociales, estrategias del Estado nacional, las ciencias biomédicas, los pedagogos modernos y otros) instituyen un imaginario marcado por la idea de una diferencia radical entre los sexos; una tajante separación de los significados de lo femenino y lo masculino, de los roles de hombres y mujeres y una nueva jerarquía de género, lo que entra en abierta contradicción con los ideales de igualdad y de autonomía.

Esta distinción entre lo femenino y lo masculino se nos aparece como una idea radical, que rompe con el concepto anterior de universalidad del pensamiento, pero esta supuesta universalidad se trataba en realidad de una simple interpretación masculina de las cosas. El concepto de hombre había pasado a contener el de mujer, produciendo una neutralización de las ideas. Ante esta situación, la teoría de género planteó que en la cultura no podía haber neutralización. En efecto, al abordar un fenómeno cultural hay que identificar si es visto desde lo “central” (masculino) o desde lo “marginal” (femenino). En cuanto a esta distinción, puede afirmarse que el varón ha hecho creer a sus semejantes que las cosas simplemente son de ese modo, relegando el punto de vista femenino al del que ve las cosas desde fuera. Para la teoría de género, afirmar que lo masculino es inferior a lo femenino es, por cierto, caer en el mismo error de los hombres, y no es éste su objetivo; lo que en realidad se propone es la igualdad de ambos puntos de vista.

Los sexos masculino y femenino son erróneamente identificados con los géneros masculino y femenino; el sexo, en tanto que se trata de la categoría biológica del individuo, es de carácter inmodificable. En la clasificación sexual, la diferencia entre hombre y mujer es mínima, limitándose a órganos genitales y de reproducción. Por otra parte, el género es un aprendizaje, un proceso cultural. Con el sexo se nace, pero el género se hace. Es un falso supuesto que el sexo determine el género.

I.13.2. Género, espacio y entorno

María Dolores García Ramón nos apunta que “la geografía del género está interesada en el estudio de las desigualdades socio espaciales ambientales derivadas de los diferentes roles asignados por la sociedad a hombres y mujeres. Las relaciones de género y las relaciones de poder entre hombres y mujeres penetran en todos los rincones de la vida social, por lo que ignorarlas empobrece el análisis, como lo empobrecería el ignorar las desigualdades de clase o las basadas en diferencia de raza.”²³³

García Ramón insiste en la idea de que la perspectiva feminista no sólo consiste en examinar y explicar cómo varían en el espacio las relaciones de patriarcado y de identidad de género, sino que también consiste en examinar cómo y de qué forma “los usos sociales del espacio son parte de los procesos sociales a partir de los cuales los atributos de “masculinidad” y “femineidad” se estructuran y gestionan²³⁴.” Las autoras feministas Janice Monk y Susan Hanson señalan que innumerables estudios muestran a las mujeres como agentes activos -y no sólo como sujetos pasivos- en relación con el sentimiento de lugar, con el paisaje y con sus propias decisiones sobre la incorporación a la fuerza de trabajo. También muestran que las mujeres no constituyen un grupo homogéneo, y revelan su diversidad sobre otras bases, como la etapa del ciclo vital, el grupo étnico o la clase social.

I.13.3. El espacio-tiempo, la acción, el poder y el género

El problema del tiempo y del espacio contextual y el género se reproduce en todos los lugares donde se realizan encuentros “cara a cara”, y en los momentos durante los cuales se producen estos encuentros. Debido a ello, el género influye y está presente en los espacios públicos y privados, en los horarios laborales y en los escolares, en los edificios y casas, y en toda institución espacial y temporalmente existente.

También, en lo que al espacio-tiempo corporal se refiere, el género está en la historia de nuestros cuerpos, en la forma en que sentimos, en la forma que nos movemos y cómo

²³³ BOWLY, S.: et.al (1982) “*Feminism and Geography*”. Área 14 (1)- pp. 19-25 (Traducido al castellano Dolores García Ramón, M.D. Teoría y método en la geografía anglosajona. Barcelona Ariel, 1985.

²³⁴ García Ramos, María Dolores. “Género, espacio y entorno. ¿Hacia una renovación conceptual de la Geografía? Una introducción”
<http://www.raco.cat/index.php/DocumentsAnalisi/article/viewFile/41453/52286>

concebimos a los demás y nos vemos a nosotros mismos. Por último, el género también está en el tiempo-espacio imaginario, en cómo concebimos nuestras instituciones, en los ritos para garantizar su existencia, en los mitos y creencias culturales más profundas; de hecho, está en nuestra idea misma sobre el origen de la vida.

El director de *Hombres por la Equidad*, Roberto Garda, hace interesantes reflexiones: “Con respecto a la acción y el poder, el género (...) se encuentra en el sentido “activo” de la masculinidad y el “pasivo” de lo femenino. Por esto, los hombres comúnmente están “listos para la acción” en todos los sentidos, y las mujeres, por lo general, son construidas genéricamente como pasivas (por su lugar en el hogar, su poca individuación, etc.)”²³⁵

El sociólogo inglés Anthony Giddens señala que, cuando la persona crea un discurso explicativo sobre su acto, está realizando otro tercer acto que no es ni racional ni emotivo, sino reflexivo. Por tanto, para Giddens, “lo social, lo psicológico y lo reflexivo explican el actuar de una persona, que además se ve influenciada por otros dos factores: el poder, y el tiempo y el espacio”.²³⁶ Respecto al primer factor, Giddens lo define como aquella capacidad de hacer que está de acuerdo con los recursos (emocionales y materiales), y con las reglas sociales que regulan al individuo. Así mismo señala que el poder puede constreñir o facilitar el actuar de los agentes sociales, y éste estará siempre en situación de *agency*; es decir, reflexionando sobre su actuar y sobre aquello que les facilita su actuar.

Por otro lado, respecto al tiempo y al espacio, Giddens menciona que son los “contextos donde el actuar es llevado a cabo, y en los cuales el individuo recorre sendas espacio-temporales (...) El espacio y el tiempo son objeto de apropiación por las instituciones de la modernidad, generando con ello “espacios vacíos” en las sociedades y, por tanto, en las identidades y el ser de los individuos.”²³⁷ La propuesta giddesiana es valiosa porque brinda una explicación multicausal del acto, y porque considera que el individuo y las instituciones sociales hacen y rehacen el espacio-tiempo donde existen.

²³⁵ GARDA Roberto: Modernidad y violencia de los hombres. Reflexiones desde la masculinidad sobre el espacio-tiempo y el poder.

<http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/laventan/Ventana8/ventana8-5.pdf>

²³⁶ GARDA, Roberto: Op. Cit

²³⁷ GARDA Roberto: Modernidad y violencia de los hombres. Reflexiones desde la masculinidad sobre el espacio-tiempo y el poder.

<http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/laventan/Ventana8/ventana8-5.pdf>

²³⁷ GARDA, Roberto: Op. Cit.

De esta manera, el género, la concepción espacio-temporal y la capacidad de hacer y el poder están relacionados.

El hombre y su masculinidad, y la mujer y su femineidad, se imaginan antes de construirse. Esto es, todos los hombres y todas las mujeres ya lo son antes de que nazcan y comiencen a construirse. Y ello ocurre porque ya están siendo imaginadas de una forma institucionalizada: sus cuerpos, los lugares donde se desplazarán, lo que harán y no harán, etc. El introducir el concepto de espacio-tiempo en los términos señalados nos permite ver que lo social e institucional es abstracto, pero se materializa en lugares muy concretos y, al mismo tiempo, nos permite “palpar” las relaciones de poder que ello implica.

I.14. ESPACIO ÍNTIMO

En los siglos XIX y XX se constituye y legitima la figura del ciudadano; el individuo se transforma en el hombre de la gran ciudad, y se caracteriza por una actitud ambivalente de amor-odio hacia el lugar en el que vive. El ciudadano de la Modernidad se caracteriza por su crítica e inconformismo, y lo manifiesta en su forma de vivir, en la poesía, pintura filosofía, literatura, etc.

La gran ciudad, plagada de seres de diferente procedencia, con distintas formas de vida, constituye un lugar donde nadie se conoce. El anonimato es propio de esta forma de sociedad urbana: la ingente cantidad de personas, que viven aglomeradas, es lo que provoca esta muralla comunicativa entre los ciudadanos.

Para combatir este anonimato urbano, es necesario que el hombre moderno, en medio de la muchedumbre, cultive su individualidad, ya que puede correr el riesgo de desintegrarse: el cambio constante de la sociedad, la crisis de las formas de vida tradicionales y el formar parte de una masa informe e indistinguible le hace carecer de un espacio propio en el que decir “soy yo.”

Melisa Fuentes, en su artículo *Las esferas de lo público y lo privado: ¿fronteras permeables o compartimentos estancos?*, apunta que: “la expansión se presenta como una tendencia propia de la modernidad, no solo en el espacio, geográficamente, sino que también impregna aspectos de la cotidianeidad” , añadiendo al respecto que, refiriéndose a los cambios que implica la modernidad, “Anthony Giddens señala (...) que ninguno supera en importancia a los que tienen lugar en la vida privada, es decir, en la sexualidad, las relaciones, el matrimonio y la familia.”²³⁸

De acuerdo con el trazado de estas distinciones, para Nora Rabotnikof, “lo público aludiría a aquello que concierne a la comunidad, a lo que es visible y a lo que es accesible, mientras que lo privado se remitiría a aquello concerniente a la utilidad e interés individuales, a lo singular y particular que pretende sustraerse a la autoridad colectiva del Estado, a lo

²³⁸ FUENTES, Melisa: (Graduada por la Universidad del Mar de la Plata en Argentina): *Las esferas de lo público y lo privado. Modernidad, familia: Historia y Humanidades, Historia Siglo XIX.*
<http://suite101.net/historia-religion>

entendido como secreto o sustraído a la mirada, como así también a lo sustraído a la disposición de los otros.”²³⁹

I.14.1. Hacia un nuevo concepto de intimidad

El individuo, necesitado desesperadamente de un espacio propio, conquista, en el seno mismo de la familia, el espacio y el tiempo de una vida que a partir de ahora pasa a pertenecerle. En consecuencia, la esfera de la intimidad surgirá en la vida moderna como una exigencia de autonomía personal frente a las intromisiones de la familia, la tradición y la religión. El doctor en filosofía Michel Fossel considera que el mundo moderno no inventa la intimidad, pero sí que proporciona las condiciones de posibilidad de su institucionalización: “al consagrar el derecho de los individuos a anudar vínculos, la modernidad sitúa lo íntimo al margen de la competencia social.”²⁴⁰ Así mismo, Carmen Sotomayor, en su ensayo sobre el espacio y construcción de la identidad, destaca la gran importancia del espacio en el lenguaje que, según el geógrafo Edgar Soja, “fue uno de los desarrollos intelectuales más importantes de la segunda mitad del siglo XX.”²⁴¹

En interés del ensayo de la doctora Sotomayor radica en su enfoque del análisis del papel del lenguaje “de lugar o ambiente”, con el fin de estudiar la función del espacio en los términos “espacio” y “lugar” en un sentido amplio, sin limitarse a estudiarlos como simple decorado. Por lo tanto, “lugar y espacio no deben ser percibidos meramente como un escenario, ya que están colmados de fuerza y significado.”²⁴²

²³⁹ RABOTNIKOF, Nora: *En busca de un lugar común. El espacio público en la teoría política contemporánea* –Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM Mexico 2055. p. 75

²⁴⁰ FOSSEL Michael: *“La privación de lo íntimo. Las representaciones políticas de los sentimientos”*, Barcelona 2010, p. 111

²⁴¹ “New possibilities are being generated from this creative commingling, possibilities for a simultaneously historical and geographical materialism; a triple dialectic of space, time, and social being; a transformative re-theorization of the relationsbetweenhistory, geography, andmodernity”
www.modlang.txstate.edu/letrashispanas/.../vol5.

Citado por Sotomayor, pd de CT Sotomayor - 2008 - Citado por 1 Volume 5, Issue 1 Spring 2008. 2. El espacio y la construcción de la identidad en *La enredadera*, de J. Aldecoa.

²⁴² Ibid

I.14.2. Relaciones entre mundo íntimo y espacio social

Carmen Sotomayor continúa exponiendo en su interesante análisis que, según el profesor Wesley A. Kort, “las relaciones espaciales muestran un componente físico y otro espiritual, a través del cual se trasciende lo puramente físico.”²⁴³ Continuando con las reflexiones de Kort, “en las relaciones de espacio sociales, si son de carácter positivo, el orden es flexible y ayuda a capacitar al individuo, al ser el espacio concebido como respuesta a las habilidades, intereses y actividades de las personas, en lugar de conllevar imposiciones basadas en abstracciones (...) El espacio personal también puede ir cargado de aspectos positivos, si se trata de lugares que intensifican el potencial de las personas. Por otra parte, las relaciones espaciales negativas implican cualidades de control de las personas, aislándolas entre ellas y forzándolas a uniones arbitrarias.”²⁴⁴

I.14.3. Espacio íntimo femenino

La visión de la mujer como núcleo del hogar es relevante para las negociaciones que se vieron forzadas a realizar para poder construirse una identidad femenina propia y alcanzar la autorrealización dentro de unos marcos espaciales y sociales que no sólo no promovían la autonomía femenina, sino que prácticamente las despojaban de un espacio personal y, por tanto, las incapacitaban para desarrollar un sentimiento de autovaloración personal.

A través del análisis de importantes obras escritas por mujeres, podemos ver como la “condición femenina” conlleva una duplicidad, una división interior que se ven obligadas a buscar a través de la introspección, para encontrar una identidad perdida o negada constantemente por una sociedad patriarcal y doméstica que procuraba mantener a la mujer en su “estado de domesticidad”. Eran muy pocas las mujeres que tomaban conciencia de su lugar en el mundo, y las que pudieron y supieron defender los derechos femeninos.

²⁴³ La relación de espacio cósmica le presta atención a la lengua del espacio natural y a los márgenes, brechas y transiciones relacionados con las construcciones espaciales humanas, o espacio social. Este espacio cósmico (o natural) precede a las construcciones humanas, las cuales son parte del espacio político-social. El espacio político-social tiende a absorber el espacio cósmico y a dictar las condiciones del espacio íntimo o personal.

²⁴⁴ Id. Es interesante consultar: Kort, WESLEY A. *Place and Space in Modern Fiction*. Gainesville: U of Florida p. 2004

La literatura era uno de los medios que, al menos en teoría, podía usar la mujer para expresar públicamente sus sentimientos en el siglo XIX. En efecto, la mujer estaba presente en la literatura desde hacía muchos siglos, pero de manera marginal y prácticamente irrelevante. Aunque, en principio, no existía veto alguno hacia las escritoras, el hecho evidente era que la condición de la mujer, poco más que una esclava, pues le estaba vedado todo lo que no tuviese que ver con el hogar, la maternidad y las labores domésticas, incapacitaba a la gran mayoría de ellas para ejercer cualquier labor intelectual. No es de extrañar entonces que, si se toma en cuenta la historia de la literatura, la lista de escritores es larguísima y la de las escritoras, muy corta, aunque, a decir verdad, a lo largo del siglo XIX esta lista va a aumentar notablemente.

I.15. LA LITERATURA FEMENINA EN EL SIGLO XIX

I.15.1. Las dificultades de las mujeres para su introducción a la literatura



Virginia Woolf. Foto George Charles Beresford 1902

En un artículo para el blog de carácter feminista “Ciudad de mujeres”, Guisela López hace reflexiones interesantes en torno a la figura de la escritora Virginia Woolf: “las mujeres de su tiempo eran excluidas de diversos reconocimientos y espacios – uno de ellos la literatura – desvelando las “reglas del juego” que la organización social de género imponía para reforzar la dependencia y sujeción al poder masculino.”²⁴⁵

Siguiendo con este artículo, podemos ver como Virginia Woolf, citada por

Guisela, carga las tintas en los efectos que el dinero tiene incluso en esferas tan elevadas del espíritu como la producción artística, la posibilidad intrínseca de dedicarse a la literatura. Esto le lleva a preguntarse: “¿qué efecto tiene la pobreza sobre la novela? ¿Qué condiciones son necesarias para la creación de obras de arte?”²⁴⁶

En efecto, cuando una mujer incursiona en espacios hasta ese momento “exclusivamente masculinos”, como la creación literaria, musical, o de otra índole, la misoginia se exagera, descalificando a todo el género femenino. Virginia Woolf se refiere al caso del Dr. Johnson que, para descalificar a las mujeres predicadoras decía – repitiendo una frase empleada doscientos años antes para burlarse de las mujeres que actuaban – que: “una mujer que componía era como un perro que anda sobre sus patas traseras. No lo hace bien, pero ya sorprende que pueda hacerlo.”²⁴⁷

²⁴⁵ LÓPEZ, Guisela: “un encuentro con Virginia Woolf”.

www.ciudademujeres.com/articulos/

²⁴⁶ WOOLF, Virginia: *Una habitación propia*. Traducción Laura Pujol. Editorial Seix Barral, S.A. 2010, p. 38

²⁴⁷ *Ibíd.* p. 77

Para que una mujer pudiera dedicarse a la escritura, debía poder contar con una serie de condiciones, pero la primera y necesaria era el acceso a la escritura, y a la educación, condicionantes que han frenado el desarrollo creativo de las mujeres; así, el nivel social se erige como variable determinante en las mujeres que han logrado llegar a ser escritoras

Condiciones y requisitos

“Hay que tener quinientas libras al año y una habitación con un pestillo en la puerta para poder escribir novelas y poemas.”

Virginia Woolf.²⁴⁸

Siguiendo con las condiciones indispensables para la aspirante a escritora, encontramos que el poseer autonomía, acceso a un espacio físico que facilite la intimidad, es algo muy básico, pero difícil de lograr debido a las desigualdades que, incluso a principios del siglo XIX, hacían impensable el tener una habitación propia para una mujer de clase media o baja.

La mujer necesitaba poseer recursos económicos propios que la liberasen de las cadenas que hacían imposible que se dieran las condiciones necesarias para poder escribir; es decir, poseer un espacio mental y físico propio, sin la agobiante necesidad del matrimonio como medio de subsistencia y de la maternidad como medio de legitimación social. Finalmente, una situación en la que, alejada de hostilidades y antipatías personales, pudiera ejercer libremente la acción creativa, como lo podían hacer sus contrapartidas masculinas. Sin embargo, resultaba casi inconcebible para mentalidades decimonónicas el que alguna mujer pudiera alcanzar ese estado mental; la presión exterior ejercida para mantener la opresión sobre las mujeres era demasiado grande.

I.15.2. Voz de la mujer en la boca del hombre: Madame Bovary

Podemos entender la *Madame Bovary* de Gustave Flaubert como testimonio de la propensión natural que tiene la mujer a dar rienda suelta a sus fantasías, a darle cabida a la ilusión como medio para evadir la gris realidad, y, por otra, como muestra de su dificultad

²⁴⁸ *Ibíd.* p. 85

para controlar sus propias pasiones. Esto lleva a la mayoría de los estudiosos de Flaubert a ver en *Madame Bovary* como una novela de carácter psicológico.



Escritor Frances. *Gustave Flaubert*
1821/12/12 - 1880/05/08

Madame Bovary es la primera novela de Flaubert, y también la más leída. No solo erige a su autor como uno de los mejores novelistas de su siglo, cosa nada fácil, si tenemos en cuenta que durante el siglo XIX la novela es en Francia el género cumbre y es cultivada por grandes autores como Stendhal o Balzac, sino que además, en ella Flaubert consiguió dar una estructura válida a la novela, un género que en su época todavía resultaba un tanto ambiguo y se le puede considerar como “el fundador de la novela moderna francesa”²⁴⁹, elevándola al nivel de los géneros clásicos.

Mucho se ha escrito sobre los verdaderos orígenes de esta obra maestra: sobre la génesis de la novela, sobre las sugerencias de sus amigos, sobre los posibles modelos de la literatura, de la vida real, de los escándalos del momento, sobre los ejemplos concretos de mujeres infieles, adúlteras, y otras influencias que podrían haber sido motivo de inspiración para el escritor.²⁵⁰ Lo cierto es que cuando *Madame Bovary* se publicó en 1856, el escándalo público fue tal que el escritor francés tuvo que ir a juicio por haber relatado una obra considerada como ofensiva para la moral. Y es que las hazañas de una mujer casada que le era infiel a su marido eran muy mal vistas en la sociedad marcadamente machista y moralista de aquella época. No obstante es probable que este escándalo fomentara, en gran parte, el éxito de la obra.

²⁴⁹ FLAUBERT, Gustave: (*Madame Bovary*, edición a cargo de Germán Palacios. Madrid. Cátedra, 1993 p. 9

²⁵⁰ “En cuanto a Emma Bovary, es muy difícil encontrar los verdaderos orígenes de esta figura ficticia. Ciertamente, la triste aventura de Delphine Delamare, engañando a un marido mediocre, contrayendo deudas y muriendo desesperada, sirvió de punto de partida para el primer borrador (escenario). Pero Emma es también Louise Pradier, la mujer infiel del escultor James Pradier, amigo de Flaubert, que pasa de brazo en brazo, pide dinero prestado, amenazada de quiebra, y piensa en tirarse al Sena. Puede ser también que Flaubert se inspirara en la célebre Madame Lafarge quien acababa de envenenar a su marido, incapaz de comprender sus inclinaciones novelescas. ¿Y cómo no pensar también en Elisa Schlesinger, en Eulalie Foucaud, en Louise Colet? Cuando escribe su novela, todas las mujeres a las que amó se presentan en su cabeza. Roba a cada una un poco de substancia” Henry Troyat. Flaubert, Paris. Ed. Flammarion, 1988 pp. 162-163

Emma, la protagonista

“Se acordó de las soleadas tardes veraniegas (...) ¡qué feliz era entonces! ¡Qué libertad! ¡Cuántas esperanzas e ilusiones! Ninguna le quedaba ya.”

Madame Bovary

Teniendo en cuenta que todo ser que se revela es portador de una conciencia más lúcida de los hechos de su tiempo, la protagonista, desde su problemática femenina, se convierte en una conciencia superior con respecto a las limitaciones sociales y culturales de su época: Emma transgrede la tradicional concepción femenina, comportándose de manera diferente a la de las mujeres de su época, además de romper con la concepción de que el principal valor del género femenino es su capacidad para la concepción y maternidad.

La tragedia de Emma es no ser libre. La esclavitud se le aparece a ella no solo como producto de su clase social –pequeña burguesía mediatizada por determinados medios de vida y prejuicios - sino también, y quizás sobre todo, como consecuencia de ser mujer: Emma tiene conciencia clara de la condición de inferioridad social en la que se halla debido a su género.

La rebeldía, en el caso de Emma, no tiene el semblante épico que podemos ver en los viriles protagonistas de la novela decimonónica, pero no por ello es menos heroica. Se trata de una rebeldía individual y, en apariencia, egoísta: ella violenta los códigos del medio en que se mueve, azuzada por problemas estrictamente suyos, no en nombre de la humanidad, de cierta ética o de ideología alguna. Claude Chabrol en su ensayo *La serpiente blanca* considera que esta actitud de Emma se debe a que “su fantasía y su cuerpo, sus sueños y sus apetitos, se sienten aherrojados por la sociedad que sufre: es adúltera, miente, roba, y, finalmente, se suicida.”²⁵¹ Podemos afirmar que la rebeldía del personaje nace de una convicción, raíz de todos sus actos: no me resigno a mi suerte, la dudosa compensación del más allá no me importa, quiero que mi vida se realice plena y total, aquí y ahora; en contraposición, la dura realidad le golpea con fuerza: “ninguna sociedad podrá ofrecer a todos sus miembros una existencia semejante, y, por otra parte, es evidente, para que la vida en comunidad sea posible, que el hombre debe resignarse a embridar sus deseos, a limitar esa vocación de

²⁵¹ CHABROL, Claude: “la serpiente blanca”(1991)
www.sites.google.com/a/laserpblanca.com/madame-bobary-vargas-llosa

trasgresión”.²⁵² Pero, como sigue diciendo Chabrol, “Emma representa y defiende de modo ejemplar un lado de lo humano brutalmente negado por casi todas las religiones, filosofías e ideologías, y presentado por ellas como motivo de vergüenza para la especie (...). Su represión ha sido una causa de infelicidad tan extendida como la explotación económica, tenaz, desesperada rebelión contra la violencia social que sofoca ese derecho.”²⁵³

Como podemos ver, Flaubert insiste en denunciar las consecuencias que tiene el simple hecho de ser mujer, que significaba no ser libre, y, por lo tanto, la esclavitud se le aparece a ella no solo como producto de su clase social —pequeña burguesía mediatizada por determinados medios de vida y prejuicios— y de su condición de provinciana —mundo mínimo donde las posibilidades de hacer algo son escasas—, sino, sobre todo, y de una manera asfixiante, incapacitante, por su mera condición femenina.

I.15.2.1. “Madame Bovary soy yo”: bovarismo

Se entiende por bovarismo el estado de insatisfacción crónica de una persona, producido por el contraste entre sus ilusiones y sus aspiraciones²⁵⁴. Se considera una actitud ante la vida que se atribuye a la mujer, por derivar el término de la heroína de la novela.

Flaubert, entusiasta de Cervantes, probablemente conocía la anécdota de Alfred de Vigny, que afirma que, al preguntar a Cervantes en el momento de la muerte a quien había querido retratar con el Quijote, este respondió: “a mí”, y es muy posible que fuese esto lo que le inspirase su famosa frase: “Madame Bovary *c’est moi*.” Esta frase nos permite colegir el grado de identificación al que llegó el autor con su protagonista; tanto llegó a sentirse Flaubert como parte de su propia obra que se atrevió a afirmar que, mientras redactaba el pasaje del suicidio, pudo sentir los efectos del arsénico que ingería la adúltera: “sentía tan verdaderamente el gusto de arsénico en la boca, estaba tan envenenado yo mismo, que sufrí dos ingestiones una tras otra, dos indigestiones reales, con vómitos.”²⁵⁵

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ El término fue utilizado por primera vez por el filósofo francés Jules de Gautier e su estudio “Le Bovarysme la psychologie dans l’œuvre de Flaubert” (1892)

²⁵⁵ CUELLAR, M. Angeles: *Bovarismo, Madame Bovary soy yo, estilo indirecto libre* garcilazomolamazo.blogspot.com/.../bovarismo-madame-bovary-soy

I.15.2.2. El estilo de Madame Bovary

Se repetía: ¡tengo un amante! ¡Un amante!, deleitándose en esta idea, como si sintiese renacer en ella otro pubertad. Iba, pues, a poseer por fin esos goces del amor, esa fiebre de felicidad que tanto había ansiado.

Madame Bovary

En este párrafo podemos ser testigos del primer paso de la novela para narrar directamente el proceso mental, para describir la intimidad, no por sus manifestaciones exteriores (actos o palabras), a través de la interpretación de un narrador o un monólogo oral, sino presentándola mediante una escritura que parece ubicar al lector en el centro de la subjetividad del personaje. Es el estilo llamado indirecto libre; este estilo permite una mayor penetración del autor en los parlamentos o pensamientos del personaje; es como si lo conociera íntimamente, como si personaje y narrador se fundieran en una sola persona. Según el premio nobel Mario Vargas Llosa, es la gran novedad que aporta Flaubert para narrar siempre la intimidad (recuerdos, sentimientos, sensaciones, ideas) desde dentro, es decir, para acercar lo más posible al lector y al personaje. Antes de Madame Bovary, la novela incluía, por supuesto, monólogos. En determinados momentos los personajes se hablaban a sí mismos y se contaban lo que sentían, pensaban o recordaban. En eso estriba la diferencia: “**se hablaban, no se pensaban**. Aun cuando el narrador acote ‘Fulano pensó’, y luego se retire de la narración, lo que queda en el relato es una voz, un personaje recitando, teatral, su vida interior, describiendo desde afuera, mediante un discurso lógico —que rara vez se diferencia gramatical o conceptualmente del de los diálogos— su vida subjetiva.”²⁵⁶ (...) El estilo indirecto libre, al relativizar el punto de vista, consigue una vía de ingreso hacia la interioridad del personaje, una aproximación a su conciencia, que es tanto mayor por cuanto el intermediario —el narrador omnisciente— parece volatilizarse.”²⁵⁷ De nuevo Vargas Llosa apunta que el lector tiene la impresión de haber sido recibido en el seno mismo de esa intimidad, de estar escuchando, viendo una conciencia en movimiento, antes, o sin necesidad, de que se convierta en expresión oral, es decir, “siente que comparte una subjetividad.”

En otro orden de cosas, el profesor Ramón García Pradas, de la universidad de Castilla La Mancha, en su ensayo *La Huella cervantina en Flaubert*, hace interesantes reflexiones sobre las influencias entre la literatura española y la francesa, que han sido sin duda constantes y fecundas, pero entre las que destaca las que ha ejercido el *Quijote*, obra maestra

²⁵⁶ Óp. Cit.

²⁵⁷ *Ibíd.*

de la literatura universal: “es cierto que, desde el siglo XVII, el *Quijote* es leído en Francia con una admiración que, lejos de apagarse en el tiempo, sirve en pleno siglo XIX como fuente de inspiración para la que en Francia va a ser lo que para nosotros es precisamente la citada obra de Cervantes, los fundamentos de la novela moderna. Esta obra no puede ser otra sino *Madame Bovary*.”²⁵⁸

Cervantes y Flaubert nos presentan a dos protagonistas que se pasan todo el relato yendo contracorriente; las lecturas que han hecho de cierto tipo de literatura los han perturbado hasta el punto de hacerles vivir perdidos en sus propias fantasías (la locura que atenaza a Don Quijote no será más trágica que la constante ensoñación de Emma Bovary), en una sociedad en la que impera el apego al realismo. Dichas lecturas, perniciosas hasta el punto de anular la razón y exaltar en extremo su pasión, alteran la conducta de ambos protagonistas y los proyectan a otros mundos, en los que poco a poco van quedando atrapados hasta el punto de llegar al aislamiento. En efecto, tal como opina García Pradas “en sendas novelas presentan a sus protagonistas rodeados de una realidad que en modo alguno refleja y colma sus aspiraciones y que, antes bien, tiende a rechazarlos como elementos de alteridad.”²⁵⁹

I.15.3. La mujer encuentra su voz: las autoras decimonónicas

En este estado de cosas, la mujer necesitaba un despertar a las limitaciones agobiantes que las rodeaban. Tienen que encontrarse a sí mismas, y las más valientes emprenden un viaje hacia el interior, hacia un mejor autoconocimiento, que les revela la disparidad entre ese nuevo “Yo” recién descubierto, y la naturaleza del mundo exterior. El reflejo literario de este viaje de iluminación, de este auténtico rito de pasaje constituye el género conocido como “novelas del despertar”, ya que plasman una franca exploración de cómo una mujer de finales del siglo XIX despierta a las limitaciones de su vida e inicia una transformación durante el transcurso de la cual intenta alcanzar la independencia sexual y emocional.

Aunque la ideología prevaleciente durante este periodo siguió siendo la de las “esferas separadas” - público y masculino, privado y femenino – las décadas de 1880 y 1890 ofrecieron muchos retos a esta ética. Empezaron a debatirse temas sobre la relación entre

²⁵⁸ GARCIA PRADAS, Ramón: ” La huella cervantina en Flaubert”: La cultura del otro
www.culturadelotro.us.es/actasehfi/pdf/3garciapradas.pdf

²⁵⁹ *Ibíd.*

sexos, y muchas mujeres encontraron una tribuna desde la que expresarse, a través de su literatura o de columnas periodísticas en las numerosas revistas femeninas que surgieron a raíz de campañas feministas de toda índole.

Afirma “La poesía depende de la libertad intelectual, y las mujeres siempre han sido pobres. Las mujeres no han tenido, pues, la menor oportunidad de escribir poesías.”²⁶⁰

Este párrafo quizás ofrezca respuestas a una pregunta que se antoja pertinente: ¿por qué ninguna mujer destacó como autora en la extraordinaria literatura de la Inglaterra isabelina? La autora Virginia Woolf, también responsable del párrafo anterior, cita el caso de dos escritoras, ambas de origen noble, casadas, pero sin hijos. Ellas, por su posición económica, lograban cumplir tres de las condiciones básicas para poder escribir: educación, espacio propio y disponibilidad de recursos económicos para la subsistencia. No obstante, se vieron afectadas por toda la carga negativa ejercida desde la censura masculina. La crítica social – no solo masculina - no les permitió alcanzar el estado mental necesario para desligarse de las hostilidades del contexto y dedicarse libremente a la creación.²⁶¹

²⁶⁰ WOOLF, Virginia: Op. Cit. p. 148

²⁶¹ La primera fue Lady Winchilsea, nacida en 1661; poetisa, en su obra expresa indignación por la posición de las mujeres, pero, según Virginia Woolf, a pesar de su capacidad creativa, su obra no logra trascender los grandes obstáculos de género; como resultado, odia y teme a los hombres, porque ponen en riesgo su derecho a escribir. La segunda fue la duquesa Margaret Cavendish de Newcastle, y también escribió poesía: “*Las mujeres viven como murciélagos o Búhos, trabajan como bestias y mueren como gusanos*”; su escritura también está deformada por el odio, por la ridiculización de que fue objeto, por la descalificación a su comportamiento, tildado de tosquedad “*impropia de una hembra de alto rango educada en la corte*.” Su rebeldía la llevó a encerrarse a vivir sola en Welbeck. “*La loca duquesa se convirtió en el coco con el que se asustaba a las chicas inteligentes (...) puesto que las mujeres sensatas y modestas no podían escribir libros.*”

I.15.4. Las autoras inglesas del siglo XIX: Jane Austen



Jane Austen

Durante la década de 1880 las virtudes propias de la rectitud victoriana incluían integridad moral, ortodoxia religiosa, reserva sexual, trabajo duro y una creencia confiada en el progreso personal y social. Y, sin embargo, a partir de esta década, dichos valores, creencias y estándares de comportamiento social y personal encontrarían oposición en una nueva generación de escritores e intelectuales. En efecto, la literatura de los últimos 20 años del siglo XIX trata de reevaluar los criterios anteriores, y, para este

desmembramiento de las normas victorianas, para articular este periodo volátil e inseguro, fue fundamental el papel que jugaron las mujeres al exponer, a través de su vida y de su obra, argumentos contemporáneos en torno al sexo, al matrimonio y al género femenino.

La escena victoriana se vio, en efecto, alterada por la aparición de un grupo de mujeres que se rebeló en contra de los patrones de género vigentes, que veían en el ángel del hogar –la mujer sometida a su esposo, a la vez que madre amantísima y sacrificada- el modelo de femineidad auténtica. Frente a esta imagen estereotipada, que circunscribía a la mujer al ámbito doméstico y la crianza de sus hijos, las New Women, o “Mujeres Nuevas” - que así es como se conoce a dicho grupo -, defendieron su derecho a decidir por sí solas sobre sus vidas sin la intermediación del varón, a trabajar fuera del hogar y a desarrollar sus capacidades intelectuales en igualdad de condiciones. Las Mujeres Nuevas llevaron una vida más independiente que la tradicional de la mujer victoriana: algunas estudiaron en la universidad, muchas de ellas trabajaron en puestos remunerados, mientras que otras lucharon en defensa de los derechos de la mujer

Como asegura la escritora Amelia Villanueva Ramírez, Jane Austen “fue la primera escritora de masas que se atrevió a criticar explícitamente determinados comportamientos y hábitos masculinos de una sociedad que no le daba a la mujer los mismos derechos que a los

hombres, pues era considerado que una mujer con conocimiento era “una mujer de peligro”.²⁶² En efecto, Jane Austen reclama el derecho de la mujer a decidir con quién y cuándo quiere casarse. Sus heroínas han recibido una educación que va más allá del canto y el bordado, saben de literatura y política, y se indignan cuando los hombres les niegan la oportunidad de cultivarse.

Asimismo, Virginia Woolf considera que Jane Austen es “la mayor escritora, porque no intenta escribir como un hombre (...) Todas las demás mujeres lo hacen; por esa razón yo no las leo.”²⁶³ Se trata de un punto de vista femenino, pero no feminista, que ridiculizaba los arquetipos de jovencitas de aquel entonces, aficionadas al reciente romanticismo novelesco. La propia Virginia Woolf destaca la valentía de estas novelistas que, “desoyendo la perpetua amonestación del eterno pedagogo: escribe esto, piensa lo otro”, fueron capaces de escribir como escriben las mujeres, utilizando un lenguaje y valores propios, como sucede en las obras de Austen y en las de Emily Brontë.

Jane Austen fue, sin duda, la gran escritora de su generación; nació a fines del siglo XVIII en Inglaterra, en un contexto histórico en el que la participación de la mujer estaba limitada a prepararse para ser una buena esposa, pero, en las seis novelas que escribió, reivindicó el rol de la mujer en la sociedad inglesa de una forma nunca vista antes. Austen fue una de las prosistas más excelentes y precisas que ha conocido la lengua inglesa, tan diáfana y brillante que incluso quienes no hemos nacido en ese idioma nos podemos dejar llevar sin dificultad por el flujo de sus palabras. Concorre además en Jane Austen la circunstancia de ser una de las escritoras más apreciadas por los hombres más escépticos.²⁶⁴ Y, sin embargo, la obra de Jane Austen se ocupa principalmente de reflejar la vida de las muchachas que nacían en el seno de la baja aristocracia rural inglesa, con sus monotonías, sus pequeñas intrigas y sus expectativas cifradas, casi siempre, en el matrimonio con un joven de valía y posición que, al mismo tiempo, no resultara demasiado insoportable. De baile en baile, de vacaciones en vacaciones, de compromiso en compromiso, de boda en boda. ¿Qué tiene entonces que la hace tan fascinante? ¿Qué valores tiene su literatura para haberla aupado a un Olimpo tanto de popularidad como de calidad al que pocos autores, no importa su género, pueden aspirar? Es

²⁶² VILLANUEVA RAMIREZ. Amelia: “tomando té con Austen”

<http://radio.rpp.com.pe/minovelafavorita/jane-austen-%C2%BFuna-feminista-de-su-epoca>

²⁶³ VILLANUEVA RAMIREZ. Amelia: *Ibid.*

²⁶⁴ SILVA, Lorenzo: *La Mirada Femenina*. Es célebre el caso de Disraeli, resabiado ministro de Su Graciosa Majestad Británica, de quien se decía que había leído *Orgullo y prejuicio* nada menos que diecisiete veces. www.lorenzo-silva.com/mirada.htm

posible que Virginia Woolf nos vuelva a brindar la clave: "Las chicas de quince años están siempre riendo. Pero lo mismo están llorando al momento siguiente. No tienen un apostadero fijo desde el que puedan ver que hay algo eternamente risible en la naturaleza humana. Jane Austen, sin embargo, era diferente. A los quince años tenía pocas ilusiones acerca del resto de la gente y ninguna acerca de sí misma. Cualquier cosa que escribe está acabada y cerrada y puesta en relación, no con el personaje, sino con el universo. Es impersonal, inescrutable."²⁶⁵

Así, hablando de esta manera particular de escribir de las mujeres, podemos entender mejor cómo se identifica la novela, un género reciente, como el espacio idóneo de desarrollo de la escritura femenina, puesto que permite a las escritoras desarrollar un lenguaje propio y, a la vez, resulta un medio más conciso mediante el que expresarse.

²⁶⁵ SILVA, Lorenzo: *Ibid.*

I.16. MIENTRAS TANTO, AL OTRO LADO DEL ATLÁNTICO...

También en Estados Unidos, a finales del XIX y ya entrado el siglo XX, gran número de mujeres se sumaron a la causa de la igualdad sexual dentro del matrimonio y en el trabajo, y lucharon para garantizar el voto femenino en las elecciones.

Pero, ¿qué significaba ser un artista de *fin de siècle*? Especialmente para escritores y escritoras, un tipo de sofisticación de salón: fumar cigarrillos turcos, leer y traducir a los franceses, junto a otros intelectuales revolucionarios, como Aubrey Beardsley u Oscar Wilde, y sus precursores, Swinburne, Whitman o Baudelaire. En los periódicos norteamericanos de los años 1880 y 1890, la "New Woman" de finales del siglo XIX y principios del XX era un término prácticamente sinónimo al "feminista" actual: para algunos, un término de burla y desdén; para otros, un grito desesperado. La gran diferencia entre estas escritoras y sus predecesoras es que se empieza a considerar el "egoísmo", es decir, la habilidad de anteponer las ambiciones literarias a los quehaceres domésticos. Los años 70 y 80 fueron "una época de solteras" con estilos de vida solitarios e individualistas. Estas escritoras escribían sobre los conflictos entre maternidad y creatividad literaria, llegando a la conclusión de que la realización literaria exigía el sacrificio de los impulsos maternales.

Centrándonos en este incipiente movimiento feminista estadounidense, no podemos pasar por alto el nombre de Elaine Showalter. Sus teorías influenciaron a muchas contemporáneas, y han servido de base a numerosos enfoques teóricos feministas posteriores.²⁶⁶ En su obra *A Literature of their Own*, Showalter analiza los textos de escritoras inglesas del siglo XIX, y demuestra "que el desarrollo de esta tradición es similar al de cualquier otra subcultura literaria." La escritora considera que "la tipología inglesa es fácilmente aplicable a la tradición literaria femenina norteamericana. La fase femenina en la literatura norteamericana del siglo XIX eran las autoras de 'best-sellers' Louisa May Alcott, Susan Warner o Harriet Beecher Stowe, que, si bien escribieron ficción antisurreccionista, era un tipo de novela que idealizaba los valores de la mujer virtuosa, decorosa y hogareña, en su esfera doméstica"²⁶⁷. La fase feminista, sería, pues, la que va de 1880 a 1930: escritoras que

²⁶⁶ Citado en "conceptos teóricos de Elaine Showalter en el texto cuentos de mi tía panchita de Carmen Lyra Gilda Pacheco Acuña: SHOWALTER, E. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press. 1977

²⁶⁷ SHOWALTER, E.: *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press. 1977

tenían un alto sentido de pertenencia a una hermandad de mujeres. Algunas escritoras feministas, como Lady Florence Dixie en Inglaterra y Charlotte Perkins Gilman en los Estados Unidos, llegaron incluso a imaginar utopías feministas, “mundos gobernados por mujeres.”²⁶⁸

Pero, aparte de estas fantasías utópicas, las mujeres empezaron a explorar la experiencia femenina y a denunciar actitudes patriarcales no de forma solapada, sino abierta y directa. Surgió un nuevo género realista, que se ha llegado a llamar "regionalismo femenino"²⁶⁹ en el que algunas escritoras presentaban relaciones tumultuosas entre hombres y mujeres, problemas del matrimonio desde el punto de vista de la mujer, experiencias y derechos sexuales, o visiones alternativas sobre la maternidad. El matrimonio, destino de toda novela decimonónica, y la resolución de todos sus problemas (incluidos los de la supuesta heroína), se convierte ahora en el origen de la narrativa y de todos los problemas de aquella. A partir de la década de 1890, la “new woman” llenó de fuerza e inspiración las novelas y relatos de escritoras como Kate Chopin, Alice James, Charlotte Perkins Gilman, Edith Wharton, Ellen Glasgow y Willa Cathe.

“Las “mujeres nuevas” y los “ángeles del hogar”

El término “new woman” fue utilizado por primera vez por la novelista radical Sarah Grand en un artículo publicado en el *North American Review* en Mayo de 1894. Esta novelista fue el centro de una tremenda polémica por no “elegir el camino convencional de la mujer burguesa del matrimonio y la maternidad.”²⁷⁰ Llegó incluso a ser acusada de ser la instigadora de la segunda caída del hombre por sus transgresiones contra las distinciones de sexo, género y clase.

Como ya se ha apuntado anteriormente, en las novelas que tomaron partido a favor de la Mujer Nueva, subyace la lucha entre un orden social y moral caduco, lleno de incoherencias, y otro orden considerado evolucionario, representado cada uno por un modelo femenino definido: el ángel o mártir del hogar, y la Mujer Nueva. Muchas fueron las

²⁶⁸ como *Gloriana* (1890), la mujer política por excelencia de Dixie, revoluciones feministas, y nacimientos de vírgenes. En *Herland*, Perkins Gilman imaginó una utopía de amazonas en la que las mujeres se reproducían de forma espontánea en una meritocracia maternal.

²⁶⁹ Es interesante consultar la obra DE ELLIOTT, EMORY (ed.) *Columbia Literary History of the United States*. New York: Columbia University Press, 1988

²⁷⁰ Interesante ver obra de GRAND, S. (1893), *The Heavenly Twins*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992

imágenes utilizadas para reflejar el ahogo físico y emocional de las mujeres obligadas a representar toda su vida el papel de ángeles del hogar. Como la profesora María del Mar Pérez Gil nos apunta en su ensayo sobre el tema, “son imágenes angustiosas, como las de la jaula en la que se sienten atrapadas de por vida, las cadenas y las vendas que aprisionan todo su cuerpo, o la grieta estrecha que las inmoviliza y de la que no pueden salir”²⁷¹. Con todo lo dicho, es fácil adivinar que la lucha de las Mujeres Nuevas en contra de las convenciones sociales no iba a resultar, ni mucho menos, sencilla. Algunas mujeres lograron ganar esa batalla, pero muchas otras se quedaron a mitad de camino, al no conseguir superar el obstáculo más complicado de todos: la incompreensión familiar.²⁷²

Las escritoras que defendieron a la Mujer Nueva se rebelaron en contra del estereotipo antes señalado – el ángel del hogar – al que consideraron artificial y caduco. Este “ángel” constituía un símbolo venerado de virtud, dulzura, delicadeza, entrega maternal, obediencia conyugal, pureza y devoción, apoyo del marido, y ejemplo de generosidad y perdón en los momentos de debilidad moral de éste. El hombre consideró a esta mujer superior moralmente a él, la ‘guardiana de su alma’. La natural esfera del ángel era el hogar, del que lograba hacer un “santuario”, como indica la reputada profesora especializada en le época victoriana, Carol T. Christ: “el remanso donde aún podían mantenerse vivos los valores morales y religiosos tradicionales, amenazados en la esfera pública.”²⁷³ En la novela *The Heavenly Twins* (1893), de Sarah Grand, se reprueba la conducta de la esposa-mártir, que guarda silencio ante los vicios y flaquezas del marido, permitiendo así que la degeneración moral siga extendiéndose. Para Evadne Frayling, una de las protagonistas, es un error que la mujer perdone a su esposo, creyendo aún que puede reconducirlo por el buen camino, pues -como sentencia- los hombres no cambiarán mientras las mujeres sigan perdonándole todo; Evadne considera la idealización del sacrificio femenino un mal social que debe ser erradicado. En *The Daughters of Danaus*, la escritora Mona Caird acusa a la mujer angelical de no tener el valor suficiente de romper las cadenas del silencio y la sumisión, condenando a sus hijas a vivir la misma vida que ella, o a sufrir el castigo de la sociedad si se rebelan.

²⁷¹ PÉREZ GIL, M^a del mar: (2003), “El fin de siglo y ‘The New Woman’”, en S. Caporale Bizzini – A. Aragón Varo (Ed.), *Historia crítica de la novela inglesa escrita por mujeres*. Salamanca: Almar pp. 154, 147-165

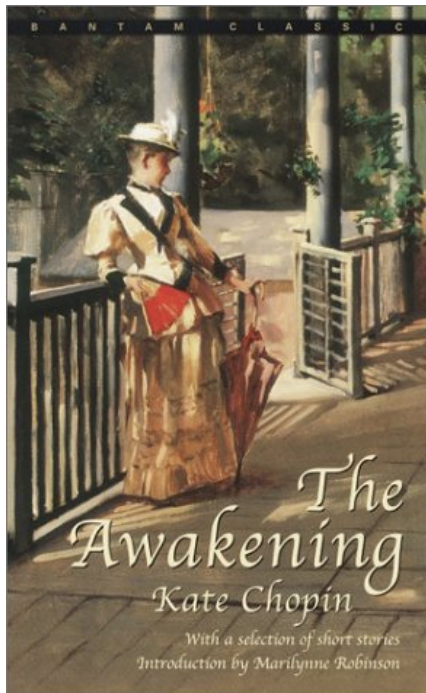
²⁷² En *The Daughters of Danaus*, una novela del año 1894, MONA CAIRD utiliza el símil de la telaraña queriendo así mostrar la falta de libertad que sufrían muchas mujeres. En esa telaraña vivían atrapadas, sin poder escapar, y la lucha por liberarse las iba dejando lisiadas de partes de su ser.

²⁷³ CHRIST, C. (1977), “Victorian Masculinity and the Angel in the House” en M. Vicinus (ed.), *A Widening Sphere. Changing Roles of Victorian Women*. London: Methuen: 146-162.- CUNNINGHAM, G. (1978), *The New Woman and the Victorian Novel*. New York: Harper & Row p. 146

Así pues, como estamos viendo, la literatura se convirtió en una valiosa plataforma desde la cual las Mujeres Nuevas criticaron este caduco ideal; sin embargo, en cierto modo, la Mujer Nueva no abandonó el papel de guía espiritual, sino que su misión se transformó, pues ahora era el conjunto de la sociedad y su código moral lo que se proponían reformar, un código que consideraban arbitrario, sórdido, injusto e inmoral; en palabras de Elaine Showalter: “la Mujer Nueva aplicó a gran escala la teoría victoriana de la influencia moral femenina, haciendo de la sociedad, y no ya de la esfera doméstica, su campo de actuación.”²⁷⁴

Dos ejemplos de New Women: Kate Chopin y Edith Wharton

- **Kate Chopin (1851-1904):**



Kate Chopin

Esta escritora norteamericana encaja perfectamente en el modelo que hemos mencionado antes, el de “novelas del despertar”, ya que su literatura constituye una franca exploración de cómo una mujer de finales del siglo XIX despierta a las limitaciones de su vida e inicia una transformación en la que intenta alcanzar la independencia sexual y emocional. Desde el comienzo de su carrera, los relatos de Chopin fueron estudios sobre la emancipación femenina. Estilísticamente, además, eran relatos más avanzados y vanguardistas que los relatos escritos por otras mujeres de la época, y es que Chopin bebió de las fuentes de naturalistas como Zola o Howells, y, sobre todo, de los relatos "directos y sencillos" de Maupassant, al que definió como "un hombre que ha escapado de la tradición

y la autoridad, que se ha metido dentro de sí mismo y ha mirado hacia la vida a través de su propio ser y con sus propios ojos".²⁷⁵

²⁷⁴ SHOWALTER: Op. Cit. pp. 183, 184

²⁷⁵ DURAN. Isabel. *Autobiografía: Versiones femeninas en la Literatura Norteamericana del siglo XX*. Universidad Complutense: Madrid, 1992. p. 20 - 60

En su novela más famosa, *The Awakening (El Despertar)*,²⁷⁶ su protagonista Edna Pontellier “despierta” al hecho de que no está viviendo por sí misma, sino para obedecer a los roles sociales de esposa y madre dictados por la época y por su clase social, pero ella misma decide descubrir su potencial, que lleva tantos años escondido bajo un mero disfrute del arte. El creciente deseo de Edna por pintar no es solo un deseo de escapar del apabullante tedio que impregna su pequeña sociedad, es también un deseo de expresar una percepción distinta del Yo.

Edna, volcada en su nueva faceta de artista, sueña con el regreso de su amado Robert, que se fue a Méjico para huir de su amor, mientras tiene un *affaire* extramatrimonial con el seductor Alcee Arobin. Progresivamente, se va dando cuenta de que no puede alcanzar la autonomía que ansía, y acude al lugar donde se sintió libre por primera vez: el mar. Allí pondrá fin a su vida.

La publicación de *The Awakening*, en 1899, fue un auténtico escándalo. Y es que aunque la "new woman" de finales del siglo XIX, que exigía igualdad social, económica y política, ya era un tema corriente en las discusiones y en la ficción de la época, el retrato de una mujer tan sensual e independiente como Edna Pontellier era más de lo que los críticos podían permitirse pasar por alto.²⁷⁷ En todo caso, *The Awakening* fue descrito como "veneno trivial y sórdido", "esencialmente vulgar" y "enfermizamente introspectivo y de sentimientos mórbidos". Chopin se sintió herida por estas críticas y por el ostracismo social que le acarrearón, y no volvió a publicar ninguna otra novela: como en tantas otras ocasiones, la autora había sido castigada por el comportamiento de su heroína.

²⁷⁶ Vease CHOPIN, Kate. *The Awakening* (ed. Nancy A. Walker). New York: St. Martin's Press 1993

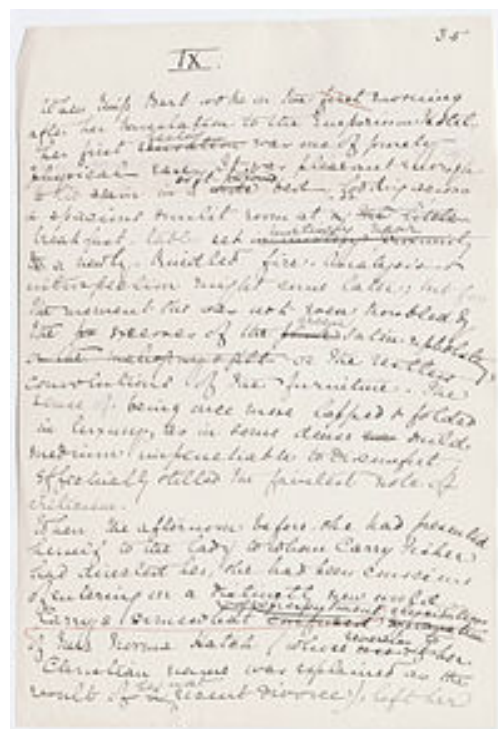
²⁷⁷ Kate Chopin, una viuda de 33 años con 6 hijos, ya era conocida por ser independiente, fumar, y coquetear con Albery Sampite. Sacó a flote el negocio de su marido, hizo dinero, y después regresó a Nueva Orleans para convertirse en escritora. A los 39 años publicó por primera vez sus relatos, sobre mujeres independientes y rebeldes, y durante su corta vida como escritora (poco más de diez años), escribió dos novelas, más de 150 relatos y bosquejos, bastante poesía, reseñas y crítica literaria. Citado por Isabel Durán Jiménez Rico, Catedrática del Departamento de Filología Inglesa de la Universidad Complutense de Madrid.

▪ **Edith Wharton (1862-1937):**

Wharton nació durante la guerra civil americana, y creció en un selecto segmento de la clase alta neoyorquina, el más cercano a la aristocracia europea, por lo que siempre estuvo expuesta a esa sociedad dominada por los nuevos ricos y millonarios, personajes con los que puebla sus novelas. Antes de los cinco años, viajó con sus padres a Europa, donde viviría seis años, y, tras su matrimonio con Edwards Robin Wharton a los 23 años, también pasaría parte de cada año en el viejo continente: en Italia primero y en París después, donde se estableció en 1907, y donde viviría rodeada de princesas y duquesas, novelistas, historiadores y pintores, hasta su muerte treinta años después.



Edith Wharton. Foto 1913



Página original of the House of Mirth

Sin embargo, Edith Wharton no fue una mujer feliz. Durante su infancia solitaria, entre una madre artificial y un padre distante, su fuerte entusiasmo literario asombraba a su familia y a su círculo de amigos, nada intelectuales o imaginativos. Su matrimonio de

conveniencia con un hombre de buena familia, mucho mayor que ella, fue un error que acabaría en divorcio 20 años después, y, aunque Wharton empezó a publicar a los 29 años, siempre estuvo dividida entre las demandas sociales de su vida privada y sus ambiciones literarias, que la convertían en una extraña dentro del mundo de su marido.

La obra de Wharton marca un momento clave en la ficción norteamericana, en el que las transiciones sociales del siglo hicieron posible que la novela costumbrista europea encontrara su expresión en los Estados Unidos. Nacida y educada en el Nueva York patricio, ese fue el mundo que más directamente conocía y que más inspiró la crítica de sus novelas. La fuerza de su escritura, como la de la escritora inglesa George Eliot, parte de su creencia en que los compromisos morales son absolutos, y violarlos solo pone en peligro todo el entramado social y personal. Es decir, a diferencia de muchos de sus predecesores, Wharton no pudo hallar una alternativa a la vida socialmente constreñida que conoció personalmente; en efecto, su ficción bebe de sus propias experiencias: la rancia sociedad neoyorquina, y, posteriormente, la percepción que se tiene de esa sociedad desde el otro lado del Atlántico. La profesora Isabel Durán considera que “acaso sea Wharton la historiadora social más perspicaz de la literatura norteamericana, poseedora de un talento semejante al de Henry James para manipular el sentido del lugar; es decir, para presentarlo como una realidad dramática y moral palpable.”²⁷⁸ Su gran tema, por lo demás, es la interacción entre el cambio social y la vida individual empobrecida o en paulatina tribulación.

A partir de 1903, la figura más eminente del círculo de amigos de Wharton fue Henry James, amistad esta que hizo mucho daño a la apreciación literaria de la escritora, pues constantemente se la consideró como el “eco”, o la imitadora de su “maestro”. Sin embargo, la gran diferencia radicaba en el enfoque que uno y otra daban a los temas que trataban; mientras que James se recreaba en detallar lo universal de la sociedad en la que se mueve, revistiendo el mundo de los ricos y expatriados de una significación casi mítica, los intereses de Wharton eran otros. En palabras de Isabel Durán, “Wharton es más realista en este sentido, en tanto en cuanto su mayor inquietud era inspeccionar y describir meticulosamente los quehaceres y cambios de la vida social norteamericana.”²⁷⁹ Como sus contemporáneos naturalistas, también exploraba el sentimiento de la posibilidad que se niega al individuo, o de la aspiración personal que se ve ahogada por la hostilidad social.

²⁷⁸ Óp. Cit. p.80

²⁷⁹ *Ibíd.*

María Helena Barrera, autora de *El rostro de Edith Wharton* coincide con Isabel Durán en que, aunque se la consideraba como una autora de menor importancia, discípula de Henry James, su estilo, tramas y personajes eran totalmente distinto a los del famoso escritor; sin embargo, “el que Wharton hubiese pertenecido a la élite social neoyorquina potenciaba argumentos sobre una presunta superficialidad, prejuicios también originados por su independencia como mujer y escritora: Wharton no solo llegó a poseer el cuarto propio preconizado más tarde por Virginia Woolf, sino mansiones en los Estados Unidos y en Francia.”²⁸⁰ La misma autora comenta que resultaba difícil “aceptar, particularmente en una dama de su tiempo, la presencia de un ánimo creativo tan cáustico y tan penetrante, tan pesimista y entregado a un naturalismo sin ambages.”²⁸¹ Esas y otras características la convirtieron, ya en vida, en una anomalía entre sus contemporáneos. A pesar de ello, incluso los observadores más adversos a contender con su talento debieron, más tarde que temprano, aceptar su presencia dentro del canon literario estadounidense

Siguiendo el consejo de James, Wharton escribió *The House of Mirth* (“La casa de la alegría”) en 1905.²⁸² La novela fue todo un éxito, y convirtió a su autora en un personaje famoso. *The House of Mirth* es la historia de las últimas fases de la vida de la joven y bella Lily Bart, una chica rica venida a menos de la sociedad neoyorquina, que es moralmente incapaz de meterse en un matrimonio por conveniencia, pero que tampoco tiene el coraje suficiente como para aceptar la vida amorosamente plena pero socialmente inaceptable que le ofrece el inteligente e independiente Lawrence Selden; finalmente, Selden va a proponerle matrimonio, pero la encuentra muerta en su cama, víctima de una sobredosis de narcóticos.

Como en *The Awakening*, nos encontramos ante una protagonista con sensibilidad artística, cuyos potenciales nunca llegan a realizarse debido principalmente a las coacciones y limitaciones que la sociedad impone a la mujer; la naturaleza sofocante de esas coacciones sociales y culturales se transmiten a través de metáforas o imágenes de encerramiento claustrofóbico, y de despertares a esas limitaciones; despertares que llevan a las protagonistas a un mayor autoconocimiento y, por ende, al descubrimiento de la disparidad entre sus nuevos “Yos” descubiertos y la naturaleza del mundo.

²⁸⁰ BARRER, Maria Helen: Prolog. *El rostro de Edith Wharton*. HelenaBarrer
<http://hermanocerdo.com/2012/02/el-rostro-de-edith-wharton>

²⁸¹ Ibid

²⁸² Vease WHARTON, Edith: *The House of Mirth* (ed. Shari Benstock). New York: St. Martin's Press, 1994.
<http://hermanocerdo.com/2012/02/el-rostro-de-edith-wharton/>

De su último período creativo cabe destacar su autobiografía, *A Backward Glance* (1934), y su novela *The Age of Innocence*, ganadora del premio Pulitzer de 1921, que explora el Nueva York de la década de 1870 y que, a través del triángulo amoroso que forman Newland Archer, su esposa May Welland, y su prima y amante Ellen Oleska, retorna a los temas recurrentes del esfuerzo por escapar de los convencionalismos, que acaba con un regreso a la conformidad; es decir, la insalvable distancia entre la vida real de cada uno y la vida interior de la mente y de los sentimientos.

El enfoque feminista: Elaine Showalter

Showalter, como ya hemos dicho, fue una importante autora feminista; inventó el término “ginocrítica”, el cual define como un marco teórico femenino que se concentra en la creatividad femenina y que abarca estilos, temas, imágenes y tradiciones literarias.²⁸³ En su artículo titulado *Towards Feminist Poets*, la autora expande este concepto, argumentando que comienza “en el momento en que nos liberamos de los lineamientos absolutos de la historia literaria masculina, dejamos de calzar como mujeres entre las líneas de la tradición patriarcal y nos enfocamos en un nuevo mundo visible de cultura femenina.”²⁸⁴ Showalter habla de una fase femenina (1840-1880), durante la cual las mujeres escritoras imitaron la tradición patriarcal, confiriendo a sus personajes femeninos papeles secundarios; una fase feminista (1880-1920), durante la cual las escritoras reclamaban derechos y protestaban sobre su condición subordinada dentro de la sociedad machista, y una fase de mujer (1920 al presente) en donde el interés se centra en los textos de mujeres y en la mujer misma.²⁸⁵

Según Showalter en la fase feminista se destaca, entre otras características, un rechazo a las posiciones de feminidad, un sentimiento de injusticia hacia la posición de la mujer dentro de la sociedad, una protesta social contra el gobierno, las leyes y los diversos campos, como la educación y la medicina, y una redefinición del rol de la escritora como una responsabilidad de ella para con las otras mujeres y un rechazo a la pasividad y la falta de competitividad de la mujer en la sociedad, sus limitaciones económicas y su privación de un espacio personal interno.

²⁸³ GUERIN, Alfred: *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. New York Oxford University Press. 1999 p. 200

²⁸⁴ SHOWALTER, Elaine: ed.1985. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. New York: Pantheon Books. p. 131

²⁸⁵ Ibid. p. 230

Elaine Showalter contempla la literatura desde una perspectiva didáctica, a través de la cual siente que se debe concienciar a la mujer sobre su propia identidad y sobre su posición en la sociedad; claro está que el movimiento del sufragio femenino constituyó un factor importante que cualquier escritora de esta etapa no puede ni debe evadir: en muchos casos, la literatura escrita por mujeres durante esta etapa se politiza. La propia Showalter afirma que las escritoras no pueden permanecer neutrales, aunque, en algunos casos, el unirse al movimiento no implica abandonar las distinciones de clases y su privilegio de ser damas; por otro lado, muchas mujeres, paradójicamente, dan lo que puede ser visto como un paso atrás al involucrarse, y dedican su obra a analizar la sensibilidad femenina.²⁸⁶

Showalter aclara que, más que en el relato de la experiencia femenina, la escritora debe centrar su interés y talento en la formación de una conciencia femenina, citando una vez más a Virginia Woolf como el mejor ejemplo; de esta manera, reivindicará el uso de técnicas literarias experimentales en boga en la época, como el flujo de conciencia a manera de percepción femenina, enfatizando la multiplicidad de asociaciones que se dan en la mente humana. Además, la idea de que la escritora debe gozar de educación, de independencia económica y de privacidad - lo que Woolf llama “a room of one’s own” (un cuarto propio) - para poder realizarse profesionalmente, sigue perfectamente vigente.

En la nueva literatura femenina, las mujeres se presentan como heroínas, víctimas de una sociedad que ni las comprende ni desea entenderlas. Así, Showalter afirma que las heroínas pasan a ser chivos expiatorios de las propias escritoras lo que demuestra la tensión entre su vida profesional, su imagen y rol social, y su vida privada: “el problema que la escritora sufre es sacrificar el desarrollo personal y la libertad de artista por una tarea cultural colectiva.”²⁸⁷

Una habitación propia: Virginia Woolf

Hemos hecho referencia varias veces al concepto de “room of one’s own”, unas veces entendido de manera real, y otras como metáfora. La denominación procede del excelente ensayo de Virginia Woolf del mismo nombre; en esa obra, la autora londinense destaca que en la narrativa escrita por hombres identifica tan desmesurada presencia del Yo que llega a

²⁸⁶ SHOWALTER, E.: *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press. (1977), p. 239

²⁸⁷ SHOWALTER, E.: (1977), *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press. p. 318

parecerle aburrida. Encuentra, además, una afirmación de la superioridad masculina: “no solo celebran virtudes masculinas, imponen valores masculinos y describen el mundo de los hombres; la emoción (...) que impregna estos libros es incomprensible para una mujer.”²⁸⁸

El ensayo, tan extenso y complejo que rebasa con creces la extensión que podríamos dedicarle en estas líneas, resulta en definitiva imprescindible para la historia de la literatura feminista.

La muerte: el último recurso de la heroína

A lo largo de la historia de la novela, la muerte siempre ha sido un recurso recurrente de la ficción amorosa. Ya en 1791 y 1797, dos de las primeras novelistas americanas, Susanna Rowson y Hannah Foster, utilizaron la extendida fascinación popular por "los fatales efectos de la seducción" en sus novelas.²⁸⁹ Esta fórmula se repite no sólo en las novelas de escritoras poco conocidas de los siglos XVIII y XIX, sino también en las de varias escritoras ilustres: la necesidad de impulsar a una heroína hacia aspiraciones más humanas conduce, con frecuencia, a desenlaces tan trágicos como inesperados. Y, habiendo dicho esto, nos encontramos ante la eterna pregunta: ¿acaso sólo la muerte puede permitir a la heroína escapar de las cadenas de su prisión cotidiana? De hecho, frecuentemente se compara a una novela como *The Awakening* con *Madame Bovary* por la similitud del tema. Ya en 1899, cuando se publicó, Willa Cather, que reseñó el libro para el *Pittsburgh Leader*, la denominó "la Bovary Criolla. "

Volviendo a *Madame Bovary*, el suicidio de Emma fue considerado en su día como el castigo decimonónico por la transgresión femenina contra la moralidad; sin embargo, las más recientes lecturas feministas lo consideran un abrazo heroico y transcendentalista, símbolo de independencia, y una simbólica resurrección hacia el mito. A partir de los años 70, Emma empezó a ser leída no como una mujer egoísta e inmoral, sino como una persona inmersa en un momento histórico específico, con unos rasgos personales que influirían en el curso de su vida y de su muerte, algo que en el siglo XIX era impensable en una mujer, puesto que

²⁸⁸ Op. Cit. p. 160

²⁸⁹ *Charlotte Temple* y *The Coquette*, con las que lograron excitar a su audiencia, a la vez que servían en bandeja la necesaria catarsis de compasión por la muerte de las heroínas. En estas novelas la joven ingenua, desviada hacia el mal camino por el aburrimiento que le producen los pretendientes socialmente aceptables y su vida de sofocante rutina, se escapa con un galán hacia una nueva vida que promete ser emocionante, para encontrarse después arruinada y castigada con la muerte, bien por suicidio, o bien al parir un hijo ilegítimo consecuencia de esos amores ilícitos. Citado por Isabel Duran en "Fin de siglo, literatura Femenina".
<http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/02/20019.asp>

implica abdicar de sus responsabilidades domésticas en favor de sus propias aspiraciones y necesidades. Nos parece oportuno a este respecto remitirnos de nuevo a Isabel Duran, que afirma que “la crítica feminista ve esta conclusión como una forma de escapar del cliché por el cual las mujeres que transgredían las normas sociales debían ser castigadas con la muerte (Emma Bovary, Tess, Lily Bart en *The House of Mirth*, de Edith Wharton, Maggie Tulliver, Anna Karenina...)”²⁹⁰ Así leído, el final sería una experiencia trascendente en la que Emma alcanza la reconciliación consigo misma, y no como el poder de la sociedad contra la rebeldía femenina.

En ese mismo sentido de muerte y renovación, Isabel Duran apunta, citando a la autora inglesa Annis Pratt que “la última fase de los viajes femeninos hacia el renacer es la aparición de personalidades transformadas, andróginas y poderosas en las mujeres, que al principio eran perfectamente sumisas y complacientes con la sociedad; y, por lo tanto, con frecuencia terminan con el castigo a la mujer buscadora, o su liberación, según leamos ese final, por su éxito en este peligroso y revolucionario viaje hacia su interior.”²⁹¹

Metáforas compartidas: el simbolismo femenino

Significativamente, muchas novelas escritas por mujeres en el siglo XIX y XX tienen configuraciones metafóricas comunes en torno a espacios, especialmente la habitación, la casa, la tierra y el mar. Más concretamente la oposición dormitorio o casa/mar es un principio estructurador de mucha de la ficción femenina. La habitación a menudo se utiliza como metáfora del confinamiento físico y psicológico al que se ven sometidas las mujeres. En ninguna obra femenina se ve tan clara esta metáfora como en *The Yellow Wallpaper* (1892), de Charlotte Perkins Gilman (1860-1935). El tema de este relato es la crítica a lo que se llamaba "confinamiento solitario", una práctica que se creía positiva para el paciente, pero que en realidad no hacía sino incrementar su ansiedad y que, a menudo, llegaba a provocar el suicidio.

En el polo opuesto, encontramos la sensación de espacio y libertad, representado en los espacios abiertos y en el mar. Los "sentimientos oceánicos" constituyen la base de una metáfora con bases religiosas, psicológicas y literarias; se utiliza para expresar la sensación de libertad y de desprendimiento del cuerpo o de la materia, y de la aprehensión de la unicidad

²⁹⁰ Op. Cit. p. 60-80

²⁹¹ Véase PRATT, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction* Brighon, The Harvester Press. 1982

universal que a menudo se experimenta en los mares abiertos (ya desde épocas antiguas los poetas nos han ofrecido narraciones de esta experiencia, a menudo de boca de marineros que se hacían a la mar). Es decir, si el reconocimiento implícito de las restricciones y el confinamiento social se expresa a través de metáforas de reclusión, la sensación de un "Yo" existente más allá de esas restricciones se expresa en mucha ficción femenina, y, desde luego, en *The Awakening*, a través de metáforas de fluidez y escape de esas fronteras: no es casualidad que Edna Pontellier sólo sea feliz cuando está en la costa, y que, al final del verano, cuando regresa al hogar conyugal en la ciudad, sienta que le falta la respiración, manifieste deseos de destruir todos los objetos a su alrededor (de hecho, rompe un jarrón en pedazos), y todo lo que vea en torno a su hogar le parezca "parte y parcela de un mundo extraño que ahora era su antagonista". El matrimonio, para las mujeres creativas de *The Awakening* y *The Yellow Wallpaper* es un encierro cada vez más sofocante; por eso, las habitaciones, las casas y las fronteras son importantes en los argumentos de ambas obras, como metáforas de la manera en que la sociedad rehúsa dejar a las mujeres ir más allá de la "habitación" cultural y convencional del matrimonio y la maternidad.

Una reflexión a modo de conclusión: ¿mereció la pena el despertar?

Edna Pontellier, transformada y andrógina, se baña desnuda, emulando al hombre de sus visiones, y, ya liberada de pudores y miedos, se lanza a disfrutar del íntimo y sensual abrazo del mar. Y nos quedamos con el consuelo de que, para Edna, sí ha merecido la pena despertar:

Yes (...) the years that are gone seem like dreams -if one might go on sleeping and dreaming- but to wake up and find... oh well!, perhaps it is better to wake up after all, even to suffer, rather than to remain a dupe to illusions all one's life

(Sí (...) los años pasados me parecen sueños – si uno pudiera continuar durmiendo y soñando – pero despertar y encontrar... ¡está bien!, quizás sea mejor despertar después de todo, incluso sufrir, mejor que seguir siendo una boba que viva de ilusiones toda su vida.)²⁹²

²⁹² PERTESEN, K y WILSON, J J-J- Wilson (1976) *Women Artists Recognition and Reprisal from the Early Middle Ages in the Twentieth Century*. Londres. Harper Row 1978

I.17. CONTEXTO ARTISTICO

I.17.1. En busca de la mujer artista

En su artículo “Why Have There Been No Great Women Artists?” (“¿Por qué no han existido grandes mujeres Artistas?”), la historiadora del arte Linda Nochlin abrió una nueva línea de investigación en su campo. Como apunta Patricia Mayayo, “el siguiente paso consistía en demostrar, en contra de lo que sostenía la historia del arte tradicional, que sí habían existido mujeres artistas eminentes, pero su presencia se había visto sistemáticamente silenciada en la literatura histórico-artística y en los grandes Museos y Exposiciones.”²⁹³

En el año 1976, Karen Petersen y J.J. Wilson publicaron un libro titulado *Mujeres Artistas: Reconocimiento y Reivindicación desde la Edad Media temprana hasta el siglo XX* con el objetivo de trazar “un panorama histórico general de la obra de las mujeres artistas en la tradición occidental que permitiese cubrir algunos huecos de los libros de historia tradicional.”²⁹⁴. Ese mismo año la ya mencionada Linda Nochlin y su colega Ann Sutherland Harris organizaron en Los Ángeles una ambiciosa exposición denominada “Mujeres Artistas: 1550-1950”, en la que proponían, según rezaba el prefacio del catálogo de la muestra “dar mayor difusión a los logros de algunas excelentes mujeres artistas cuya obra ha sido ignorada debido a su sexo.”²⁹⁵

I.17.2. Mujeres artistas en la Edad Media

Según la tradición recogida por Plinio el Viejo (23-79 d.C.) en su *Historia Natural*, la relación entre mujer y pintura puede ser más estrecha de la que pensamos: para el sabio latino, la pintura fue inventada por la joven hija del alfarero Butades de Sición, al trazar sobre un muro el contorno o la sombra del rostro de su amado cuando partía para lejanas tierras, en el siglo VII A.C.

²⁹³ MAYAYO, Patricia: “Historia de Mujeres, historia del arte”- Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, 2003, 2007- Juan Ignacio Luca de Tena. 15 28027 Madrid- p. 25

²⁹⁴ PERTESEN, K y WILSON, J J- Wilson (1976) OP. Cit. p. 5

²⁹⁵ NOCHLI, L y. SUTHERLAND HARRIS, A “Women Artist: 1550-1950”, Los Ángeles. Los Ángeles County Museum, diciembre 1976-marzo 1977

Tradiciones semíticas aparte, lo cierto es que el primer ejemplo documentado de una obra de arte firmada por una mujer se remonta, sorprendentemente, a la Alta Edad Media. Como es bien sabido, generalmente los artistas del Medievo no firmaban sus obras, y tampoco lo hacían los autores de los manuscritos iluminados, pero en el ejemplar del *Comentario de la Apocalipsis*, del Beato de Liébana, aparece el nombre de Ende, “pintora y sierva de Dios.”²⁹⁶ Asimismo, la participación de mujeres, tanto religiosas como seglares, en el bordado y la fabricación de tapices durante esta etapa de la historia parece innegable, aunque la mayor parte de las mujeres que contribuyeron a producir los ricos frontales de altar que adornaban las iglesias o los elaborados tapices que colgaban en los muros de las grandes residencias medievales permanecen en el anonimato; hay que añadir que el bordado no era una ocupación exclusivamente femenina, ya que existían conventos de monjes que se consagraban a las labores de aguja y talleres profesionales de bordados formados por operarios masculinos.²⁹⁷

I.17.3. El Renacimiento

En el siglo XV comenzó a producirse en Italia un cambio en la valoración social del artista, que se extendió luego por todo el Renacimiento y el Barroco. Los artistas empezaron a reivindicar la consideración de la pintura, la escultura y la arquitectura como artes liberales, ya que requerían una intensa actividad intelectual y espiritual que las alejaba del simple oficio mecánico y artesano al que estaban sujetas en la Edad Media con el sistema gremial. En este momento histórico, la formación de los artistas requiere conocimientos de geometría, física, aritmética y anatomía, disciplinas que por supuesto no estaban incluidas en la formación de las mujeres. Empieza a ser fundamental la copia del natural, y, concretamente, del dibujo del cuerpo humano desnudo, actividad por completo vedada a la mujer, quien, por otro lado, mantiene una absoluta dependencia del varón, pudiendo solamente acceder a la profesión de la mano de un protector, un marido o un padre artista. No sin esfuerzo, los artistas se liberan progresivamente de la “tutela” de los gremios, y se va configurando la imagen del creador tal y como la entendemos en sentido moderno.

²⁹⁶ MAYAYO, Patricia: Op. Cit. p. 27

²⁹⁷ Para un análisis pormenorizado la participación de las mujeres en la producción textil, véase el texto clásico de ROZSIKA PARKER, R., *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Londres, The Women's Press, 1984

Patricia Mayayo considera que “es en el siglo XVI cuando surgen toda una serie de nociones (genialidad, creatividad, excentricidad etc.), como se refleja en el célebre compendio de las biografías de artistas de Giorgio Vasari (*Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*, publicado por primera vez en 1550).”²⁹⁸



Rafael Sanzio. *Baltasar de Castiglione*.
Óleo sobre lienzo. 1514-15

Este proceso de consolidación de la posición social del artista se vio acompañado de un cambio de actitud (al menos en las clases más privilegiadas) hacia la educación de las mujeres. Patricia Mayayo nos muestra un claro ejemplo con la publicación en 1528 del tratado de Baltasar de Castiglione *El Cortesano*, en el que el escritor italiano traza un retrato el cortesano ideal: “uno de los capítulos del libro se hallaba dedicado por entero a glosar las virtudes de la perfecta aristócrata, que no diferían sensiblemente, según Castiglione, de las del cortesano varón; una refinada educación, habilidades para la pintura y el dibujo, la música y la poesía e ingenio en la

conversación.”²⁹⁹ Así pues, no es de extrañar que entre las mujeres artistas del Renacimiento se encuentren algunas de noble extracción: la pintora Catalina Vigri (1413-1463), por ejemplo, que procedía de la nobleza ferraresa, o la artista cremonnese Sofonisba Anguissola (1532-1625). Precisamente sería esta pintora la más destacada, según Patricia Mayayo, “por ser la que representa con mayor exactitud el ideal de aristócrata ilustrada descrita por Castiglione (...); no obstante, su posición como pintora fue siempre peculiar: al carecer de la formación técnica que proporcionaban los talleres, tuvo que dejar de lado la pintura histórica o religiosa, para centrarse en el género del retrato (...) Por otra parte, aunque fue la primera mujer pintora que alcanzó una celebridad considerable, su posición social le impedía vender

²⁹⁸ Op. Cit. p. 27

²⁹⁹ Óp. Cit. p. 28

su obra y sus lienzos circulaban por las cortes y casas nobiliarias europeas, donde se ofrecían como regalos.”³⁰⁰

Sin embargo, y a pesar del éxito que la obra de Castiglione cosechó en toda Europa, este modelo de pintora exquisita y diletante no dejaba de ser una excepción en su época: la mayor parte de las mujeres artistas de los siglos XVI y XVII “provenían de familias de pintores, en cuyo seno podían acceder a una formación gratuita y disponer de lienzos, pigmentos y otros materiales que les hubiera resultado muy difícil conseguir por otros medios.”³⁰¹

I.17.4. De la fundación de las Academias a la Revolución Francesa

Hacia finales del siglo XVII y principios del XVIII empezó a producirse otro cambio importante en la imagen y el estatus del artista: la fundación de las Academias oficiales de arte, destinadas a convertirse tanto en centros de formación artística (práctica y teórica) como en espacios de exhibición pública, supuso una ruptura con el sistema de enseñanza artesanal que se ofrecía todavía en los talleres, y una consolidación de la posición social e intelectual del artista.

La actitud de las academias hacia las mujeres fue, desde el principio contradictoria. Por una parte, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, algunas mujeres artistas fueron aceptadas en estas instituciones; por otra, sin embargo, no gozaron nunca de los mismos privilegios que sus colegas varones: aunque en algunos casos se les autorizaba a participar en las reuniones, en ninguna de las academias europeas se les permitió asistir a las sesiones de dibujo de desnudos, dar clase o competir por la consecución de premios, como el famoso Premio de Roma. Como apunta Patricia Mayayo, “en definitiva, la condición académica era, para las mujeres, sobre todo honorífica.”³⁰² Sin embargo, una institución tan prestigiosa como la Académie Royal de París tuvo en sus inicios una política relativamente abierta hacia las mujeres; el propio Luis XIV declaró que la institución debería albergar a todos los artistas de

³⁰⁰ *Ibid.* p. 29

³⁰¹ La lista de mujeres artistas vinculadas a talleres familiares es amplísima; por citar tan solo a algunas, habría que mencionar a Fede Galizia (1578-1630) hija del miniaturista Nunzio Galizia; Lavinia Fontana (1552-1614), nacida en la familia del pintor boloñés Prospero Fontana, Levina Teerlinc (c.1510-1576), educada por su padre, el miniaturista flamenco Simon Bening, o Marietta Robusti (1560-1590), hija del célebre pintor veneciano Tintoretto.

³⁰² *Óp. Cit.* p. 34

talento, con independencia de su sexo, y hacia 1682 siete mujeres habían sido ya aceptadas entre sus filas.

Otro aspecto importante durante el Renacimiento y el Barroco es el rechazo de los artistas al cobro de honorarios por la realización de su obra, ya que el trabajo remunerado era considerado una actividad indigna de caballeros. Así, los artistas, para poder desarrollar su actividad, debían buscar la protección de la nobleza o de la monarquía. En este sentido, la aceptación social de algunas pintoras se debió precisamente a que fueron damas de la corte, como Sofonisba Anguissola en la corte española y Levina Teerlinc en la inglesa.

Por su parte, el Siglo XVIII fue una época de grandes cambios y revoluciones. Durante la Ilustración se amplía poco a poco el campo profesional de las mujeres, sobre todo en la enseñanza. La separación de los sexos y los diferentes programas educativos genera una mayor demanda de profesorado, preferentemente femenino. Por otro lado, las clases acomodadas consideraban imprescindible en la educación de las jóvenes un cierto conocimiento de dibujo y pintura, así como de canto y música, por lo que muchas artistas se convierten en maestras de estas disciplinas acogiendo pupilas, como en el caso de la pintora parisina Adélaïde Labille-Guiard.

I.17.5. El siglo XIX

A lo largo del siglo XIX, algunas mujeres artistas se fueron adentrando en géneros pictóricos considerados hasta entonces como masculinos; es el caso de la británica Elizabeth Thompson (1846-1933), conocida por sus espléndidas pinturas de batallas, o de la francesa Rosa Bonheur (1822-1899), que obtuvo una enorme popularidad por sus lienzos, dibujos y esculturas de animales. Como apunta Patricia Mayayo “a pesar del éxito conseguido, Bonheur se vio constreñida por las nociones dominantes en su tiempo acerca del decoro femenino y del confinamiento de las mujeres a la esfera de lo privado y lo doméstico (...)”³⁰³

³⁰³ Ibid, p. 40



Rosa Bonheur. *Woman at the Easel*. Óleo sobre lienzo. 1857

A fin de realizar los estudios preliminares para muchos de sus cuadros, la artista tuvo que visitar ferias de ganado, mataderos o mercados de caballos, espacios, por aquel entonces exclusivamente masculinos.” Para poderse mover libremente y evitar el

acoso de los visitantes, decidió disfrazarse de hombre, un atuendo que adoptaría con frecuencia a partir de ese momento.

Sin embargo, es en esta época, y en particular en la Inglaterra victoriana, cuando se consolida el nefasto ideal burgués de la feminidad del que la mujer tardará largo tiempo en desembarazarse: el de la mujer modesta y recatada, recluida en la atmosfera apacible de su entorno familiar, convertida en un “ángel del hogar”. En este periodo es cuando también se afianza, en materia artística, la llamada “doctrina de las esferas separadas”: si bien es durante el reinado de la reina Victoria cuando, debido a la presencia creciente de mujeres en el mundo artístico, empiezan a publicarse los primeros textos específicos sobre mujeres artistas, estas aparecen siempre caracterizadas como un grupo homogéneo en virtud de su sexo y radicalmente separado del universo de los varones: “surge así la noción de un ‘arte femenino’, grácil, delicado y en su mayor parte *amateur*, limitado al reducto de lo doméstico, frente al ejercicio público del ‘Arte’ con mayúsculas reservado al sexo masculino (...) No es de extrañar que la mujeres artistas de la época encontraran dificultades a la hora de labrarse una identidad profesional: el *gentleman* profesional y el *outsider* moderno parecían ser incompatibles con las definiciones victorianas de la mujer ‘respectable’, esto es, domesticada, decorativa y maternal.”³⁰⁴ Además, existía la extendida creencia de que las mujeres no estaban dotadas ni psicológica ni físicamente para crear obras maestras, lo que explicaba, desde un punto de vista masculino, por qué nunca había existido un Miguel Ángel femenino; lo que hacía imposible, según esta extendida manera de pensar, que las mujeres poseyeran esa genialidad era su falta innata de originalidad, su conservadurismo, su carácter imitativo, su intensidad emotiva, su deficiencia intelectual o la absorbente actividad de la maternidad.

³⁰⁴ *Ibíd.* pp. 40 - 41

Las feministas francesas del siglo XIX se dedicaron a luchar contra este tipo de prejuicios, argumentando que lo que se interpretaba como una disparidad entre los logros artísticos de los hombres y los de las mujeres era un indicativo de que ambos grupos no gozaban del mismo prestigio social, y no la consecuencia de las cualidades intrínsecas de cada uno de ellos por separado. Dicho con las palabras que la feminista republicana Maria Deraismes pronunció en un discurso en 1876, “resulta fácil entender que la vida sedentaria y falta de objetivos que se impone a las mujeres les ha impedido encontrar una manera de destacar dentro del campo de las artes.”³⁰⁵ Sin embargo, esas mujeres se encontraron ante una tarea de enorme dificultad, puesto que se tenía la sensación de que cualquier elemento que pusiese mínimamente en duda los roles sociales tradicionales podía llegar a amenazar el orden social establecido hasta tal extremo que el propio futuro de Francia corría peligro, teniendo que enfrentarse diariamente a frases tan típicas y estereotipadas como: “las mujeres nunca han creado obras maestras en ninguno de los géneros artísticos , pero sí han producido algo más grande que todo esto: es en sus rodillas donde se han formado los hombres y las mujeres honestos.”³⁰⁶

Las feministas y las mujeres artistas protestaban airadamente contra afirmaciones de este tipo; algunas rechazaban la idea de que ninguna mujer había producido nunca ninguna obra artística o literaria significativa, mientras que otras aceptaban esta afirmación como verdadera e intentaban buscar una explicación social a este hecho. A pesar de que se reconocía que algunas mujeres tenían talento, era imposible calificarlas como verdaderos genios, pues tal reconocimiento requería una cualidad especial, que, durante el siglo XIX, se pensaba que estaba más allá de la realidad de una mujer. Afirmaciones tan ridículas como la que sigue, del escritor Edmond de Goncourt son un buen ejemplo de los extremos a los que se llegaba para negar el talento femenino: “no hay mujeres de genio y (...) si alguna manifiesta tenerlo, se debe a algún engaño de la naturaleza, en el sentido de que son hombres.”³⁰⁷

³⁰⁵ «Il est facile de comprendre que la vie sédentaire et absence d'objectifs imposés aux femmes les a empêché de trouver un moyen de mettre en évidence dans le domaine des arts.». Deraismes, M.: “Les Femmes au Salon”. *L'Åvemor des fees*. 6 agosto 1976- p. 115-117.

³⁰⁶ HAWARD. H., “Exposition de l'Union des femmes peintres et sculptures”. En *Stèle*, 25 enero 1882

³⁰⁷ Texto e ingles traducir. Uzanne, O. *The Moderne Parisienne* (1894). Traducción inglesa- Londres Heinemann-1912-Citado por “La Modernidad y lo Moderno”. *Pintura Francesa en el siglo XIX VV.AA.* traducción Isabel Bennasar. Ediciones Akal, S.A. 1998

I.17.6. La educación artística en el siglo XIX

Una visión global

Las Academias eran los lugares establecidos en la época para la formación de los artistas, y el acceso a las mismas era controlado al máximo por los propios miembros, que defendían así sus prerrogativas frente a otros artistas y, sobre todo, frente a las mujeres, restringiendo su incorporación o evitando su nombramiento como miembros de pleno derecho. Las instituciones enseñaban a sus jóvenes alumnos a pintar según unos rigurosos cánones academicistas, en los que no tenían cabida la improvisación ni el desarrollo de estilos o temáticas “arriesgadas.”

A lo largo del siglo XIX, las mujeres fueron sistemáticamente excluidas de las escuelas públicas y organizaciones profesionales, viéndose impelidas a formar sus propias asociaciones como la *Society of Female Artists*, en Londres o *L'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, en París. A este respecto, la historiadora Tamar Garb ha documentado “la larga lucha de la presidenta y fundadora de *L'Union*, madame Léon Bertaux, para conseguir la admisión de mujeres en la más prestigiosa de las instituciones públicas francesas, *L'École des Beaux Arts*.”³⁰⁸ La mayor parte de los debates acerca de la conveniencia de la entrada de las mujeres en *L'École* se centraron en torno a la cuestión del estudio del desnudo.

I.17.6.1. La educación artística femenina en la Francia del siglo XIX

El escritor Thomas Streissguth describe sucinta y eficazmente el nacimiento de un nuevo tipo de figura que iba a resultar determinante para comprender el París de la época: “los bulevares parecían ser el caldo de cultivo de una sociedad completamente distinta. Se trataba de una clase ociosa de burgueses de clase media conocidos como *boulevardiers*. Parecían tener tiempo libre para pasear y dedicarse a otras actividades debido a su posición económica acomodada, como ir a restaurantes, teatros y galerías de arte privadas. Buscaban continuamente la diversión y la belleza en las pinturas (...) que adquirirían para decorar los

³⁰⁸ It is easy to understand that sedentary life and lack of goals imposed no women has prevented them from finding a way to highlight within the field of the art. Garb, T.: *Sisters of the brush: Womens's Artistic Culture in Late Nineteenth Country Paris*. New Haven y Londres, Yale University Press, 1994. Vease especialmente el capítulo IV: “Reason and resistance: women's entry into the Ecole des Beaux Arts”. pp. 70-104

salones y habitaciones de sus apartamentos y casas solariegas.”³⁰⁹ Este interés por el arte, esta popularización del mercado de la pintura, traería enormes consecuencias para marchantes y artistas, pero estos cambios no influyeron decisivamente, al menos de momento, en la posición de la mujer que pretendía ganarse la vida de esta manera. En la Francia de finales del siglo XIX se podía practicar el diseño o las manualidades de diferentes maneras, y cada una de ellas implicaba una asociación concreta con las instituciones en las que enseñaban, y con el género y posición social de los que realizaban estas actividades. Dentro de estas actividades existía una acusada jerarquía. Como apunta Tamar Garb, “era muy difícil que los hombres y mujeres tuviesen las mismas posibilidades de ser artistas, si se tiene en cuenta la educación tan diferente que recibían los niños y las niñas, la posición tan definida que tenían dentro de la familia, lo que se esperaba cada uno de ellos dentro de la sociedad y los roles que se les había enseñado a interpretar como elecciones propias naturales (...) Los hombres eran los que discutían sobre arte y política en los cafés de París, mientras que las mujeres se quedaban en casa cosiendo; los hombres eran los que ingresaban en las instituciones oficiales dedicadas a la enseñanza del arte, mientras que las mujeres asistían a academias privadas y caras a la moda en donde podían llegar a convertirse en unas fantásticas aficionadas; eran los hombres los que acabarían compitiendo en el mercado, mientras que las mujeres tenían que domeñar su ambición en nombre del recato femenino.”³¹⁰ Esto no cambiaba ni siquiera en ambientes considerados más refinados o decadentes: “la posición social de la mujer en este siglo era la misma en el entorno cultural del *flaneur* (el dandi sofisticado) y en los círculos de la bohemia parisina (...) Con el bohemio o con el dandi se podían identificar sin problemas a los hombres, a quienes le estaba permitido deambular libremente por la ciudad, pero las mujeres procedentes de clases medias y altas –y la mayoría de las artistas procedían de estas clases sociales- tenían prohibidos este tipo de esparcimientos.”³¹¹

³⁰⁹ The boulevard seemed to create an entirely new society of their own. This was a leisure class of *bourgeois*, or middle-class, ladies and gentlemen known as *the boulevardiers*. They had time for strolling and enough money to enjoy restaurants, theaters, and private art galleries. They searched continually for amusement and for beautiful paintings to decorate the halls and rooms of their apartments and country homes. STREISSGUTH, T. *Portrait of an American Impressionist* Ext. Copyright by Carol Rhoda Books. INC. 241. First Avenue North Minneapolis. MN 55401. U.S.A. 1999. p. 23

³¹⁰ Óp. Cit. pp. 234-235

³¹¹ VV-AA- Óp. Cit. p. 240



Gustave Caillebotte. *Calle de París, día lluvioso*. Óleo sobre lienzo. 1877

Como resultado de estas diferencias, las mujeres artistas tuvieron que buscar centros de formación alternativos. Muchas de ellas recurrieron a las llamadas “*académies payantes*” (academias de pago), que empezaron a proliferar, en número creciente, en el París decimonónico. Dirigidos por artistas célebres, estos estudios ofrecían el asesoramiento de un “*maitre*” (maestro) reconocido, que era con frecuencia también profesor en L’Ecole des Beaux Arts, y la posibilidad de disponer de espacio y modelos para practicar el dibujo del desnudo. Gran parte de estas academias aceptaban a estudiantes de sexo femenino, pero los precios de la matrícula para las mujeres eran mucho más elevados que los varones, de tal forma que solo las artistas más admiradas, la mayoría extranjeras, podían costearse este tipo de enseñanza. Por otro lado, en la mayor parte de estos estudios privados tan solo se permitía dibujar partes aisladas de la anatomía, pero rara vez el cuerpo entero. La famosa Académie Julian, en la que se formaron muchos artistas de vanguardia, era uno de los pocos centros en los que se ofrecía la posibilidad de trabajar con modelos (masculinos y femeninos) parcial o totalmente desnudos. Completaban su formación haciendo copias de las obras de arte del Museo de Louvre, para lo cual necesitaban un permiso, muy solicitado por todos los estudiantes de arte, en especial los extranjeros. Durante el siglo XIX fueron más de 1.800 las mujeres artistas que visitaron los largos corredores del museo, donde constituían una visión común; de hecho, la ejecución de copias era considerada una actividad femenina apropiada, con lo que las jóvenes aprendían sin verse sometidas a marginación o incompreensión por parte de elementos retrógrados; además, los turistas compraban un gran número de tales copias, constituyendo una importante fuente de ingresos para las a menudo necesitadas estudiantes.

En la primavera de 1897, después de casi 10 años de lucha, las mujeres fueron al fin admitidas en las aulas de L’Ecole des Beaux Arts. Como apunta Patricia Mayayo, “lo irónico

es que justo en el momento en que las estudiante lograron acceder sin trabas a la enseñanza oficial, la hegemonía de la doctrina académica se había visto desbancada por el avance imparable de las vanguardias.³¹² Las mujeres habían conseguido conquistar el bastión de la Academia, pero el foco de la creación artística se había desplazado ya, definitivamente, hacia otro sitio.

El Salón

Para muchos artistas, los que no gozaban particularmente del favor del emperador (cuyos gustos personales dictaban la moda de la ciudad), la vida en la Francia decimonónica no era sencilla. Si no eran adinerados *per se*, debían ejercer como profesores particulares para estudiantes de arte, además de conseguir vender varios cuadros de buen tamaño anualmente; aun así, a muchos apenas les llegaba para vivir, y, contando con el dinero que gastaban en pintura, lienzos y modelos de alquiler, para comer. A las jóvenes artistas procedentes de todo el orbe que acudían a la ciudad de las luces no les iban mejor las cosas, sino más bien todo lo contrario.

Sin embargo, lo que estas chicas buscaban en la gran urbe europea era, sencillamente, arte. En efecto, el mundo del arte se encontraba localizado, cada día más, en París. En palabras de Nancy Hale, “la ciudad era para estas muchachas lo que para las jóvenes americanas de la década de 1920 sería New York; algo superior a su opresivo mundo, más auténtico y más libre. Esto terminaría germinando en un auténtico movimiento de liberación.”³¹³ En este contexto de competitividad y sobreabundancia de jóvenes talentos, el Salón era el paso que podía suponer para una de estas promesas la notoriedad necesaria para dar el salto de mero estudiante a respetado profesional.

El Salón era un evento anual en el que los miembros de la Academia, un grupo de artistas de élite que asesoraban al gobierno francés en todo lo concerniente al arte, se reunían para elegir un jurado que seleccionaba las pinturas dignas de ser exhibidas en una gran exposición. Los métodos de selección de este jurado no eran a veces demasiados claros: animadversiones, amistades personales, gusto extremadamente clasicista y otras muchas cosas ponían en tela de juicio la imparcialidad de los jueces. En efecto, a menudo estos pintores se

³¹² Óp. Cit. p. 44

³¹³ “The city was for these girls what for American girls of the Decade of the 1920 would be New York; slightly greater than its oppressive world, more authentic and more free. This would eventually germinate into a genuine liberation movement. Hale, N. “Mary Cassatt” Doubleday Company, New York 1975. p. 47

sentían ofendidos si las obras de arte enviadas no encajaban con su manera de concebir la pintura, por muy atractivas que fueran. Y un número creciente de artistas se encontraban muy a disgusto con el poder absoluto de la Academia, entre ellos, por ejemplo, Gustave Courbet y Edouard Manet.



Giuseppe Castiglione. *Salón Carré del Louvre*. Óleo sobre liezo. 1865

Este sistema era tan importante para los estudiantes y profesores que implicaba a los maestros en la propia confección de los cuadros de sus alumnos; así, tras haber invertido tiempo y talento, los profesores usaban su influencia como miembros del jurado del Salón para que las pinturas de sus alumnos fueran expuestas. Al alcanzar el arte tal preeminencia cultural durante el reinado de Napoleón III, la competición entre los jóvenes artistas era intensa, y la presión que sufrían para alcanzar la profesionalidad, importante. Muchos trabajaban febrilmente, y abandonaban la pintura tras verse rechazados una y otra vez por la Academia. En cuanto a la situación de las artistas, no sorprenderá saber que ninguna mujer fue miembro del jurado del Salón hasta el año 1898, que durante todo el siglo XIX no hubo ni una sola estudiante femenina en la *École des Beaux-Arts*, y que no hubo mujer alguna que formara parte de los comités organizadores seleccionados para las Exposiciones Universales.

Sin embargo, el enfrentamiento de ciertos artistas con los valedores de esta estricta y encorsetada manera de ver el arte era algo que se llevaba gestando en los círculos considerados más “radicales”, afines a Manet y Cézanne (este último sentía verdadera animadversión por los académicos desde que habían rechazado una de sus pinturas); la idea de una competición oficial entre artistas les parecía absurda, veían el Salón como algo ridículo, y detestaban el enorme control que tenía sobre el público, imponiéndole las obras que podía ver o comprar, y decidiendo sobre que artistas se harían lo suficientemente populares como para poder vivir de su trabajo.

Como apunta T. Streissguth, “Cézanne no estaba solo en su pública protesta. Muchos otros artistas de talento habían desagradado a los jueces del Salón debido a que desarrollaban nuevos estilo que estos consideraban inaceptables (...) En la década de 1860, Degas había sometido al juicio del Salón ‘Los Bañistas’, y Edouard Manet su ‘Almuerzo en la Hierba’, pintura que había escandalizado al público al mostrar a una mujer desnuda en un picnic. El jurado había rechazado ambas obras, puesto que no estaban realizadas según los estrictos cánones académicos.”³¹⁴

I.17.7. La llegada de los impresionistas

Durante los primeros años tras la derrota de Francia en la Guerra Franco Prusiana, Manet, Cézanne, Degas, Monet, Pissarro, Auguste Renoir, Alfred Sisley y Berthe Morisot se unieron para luchar contra el Salón y su visión única del arte. Trabajaban juntos, intercambiaban ideas y concertaban exposiciones con sus propias obras. No competían entre ellos ni concedían premio alguno: lo único que deseaban era su espacio propio, que el público pudiera acceder a su trabajo. Se llamaron a sí mismos “los Independientes”, y una de las pocas prohibiciones que imponían a quienes quisieran unirse a su grupo era la de exponer en el Salón.

Estos Independientes, creían los jueces, no eran más que unos incompetentes. Muchos expertos y críticos de arte comparaban sus trabajos con los dibujos de niños. Cuando el crítico

³¹⁴ “Cezanne was not alone in his protest. Many other talented artists had displeased the paintings judges by working out new styles that were unacceptable at the Salon. In the 1860, Degas had submitted *The Bathers* – Edouard Manet had sent *Luncheon on the Grass*, the painting that had scandalized the public by showing a nude woman at a picnic. The Salon jury had rejected both works.” STREISSGUTH, T. Ob. Cit. p. 41

Louis Leroy se burló de la pintura de Monet *Impression: Soleil Levant*, diciendo de ella que no era más que eso, una impresión y no un trabajo finalizado, el público comenzó a llamarlos “Impresionistas.” A pesar de que los miembros del grupo intentaron en repetidas ocasiones ser conocidos como Independientes, nunca lograron su propósito.

I.17.8. El arte en EE. UU durante el siglo XIX: en busca de una identidad artística propia

Desde la independencia de los Estados Unidos en 1776 hasta 1942 (fecha en la que Jackson Pollock empezó a pintar sus famosos goteados o *drippings*), los artistas en Estados Unidos crearon obras sintonizadas con las inquietudes de su época, respondiendo a sus propios planteamientos expresivos y comunicativos, pero también, y de forma muy relevante, a su deseo de construir la identidad de un “arte americano”, que reflejara su variada y compleja nación.

Uno de los aspectos esenciales de este particular universo artístico es el hecho de que su pintura estuvo siempre muy vinculada al descubrimiento geográfico de América del Norte y la expansión colonizadora. La calidad artística estaba en proceso de afianzamiento, y respondía a un clarísimo “espíritu americano”, entendiéndose por esto una actitud que combinaba la admirativa contemplación de la naturaleza y la ingenuidad, mezclada con una fuerte dosis de espíritu pionero.

La historiadora estadounidense Barbara Novak atribuía el escaso conocimiento del arte americano, incluso en el ámbito profesional de la historia de arte, a la insuficiente comprensión de la cultura que se desarrolló en los territorios del Nuevo Mundo: “A los ojos de los europeos, los Estados Unidos eran una nación joven, de solo doscientos años, que no poseía una cultura equiparable a la vieja Europa y, aunque poderoso en lo económico, lo político y lo militar eran menores de edad en lo cultural.”³¹⁵ No se comprendía adecuadamente la peculiaridad de su desarrollo histórico y, en consecuencia, no se aquilataban bien sus implicaciones sociales, étnicas, geográficas y religiosas, ni el importante factor que constituían las oleadas migratorias que llegaban al país constantemente,

³¹⁵ “De Copley a Wallseman apuntes para una historia de la pintura de Estados Unidos a través de la colección del Museo Thyssen – Citado por BERMUDEZ SANCHIS, Carmen
www.educathyssen.org/fileadmin/.../pinturaEEUU-carmenbernardez.pdf

enriqueciendo su sustrato cultural de manera considerable. Como apunta la veterana crítica de arte Dora Ashton, “los americanos habían valorado siempre al artista por su papel funcional – ya fuera como historiador de la moral y las costumbres, como adulador de la condición social o como glorificador de las aspiraciones nacionales – y raramente por su espiritualidad imaginativa.”³¹⁶

En el retrato de Miriam Kilby (1764), obra de John Singleton Copley o en el de Isabella y John Stewart (1773), realizado por Charles Willson Peale, vemos cómo las primeras épocas de la historia del arte americano, desde la Independencia (1776), hasta la Guerra Civil o de Secesión (1861-65), están marcadas por la inevitable, aunque un tanto onerosa, relación con el arte europeo, fuente necesaria para la completa formación de los artistas jóvenes y destino final de creadores más maduros que hacían carrera en Europa, como Benjamin West o el ya mencionado Copley, que llegaron a ser renombrados retratistas en Inglaterra. Europa proporcionaba modelos de prestigio incuestionable, contruidos a partir de la gran tradición pictórica que hunde sus raíces en el Renacimiento hasta llegar al siglo XIX. Las colonias americanas, marcadas por las circunstancias históricas fueron definiendo sus objetivos políticos como nación, pero para sus creaciones arquitectónicas y plásticas seguían confiando en los modelos europeos, implantando en suelo americano el Neoclasicismo, el Romanticismo y el Realismo, movimientos a los que se adherían que muchos de los artistas europeos que se establecieron en el nuevo país.

Además, el viejo continente poseía grandes museos y un sistema académico fuertemente reglamentado, que parecía necesario si un artista quería ser reconocido como tal. El viaje de estudios fue objetivo para muchos, pero otros, que permanecieron en suelo americano, recibían noticia y reproducciones grabadas de los modelos de referencia. A finales del siglo XVIII y durante todo el XIX, se desplazaban por las antiguas colonias pintores itinerantes, cuya tosca ingenuidad en la representación de figuras, paisajes y animales, difícilmente comparables con los modelos ingleses, satisfacía la demanda de los rústicos colonos, que se mostraban complacidos al ver inmortalizado su estatus social. A medida que estos pintores, llamados **primitivos**, fueron siendo conocidos e individualizados, la pintura que produjeron ha ido valorándose cada vez más como manifestación de una gran espontaneidad creativa.

³¹⁶ ASHTON, Dora: La Escuela de New York. Madrid Cuadernos Arte Cátedra, 1988, p. 16

La educación artística y el individuo

A finales del siglo XIX nos encontramos ante un momento de gran desarrollo económico en el que las ciudades americanas crecen alentadas por una activa burguesía y por oleadas sucesivas de emigrantes de todas las procedencias, pero especialmente ingleses, holandeses, italianos y polacos. Tras la guerra civil, el panorama de los Estados Unidos cambió sustancialmente: el triunfo del norte industrial, antiesclavista, sobre el sur agrícola sustentado en las tradiciones pseudoaristocráticas de los poseedores de tierras de cultivo trabajada por esclavos, redefinió una nación federal robustecida por un pronunciado repunte económico.³¹⁷ En este contexto de bonanza, la escolarización pública se dirige a erigir normas morales y estéticas y a promover la movilidad social ofreciendo la enseñanza de conocimientos culturales de élite para la gente común. No obstante, lo que se considera equitativo para el público en general, fomenta al final los intereses de grupos concretos. Las tensiones sociales generadas en ambos supuestos, tanto en el del individualismo como en el de una cultura común, hacen de la educación artística una representación de las complejas y profundas cuestiones de equidad vinculadas al concepto de igualdad, y aparecen históricamente contenidos dentro de un discurso que promueve el desarrollo completo del individuo y su progreso social. Sin embargo, el lenguaje de la justicia social y la igualdad de oportunidades en la educación artística alude también a numerosos conflictos de intereses y de objetivos.

El currículo docente se diseña en relación con teorías sobre la infancia, la inteligencia y la competencia. Estas teorías no son neutrales, sino que sostienen creencias concretas sobre la relación de los individuos con la sociedad surgidas de una historia cultural determinada. En los Estados Unidos, el centro es «el individuo», como manifestación de los derechos y posibilidades humanas, y los conceptos teóricos de infancia, inteligencia y competencia se han definido y aplicado en relación con esta idea de individualismo.

Con respecto al papel del arte en este sistema educativo, se consideraba que debía, en principio, facilitar a las personas con un estatus socio-económico bajo destrezas vendibles. Asimismo, había que considerar la existencia de personas dotadas de forma especial o innata;

³¹⁷ Es la denominación artística con que, en la novela *A Tale of today* de 1873, Mark Twain y Charles Dudley Warner se refirieron a una época de gran prosperidad industrial y expansión económica, pero que a su vez no suponía sino el brillo de una fina capa dorada sobre un sistema político y económico corrupto.

se buscaba el talento en los niños para poder alimentar el potencial innato y permitirles así alcanzar logros superiores y posiciones de liderazgo, con independencia de su posición social al nacer. La finalidad era que se deseaba que los niños expresaran una cualidad interna del «yo» para superar terapéuticamente patologías impuestas socialmente.

A determinado nivel, la educación artística se consideraba intrínsecamente elitista porque se basaba en tradiciones de las bellas artes de la Europa occidental: “El currículo de la asignatura implicaba observar y hablar sobre las obras maestras que representan una forma elevada y noble de la cultura. Una finalidad manifiesta de la educación artística es hacer accesible a todos la cultura superior mediante el estudio de objetos de arte”.³¹⁸ Además de todo esto, hay que añadir que la educación artística en el siglo XIX reflejaba la creencia general de que el desarrollo del carácter mejoraba la vida de las personas: el arte disciplinaba la mente a través de una formación técnica centrada en la perfección de las habilidades de dibujo y diseño; con práctica y fuerza de voluntad, los alumnos podrían desarrollar destrezas que fomentarían de forma equitativa el éxito a través del trabajo y la disciplina moral

¿Equidad en la educación artística?

La historia de la equidad en la educación artística hunde sus raíces en la actividad decimonónica consistente en las clases particulares de dibujo y bordado que preparaban a las hijas de los ricos para el matrimonio.

Según los doctores Efland y Freedmann, “se educaba a las jóvenes como esposas y madres para proporcionar belleza y refinamiento a la familia; las muchachas diseñaban y cosían motivos florales destinados a decorar objetos para el hogar (...) La educación artística ennoblecía, al mismo tiempo que era funcional; proporcionaba una educación moral a las personas que, según esta creencia, eran las encargadas de custodiar altas aspiraciones y normas de moralidad.”³¹⁹

Además de una educación técnica, el programa de dibujo constituía una educación moral. Siguiendo el modelo del centro de trabajo industrial, inculcaba eficazmente a los

³¹⁸ Igualdad individualismo y cultura general en la educación artística.

www.mecd.gob.es/dctm/revista-de-educación/.../re28908.pdf

³¹⁹ ELLAND, A.: *Art and education for women in 19th century Boston*. Studies in Art Education, 26(3), 1985, pp. 133-140, Vease Freedmann, K. “Art. Education as social production: Culture society and politics in the formation of curriculum” en T- S- Popkewitz. *The formation of school subjects – The struggle for creating an American institution*. Londres. Falmer, 1987

alumnos los hábitos de trabajo y los valores que buscaban los directivos de las empresas. Las habilidades en el diseño se enseñaban como algo distinto del producto acabado (del mismo modo que la producción en las fábricas) y se desarrollaban copiando meticulosamente dibujos sencillos de adultos. Copiando, los alumnos aprendían disciplina, uniformidad, eficiencia y otros valores que se consideraban fundamentales para el trabajo, el hogar y la sociedad, de los que carecían supuestamente los niños pobres e inmigrantes.

Estas primeras formas de educación artística ilustran otros tantos dilemas en los conceptos de equidad en la escolarización pública. Es posible que preparar a las jóvenes para convertirse en buenas madres y esposas no pareciera injusto, pero la educación reproducía fielmente papeles definidos de clase y sexo. Probablemente, la formación en una destreza técnica en la escuela pública obligatoria no pareciera injusta, pero asumía una división del trabajo según la cual determinadas personas estaban destinadas a realizar determinados tipos de trabajo.

Existía en la educación una tensión entre su papel de reproducción social y los ideales nacionales de movilidad social. Se creía que la elevación del propio estatus dependía de la posesión de habilidades competitivas y de carácter para progresar: la movilidad social de las mujeres pasaba por el desarrollo de habilidades útiles para el hogar que les permitieran hacer una buena boda; para los trabajadores varones, se pensaba que la competencia en el mercado recompensaría a los que lo merecieran: los que asumieran responsabilidades y mostraran diligencia tendrían una buena oportunidad para progresar.

Sin embargo, tal y como el investigador Joel Spring apunta, “hacia finales de siglo, el debate público sobre la diferenciación social fue apagándose con la aparición de un nuevo concepto de equidad y de formación profesional a través de la escolarización.”³²⁰ En efecto, causaba inquietud el injusto trato que recibían determinados grupos sociales, y se creía que una educación equitativa debía ser algo más que una formación profesional para los pobres. Comenzó a tomar cuerpo la idea de que el libre mercado era ineficiente, y se dejó de confiar en que recompensaría a quienes más lo merecieran: “Se hizo hincapié en el ensayo y la medición, a fin de conseguir una educación más equitativa que la que seleccionaba a los

³²⁰ Se recomienda consultar J. Spring “*The American School 1643-1985*”- New York. Longman, 1986

alumnos de las escuelas públicas para formas de trabajo concretas.” Claros ejemplos lo encontramos en las obras de Kliebard y Krug.³²¹

I.17.9. Las escuelas femeninas

A finales de siglo, las escuelas públicas femeninas habían adoptado y elaborado el programa privado, e incluían una cierta formación para la realización de tareas fuera del hogar. Estaban destinadas a muchachas menos ricas que las que recibían clases particulares, que, según se creía, no necesitaban habilidades profesionales. En palabras de la directora de la High School Washington Irving de Nueva York, «la escuela es una institución que trata de facilitar a las jóvenes que residen en la parte más baja de la isla de Manhattan todos los tipos de formación educativa y profesional que la experiencia y la investigación sugieren como servicio público adecuado. Cada una de las dos mil muchachas de la escuela debe recibir formación en dibujo como elemento esencial en la educación de una mujer culta»³²². Según la historiadora y escritora Nancy Mowll Mathews “21 de cada 100 estudiantes matriculados para la clase de antigüedades en la Academia de Pensilvania de Bellas Artes entre los años 1859 y 1861 eran mujeres.”³²³ La profesora Debra Mancoff coincide en que el porcentaje de mujeres que asistía a las clases era elevado; así “en la Academia en 1860, el treinta por ciento de los estudiantes eran mujeres”, si bien matiza que “podían asistir a todas las clases excepto en las que posaban modelos desnudos”³²⁴.

Por supuesto, esto dificultaba el acceso a una sólida formación, que incluía el estudio al natural, de la que sí disfrutaban en cambio sus colegas varones. Por este motivo las mujeres no podían consagrarse a géneros como la pintura histórica o mitológica, especialmente valorados en Salones y concursos, que implicaban un conocimiento pormenorizado del cuerpo humano, viéndose obligadas a cultivar géneros considerados como “menores” como el retrato, el paisaje o la naturaleza muerta. Asimismo, tampoco tenían la facilidad de sus compañeros para realizar largos viajes al extranjero que completasen su educación artística, porque era

³²¹ Vease KLIEBARD, H- M. *The Struggle for the American education*. Cambridge, Harvard University Press. 1987 y E.A. KRUG-*The shaping of the American high School. 1880-1920-* Madison University of Wisconsin Press- 1964.

³²² Traducción, CARTER. C.M. *Art. Education in the high School* en J. Haney (dir. Ed.) “Art Education in the public schools of the United States” - Nueva York, American Art - Annual 1908.

³²³ MATHEWS. N. “*Mary Cassatt: a Life*”. New York Villes Books.1994, p.20

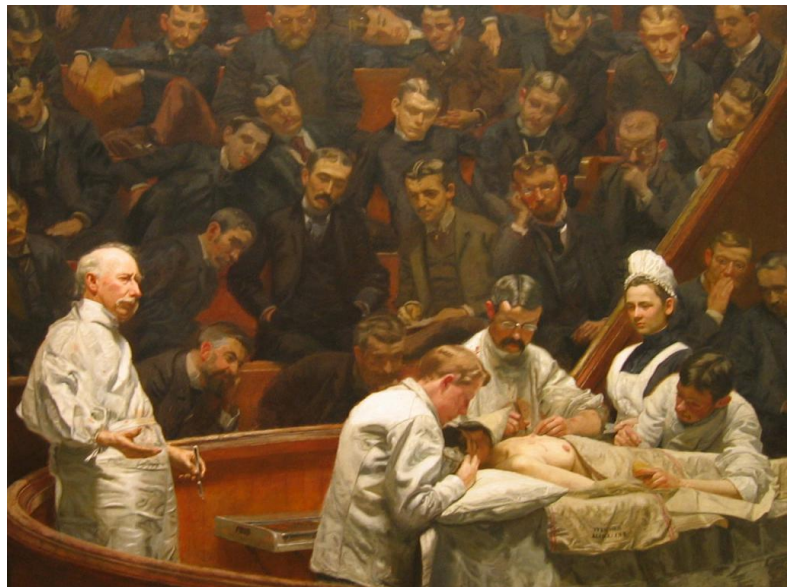
³²⁴ MANGOFF, D. “*Reflections of Women’s Lives*” Frances Lincoln Limited 1998. Toriano Avenue, London, 7. pp. 7 y 8

impensable que las mujeres viajasen sin la compañía de algún familiar o se mostrasen solas en público.

En conclusión

Cuando el arte pasó a ser objeto de la escolarización pública a finales del siglo XIX, la distribución de la cultura superior europea a la población norteamericana estaba controlada por la filantropía privada. Los nuevos empresarios se habían convertido en benefactores del arte a través de las adquisiciones que realizaban en sus visitas a Europa. Se formaron colecciones siguiendo las recomendaciones de historiadores del arte que actuaban como asesores de inversión. Los filántropos ofrecían sus colecciones privadas al público mediante la construcción y financiación de museos.

Chicago, Filadelfia, Boston y Nueva York se convirtieron en grandes centros de actividades económicas. En ellas se fueron estableciendo instituciones públicas y privadas especializadas en las bellas artes, como asociaciones, academias y escuelas. En las ciudades surgieron generaciones de artistas que desarrollaría el primer gran



Thomas Eaking. *The Agnew Clinic*. Óleo sobre lienzo. 1889

realismo americano en la pintura; personalidades como Thomas Eakins, Winslow Homer, y los jóvenes que recibieron su influjo directamente, continuaron la estética realista al iniciarse el siglo XX, primero desde Filadelfia y más tarde desde Nueva York.



Winslow Homer. *The initials*. Óleo sobre lienzo. 1864

mantenía las diferencias entre el “dinero viejo”, el de las grandes familias de ascendencia inglesa pero estadounidenses de varias generaciones, y el “dinero nuevo”, el de los empresario y self-made men “hombres hechos a sí mismos”

El realismo pictórico norteamericano, al igual que los estilos precedentes, se había alimentado de la experiencia del arte europeo: pintores como Winslow Homer, William Merritt o Eakins, habían pasado temporadas en París, Múnich, Londres o Madrid. Sin embargo, los artistas supieron convertir las influencias en un estilo propio adaptado a la vida en Estados Unidos, en consonancia con el pragmatismo predominante en la cultura norteamericana.

El gusto de la alta burguesía americana, germen del importante coleccionismo privado y patrona de los principales museos de arte de los Estados Unidos, todavía

I.18. ESPACIO FEMENINO SIGLO XIX

En el siglo XIX el feminismo aparece como un movimiento social de carácter internacional, con una identidad autónoma teórica y organizativa. Los distintos feminismos socialistas se desarrollan a la par que el sufragismo, que buscaba una “auténtica universalización de los valores democráticos liberales”. Un hito en este proceso fue la aprobación de la Declaración de Seneca falls en la Convención Nacional Estadounidense de los Derechos de la Mujer, que tuvo lugar en Nueva York en el año 1848 y que marca el comienzo oficial del movimiento sufragista en Estados Unidos. Sin embargo, fue también a lo largo del siglo XIX como argumenta Teresa Alario cuando se produjeron “la separación radical del ámbito femenino y del masculino y las exclusión de las mujeres del mundo publico, así como su profunda discriminación en la educación, muestra de la violenta y fuerte reacción del patriarcado ante los cambios que se demandaban”.³²⁵

Una vez ya en el periodo de la Ilustración se establecieron nuevos fundamentos para la convivencia y la igualdad y aparece el contrato social. A partir de aquí se intenta comprender la justicia política por sexo desde la que se comienzan a construir las nuevas sociedades democráticas

¿Cómo es posible que en el desarrollo de las democracias occidentales durante la Ilustración se reforzara el concepto de libertad en detrimento del concepto de igualdad? La respuesta a esta pregunta expresa Amelia Valcárcel “la filosofía romántica servirá a la justificación la encontramos en la siguiente idea, como bien de la exclusión de las mujeres de la esfera de la igualdad, la esfera política por excelencia, naturalizándolas” (...) ³²⁶ “Creó una esencialidad femenina fantasmática y mantuvo que tal esencialidad era pre-cívica. Una mujer pasó a ser una hembra de la especie humana, con lo cual el conjunto del género humano se naturalizó” ³²⁷

De esta manera quedaba preservada la “igualdad” en la especie humana. Por medio de esta forma de entender la igualdad los varones tendían a la individualización de cada uno de ellos mientras que cuando se hablaba de mujeres la tendencia iba ligada a la generalización:

³²⁵ TRIGUEROS ALARIO, María Teresa: “Arte y Feminismo”, Editorial Nerea. Ed. 2008 Op. Cit, p. 17

³²⁶ VALCARCEL, Amelia: *La política de las Mujeres*. Madrid, Catedra 1997. p. 26

³²⁷ *Ibíd.*

“Lo que sirve para una sirve para todas”. Por esta razón la filosofía romántica democrática la entendemos desde un concepto absolutamente misógino³²⁸

Los difusos comienzos de la relación entre Arte y feminismo

A lo largo de esta centuria son aún muy escasas y anecdóticas las obras de pintoras cuyo tema suponga una crítica al trato que las mujeres recibían en la respetable sociedad burguesa. Un claro ejemplo que nos presenta Maria Teresa Alario en el cuadro titulado *Sin fama ni amistades* realizado a mediados de siglo por la inglesa Emily Osborn,³²⁹ en el que se ponen en evidencia, aunque con cierta sensiblería acorde con los gustos de la burguesía del momento, las enormes dificultades de las mujeres, no ya para ser reconocidas en el mundo de las artes como algo más que modelos, sino para lograr adquirir la autonomía económica y personal. La extrañeza e incluso la violencia contenida de las miradas masculinas que apartan su vista del dibujo de una bailarina para dirigirse hacia una joven pintora que muestra tímidamente su obra al marchante, nos hablan de las dificultades de aquellas mujeres que se rebelaban contra el hecho de ser reducidas a la pura corporeidad.³³⁰ La intención de Emily Osborn fue más bien reflejar las dificultades que afrontaban las mujeres para compaginar dignamente una vida según los cánones sociales con la carrera artística, hecho que, aunque cierto, no impedía que el cuadro ofreciera una imagen de cierto victimismo.

Más habitual que una pintura abiertamente alineada con la temática feminista fueron las obras que algunas artistas realizaron desde su postura de resistencia, para lo cual utilizaron la metáfora o el juego de la doble lectura. Aunque como apunta Maria Teresa Alario en un sentido estricto no pueden considerarse como feministas, “constituyen el indicio de una propuesta alternativa a la imagen dominante del mundo, recurriendo al *juego de las astucias* que ha caracterizado a las tácticas femeninas, frente al poder”.³³¹

Las artistas comenzaron a crear así pequeños espacios de oposición, desde una ubicación marginal, a partir del uso de una serie de temas iconográficos cuyo sentido no

³²⁸ La misoginia es la aversión u odio a las mujeres o la tendencia ideológica o psicológica que consiste en despreciar a la mujer como sexo y con ello todo lo considerado como femenino.

³²⁹ ALARIO, Teresa: Op. Cit. p. 19

³³⁰ NOCHLIN L Análisis en esta obra como Emily Osborn presenta a la mujer desvalida más que a la artista orgullosa de serlo, como solía hacerse en el caso de las obras realizadas durante el mismo periodo que representaban a artistas varones con gran dignidad y orgullosos de su condición.

³³¹ Op. Cit. p. 18

puede comprender sin el desarrollo de las nuevas teorías y movimientos sociales que se desarrollaron durante el siglo XIX.

Existe una nueva redefinición de todos los espacios públicos y sociales

En este sentido las mujeres quedaron relegadas al espacio privado. Rousseau, entre otros, acabará con la posibilidad de éxito público de las mujeres en la contemporaneidad “Las nuevas clases altas del XIX no tendrán dudas sobre si educar o no a sus hijas puesto que todas las mujeres ya eran iguales y se procuró que todas quedaran excluidas del bien máspreciado para los hombres libres: la educación”³³²

Modelos educativos claramente diferenciados para varones y mujeres

Con Rousseau y otros autores románticos es posible apreciar que la mujer siempre iba ligada a la idea de la naturaleza y la del hombre a la razón, y en estas ideas se apoyaba la ciencia positiva que generaba así nuevos prejuicios atribuidos a la diferenciación de sexos.

Hubo un aumento de teorías pseudocientíficas que quisieron demostrar la inferioridad física e intelectual de las mujeres.³³³ Durante este siglo la escolarización obligatoria de las niñas se generaliza, surgiendo varias leyes en distintos países europeos.³³⁴

Los currículos establecidos por el grupo de mujeres se distanciaban mucho de los varones, manteniendo valores del modelo clásico tales como la discreción, compostura, modestia y castidad. Este tipo de aprendizaje condenaban de forma tajante al colectivo de mujeres quienes estaban relegadas a la idea de servicio y de ayuda a encontrar la felicidad del otro. La denominación de “labores” como dice Bollarin “era algo consustancial al hecho de haber nacido mujer.”³³⁵

³³² COBO, Rosa: *Fundamentos del patriarcado moderno*. Madrid: Cátedra. 1995394 Francisco Javier Garrocho Burgos © secretariado de publicaciones universidad de sevilla Cuestiones Pedagógicas, 21, 2011/2012, pp. 391-417

³³³ La frenología de Gall: quería demostrar la superioridad intelectual de los varones por la conformación externa del cráneo. Bischoff: que detenía el desarrollo intelectual de las mujeres a edad temprana. ; Spencer se cuidó en demostrar que la actividad intelectual era incompatible con la procreación.

³³⁴ Francia: La Ley Falloux (1850) exigió a todas las comunas de más de 800 habitantes el mantenimiento de una escuela para niñas. España la Ley Moyano (1857) obligaba al mantenimiento de una escuela de niñas cada 500 habitantes. Citado por Javier Garrocho Burgos. “Educación y modelos de género en Europa durante los siglos XIX y principios del XX” 16-01-2012.

³³⁵ BOLLARIN Pilar: “La construcción de un modelo educativo de utilidad doméstica” En DUBY Georges Perrot Michelle: Historia de las mujeres. El siglo XIX. Madrid. Taurus Tomo IV. pp. 599-611.1993

I.19. ESPACIO DOMESTICO

“La mujer está hecha para agradar al hombre”³³⁶

El reparto de papeles llevado a cabo por la sociedad desde hace milenios, el que ha correspondido a la mujer ha sido el ámbito doméstico y al hombre el ámbito público. Las labores de cuidado del hogar y los hijos que se llevan a cabo en el ámbito doméstico han tenido como consecuencia que la mujer ocupara en esta sociedad una posición técnica, jerárquica y socialmente de menor consideración porque "no traía dinero a casa", que era lo que daba prestigio social, al no ser considerado su trabajo como productivo.

La reflexión sobre el espacio ocupado por la mujer adquiere una relevancia especial ya que éste ha determinado de forma muy especial su conducta y su ser social. Es desde el espacio o los espacios que habitaron o a los que se les permitió el acceso, desde donde se han proyectado modelos de conducta y de identidad "típicamente" femeninos. En las **sociedades patriarcales** - y hasta hace bien poco prácticamente todas las conocidas lo han sido -, a la mujer se la asociaba con y su presencia se restringía a la llamada esfera privada, concretamente a la esfera doméstica, a la casa y, dentro de ésta, especialmente, a ciertas habitaciones como la cocina, el dormitorio o la sala de estar, aunque estos espacios eran continuamente invadidos por otros miembros del grupo familiar.

No se sabe muy bien cómo ni por qué la mujer comenzó a ser relegada al espacio doméstico, ya que durante buena parte de la Prehistoria la mujer ocupó idénticos espacios a los hombres y ambos actuaron unidos en las labores de caza, pesca y recolección. Tal vez el comienzo de la agricultura y una incipiente división del trabajo (el hombre seguía cazando mientras la mujer, por su relación con la fertilidad, se encargaba de los campos puestos en cultivo) empezaron a convertir el ámbito doméstico en un espacio propio de mujeres, aunque todavía no había comenzado la relegación laboral y social de las mujeres, dado que la labor que desempeñaba era considerada muy importante, como podemos ver en la existencia de numerosas estatuillas de **diosas femeninas**.

³³⁶ ROUSSEAU, Jean-Jaque, Emile. Livre V. "(Sphopie ou la femme)". Paris. Alexandre Houssiaux. 1853 1ed. 1762) p. 632

Fue la aparición de las grandes civilizaciones (Mesopotamia, Egipto, Grecia y Roma) la que dio al traste con el papel coprotagonista de hombres y mujeres y confinó a las mujeres en su hogar, aunque siempre hubo algunas que ejercieron una gran influencia.³³⁷ Y como hace hincapié Pilar Gómez Gutierrez en su ensayo *Los espacios femeninos*, apunta “Lo peor es que esta reclusión de milenios en el ámbito doméstico ha influido en la consideración social de la mujer y ha provocado su relegación social, política y laboral, debido a que se trata de un ámbito de menor prestigio (no era productivo porque no se "traía dinero a casa") y a la creencia de que estas labores eran obligatorias para las mujeres en razón a su sexo y medidas de su valía.”. (..) “En contraposición el hombre comenzó a desenvolverse en los espacios públicos, que era donde radicaba el poder político, económico y eclesiástico y, por tanto, el prestigio social³³⁸”

La actividad en la casa no se consideraba un trabajo productivo. Aun cuando el énfasis sobre la domesticidad parecía realzar el estatus social de las mujeres y ensalzar así la influencia afectiva y moral de éstas, se trataba de un trabajo desprovisto de valor económico. En Gran Bretaña de acuerdo con Jane Lewis, el censo de 1881 fue el primero que excluyó de la categoría de trabajo las faenas domésticas de las mujeres. «Una vez clasificadas como “desocupadas” las mujeres que se dedicaban a las tareas domésticas, la tasa de actividad femenina quedó reducida a la mitad.» Antes de ese momento, mujeres y hombres de más de veinte años habían presentado niveles similares de actividad económica.³³⁹

³³⁸ LOPEZ GUTIERREZ, Pilar: “los espacios femeninos”

http://www.redvisual.net/index.php?Itemid=58&id=28&option=com_content&task=view

³³⁹ Citado EN JANE LEWIS, Women in England, 1870 - 1950. *Sexual Divisions and Social Change*, Sussex, Weatsheaf Books, 1984, p. 146

I.20. ESPACIO FEMENINO. PARIS

Las calles de Paris - La prostituta.

A finales del primer tercio del siglo XIX hacia 1830 creció la población de prostitutas dramáticamente- Fue una consecuencia de los cambios demográficos en este periodo- Consecuencia social que trajo la revolución industrial en las modernas ciudades. Las mujeres engrosaron las bolsas de trabajadores de clases desempleadas tanto los emigrantes provenientes del campo como las que provenían de Paris. Hacia 1830 la demanda de mujeres como mano de obra había alcanzado el nivel más bajo de los conocidos. No tenían otra opción, la mayoría de las veces tenían que recurrir a la prostitución. Los clientes eran trabajadores recién llegados de la provincia sin familia, pero también parisinos provenientes de clases sociales media y alta que buscaban una evasión al no encontrar una satisfacción sexual adecuada con las mujeres de su rango social.



Henri de Toulouse-Lautrec. *Au Salon de la rue des Moulins*.
Óleo sobre lienzo. 1894

El fragante comercio sexual en la calles convirtió” Paris en una población tan desordenada que requirió una regulación policial sistematizada, hecho que ocurrió a principios de 1800 que fue cuando Napoleón creó la preceptura de policía”³⁴⁰

El impacto que la prostitución tuvo en Paris en 1830 fue muy importante no es de extrañar pues que el primer estudio apareció en esa época, ahora ya se

puede considerar como un clásico y fue publicado en 1836 por A.J.B. Parent-Duchatelet³⁴¹

³⁴⁰ Population of Paris was considered large and unruly enough to require systematized police regulation as early as 1800 (the year Napoleon created the office of prefect de police). “Prostitution French Art of the Impressionist Era”. CLAYSON, Hollis, Yale University. 1991. En este libro se recomienda ver Jill Harsin. *Policing Prostitution in Nineteenth Century Paris*. Princeton. N.J., 1985

³⁴¹ DUCHALET Parent. *La prostitution a Paris au dix-neuvieme siecle*. Paris 1981 p. 9-55 y Charles Bernheimer “Of Whores and Sewers: “Parent-Duchatelet. Engineer of Abjection”. *Raritan* 6. Num- 3 (Winter 1987).72-90

Lo banal y lo ordinario se hicieron objeto de arte y pasaron al ser el centro de una nueva estética

El estallido de representaciones de prostitutas por parte de muchos escritores y artistas fue en parte propiciado por el nuevo ambiente ciudadano. Podemos decir en general que estos artistas y escritores de la Monarquía de Julio enfocaron su trabajo sobre prostitutas y las utilizaban como símbolo de la moral decadente y de la política opresiva de su tiempo. Hollis Clayson nos cita claros ejemplos como Alfred de Musset, escribió su lúgubre *Rolla* en 1833. Honoré de Balzac escribió *Esplendor y Miseria* que fue escrita entre 1839 y 1847 y hay otros muchos ejemplos”³⁴² (..) ³⁴³ En el mismo año Alejandro Dumas escribió *La Dama de las Camelias*.

Charles Baudelaire en *el pintor de la vida moderna* y Constantis Gays dibujaron prostitutas contemporáneas del Segundo Imperio. Algunos ejemplos son: Gustave Courbet *Jovenes señoritas en los Baños del Sena* (1837) y Eduardo Manet *Olimpia* que fue el gran escándalo en el Salon (1865). A pesar de que estos artistas vanguardistas como Flaubert, Charles Baudelaire Gustave Courbet, y Eduardo Manet desafiaron la estética y las bases filosóficas y contravinieron la visión académica de muchas imágenes populares.

A pesar de ello su tratamiento de las mujeres de vida fácil del Segundo Imperio compartieron los cánones establecidos por sus contemporáneos, más convencionales, es decir los artistas de mediados de siglo se adherían a la tendencia moralizante que habían heredado. Las prostitutas eran descritas dentro de un cliché previsible, se las reconocía por sus apariencia, actuaban acorde con unas motivaciones preestablecidas, en definitiva eran víctimas de su propio destino.

Pero al mismo tiempo que la prostituta se convertía en un puntal por no decir un cliché para el arte vanguardista entre 1890 y principios de 1900, el problema social de la prostitución iba desapareciendo paulatinamente debido a la disminución en su número. Como dice Hollys Clayson “Esto fue una consecuencia de los cambios sociales y económicos que trajeron la primera etapa de la industrialización es decir un aumento de la demanda de la mano de obra femenina y una disminución de la edad de contraer matrimonio contribuyo a mejorar los

³⁴² For example, Alfred de Musset wrote his lugubrious “Rolla” in 1833- Honoré de Balzac’s ambitious “*Splendeurs et misères des courtisanes*” was written between 1839 and 1847-

³⁴³ In the same year Alexandre Dumas fils wrote *La Dame aux camélias*

estándares de vida y a su vez aparecen ciertas estrategias familiares, por ejemplo técnicas anticonceptivas que permitieron limitar el número de hijos”³⁴⁴

Estos cambios en la vida privada de Francia explican en parte porque a finales del siglo XIX y principios del XX la imagen de la prostitución eran exclusivamente escenas de interior. Ya no se volvería a considerar la prostitución como un asunto o problema público o social. El tema acabaría asociándose a la vida privada y a las fantasías libertinas.

La prostituta, ejemplo de la mujer a su dimensión sexual

Griselda Pollock denuncia que “es un hecho llamativo que muchos trabajos que han confirmado las bases del arte moderno tengan que ver con la sexualidad femenina, específicamente en lo que se refiere al tema en forma de comercio sexual”³⁴⁵. Como se explica las razones extrapictóricas que conforman este género pictórico y que representan un fuerte patrón machista.

Las diferentes maneras de tratar el tema de la prostitución no evitaba que todas las producciones artísticas sin excepción reforzaran el estereotipo o cierto tipo de mujer y tenían siempre un carácter machista

Como apunta Hollys Clayson “En otras palabras aunque la representación de prostitutas por parte de los artistas de vanguardistas no eran mostradas las realidades de una manera cruda esta realidad era en realidad una actitud semiinconsciente tras la cual que se escondía las mismas ideas y estereotipos sobre la sexualidad e inmoralidad de estas mujeres públicas”³⁴⁶

Las representaciones de la prostitución urbana naturalmente estaban moldeadas por los cambios que la prostitución tenía en este periodo. Paris durante el comienzo de la Tercera

³⁴⁴ The disappearance of the problema was principally the result of social and economic changes that followed the first phases of industrialization an increased demand for female labor , a general lowering of the age of marriage (there were more marriages and fewer consensual unions), a rise standards of living , and changing family strategies improved contraception helped limit the number of children. Clayson Hollys. Op. Cit. p. 7

³⁴⁵ It is a striking fact that many canonical Works held put as the founding monuments of modern deal with female sexuality, and so in the form of comercial Exchange. Pollock Griselda “Modernity and the Spaces of Femenity”. *In Vision and Difference :Feminity, Feminism and Histories of- Art-* London 1988, p. 54

³⁴⁶ In other words- I shall argue that the detachment engendered by avant garden haphazardness was much more apparent than real, that their self-consciously casual and ambiguous depictions served to reinforce stereotypical notions about the sexual instability, if not patent immorality of “public women” Op. Cit. p. 8

República, era el escenario donde se debatía ardientemente acerca el status de la moralidad y prostitución tolerada. Justo después de la supresión de la comuna en el año 1871 surgió la preocupación acerca de la prostitución encubierta y de su clientelismo. Parecía que el actual sistema municipal llamada reglamentación era incapaz de controlar la profesión. Preocupaciones similares aflorarían entre los años 1830-1860 periodo en que la prostitución clandestina se había disparado. Sin embargo en 1880 se registró el numero más bajo de prostitutas en el censo había unas 3000 entre 1883-84. De aquí que el sistema se colapsara de manera casi inminente Como consecuencia de estas estadísticas la neoregulación que apareció en esta época fue más estricta que la que hubo al comienzo de la Tercera Republica (1830-1860).

Este trabajo ilegal tuvo consecuencias en la expansión de la economía sumergida. Se achacó a las prostitutas la alteración de la calidad de la vida social. Esta alteración se percibía como un cambio social economicista al mismo tiempo el comportamiento de la mujer era menos gobernable y la moralidad femenina se hacía más inestable que antes. La pregunta ¿si es ella o no es ella? se convirtió en una obsesión para parisinos y parisinas.

Tres hombres de la modernidad - Como vieron la prostitución

En la literatura de la modernidad hay tres varones Charles Baudelaire, George Simmel y Walter Benjamin que observaron la vida metropolitana y que la relaciones sociales se configuraban como un artículo comercial más. En sus diversos escritos todos se lamentan como las relaciones personales pierden valor y entran a tomar parte en el comercio de compraventa.

“Al comienzo de 1990 Simmel es el primer intelectual que planteo la cuestión de este cambio de mentalidad ciudadana y que el llamo intelectualista como oposición al emocional”³⁴⁷. En Simmel la teoría social de si la proliferación de esta nueva conciencia estaba ligada a la economía de mercado principalmente debido a las implicaciones económicas que conlleva la prostitución, la prostituta simboliza el abismo existente entre lo subjetivo y objetivo que se encuentra en la cultura moderna.

³⁴⁷ In the early 1900s Simmel `s became the first treoretician of modern culture to posit the existence of a distinctively metropolitan mentality, which he called intellectualist, as opposed to emotional.Simmel .Geprg *The Metropolis and Mental Life*(1903), in George Simmel: *On Individuality and Social Forms*. Donald N. Levine (ed.) Chicago, 1971 pp. 324-339.

Simmel vio la prostitución como una simple fría y corta transacción económica. Es una relación que no deja huellas una vez que se pasa la relación se acaba una vez que se paga la relación se acaba. El momentáneo placer ofrecido por las prostitutas se paga con dinero que es siempre bien recibido.-No se establecen lazos“ De todas las relaciones humanas esta es la más reduccionista pues es solo un intercambio de servicios por .dinero - Para Simmel pagar por una relación física implica una doble degradación ya que la experiencia es impersonal y de corta duración-“³⁴⁸.

Según Hollys Clayson, para Walter Benjamín el papel que la prostitución juega en la economía sumergida es más que ningún otro caso la expresión de la alineación social que provoca el capitalismo. Benjamín anuncia esta conclusión acerca de un comentario de Baudelaire. ”Lo moderno se presenta como estresante en la poesía de Baudelaire. Pero es precisamente lo moderno lo que siempre hace pensar en la época anterior. Esto se manifiesta aquí a través de la ambigüedad que es peculiar en los acontecimientos y relaciones sociales de esta época. Ambigüedad es la figurativa representación dialéctica de una parálisis de un punto muerto. Este punto muerto es la utopía y la imagen dialéctica es una imagen de ensoñación- Es la mercancía, esta mercancía la proporciona una imagen que es una especie de fetiche y esta imagen es la que trae la prostituta. Que a la vez es expendedora y mercancía de si misma”³⁴⁹

Benjamín utiliza el término de ambigüedad en su discurso acerca de las modernas relaciones, de maneras paralelas de cómo lo utiliza Simmel, afirmando que estas transacciones económicas de corto recorrido temporal constituyen la quinta esencia de las nuevas relaciones comerciales. Estas ideas le da una segunda identidad a la prostituta del Siglo XIX porque ella es la encarnación viva de este comercio desprovisto de sentimientos porque lo que es a la vez ambiguo, efímero y transitorio. Una conceptualización que está en el

³⁴⁸ Of all human relationships, it is perhaps the most significant case of the mutual reduction of two persons to the status of mere means. This may be the most salient and profound factor underlying the very close historic tie between prostitution and the money economy-the economy of “means”. “The ‘Problem of Women in Simmel’s *Theory of Culture*” in *George Simmel On Women, Sexuality and Love*. Guy Oakes (ed. And trans).New Haven, 1984 pp. 3-62

³⁴⁹ The modern is a main stress in Baudelaire’s poetry.. But is precisely the modern which always conjures up prehistory- That happens through the ambiguity which is peculiar to the social relations and events of this epoch. Ambiguity is the figurative appearance of the dialectic at a standstill. This standstill is Utopia, and the dialectical image therefore a dream image. The commodity clearly provides such an image: as fetish. And such an image is provided by the whore is seller and commodity in one. “- Walter Benjamin . *PARIS The Capital of the Nineteenth Century* (1955) in Charles Baudelaire. *A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Harry Zohn (trans.) London, 1975, p. 171

centro del pensamiento de Baudelaire acerca de la cultura de su tiempo. Baudelaire escribió acerca de la necesidad de un arte dialectico que expresara como la expresa las dos caras de Jannus las cualidades de la nueva experiencia urbana -“Por modernidad yo entiendo lo que es efímero, fugitivo y contingente y que estaría representado en una cara de Janus y la otra estaría lo que es eterno e inmutable”³⁵⁰

Según Hollys Clayson en la mirada cautelosa pero meticulosa que hace de la prostituta Baudelaire se ve condensada la imagen de la moderna parisina “sus ojos dicen son como los que tienen los animales salvajes que están fijos en un horizonte lejano reflejan el desasosiego de un animal salvaje pero a veces también, se observa una vigilancia tensa como tienen los animales”³⁵¹

Una nueva figura “la cortesana refinada”

Tras la pausa de la Segunda República (1848-51), prostitución y el adulterio seguían siendo unos temas principales en la vida moderna de la época, y tanto en el arte como en la literatura se trataban corrientemente.



Hetairas, cortesanas, demimondaines, leonas y cocottes.
Poster de Francisco Joaquín Marro 2007

Esta tendencia continuó a lo largo del Segundo Imperio, es decir entre 1851-1870. De la misma manera que en la Monarquía de Julio la población clandestina de prostitutas creció -se entiende en este sentido la que no estaba controlada por la policía-

Al Segundo Imperio se le asocia una nueva figura “la cortesana refinada”, que imitaba la moda y modelos de los escalones sociales más altos y de la corte. Entre 1850 y 1860

³⁵⁰ By “modernity” I mean the ephemeral. The fugitive, the contingent. The half of art whose other half is the eternal and the immutable”. Charles Baudelaire. *The Painter of Modern Life - Modernity* (1863) translated excerpt reprinted in *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, Francis Frascina and Charles Harrospn (ediciones) Nw York 1982, p. 23

³⁵¹ He reyes, like those of a wild animal, are fixed on the distant horizon; they have the restlessness of a wild animal..... but sometimes also the animal’s tense vigilance” *Painted Love*, p. 8

aparecen temas pictóricos de este tipo de prostituta, ya que estaban claramente visibles en la sociedad y podían ya ser representadas.

La reconstrucción emprendida por Napoleón III y el Barón Hausmann promocionaron una serie de cambios sociales relacionados al final, con el miedo que producía el desdibujamiento entre las fronteras de las diversas clases sociales, es decir ya no se percibía con claridad donde vivían una clases u otras en el propio Paris Como apunta T.J.Clark “Un estado de cosas que tanto moralistas como artistas a menudo han encontrado acercándose a la cortesana”.³⁵² Es decir esta cortesana representaría esa percepción confusa de lo que ya era la mujer honesta o la prostituta.

La mujer trabajadora. La obrera

A pesar de que el trabajo femenino era considerado indigno entre las clases medias y superiores de la sociedad decimonónica, las mujeres fueron transformándose en una fuerza de primer orden a costa de soportar mayor explotación que los hombres, Con la revolución industrial se las contrataba más fácilmente que a los hombres porque cobraban la mitad y eran menos reivindicativas



Zapatería. Grabado, siglo XIX
París, Museo Carnavalet

La mujer trabajadora alcanzó notable preeminencia durante el siglo XIX. Naturalmente, su existencia es muy anterior al advenimiento del capitalismo industrial. Ya entonces se ganaba el sustento como hilandera, modista, orfebre, cervecera, pulidora de metales, productora de botones, pasamanería, niñera, lechera o criada en las ciudades y en el campo tanto en Europa como en Estados Unidos. Pero en el siglo XIX se la observa, se la describe y se la documenta con una atención sin precedentes. La mujer trabajadora fue un producto de la revolución industrial, no tanto porque la mecanización creara trabajo para ella allí

³⁵² A state of affairs that artists and, moralists alike often found embobied by the courtesan. T.J.Clark- *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*. New York 1984-chaps. 1 and 2' Citado por HOLLIS CLAYSON.

donde antes no había habido nada (aunque, sin duda, ese fuera el caso en ciertas regiones), como porque en el transcurso de la misma se convirtió en una figura problemática

La división sexual del trabajo: un producto de la historia.

Las mujeres se asociaban a la fuerza de trabajo barata, pero no todo trabajo de ese tipo se consideraba adecuado a las mujeres. Si bien se las consideraba apropiadas para el trabajo en las fábricas textiles, de vestimenta, calzado, tabaco, alimentos y cuero, era raro encontrarlas en la minería, la construcción, la manufactura mecánica o los astilleros, aun cuando en estos sectores hacía falta la mano de obra que se conocía como «no cualificada». Un delegado francés a la Exposición de 1867 describía claramente las distinciones de acuerdo con el sexo, los materiales y las técnicas: «Para el hombre, la madera y los metales. Para la mujer, la familia y los tejidos».³⁵³

Aunque hubiera diversas opiniones acerca de qué trabajo era o no apropiado para las mujeres, y aunque tales opiniones se formaran en diferentes épocas y distintos contextos, siempre, sin excepción, en materia de empleo entraba en consideración el sexo. El trabajo para el que se empleaba a mujeres se definía como «trabajo de mujeres», algo adecuado a sus capacidades físicas y a sus niveles innatos de productividad. Este discurso producía división sexual en el mercado de trabajo y concentraba a las mujeres en ciertos empleos y no en otros, siempre en el último peldaño de cualquier jerarquía ocupacional, a la vez que fijaba sus salarios a niveles inferiores a los de la mera subsistencia.

El dilema casa - hogar llegó a convertirse en objeto principal de análisis para las mujeres trabajadoras; cómo se relaciona esto con la creación de una fuerza de trabajo femenina, definida como fuente de mano de obra barata y sólo adecuada para determinados tipos de trabajo. En consecuencia, se consideró que esta división del trabajo constituía un hecho social objetivo, derivado de la naturaleza.

La economía

La economía política fue uno de los terrenos donde se originó el discurso sobre la división sexual del trabajo. Los economistas políticos del siglo XIX desarrollaron y popularizaron las teorías de sus predecesores del siglo XVIII. Y pese a las importantes

³⁵³ Citado en MICHELLE PERROT, "Le syndicalisme français et les femmes: histoire d'un malentendu", *Aujurd'hui*, núm.66, marzo de 1984, p. 44

diferencias nacionales (entre, por ejemplo, teóricos británicos y franceses), así como a las diferentes escuelas de economía política en un mismo país, había ciertos postulados básicos comunes. Entre ellos se hallaba la idea de que los salarios de los varones debían ser suficientes no sólo para su propio sostén, sino también para el de una familia. Pues de no ser así -observaba Adam Smith-, «la raza de tales trabajadores no se prolongaría más allá de la primer generación». Por el contrario, los salarios de una esposa, «habida cuenta de la atención que necesariamente debía dedicar a los hijos, (se) suponía que no debían superar lo suficiente como para su propio «sustento»³⁵⁴

Otros economistas políticos ampliaban a todas las mujeres esta suposición acerca de los salarios de la esposa. Según ellos, estas, fuera cual fuese su estado civil, dependían de los hombres por naturaleza. Aunque algunos teóricos sugirieran que los salarios de las mujeres debían cubrir sus costes de subsistencia, otros sostenían que tal cosa era imposible. El economista político francés Jean-Baptiste Say, por ejemplo, afirmaba que los salarios de las mujeres caerían siempre por debajo del nivel de la subsistencia, debido a la disponibilidad de mujeres que podían **apoyarse en el sostén** familiar (las que estaban en estado “natural”) y, por tanto, no necesitaban vivir de sus salarios. En consecuencia, las mujeres solas que vivían al margen de contextos familiares y aquellas que eran el único sostén de sus familias, serían irremediamente pobres. De acuerdo con su cálculo, los salarios de los varones eran primordiales para las familias, pues cubrían los costes de reproducción; en cambio, los salarios de las mujeres eran suplementarios y, o bien compensaban déficit, o bien proveían dinero por encima del necesario para la sobrevivencia básica.³⁵⁵

Conclusiones

En plena época imperial asistimos a la más extraordinaria remodelación urbanística que hubiera conocido la capital francesa. El barón Haussmann, inicio la modernización de su trazado urbano, pero esta modernización, que haría de París la capital del progreso y de la belleza, se llevó a cabo a costa de las clases más desfavorecidas a las que una política de sistemática expropiación y aumento de alquileres obligo a abandonar el centro de la ciudad que pasaría a estar ocupado entonces por la media y alta burguesía. Al faltar ese espacio faltaba estabilidad.

³⁵⁴ SMITH, Adam: *The Wealth of Nations*, vol. 1, 2º Ed, Oxford , Clarendon Press, 1880, p. 71

³⁵⁵ SAY, Jean Baptiste : *Traite de l' economie politique*, 6º ed, 2 vols, París, 1841, p. 324

Durante muchos años las mujeres no tuvieron la posibilidad de hablar o ser escuchadas. Es a partir de Sylvain Marechal, conocido revolucionario francés quien formuló un proyecto de ley en 1801 para prohibir aprender a leer a las mujeres. Como alude Francisco Javier Garrocho Burgos “El mencionado proyecto de Marechal, había llegado a decir “la razón quiere que las mujeres que se obstinen en escribir libros no se les permita tener hijos”³⁵⁶. El hecho de que las mujeres no pudieran leer supuso una manipulación en toda regla, ya que por esta causa muchas niñas estaban condenadas a aprender las palabras de otros, pero en ningún momento se facilitaba la posibilidad de generar su propio conocimiento y mucho menos que pudiera difundirlo.

Durante todo el siglo la mujer estuvo al margen de cualquier responsabilidad que trascendiera el estricto ámbito doméstico. El único papel que socialmente se le atribuía era el de servir de cohesión a la familia, en la que, por otra parte, permanecía siempre y en todo momento bajo la autoridad del marido. De ahí que cuando apareció una novela en la que la mujer decidía por su cuenta, asumiendo un papel totalmente masculino, tanto en las relaciones sexuales como en las económicas, las autoridades se lanzaron a su condena inmediata. Retomando *Madame Bovary*, por la que Flaubert fue condenado, en la realidad como afirma Isabel Veloso “es la historia de una rebelión contra el statu quo de una burguesía imperial que vivía perpetuamente con el miedo a la rebelión y que no pudo dejar indemne una obra subversiva y, para colmo, protagonizada por una mujer”³⁵⁷.

Siendo el espacio doméstico, como hemos visto el ámbito esencialmente femenino, muchas de estas mujeres proletarias viven con la obsesión de encontrar un espacio propio, un refugio confortable y acogedor, como base indiscutible para su vida familiar.

En un principio como hemos visto su papel como escritoras quedó relegado a cartas y diarios y a la literatura de lo íntimo y lo privado. El desarrollo de la inteligencia femenina estaba orientado exclusivamente al desempeño de ocupaciones como la música o la pintura, por esta razón se las destinaba a actividades que fueran ligadas a la idea del deleite.

³⁵⁶ Óp. Cit. Francisco Javier Garrocho Burgos.

³⁵⁷ VELOSO, Isabel: Rapsoda Revista de Literatura “Tipos femeninos en las novelas del realismo y del naturalismo francés”. Num 2009
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/veloso.pdf>

El surgimiento de la mujer trabajadora en el siglo XIX, entonces, no se debió tanto al aumento de su cantidad ni de un cambio en la localización, cualidad o cantidad de su trabajo, como a la preocupación de sus contemporáneos por la división sexual del trabajo. Esta preocupación no tenía como causa las condiciones objetivas del desarrollo industrial, sino que, más bien al contrario, contribuyó a la plasmación de tales condiciones al dar forma sexuada a las relaciones de producción, estatus secundario a las trabajadoras y significado opuesto a los términos hogar-trabajo y producción-reproducción.

Acercas de la división sexual del trabajo, la tajante oposición entre mujeres y trabajo, entre reproducción y producción, entre domesticidad y percepción de salario, hicieron de la mujer todo un problema. Esto hizo que la discusión de las soluciones se desentendiera de las condiciones del trabajo femenino, de sus bajos salarios o de la falta de sostén para el cuidado de los hijos, todo lo cual se tenía como síntomas de la violación de la diferencia «natural» entre hombres y mujeres, y no como causas de las penurias de las mujeres que percibían salario. La consecuencia de todo ello fue la prescripción de una única meta deseable: la eliminación de las mujeres, en todo lo posible, del trabajo asalariado permanente o a tiempo completo. Aunque raramente se llevaba esta política a la práctica, en cambio hizo prácticas las soluciones que las mujeres trabajadoras encontraban difícil de formular, pues aceptaba como natural e inevitable el hecho de que siempre tendrían que ser empleadas de segunda clase, cuyos cuerpos, capacidades productivas y responsabilidades sociales las hacían incapaces del tipo de trabajo que les proporcionaría reconocimiento económico y social en tanto trabajadoras de pleno derecho.

Aunque la presencia de la mujer en el trabajo no surge en el Siglo XIX, sin embargo este siglo la percibe como un “problema”. ¿Qué ha sucedido para que llame tanto la atención? ¿Por qué se contraponen feminidad y trabajo? todo el discurso del siglo la presenta como una trabajadora de segunda y le niega su capacidad de productora que podría asegurarle un reconocimiento social y económico.

¿Debe una mujer trabajar por una remuneración? ¿Cómo influía el trabajo asalariado en el cuerpo de la mujer y en la capacidad de ésta para cumplir sus funciones maternas y familiares? ¿Qué clase de trabajo era idóneo para una mujer?, Aunque todo el mundo estaba de acuerdo con el legislador francés Jules Simón, quien 1860 afirmaba que «una mujer que se

convierte en trabajadora ya no es una mujer»,³⁵⁸ la mayoría de las partes que intervienen en el debate acerca de mujeres trabajadoras encuadraba sus argumentos en el marco de una reconocida oposición entre el hogar y el trabajo, entre la maternidad y el trabajo asalariado, entre feminidad y productividad.

Incluso en el empleo industrial, las leyes intensificaban la segregación entre trabajadores y trabajadoras, ya fuera para satisfacer la necesidad de turnos de diferente longitud, ya para separar el trabajo diurno del nocturno. Estas distinciones justificaban, además, las diferencias de remuneración y la asignación de características, cualidades y estatus diferentes a hombres y mujeres. La conclusión de Stewart es justa: “El resultado más sorprendente de los horarios laborales con especificidad sexual fue una arraigada y exagerada división sexual del trabajo”³⁵⁹. Así, pues, la premisa de la ley se convertía en su consecuencia, de tal modo que la brecha entre el trabajo masculino y femenino se ahondaba. Tras haber definido el papel reproductor de la mujer como su función primaria, el estado reforzaba el estatus secundario de su actividad productiva.

“La mujer, desde el punto de vista industrial, es un trabajador imperfecto» escribía Eugène Buret en 1840³⁶⁰. Y el periódico de los trabajadores titulado *L'Atelier*, comenzaba un análisis de la pobreza femenina: “Puesto que las mujeres son menos productivas que los hombres...”³⁶¹. En la última década del siglo, el socialista fabiano Sidney Webb concluía un largo estudio sobre las diferencias entre salarios masculinos y femeninos con las siguientes palabras: «Las mujeres ganan menos que los hombres no sólo porque producen menos, sino también porque lo que ellas producen tiene en general un valor inferior en el mercado»

La temática femenina fue una de las más recurrentes y versátiles de toda la novelística de la segunda mitad del siglo XIX

Escritores como Balzac, Flaubert, los hermanos Goncourt o Émile Zola trazaron con pertinencia milimétrica la situación sociológica de la mujer francesa que hasta cierto punto, podría extrapolarse a la de la mujer del resto de Europa.

³⁵⁸ SIMON, Jules La mujer trabajadora en el siglo XIX

http://www.fhuc.unl.edu.ar/olimphistoria/paginas/manual_2009/docentes/modulo1/texto3.pdf

³⁵⁹ Citado en MARY LYNN STEWART, *Women Work and the French State: Labour Protection and Social Patriarchy*, 1879- 1919, Montreal, Mc Gill / Queen's University Press, 1989 p. 119

³⁶⁰ BURET, Eugene, *De la misère des classes labourieuses en France et en Anglatere*, 2 Vols, Paris, vol I, p. 287, citado en Thérèse Moreau, *Le Sang del'histoire : Michelet, l'histoire et l'idee de la femme aux XIX siecle*, París; Flammarion, 1982, p. 7

³⁶¹ 13. *L'Atelier*, 30 de diciembre de 1842, p. 31

Las novelas naturalistas transformaron el trabajo en materia narrativa. Con una fuerza inusitada, campesinos, obreros industriales, artesanos, etc., comenzaron a poblar las páginas de unas obras que no se limitaban a presentarlos como exóticos elementos de una sociedad industrializada, sino como víctimas de un orden cada vez más injusto

Como nos apunta Isabel Veloso en la narrativa naturalista nos presentan a las “mineras de *Germinal*, las dependientas de *El Paraíso de las Damas* heroínas que luchan denodadamente por integrarse en el mundo capitalista del siglo XIX, compaginando cargas familiares, trabajos extenuantes y mal pagados “³⁶².

Isabel Veloso nos resalta el personaje de Gervaise, protagonista de la Taberna porque en su vida podemos encontrar “un trou (agujero) queda perfectamente simbolizada en la sucesión de espacios que va ocupando de menos a más en una línea ascendente ,en la primera parte, y de más o menos, en una línea descendente, en la segunda, siguiendo una perfecta simetría tan querida por Zola”³⁶³(..) “de la tétrica habitación de pensión, al coqueto apartamento; de éste, a su flamante lavandería; de aquí, a la miserable buhardilla y finalmente, al hueco de las escalera”³⁶⁴

Naná. Novela que consagro el mito de la mujer fatal, devoradora de hombres.

Fue tal el impacto de esta novela de Zola, que, a partir de entonces, el nombre de la protagonista –Naná, diminutivo de Anna-, paso a ser en lenguaje familiar, sinónimo de “chica” o “muchacha” con plena vigencia hasta el día de hoy³⁶⁵.

Zola como buen escritor naturalista, no creo el personaje de la nada. Para construirlo se inspiro en alguien real, una figura de la sociedad Parisina que también había inspirado a Manet: la cortesana Anna Deslions, tan admirada como temida. De ella se decía que era capaz de arruinar en una semana al hombre y por ende a la familia que se le antojase o bien propulsar meteóricamente la carrera de cualquiera que se hiciese merecedor de sus favores.

³⁶² VELOSO, Isabel Op. cit.

³⁶³ La Taberna. EMILE ZOLA, Editorial Antalbe. 1877. El primer gran éxito del novelista Es una tremebunda historia ambientada en el mundo obrero .El personaje Gervaise, la protagonista se ve abocada a la degradación física y moral. Se refleja fielmente el grupo social obrero.

³⁶⁴ VELOSO, Isabel. Óp. Cit.

³⁶⁵ REY, Alain Esta es la hipótesis defendida en el “*Dictionnaire historique de la langue française* T. II, Paris: Le Robert, 1992, p. 1303 y por REY-DEBOVE, JOSETTE, *Le Nouveau Petit Robert*.Le Robert 1992 p. 1303

A través de Naná nos ilustra el cambio social que se estaba operando en la segunda mitad del siglo respecto a la prostitución. El sexo ya no aparecía como aquel pecado que redimir, sino como un amenaza económica e incluso biológica, algo muy propio de una sociedad que acababa de descubrir los enfermedades venéreas, especialmente la sífilis que causaban estragos, el cuerpo de la prostituta dejó de ser fuente de placer para ser concebido como fuente de enfermedades capaces de desintegrar varias generaciones de una familia

He elegido como personaje representativo que desarrolla la simbología espacial, a las novelas de Zola, ya que tienen un extraordinario nivel simbólico que le lleva mucho mas allá de la simple transcripción de la realidad. Los espacios, por ejemplo, son altamente significativos, porque, en lugar de presentarlos como mero decorado donde transcurre la acción, Zola los reelabora, los poetiza muy sutilmente para transformarlos en metáfora de los personajes y de su evolución.

CAPITULO II

LA MATERNIDAD

CAPITULO II. LA MATERNIDAD

II.1. CONCEPTO

Al respecto de la maternidad, que es el tema más característico de M. Cassatt, debemos señalar que fue el mismo Achille Segard, su primer biógrafo, el autor que más tempranamente la denominó “la pintora de niños y madres”, llegando a proclamar, de manera un tanto exagerada, la exclusividad de esta temática en su producción: “Cassatt, sin ninguna excepción, pintaba un solo tema, y (...) definía la intención emocional y énfasis por medio de toques claros y oscuros del vestuario o por medios de los movimientos justos para crear una total armonía”.³⁶⁶



Mary Cassatt. *Katherine Cassatt reading to her grandchildren*.
Óleo sobre lienzo. 1880

Asimismo, Judith A. Barter en su capítulo *Childhood and Martenity* “Joris-Karl Huysmans elogia esta faceta de la autora en un artículo acerca de las contribuciones de Mary Cassatt a la sexta Exposición Impresionista de 1881; el crítico se refiere concretamente al cuadro *Katherine Cassatt*

reading to her grandchildren (1880) en la que se muestra a Katherine Cassatt con sus nietos, y a un pastel de una madre y de un bebé que se abrazan, a los que califica de “perlas impecables”, añadiendo que “tan solo una mujer está capacitada para pintar la infancia. Existen en ellas una sensibilidad especial de la que los hombres carecen, lo que les hace

³⁶⁶ Op. Cit. pp. 175-186

incapaces de representar correctamente escenas como estas a menos que sean especialmente sensibles.

Sus dedos son demasiado grandes como para no dejar cierta marca áspera y torpe.”³⁶⁷ Griselda Pollock en *Painter of Modern Woman* afirma que Andre Melleiro (1910) en la manera de presentar a los niños Cassatt “ha capturado los primeros movimientos y gestos de una vida en sus principios, abriendo sus pupilas sorprendidas a la luz. Percepciones de inteligencia predicen el futuro que aparece en esos brillantes ojos, siendo ya un ser superior el que aparece a través de su pureza y gracia animal, desenfado inocente y movimiento caprichoso.”³⁶⁸ Pero quizás lo mejor sea que echemos la vista atrás para poder acercarnos a la perspectiva que críticos, autores y público tenían de la maternidad en la época en que vivió Mary Cassatt. Para ello haremos un pequeño esbozo del concepto y sus significados a través de las eras para centrarnos posteriormente en el momento espacial y temporal que nos interesa, esto es, el mundo occidental de finales del siglo XIX.

El concepto de maternidad a lo largo de la historia, aparece como un conjunto de creencias y significados en permanente evolución, influidos por factores culturales y sociales, que han ido apoyándose en ideas en torno a la mujer, a la procreación y a la crianza, como vertientes que se encuentran y entrecruzan en su interpretación. Cristina Palomar Berea, en su ensayo *Maternidad: Historia y Cultura*, sintetiza algunos momentos básicos en la historia de la maternidad en Occidente: “En la antigüedad, la palabra “maternidad” no existía ni en griego ni en latín; aunque la función materna estaba muy presente en las mitologías, no era un objeto de atención serio ni para los médicos ni para los filósofos. En las sociedades rurales y artesanales de la antigüedad y la baja edad media, la prioridad se ubicaba en la renovación de los grupos sociales, de manera que para compensar la elevada mortalidad, se parían muchos hijos. El papel nutricional de la madre era primordial y orientaba todas sus actividades. En el siglo XII la aparición del término maternitas fue acompañada de la invención del de paternitas por parte de los clérigos que lo utilizaron para caracterizar la función de la Iglesia, en el

³⁶⁷ Refers specifically to the painting "Reading" in which Katherine Cassatt is shown with her grandchildren, and a pastel of a mother and a baby that embrace each other, by calling them "spotless pearls; only a woman is able to paint these children. They possess a special sensitivity that men lack, which makes them unable to properly represent scenes like these. Unless their fingers are particularly sensitive, they are too big for not producing some rough and clumsy stain .Op. Cit p. 69

³⁶⁸ She has captured the instinctual gestures of a life at its lispig beginning, opening its naive, astonished pupils to the light. Glimmers of intelligence, harbingers of the future, appear in those brilliantly shining eyes... Already a being of a higher order is breaking through its purely animal grace, innocent shamelessness, and unreasoned movements. *Ibid.* p.17

momento mismo en el cual el culto mariano tiene una enorme expansión, como si tuvieran necesidad de reconocer una dimensión espiritual de la maternidad sin dejar de despreciar la maternidad carnal de Eva. El papel educativo de la madre comenzó a tomar forma, estrechamente determinada por la Iglesia. En la Ilustración, la maternidad espiritual y la carnal parecen aproximarse, comenzando a formularse un modelo terrenal de la “buena madre”, siempre sumisa al padre, pero valorizada por la crianza de los hijos.”³⁶⁹ En efecto, los planteamientos rousseauianos pusieron en un primer plano la figura de la madre, al reconocer la importancia de su amor: la función reproductora, completamente animal, se borra frente a la afectividad, recurso esencial de la educación maternal, convirtiéndose en el motor fundamental de una nueva cultura. Así, la glorificación del amor materno se desarrolló durante todo el siglo XIX, llegando a su culminación en los años sesenta del siglo XX.

Cristina Palomar Berea comenta acerca de Elizabeth Badinter, que “el amor maternal no es innato, sino que se va adquiriendo en el transcurso de los días pasados junto a la criatura y a partir de los cuidados que se le brindan.”³⁷⁰ Estudiando las prácticas maternas en la Francia de los siglos XVII al XX, la autora contradice la creencia de que la maternidad y el amor que la acompaña están inscritas desde siempre en la naturaleza femenina, así como el mito de que las mujeres estén hechas para ser madres e, incluso, “buenas” madres, sin dejar de anotar que la contingencia del amor maternal puede despertar una gran angustia en la naturaleza femenina; además, Badinter orienta sus reflexiones hacia un aspecto fundamental para la comprensión de la maternidad: su dimensión simbólica.

Plantear que la maternidad es una práctica cultural significa también relativizar los lugares comunes sobre ésta, ya que implica asumir, de entrada, que el significado que esta práctica tiene está en estrecha relación con el contexto cultural, social y económico en el que se realiza. Enfocar de esta manera al fenómeno de la maternidad vuelve a plantear la vieja y falsa oposición naturaleza-cultura, ya que las respuestas automáticas traen otra vez las mencionadas nociones sobre la “naturaleza” de las mujeres, el “instinto materno” y la “esencia femenina”. Los aspectos culturales solamente suelen asociarse, al analizar la maternidad, con la fenomenología que presenta, pero no con su misma existencia. A pesar de la insistencia hegemónica del saber común que presenta a la maternidad como un fenómeno

³⁶⁹ PALOMAR BERE, Cristina: “Maternidad; Historia y Cultura 148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/laventan/.../35-69.pdf

³⁷⁰ PALOMAR BERE, Cristina: Op. Cit.

con un único significado y como la expresión de la esencia femenina, esta perspectiva ha comenzado a problematizarse desde distintos ángulos.

Una vez más, han sido las antropólogas y las historiadoras quienes nos han permitido comprender el fenómeno de la maternidad como una práctica cultural. La observación y comparación de distintos grupos culturales condujeron, muy naturalmente, a la evidencia de que dicha práctica varía sustancialmente de uno a otro.

II.1.1. Visión 1: la Maternidad como origen de todo

La madre ha sido inmortalizada en el arte de todas las civilizaciones. Las primeras muestras las encontramos ya en el periodo Paleolítico, en las llamadas Venus, pequeñas esculturas que han sido descubiertas por toda Europa, siendo subsecuentemente catalogadas como símbolos primitivos de maternidad y fertilidad.³⁷¹ Desde el punto de vista antropológico, se considera que el propósito de incluir a la madre en la expresión artística desde sus inicios se debió en gran medida a la percepción de la misma como “un sujeto dador de vida”, además de un ser protector, pues la madre es quien protege, acuna y nutre al hijo.

No puede dejarse de lado el peso religioso que le concedía a las esculturas la ya citada asociación de maternidad-fertilidad, con la bonanza de la agricultura. Igualmente se sabe que algunos grupos sociales elaboraban maternidades como símbolos de la Madre Tierra. Existen numerosos ejemplos de diosas procedentes de distintos credos que en esencia se identificaban como creadoras de la humanidad.³⁷²

En la cultura griega, la presencia de deidades femeninas aparece como preponderante en un periodo muy antiguo de nuestra historia, en una época que, según parece desprenderse

³⁷¹ La más famosa es la Venus de Willendorf (24-22 a. C.). Asimismo, hace unos años desenterraron en la zona arqueológica de Poggio Colla (Italia) el fragmento de una vasija etrusca con el relieve de una mujer dando a luz; se le calcula una edad de 2,600 años, lo cual la convierte en la más antigua representación de un alumbramiento en el arte occidental. Podemos hablar también de una escena de parto esculpida entre los años 310 y 30 a. C., originaria de Chipre y resguardada por el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Del antiguo Egipto se han rescatado estatuillas de Isis, la diosa madre, símbolo de maternidad, nacimiento y fecundidad, sola o amamantando a su hijo el dios Horus- En la antigua Roma era común que realizaran monumentos en honor a los gobernantes y a sus familias. Entre ellas está una imponente estatua de mármol hecha para una de las esposas del emperador Claudio, Mesalina, sosteniendo a Británico (c. 45 a. C.)

³⁷² GOMEZ LEDEZMA, Ivonne. “Maternidad hecha arte” Ivonne Gómez Ledezma
<http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/737836.maternidad-hecha-arte.html>

de los hallazgos arqueológicos, parece haberse caracterizado por sociedades organizadas y prósperas, y con una evolución social en ascenso.³⁷³ Algunos teóricos se han basado en la existencia de dichas deidades y en la forma de vida sedentaria, pacífica y ligada a la tierra como indicadores de una organización "matriarcal": parece lógico que nuestros ancestros, al observar que la vida emerge del cuerpo de la mujer, buscaran las respuestas a preguntas centrales acerca de la vida y de la muerte en esos símbolos. En esta era, la participación del padre en la procreación era ignorada, mientras que era evidente la de la mujer, quien conservaba y nutría el germen en su seno y propagaba la vida de su clan en el mundo visible.

En el panteón griego es Deméter, diosa de las cosechas, la que representa la maternidad. Su cualidad es la generosidad, que encuentra satisfacción en el cuidado y nutrición de otros. Ella estimula, hace crecer, es la fecunda dadora de vida. Según el psicoanalista y etnólogo Georges Devereux "los griegos integran a su religión a las diosas célibes pre-helénicas (período matriarcal) asociando sus cualidades a la Madre y dejan disociada la parte menos integrada al patriarcado, que representa la diosa Afrodita. Afrodita, diosa del amor, la belleza y la sensualidad, entabla relaciones por decisión propia y nunca es victimizada."³⁷⁴

María Elisa Molina, en su ensayo Transformaciones Histórico Culturales del Concepto de Maternidad y sus Repercusiones en la Identidad de la Mujer, hace alusión a esta intrusión de las ideas patriarcales en la civilización originariamente matriarcal, que se expanden cada vez más por el mundo griego hasta que "transforman la visión original de la procreación, sosteniendo que es el padre quien engendra, mientras la madre sólo cumple una función de nodriza del germen depositado en sus entrañas." Así, "dedicada a la procreación y a tareas secundarias, despojada de su importancia práctica y de su prestigio místico, la mujer ya solo aparece como una sirvienta."³⁷⁵

³⁷³ http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22282006000200009

³⁷⁴ DEVEREUX, G. *Mujer y mito*. México: Fondo de Cultura Económica.(1.989)

³⁷⁵ MOLINA, Maria Elisa. Transformaciones Histórico Culturales del Concepto de Maternidad y sus Repercusiones en la Identidad de la Mujer
http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22282006000200009&script=sci_abstract

II.1.2. Visión 2: La Maternidad como obligación de toda mujer

Considerando los aportes de Duby y Perrot a partir de su investigación histórica acerca de las mujeres, cabe señalar algunos hitos relevantes para el desarrollo de la concepción de maternidad en la Edad media. Basándose en las interpretaciones de la Biblia y de las consideraciones morales surgidas de los clérigos, “la Edad Media entre los siglos IX y XIV en Europa, es probablemente uno de los períodos más misóginos de la historia. La visión negativa extrema de esta época y la contradicción que vive respecto de la figura femenina, se refleja en la evitación a pronunciar el nombre de Eva, sino como algo innombrable, porque una parte de Eva es la desgracia, pero otra parte es la vida. En algún sentido evocando a María, Agustín de Hipona (s. IV) dice "Por la mujer la muerte, por la mujer la vida." ³⁷⁶

En esta época, el discurso en torno a la maternidad está dominado por los aspectos más fisiológicos de la función: procreación, gestación, parto y amamantamiento, reafirmando para la madre la función puramente nutritiva, que la naturaleza le ha asignado visiblemente. La obligación primera respecto a la prole es la de traerla al mundo: “engendrar hijos de modo continuado y hasta la muerte” (expresión del dominico Nicolás de Gorran.)³⁷⁷ La esterilidad es vista como condenación y punto de ruptura de la unión de la pareja. En cuanto a los niños, son vistos como seres extraños y animalescos, casi demoníacos, capaces de lastimar a otros y a sí mismos. El castigo físico está perfectamente justificado en casi todo caso, y el cuidado de los pequeños, si es posible, es entregado a terceros, que generalmente son mujeres que ocupan un lugar inferior. La crianza infantil, a diferencia de dar a luz, no confiere ni honor ni jerarquía.

II.1.3. Visión 3: La Maternidad como eje de la familia

A medida que se infiltran en Francia los ideales ilustrados, la nación se va abriendo paso a una nueva concepción de la familia. Los escritos de Fenelon, Buffon o Rousseau insisten en la necesidad de casarse por amor, de educar a los hijos con cariño, de eliminar la nefasta costumbre de las amas de cría. La literatura y la pintura de la época se llenan de imágenes de padres devotos y familias unidas, e incluso los retratos de los aristócratas

³⁷⁶ DUBY, G. & Perrot, M.. *Historias de las mujeres en Occidente*. Madrid: Taurus, 1992, p. 38

³⁷⁷ Op. Cit. p.150

empiezan a reflejar este ideal de armonía conyugal. Como bien señala la profesora Patricia Mayayo, “el centro es la madre: Julie, la heroína servicial y devota de La nueva Heloisa, de Rousseau; las esposas virtuosas de las novelas de Diderot, las madres felices de los cuadros de Grenze o Fragonard representan la encarnación perfecta de la esposa moderna, modesta y entregada, cuya felicidad consiste en hacer dichosos a su marido y a sus hijos. Frente a la aristocracia depravada, que solo persigue su propio placer y a la “femme-philosophie” que abandona su misión natural para embarcarse en empresas intelectuales impropias de su sexo, la madre feliz encarna el nuevo ideal burgués de la feminidad.³⁷⁸” Es precisamente esta identificación entre lo femenino y lo maternal lo que explica que las mujeres se vean relegadas a un lugar secundario en la Revolución Francesa, y lo mismo cabe decir de otras revoluciones burguesas de la época.



Jacques David. *El Juramento de los Horacios*.
Óleo sobre lienzo. 1784

Hay un cuadro muy conocido de Jacques David, *El juramento de los Horacios*, que resume a la perfección el lugar de las mujeres en la Revolución.³⁷⁹ La escena muestra a los protagonistas jurando fidelidad a Roma ante las tres espadas que les tiende su padre, situado en el centro del cuadro. Como subraya Linda Noclin, “David divide claramente

la composición en dos partes: a un lado (y ocupando la mayor parte del cuadro), el heroísmo espartano de los Horacios, cuyo patriotismo está por encima de todo lo personal; al otro, los niños y las mujeres quebrantadas por sus emociones encontradas. Las líneas rectas y angulosas que definen la silueta de los Horacios se oponen a las curvas sinuosas y onduladas del cuerpo de las mujeres.³⁸⁰” Queda patente que el mundo masculino se identifica con los nuevos valores revolucionarios: moral, virtud, razón; el mundo femenino encarna la debilidad, la emoción, el sentimiento. Masculinidad y feminidad se contraponen en un proceso de

³⁷⁸ Ibid p. 153

³⁷⁹ Basado en *Horacio*, de Corneille, el lienzo narra la historia de los Horacios, notables de Roma unidos por lazos matrimoniales a los Curiacios. Al declararse la guerra entre Alba y Roma, los Horacios se ven obligados a elegir entre la lealtad a su patria y el amor a la familia.

³⁸⁰ NOCHLIN L: *Women, Art and Power*. Óp. Cit. pp. 14-15

definición mutua; la única conexión entre ambos mundos es la figura del muchachito que, arropado por su madre, mira fuera del grupo de mujeres para aprender del ejemplo de los hombres.

En cuanto al otro eje de esta ecuación, también en esta época se produce un cambio en ciertos grupos de la burguesía y aristocracia, que empiezan a considerar al niño como inocente y necesitado de protección. Rousseau, que contribuye a inspirar el movimiento Romántico en la Revolución Francesa (1789), señala a la maternidad como un objetivo central en la vida de las mujeres, apoyando teorías biológicas de la maternidad como instintiva. El nuevo concepto de "inocencia" infantil permite relajar y hasta cierto punto cambiar los hábitos hasta entonces imperantes (ropas especiales, juguetes, negativa a azotarlos, lactancia materna, abandono de las fajas).

Esta ideología burguesa de las esferas separadas, que sitúa a los varones en el ámbito público y las mujeres virtuosas en el hogar, se consolidará a lo largo del siglo XIX; así, para las nuevas generaciones de clases medias industriales, la "misión" de la mujer se circunscribe a su papel como madre, esposa e hija. La línea que separa lo privado de lo público es también la que separa la feminidad respetable de la desviada. Como apunta la profesora Lynda Nead, "aunque la pintura histórica sigue gozando en la Inglaterra victoriana de un rango privilegiado en la jerarquía académica, algunas voces empiezan a defender la idea de que la cultura y la modalidad de la nación se expresan de forma más cabal en una nueva categoría denominada "pintura doméstica."³⁸¹

³⁸¹ NEAD, Lynda: *Class and Sexuality in Victorian Arts*, en Perry *Gender and Art*. Ed. Gill Perry. Yale Universidad Press. In Asotiation Open University. 1.999. Óp. Cit. 154-173.



Edward Hicks. *Woman's Mission*.
Óleo sobre lienzo. 1863

Es interesante el análisis efectuado por Patricia Mayayo en relación con una obra de Edward Hicks (1863) expuesta en la Royal Academy de Londres; se trata de un tríptico titulado *Woman's Mission*³⁸², en el que se observa a una joven madre que se inclina para guiar los primeros pasos de su hijo por un sendero boscoso (un símbolo evidente del camino de la vida); aunque la madre protege al niño con sus brazos, este camina hacia

delante, con un gesto en el que se presagia su futura autonomía masculina. Según Nead, los tres cuadros de la serie, en los que la protagonista aparece retratada como una mujer joven, se presentan los roles principales de la mujer en el transcurso de la vida del hombre a través de sus etapas principales (niñez, madurez y vejez), determinando no solo el hilo narrativo de la serie, sino el propio concepto de “respetabilidad femenina.”

Como ya hemos descrito en capítulos anteriores, se trata del estereotipo del “ángel del hogar”, emanante originariamente de la burguesía, pero transferido con frecuencia a las clases obreras. El propio Hicks realiza en 1857 una acuarela, *The Sinews of Old England*, en la que define a la mujer de la clase humilde en términos similares a los que utiliza para describir a la mujer burguesa.

³⁸² Óp. Cit. P.P 154 y 155

II.2. LA VISIÓN DEL NIÑO EN EL ARTE

II.2.1. De la invisibilidad a la ubicuidad

Partiendo de documentos como las representaciones pictóricas y escritos de la época, el autor Philippe Ariès nos hace conscientes del desarrollo de las representaciones de la niñez a través de Edad Media y Renacimiento, lo que a su vez nos ayuda a acercarnos a los significados que ostentaba esta etapa de la vida en los periodos históricos antedichos.



Miguel Angel Buonarrotti *Putti en la cámara de los esposos, de Mantenga*. Siglo XV

Es así que podemos observar que en la Edad Media “el sentimiento de la infancia no existía.”³⁸³ Sin embargo, poco a poco –dependiendo del espacio geográfico- se desarrolla esta “conciencia de la infantilidad” y, aunado a esta, se van a ir transformando las formas de interacción entre la niñez y el mundo de los adultos. El autor va a demostrar dos hipótesis importantes: la primera es la afirmación de que “(en nuestra sociedad antigua tradicional) no podía representarse bien al niño, y menos todavía al adolescente³⁸⁴”, es decir, que no existía un léxico tan especializado como el actual, mediante el cual se pudieran designar las diferentes etapas de la vida. La segunda hipótesis “pretende

demostrar el nuevo espacio ocupado por el niño y la familia en nuestras sociedades industriales,³⁸⁵ y, por lo tanto, plantear cómo el niño se convierte en un objeto de afecto, cuando anteriormente era algo tan inestable y efímero que no había tiempo ni ocasiones para que su recuerdo se grabara en la memoria y en la sensibilidad de la gente. En efecto, en la Edad Media se carece de una especial atención a la niñez.

³⁸³ ARIÈS, Philippe: *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Madrid, Taurus, 1987, p. 178

³⁸⁴ *Ibid.* p. 9

³⁸⁵ *Ibid.* pp. 10-11



Ambrogio Lorenzetti. *Virgen con Niño*.
Tabla. 1319

Es importante agregar el hecho de que la mayoría de la gente no conocía su edad exacta, inscribiéndose sencillamente en una de las “etapas de la vida”, representadas alegóricamente como las estaciones del año; uno, dos o incluso más años de diferencia entre la edad que tenía una persona y la que creía tener no era extraño. El tema de las edades muestra el corto tiempo que duraba la niñez y la carencia de una definición exacta de la misma, lo cual explica, al menos en parte, su nula representación artística. La excepción tenemos que buscarla en la representación del niño Jesús; en efecto, con la maternidad de la Virgen, la infancia entra en el mundo de las representaciones, si bien hay que subrayar que en las estas tempranas representaciones, el Niño Jesús se

destaca por su condición divina a través de su actitud pontificia y su representación no como un niño, sino como un adulto en miniatura.



Raffaello Sanzio. *I due putti, La Madonna Sistina*.
Óleo sobre lienzo. 1513-14

No es hasta el gótico cuando nos encontraremos con la aparición del desnudo infantil en el arte; si bien esta figura también será usada para representar una “alegoría de la muerte”, se hace ubicuo el tema de los “Putti” en la Italia de los Siglos XV y XVI; estos pequeños amorcillos alados recogerán de forma permanente e inalterable la imagen del niño desnudo en su más tierna infancia. Además, “el tema de la

santa infancia no dejará (...) de amplificarse y diversificarse,”³⁸⁶ lo que nos permite vislumbrar cómo este “sentimiento de la infancia” iba ganando terreno en la sociedad de aquella época.

³⁸⁶ *Ibíd.* p. 61

Sin embargo, tenemos que esperar hasta los siglos XV y XVI para encontrarnos con una rama digamos laica de las representaciones infantiles en la pintura, que con el tiempo devendrá en los llamados “cuadros de costumbres”; sin embargo, esas escenas de costumbres no mostrarán una descripción exclusiva de la infancia, sino que habitualmente se limitará a representar a los niños entre sus protagonistas, lo que indica que, aunque la infancia aparece cada vez más en la iconografía durante estos siglos, se limitará a un papel secundario, no pocas veces limitado a “su aspecto gracioso o pintoresco”³⁸⁷; aún así, poco a poco el infante comienza a cobrar importancia, desarrollándose su figura y apareciendo por fin como protagonista de la obra de arte en las postrimerías del siglo XVI I.

María del Mar Rodríguez Alvarado, en su ensayo *La imagen de la infancia: aspectos iconográficos* hace hincapié en ciertos temas curiosos e interesantes que pueden servir para adentrarnos más en este fascinante mundo; por ejemplo, resulta curiosa la falta de naturalidad en las poses y el descuido por representar la proporciones características del niño (por ejemplo, el gran tamaño de la cabeza en relación con el cuerpo) en una época tan preocupada por estas cuestiones como el Renacimiento. Esta diferencia de proporciones entre el niño y el adulto atraía, sin embargo, la atención de ciertos pensadores renacentistas, y sería justificada por Leonardo de Vinci en pleno Quattrocento italiano, de la siguiente manera: “la naturaleza forma el lugar de tamaño apropiado para la habitación del entendimiento antes de formar el lugar para los elementos vitales.”³⁸⁸

Es, en efecto, a partir del siglo XVI, cuando los niños adquieren valor en sí mismos, incluso en “el modo de vestir, que, en contrapartida con lo que sucedía en tiempos medievales, se diferencia del atuendo de los adultos.” En efecto, la indumentaria medieval era un símbolo de estatus social, más que un medio de distinción de la edad. Sin embargo, a partir del siglo XVII la ropa infantil comienza a ser un símbolo de diferenciación de la edad; la indumentaria infantil pronto tomará rasgos propios que la harán diferenciarse definitivamente de la utilizada por los adultos, lejos de ser una mera copia en pequeño de esta, aunque la vestimenta de la niña no diferirá en lo básico de la utilizada por la mujer adulta hasta los siglos XIX y XX.³⁸⁹

³⁸⁷ *Ibíd.* p. 60

³⁸⁸ RODRIGUEZ ALVARADO, María del mar: “La imagen de la infancia”
www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=24&articulo=24

³⁸⁹ *Ibíd.*

Es por estos motivos – y por muchos otros, que no vamos a detallar -, por lo que numerosos pensadores, como el ya citado Ariès, opinan que la infancia es una construcción histórica, no natural, que termina de ser elaborada en la modernidad.³⁹⁰ Así, podemos resumir afirmando que el concepto de infancia ha tenido una gestación larga y gradual, de su temprana y aún torpe concepción en la segunda mitad de la Edad Media, hasta su imposición moderna, en un movimiento de progresión constante. Hubo un tiempo en que los historiadores tendían a creer que la sensibilidad hacia la infancia no había cambiado nunca, que era un elemento permanente de la naturaleza humana, o que se remontaba al siglo XVIII, al siglo de las luces, pero lo cierto es que no ha sido así, como ponen de relieve los últimos estudios e investigaciones sobre el tema.

II.2.2. Opresión, ternura y protección: la infancia en los siglos XVIII y XIX



Francisco de Goya y Lucientes. La familia de Carlos IV.
Óleo sobre lienzo. 1800

La historia de la infancia desde el siglo XVIII hasta nuestros días está constituida por una dosificación diversa y desequilibrada de ternura y de severidad. Bajo la influencia de Rousseau y de la Ilustración, durante el siglo de las luces, parece haber prevalecido (al menos en Francia) la ternura,

pero lo cierto es que tras esta apariencia exterior había una gran rigidez en el trato a los pequeños: “los alumnos de Madame de Genlis no disponían de un minuto para ellos y sus juegos no eran sino un pretexto para impartir lecciones de gramática o de moral. Los muchachos tenían que sufrir este condicionamiento, afable pero implacable.”³⁹¹

³⁹⁰ ARIÈS, Philippe: (1993), "La infancia", en *Revista de Educación* N° 254, España: La idea del niño como ser perverso y corrupto que debe ser socializado, redimido mediante la disciplina y el castigo. En el S. XVI ya la concepción del niño es la de un ser humano pero inacabado: “el niño como adulto pequeño”. En los siglos XVI y XVII se le reconoce una condición innata de bondad e inocencia, “como un ángel.” El infanticidio no se considera asesinato hasta el siglo IV, aunque se sigue practicando profusamente durante la E. Media. Hasta el S. XIV, muchas niñas de familias pobres son entregadas como sirvientas a los 6 años.

³⁹¹ TRIMIÑO VELAZQUEZ, Jesús: Celina *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*. Universidad Pedagógica de Colombia – “Genero y Educación” pp. 55-71
<http://www.redalyc.org/pdf/869/86938947004.pdf>

Las composiciones pictóricas van adquiriendo poco a poco más realismo. En muchas obras los pequeños se convierten en el centro de la composición. De nuevo, María del Mar Rodríguez Alvarado explica cómo “de igual manera se consolida la práctica del retrato en familia, de uso extendido y obligatorio en las esferas de la aristocracia y la alta sociedad. Poco a poco se va llegando a una imagen más realista de los rasgos específicos de la infancia que se manifiesta en el tratamiento de temas populares.”³⁹²

También durante estos siglos comienzan pedagogos y filósofos a explorar el tema de la infancia en profundidad, lo que tiene como consecuencia la aparición de multitud de ideas innovadoras en educación, salud y protección del menor.³⁹³ En este contexto, toma forma la idea de que la salud del cuerpo es tan importante como la salud espiritual, y la de que el amor maternal es un elemento indispensable para el recién nacido, lo que hace que se perfilen como un valor de la civilización, al mismo tiempo que como código de buena conducta. La relación afectiva supe ahora la función nutricia, y tiñe toda la función educativa; vemos así que en esta época la función materna absorbe la individualidad de la mujer, al mismo tiempo que se perfila la separación de los roles de la madre y del padre en relación con las tareas de educación y manutención de la prole. Los planteamientos rousseauianos transfiguraron a la madre, hablando de la importancia de su amor: la función reproductora, completamente animal, se borra frente a la afectividad, recurso esencial de la educación maternal, convirtiéndose en el motor fundamental de una nueva cultura.

En este momento parece obligado apuntar brevemente el panorama social infantil del siglo XIX en Francia y Gran Bretaña. Recurrimos para ello a la autorizada información de la autora Judy Baxter: “Una feminista sueca contemporánea, Ellen Key, etiquetó al siglo XIX como “el siglo de la Mujer” y predijo que el XX pertenecería al niño. Sin embargo, la época del niño comenzó de hecho en el último cuarto del siglo XIX. En 1870 y en años

³⁹² Op. Cit.

³⁹³ Son, sobre todo, las de Pestalozzi (1746- 1827) Tiedemann (1748-1803) y Froebel (1782-1852). Este último promueve la idea del "kindergarten" (escuela preescolar) y destaca la continuidad educativa entre escuela- hogar-comunidad, la importancia del juego infantil para su desarrollo y la necesidad de interacción y contacto entre padres e hijos. En estos dos siglos (XVIII y XIX) proliferan las observaciones de niños, cada vez más Sistemáticas. Se publican monografías biográficas: Taine, 1876; Darwin, 1877; Preyer, 1882; etc. Charles Darwin (1809-1882), con la publicación del Origen de las especies (1859) provoca una revolución conceptual en las ciencias y en la concepción del hombre. Se puede decir que el estudio científico del niño empieza en la segunda mitad del S. XIX. Además, a finales de ese siglo se plantean una serie de problemas prácticos en relación con las técnicas de crianza y educación de los niños. En el siglo XIX no hay todavía una concepción unificada de la infancia y de la educación. A partir del siglo XX hasta la fecha, gracias a todos los movimientos a favor de la infancia y las investigaciones realizadas, se reconoce una nueva categoría: “el niño como sujeto social de derecho

subsiguientes, los pensadores y trabajadores sociales consiguieron que se prestara más atención a los niños y a la pobreza que atenazaba a muchos de ellos (...) Durante 1880, Francia y Gran Bretaña decretaron leyes que permitieron a los niños ser apartados de padres que cometieran abusos contra ellos. Doctores, científicos y trabajadores sociales comenzaron a aconsejar a las madres sobre cómo cuidar mejor a sus hijos.”³⁹⁴

En efecto, en el siglo XIX, sobre todo durante su último cuarto, científicos y médicos franceses tales como Louis Pasteur, lideraron campañas con el fin de desarrollar unos principios científicos y éticos sobre cómo criar a los niños de manera idónea, y para implicar a las madres en el cuidado de su prole. Uno de los principales autores franceses defensores de tal reforma fue Alfred Donne, que publicó un manual al respecto en 1842.³⁹⁵



Front cover of *The Frog Prince* toy book. 1865-1870

En consonancia con esta nueva percepción, apareció en Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XIX una verdadera plétora de libros relacionados con la infancia y los niños. Esto incluyó un nuevo género de publicaciones hermosamente ilustradas conocidas como “libros - juguete” (“toybooks”).³⁹⁶

Con sus bellas y coloristas ilustraciones de madera, realizadas por artistas como Randolph Caldecott, Walter

³⁹⁴ During the 1880s, both France and Great Britain enacted legislation that allowed children to be removed from abusive parents. In addition to such government intervention, private philanthropies were established to focus on these issues. France and Great Britain enacted legislations that allowed children to be removed from abusive p3rents. In addition to such government intervention, private philanthropies were established to focus on these issues. But the epoch of the child had in fact had already begun by the last quarter of the nineteen the century. In the 1700s, socialist thinkers helped draw attention to pauper children.

³⁹⁵ Vease DE LA BERGE, Anna : “Madres e hijos, enfermeras y su oficio:” Alfred DONNE Y los cuidados médicos del niño durante el Siglo XIX en Francia”, Revista de la historia de la medicina y de las ciencias, enero de 1991, pág. 20 Esta publicación iba dirigida a los médicos y a su clientela de clase alta, pero muchos de los reformistas de esa época confiaron en las aseveraciones de Donne en las que exponía no sólo que era preferible, médicamente hablando, que las madres amamantaran a sus propios retoños siempre que fuera posible, sino también en que ese acto por sí solo creaba un lazo esencial entre la madre y el niño.

<http://www.acfilosofia.org/index.php/materialesmn/ellas/233-historia-de-las-mujeres>

³⁹⁶ Libros ilustrados para niños con dibujos que en un principio eran a lápiz y más tarde se colorearon con acuarelas, incluyendo también pequeños textos. Véase “Toybooks” en DEBRA MANCOFF Ed. *Life Imitates Art, The Aesthetic Movement, 1860-1900* (1987) pág. 22. Para más información sobre las últimas de estas obras publicadas en el siglo XIX, ver Walter Crane, *The decorative illustration of Books* (London, 1901).

Crane y Kate Greenaway, estas producciones de alta calidad y carácter educativo impresionaron gratamente a público y críticos cuando fueron exhibidas en el Salón de París de 1881, hasta tal punto que el propio Huysmans los comparó con los álbumes ilustrados por el genio japonés Hokusai. Tal y como ha señalado Anne Higonnet, la simplicidad lineal y la delicadeza de la gama de colores de ilustradoras como Kate Greenaway, las criaturas embutidas en los recargados trajes propios del siglo XIX, y la falta de perspectiva realista con la que los niños son representados en estas obras, hace que las imágenes parezcan ingenuas, infantiles y simpáticas. Las mujeres aspirantes a artistas encontraron que estas nuevas publicaciones suponían para ellas una nueva vía para la expresión de su talento. Asimismo, al poder abaratar los costes de los libros debido a las nuevas técnicas de impresión, descubrieron un enorme mercado burgués dispuesto a adquirir estos productos; así, el tema de la niñez se convirtió en algo muy lucrativo.

II.3. INFLUENCIAS CLÁSICAS EN PINTURAS DE NIÑOS Y MADRES

Quizás los primeros contactos con coleccionistas americanos despertaron en Cassatt un embrión de lo que sería posteriormente su principal preocupación. A principios de 1870 se había despertado un amplio interés por las colecciones privadas en Estados Unidos. De hecho, un buen amigo y colega de Cassatt, Earl Shinn, autorizó una serie de artículos en 1872 que se publicaron en el *Lippincotts Magazine* copiar sobre el respetado coleccionista y banquero J. Claghorn, activamente implicado en la Academia de Pensilvania.



Correggio. *La Coronación de la Virgen*.
Fresco. 1520-21

Cassatt había conocido a Claghorn y su colección cuando le visitó en su casa en 1871; quizás con Emily Sartain, Claghorn poseía la mejor colección de pinturas contemporáneas y los mejores grabados y dibujos a tinta desde Martin Schongauer a James McNeill. Shinn la denominó “la mejor representación y colección que existe ahora en nuestro país.”³⁹⁷ Hay que añadir que el coleccionista tenía famosas reproducciones del Renacimiento y Barroco, incluidas magníficas copias de Correggio efectuadas por artistas como Agostino Carracci. Pero la más importante de todas parece ser que era la realizada por Paolo Toschi del fresco de Correggio *La Coronación de la Virgen*. En formato

cuadrado y simplificada composición, acentuando su enfoque sobre Cristo y María, resultó perfecta para que Cassatt intentara una réplica de la pieza, lo que, como hemos apuntado anteriormente, puede considerarse como un campo de prueba aún temprano para el que posteriormente sería uno de sus temas fundamentales.

³⁹⁷ “The best representative collection now in the country”, citado en *Modern Women*, p. 27

II.3.1. Una artista profesional: Parma

En septiembre de 1871 Mary obtiene su primer trabajo pagado como artista profesional; para realizarlo debe marchar a Parma. Esta ciudad italiana tenía un impresionante legado artístico: allí, como en otras ciudades italianas, los pintores del siglo XV habían roto con el tradicional arte religioso medieval con el fin de crear un estilo más mundano y realista, tomando como inspiración los modelos clásicos de Grecia y Roma. Mary T. Lewis, en su conferencia *Pennsylvania, Parma, París: el camino de Mary Cassatt hacia el impresionismo*, nos comenta el hecho de que Parma habría influido en un joven Francisco de Goya, aportándole -como posteriormente haría con Cassatt - una nueva aproximación a la pintura: “Durante su estancia en Italia, Goya visitó Parma, donde presentó un lienzo al concurso anual de la academia.” El cuadro, que ganó una mención en el citado concurso, es “Aníbal cruzando los Alpes”, recientemente redescubierto y expuesto en el Museo del Prado.³⁹⁸ El artista español también admiró los frescos de Correggio en la Catedral, y al volver a España emprendió nuevos proyectos con renovados bríos y con una nueva técnica pictórica.

Para el pintor americano Rembrandt Peale, Parma fue asimismo decisiva, como destino final de su gira europea; aunque su exposición, concebida como una forma de educar a los jóvenes artistas americanos al exponerlos a cuidadas reproducciones de los grandes maestros europeos no gozó de gran éxito, lo cierto es que su libro *Notas de Italia*, en el que comenta su experiencia con los pintores renacentistas, tuvo una excelente acogida, llamando la atención de muchos americanos sobre los hermosos grabados de Correggio. Por estos mismos años visitó la ciudad James Fenimore Cooper, escritor americano muy popular y prolífico, que calificó a Parma de oasis para los amantes de la música y el arte.³⁹⁹

Retomando nuestra historia, la suerte quiso que Mary Cassatt atrajera la atención del Padre Miguel Doménech⁴⁰⁰, arzobispo de Pittsburg de origen español; de él recibió el encargo de realizar dos copias de obras de Correggio para la recién estrenada Catedral de San Pablo,

³⁹⁸ Conferencia M. T. Lewis.

<http://www.museothyssen.org/thyssen/videoplayer/185>

³⁹⁹ En su libro de viajes “Excursiones en Italia”, publicado en 1836, Cooper se maravilla de la colección artística de la ciudad, sobre todo de los Correggios

⁴⁰⁰ Nacido en 1816, en la ciudad española de Reus, Doménech llegó a Estados Unidos en 1837, donde desempeñó su labor como sacerdote en Missouri y en Philadelphia antes de ser nombrado obispo de Pittsburgh. Es probable que Cassatt tomara contacto con reunido Doménech en Hollidaysburg. La ciudad era parte de su diócesis, y allí viajó la artista con frecuencia entre los años 1870-71

para lo cual llegó a sufragar los gastos del viaje a Parma de la americana y parte de su estancia en la ciudad; este encargo permitió a Cassatt familiarizarse con la obra del artista renacentista, al cual llegó a valorar por encima de Miguel Ángel y Tiziano, cuyas obras también eran objeto de numerosas copias por parte de artistas en ciernes.

Aunque Doménech solo le pidió una copia, remunerada con unos 300 \$, esto provocó un nuevo cambio en la vida de Cassatt. Como apunta Judy Baxter, “esto representaba su primer trabajo pagado como artista profesional. Incluso su familia pensó que el encargo estaba bien pagado, y Cassatt se sentía gratamente valorada y ya con un status como artista profesional.”⁴⁰¹ Además, durante esta época acariciaba otro sueño, que ahora podría hacerse posible: ir a España a estudiar los viejos Maestros y además atraer a nuevos clientes con temas pintorescos y exóticos.

A tal respecto Carolyn Casey relata que la artista “se encontraba inmersa en un proceso del cual saldría con un superior entendimiento de los maestros de antaño. Aunque ya anteriormente, en Estados Unidos, había visitado colecciones privadas con el propósito de estudiar láminas y copiarlas, su apetito por el arte de estos genios era cada vez más insaciable. Estas ganas de aprender y dejarse influenciar por los maestros de la antigüedad constituyen un rasgo básico para entender su vida y su obra.”⁴⁰²

El obispo Doménech y Cassatt decidieron que estos temas eran apropiados para la Catedral nueva de Pittsburgh; hay que entender el hecho de que en el siglo XIX era práctica común el que las iglesias contrataran a artistas para realizar copias de pinturas renacentistas y barrocas⁴⁰³. Además de las obras encargadas por Doménech (se sabe que “La Coronación de la Virgen” es una de ellas, pero de la otra no tenemos constancia; ni siquiera sabemos si la artista llegó o no a terminar la obra), Mary estaba interesada en trabajar en las copias de otras obras de Correggio, particularmente en “Madonna y Niño con San Jerónimo” (1.527), más conocida como “Il Giorno.”

⁴⁰¹ “This was his first job paid as a professional artist. Even her family thought that it was well paid, Cassatt felt greatly valued and already with a status as a professional artist” Op. Cit. p. 29

⁴⁰² “She was immersed in a process from which would emerge with a higher understanding of the teachers of yesteryears.” Although previously in the United States she had already visited private collections with the purpose of studying paintings and copy them, her appetite for the art of these geniuses was increasingly more insatiable. This desire to learn and be influenced by teachers of antiquity are a basic feature to understand her life and work. CASEY, C; “*The Life of an Artist*”. Enslow Publishers, Inc. 40 Industrial Road. Aldershot, 2004, p. 5

⁴⁰³ La Madonna de Rafael (Florenca, Palacio Pitti) y la Madonna y San Jerónimo, de Correggio, fueron dos de las más populares.

II.3.2. La Academia de Parma. Carlos Raimondi

Cassatt y su amiga y rival Emily Sartain partieron para Europa e principios de diciembre de 1871, después de una corta parada en Londres para llegar a París, cruelmente devastada por la guerra franco prusiana. Ansiosas por dejar la ciudad tras treinta horas en tren, llegaron a Parma desde Turín.⁴⁰⁴ Allí, entraron en contacto con Carlo Raimondi,⁴⁰⁵ quien dirigía la Escuela de Grabadores. Este fue de gran ayuda para ambas, ya que tuvieron acceso a las copias de los maestros renacentistas y a los grandes tesoros artísticos de la ciudad. En el transcurso de la estancia de Cassatt y de Sartain en Parma, las artistas encontraron en Raimondi un mentor fiable y un riguroso crítico, si bien parece ser que Cassatt era más de su gusto que Sartain, que, de hecho se mostró un tanto resentida con la situación, quejándose en cartas dirigidas a su padre: “Me doy cuenta de que si Miss Cassatt y yo diferimos en la estimación de un artista, él [Raimondi] adopta su opinión inmediatamente, sin la menor deferencia a la mía.”⁴⁰⁶ Este disgusto entre las amigas parece que comenzó a afectar la objetividad crítica de Sartain, que se refería a la copia de la “Coronación de la Virgen” que Mary comenzaba a realizar por esa época como “completamente carente de gracia; parece que no tiene ni idea de cómo encarar el cuadro”⁴⁰⁷

A pesar de la competitividad que existía entre las artistas, ambas tuvieron la fortuna de ser invitadas al estudio del grabador Toschi, que poseía magníficos grabados originales y réplicas del trabajo de los antiguos maestros. Cassatt estudio a fondo a las copias de Coreggio realizadas por Toschi y Raimondi, continuando con lo que constituía una verdadera tradición en la ciudad. Sartain, por su parte, no ponía el menor entusiasmo en esa tarea, que consideraba absurda y carente de sentido. Así lo podemos constatar en la correspondencia con su padre: “Debo hacer estudios desde el Correggio pinturas, pero creo que mejor se adhieren a la vida (...) Todos los artistas que aquí han sido constantemente copiando a Correggio, y todavía no

⁴⁰⁴ Alquilan una casa en 21 Biorgo Riolo, cerca de S. Giovanni Evangelista

⁴⁰⁵ Para consultar referencias del estudio de Raimondi, ver Emily Sartain a John Sartain, Junio 12 (1872) p. 87

⁴⁰⁶ That if Miss Cassatt and I differ in our estimate of an artist, he [Raimondi] adopts her opinion immediately, without out the least deference to mine

⁴⁰⁷ "This copy of the "Coronation of the Virgin" which Miss Cassatt is doing, is completely devoid of grace, seems not to have an idea of how to deal with it". GEORGETTE, G. "The essential "Mary Cassatt", Harry N. Abrams, Incorporated. New York 2001.

lo ha hecho ellos algo bueno. Todos pintan miserablemente.”⁴⁰⁸ Sin embargo, el propósito de Cassatt estaba claro: impresionar a los artistas italianos que estaban trabajando en Parma en ese momento.⁴⁰⁹

Finalmente, y a pesar de sus primeras reticencias sobre el trabajo de Mary, Emily tuvo que rendirse ante el resultado final: la versión de Cassatt de la *Madonna de Saint Jerome*, demostró su asombroso talento y fue la propia Sartain la que persuadió a su padre para que comprara la copia de su amiga, que posteriormente fue expuesta en la Academia de Pensilvania, aunque, desafortunadamente, hoy en día se le ha perdido el rastro a esta obra.⁴¹⁰

También tuvo gran éxito su *Coronación de la Virgen*. El fresco de Correggio, que data de 1524, formaba parte originalmente de un conjunto que fue destruido tras una ampliación de la iglesia de San Giovanni Evangelista, donde se exponía. El grupo central mostrando a la Virgen entronizada fue salvado y trasladado a la biblioteca de la Iglesia, que fue el lugar donde Cassatt realizó la copia.⁴¹¹ Trabajando con el original y una copia realizada por Annibale Carracci, Cassatt dio forma y completó su réplica, que envió a Estados Unidos en junio.

⁴⁰⁸ I should make studies from the Correggio paintings, but I think I better stick to life (...) All the artists here have been constantly copying Correggio, and yet it has not done them any good. They all paint miserably Emily Sartain to John Sartain. Feb 18 (1872) In Matthews 1984, p. 93

⁴⁰⁹ Ver Emily Sartain a John Sartain, junio 1872 en Matthews 1984, p. 85

⁴¹⁰ Saint Jerome demonstrated such startling skill that Sartain urged her father to purchase her friend's copy for the Pennsylvania Academy's collection (ever since an 1848 fire that destroyed a large portion of the institution's collection, the Academy had been on the lookout for suitable copies of Old Masters for student use.

⁴¹¹ Este trabajo se puede localizar ahora en Parma's Galería Nacional.



Correggio. *Asunción de la Virgen*. Fresco. 1526-1530

pictórica y de su cada vez más profundo conocimiento de las técnicas de los antiguos maestros; estaba convencida de que ambas cosas permitirían descubrir su propia identidad como artista profesional.”⁴¹²

Como ya hemos comentado, Cassatt trabajó tanto con la obra original como con una copia de Annibale Carracci. La pintura muestra a la Virgen entrando en El Paraíso rodeada por una multitud de ángeles y recibiendo una corona de las manos de Cristo. Doménech quedó tan satisfecho con el encargo que publicitó el evento en el periódico como si se tratara de un acontecimiento de enorme relevancia para la ciudad de Pittsburg. Lamentablemente, la copia no ha llegado a nuestros días. Según Griseda Pollock en *Painter of Modern Women*, “probablemente se quemó en un pequeño pero devastador incendio que en 1877 destruyó la Capilla de la Santa Virgen, cerca del altar principal, directamente delante de la sacristía. Uno de los reporteros que dio la noticia relata que “entrando a la iglesia por la puerta principal, este escritor vio el altar de la Bendita Virgen en llamas, hasta que fue enteramente consumido.”⁴¹³

⁴¹² Shortly after producing the copies, the ambition of Cassatt became palpable, starting to make plans for her professional future; her initial nervousness was soon overcome by a confidence born of his growing pictorial skill and her deeper knowledge of the old masters’ techniques; she was convinced that both would allow her to discover her own identity as a professional artist.

⁴¹³ Probably burned in a small but devastating fire in 1877 which destroyed the chapel of the Blessed Virgin, near the main altar, directly in front of the sacristy. One of the reporters who gave the news, said that “entering the Church through the main door, this writer saw the altar of the Blessed Virgin in flames, until it was entirely consumed.”



Mary Cassatt. *During Carnival*. Óleo sobre lienzo. 1872

italianas llevando flores, presumiblemente cogidas de un balcón, durante un festejo. Esta temática, la de festividades y carnavales, era particularmente popular entre los artistas y escritores extranjeros que viajaban a Italia, ya que era un tema alegre y pintoresco.⁴¹⁴

Mientras realizaba este encargo, comenzaron a llover sobre ella las alabanzas de sus nuevos conciudadanos, particularmente como respuesta a una pintura en la que se encontraba trabajando simultáneamente, *During Carnival*, su apuesta para el Salón de París de 1872. En realidad, el título con el que la envió al Salón fue *Dos Mujeres lanzando Flores durante el Carnaval*, pero en el catálogo del evento el nombre de la obra fue acortado. El cuadro en sí representa a dos mujeres

⁴¹⁴ El festival antes de la Cuaresma era particularmente popular entre los viajeros a Italia y un animado tema para escritores extranjeros y artistas; el clímax de la novela de Nathaniel Hawthorne *The Marble Faun* (1860), por ejemplo, tiene lugar durante el apogeo del carnaval en la Via Corso de Roma.

II.3.3. La influencia de Correggio



Correggio. *Madonna Campori*. Óleo sobre lienzo. 1517-18

Kristen Frederickson y Sarah Webb nos aportan un interesante dato: el de cómo el maestro italiano supuso para la artista americana una influencia duradera y reconocible.³ “Tenía afinidad con el maestro: a través de los siglos reconoció al italiano como a alguien con quien podía identificarse. Stendhal, que vivió en Parma durante años, escribió: “Correggio combina formas más grandiosas, quizás que las de Rafael, con una suavidad y ternura que ningún pintor antes que él había alcanzado. Deseaba encantar al

espectador de todas las maneras posibles, e incluso antes de hacerlas agradables para el alma, deseaba que sus pinturas fueran agradables para el ojo.” Mary Cassatt fue directa heredera de estas cualidades. Tal intercambio de ideas a través del tiempo y el espacio adquiere en estos dos artistas la categoría de diálogo.”⁴¹⁵

En efecto, Mary Cassatt tomó de Correggio lo que necesitaba y lo convirtió en algo propio. Los expertos en arte a veces hablan de las influencias como si fueran una debilidad, pero, muy al contrario, el hecho de influenciar y ser influenciado sugiere que la naturaleza más íntima del artista entra en contacto con la riqueza artística que ha perdurado en el tiempo hasta llegar a él, y toma los elementos que le aportan algo y le enriquecen.

Así, en sus composiciones sobre el tema de la Virgen con el Niño, Correggio creó la imagen de una madre serena en actitud de entrega por su hijo, y un niño de cuerpo y rostro

⁴¹⁵ She had an affinity with the master: through the centuries, she recognized the Italian as someone with whom she could identify. Stendhal, who lived in Parma for years, wrote: "Correggio combines forms more grandiose, perhaps than Rafael, with a softness and tenderness that no painter before him had achieved." Mary Cassatt was a direct heir to these qualities. Such exchange of ideas across time and space achieved in these two artists the category of dialogue. FREDERICKSON, K. y WEBB, S. “*Singular Women*” University of California Press, p. 200

infantiles que se sienta con una compostura casi digna de un rey, mientras que sus gestos de niño representan a la vez los creíbles movimientos del cuerpo de un bebé y la iconografía formal de una bendición real. No es arriesgado decir que Mary tomó como base esta sorprendente y naturalista iconografía para sus posteriores obras de niños con madres, como así apunta Griselda Pollock en su muy citada por nosotros *Painter of Modern Women*: “En las pinturas de Correggio, encontró Mary dos rasgos fundamentales de la subsiguiente fascinación de la artista con composiciones que yuxtaponen niños y adultos: las cabezas expresivas o contemplativas y el significado potencial de los gestos que entrelazan las figuras.”⁴¹⁶

II.3.4. Influencias Renacentistas



Rafael Sandio. *Virgen de la Silla*. Óleo. 1514

Desde el Renacimiento, las pinturas de la Madonna y el niño Jesús representaban la quintaesencia de lo humano en lo divino. En la Europa y América del Siglo XIX, el dúo madre-hijo se transformaron en un icono secular que simbolizaba la reverencia contemporánea por la maternidad y la familia. En su historia corta *La Madonna del futuro* (1873), el escritor americano Henry James establecía paralelismos entre las pinturas de maternidad del siglo XIX y las Madonnas de Raphael. Sin ninguna duda esta idea pseudo-religiosa sobre la maternidad era la predominante entre las gentes del siglo XIX.

Así pues, pocos temas gozaron de una popularidad tal en el panorama artístico de la época, y ninguno resultó abordado de forma tan machacona y sensiblera por pintores de ínfima categoría. Y no sólo ocurría en el campo de la pintura. También proliferaban en la escultura y la literatura representaciones y descripciones de niños jugando, bañándose, escuchando historias o abrazando a sus mayores. Tales imágenes proporcionaban al espectador adulto una vía de escape de las responsabilidades cotidianas, una manera de volver

⁴¹⁶ Mary found in the paintings of Correggio, two fundamental features of the subsequent fascination of the artist with compositions that juxtaposed children and adults: contemplative or expressive heads and the potential meaning of the gestures that intertwine the figures.

a experimentar una época de sus vidas perdida para siempre, despreocupada y “espiritualmente pura”.



Luca della Robbia. *El gesto sereno de la Virgen*. terracota. 1440

En efecto, muchas de las pinturas de madres y niños que Cassatt realizó a partir de 1890 nos traen ciertas e innegables reminiscencias del arte Renacentista, sobre todo de los grandes escultores florentinos del siglo XV, como Luca della Robbia o Mino da Fiesole: La conexión entre las obras de Mary Cassatt y las de estos escultores es tan sorprendente, que la propia Louise Havemeyer bautizó a uno de los pasteles de la artista como *La Madonna Florentina*.⁴¹⁷ Mary vuelve la mirada de nuevo a las pinturas tradicionales del niño de Madonna y de Cristo en el desarrollo del tema de la maternidad.

Asimismo, las pinturas de Cassatt de madres y niños realizadas durante la década de 1890 pusieron un lustre naturalista y secular en temas religiosos tradicionales del período del Renacimiento. Los estilos que intentaban hacer del arte algo afín a la naturaleza siempre atrajeron a la artista; por esta razón, Cassatt – al igual que muchos de sus contemporáneos – admiró de manera profunda la escultura y la pintura del Renacimiento temprano. Como cuenta de manera sugestiva Nancy Mowll Matthews, estos prototipos ejercieron una fuerte influencia en los retratos de Cassatt, las pinturas de niños, y las imágenes maternas⁴¹⁸: “su amor hacia el arte de este período fue alimentado no solamente por sus recorridos en Italia, sino también por un gran número de visitas a exposiciones que comenzaron con la instalación de las primeras esculturas toscanas en el Palacio del Trocadero durante la Exposición Universal de 1878, que probablemente visitó Cassatt”.⁴¹⁹ Judy Baxter apunta interesantes comentarios acerca de la exposición: “Piot - que llegó a convertirse en un importante

⁴¹⁷ The connections between Cassatt's mother-and-child images and such Renaissance examples were not lost. Mrs. Havemeyer called one of her pastels by Cassatt my Florentine Madonna. Op. Cit. p. 71

⁴¹⁸ Many of Cassatt's depictions of mothers and children from the 1890s put a naturalistic and secular gloss on traditional religious subjects, drawn especially during the Renaissance period.

⁴¹⁹ Her love of Italic art of this period was nourished with an installation of early Tuscan sculpture at the Palau's du Trocadero during the 1878 Exposition Universelle, which Cassatt likely visited Ibid. p. 77

coleccionista de esculturas toscanas – alabó “los logros de los artistas talianos que trabajaban el mármol, el bronce, y la terracota esmaltada.”⁴²⁰ Tanto es así que llegó a proponer que las esculturas del Renacimiento sirvieran de modelo para las realizadas en Francia. Gustave Dreyfus, poseedor de una colección de arte renacentista, prestó a la exposición un busto de mármol del retrato de una belleza legendaria, Beatrice de Aragón, hija de Fernando I, rey de Nápoles, que se convertiría algo después en reina de Hungría. Este, junto a otro busto femenino del Siglo XV, figuraba en gran Exposición del Renacimiento del Louvre, que se abrió al público en 1881, y que Cassatt había visto. También había visitado el apartamento de Dreyfus, con su extraordinaria exhibición de pared a pared de pinturas y esculturas. Dreyfus también había abierto un pequeño museo que todo el mundo podía visitar, y que era interesante para los especialistas en arte.



Desiderio da Settignano. *A little Boy*.
Busto. 1455

Cassatt pudo haber visto el trabajo realizado por Lucca Della obras del Renacimiento expuestas por Dreyfus figuraron numerosas representaciones de niños, incluyendo el célebre busto *A Little Boy*, obra de Desiderio da Settignano. La forma de la cabeza y el estilo del peinado del modelo se relacionan estrechamente con los de algunos de los niños retratados por Cassatt. También la escultura florentina italiana ejerció una fuerte influencia en la técnica y composiciones de Cassatt; en efecto, la artista americana había viajado al norte de Italia en

1879, con el interés particular de estudiar pintura mural, técnica en la que experimentó diversos efectos y métodos no convencionales. Asimismo, Judy Baxter apunta otras influencias en las composiciones de la pintora: “en la paleta de Cassatt se notaba la influencia de los “primitivos italianos”, como se evidencia en sus poses y composiciones, si bien la americana dota a estas influencias de una exquisita modernidad.”⁴²¹

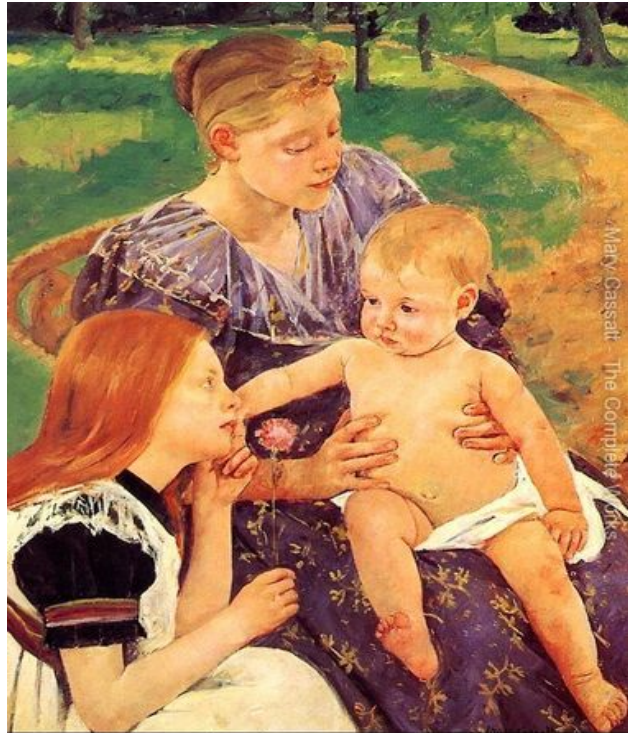
420 Piot - who became himself an important collector of Tuscan sculpture-lauded the' achievements of Italian artists working in marble, bronze, and enamelled terracotta.

⁴²¹ She had indeed incorporated the style of the *primitifs* in composition and combines it with an exquisite modernity." Ibid. p. 79

Cassatt también admiró profundamente el trabajo de Sandro Botticelli; su *Madonna of the Rose Garden*, expuesta en el Louvre y fue quizás otra de las obras en que la americana se inspiró para realizar su famosa obra *The Family*, transformando la figura de San Juan en la de una chica joven y la del niño Jesús en la de un muchacho que adora a su madre con amor filial.



Sandro Botticelli. *Madonna of the Rose Garden*.
Temple sobre tabla. 1468



Mary Cassatt. *The family*.
Óleo sobre lienzo. 1893

En resumen, no podemos obviar el hecho de que el predominio en el arte renacentista italiano del tema de la Madonna y el niño proveyó a Cassatt de un sistema rico y de referentes sobre los cuales ella podría dibujar para conformar su propio lenguaje visual, “una lengua que ella había desarrollado para expresar su creencia en que las mujeres son el elemento primario de la creatividad.”⁴²²

⁴²² The predominance in Italian Renaissance art of the- Madonna and Child theme provided Cassatt with a rich and timeless *set* of referents upon which she could draw to inform her own visual language. *Ibib.* p. 80

II.4. LAS “PINTURAS CON NIÑOS”: DE LOS INICIOS A LA PLENITUD

Las primeras noticias sobre pinturas tempranas de niños realizadas por Cassatt nos llegan desde Courances, un pequeño pueblo de la campiña francesa, no lejos de Fontainebleau, al que Mary marchó junto a su amiga Elizabeth Haldemann entre los años 1867-1868. Ambas se encontraban poco preparadas para la transición de la ciudad al campo francés. Sin embargo, la repulsión del principio pronto se convertiría en aceptación e interés por las costumbres sencillas de las gentes de la aldea. Las maneras corteses de los sustratos humildes europeos contrastaban en gran medida con los modos de comportamientos directos y “democráticos” de las clases trabajadoras estadounidenses.



Mary Cassatt. *Poppies*. Óleo sobre lienzo. 1867-1868

Para artistas americanas como Cassatt y Haldemann, estas diferencias hacían a los campesinos europeos interesantes, y uno de sus principales objetivos cuando los pintaban era capturar esta “noble simplicidad.” Según Mowll Matthews, ninguna pintura de

este periodo de cualquiera de las dos artistas ha sobrevivido, pero se sabe que “representaban a niños posando en algunas de las casas de campo locales.”⁴²³

Las comodidades de la vida moderna hacían que la clase media adinerada se viera cada vez más tentada de dejar el cuidado de sus hijos en manos de otras clases menos favorecidas para así poder disfrutar más del tiempo de ocio del que disponía. Así, durante tres cuartos de siglo la mitad de la población infantil fue amamantada por sus nodrizas más frecuentemente que por sus propias madres.

⁴²³ apparently they represented children posing in some of the local cottages. Op. Cit. p.p. 38 y 44

Las clases sociales media y alta contrataron muy a menudo a estas sirvientas, así como a niñeras, como se refleja en el trabajo de Mary de 1878, *Children in a Garden*, donde niños de clase pudiente son vigilados por una mujer del servicio doméstico ataviada con cofia y delantal.



Mary Cassatt. *Children in a Garden*.
Óleo sobre lienzo. 1878



Mary Cassatt. *The Child's Bath*.
Óleo sobre lienzo. 1880

Pero tenemos que esperar hasta la Exposición Impresionista de 1881 para encontramos con sus primeras obras realizadas con una temática nueva para ella pero extremadamente popular durante la época: la de madres con niños; tan populares eran las obras en las que se representaban estas escenas, que los críticos llegaron a aborrecerlas. De hecho, este cambio de temática, a la que la artista permanecería fiel durante los siguientes veinticinco años, supuso una decisión artística más arriesgada que cualquier otra que hubiera tomado antes. Sophia Craze nos habla así de la génesis de esta temática maternal, que pronto se convertiría en fundamental para la artista: “En 1880, a Mary se le presentó la oportunidad única de

abordar el manido tema de madres con hijos cuando la familia de su hermano Aleck vino a visitarle, y pudo observar de primera mano las relaciones íntimas entre Aleck y su esposa, Lois, sus sobrinos y sobrinas; como vemos, y así lo apunta Judy Baxter en *Modern Woman*, “no es, por lo tanto, accidental que Cassatt produjera sus primeras imágenes importantes de

niños y de la maternidad entre 1878 y 1880”⁴²⁴, aunque lo cierto es que, más que seguir una tendencia, Cassatt parecía disfrutar especialmente con el trato de sobrinas, sobrinos y retoños de sus amigos. *Madre a punto de lavar a su niño somnoliento*, su primer trabajo de temática maternal, fue exhibido junto a otros mostrando escenas similares en la sexta exposición impresionista de 1881.”⁴²⁵

La reacción del mundo del arte a estos nuevos trabajos se resume en los siguientes extractos de la crítica que hizo sobre ellos el celebrado escritor J. K. Huysmans, autor de obras como *La mochila al hombro* o *Las Veladas de Médan*. Sobre Mary escribió que era “una artista que no le debe ya nada a nadie, una pintora impresionante y completamente personal.” Sobre sus escenas de maternidad, opinó “Ah, les babes, mon dieu. ¡Cuántas veces me he exasperado contemplando sus retratos! Un montón de pintamonas ingleses y franceses les han dibujado adoptando unas poses tan estúpidas y pretenciosas.... Por primera vez, y gracias a Mademoiselle Cassatt, he podido ver cuadros de niños que resultan deliciosos, escenas burguesas y tranquilas pintadas con un aire de delicada ternura, completamente encantadoras.”⁴²⁶

Lo cierto es que la crítica se puso a su lado de forma casi unánime: “Numerosos críticos asistieron a esta exposición, (...) y escribieron elogiosas crónicas del trabajo de Cassatt. Importantes críticos parisinos, como Philippe Burty, Edmond Duranty y Joris Kart Huysmans reconocieron y alabaron su contribución a las Exposiciones impresionistas.”⁴²⁷

⁴²⁴ So it is not accidental that Cassatt produced his first important images of children and motherhood between 1878 and 1880. Op. Cit. p. 71

⁴²⁵ In 1880, Mary was presented with the unique opportunity of dealing with mothers with children when the family of his brother Aleck came to visit him, and observed first hand the intimate relations between Aleck and his wife, Lois, his nephews and nieces 'Mother about to wash her sleepy child', his first work of maternal theme, was displayed next to others showing similar scenes at the sixth Impressionist Exhibition of 1881. CRAZE, S “*Mary Cassatt*”. Bison Books Ltd. Kimbolton House 1A Fulham Road. 1990, p. 14

⁴²⁶ "An artist who owes already nothing to nobody, a stunning and completely personal painter (...) How many times I have been exasperated by the contemplation of these portraits! A lot of English and French nobodies have drawn them adopting such stupid and pretentious poses... For the first time, and thanks to Mademoiselle Cassatt, I've seen pictures of children that are delicious, bourgeois scenes painted with an air of delicate tenderness and calm, completely charming."

⁴²⁷ Many critics attended this exhibition, (...) and wrote eulogistic chronicles about the work of Cassatt. Important Parisian critics, such as Philippe Burty, Edmond Duranty and Kart Huysmans Joris acknowledged and praised his contribution to the Impressionist exhibitions. SAINSANLIEU, M.C. *Les Femmes Impressionnistes*. La Bibliothèque Des Artes, Paris 1.993. 3ª Edición, p.25

II.5. TEMAS MATERNO-FILIAL EN EL ARTE DEL XIX



Eugène Carrière. *Intimacy*.
Óleo sobre lienzo. 1889

Como ha quedado claro, el tema de la maternidad no fue, ni mucho menos, original de Cassatt. A lo largo del siglo XIX, famosos artistas pusieron su paleta al servicio de esta temática. Eugène Carrière fue uno de los más famosos: durante la década de 1880 plasmó numerosas imágenes de madres y niños vistas a través de una neblina marrón. Trabajando dentro de esta paleta severamente reducida y finamente aplicada, el artista dio forma a imágenes vagas y místicas. Este estilo suave, desenfocado, que de hecho se reduce a formas vaporosas e indistintas, se oponía en claro desafío al Impresionismo, con su reclamo naturalista. A finales de esta década, las pinturas de Carrière fueron

aclamadas como equivalentes visuales de la escritura simbolista.



Mary Cassatt. *Breakfast in Bed*. Óleo sobre lienzo. 1897

Para la clase social media alta, a la que Cassatt pertenecía, la maternidad era la única expresión aceptable y pública de la sexualidad femenina. Muchos eruditos han defendido que esta definición social de la sexualidad existe de forma prominente en un grupo de artistas y obras entre las que se incluye el cuadro de Cassatt *Breakfast in bed*, en

la cual una mujer se encuentra tumbada en la cama con un niño de género ambiguo; si tenemos la sensación de que estamos interrumpiendo un momento íntimo acertamos de pleno:

la sexualidad de esta escena de dormitorio se relaciona únicamente con el papel de dar a luz de la mujer, y, en efecto, esta composición se ha descrito como una alegoría del cuerpo maternal. Pero lo cierto es que, además, “los historiadores sociales han confirmado que en los hogares de clase social alta la intimidad entre adultos y niños tal como aparece en *Breakfast in bed* era cosa común (...) Una esposa escribió en 1883 a su marido ausente sobre el momento en el que sus hijos, al despertar, corrían a meterse en su cama: “si al menos pudieras ver a los pequeños en mi cama cada mañana. Hacen que me vuelva persona perezosa. Sería difícil adivinar quién parece más feliz⁴²⁸” Es en la captación de estos momentos de felicidad íntimos, de estas escenas comunes y naturales en los que Cassatt sobresale de forma extraordinaria Joris Karl Huysmann compara el trabajo de la artista con el del gran pintor belga Alfred Stevens: La franqueza y empatía con las que Cassatt expresa la naturaleza sensual de la relación madre-niño resultan más claras cuando se compara esta composición con la de *All happiness*, de Alfred Stevens.

En el trabajo de Stevens existe el contacto entre la madre y el niño, pero no hay nada del sentido de intimidad relajada, evidente en la pintura de Cassatt, donde la sensualidad de dos cuerpos cercanos en el borde de una cama evoca un sentido especial de calidez y comodidad, sensaciones reforzadas por la presencia de la taza del desayuno en la mesita contigua.”⁴²⁹

⁴²⁸ The sexuality of this bedroom scene relates strictly to the woman's role in giving birth; in fact, this composition has been described as an allegory of the maternal body. Social historians have confirmed that in the nineteenth century upper-middleclass households, intimacy between adults and children, such as showed in *Breakfast in Bed*, was common place. "If only you could see the little ones in my bed every morning. They make me feel lazy, the little darlings. It's anyone's guess who looks the happiest." Op. Cit. pp.73, 74

⁴²⁹ Openness and empathy with which Cassatt expressed the sensual nature of the Muki German relationship are clearer when comparing this composition with the "entire happiness", by Alfred Stevens. "On Stevens work there is contact between the mother and the child, but there is none of the sense of intimacy relaxed, evident in the painting by Cassatt, where sensuality fingers near bodies on the edge of a bed evokes a special sense of warmth and comfort, feelings, reinforced by the presence of the cup of breakfast in the adjoining table". Ibid. p. 75

En efecto, el carácter empalagoso y trivial de la interpretación de Stevens está “encapsulada” por el uso de apoyos y artificios las flores, los ricos vestidos, el evidente posado de madre e hijo etc. Mientras Stevens usa la temática de la maternidad como pretexto para realizar una hermosa composición, Cassatt se centra únicamente en la relación exclusiva entre la madre y el niño. En contraste con el sentimental Stevens y las representaciones poéticas de la infancia y la maternidad, la artista americana enfoca el tema teniendo en cuenta las actitudes contemporáneas sobre la maternidad, el papel político y social de las mujeres, así como los nuevos conceptos emergentes sobre la infancia.



Alfred Stevens. Young Mother mid.
Óleo sobre panel. 1860

Por otro lado, Cassatt no era la única dentro del círculo Impresionista que tocó la temática materno-filial; de hecho, muchos otros Independientes aportaron su particular interpretación de este tema; Pierre Auguste Renoir y Berthe Morisot, por ejemplo, dotaron de una especial gracia y serenidad a sus imágenes de madres con niños. Pero la cualidad distintiva que situaba a las pinturas con temas maternos de Cassatt aparte de las de sus contemporáneos, era, como ya hemos dicho, su fidelidad a la realidad, a la vida. Los críticos siempre lo han reconocido atribuyéndolo ora al hecho de que fuera una mujer, ora a su condición de Impresionista. Aun así, hay quien lamenta su falta de sentimentalismo (que no de sentimiento) en sus pinturas, pero los familiarizados con el conjunto de su obra se dan cuenta de que este espíritu que realza lo genuino por encima de todas las cosas procede de años de cuidadosa y aguda contemplación de las mujeres que se encontraban a su alrededor.

II.6. UNA PINTURA REPRESENTATIVA: “CHILDREN ON THE SHORE” (1885)

Un ejemplo muy representativo de su manera de representar estas escenas es el de *Children on the Shore*, que la artista exhibió en la Exposición Impresionista de 1886. Sobre este tipo de representaciones completamente desprovistas de artificio nos habla el crítico F. Benson cuando alude a que “el naturalismo y la sensualidad pura y no sexual son el sello distintivo de las representaciones de Cassatt de la niñez durante los años 1880-90.”⁴³⁰ Mientras que este tema de la playa es único en su obra, tanto su gusto por plasmar escenas cotidianas como su gran habilidad para el dibujo son muy representativos del estilo de la artista durante la década de los años ochenta del siglo XIX.

En efecto, *Children on the Shore* es un ejemplo delicioso del estilo de la artista: aunque no haya madres a la vista, se intuye su presencia por la tranquilidad con la que los niños, absolutamente absortos, juegan a la orilla del mar. En sus comentarios sobre la exposición, el crítico de arte Gefroy comento lo siguiente sobre esta pintura: “el trazo está bien definido tanto en objetos y personas como en la arena, el agua y el cielo. Bajo una gruesa capa de bronceado, la paleta de la señorita Cassatt nos permite entrever la tonalidad carnosa de los bracitos y las caritas de muñeca.”⁴³¹



Mary Cassatt. *Children on the Shore*. Óleo sobre lienzo. 1885

⁴³⁰ "Naturalism and pure, and not sexual, sensuality are the hallmark of the representations of Cassatt's childhood during the years 1880-90." BENSON, F. *American Impressionist*. Rizzoli New York. 1994, p. 99

⁴³¹ Has the sharp outline that things and people have. It's on the sand and in the background of water and sky. The short arms and the dollish faces let you guess the flesh under a thick layer of suntan.

II. 7. ANÁLISIS PSICOLÓGICO COMPARATIVO: “A LITTLE GIRL IN A BLUE ARMCHAIR” Y “ARTIST’S SON, ANDRÉ”

El interés de la artista por capturar estos momentos cotidianos, despreocupados, de la vida de sus modelos infantiles pudo haberle causado algún que otro problema. Así, *A Little Girl in a Blue Armchair*, presentada en la Exposición Universal de París en el año 1878, fue rechazada a pesar de su asombrosa calidad técnica y compositiva.⁴³²

El jurado podría haberse sentido ofendido por la inconsciente postura de la niña: recostada en la silla, mirando aburrida o agotada, con su enagua y su falda, el brazo levantado y doblado alrededor de su cabeza, la joven modelo se puede percibir como una niña totalmente inconsciente e inocente o como una jovencita coqueta y sexualmente precoz.⁴³³ Así, Harriet Chessman argumenta al respecto que las poses de los niños se derivan de la tradición erótica y que presagian una sexualidad de adulto⁴³⁴. Sin embargo, no resulta nada probable que Cassatt quisiera darle este significado oculto a su obra.



Mary Cassatt. *A little Girl in a Blue Armchair*.
Óleo sobre lienzo. 1878

Simplemente, los niños son menos conscientes de sus actos que los adultos, y así la posición de los miembros y de la ropa de la modelo revela simple inconsciencia acerca de las convenciones sociales.

⁴³² “The jury consisted of three people, of which one was a pharmacist “. See Cassatt to Ambroise Vollard (1904) in Matthews 1984, pp. 281-283. Degas had liked the painting and had “even worked on the background.” Para más información ver Adelyn Dohme Breeskin “Little Girl in blue armchair, 1878” in Jonh Wilmerdin *Essays in Honor of Paul Mellon, Collector and Benefactor* (Washington D.F. 1096) pp. 39-45

⁴³³ The jury could have been affronted by the girl's insouciant sprawl :she has flopped into the chair, looking hot, dishevelled, exhausted, even bored, With her clothing pushed up to reveal her legs and petticoat and her left arm lifted and bent around her head, the young model can be perceived as totally unconscious and innocent or as coquettish and sexually precocious. *Ibid.* p.72

⁴³⁴ Harriet Chessman argued that the girl's pose derives from the traditional erotic paintings and thus was intended to foreshadow her adult sexuality. *Ibid.* p. 73



Alfred Cluysenaar. *Portrait of the Artist's Son André*.
Óleo sobre lienzo. 1878

El jurado también pudo haberse opuesto a la exposición de la obra simplemente por la excéntrica disposición radial del fondo del cuadro. Como en sus interiores domésticos, Cassatt había reducido la profundidad espacial de su obra, eligiendo un ángulo agudo alto, juntando las sillas. Así opina Judy Baxter, que observa que “una vez más como en *Children on the Shore* el punto de vista es bajo, el mismo nivel desde el cual un niño miraría.”⁴³⁵ Sin embargo, una pintura en la que el pintor belga Alfred Cluysenaar representaba, en una pose no muy diferente a la de a joven modelo del artista, a su hijo André, fue aceptada por el jurado. Como en el caso de la muchachita de Cassatt, el hijo de Cluysenaar se haya totalmente relajado, y

viste una suerte de falda de la cual sobresalen sus cortas piernas.⁴³⁶ Como podemos apreciar por las ilustraciones contiguas, ambos retratos son similares, y sin embargo causan un efecto muy diferente. Esto es debido, básicamente, a la ejecución radicalmente distinta de ambos cuadros. Según Judy Baxter, el retrato de Cluysenaar “ofrece el punto de vista convencional, un retrato propio de los pintores de la época anterior a la Impresionista, como Charles Chaplin o Jean Jacques Henner. Cassatt, sin embargo, había absorbido las lecciones de sus colegas Caillebotte, Degas, Forain y Renoir, y también las aprendidas durante sus estudios de grabados japoneses (...) adoptando la idea moderna de que el fondo de una pintura puede ser tan significativo como el primer plano de la misma.”⁴³⁷

⁴³⁵ Again, as in “*Children on the Shore*”, the viewpoint from which the subject is observed is low and situated at the same level from which a child would see.

⁴³⁶ En el siglo XIX los niños y las niñas menores de siete años vestían de forma similar; por ello, puesto que los niños de ambos sexos usaban vestidos semejantes, las distinciones de género resultaban a veces borrosas en las pinturas de este época (más allá de tratar de idealizar a la niñez como una etapa pre-sexual).

⁴³⁷ Cluysenaar's portrait offers the conventional view point and neutral background of portraits by such society painters as Jean Jacques Henner and Cassatt's former teacher Charles Chaplin. Cassatt had completely absorbed from her Impressionist colleagues Caillebotte, Degas, Forain and Renoir, as well as her study of Japanese prints, (...) the modern idea that the background of a painting might be as significant as the foreground.

La artista pensó que al establecer una especie de tensión entre ambos planos se podría capturar a inmediatez de la visión, así como los cambios focales de la vista y la percepción humana. Por otro lado, el muchacho de la pintura conecta de manera inmediata con el espectador debido a su mirada fija y directa. En el caso de Cassatt, esta conexión resultara más complicada y evasiva: la mirada lateral de la niña, evitando cruzar su mirada con la nuestra, hace que aparezca como completamente independiente de nosotros. La niña está sola en un mundo que los adultos únicamente podrían entender completamente recobrando su niñez. Este tipo de composición, de acentuado carácter psicológico, no resultaba fácil de comprender para los entendidos en pintura de siglo XIX, que esperaban candor, alegría e inocencia en un retrato infantil: puede que esta fuera la causa de que la obra, verdaderamente magnífica, fuera rechazada, mientras que otra obra menor de la autora fuera aceptada por el jurado del evento.

II.8. RETRATANDO LOS CAMBIOS SOCIALES: EL BAÑO

Entre los cambios que se produjeron durante esos años en cuestiones de salud e higiene personal, el baño fue uno de los más significativos. Durante la mayor parte del siglo XIX, pocas familias francesas se bañaban regularmente. No era inusual que, en las provincias francesas, algunas familias nunca se bañaran durante el invierno y sólo de vez en cuando en verano.

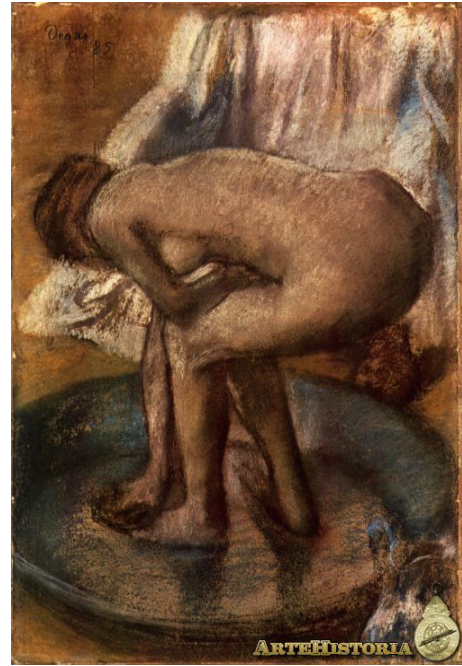


Mary Cassatt. *The Child Bath*. Óleo sobre lienzo. 1892

Las familias de clase alta que residían en las ciudades se solían bañar una vez por semana. Generalmente, la gente utilizaba para su aseo diario una palangana baja y redonda que contenía un poco de agua, como las que Cassatt y Degas solían plasmar en sus pinturas. Las bañeras grandes, en las que las personas pueden sumergir el cuerpo entero, eran muy poco frecuentes en los hogares, y solían alquilarse cuando surgía la necesidad. Las chicas de familias acomodadas o religiosas solían bañarse en camisón, no solo porque se esperaba que fueran modestas, sino también porque verse desnudas

en el reflejo del agua amenazaba su pureza. Durante la década de 1880, debido a la existencia de varias epidemias de cólera, los progresistas comenzaron a animar a bañarse de manera regular, no solo como remedio para los olores del cuerpo, sino también desde el punto de vista de la salud y la cosmética.

Muchas escenas de las pinturas de Cassatt transcurren en el baño, y no solo por su procedencia y la importancia que daba a la higiene, sino porque este tema le permitía explorar acciones privadas, la sensualidad del agua y de su tacto, así como el desnudo infantil. Judy Baxter, al analizar la pintura titulada “*The Child Bath*” sugiere varios niveles de intimidad entre un adulto y un niño, que se miran y se tocan. Las figuras no se miran entre sí, sino más bien a sus propios reflejos en el agua. El fuerte modelado, el dibujo firme, y el cuerpo regordete de la niña imparten una inequívoca y en absoluto idealizada condición física a la escena. Este sentido de tangibilidad, junto con la forma en que los dos cuerpos se entrelazan, produce una sensación de gran dulzura.⁴³⁸



Edgard Degas. *Woman Bathing in a Shallow*. Pastel y carboncillo sobre papel verde. 1885



Mary Cassatt. *After the bath*. Pintura al pastel. 1901

El tema del baño une el trabajo de Cassatt con el de su íntimo amigo Degas. Aunque los bañistas de ambos artistas muestran una espontaneidad singular, los dos se dejan llevar por aspectos opuestos del tema.

⁴³⁸ Op. Cit. *The Child's Bath* suggests a number of levels of intimacy between an adult and a child, who see and touch each other. In a work executed over a decade later also entitled *The Child's Bath*, the figures do not look at each other but rather at their reflections in the water. Here, however, strong modelling, firm drawing, and the child's compact and oddly proportioned body impart an unequivocal unidealized physicality to the scene; this tactility, in combination with the way the two bodies intertwine, produces a feeling of great tenderness. *Ibid* p. 69

En efecto, en palabras de Pollock y Kendall, “Degas pinta escenas íntimas de mujeres desnudas, en la mayoría de los casos solas, rodeadas solo por el agua y la toalla; en estas escenas, el artista se concentra fundamentalmente en la función y forma de sus movimientos. Tan inconscientes son de que están siendo observadas, que existe un sentido, a menudo comentado, de voyeurismo en estas escenas. En contraste con las miradas a momentos privados de individuos que Degas ofrecía, Cassatt nunca pintó niños desnudos o semidesnudos bañándose solos: siempre está la presencia vigilante de un adulto atento a ellos”⁴³⁹ De hecho, el contacto físico cercano entre las figuras se convirtió en el foco central de la obra de la artista. Estas relaciones tan cercanas entre los personajes de sus obras, así como la frescura de su trabajo distinguieron a la artista americana de su colega francés.



Mary Cassatt. *Young Mother Feeding Baby*.
Óleo sobre lienzo. 1898

Además, Cassatt raras veces representa desnudos de personas adultas. Las mujeres artistas en Francia tenían limitadas sus oportunidades de pintar desnudos, puesto que se las excluía de la Escuela de Bellas Artes. Sin embargo, Cassatt tuvo pronto la oportunidad de acceder a modelos pagados, pero el caso es que apenas representó desnudos femeninos. Tan solo lo hizo en dos ocasiones a lo largo de su carrera. ¿Era esto señal de mojigatería? ¿Puede esto, aunado a su predilección por la temática infantil y a su propia carencia de relaciones sentimentales, indicar que la pintora veía la sexualidad como algo perverso o repugnante? No parece que

⁴³⁹ Degas paints intimate scenes of nude, in the majority of cases women alone, surrounded only by water and towel; in these scenes, the artist focuses primarily on the function and form of their movements. So unconscious are they of being observed, that there is a sense, often discussed, of voyeurism in these scenes. In contrast to looks at individuals' private moments offered by Degas, Cassatt never painted naked or half-naked children bathing is alone: there is always the watchful presence of an attentive to adult- Pollockkk G y Kendall, R. Dealing: *Degas Representations of Women and the Politics of Vision*. Pandora press. London 1991. Véase en estudios recientes efectuados por estudiosos en los que se demuestra que en muchos de los desnudos en escenas de baños las protagonistas eran prostitutas. *Looking into Degas. Images of Woman of Modern Life* (Berkely 1986), Geffroy, 1886.

sea este el caso. Judy Baxter apunta respecto a este tema que “de hecho, en 1881 admiró los desnudos de Gustave Courbert en una exposición en el Theatre de la Gatte, y persuadió a su amiga Louisine Havemeyer para comprar *El torso de una mujer* en 1889.”⁴⁴⁰ Estos datos parecen indicar que la ausencia de desnudos adultos en su obra parece ser opción deliberada, no condicionada por perjuicio o temor alguno.

En su obra, el mero contacto entre las mujeres y los niños parece sugerir una enorme satisfacción emocional y física. Incluso cuando dibuja a una mujer descubriendo el pecho para amamantar a su bebé, Cassatt nunca sugiere el pecho como elemento erótico, sino como conexión emocional y física entre mujer y niño, un acto que aúna intimidad y necesidad. Citando a Stevens C. Mudson “Cassatt parece haberse contentado con limitar su exploración del cuerpo desnudo a los niños muy pequeños. De hecho, era la única de entre los Impresionistas franceses que pintaba niños desnudos o semidesnudos; la artista neutralizaba así cualquier posible sugerencia sexual en sus retratos”.⁴⁴¹

Pero para Cassatt, más interesante incluso que los niños en sí mismos, era todo lo relativo a su cuidado y a las implicaciones emocionales y físicas con los adultos que ello exigía. Las pinturas sobre el tema que Cassatt exhibió en las Exposiciones Impresionistas de 1880 en adelante, y que la acompañarían hasta el día de su muerte como principal leitmotiv (representaciones de niños siendo bañados o vestidos por sus madres, tomados en brazos por ellas, escuchando cuentos o durmiendo la siesta) reflejan las ideas más avanzadas sobre la importancia de la maternidad responsable y del papel fundamental de las madres en la educación de sus hijos. Sus imágenes maternas acentuaban cada vez más el



Mary Cassatt. *Portrait of Alexander J. Cassatt and His Son Robert Kelso*. Óleo sobre lienzo. 1884-85

⁴⁴⁰ In 188, Cassatt admired Gustave Courbert's and persuaded Louisine Havemeyer to purchase *Torso of a Woman* in 1889. Citado en *Modern Woman*.

⁴⁴¹ Cassatt seems to have been content to limit his naked body scan to very young children. In fact, she was the only one among the French Impressionists who painted children nude or naked; the artist thus neutralized any possible sexual suggestion in her portraits. *Ibib*. p. 70

efecto del cuidado y el contacto físico entre madre y retoño, mediante el progresivo agrandamiento de las figuras y disminución de los fondos, que a veces quedaban relegados a simples pinceladas: “ella siempre utilizaba modelos, solamente buscaba el simbolismo. A través de la maternidad se representaba la sensualidad de la mujer, pues esta solo se podía representar en relación con los niños. Siempre eran niños desnudos en ambiente privado e íntimo. Son niños muy idealizados, con el objetivo de simplemente provocar ternura.”⁴⁴²

El personaje masculino en un universo femenino

Una variación de esta temática - probablemente un experimento -es el retrato de su hermano Aleck con su hijo, Robert Kelso Cassatt, realizado en 1885. Parece ser que no quedó del todo satisfecha con esta pintura, a pesar de la originalidad con la que yuxtapone un rostro joven y otro maduro: “En este cuadro, la artista pretende retratar a Alexander como un buen padre, y expresar además el afecto que siente hacia su sobrino. Padre e hijo se sientan juntos, ambos vestidos de negro, ensamblados en una sola unidad. La escena está impregnada de sobriedad; la alineación de los ojos y la proximidad física de ambos acentúan la madurez del padre y la juventud del muchacho, pero también sugieren que parte del adulto está presente en su retoño. La rigidez de las poses de estas dos figuras masculinas se contraponen al sentido de tierna protección que impregna las imágenes maternas de Cassatt.”⁴⁴³

Boating party. 1894

Con *Boating Party*, la artista pretendía crear una obra con peso específico dentro de su producción, y tuvo un éxito rotundo en esa tarea. Esta es, de lejos, la más “japonesa” de sus pinturas, esto es, la que utiliza con un mayor éxito el aplanamiento del espacio y la simplificación de las áreas coloreadas que caracterizan los grabados japoneses que tan profundo impacto habían tenido en la pintora pocos años antes. La importancia que daba Cassatt a este proyecto resulta evidente en sus dimensiones, 91x122 centímetros. Y, por supuesto, el tema es muy inusual para la pintora. Cuando Mary pintaba exteriores, tendía a plasmar un parque o un jardín. Era arriesgado para ella pintar algo desacostumbrado, y a una escala tan grande.

⁴⁴² <http://www.terraamericanart.org/where-to-find-us/paris-giverny/Conferencia de Judy Baxter>

⁴⁴³ In this painting, the artist aims to portray Alexander as a good father, and also express the affection towards his nephew. Father and son sit together, both dressed in black, assembled in a single unit. The scene is imbued with sobriety; the alignment of the eyes and the physical proximity of both accentuate the maturity of the father and the youth of the boy, but also suggest that part of the adult is present in their offspring. The rigidity of the poses of these two male figures is at odds with the sense of tender protection that permeates the maternal images of Cassatt BOYLE, Richard, J. “American Impressionism” Brown and CO. Boston. Massachusetts.



Mary Cassatt. *The Boating Party*. Óleo sobre lienzo. 1894

En *Boating Party*, la importancia de la mujer queda perfectamente clara, si bien los roles de los personajes adultos resultan ambiguos. El traje oscuro del padre/marido o barquero. En este caso el hombre y la mujer se nos presentan como física y psicológicamente separados. El grupo maternal está más iluminado que el marido/barquero, de sobrio

vestido negro; además, podemos constatar que aunque los tres personajes convergen en la zona media de la composición, solo madre e hijo se tocan, en un gesto a la vez tierno y protector. Judy Baxter hace una lectura de la obra como “una metáfora de la familia del Siglo XIX. El marido se centra en su trabajo que es lo que proporciona el sustento a su mujer e hijos. Desde este espacio protegido la mujer vela por el cuidado de sus hijos y de su compañero.”⁴⁴⁴

Boating Party es similar a una composición que ganó la medalla de oro en la Exposición Universal de París de 1889, *Helping Hand*, de Emile Renouf. Pero mientras Renouf utiliza un remo para crear un enlace entre el hombre adulto y el niño, Cassatt emplea este recurso en su obra para separar claramente el reino masculino del femenino, consagrando y otorgando poder y



Emile Renouf. *Helping Hand*. Oleo sobre lienzo. 1889

⁴⁴⁴ We can read this as a metaphor for the nineteenth-century family: The husband focuses on his work, which provides for his wife and offspring. From her protected space, the wife watches and cares for her children and her mate. Op. Cit. p.81

protagonismo a la figura femenina, como podemos constatar al comparar la obra de Cassatt con la de su colega Manet, *Boating*, de tema semejante pero de resultado bien distinto.

En las dos pinturas ambos artistas refuerzan la paleta negra para conseguir la apariencia japonesa que ambos artistas admiraba; sin embargo, en la composición de Manet, el hombre ocupa el centro del



Edouard Manet. *The Boating Manet*. Oleo sobre lienzo. 1874

escenario, en tanto que la desenvoltura de la pose del pasajero femenino y la total falta de contacto visual entre ambos sugiere fácilmente una relación de tipo sexual. De hecho, la mirada directa del hombre resulta desdeñosa, desafiante, como si estuviera protegiendo su «propiedad» del espectador. Por el contrario, la versión de la escena de Cassatt invierte las posiciones, consiguiendo así un equilibrio de poder entre hombre y *mujer*.



Mary Cassatt. *Summertime*. Óleo sobre lienzo. 1894

Como contraste, podemos detenernos brevemente en *Summertime*, pintura realizada por Cassatt en 1894 cuyo paralelismo temático con las obras anteriormente analizadas es evidente. En esta época de su vida, la artista había comprado una mansión rural llamada Mesnil-Beaufresne a unas cincuenta millas al Noreste de París, puesto que, a pesar de un serio accidente montando a caballo que le había dejado secuelas físicas de importancia, Cassatt seguía adorando la vida de campo. Fruto de este amor nació *Summertime*, que, frente a

la perfección simétrica de *Boating Party*, evoca sencillamente la atmósfera de la canción homónima. *La vida tranquila*, en efecto, es la propia de esta estación, como parecen pensar las dos jovencitas vestidas con ligeros trajes de verano mientras miran a los patos que rodean su barquito, pero como también se evidencia en la manera de pintar y de realizar la composición; todo en este cuadro es suelto, exento de tirantez y tensión: las figuras, las pinceladas, los propios patos del estanque enfatizan esta sensación de relajación. “La luz del sol brilla en las vestimentas pálidas de la mujer y la joven. Usando ricos tonos y breves pinceladas, Cassatt también captura el destellar de la luz en el agua, recordándonos los magistrales efectos del trabajo de Claude Monet”⁴⁴⁵. Debra N. Mancoff apunta que Mary escribió “estoy pintando con mis modelos en el bote, me siento a la orilla del agua, y me parece algo delicioso en estos cálidos y tranquilos días de septiembre; las truchas saltan en

⁴⁴⁵ Using rich tones and short brushstrokes. Cassatt also captures the sparkle of light on water, bringing to mind the masterful effects in the work of Claude Monet. Op. Cit. p. 70

busca de moscas, y cuando nos quedamos quietas, las podemos ver nadando a nuestro lado. Toda la belleza de este lugar se concentra en estas aguas."⁴⁴⁶

También de su estancia en Beaufresne, donde cada vez pasaba más tiempo, es esta pintura de la pequeña Margot Lux, una niña local, apropiadamente titulada *Margot in Blue*, que aparece en casi dos docenas más de pinturas de la artista durante ese periodo. Mary pintaba a las mismas personas una y otra vez para perfeccionar su técnica, lo que ayudaba a que las modelos se relajaran y posaran con más naturalidad.



Mary Cassatt. *Margot in Blue*.
Pintura al pastel. 1902

Regreso a París

Cassatt retornó a la ciudad que la había visto triunfar en 1903, tras un nuevo tour por Europa. Sus nuevos trabajos siguieron, como era habitual, a manos de Durand-Ruel. El marchante pensaba que aquel era el momento propicio para realizar una nueva exposición de la pintora en Nueva York.



Mary Cassatt. *Young mother with her children*.
Óleo sobre lienzo. 1906

El nuevo conjunto de acuarelas y pasteles que había realizado era la respuesta íntima a su viaje por Italia y España, con un tema predominante: el de una madre con dos niños; en cada composición, cada una de las tres figuras está dispuesta de forma que el conjunto sugiera la máxima fluidez.

El grupo de las tres figuras en sí no es sino fiel reflejo de la composición tradicional de la Madonna con el Niño y el pequeño San Juan: las líneas fluidas nos

⁴⁴⁶ I am now painting with my models in the boat and I sit on the edge of the water and in these warm still September days it is lovely Trout jump in search of flies, and when we stay quiet, we can see them swimming at our side. The beauty of this place is concentrated in these waters." Op. Cit. p.70

recuerdan a los maestros de los siglos XVI y XVII a los que Mary tanto admiró durante su viaje. Esta asimilación de los viejos maestros influyó en su estilo, pero de una manera tan indirecta que sus fuentes son difíciles, si no imposibles, de detectar. Así lo subraya Edgar Bullard: “Volvió del viaje con renovado ímpetu, inspirada por los antiguos maestros una vez más; en sus nuevas obras, incorporó de forma evidente las técnicas de estos pintores.”⁴⁴⁷

Una vez que estas obras se expusieron en París y Nueva York, fueron cedidas en préstamo con el fin de ser exhibidas en otras partes de los Estados Unidos. Una pintura, titulada *The Caress*, mereció entrar en la Setenta y Tres Exposición Anual de la Academia Pensilvania de Bellas Artes a principios de 1904, y fue galardonada con el Premio Walter Lippincott; fue la primera vez que Mary fue



Mary Cassatt. *The Caress*. Óleo sobre lienzo. 1904

aceptada, aunque con ciertas reservas, por la crítica de Filadelfia.

En efecto, la artista había hecho esta vez concesiones a los gustos del público, empleando modelos hermosas y elegantes, lo que alivió sobremanera a la crítica estadounidense; además de bella, la modelo que posa como madre en *The Caress* está ricamente vestida y tiene aspecto de noble renacentista. Pero la concesión más importante es el beso que la niña planta en la mejilla del bebé, en flagrante violación del código usual de

⁴⁴⁷ He returned from the trip with renewed momentum, inspired by the old masters once again; in his new works, he was clearly influenced by these painters' techniques. Op. Cit. "Mary Cassatt: oils and pastels." Watson-Guptill Publications New York, 1972, p. 124

Cassatt de no pintar escenas anecdóticas ni sensibleras. En definitiva, la pintura está calculada para agradar a los gustos susceptibles al sentimentalismo –el gusto del típico amante del arte americano de 1904-, si bien está realizada aplicando sus nuevos conocimientos sobre los maestros de antaño. El hecho es que Cassatt conocía perfectamente al público americano y, por primera vez, había decidido complacerle.

Tras triunfar en Filadelfia, *The Caress* viajó a Chicago donde le fue concedido el Premio Norman Walter Harris en la Decimoséptima Exposición Anual del Instituto de Arte de Chicago. Sin embargo, Mary rehusó estos premios con firmeza. N. Hale revela que la artista explicó en sendas cartas enviadas a ambas instituciones el porqué de esta actitud. A la Academia Pensilvania escribió: “Yo, que pertenezco al grupo que fundó las Exposiciones Independientes, debo permanecer fiel a mis principios, que son: ningún jurado, ninguna medalla, ningún premio. La libertad es el bien más necesario en este mundo y escapar de la tiranía de un jurado, una causa por la que merece la pena luchar.⁴⁴⁸” Por su parte, al Instituto de Arte de Chicago comunicó que “Yo soy una de los “Independientes” originales, fundadora de una sociedad donde no existía un jurado, ni medallas, ni premio. Por supuesto, si ustedes no han vivido en París y contemplado los efectos dañinos de las exposiciones oficiales, difícilmente podrán entender cómo nos sentíamos.”⁴⁴⁹

⁴⁴⁸ Me, who belong to the group that founded the independent exhibitions, should stay true to my principles, which are: no jury, no medal, no award. Freedom is the most necessary good in this world and escape from the tyranny of a jury, a cause for which is worth fighting Op. Cit. p. 203

⁴⁴⁹ I am one of the original "independent", founder of a society where there is no jury, no medals, or award. Of course, if you have not lived in Paris and referred to the harmful effects of the official exhibitions, hardly can understand how we felt". Op. Cit. p. 95



Mary Cassatt. *Young Girl, Learning on her mother's Knee*.
Óleo sobre lienzo. 1900

Otra pintura prominente de esta época es *Little Girl, Learning on her mother's Knee*. Para Griselda Pollock “la pintura crea un espacio doméstico suave en el que reside el niño, tan sencillamente conectado por proximidad física y contacto con el cuerpo de la mujer que este resulta su apoyo natural.”⁴⁵⁰

En todas estas imágenes, madre e hijo existen en su propio espacio-tiempo. Nadie puede introducirse o participar en este intercambio íntimo de amor. Comparten un profundo y exclusivo lazo. Pero, tal y como se muestra en la mirada de curiosidad hacia lo que

hay fuera del retrato –el mundo exterior de la jovencita de *Young mother Sewing*, (también se le da este título) - Cassatt reconoce que conforme los niños crecen, buscan otras cosas en la vida aparte de la atención de su madre. La joven madre del cuadro, por su parte, como tantas otras plasmadas por Cassatt, le presta a su hija plena atención, sin pensar en nada más.

Debra N. Marcoff comenta de esta pintura que “existen algunos de los elementos más perdurables del arte de Cassatt en este cuadro encantador. El llamativo ensimismamiento de la madre recuerda la aguda observación que Cassatt presta a la mujer inmersa en una actividad solitaria. Detrás de la madre, la brillante vista desde la ventana es una reminiscencia de sus experimentos impresionistas de pintura plain-air, mientras que las amplias y simples divisiones del espacio de fondo revelan su asimilación de la estética japonesa. Pero Cassatt, cuya técnica habitual es la de mantener una cierta distancia con sus retratados, con audacia sin precedentes dirige la mirada de la niña directamente al espectador.”⁴⁵¹

⁴⁵⁰ The painting creates a soft , domestic space within which the child resides , so simply connected by physical proximity and contact to the woman's body that the child casually but absolutely claims as a prop

⁴⁵¹ Some of the most enduring elements, of her art in this charming painting. The striking self-absorption of the mother recalls Cassatt's keen observation of women in solitary activity. Behind the mother, the bright view out

II.9. UNA CIERTA DECADENCIA

Las obras que Mary expuso y vendió desde 1905 a 1910 fueron una mera extensión de lo que había producido con tanto éxito sobre todo a partir de 1904. Las figuras eran más grandes y menos estilizadas, estaban vestidas de forma más suntuosa (llevando frecuentemente enormes sombreros) y sus gestos mostraban más amaneramiento y sentimentalismo; de hecho, estas pinturas representan en cierta manera una vuelta a su antiguo estilo, el de las pinturas que sometía al juicio del Salón. Como estos trabajos tempranos, están bien pintadas y son ambiciosas, pero carecen de la gracilidad y elegancia de las pinturas impresionistas, y los gestos parecen premeditados y poco o nada espontáneos. Podemos decir que se trata de obras que poco o nada aportan al currículo de Cassatt, y que, desde luego, no sugieren innovación alguna, sino más bien un patente estancamiento. Mientras tanto, a su alrededor, el mundo del arte estaba cambiando. Mary contempló el Post-Impresionismo de la década de 1890 transformarse en los primeros años del siglo XX en estilos cada vez más extraños y ajenos a su sensibilidad. La artista, asombrada y disgustada, pensaba que se trataba de una simple fase pasajera, un mero paréntesis. Para 1908, cuando ya Matisse había emergido como líder de los Fauvistas, y otros jóvenes radicales, como Pablo Picasso, se afianzaban en las galerías y obtenían críticas muy positivas, Mary comenzó a sentirse superada por los acontecimientos: “Curiosamente, se opuso de forma feroz a las tendencias artísticas más vanguardistas de esa década, exactamente de la misma forma en que se habían opuesto a ella treinta años antes.”⁴⁵² Parece ser que el momento álgido de este sentimiento se dio cuando visitó una exposición de Matisse ese mismo año; al concluir la velada, Cassatt estaba furiosa “Nunca en mi vida había visto tantas pinturas horribles reunidas en un sólo lugar.”⁴⁵³

Públicamente, Mary desdeñaba a Matisse y a los cubistas por lo que ella consideraba como pobreza de estilo y por el uso de tácticas sensacionalistas y manipuladoras para atraer la atención del público. Cuando los defensores del nuevo estilo proclamaron que este tenía sus raíces en el Impresionismo, ella se sintió terriblemente ofendida: “Este estilo –decía-, es

of the window is reminiscent of her Impressionist experiments in plain-air painting, while the broad, simple divisions of the background space reveal her assimilation of the Japanese aesthetic. But Cassatt with her usual technique of maintaining a several distance from her subjects; with unprecedented boldness the little girl levels her gaze directly at the viewer. Op. Cit. p. 90

⁴⁵² TRADUCIR HARRIS, A. S. Y NOCHLIN, L. *Women Artists*, Los Angeles County Museum of Art, 1976, p. 239

⁴⁵³ SWEET, F.: *Miss Mary Cassatt, Impressionist from Pennsylvania*. Norman, Oklahoma, 1966, p. 196

admirado por los ignorantes y rechazado por los verdaderos artistas; el Impresionismo, por otra parte, fue entendido por la élite, los artistas, y rechazado por el público; ningún artista digno de tal nombre jamás mirará, salvo con desprecio, a esos cubistas y a Matisse.”⁴⁵⁴ Lo que ocurría, sin embargo, era que la pionera había sido superada, la radical se había convertido en una pintora más, exitosa, admirada y, como hemos visto, adocenada. Sin embargo, la miopía que la obcecó al final de su carrera no debe ser óbice para apreciar lo revolucionaria y visionaria que Cassatt fue en muchos aspectos.

⁴⁵⁴ STREISSGUTH, T.: “Portrait of an American Impressionist”. ext. Copyright by 55401 U.S.A Carol Rhoda Books, Inc. 241 First Avenue North, Minneapolis. MN.1999), p. 100

II.10. ALGUNAS OBSERVACIONES Y CONCLUSIONES

Como hemos visto, Cassatt se sirvió para realizar sus cuadros de temática materno-filial, en un principio, del gran número de madres con hijos que existían en su propia familia y en su círculo de amistades y, más tarde, de modelos profesionales a los que pagaba para que posaran de esta manera. La artista tenía una facilidad innata para conectar con los niños, lo que era reconocido incluso por jueces severos como su cuñada Lois. No es coincidencia que su primera serie de imágenes que mostraran ternura maternal comenzara cuando sus ancianos padres tuvieron que depender completamente de ella.

Como ya hemos comentado, y para sorpresa de todos, incluida ella misma, Mary resultó ser una excelente enfermera. Al parecer, poseía un instinto innato para calmar, reconfortar y mostrar su afecto de manera tranquila y silenciosa, lo que sin duda tuvo mucho que ver en lo conmovedoras y auténticas que resultan sus pinturas de madres con niños. En sus trabajos con modelos profesionales, la artista emparejaba a mujeres y niños con el fin de obtener el efecto que deseaba, buscando la simpatía natural hacia el chiquillo por parte de la mujer, y la comodidad y tranquilidad con ella por parte de la criatura. Las poses que seleccionaba para ambos los situaban en una actitud de comunicación mutua, ya fuera mediante caricias, besos o simple contemplación, y estimulaba sus respuestas naturales.

Muestra de su voluntad de triunfo y ambición profesional es el hecho de que, pese a celebrar esta relación única y especial de forma exultante e inequívoca en sus obras, no deseara en forma alguna atarse al matrimonio y al cuidado de una familia propia. Como dice elocuentemente F. Benson “Mary creía que la maternidad era uno de los grandes derechos e imperativos de la mujer y sabía dolorosamente bien a lo que había renunciado.”⁴⁵⁵ Sin embargo, la artista no convirtió en tragedia personal esta falta de maternidad, y sus pinturas no eran en modo alguno un método de escape de este supuesto dolor. De hecho, Cassatt supo convertir su carencia en una poderosa baza. En efecto, no habiendo tenido nunca hijos propios, Cassatt era capaz de ver la maternidad con cierta objetividad. No basaba su valía como individuo en los ideales romanticistas de su generación, y rehusaba juzgar a otras mujeres por tan irreales estándares. Cuando observaba a las madres con sus niños, absortas con el cuidado de estos, buscaba en la escena las mismas cualidades que valoraba en cualquier otro aspecto de la existencia: competencia y concentración, gracia y simpatía.

⁴⁵⁵ BENSON, F.: “*American Impressionist*”. Rizzoli New York. 1994, p. 95

Debra Mancoff resalta con el subsiguiente comentario la importancia de este inmenso corpus en el conjunto de la obra de la artista: “Por supuesto, esta temática es la que ha conformado de una forma superlativa la reputación de Cassatt. Se la consideraba tan estrechamente unida a ella, que su primer biógrafo, Achille Segard, tituló su biografía sobre la artista escrita en 1913 “Cassatt: une peintre des enfants et des meres” (“Cassatt: una pintora de niños y madres”).⁴⁵⁶



Mary Cassatt. *Agathe and her Child*. Pastel. 1891



Mary Cassatt. *The Young Thomas and his mother*. Pastel. 1893

Resulta también interesante señalar que, a pesar de los espectaculares resultados que obtenía, las pinturas de niños no satisficieron a Mary completamente desde un principio. Lo que la artista buscaba era algo más completo, más poderoso y universal. Juntar a mujeres y niños en sus cuadros era más reconfortante, pero aún faltaba algo. Ese algo era la cercanía, el gesto que hiciera inmediatamente patente para todo el mundo el vínculo único existente entre ambas figuras. Cassatt encontró ese vehículo en el contacto físico y los gestos íntimos y espontáneos de sus modelos. Algunos de los gestos que plasma son efímeros –los labios de la madre moviéndose hacia la mejilla de su bebe en *Agatha and her Child*-, mientras que otros, como en *The young Thomas and his mother*, sugieren la indisoluble unión segura y amorosa de madre e hijo.⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ MANCOFF, D.: *Reflections of Womens 'Lives'* Frances Licoln Limited 1998. Toriano Avenue. London, p. 13

⁴⁵⁷ Ibid. p. 83

CAPITULO III

REPRESENTACIÓN DE LOS ESPACIOS DE LA FEMINIDAD

CAPITULO III. REPRESENTACION DE LOS ESPACIOS DE LA FEMINIDAD

III.1. LOS ESPACIOS DE LA FEMINIDAD

III.1.1. Espacios físicos, espacios mentales

En su libro sobre el movimiento impresionista, T. J. Clark⁴⁵⁸ ofrece una amplia lista de las correlaciones existentes entre la aparición de nuevos protocolos y criterios sobre pintura (es decir, lo que constituye el modernismo), y los mitos de la modernidad que cobran forma y sustancia en el París rehecho por el capitalismo del Segundo Imperio.



Edouard Monet. *La Grounevillière*.
Óleo sobre lienzo. 1869

Clark conforma un rompecabezas en el que Manet y sus seguidores se mueven en un entramado de estructuras poco definidas en un principio que poco a poco se irán convirtiendo en ese mundo de bulevares, bailarinas, barcas, teatros, etc., que acabarán definiendo el nuevo concepto de modernidad. Así, una de las señas de identidad de la pintura impresionista será que tratará de retratar un

conjunto complejo de relaciones sociales basadas en la identidad de clase de los diversos estamentos – algunos muy antiguos, otros nuevos, o relativamente nuevos - de la sociedad parisina. La modernidad se presenta, de este modo, como algo mucho más profundo que una

⁴⁵⁸ Vease CLARK: *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his followers*. New York, Knopf y London, Thames &Hudson, 1984

pasajera sensación de “estar al día” o “a la moda”: se trata de representar los mitos de una sociedad en ebullición, tanto en París como lejos de la urbe; es la plasmación del ocio y placer de esas capas sociales, en los suburbios o en los burdeles, donde las prostitutas se codean con los dandis; es el retrato de cómo las clases se mezclan y se desdibujan en los espacios populares de entretenimiento. Es, en definitiva, un territorio inexplorado cuyos marcadores clave son ocio, consumo, espectáculo y dinero, y cuyos territorios son los nuevos bulevares, como los de las vías Gare o St. Lazare, el tren suburbano, la Grenouillère, Bougival o Argenteuil.



Edouard Manet. *Bar at the Folies-Bergère*.
Oleo sobre lienzo. 1882

Se trata de espacios físicos, donde los artistas vivieron y trabajaron, pero también de espacios mentales, como el de la sexualidad; en efecto, es esta una dimensión problemática de abordar en el contexto de la burguesía parisina, hipócrita y pacata, que artistas como Manet, con su genial y rompedora *Olympia*, tomarán al asalto, conmoviendo los cimientos de una sociedad poco dispuesta a contemplarse en el espejo que sus artistas ponen ante ella. Griselda Pollock, sin embargo, considera que Clark

enfoca su análisis tomando la clase social como único factor relevante; así, “la desnudez de *Olympia* deja clara su clase y por tanto echa por tierra la clásica disociación de sexo y clase, personificada en la figura de la cortesana.”⁴⁵⁹ La fascinante camarera de aspecto hastiado del Folies quizás no sea fácil de clasificar en este juego de clases y sexo, pero desde luego participa en él, aunque sea de manera involuntaria.⁴⁶⁰

Aunque Clark reconoce lo acertado de ciertos postulados feministas al aceptar que estos cuadros implican la mirada de un espectador masculino, lo hace de manera tal que parece que esto entra dentro de la más perfecta normalidad, no dando lugar, por lo tanto, a

⁴⁵⁹ I wish to attend to its peculiar closures on the issue of sexuality. For Clark the founding fact is class. *Olympia*'s nakedness inscribes her class and thus debunks the mythic classlessness of sex epitomized in the image of the courtesan. Citado por POLLOCK, Griselda: *Vision and Difference*. p. 74. Véase también CLARK: *Op. Cit.* p. 146

⁴⁶⁰ The fascinating waitress of weary of the Folies appearance may not be easy to classify in this game of class and sex, but since then participates in it, albeit unintentionally. *Ibid.* p. 75

investigación histórica o análisis alguno de la situación. Sin embargo, esto sería tanto como decir que no existieron mujeres artistas ni público femenino en el París de finales del siglo XIX, lo cual resulta empíricamente falso. Siendo esto así, ¿cuál es el punto de vista que puede asumir una mujer al contemplar estas pinturas, teniendo en cuenta la óptica claramente masculina que proponen? ¿Podría una espectadora empatizar con Olimpia, o quizás fantasear con ser ella? ¿Podría, acaso, una mujer de la clase social de Manet tener una familiaridad tal con cualquiera de los espacios plasmados por este, y los intercambios que tienen lugar en ellos, que entendiera perfectamente los matices que el impresionista pretende evocar en su obra?

Estas preguntas son relevantes, puesto que, aunque sin duda estos intercambios están estructurados por las relaciones de clase, también se encuentran condicionados por la dialéctica de las relaciones de poder entre géneros; ambas cuestiones se hallan imbricadas de tal manera que es imposible separarlas, y así no resulta sorprendente que muchas de las obras canónicas consideradas como piedras fundacionales del arte moderno traten precisamente esta área, la sexualidad y, dentro de la misma, el intercambio comercial que conocemos como prostitución. En innumerables escenas de burdel, como las que plasman *las Demoiselles d'Avignon* de Picasso, o los grabados de Degas, el artista retrata la libertad del hombre, que puede buscar cualquier forma de placer que le apetezca en el variado microcosmos del espacio urbano, y el sometimiento de la mujer, que para moverse en esos mismos espacios, debe, a menudo, vender su cuerpo a los primeros.

Todo esto nos lleva a una serie de preguntas: ¿por qué el territorio de la modernidad se convierte tan a menudo es una forma de lidiar con la sexualidad masculina? ¿Por qué tantos cuerpos femeninos desnudos, tantos burdeles, tantos bares? ¿Qué relación existe entre la sexualidad, la modernidad y el modernismo? Si el cuerpo desnudo de la mujer es un territorio a través del cual los artistas varones afirman su modernidad y compiten entre sí por el liderazgo de la vanguardia, ¿podemos esperar descubrir desnudos masculinos en las obras de las artistas femeninas que lucharon por sobrevivir y triunfar en este mundo exclusivamente masculino? Esta última pregunta tiene una respuesta clara y rotunda: evidentemente, no; la misma sugerencia parece ridícula. Pero, ¿por qué? Porque hay una asimetría histórica, una diferencia social, económica, a la par subjetiva y objetiva, entre ser una mujer o ser un hombre en el París de finales del siglo XIX. Esta diferencia - producto de la estructuración

social de la diferencia sexual, y no de cualquier distinción biológica imaginaria - determinaba lo que tanto hombres como mujeres podían o querían pintar.

Tanto Berthe Morisot como Mary Cassatt son estudiadas en profundidad por los académicos dedicados a resolver estas espinosas cuestiones, ya que participaron activamente en el movimiento impresionista, exponiendo sus obras en la sociedad parisina durante la década que va de 1870 a 1880. Sin duda, recibieron el reconocimiento de sus contemporáneos, puesto que ya en su tiempo fueron reconocidas por los críticos como miembros fundamentales de este grupo de pintores independientes,⁴⁶¹ pero ¿es posible descubrir en sus obras ciertas claves que nos permitan estudiarlas desde el punto de vista del género? ¿Qué es lo que podemos reconocer como propio y particular de estas artistas que trabajaron desde diferentes posiciones y experiencias que sus colegas masculinos?⁴⁶²

Analizar las actividades de las mujeres artistas de la época no solo implica la asignación a las mismas de los esquemas sociales existentes, dada, entre otras cosas, la importancia que tuvo el tema de la sexualidad. Así, no podemos ignorar el peso que en el arte modernista tuvieron las relaciones de poder intergenéricas, y solo teniendo esto presente podemos aspirar a destruir una serie de mitos sobre el modernismo que no nos dejan descubrir las realidades subyacentes; en palabras de Roszika Parker y Griselda Pollock, “la historia del arte feminista tiene un doble proyecto. La recuperación histórica de datos sobre las mujeres productoras de arte coexiste con y solo es posible críticamente a través de una concomitante deconstrucción de los discursos y las prácticas de la historia del arte en sí misma.”⁴⁶³

⁴⁶¹ GARB, Tamar: *Women Impressionists*. Oxford, Paidon Press, 1987. Las otras dos artistas tratadas en la obra son Marie Bracquemond y Eva Gonzáles

⁴⁶² The history of feminist art has a double project. "The historical recovery of data on women producers of art coexist with and only possible critically through a concomitant deconstruction of discourses and practices of the history of art itself." Citado por Griselda Pollock en *Vision and Difference*, p. 76

⁴⁶³ "Feminist art history has a double project. The historical recovery of data about women producers of art coexists with and is only critically possible through a concomitant deconstruction of the discourses and practices of art history itself." Citado por Grisela Pollock y Rozina Parker *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981). p. 77

III.1.2. Sexualidad, modernismo y modernidad

La recuperación histórica de las artistas femeninas y de sus obras es una necesidad primordial, debido a su constante maltrato en lo que en la actualidad pasa por llamarse “historia del arte”, que las relega al olvido o a una simple mención de pasada en las enciclopedias. Es necesario refutar las mentiras sobre la inexistencia de artistas mujeres, o de que su presencia es irrelevante o marginal en los diferentes movimientos artísticos; de forma consciente o inconsciente, críticos e historiadores siempre han subordinado la capacidad de crear arte a la condición femenina, y esta condición ha implicado durante siglos la incapacidad para estos menesteres. Así las cosas, la mera recuperación de una serie de figuras históricas parece a todas luces insuficiente: ¿qué sentido tiene proporcionar una información sin dotarla de un marco teórico adecuado para discernir su verdadero significado? ¿De qué sirve mostrar una mera lista de nombres de mujeres artistas si no tratamos de definir la particularidad de su trabajo? Pero aquí nos encontramos con un tema verdaderamente complicado: para evitar el estereotipo femenino que homogeniza el trabajo de las mujeres debido a su género, debemos subrayar la heterogeneidad de las obras de arte que realizan, la especificidad de sus productos y su condición de productoras individuales. Sin embargo, no tenemos más remedio que reconocer lo mucho que las mujeres comparten entre sí como resultado no de la naturaleza, sino de la crianza, es decir, del sistema social, el cual resulta mucho más determinante que la mera diferenciación sexual.

Esto nos lleva a un aspecto importante del proyecto feminista: la teorización y el análisis histórico de la diferencia sexual, no en su aspecto esencial y consustancial al ser humano, sino entendida como una estructura social que posiciona a las personas según su sexo en relaciones asimétricas de cultura, poder social y económico, y significado de sus actos. El análisis feminista pretende socavar el poder patriarcal, refutando los mitos de significado universal o general; así, las relaciones entre la sexualidad, la modernidad y el arte moderno no pueden entenderse plenamente si no añadimos a las mujeres a la ecuación, no solo como sujetos pasivos, sino como entes activos que participan en este diáspora. Así, Griselda Pollock argumenta que “solo un punto de vista parcial y masculino se identifica a sí mismo con la norma y relega a las mujeres a algo ajeno y subsidiario. La sexualidad, el modernismo o la modernidad se organizan en torno a diferencias sexuales y son organizadas

así por los propios sexos. Percibir la especificidad de las mujeres es analizar históricamente una constelación particular de diferencias.”⁴⁶⁴



Berthe Morisot. *In the dining room.*
Óleo sobre lienzo. 1886

Así, y entrando directamente en la materia que nos ocupa, podemos analizar los espacios que se hayan representados en las obras de Mary Cassatt y Berthe Morisot, las dos artistas más importantes del grupo impresionista; se trata de lugares que se encuentran, en general, dentro del ámbito doméstico, como salones, comedores o dormitorios, o a medio camino entre este y el público, como balcones o terrazas y jardines. Sin embargo, sería de todo

punto inexacto afirmar que las artistas se limitan a estas áreas, puesto que entre sus obras podemos observar escenas que ocurren en parques o teatros, paseos en carro o en bote, etc. Se trata de los espacios típicos de la recreación burguesa, la exhibición pública y los rituales sociales que caracterizaban la sociedad urbana de finales del XIX; entre estos podemos incluir algunos espacios de trabajo de la mujer de clase obrera que prestaba servicios en el hogar burgués, sobre todo aquellos relacionados con el cuidado de los pequeños.

⁴⁶⁴ “That only identifies a partial and masculine viewpoint with the norm and confirms women as other and subsidiary. Sexuality, modernism or modernity are organized by and organizations of sexual difference. To perceive women’s specificity is to analyse historically a particular configuration of difference.” Ibid. p. 75



Mary Cassatt. *Young Woman Sewing*.
Óleo sobre lienzo. 1883-86

Rozsika Parker y Griselda Pollock afirman que, de hecho, para las mujeres impresionistas resulta atractivo plasmar escenas de la vida social doméstica “precisamente porque hasta entonces se las había relegado como simples pinturas costumbristas, y solo fueron legitimadas como tópicos centrales de la práctica pictórica por el trabajo de estas.”⁴⁶⁵ En efecto, resulta muy significativo el escaso peso específico que numerosos temas centrales del impresionismo tienen en la obra de Morisot o Cassatt. Ellas se apartan de los territorios que sus colegas masculinos hollaban tan libremente y plasmaban en sus pinturas: bares, cafeterías, camerinos

de artistas e incluso aquellos lugares que Clark ha definido como mitos populares (el Folies-Bergère, el Moulin de la Galette), en fin, toda una extensa gama de lugares y temas que les estaba vedada, mientras que los artistas masculinos se movían libremente junto a otros hombres y mujeres en el universo público socialmente fluido de las calles, el entretenimiento popular y el intercambio sexual comercial o casual.

La segunda dimensión en la que puede abordarse el tema del espacio en la pintura impresionista es la tocante al orden espacial propiamente dicho en las obras concretas de pintores determinados del movimiento. De hecho, jugar con las estructuras espaciales fue uno de los rasgos definitorios de la temprana pintura modernista parisina, ya fuera mediante los juegos ingeniosos y calculados de Manet, o mediante el uso de ángulos agudos, diferentes puntos de vista y encuadres crípticos típicos de Degas. No cabe duda de que en la obra de

⁴⁶⁵ “Precisely because subjects dealing with domestic social life hitherto relegated as mere genre painting were legitimized as central topics of the painting practices.” Citado por PARKER, Rozsika and POLLOCK, Griselda: *Old Mistresses, Women, Art and ideology*, London. Routledge, 1981, p. 38

Morisot y Cassatt, ambas en estrecho contacto con los artistas masculinos del movimiento, estas estrategias espaciales encubrieron, de manera más o menos consciente, ambigüedades y metáforas relacionadas con la condición femenina o con las relaciones sociales condicionadas por su género. Sin embargo, también es cierto que la disposición espacial en la obra de estas artistas juega un papel distintivo y peculiar, diferente en muchos aspectos del que tiene en la obra de sus colegas masculinos.

III.1.3. Una espacialidad específica

Una característica notable de las pinturas de Morisot es la yuxtaposición sobre un solo lienzo de dos sistemas espaciales, o al menos de dos espacios compartimentados, cuyos límites están a menudo obviamente trazados por alguna demarcación física, como una barandilla, un balcón, una terraza o un terraplén, cuya presencia es subrayada por la ruptura entre los espacios que delimita.

En *Vue du petit port de Lorient* (1869), por ejemplo, Morisot nos ofrece a la izquierda del lienzo el paisaje del estuario en una perspectiva tradicional, mientras que en una esquina formada por el límite del terraplén, la figura principal se sienta en un ángulo oblicuo tanto al paisaje como al espectador.



Berthe Morisot. *Vue du petit port de Lorient*.
Óleo sobre lienzo. 1869



Berthe Morisot. *Femme et enfant au balcon*.
Óleo sobre lienzo. 1872



Edouard Monet. *The garden of the princess*.
Óleo sobre lienzo. 1867

Una composición no menos remarcable es la que la artista despliega en *Femme et enfant au balcon* (1872), pintura en la cual la mujer y la pequeña columna de la derecha comprimen el espacio, aprisionando así a la niña, que mira al otro lado del balcón, donde se encuentra el mundo exterior. La mirada del espectador también se encuentra obstruida por las dos figuras, que impiden ver claramente el panorama metropolitano. El hecho de que la localización espacial exacta que se muestra en la obra sea fácilmente localizable (se trata de una barandilla situada en la plaza del Trocadero) nos permite comparar la pintura con otra de Monet, *The garden of the princess* (1867), que también muestra una vista desde el Trocadero, pero realizada desde un punto concreto difícil de imaginar para el espectador, dando la sensación de que el artista ha flotado ingravidamente sobre la escena. Así, podemos extrapolar que lo que las barandillas de Morisot demarcan no es el límite entre lo público y lo privado, sino entre los espacios propios de la masculinidad y los propios de la feminidad, permitiéndonos constatar qué espacios están abiertos a hombres y mujeres y qué relación existe a nivel de género entre ese espacio y sus ocupantes.

Así, Griselda Pollock reflexiona de manera más que afortunada sobre este tema: “En las pinturas de Morisot (...) es como si el lugar desde el que el pintor trabajara se hiciera parte de la escena, creando una compresión o inmediatez en los espacios que se encuentran en primer plano. Esto ubica al espectador en ese mismo lugar, estableciendo una relación teórica entre este y la mujer que define ese primer plano, forzándole así a experimentar una dislocación entre su espacio [el de la mujer] y el mundo de más allá de sus fronteras.”⁴⁶⁶

⁴⁶⁶ “In Morisot’s paintings (...) it is as if the place from which the painter worked is made part of the scene creating a compression or immediacy in the foreground spaces. This locates the viewer in that same place, establishing a notional relation between the viewer and the woman defining the foreground, therefore forcing the viewer to experience a dislocation between her space and that of a world beyond its frontiers. Op. cit., p. 88



Mary Cassatt. *Lydia crocheting in the garden at Marly*.
Óleo sobre lienzo. 1880

los límites del lienzo, lo que puede interpretarse como un comentario sobre la situación de represión a la que se hallan sometidas las mujeres, y así la pintura adquiere visos de declaración de rebeldía contra esta circunstancia. En *Lydia crocheting in the garden at Marly*, la modelo no se halla en un espacio interior, sino en un jardín. Sin embargo, este espacio al aire libre parece inclinarse hacia el primer plano del cuadro, donde se halla situada la mujer, creando una vez más una sensación de compresión.

Comparemos este tratamiento del espacio con el que Caillebotte realiza en su obra *Garden a Petit Grennevilliers with dahlias*. La vista del cielo tras la casa solariega proporciona al espectador una sensación de libertad que Cassatt rechaza decididamente. Así, es el aislamiento social de las mujeres dentro de los límites prescritos en los códigos burgueses que rigen la feminidad de la época lo que hace que la claustrofobia y la represión sean las sensaciones buscadas por la artista cuando coloca a sus figuras femeninas en las particulares coordenadas espaciales de sus lienzos. Además, llama



Gustave Caillebotte *Garden a Petit Grennevilliers with dahlias*.
Óleo sobre lienzo. 1881

Mary Cassatt, por su parte, intenta establecer una correspondencia entre el espacio social de los representados y el espacio pictórico de la representación. Por ejemplo, si tomamos el retrato *Lydia seated at an embroidery frame*, observamos que el espacio superficial de la pintura parece inadecuado para contener el bastidor de bordado en el que la hermana de la artista trabaja. Su forma se proyecta más allá de

la atención en esta artista su desarticulación consciente de las convenciones de la perspectiva geométrica que normalmente había gobernado la representación del espacio en la pintura europea desde el siglo XV. Este sistema de proyección espacial, matemáticamente calculado, había ayudado a los pintores a representar de manera creíble un mundo tridimensional en una superficie bidimensional mediante la organización de objetos y figuras en relación unos con otros en una composición cuyos parámetros nocionales hacen inteligible la escena, estableciendo al espectador como una entidad ausente e independiente de la escena, pero que la abarca y domina con su mirada.

Cassatt no es la única, desde luego, en desafiar estos principios, puesto que, como toda perspectiva no es más que una mera convención, es perfectamente posible representar el espacio por otros medios. Así, la fenomenología se ha aplicado provechosamente a la hora de tratar de explicar y desentrañar las aparentes desviaciones espaciales de la obra de Van Gogh y Cézanne. En efecto, el lienzo se convierte para estos pintores en el lugar donde colocar objetos que se relacionan entre sí de manera racional y abstracta, según la forma en que el artista experimenta lo que desea representar; en este espacio nocional no solo tiene cabida la vista, sino también el tacto, pues la textura de los materiales empleados es en ocasiones fundamental para entender la obra. Los objetos no se representan según su teórica posición espacial dentro de la escena, sino según una jerarquía subjetiva de valores; en este espacio fenomenológico las señales visuales se usan para despertar sensaciones y explicar las relaciones entre cuerpos y objetos en un cosmos no únicamente físico, sino también mental. Como espacio experimental, este tipo de representación es claramente susceptible de diversas reflexiones ideológicas, históricas, sociológicas, etc.⁴⁶⁷

Es desde esta concepción de las posibilidades que tiene la estructura espacial que podemos ahondar en la mirada de Cassatt. A la hora de realizar sus obras, la artista no considera solamente los espacios representados en un sentido físico, sino que pondera de igual manera el espacio social dentro del cual se incluye lo representado y las posiciones de sus modelos dentro de él. La propia Cassatt no es ajena en modo alguno a esta estructura social espacialmente organizada que se vive a nivel psíquico y social, y así la mirada de la artista condiciona sin duda el punto de vista desde el que el espectador debe

⁴⁶⁷ WOLFF, Jane: *The invisible flâneuse: woman and the literature of modernity*. "The invisible flâneuse: women and the literature of modernity. *Theory Culture and Society*. The Social Production of Art. London Macmillan 1985 pp. 37-48

aproximarse a la obra, que no es ni universal ni exclusivamente personal, sino que ha de ser ideológica e históricamente interpretado. Es tarea del historiador de Arte recrear estos significados, colocándolos siempre en su momento histórico y en su contexto social.

III.1.4. Los espacios y los géneros

Como Janet Wolff ha señalado convincentemente, la literatura de la modernidad describe esencialmente la experiencia de los hombres acerca de las transformaciones en el mundo público y sus ramificaciones sociales y personales.⁴⁶⁸ Además, existe un acuerdo tácito entre los estudiosos a la hora de describir la modernidad como un fenómeno del siglo XIX circunscrito únicamente al ámbito urbano; se trataría así de una respuesta mítica o ideológica a las nuevas complejidades de una existencia social en la cual priman los intercambios entre extraños realizados en una atmósfera de excitación nerviosa y estimulación psíquica, dentro de un mundo gobernado por los intercambios comerciales. Así, se forja una personalidad intensamente individualista y escasamente solidaria expresada públicamente por la característica máscara de hastiada indiferencia del dandi o del *flâneur*, de la que el hombre solo se despoja en contextos familiares o privados.

El término “modernidad” se refiere así a la multitud de reacciones y respuestas individuales y colectivas ante el vasto incremento de población que desembocaría en la literatura popular; ante la enorme aceleración del ritmo de la vida diaria que daría lugar a ingentes alteraciones en la forma de las personas de administrar su tiempo y, sobre todo, al fenómeno de la moda, que compendia muchas de las características de la modernidad; y ante el cambio en la naturaleza de pueblos y ciudades, que pasaron de ser el centro de actividades bien reconocibles, como la artesanía o el comercio, a ser lugares divididos y estratificados, con los centros de producción apartados hacia la periferia mientras que los centros de consumo y diversión se convertían en el núcleo de la ciudad moderna.⁴⁶⁹

Todos estos fenómenos afectaron tanto a las mujeres como a los hombres, pero de diferentes maneras. Así, una de las figuras claves para comprender las nuevas formas de experiencia pública de la modernidad es la del *flâneur*, suerte de observador impasible al que

⁴⁶⁸ Ibid.

⁴⁶⁹ SENNET, Richard: *The Fall of Public Man*. Cambridge. Cambridge University Press, 1977, p. 126

ya nos hemos referido por extenso anteriormente. El *flâneur* posee el privilegio y la libertad de moverse a sus anchas por el espacio público urbano, observando pero nunca interactuando, dirigiendo su mirada consumista tanto a otras personas como a las mercancías expuestas en los escaparates. El *flâneur* incorpora al compendio de cosas que es la modernidad su forma de observar el mundo, codiciosa y erótica.

Pero el *flâneur* es un tipo exclusivamente masculino, que actúa dentro de la matriz de la ideología burguesa en virtud de la cual los espacios sociales de la ciudad se constituyen bajo la severa doctrina de las esferas separadas; así, lo que en principio no es sino una división de los espacios en públicos y privados, se convierte por obra y gracia de este ideario conservador y patriarcal en una auténtica división de géneros. En efecto, al disputar la condición de élite social a la aristocracia que pretendían desplazar, las clases burguesas emergentes de finales del siglo XVIII lucharon exitosamente para acabar con un sistema social basado en parámetros fijos de rango, nacimiento y ascendencia, reemplazándolo por otro con bases pretendidamente universalistas y democráticas. La figura preeminente de este sistema es el hombre, el varón de la especie, lo que revela inmediatamente la parcialidad de su democracia y de su universalismo. El grito de “libertad, igualdad y fraternidad” evoca en el burgués una sociedad conformada por individuos masculinos libres, en la que todos y cada uno de sus miembros interactúan de manera igualitaria en las transacciones económicas y sociales; y, sin embargo, la misma existencia de la burguesía como estamento se basa en las desigualdades socio-económicas y de género. Ante esta evidencia incontrovertible, la ideología burguesa reacciona negociando estas contradicciones mediante diversas tácticas; una de ellas consiste en la apelación a un orden natural imaginario que asume las jerarquías como hechos incuestionables, y así las mujeres, los niños, los siervos y los individuos de otras razas se postulan como naturalmente inferiores y subordinados al hombre blanco europeo de clase media-alta. Otra de estas tácticas es la que propone la división de la sociedad en esferas de influencia según las actividades socioeconómicas, lo que desemboca, como resultado lógico, en la separación de las mismas por géneros. Esta compartimentación triunfó, adquiriendo su forma definitiva en la creación de dos microcosmos claramente distinguibles entre sí, el de lo público y el de lo privado. La esfera pública, definida como el mundo del trabajo, la actividad política, la educación, el derecho y el funcionariado público, se convirtió en algo prácticamente exclusivo del género masculino, mientras que la esfera privada, compuesta por el hogar y todo lo tocante al mismo - hijos, siervos, recibir visitas, rituales domésticos - era el mundo de la buena esposa burguesa. Así, el deber de todo hombre es el de

ser un buen ciudadano; el de toda mujer, ser una buena esposa y una buena madre. La mujer, así, se ve definida por este espacio escasamente social donde prima el sacrificio y el afecto debido a cónyuge y descendencia, mientras que el hombre no se ve constreñido por limitación alguna, moviéndose libremente entre ambos dominios. Así, tras un duro día en el brutal y competitivo mundo de las transacciones capitalistas, el varón puede sumergirse en las relaciones afectivas del hogar familiar, aunque este reino privado también es un lugar donde el señor de la casa puede sentirse constreñido, asfixiado por las demandas que se exigen de su papel de amante esposo y padre responsable; así es como el dominio público se transforma paulatinamente en el reino de la libertad y la falta de responsabilidad, cuando no de la inmoralidad. Y los propios hombres colaboraban para proteger esta libertad: así, resultaba escandaloso que una mujer saliera a cenar a un restaurante, incluso estando su esposo presente, mientras que un hombre podía ir a cenar con una “amiga” incluso a la vista de sus amigos, que se conjuraban para que estos actos resultaran invisibles. Finalmente, como los historiadores socialistas Catherine Hall y Lee Davidoff han demostrado en su trabajo sobre la formación de la clase media británica en Birmingham, la ciudad fue literalmente reformada según esta división ideal: “las nuevas instituciones de gestión pública y los negocios se establecieron en la ciudad, al ser algo exclusivamente masculino, mientras que el hogar familiar se estableció en los suburbios, a donde fueron desterrados esposa e hijas.”⁴⁷⁰

Como estructura ideal y social, la separación de las esferas entre hombres y mujeres, es decir, la división tajante de lo público y lo privado, fue un poderoso instrumento a la hora de construir una manera específicamente burguesa de entender la vida: así, contribuyó a la creación de las identidades sociales por género, lo cual a su vez ayudó no poco a la burguesía a consolidarse y cohesionarse como clase, a diferencia de la aristocracia y el proletariado, que no entendían de esta manera las diferencias de género. Sin embargo, es evidente que las mujeres burguesas gozaban de una forma de vida pública limitada: paseaban, iban de compras o de visita, o simplemente lucían su figura, su belleza y su elegancia con el fin de alcanzar una mejor posición social mediante el matrimonio. Esto, desde luego, no suponía contradicción alguna con su condición femenina, lo que sí ocurría con las mujeres de clase obrera cuando salían a trabajar fuera del ámbito doméstico. Para la mentalidad burguesa, esto

⁴⁷⁰ "New institutions of public administration and businesses settled in the city, to be something exclusively masculine, while the family home was established in the suburbs, where were banished wife and daughters." HALL, Catherine y DAVIDOFF, Leonnore, "The architecture of public and private life. English middle-class society in a provincial town 1870-1850" in Derek Fraser and Anthony Sutcliffe (eds) *In Pursuit of Urb History*, London, Edward Arnold, 1983, pp. 326-46

era casi una afrenta que cuestionaba el núcleo de lo que significaba ser mujer, y así un político y filósofo tan preclaro, valiente y avanzado como lo fue Jules Simon no dudó en afirmar en una arenga pública que las mujeres que trabajaban fuera del hogar familiar perdían automáticamente su condición femenina (en honor a este gran estadista francés, debemos decir que al final de su vida se retractó de estas palabras y fue incansable defensor de los derechos de la mujer trabajadora). Pero, para las mujeres burguesas, ir más allá de lo anteriormente expuesto podía ser una experiencia no solo aterradora, al experimentar la realidad de la urbe, con sus multitudes compuestas por gentes de diversa extracción social, sino que era además moralmente peligroso. De hecho, para mantener su respetabilidad, estrechamente identificada con el concepto de feminidad imperante, exponerse en público era anatema; el espacio público era oficialmente el reino de y para los hombres, y las mujeres que se aventuraban a entrar en él corrían riesgos imprevistos. Este tipo de cosas son las que hacen que en su obra *La Femme* (1859), el historiador librepensador Jules Michelet exclame:

“¡Qué cantidad de molestias debe de soportar la mujer soltera! Apenas puede salir a la calle por las tardes porque la tomarían por una prostituta. Hay un millar de lugares donde solo los hombres pueden ser vistos, y si ella necesita ir allí por el motivo que sea, los hombres se sorprenden y ríen como idiotas. Si, por ejemplo, ella se ve demorada sin remedio en la otra punta de París y tiene hambre, no debe atreverse a entrar en un restaurante, porque si lo hace se convertirá en la comidilla, en un auténtico espectáculo: todos los ojos se fijarán en ella constantemente, y tendrá que escuchar insultantes y osadas conjeturas.”⁴⁷¹

Jules Michelet

En definitiva, la división entre lo público y lo privado funcionó a varios niveles. Como mapa metafórico de una ideología, estructuró el mismo significado de los términos “masculino” y “femenino” dentro de sus límites. En la práctica, a medida que se convertía en realidad hegemónica, reguló el comportamiento de hombres y mujeres dentro de sus respectivos espacios. Estar presente en cada uno de estos dominios determinaba la identidad social del individuo, y así, en términos objetivos, la drástica separación de las esferas convirtió en algo verdaderamente problemático para la mujer el acceder a las actividades y

⁴⁷¹ How many irritations for the single woman! She can hardly ever go out in the evening; she would be taken for a prostitute. There are a thousand places where only men are to be seen, and if she needs to go there on business, the men are amazed, and laugh like fools. For example, should she find herself delayed at the other end of Paris and hungry, she will not dare to enter into a restaurant. She would constitute an event; she would be a spectacle: All eyes would be constantly fixed on her, and she would overhear uncomplimentary bold conjectures. MICHELET, Jules. *La Femme in Oeuvres completes* (volume XVIII .1858-60), Paris, Flammarion, 1985, p. 413.

experiencias que habitualmente aceptamos como definatorias de la modernidad. En los diarios de la artista Marie Bashkirtseff, que vivió y trabajó en París durante el mismo periodo que lo hicieron Morisot y Cassatt, se nos comentan algunas de estas restricciones:

“Lo que deseo es la libertad de pasear sola, de ir y venir, de sentarme en los bancos de las Tullerías, y especialmente en el Luxemburgo, de pararme a mirar las galerías de arte, de entrar a las iglesias y a los museos, de vagabundear por viejas callejuelas al caer la noche; eso es lo que quiero, esa libertad sin la cual no se puede ser un auténtico artista. ¿Alguien cree que puedo extraer los frutos de lo que observo, vigilada siempre por mi carabina? ¿Alguien se imagina lo que es que, cuando quiero ir al Louvre, deba siempre esperar a mi carro, a una acompañante, a mis familiares?”⁴⁷²

Marie Bashkirtseff

Pero si límites invisibles retenían a las mujeres en ese mundo privado, escaleras abstractas y puentes intangibles las podían transportar hasta la esfera pública, con la sensación, eso sí, de estar caminando siempre sobre maderos frágiles e inestables: cualquier paso en falso y caerían a un terrible y cruel precipicio del que ya jamás podrían salir. Es en estos territorios, donde los espacios son intercambiables y donde se negocian las identidades de género, de clase y de posición, donde encontramos algunos de los terrenos más interesantes de la modernidad, los espacios intersticiales y marginales donde los campos de lo masculino y femenino se entrecruzan, y las estructuras sociales de género escapan del orden establecido. Allí nos encontraremos más de una vez a Mary Cassatt, dispuesta a defender su condición de mujer moderna, como expondremos en los párrafos siguientes.

⁴⁷² What I long for is the freedom of going a bout a lone, of coming a and going, of sitting ng i n the seats of the Tuileries , and especially i n the Luxembourg, of stopping ng a and looking ng at the a artist shops, of entering churches a and museums, of walking ng a bout old streets at night; that's what I long for; and that's the freedom without which one ca n not become a real artist. Do you i magi ne that I get much good from what I see, chaperoned as I a m, and when, i n order to go to the Louvre, I must wait for my carriage, my lady com pa n ion, my fa mily The journal of BASHKIRTERSEFF, Marie (1890). Citado por Rosilda Parker y Griselda Pollock k, London, Virago Press 1985 el 2 de enero 1879. p. 347

III.2. LA MUJER EN EL ESPACIO PÚBLICO: INTERACCIONES ENTRE CLASE Y GÉNERO

En *Le peintre de la vie moderne*, ensayo al que nos hemos referido ya en otras ocasiones, Charles Baudelaire dedica algunas páginas memorables a esbozar diversos retratos de mujeres de varias categorías sociales moviéndose en espacios públicos. A riesgo de resultar algo insistentes, e incluso repetitivos, al recurrir de nuevo a las palabras del poeta y apóstol de la modernidad, sus ideas nos parecen sumamente representativas del modo de pensar de su época, y dedicaremos las siguientes líneas a analizarlas.

El texto en sí se encuentra estructurado en torno a la oposición entre el hogar, el dominio interior de lo limitado y lo conocido, y el exterior, el espacio de libertad, donde se puede pasear y contemplar el despliegue de la modernidad sin ser visto o reconocido, a modo de *voyeur*. Es el espacio, en fin, del *flâneur*, figura masculina por excelencia, puesto que resulta inconcebible la existencia de una hipotética “*flâneuse*.”⁴⁷³ En efecto, las mujeres no disfrutaban de la libertad de pasar desapercibidas entre la multitud; no tienen derecho a buscar, mirar, examinar o escudriñar mientras pasean por las atestadas calles del París finisecular: las mujeres no observan, sino que son observadas. Como comenta Baudelaire en su ensayo, son simples objetos que desfilan ante la mirada del *flâneur*. Así ocurre en el capítulo titulado “Mujeres y prostitutas”, donde estas aparecen de manera espontánea ante la mirada del paseante, como si su misma existencia dependiera de la mirada del hombre.

El *flâneur* inicia su andadura en un teatro, donde contempla, sentadas en los palcos, a las jóvenes de la alta sociedad vestidas de punta en blanco. A continuación, observa en un jardín público cómo pasean las elegantes familias burguesas; las esposas satisfechas se apoyan en los brazos de sus atildados maridos mientras que un grupo de muchachitas juega a remedar los actos de sus mayores, aprendiendo así ya desde temprana edad los tics sociales y los rudimentos ideológicos del estamento al que pertenecen. Nuestro paseante se traslada después a ambientes menos elegantes, sin abandonar el mundo de la farándula. Allí contempla a bailarinas de aspecto frágil cuyas formas iluminadas por la tenue luz de las candilejas son observadas con delectación por los burgueses. Tras un encuentro con una antigua amante en la puerta de un café, el protagonista se traslada a ambientes cada vez más mundanos; en bares,

⁴⁷³ “There is no female equivalent of the quintessential masculine figure, the *flâneur*; there is not and could not be a female *flâneuse*.” Op. Cit. p. 100

café y casinos se encuentra con la cortesana, icono proteico de la belleza lasciva, “la estampa perfecta de la vileza que se esconde en el corazón de la civilización.” Finalmente, recorriendo



Constantino Guys. *Au foyer du théâtre*. Litografía. 1830

antros donde la degradación es cada vez más pronunciada, traza el retrato de las mujeres de la calle, desde las prostitutas jóvenes y exitosas, con aires de grandes señoras, a las pobres esclavas que operan en los burdeles más repugnantes. Cabe decir que este extraordinario trayecto cuenta además con los rápidos y

hábiles bocetos del propio Baudelaire, que era un competente ilustrador. Sin embargo, dichos dibujos no dejan de ser un pálido reflejo de lo narrado, a pesar de lo cual no dejan de tener su interés; este interés consiste básicamente en los diferentes tratamientos de las figuras femeninas según la localización en que se hallen: así, las respetables mujeres que, acompañadas de sus maridos, pasean por el parque, presentan un aire casi incorpóreo y visten ropas sedosas y amplias, de colores suaves y agradables, que contribuyen a definir su clase social. Sin embargo, en los espacios públicos en los que la mujer no es otra cosa que objeto de consumo sexual, estas muestran sus cuerpos de manera abierta, perfectamente dispuestos para ser recorridos por la ávida mirada masculina, mientras que la ropa que visten lo único que hace es resaltar su anatomía, revelando las formas que hay debajo.

Así, podemos decir que el ensayo de Baudelaire no es sino un recorrido de carácter sexual por el París decimonónico, que en la práctica podemos correlacionar fácilmente con los itinerarios que siguen los pintores impresionistas a la hora de buscar temas y modelos para sus obras; así, Griselda Pollock, aunando los territorios de Baudelaire y los explorados por los artistas del antedicho movimiento, propone una plantilla compuesta por diversas categorías de mujeres que a su vez distribuye en espacios definidos; finalmente, consigna el pintor o pintores que plasmaron en sus obras con mayor frecuencia cada una de estas tipologías; así, dentro de la alta sociedad y la burguesía más o menos acomodada tenemos a:

- Señoras y damas de mediana edad, jóvenes burguesas: teatros y palcos de la ópera; Renoir y Cassatt.
- Matronas, madres, niños y familias elegantes: parques; Manet, Cassatt, Morisot, Monet.
- En cuanto a lo que podemos denominar “mujeres de mala vida”, Pollock sugiere la siguiente tipología:
 - Bailarinas: escenarios y camerinos de los teatros; Degas.
 - Queridas y mantenidas: cafés; Manet, Degas y Renoir.
 - Cortesanas: cabarets, salas de espectáculos; Manet, Degas, Guys.
 - Prostitutas: burdeles; Manet, Degas, Guys.

Así, desde los palcos retratados por Renoir y Cassatt hasta los conciertos en las Tullerías de Manet y las escenas campestres de Monet, tenemos un recorrido que cubre los espacios donde los burgueses – tanto hombres como mujeres – pueden disfrutar y relajarse.



Edgard Degas. *Dancers backstage*.
Óleo sobre lienzo. 1872

Sin embargo, cuando atravesamos las bambalinas del teatro, nos encontramos en un mundo diferente, donde las relaciones entre hombres y mujeres vienen definidas por la clase tanto como por el género. Ilustrando estos intercambios tenemos las pinturas de Degas en las que el *backstage* de la Ópera de París es el escenario donde prominentes prohombres compiten entre sí para pasar una noche de entretenimiento con las artistas y actrices de reparto, o las escenas de cafés en las que tanto Degas como

Manet representaban a las mujeres que rondaban por esos lugares, muchachas de clase obrera que a menudo complementaban sus ingresos ejerciendo la prostitución de forma clandestina.⁴⁷⁴

⁴⁷⁴ GRONBERG, Ann: *Les Femmes de brasserie*, Art- History, 1984. p. 7

Sin embargo, y a pesar de que todo lo antedicho es rigurosamente cierto, hay que decir que no todo es tan blanco y negro como parece. Así, como señala Clark, “existen evidencias de que las mujeres burguesas iban a los cafés-concierto, pero esto es siempre señalado como un hecho lamentable, síntoma del declive de los tiempos modernos.”⁴⁷⁵ Marie Bashkirtseff reseña en su diario una visita que ella y sus amigas hicieron cierta vez a un lugar de dudosa reputación donde se celebraba una mascarada. Allí, escondidas tras sus disfraces, las jóvenes aristócratas y burguesas daban rienda suelta a los impulsos sexuales que su género y clase les negaba; pero, dada la dudosa posición social de Bashkirtseff y su tajante condena de la moralidad y regulación de la sexualidad femenina imperantes, su escapada no es más que la excepción que confirma la norma.⁴⁷⁶ En efecto, penetrar en este tipo de espacios – mascaradas, cafés-concierto - constituye una grave amenaza para la reputación de la mujer burguesa y, por lo tanto, para su feminidad. El mero contacto visual con los habitantes de este submundo resultaba peligroso, puesto que ver era conocer; la ignorancia, el desconocimiento, la pureza, en fin, pasaba por no mirar, siquiera de pasada, ese microcosmos amenazador donde la sexualidad es moneda de cambio común, donde la mujer se transforma en una mercancía más, entrando en el prohibido dominio económico a través de sus intercambios directos con los hombres.

Hay una curiosa paradoja en toda esta polaridad virgen/prostituta, cuya base no es, realmente, la pureza de la primera, sino el comercio sexual de la segunda. En el desconcertante sistema económico y social patriarcal, no se considera que las relaciones que unen al matrimonio burgués, usualmente basadas en el poder, el dinero, los bienes y la categoría social, entren dentro de lo cuestionable. Para conjurar fuera de la vista cualquier posible identificación de esta venerada institución con otras más cuestionables, las transacciones matrimoniales simplemente trocaron su nombre por otros mucho más convenientes: amor, cariño, devoción o deber, aunque nunca cambiaron su auténtica naturaleza.

A la luz de todo esto, la feminidad decimonónica debe entenderse, por tanto, no como una condición de la mujer, sino como la forma ideológica de la regulación de la sexualidad femenina dentro de una domesticidad familiar, heterosexual, en última instancia organizada y

⁴⁷⁵ “There is evidence that bourgeois women did go to the cafés-concerts but this is reported as a fact to regret and a symptom of modern decline.” Op. cit. p. 209

⁴⁷⁶ Véase BASHKIRTSEFF, *Marie: Un portrait sans retouches*. Pierre Horay, 1985, pp.164-65. Véase también Linda Nochlin: “A thoroughly modern masked ball”, en *Art in America*, Noviembre 1985, p. 71

regulada por la ley. Como apunta Carl Degler, “los espacios de la feminidad - ideológicamente, gráficamente - apenas articulan la sexualidad femenina. No decimos esto a fin de aceptar las nociones decimonónicas sobre la asexualidad de las mujeres, sino para subrayar la diferencia entre lo que realmente se vivía o se experimentaba, y lo que oficialmente se consideraba o representaba como sexualidad femenina.”⁴⁷⁷ Así, queda claro que precisamente en los espacios ideológicos y sociales propios de la feminidad, la sexualidad femenina no puede manifestarse, al menos no de manera directa. Esto tiene un efecto crucial, como veremos, en la manera en que las artistas femeninas podían acercarse a los espacios y temas representativos de la modernidad; lo cierto es que, como veremos, estas solo ocupaban puntos de este mapa, y a menudo de manera parcial. Las obras de Cassatt y Morisot retratan a mujeres en diversos espacios públicos, pero nunca sobrepasan cierta frontera, que es la que Pollock trazó basándose en el ensayo de Baudelaire y que nosotros hemos recogido en párrafos anteriores. Más allá de esa línea divisoria estaba el mundo al que ellas nunca habrían podido acceder, mientras que sus colegas masculinos eran libres de explorarlo a sus anchas. Además, existen grandes diferencias en la forma de tratar los temas entre las mujeres y los varones del grupo impresionista; por ejemplo, *Lydia at the theatre* y *Women in a loge*, de Cassatt, pueden y deben ser analizados de forma muy distinta a, por ejemplo, *The First outing*, de Renoir. Más adelante observaremos en detalle en qué consisten dichas diferencias.

⁴⁷⁷ “The spaces of femininity – ideologically, pictorially – hardly articulate female sexualities. That is not to accept nineteenth-century notions of women's asexuality but to stress the difference between what was actually lived or how it was experienced and what was officially spoken or represented as female sexuality.” *American Historical Review* 1974, pp. 1467-91.

III.3. LAS MUJERES EN LA ESFERA PRIVADA

En el mapa de Griselda Pollock no se encuentran, evidentemente, los espacios privados, por no constituir parte del itinerario que recorre el paseante mientras explora la vida moderna; sin embargo, son estos – el salón, la terraza, el dormitorio, el jardín de la villa de verano - el auténtico dominio de las mujeres burguesas, y, por tanto, la esfera en la que se moverán preferentemente las pintoras



Pierre Auguste Renoir. *Madame Charpentier*.
Óleo sobre lienzo. 1878

impresionistas para retratar los rituales e intercambios sociales de estas. Es en este plano donde destacarán, tanto por su sensibilidad a la hora de plasmar los temas propios de la vida íntima y familiar, como, sobre todo, por la cantidad de obras producidas, mucho mayor porcentualmente que la de sus contrapartidas masculinas. Sin embargo, y esto es importante subrayarlo, los pintores varones también retratan de cuando en cuando estos temas, con lo cual se comprueba de nuevo la asimetría básica de ambos géneros durante esta época.



Pierre Auguste Renoir. *Madame Charpentier et ses filies*.
Óleo sobre lienzo. 1878

A modo de ejemplo del a menudo remarcable trabajo de estos últimos, podríamos citar el *Madame Charpentier et ses filies*, de Renoir, o los varios retratos que Monet realizó de su esposa Camille en diferentes poses y atuendos.

Las pinturas de unas y de otros comparten así el territorio de lo femenino, pero nos muestran una perspectiva del mismo totalmente diferente. Renoir pintó la escena

familiar antedicha por encargo de un famoso y adinerado editor; Bazille celebra en su obra una ocasión especial, prácticamente formal; y Monet se planteó los diversos retratos de su esposa como ejercicios de estilo.

La mayoría de las obras de Morisot y Cassatt que abordan estos espacios domésticos como por ejemplo *The mother and sister of the artist*, *Young girl at a window*, están pintadas con la naturalidad que da el perfecto conocimiento de la rutina y rituales diarios que no solo constituyeron los espacios de la feminidad, sino que nos permiten rastrear la construcción de dicha feminidad a través de las etapas de la vida de las mujeres.



Berthe Morisot *The mother and sister of the artist*.
Óleo sobre lienzo. 1869-70



Mary Cassatt. *Young Girl at a window*.
Óleo sobre lienzo. 1883

En palabras de Griselda Pollock “la obra de Cassatt puede ser vista como una definición de la feminidad vista como algo que se induce, se adquiere y se ritualiza desde la juventud hasta la maternidad, y de ahí a la ancianidad.”⁴⁷⁸ Morisot, por su parte, observa la vida de su hija para producir obras que reflejen su desarrollo. La condición femenina de ambas les permitió desarrollar temas relacionados con el mundo de la mujer que sus colegas masculinos ni siquiera podían imaginar.

⁴⁷⁸ Cassatt's oeuvre may be seen to delineate femininity as it is induced, acquired and ritualized from youth through motherhood to old age. Ibid. p.115

Buen ejemplo de esto es *Psyché*, de Morisot, que juega desde el mismo título con la ambivalencia del término en francés (puede aludir a un tipo de espejo como el que se representa en la pintura, o bien al bien conocido mito de la amada de Eros). Así, la joven que se admira en el espejo puede ser considerada como la protagonista de una simple escena costumbrista, pero también como alguien que comienza a ser consciente de su propio cuerpo y de su sexualidad.



Berthe Morisot. Psyché. Óleo sobre lienzo. 1876

¿Transmiten entonces verdades más profundas acerca de la condición femenina los lienzos de Cassatt y Morisot que los de sus colegas varones? Sí y no.

Sí, en el sentido de que su intimidad con el espacio doméstico les permite representar con mayor fidelidad una serie de rasgos psicológicos femeninos que los artistas masculinos desconocían. Y no, porque lo que ambas artistas plasman no tiene que ver en absoluto con una hipotética virtud llamada feminidad biológicamente determinada por el género, sino con una educación represiva acompañada de una ideología patriarcal e hipócrita. Por supuesto, las pintoras plasman con acierto la realidad de este espacio doméstico porque ellas no están tampoco libres de esta formación histórica como sujetos sometidos a toda clase de limitaciones por razón de su sexo. Así, Cassatt y Morisot no están tan acertadas en sus retratos de burguesas por el hecho de ser también mujeres (eso sería conceder al género femenino una importancia transhistórica de origen biológico de la que el masculino carece), sino por haber recibido una educación semejante y comprender, por tanto, las represiones, frustraciones y deseos reprimidos que esta conlleva.

Podemos considerar que existen dos ejes desde los que se pueden explorar estas cuestiones: el del espacio y el de la mirada. Así, Griselda Pollock sostiene que “el proceso social definido por el término modernidad pudo experimentarse espacialmente en términos de tener acceso o no a la ciudad-espectáculo que estaba abierta solo a la mirada (que oscila entre

la pública del *flâneur* y la moderna del *voyeur*) de una clase y de un género.”⁴⁷⁹ El otro eje, el de la mirada, debe ser, por tanto, también distinto en hombres y mujeres. Esta *diferencia*, sin embargo, no implica necesariamente *limitación*, al contrario de lo que sucedía en el eje espacial, puesto que eso implicaría aceptar como cierta la construcción patriarcal de lo femenino como inferior a lo masculino; los niveles de intimidad, profundidad y proximidad a los que llegan las obras de Morisot y Cassatt indican que esta diferencia se halla en los puntos de vista y en la propia relación entre el pintor y lo que pinta. Este punto de vista supone una particularidad: “la existencia de la espectadora femenina, completamente negada hasta entonces por la tradición selectiva de la historia.”⁴⁸⁰

Hasta ahora nos hemos referido a la gran mayoría de las mujeres pintadas por Cassatt o Morisot, es decir, amigas íntimas o miembros del círculo familiar. Pero junto a estas acomodadas burguesas cohabitaban una serie de sirvientas y niñeras, es decir, mujeres de clase obrera, que compartían este espacio íntimo con las primeras. Con respecto a esto, es importante señalar que las realidades de clase primaban claramente en la época por encima de míticos y aún difusos ideales de hermandad femenina universal. La forma en que Cassatt, por ejemplo, retrató a estas trabajadoras del hogar implica el uso del poder de clase; así, la artista podía perfectamente solicitar a modelos de esta clase social que posaran a medio vestir para sus escenas íntimas de baños. La diferencia entre la mirada de Cassatt y la de, por ejemplo, Degas, reside en que la de la artista no implica voyerismo alguno, en tanto que la del pintor es claramente la de un mirón, tanto en sus escenas de burdeles como en las que realizó con el tema de mujeres bañándose o lavándose, un tópico en principio muy semejante al antedicho de la americana.⁴⁸¹ Así, Cassatt puede retratar tanto a burguesas como a sirvientas trabajando o en la intimidad sin por ello hacerlas caer en la categoría de “mujeres de mala vida.” El cuerpo de la mujer, visto a través de los ojos de la pintora, sigue estando sujeto a las desigualdades de la sociedad de clases, pero no a la cosificación sexual.

A modo de conclusión, debemos dejar claro que la importancia de lo anteriormente expuesto va más allá de meras cuestiones académicas sobre las pintoras impresionistas y sus

⁴⁷⁹ “The social process defined by the term modernity was experienced spatially in terms of access to the spectacular city which was open to a class and gender-specific gaze. (This hovers between the still public figure of the *flâneur* and the modern condition of the *voyeur*.)”Ibid, p. 120

⁴⁸⁰ “Suggest the particularity of the female spectator, which is completely negated in the selective tradition we are offered as history.” Ibid. p.121

⁴⁸¹ Para profundizan en la discusión sobre clase e intrusión en escenas íntimas, ver LIPTON, Eunice “Degas’ bathers”, “Arts Magazine,” 1980, p. 54, también publicado en Lipton, Eunice:” Looking into Degas: Uneasy images of Woman and Modern Life”. California University Press, 1986

problemas para plasmar la modernidad en sus obras, puesto que mucho de lo que hemos argumentado en párrafos anteriores continúa vigente en la actualidad, en mayor o menor grado. El mundo postmoderno continúa siendo escenario de desiguales intercambios comerciales y espectáculos agresivamente sexistas; las mujeres contemporáneas siguen siendo vulnerables a la agresión pasiva o activa, y su derecho a moverse con seguridad en nuestras modernas urbes no está totalmente garantizado. Los espacios de la feminidad siguen regulando en numerosos países del mundo las vidas de las mujeres, con lo que la mirada analítica con la que Morisot y Cassatt diseccionaron la condición femenina continúa estando perfectamente vigente. Por todo esto resulta relevante continuar analizando la modernidad y el modernismo, con el fin de discernir la estructura profunda de la desigualdad sexual, descubrir sus fallos e inconsistencias y examinar cómo algunas mujeres “lograron diseñar modelos alternativos para negociar la modernidad y los espacios de la feminidad.”⁴⁸²

⁴⁸² “How women producers developed alternative models for negotiating modernity and the spaces of femininity.” *Ibid*, p.127

III.4. REPRESENTACIÓN DE LOS ESPACIOS DE LA VIDA MODERNA. INICIOS.

III.4.1. Breve estancia en España

La experiencia de Cassatt con Correggio en Parma, de la que ya hemos hablado en apartados anteriores, sirvió a la artista como preparación para el próximo eslabón ascendente en su carrera y educación artística, su tan ansiada visita a España para estudiar a los viejos Maestros en Madrid y Sevilla.

Cassatt llegó sola a Madrid a principios de 1872, tras haber estudiado algún tiempo bajo la tutela del pintor Evariste Luminais. Para el espíritu inquieto de la americana, España era un sueño que no quería ni podía abandonar: “Me había abandonado a mí misma”, escribió desesperada a su amiga Emily Sartain desde Pensilvania:

“porque yo realmente debería ser española, es un error que yo naciera en América; como el poeta alemán dice: “Spanien ist mein heimat's land.”⁴⁸³

Mary Cassatt

A pesar del aislamiento español de Europa durante el siglo de las luces, la ocupación francesa de España de 1808 a 1813 centró de nuevo en la península la atención de muchos europeos; hacia la década de 1820, se había convertido en una importante parada en el Grand Tour, atrayendo escritores notables, como Theophile Gautier, Víctor Hugo o Washington Irving. Su exótica mezcla de culturas y su reputación de tierra de bandidaje, plagada de malos caminos y víctima de un atraso general contribuyeron a su atractivo romántico. La atracción de Cassatt hacia España, sin embargo, iba bastante más allá de la fascinación que podía sentir hacia una pintoresca nación en declive. En efecto, muchos jóvenes artistas de la época se sentían cada vez más obligados a rendir homenaje al arte español. Los franceses admiraron a los grandes clásicos patrios en el Museo del Prado de Madrid, así como las obras maestras de Goya. Esta fascinación se extendió pronto al Greco, Murillo, Ribera, Velázquez y Zurbarán.⁴⁸⁴ Muchos estudiantes y pintores, como por ejemplo Manet,⁴⁸⁵ viajaban a España

⁴⁸³ "I had left myself, because I really should be Spanish, is a mistake that I was born in America; as the German poet says "Spanien ist mein heimat's land" Judy Baxter. Op. cit. p. 32

⁴⁸⁴ The French in particular found Museo del Prado in Madrid to be a trove of treasures, and the forgotten Goya masterpieces. This fascination soon extended to El Greco, Murillo, Ribera, Velázquez and Zurbarán, p. 33 Op. Cit.

con el fin de conocer a estos maestros. Jean-Leon Gérôme, maestro de Cassatt, recomendaba a sus estudiantes que visitaran Madrid y que atravesaran los Pirineos, así como que extendieran su visita a tierras más exóticas, como Andalucía y Marruecos.

En este contexto, y ansiosa por absorber las lecciones de los clásicos españoles, Cassatt fue al Prado, donde se encerró para hacer copia de *Las hilanderas*, y del retrato del príncipe Baltasar Carlos, ambas obras de Velázquez: “Creo que he aprendido cómo se pinta aquí” – escribe excitadamente a Sartain – “el estilo de Velázquez es sumamente simple”. Las cartas que envía a su amiga dejan claro que continúa valorando a Correggio por encima de Velázquez, pero pronto su óptica cambiará completamente, hasta llegar a afirmar del sevillano que fue “el grande pintor más que había existido. De hecho, reconoció en Velázquez y Bartolomé Murillo una bravura pictórica que pronto ella intentaría emular. Sobre ello escribiría a su amiga, de manera un tanto hiperbólica, que se sentía “como un miserable y pequeño bicho ante estas pinturas, y aun así intuyo que podría pintar en este estilo más fácilmente; así de sencillo es.”

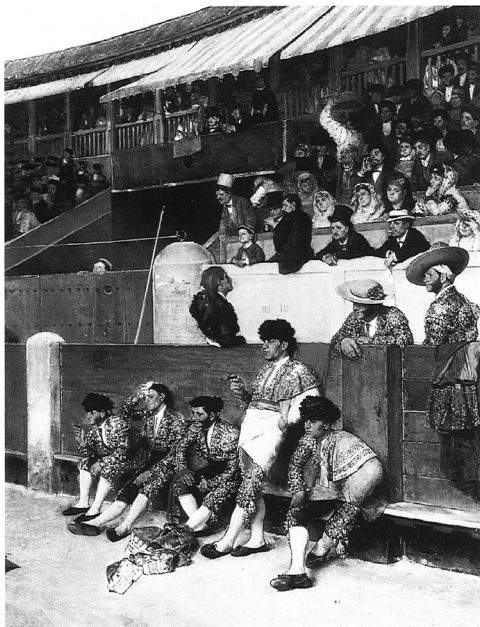
Sus observaciones y anécdotas describen en detalle los diferentes tipos de personas que atraían de manera natural a una artista joven a la caza de temas "exóticos" que plasmar. En un caso destacable, comparó a las viejas de Castilla con la serie de Francisco de Goya *Los Caprichos*, remarcando incisivamente que los aguafuertes del artista no fueron pesadillas, sino auténticos retratos de una veracidad feroz. Esta caracterización peyorativa, cuyo antecedente más claro es sin duda Gautier,⁴⁸⁶ no era sino el eco de las opiniones vertidas por otros artistas y turistas que habían viajado por toda España, recreándose y fascinándose con los vagabundos, los apuestos guitarristas, aguaderas, bailarines y toreros de España, tipos pintorescos o de clases bajas. Como apunta A. Effeny, se abrieron ante ella nuevas influencias, tanto en composición como en colorido: “Adoptó esa forma “excelente y simple” de Velázquez y otros realistas españoles. Abandonó la distorsión, las poses animadas y el claroscuro que caracterizan su trabajo en Italia, concentrándose en capturar la realidad de las figuras con toques sueltos de pintura y fuertes contrastes y tonalidades.”⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ Para estudiar a Manet en España interesa ver Joel Isaacson “Manet and Spain”- in Ann Arbour, Mich. The Museum of Art. At the University of Michigan. “Manet and Spain” by Joel Isaacson (1969), p. 9-16

⁴⁸⁶ Theophile Gautier. “Un Voyage en Espagne” (Paris, 1845). Ver Cassatt a Emily Sartain Oc. 13 (1872) en Matthews, 1984 p. 107

⁴⁸⁷ She adopted an "excellent and simple" form from Velázquez and other Spanish realists. She put aside the distortion, the animated poses and chiaroscuro that characterizes her work in Italy, focusing on capturing the

Mary se mudó a Sevilla a finales de 1872. La carta que le había proporcionado Doménech, junto con la ayuda del cónsul americano, permitió a Mary entrar en los círculos sociales y artísticos de la ciudad andaluza. Pronto se estableció en un lugar privilegiado, la histórica Casa de Pilatos, Palacio de los Duques de Medinaceli, y obtuvo la admiración de la comunidad artística local. Aunque más atraída por los antiguos maestros que podía contemplar en los museos, no rechazó a los modernos artistas españoles, como Madrazo y Fortuny, a quienes pudo conocer allí personalmente. Admiraba particularmente a Mariano Fortuny, que había trabajado en París entre 1869 y 1870, cuando ella estaba todavía allí. En la galería del expatriado americano William Stewart⁴⁸⁸, que tenía la mejor colección de arte español de la capital de Francia y que ella había visitado ocasionalmente, había tenido Mary ocasión de familiarizarse con el trabajo del pintor catalán.



Jose Villegas. *Descanso en la corrida de toros*.
1884

También fue en esta galería donde pudo admirar la obra de José Villegas *Descanso en la corrida de toros*, que sin duda alimentó su apetito por vivir directamente la experiencia de estos dramáticos eventos y conocer a sus pintorescos protagonistas; su experiencia no podrá ser más positiva, y, como la autorizada voz de Judy Baxter afirma, “si en Madrid estudio el Renacimiento y el Barroco, es ahora en Sevilla donde comienza a explorar la vida moderna.”⁴⁸⁹

En efecto, aquí comenzó uno de sus principales ciclos de pinturas, que representan el más temprano volumen de su obra conocido por nosotros en la actualidad. Fascinada por la gente que poblaba esta brillante y colorida ciudad, pagó a modelos masculinos y femeninos que evocaran el estilo de belleza y vestimenta tradicional sevillanas.

reality of the figures with loose touches of paint and strong contrasts and shades EFFENY, A. “Cassatt”. Portland House. New York. COP. 1991, p. 19

⁴⁸⁸ Su residencia de París era At-6 Avenue d'Iéna. Tenía obras de Fortuny, Raimundo de Madrazo, José Villegas. Edonardo Zamacois, entre otros. Invitaba a estos artistas a su casa y a la vez les compraba sus obras.

⁴⁸⁹ If in Madrid she studied Renaissance and Baroque, now in Seville she began to explore “the modern life.” Op. Cit.p. 34



Mary Cassatt. *Portrait of a Lady of Seville*.
Óleo sobre lienzo. 1873

típicos asomadas a los balcones; pero, si las pinturas de la artista reflejan la España de las guías turísticas y los tópicos internacionales, también reflejan la evolución y el constante cambio de estilo que Cassatt estaba experimentando, como consecuencia de la asimilación de todas estas nuevas influencias.



Mary Cassatt. *The flirtation a balcony in Seville*.
Óleo sobre lienzo. 1872

Una modelo en particular, de labios llenos y ojos oscuros y tristes fue usada para gran número de estudios, incluyendo el afamado *Portrait of a Lady of Seville*. Los hombres son retratados con frecuencia vestidos de toreros y las mujeres, con largas mantillas, representan a las damas por las que estos se enfrentaban a la muerte. En efecto, las pinturas de Cassatt, muestran a una España vista con la mirada típica del extranjero, reduciendo el país a una sucesión de lugares comunes y personajes estereotípicos, de toreros embutidos en trajes de luces y mujeres agitanadas vestidas con trajes

La desafortunada desaparición de tantos de sus trabajos de juventud dota de un especial interés a los seis grandes lienzos que sobreviven de este periodo.

The flirtation, a balcony in Seville es la primera de las cuatro pinturas que realizó Cassatt con tema español. La composición contiene muchos de los elementos que representaban los temas preferidos por los artistas españoles: tipos pintorescos, trajes típicos y un balcón. Cassatt había tenido ocasión anteriormente

de contemplar este tema en *Dos Mujeres en la Ventana*, de Murillo (Washington, D.C. National Art Gallery) o en *Majas en el balcón*, de Goya (New York, Metropolitan Museum of Art). Además, como indica Judy Baxter, “quizás también estuviera familiarizada con la obra de Manet titulada *The Balcony* (1868), que fue por primera vez exhibida en Paris en 1869, coincidiendo con la época en que la artista se encontraba estudiando allí.”⁴⁹⁰



Bartolomé Esteban Murillo. *Dos Mujeres en la Ventana*. Óleo sobre lienzo. 1670



Francisco de Goya y Lucientes. *Majas en el Balcón*. Óleo sobre lienzo. 1880

The Balcony, Edouard Manet (1868)

Manet, que viajó a España a finales de 1865, era también un entusiasta admirador de las pinturas del Prado, sobre todo de las obras de Velázquez Y Goya. En palabras de Deborah L. Roldan, autora de un interesante artículo titulado “Influencia de los pintores españoles en los artistas franceses”, “Manet apreciaba la dignidad y monumentalidad que transmitían, así como la increíble manera que tenían de representar a sus modelos. Buscaba crear una forma semejante de plasmar los temas de la vida moderna, y Velázquez le ofreció tanto la inspiración como los medios estilísticos que necesitaba para llevar a cabo sus



Edouard Manet. *The Balcony*. Óleo sobre lienzo. 1868

⁴⁹⁰ "She was probably also familiar with the work of Manet titled 'El Balcon' (1868) which was first exhibited in Paris in 1869, coinciding with the period in which the artist was studying there" Ibid p. 34

composiciones.”⁴⁹¹ En la composición podemos observar sensibles diferencias pero también curiosas similitudes respecto a las obras anteriormente comentadas: las tres figuras (Berthe Morisot, Antoine Guillemet y Fanny Claus) visten a la moda, pero se ensamblan en un cuadro de tensión narrativa que emparenta la obra con recurrentes imágenes de coqueteo entre tipos ibérico.

Cassatt expone por primera vez su pintura en el año 1873 en Cincinnati. Para potenciar la narrativa coqueta a la que hacíamos alusión anteriormente, introduce en la escena trajes típicos tradicionales españoles: las mujeres visten mantones bordados; una sostiene un abanico abierto y la otra uno cerrado; el sombrero de ala del caballero distrae la atención de su sombría figura. Estos trajes resultaron tan populares que inspiraron la moda en Europa y Estados Unidos en la década que va de 1860 a 1870. La coquetería implícita en la escena se refleja a través de miradas significativas, gestos y ademanes. Además, se trata de la primera representación de Cassatt de un varón adulto. También resulta especialmente significativo el cambio en el manejo del color y de las sombras por parte de la artista. Sus pinceladas son más gruesas, y los contrastes entre el colorido, la luminosidad y la oscuridad que perfila a la figura masculina evidencian la influencia técnica que en ella había tenido su intenso estudio de los maestros españoles. En este cuadro, repleto de insinuación y sensualidad, Cassatt rompe con la temática generalmente considerada como apropiada para las mujeres pintoras. La profesora Elizabeth Boone, licenciada en Bellas Artes y profesora de la Universidad de Texas, comenta al respecto que “estas composiciones nos recuerdan a las de Murillo o Goya, cuyos temas, muchas veces escabrosos, el público del siglo XIX podía ser capaz de admitir o no, pero es algo que no estamos acostumbrados a encontrar en el trabajo de las artistas de esta época”⁴⁹².

Griselda Pollock, como casi siempre, va más allá y ofrece una reveladora mirada sobre este tema: “el tema del balcón encapsula cierto número de problemas fundamentales de género, sexualidad y división social del espacio que serían explorados más en profundidad por

⁴⁹¹ The influence of the Spanish painters in the French artists"this fact, as well as Spanish imagery weight on important artists the time, like Manet, which said"that he traveled to Spain at the end of 1865 and vibrate your letters to complete delight that gave him what they could see in the Prado. Velázquez (...) and the paintings and engravings of Goya; Manet appreciated the dignity and monumentality that conveyed, as well as the incredible way of representing your models. It sought to create a similar form of capture the themes of modern life, and Velazquez offered much inspiration as a stylistic means he needed to carry out his compositions Deborah L. Roldan, "Spanish Paintings' Influence on French Artists", "Usa Today", Vol. 131, N° 2696, p. 36

⁴⁹² Tese compositions reminiscent of Murillo and Goya, whose subjects, often rough people, 19th-century audiences could be able to admit or not, but it is something that we are not used to find in the work of the artists of this time.

Cassatt en sus obras de 1880. En la arquitectura musulmana española, los cuartos segregados de las mujeres estaban aislados, pero tenían miradores que se proyectaban más allá de los muros con balaustradas de madera tallada que protegían a las mujeres de las miradas de afuera pero que les permitía mirar. Esto conformaba un espacio peligroso, una frontera entre los respetables espacios interiores ocultos y el falto de control espacio público.⁴⁹³

Así pues, “la idealizada y respetable “dama” estaba localizada dentro y la imagen sexualizada fuera, trabajando. El orden social era identificado con la segura ecuación “mujer/Familia/hogar”. El balcón, en este contexto, era un signo visual de ambivalencia y provocación, al mostrar a las mujeres apoyándose en balcones de tal manera que dotan a la clase social a la que pertenecen de cierta fluidez, lo que conlleva sexualización.”⁴⁹⁴

Las mujeres sobre el balcón tenían así, a menudo, connotaciones que las acercaban al mundo de la prostitución; las poses eran frecuentemente interpretadas como una invitación a la sexualidad, indicativo de la degradación de las clases sociales. A pesar de todo, esta lectura no necesita implicar de manera necesaria una sexualización implícita, y todo hace suponer que Cassatt eligió el tema por el vitalismo que desprendía y sus posibilidades pintorescas, y no por sus connotaciones eróticas, a pesar de que estas evidentemente existen. Para encontrarlas, no tenemos más que fijarnos en el intercambio entre la figura luminosa que se encuentra en primer plano – y que ha sido comparada con la *Olympia* de Manet por la flor que lleva en el pelo y el chal que viste, del que la famosa prostituta desnuda ya se ha deshecho – y la figura masculina en sombras pero perfectamente caracterizada que se inclina hacia ella. La división entre el espacio interior y el exterior, que podría ser una metáfora de impropiedad sexual, se ve contrarrestada por el movimiento hacia atrás y hacia el interior de la pareja que protagoniza el coqueteo, en contraste con el de la mujer del chal rojo, que se inclina hacia el espectador de manera afectuosa o anhelante. El relajamiento actual de las convenciones al respecto de movimientos y gestos hace difícil de reconocer para el espectador contemporáneo lo revelador del comportamiento de los protagonistas de la obra, pero en su tiempo las amplias sonrisas de los personajes, que muestran sus dientes sin pudor, habrían revelado al instante su carencia de estatus social alguno; como comenta Griselda Pollock: “Nanette

⁴⁹³ Ibid. p. 104

⁴⁹⁴ The idealized, respectable “lady” was located inside and her sexualized and laboring opposite was outside. Social order itself was identified with the secure equation Woman/family/Home- The balcony, in this context, was a visual sign of ambivalence and provocative sign women leaning on balconies in fluid and thus sexually propositional social class.

Salomon ha examinado esta iconografía en las pinturas flamencas y holandesas del siglo XVII, en las que una mujer mostrando la dentadura incita una directa asociación de clase con la sensualidad. En una tardía evaluación de la obra, al convertirse en el primer trabajo de Cassatt que formó parte de una colección privada en 1908, la crítica del *New York Times*, Elizabeth Luther Cary, escribió que “las actitudes y los gestos muestran libertad y viveza, dando toda la impresión de la clase a la que esta gente pertenece, libre de las trabas de las convenciones autorrepresivas y de la conformidad con los rígidos estándares de la reserva personal.”⁴⁹⁵

Al tratar el proceso del flirteo de manera desinhibida, la artista logra que nuestra atención se centre en su habilidad para narrar visualmente la tensión de la composición, y en la viveza de los personajes, sus expresiones y lo contemporáneo de la situación, contrastando con otras pinturas de temática parecida, como las de Fortuny o Madrazo, o con “*La Bomba*”, de John Phillips (1879).

Otras pinturas de este período son *Offering the Panal*, que la artista exhibió en la Academia Nacional en 1874, y *Toreador Smoking*, o *After the Bullfight*, que expuso en la Academia de Arte de Pensilvania en 1878. En la primera de estas podemos observar cómo la atrevida técnica de Cassatt, así como su sencilla puesta en escena, elimina las ya rancias insinuaciones de los pintores especializados en proyectar sus fantasías sexuales en personajes exóticos vestidos con las pintorescas prendas de tierras lejanas.



Mary Cassatt. *Offering the Panal*.
Óleo sobre lienzo. 1874

⁴⁹⁵ Ibid. p. 104



Mary Cassatt. *Toreador Smoking*.
Óleo sobre lienzo. 1874

Resulta interesante señalar que estas pinturas representan el uso más continuado de figuras masculinas en su trabajo, una auténtica rareza que ha sido frecuentemente explicada como reticencia de género o lealtad de clase. En esta fase temprana del trabajo de la artista, podemos considerar que la riqueza del vestido del torero podía suponer un desafío para la artista, que vería además una oportunidad para explorar su nuevo estilo, heredero del de Velázquez. En ese sentido, *Young Woman Offering the panal to the toreador* representa ciertamente un salto adelante considerable para Cassatt, que crea un rico efectoprofundidad al confrontar las figuras

y jugar con la luz, que produce toda una serie de abruptos contrastes tonales.



Young woman offering to the panal to toreador.
Óleo sobre lienzo. 1874

Aunque muchos artistas franceses - incluyendo Doré, Gerome y Manet- eligieron representar el torero en medio del sangriento drama, Cassatt evita la fiesta en sí, centrándose en cambio en una o dos figuras contra un fondo indiferenciado, al estilo de *A Matador*, de Manet, mostrando también influencias del maestro francés en el vigor de su pincelada y, particularmente, en los detalles del traje de luces. Cassatt sin duda conocía esta pintura de Manet, puesto que su amiga Louisine Havemeyer adquirió la pieza para su colección particular en 1868⁴⁹⁶.

⁴⁹⁶ Cassatt very likely saw these images; in 1868 she would urge her friends Louisine and Henry O. Havemeyer to purchase "A Matador" for their collection.



Edouard Manet *A Matador*.
Óleo sobre lienzo. 1867

Tanto en *Offering the Panal to the Bullfigther*, como en *The Filtration*, Cassatt representa escenas de seducción. La artista concibe el momento inmediatamente posterior a la corrida de toros como el idóneo para un encuentro romántico, por la relajación del torero tras la sangrienta faena. En *After the bullfight*, por su parte, el personaje enciende casualmente un cigarrillo como símbolo de satisfacción y distensión, así como de virilidad (la asociación del tabaquismo con la bravura masculina era común en las imágenes de toreros de la época). Por todas estas razones, podemos decir que en sus cuadros españoles, Cassatt demuestra claramente una sensualidad e ingenio poco asociados habitualmente con su trabajo.

III.4.2. Repercusión de la “etapa española” en el mercado americano

Aunque nunca lo afirmara así explícitamente en su correspondencia, parece obvio que la intención de nuestra artista era destinar estos cuadros para el mercado de arte americano. Así, a finales de junio envía a América su *After the Bullfigth*, seguida de otras dos más, *The Flirtation. A Balcony in Seville* y *A Seville Belle*, que exponeen 1873 en la Exposición Industrial de Cincinnati, probablemente con la esperanza que el exotismo y la imaginería de los mismos tendrían éxito entre el público del Medio Oeste, pero los tres trabajos pasaron desapercibidos en la prensa



Mary Cassatt. *A Seville Belle*.
Óleo sobre lienzo. 1873

local. Cassatt no se desalentó, y un año más tarde decidió exponer en Nueva York *The Flirtation. A Balcony in Seville* y *Offering the Panal to the Bullfigther*⁴⁹⁷, con cierto éxito y abundantes reseñas en la prensa neoyorkina, algunas de ellas bastante entusiastas.⁴⁹⁸

III.4.3. Conclusiones

Es difícil resumir la cantidad de logros que consigue Cassatt con su serie española. Comentarios de proporcionan un resumen apropiado del logro de Cassatt en su serie española. Lo cierto es que las pinturas de la americana contrastan fuertemente con las figuras sentimentalizadas de pintores como George Henry Hall, que exhibió en 1870 su *Young Lady of Seville* en la Academia Nacional. Las composiciones de Cassatt son, sin duda, más complejas más atrevidas en sus temas y estilo. Es en este último donde podemos ver, sin lugar a dudas, un acercamiento de la pintora hacia el realismo relativamente agresivo y sombrío de un Murillo o un Velázquez, aunque la influencia de Correggio aún actúa poderosamente sobre ella. Las abundantes referencias al género y a determinados rituales sexuales en estas imágenes piden ser examinadas con más cuidado del que se ha tenido hasta ahora. Así, al examinar en su obra las relaciones entre género y clase en Sevilla, lo que hace Cassatt es dotar de una pátina exótica a lo que resulta ser un tema universal. La condición de extranjera de la americana le permitió tratar temas considerados inapropiados para las mujeres del siglo XIX, puesto que se entendía que los artistas extranjeros no trataban sino de capturar el carácter genuino y romántico de una cultura extranjera. Como afirma Boone de manera concluyente, “en España, Cassatt seguía siendo una turista, y su condición de forastera le permitía considerar este tipo de temas vedados.”⁴⁹⁹

De igual importancia para nosotros resulta el hecho de que la aventura andaluza de Cassatt parece haberla llevado a un nuevo nivel de experimentación, habiendo encontrado allí una manera de reflejar su admiración por los viejos maestros a través de un estilo técnico al que podríamos tildar de más atrevido; así, Cassatt se acerca a la modernidad de Manet, pero sin la obvia sexualidad del francés.⁵⁰⁰ Sin embargo, el deseo de Cassatt de llegar a ser

⁴⁹⁷ Ver Lifetime Exhibition HISTORY (Cincinnati, 1873; New York 1874)

⁴⁹⁸ Ver The Nation, 1874, p. 321

⁴⁹⁹ BOONE. M. Elizabeth “Bulfigths and Balconies: Filtration and Majismo in Mary Cassatt` Spanish of 1872-1873. Painting American Art.9,1 (Spring 1995), p. 61

⁵⁰⁰ BOONE, nota 43. D. Doge Thompson – “Frans Hals and American Art. “The Magazine antiques” 136,5

retratista de la vida moderna comenzó a florecer solo después de que dejó España para establecerse en París en marzo de 1873. La ciudad devastada que Cassatt había contemplado en 1871 había sido reparada en gran parte, y era una vez más la capital mundial del arte.

III.5. MARY CASSATT EN PARÍS

III.5.1. Inicios y nuevas influencias

Mary Cassatt se instaló definitivamente en París en 1874. Como Emily Sartain explica, en aquella época todo lo parisense se había convertido en objeto de consumo para las clases altas. Nacida en una familia adinerada, Cassatt se encontraba rodeada de estos artículos de lujo desde su infancia: siempre elegantemente ataviada, y claramente familiarizada con las revistas de moda y tiendas glamurosas de la ciudad, asistía con frecuencia al teatro y a la ópera en compañía de amigos y familiares. Si Cassatt deseaba convertirse en una exitosa artista profesional, establecerse en la metrópolis francesa era sin duda un buen primer paso; sumergirse de lleno en la ajetreada vida social de París era el segundo paso a dar si deseaba llegar a ser una pintora de la vida moderna, y eso fue, en efecto, lo que hizo.

En un principio, Cassatt parece haberse limitado a recibir ciertas comisiones y a pintar algunos retratos bastante convencionales. También expuso sus obras en los salones de París de 1874, 1875 y 1876, pero, después de encontrarse fortuitamente con los pasteles de Degas en un escaparate de una tienda en el boulevard Haussmann, quizás en una fecha tan temprana como 1875, su obra cambiaría para siempre. En efecto, Cassatt había llegado a París tan solo unas semanas después de que ciertos artistas, dirigidos entre otros por Edgar Degas, habían declarado su independencia del sistema de exposición oficial mediante la organización de una exhibición propia en el estudio del fotógrafo Nadar en el boulevard de Capucines. Estos individuos habían comenzado a abrazar el espectáculo de la existencia urbana moderna como objeto de su arte, y nada les resultaba más convincente que pintar el mundo que les rodeaba. También se convirtieron en ávidos consumidores de experiencias, sumergiéndose de lleno en los placeres de París, deleitándose en nuevas sensaciones, y explorando el acto de contemplarse a sí mismos como sujetos de su propia mirada. No es de extrañar, por tanto, que prismáticos, espejos, dispositivos de iluminación, superficies reflectantes y otros objetos pertenecientes al campo de lo ocular proliferaran en sus imágenes, ya que estas se centran no solo en los avatares de la existencia en la urbe, sino también en el proceso por el cual estos se perciben visualmente. Aunque Mary Cassatt no llegó a ver esta primera exposición de las obras de los pintores que eventualmente serían conocidos como los impresionistas, tan solo unos pocos años más tarde se involucraría de lleno en sus actividades, puesto que su visión de las cosas coincidía en no pocos puntos con la de la americana.

III.5.2. Dos fascinantes espectáculos: la ópera y el teatro

De todas las artes del siglo XIX, el teatro era sin duda la más popular en Francia. Para muchos, parecía que París vivía para el teatro. En ningún otro lugar podría darse una experiencia tan lujosa, tan repleta de luz, color, ornato y extravagancia. El más opulento teatro de París fue el de la Ópera, diseñado por Charles Garnier (1825-1898) y construido entre 1862 y 1875 en la conjunción de varios de los nuevos y amplios bulevares que habían sido creados bajo la dirección del barón Haussmann. Entre los muchos atractivos del suntuoso edificio cabe destacar los murales de Paul Baudry, que serían un valioso modelo para Cassatt cuando, mucho más tarde, se embarcara en la realización de su mural para la exposición de 1893 en Chicago.



Charles Garnier. *Teatro de la Ópera - París*.
1862-1875

Pero París estaba lleno de muchos otros teatros, algunos grandes elegantes, y otros pequeños y coquetos teatros. La planta en forma de herradura del típico teatro francés se iluminaba mediante luz de gas (gradualmente reemplazada por la electricidad durante la década de 1880), lo que dotaba al espectáculo de ciertos patrones luminosos dramático. El escenario en sí mismo se iluminaba mediante candilejas (óxido de calcio calentado hasta la incandescencia con el que se obtenía una fuerte luz blanca que se difuminaba gradualmente). Como señala el historiador Eugen Weber, “el espectáculo en el escenario iba de la mano con el de la audiencia. Las luces de los auditorios se veían a veces atenuadas, pero, a diferencia de los teatros de hoy en día, nunca se apagaban totalmente, lo que permitía al público leer un libretto o, lo que es más importante, observar a los espectadores vecinos. Un observador escribió que la “araña de gas, soberbia, brillaba como el sol sobre bustos resplandecientes y gentes inmersas en sus conversaciones.”⁵⁰¹ Asimismo, el poeta Charles Baudelaire declaraba que “en ciertas ocasiones, en el difuso resplandor de la ópera o del teatro, las muchachas de la

⁵⁰¹ Weber pointed out, the spectacle on stage went hand-in-hand with that of the audience. Auditorium lights were sometimes dimmed, but, unlike theatres today, never totally extinguished, allowing the audience to read a libretto, or more importantly, to watch one's neighbours. One observer wrote that the gas "chandelier, superb, shone like a sun [upon] resplendent bodices[and] people busily chatting. Emily Sartain, Jun 17, in Matthews, 1984. pp. 124-125

alta sociedad, con la luz reflejada en sus hombros, sus ojos y sus joyas, se asemejan a soberbios retratos enmarcados por los palcos en los que se sientan. Algunas, remilgadas y formales, otras hermosas y frívolas. Varias de ellas, con aristocrática despreocupación, muestran su pecho precoz; otras, revelan cándidamente sus senos aún añiados. Con los abanicos ocultando sus dientes, con ojos fijos o errantes, son teatrales o solemnes como la obra o la ópera que fingen ver.⁵⁰²

Como se puede desprender de las citas anteriores, el teatro no era solo un espacio donde se acudía a disfrutar de una función, sino que tenía implicaciones sociales y de clase. El alquiler de un palco costaba anualmente miles de francos, de manera que solo los espectadores más adinerados podían permitirse tales asientos. Los asientos de platea en la planta baja tenían un precio sensiblemente inferior, pero aun así, el precio de un billete sencillo era equivalente al salario de varios días de un trabajador cualquiera, lo que obligaba a los entusiastas del espectáculo a tomar asiento más arriba, en las galerías superiores. La "claque", por su parte, consistía en un grupo de personas "contratadas" para aplaudir la función entusiastamente; su pago era la entrada libre a la misma. En cuanto a las mujeres, podían asistir solas a las matinés, e incluso sentarse en la platea, y vestir trajes de cuello alto; en las funciones nocturnas, sin embargo, debían vestir de manera más formal ("decolletees", o vestidos escotados), y solo se les estaba permitido sentarse en un palco si llevaban acompañamiento masculino; en este caso, las mujeres siempre se sentaban en la parte delantera del palco, mientras que los hombres ocupaban la trasera. El espacio del palco servía también para que los amigos socializaran y tomaran un, lo que convertía este espacio en casi una extensión del salón doméstico, un espacio entre privado y público.

Los palcos se adornaban a menudo con una pared posterior espejada. Esta característica permitía a los ocupantes el observarse discretamente a ellos mismos y a sus acompañantes y vecinos de palco, así como para que la iluminación se hiciera más envolvente y difuminada; conviene mencionar que el espejo se convierte en esta época en un elemento compositivo importante, empleado frecuentemente por la misma Cassatt, que aprende su uso pictórico de su mentor Charles Chaplin; este ya en 1.863 había representado a su esposa

⁵⁰² "Sometimes in the diffused radiance of opera or theatre, young girls of the best society, their shoulders, eyes, and jewels catching the light, resemble gorgeous portraits as they sit in their boxes, which serve as picture-frames. Some prim and proper, others frivolous and fair. Some, with aristocratic unconcern, display a precocious bosom; others candidly reveal their boyish chests. Fans on teeth, with fixed or wandering eye, they are theatrical or solemn like the play or opera they pretend to be looking in." Constantin Guys, *Femmes Parisines*, trans. Louise Varese (New York 1945)

delante de un gran espejo, y posteriormente retrataría a la elegante condesa d'Haussonville frente a una chimenea espejada, sobre la que descansan un par de prismáticos.

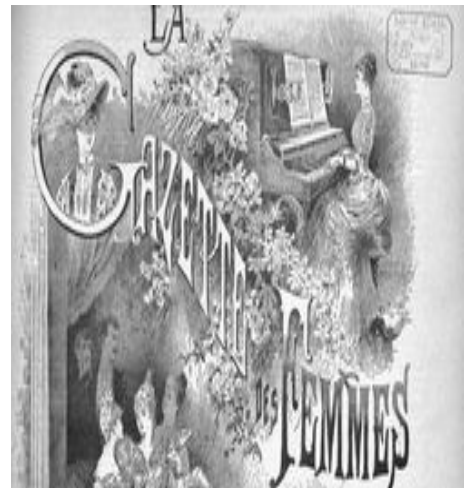


Charles Chaplin. *La Condesa d'Haussonville*.
Óleo sobre lienzo. 1863

Toda esta animación y pictoricismo, todas las implicaciones sociales, de género y de clase que este espacio conllevaba, hicieron de la temática del teatro una atractiva fuente de inspiración para un buen número de artistas realistas e impresionistas, como Honoré Daumier, Edgar Degas o Auguste Renoir. Los cuadros de temática teatral de Cassatt, como tendremos ocasión de ver en profundidad, se distinguen, por su parte, por su enfoque exclusivo en los miembros femeninos de la audiencia, a los cuales retrata con una serie de particularidades que analizaremos en párrafos subsiguientes.

En lo que respecta a la ópera, los hombres y las mujeres pintaron de formas completamente diferentes este microcosmos. Para algunos, la ópera no era sino el tipo de espectáculo al que Baudelaire aludía cuando reclamaba la aparición de un arte que fuera capaz de “representar el heroísmo de la vida moderna”, perfectamente identificable con el espíritu de la modernidad; pero para las mujeres era algo mucho más prosaico: una de las pocas áreas de la vida pública a las que tenían acceso. En efecto, como ya hemos mencionado anteriormente, la mayor parte de los lugares que son tema habitual de la pintura moderna les estaban prohibidos a las mujeres; este era el caso de, por ejemplo, la famosa Grenouillère, suerte de balneario que proporcionó a Monet y Renoir un lugar perfecto para desarrollar una iconografía moderna, o, sin ir más lejos, del mundo de las diversiones populares, de los bailes, del ballet y de los conciertos al aire libre, actividades todas estas que se encuentran íntimamente relacionadas con el impresionismo; a ellos podían acudir los hombres y las mujeres de clase social baja, pero no las damas de la alta burguesía cuyos entretenimientos, de índole completamente diferente, tenían lugar en los nuevos barrios surgidos en la periferia de París. A este respecto, resulta iluminador el trato que a las mujeres (y, en concreto, a las artistas) reservaban artes populares de la época, como la ilustración y, sobre todo, la caricatura, iconografías populares cuyos códigos de representación eran simples y obvios.

Así, en una de las portadas de la “Gazzette des Femmes”, cuyas lectoras pertenecían a la burguesía, podemos ver representadas en pequeñas viñetas el estrecho abanico de posibles actividades reservadas a la mujer y aceptadas socialmente: Su preparación musical, su posición privilegiada en los palcos de la ópera, en donde se mostraba rodeada de todos los atributos propios de mujer (el abanico, las flores y los prismáticos), y en donde los hombres hacían de acompañantes o de carabinas colocados detrás de ellas, y por último, su faceta artística, desarrollada, cómo no, dentro del confortable interior doméstico donde el caballete se encuentra situado en la misma esfera que el niño que juega a las cartas.



Gazzette des Femmes. 1836 - 38

Así pues, para las artistas la ópera era uno de los temas privilegiados dentro de la iconografía moderna, pues era un lugar en el que se podían mover sin problemas y que les permitía observar, siquiera brevemente, ese mundo del espectáculo urbano con el que tenían, en el mejor de los casos, una relación un tanto incomoda. Como apunta Tamar Garb, “evidentemente, no podían asomarse detrás del telón del escenario para explorar sin ser vistas ese mundo fascinante; ni tampoco ir a esos lugares tan cargados de erotismo como eran los *coulisses* (los laterales del escenario, donde se permitía el paso a los abonados de la ópera), o los camerinos de la actrices, donde se respiraba una atmósfera muy sexual (...); el espectáculo al que se podían asomar esas pintoras era la cara pública de la ópera, donde tenían que enfrentarse a su doble papel de mujer que forma parte del espectáculo y de artista que lo observa.”⁵⁰³

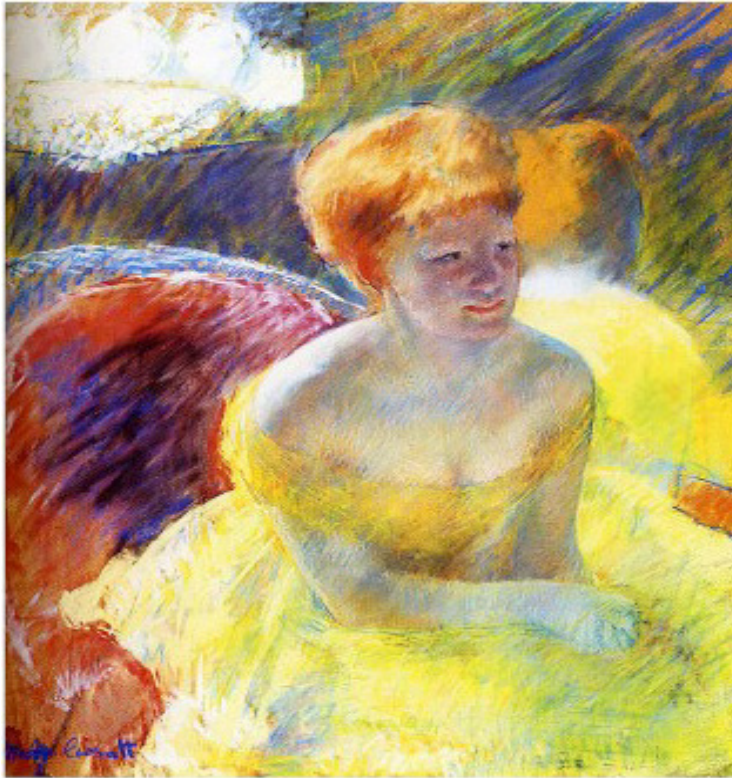
En el caso de Cassatt, su interés por la ópera parece remontarse a la época de su estancia en la ciudad de Parma, cuna del *bel canto* italiano, donde, en compañía de su amiga Emily Sartain, acudió al Teatro Reggio en numerosas ocasiones. Como ambas eran mujeres jóvenes y respetables, tuvieron que contratar a matronas de reputación intachable para que las acompañasen como carabinas en todas sus salidas. Fue en esta ciudad donde tuvo ocasión de

⁵⁰³ GARB, Tamar: Op. Cit., p. 262

asistir a espectáculos dirigidos por el gran Giuseppe Verdi, hijo adoptivo de la ciudad, lo que sería sin duda una experiencia inolvidable para la joven Cassatt. Así, aunque la artista parece haber transmitido a sus lienzos sobre el mundo de la ópera una actitud típicamente americana acerca de las formas de arte, en todo fiel a los puntos de vista que tenían al respecto los escritores americanos expatriados, su interés por la ópera y el teatro como espectáculos populares puede también haberse visto influido por el entorno que encontró en Parma, a pesar de que las pinturas que más tarde realizó sobre el tema, frecuentemente comparadas con las de Degas, tenían como protagonistas a sujetos parisinos. Esta parece ser la opinión de la profesora y crítica de arte Mary T. Lewis que en su conferencia *Pennsylvania, Parma, París: el camino de Mary Cassatt hacia el impresionismo*, se pregunta si “quizás el interés que siente Cassatt por este tema puede haber surgido, por lo menos en parte, de sus experiencias y pinturas en Parma.”⁵⁰⁴ Quizás convenga mencionar, por lo que tiene de significativo, el hecho de que por aquel tiempo la “claque” del Teatro Reggion, tan estridente como organizada, estaba formada casi exclusivamente por mujeres que, por motivos de decoro, debían quedarse en los palcos del entresuelo; como es sabido, la presencia de las mujeres en el entresuelo de la ópera de París y de los teatros de esta ciudad acabó convirtiéndose en un motivo de primer orden dentro de la iconografía impresionista.

⁵⁰⁴ “Pennsylvania, Parma, París: el camino de Mary Cassatt hacia el impresionismo”, celebrada el 12 de diciembre en el salón de Actos del Museo Thyssen.
<http://www.museothyssen.org/thyssen/videoplayer/185>

III.5.3. El espejo como sistema de percepción



Mary Cassatt. *At The Theatre. Woman in a Loge*.
Pintura al pastel. 1879

Ya hemos mencionado la importancia que cobran los espejos en las composiciones de la época. Cassatt utiliza este elemento en algunas de sus obras, como en *At The Theatre (Woman in a Loge)*, para jugar con el dispositivo compositivo de la doble figura, de uso frecuente por los ilustradores de moda en las revistas para presentar la vista frontal y posterior de un vestido, sombrero o atavío. Sin embargo, los motivos de Cassatt para incorporar en sus composiciones imágenes espejadas eran más complejos y sofisticados: la

americana utiliza los espejos para ampliar el espacio pictórico, destacar sus sujetos femeninos, crear un cierto sentido de movimiento e incluso para investigar sistemas de coexistencia de la percepción. Típicamente los espejos sirven para quitar una capa de realidad a la escena pintada, recordándonos que la imagen y el espacio dentro de ella son bidimensionales. Así parece, a primera vista, que en *Woman in a Loge* se representa a dos mujeres sentadas en un palco, una dándole la espalda a la otra. En una inspección más detenida, sin embargo, nos damos cuenta de que solo hay una: es su espalda la que se refleja en el espejo, en el que también podemos ver reflejada a la audiencia y las líneas de barrido del teatro.

Judith Barter afirma al respecto que “sin duda la exploración de los impresionistas de la frontera entre realidad e ilusión - entre los componentes fisiológicos y psicológicos de la visión - fue en parte responsable del énfasis que ponían en los instrumentos oculares en sus imágenes. Los lentes de ópera en particular simbolizaban y subrayaban el acto de mirar. Ilustraciones de estos binoculares colocados sobre el estante de una platea se pueden

encontrar desperdigadas en diversas revistas de moda de las décadas de 1870 y 1880.”⁵⁰⁵ Temas afines, como el de personas que vigilan o buscan a otras con la ayuda de prismáticos, aparece a menudo en la literatura popular ilustrada de la época, como en *Comédié de notre temps*, de Bertall. Cassatt hace uso de los binoculares de manera prominente en *Corner of the Loge* y *At the Francais, a Sketch*. En ambos casos, las protagonistas miran al escenario y son, a su vez, observadas, convirtiéndose así el que contempla en objeto de contemplación; el espectáculo del teatro, visto a través de los binoculares, se expande para abarcar no solo lo que ocurre en la escena, sino también a la propia audiencia. Aunque en los lienzos “de palcos” de Cassatt las mujeres no traban contacto visual con el espectador, sino que más bien dirigen su mirada hacia un lado (presumiblemente al escenario o a otros miembros de la audiencia),⁵⁰⁶ este participa en cierta manera en el intercambio de miradas que nos propone la artista, lo que refuerza la ilusión del lienzo, a la vez que, paradójicamente, hace patente su naturaleza artificial.



Edouard Manet. *Un bar aux Folies Bergère*.
Óleo sobre lienzo. 1881-82

Para cerrar este tema, no podemos dejar de aludir a la famosa pintura de Edouard Manet, *Un bar aux Folies Bergère*, realizada entre los años 1881 y 1882, en lo que constituye quizás el más famoso ejemplo de espejo plasmado en un lienzo de todo el siglo XIX; en la obra, el espejo constituye una brillante extensión de reflejos luminiscentes que subraya la

naturaleza transitoria y mágica del entretenimiento nocturno, a la vez que nos muestra una descripción abreviada pero minuciosa del ambiente del teatro y de su audiencia; entre ellos,

⁵⁰⁵ No doubt the Impressionists' exploration of the boundary between reality and illusion - between the physiological and psychological components of vision - was in part responsible for the emphasis on ocular instruments in their images. Opera glasses in particular symbolized and underscored the act of looking. Illustrations of opera glasses sitting on the ledge of the loge are, scattered throughout fashion magazines of the 1870S and 1880' Op- cit. p. 48

⁵⁰⁶ In Cassatt's loge pictures, women do not make eye contact with the viewer. Rather they look off to the side, or look away, presumably at the stage or at others Ibid. p., 49

justo a la izquierda de la camarera que constituye la figura central de la obra, nos encontramos con una mujer vestida de negro que escudriña con sus binoculares un punto indeterminado de la estancia; si bien esto era algo común en estos entornos, no podemos evitar el preguntarnos si Manet quizás hubiera incluido el detalle como homenaje a las grandes composiciones de Cassatt de años anteriores, en los que, como veremos, personajes análogos a este cobraron inusitada importancia. Si esto es así, constituye sin duda un tributo muy significativo de un artista famoso y admirado hacia una compañera que claramente había desarrollado sus propios puntos de vista sobre la vida moderna.

III.5.3. Primeras pinturas sobre el tema de la ópera: “Dressed for the Matinée” y “At the Opera” (1878, 1879)

En *Dressed for the Matinée*, primera de sus composiciones de esta temática digamos “operística”, podemos ver a una mujer vestida con un elegante vestido negro, guantes y un sombrero de aspecto quizás demasiado voluminoso, puesto que en los teatros se prohibía a las damas llevar tocados más grandes que simples boinas o papalinas, debiendo depositarlos si no era así en unas lejas colocadas en los pasillos para ese propósito. El



Mary Cassatt. *Dressed for the matinée*.
Óleo sobre lienzo. 1869

motivo, claro está, es que la visión del público se podría ver dificultada o impedida por sombreros demasiado exuberantes. Como podemos constatar, la mujer retratada lleva sus binoculares guardados en un estuche. El fenómeno de las matinées era todavía bastante reciente, pues data de 1869, y, en un principio, no eran demasiado populares; sin embargo, pronto la clase media comenzó a acudir masivamente a estas representaciones. El cuadro se hace eco, pues, como comenta Griselda Pollock, de un fenómeno “relativamente nuevo, con un interés particular para la cultura contemporánea, subrayado aquí por los binoculares, cuyo

uso por parte de una mujer denota provocación sexual, puesto que se atreve a usurpar la prerrogativa masculina de observar a las mujeres en público.”⁵⁰⁷



Mary Cassatt *At The Opera*.
Óleo sobre lienzo. 1878

El raro hecho de que sobrevivieran algunos estudios composicionales de su siguiente pintura, *At The Opera*, primera de sus visiones sobre el tema propiamente dichas, confirma el hecho de que Cassatt, como Degas, era una artista intelectual y sofisticada, que experimentaba con las escalas, la composición y la visión de conjunto para producir una obra refinada y sintetizada, y no el simple recuerdo de una impresión transitoria. En uno de sus estudios a lápiz, podemos ver el primer boceto del punto focal de esta pintura.

Vestida de negro para asistir a la matinée

del domingo (en un principio estas sesiones solo tenían lugar ese día de la semana), una dama se acerca a los ojos sus binoculares. Sin embargo, está situada de perfil, de tal manera que la mirada del espectador no se encuentra con ella, sino con un hombre bosquejado en una platea lejana, situada al fondo del espacio imaginario de la pintura, que a su vez observa a la mujer que se encontraría situada en la platea virtual en la que se halla el espectador, que actúa así como una suerte de carabina.

La obra parece ser una versión de *A Premiere sortie*, de Auguste Renoir, y, como señala Tamar Garb, “al hacer esto, Mary Cassatt está recreándose en una especie de remedo: representar el mundo a través de los ojos de un hombre que, a su vez, representaba mujeres en sus cuadros; en realidad Cassatt se está poniendo temporalmente en el lugar del hombre (...)

⁵⁰⁷ The title of this painting, therefore, indexes a relatively new phenomenon with a serious interest in contemporary culture here signified by her opera glasses which were more commonly used in prints of theatre scenes as a sign the sexually provocative woman dared to usurp men’s prerogative to look at women in public⁵⁰⁷. Op. Cit. p.141



Pierre Auguste Renoir. *A Premiere Sortie*
Oleo sobre lienzo. 1876-77

En La primera salida, Cassatt parece mantener la posición de perfil y la ropa recatada con la que va ataviada la modelo de Renoir, pero en vez de captar la postura juvenil, expectante, y añadirle al vestido algunos volantes, unas flores y un bonito sombrero, evita toda esta parafernalia para representar a un mujer madura, sola en su palco y vestida austeramente de negro (salvo los puños y el cuello blanco,) un tipo de sobriedad en el vestir que, en esta época, era privativa de los hombres.⁵⁰⁸

Además, la disposición de elementos que plantea Cassatt ofrece un agudo contraste con otra famosa pintura de Renoir sobre el mismo tema, *The Theater Box* (1874), en la que se puede leer fácilmente un subtexto sexual, subrayado por la posición prominente de la mujer, como una pieza que el hombre exhibe. En efecto, en el cuadro de Renoir, el espectáculo del teatro no es más que un pretexto para presentar la mujer como espectáculo. La figura femenina es mostrada entregándose a un intercambio de miradas que hace de ella un objeto aquiescente y seductor para un espectador supuesto y forzosamente masculino. Mary Cassatt, por el contrario no nos presenta a la mujer de esta manera objetivada, su intención es otra: en su pintura, la posición que en la de Renoir ocupa un espectador es ocupada por una espectadora. Partiendo de la base de que ambos artistas representan un espacio donde una mujer burguesa puede, sin comprometerse, observar y ser observada, la joven de Renoir se muestra vulnerable a las



Pierre Auguste Renoir. *The Theater Box*.
Óleo sobre lienzo. 1874

⁵⁰⁸ Ibid pp. 267

miradas, está al descubierto. Sin embargo, Cassatt, tal y como expone Griselda Pollock, “organiza el espacio pictórico con la intención de crear un espacio privado para el espectador, en el palco, al lado de la mujer. No es un espacio fantasmagórico ni imaginario. La composición sugiere el hecho de que la mirada del espectador del cuadro es la de la acompañante virtual de la mujer de negro; quizás su hermana; ¿quizás la propia artista?”⁵⁰⁹

III.5.4. El poder de la mirada: la amenaza de la mujer que mira

Ya hemos aludido anteriormente a la famosa *Olimpia*, de Manet, obra que despertó un gran escándalo en su tiempo; en dicha pintura se representa a la prostituta homónima tendida con el codo apoyado en la almohada, en referencia directa a la *Venus de Urbino* de Tiziano, pero con toda una serie de rasgos que la alejan del modo tizianesco.⁵¹⁰ Como afirma el historiador británico T.J. Clark, “en primer lugar, los atributos con los que aparece retratada la modelo (la flor en el pelo, la pulsera dorada, las zapatillas de seda rosa y otros detalles algo vulgares; el ramo que le muestra su criada negra, regalo quizás de algún amante; el gato de lomo arqueado, que aparece subido a un lado de la cama y que la tradición identifica como una alusión explícita al erotismo (...), en segundo lugar, el estilo antiacadémico que los historiadores alabarán luego como la gran aportación de Manet a la modernidad: el suave modelado del desnudo de Tiziano se pierde en un contorno que dibuja nítidamente el cuerpo y



Edouard Manet. *Olimpia*. Oleo sobre lienzo. 1863



Tiziano. *Venus Urbino*. Óleo sobre lienzo. 1538

⁵⁰⁹ POLLOCK, Griselda: “Historia y Política. ¿Puede la Historia el Arte sobrevivir al Feminismo? 268

<http://www.estudiosonline.net/texts/pollock.htm>

⁵¹⁰ CLARK T.J. C *The painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his followers* – Nueva York. Alfred Knopf 1985- pp. 79-146

lo recorta sobre un fondo de colores planos. Y en tercer lugar, la mirada de Olimpia.” Según Clark, frente al tipo de mirada imprecisa, abstracta, idealizada, del desnudo académico, la mirada de Olimpia es no solo directa, sino la propia de una mujer real. Lo escandaloso, lo amenazante, no es tanto que Olimpia esté mirando (muchos de los desnudos tradicionales dirigían también su mirada hacia el público), sino el hecho de que mira de una forma que la des objetualiza, que afirma su subjetividad. Como afirma Patricia Mayayo, “en el caso de Olimpia, lo que se ofrece al espectador es una mirada directa; un par de pupilas de un negro intenso, una ligera asimetría en los parpados, una boca con una de las comisuras curiosamente desdibujada (...) Esta no es una mirada cándida, sino vigilante, a medio camino entre seducción y la resistencia, tan precisa, tan deliberada, que no puede interpretarse sino como producto de la propia retratada (...) es su mirada, la de ella, su voluntad de actuar sobre el espectador, su forma de presentarse ante nosotros.”⁵¹¹

Si Manet fue consciente – como sin duda lo fue – de en dónde residía el poder, la auténtica fuerza, lo revolucionario de su pintura, ¿cabe la posibilidad de que algunas mujeres artistas hayan utilizado este tipo de mirada activa como estrategia de resistencia? ¿Es posible que a lo largo de la historia algunos de los cuadros hechos por mujeres hayan conseguido sustraerse a esa división actividad/pasividad, masculinidad/feminidad en la que se basa el régimen visual dominante? Según Griselda Pollock, algunas obras de Mary Cassatt así parecen sugerirlo,⁵¹² pero lo cierto es que la estrategia de la americana es diferente a la de Manet. Haciéndonos eco de las palabras de Judith Barter, “en los últimos años, historiadores marxistas y feministas han interpretado el contacto visual directo entre un sujeto femenino y el espectador como símbolo de un significado sexual subyacente. Según ellos, el espectador, que es considerado masculino, ejerce control sobre el tema, que se posiciona como un objeto para ser mirado.”⁵¹³ A su vez, podemos encontrar interesantes reflexiones de Lacan sobre el tema, a raíz de ciertas cuestiones planteadas por Jean-Paul Sartre sobre la formación de la subjetividad por la mirada. Lacan habla de la mirada fija del hombre sobre la mujer, pero también sugiere que la mirada nos rodea, nos forma, nos encuentra: en el texto de Sartre alguien mira por el agujero de una cerradura; pero Lacan “constata que la mirada es de hecho la presencia misma del Otro. En oposición a la ideología de la geometría óptica que gobierna la pintura occidental desde el Renacimiento, Lacan afirma que "yo soy un cuadro". Si la

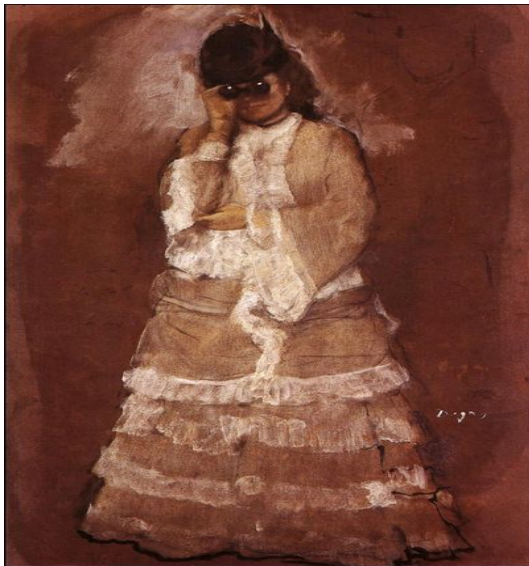
⁵¹¹ Ibid pp. 132-133

⁵¹² Vease Pollock “Modernity and the Spaces of Feminism”. Op. Cit. pp. 75-76

⁵¹³ Op. Cit. p. 54

persona retratada dirige hacia mí su mirada, yo soy pues producido como sujeto de su representación. Ese es, pues, el peligro, la amenaza relacionada con las miradas.”⁵¹⁴

Tomemos como sujeto de nuestro estudio dos imágenes; cada una representa a una mujer con unos pequeños binoculares.



Edgard Degas. *Mujer con Binoculares*.
Óleo sobre lienzo. 1865-77



Mary Cassatt. *At the Opera*.
Óleo sobre lienzo. 1878

La primera es de Degas, de su serie de dibujos y bocetos sobre este tema, realizados entre 1865 y 1877; la otra es de Cassatt: una vez más, se trata de su rompedor e interesantísimo lienzo *At the Opera*. Griselda Pollock, en su ensayo *Historia y política. ¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo?*, considera que el cuadro de Cassatt es una respuesta a esta serie de Degas. De hecho, parece ser que al impresionista le obsesionaba el tema, llegando a realizar un óleo en 1868 “en el cual una mujer con prismáticos ha sido tachada, cubierta por dieciséis capas de pintura.”⁵¹⁵

A fin de comprender esta obsesión hace falta tratar de entender la idea que en la época evocaba la imagen de una mujer con prismáticos. Encantadora, elegante, interesante e incluso peligrosa, los contemporáneos de Degas no veían a la dama como tal, sino como alguien capaz de fijar en ellos su mirada, privilegio habitual del género masculino. Sin embargo para Cassatt, la figura de la mujer con binoculares sugiere otras cosas. Recurrimos de nuevo a las

⁵¹⁴ ibíd. p.60

⁵¹⁵ POLLOCK, Griselda: ” Estudios on line sobre arte y mujer”
www.estudiosonline.net/texts/pollock.htm

palabras de Griselda Pollock: “Cassatt ha colocado con picardía al pequeño hombre que vemos al fondo. El deseo masculino desaparece totalmente en esta caricatura, dado que la poderosa imagen de la mujer hace que se imponga el deseo femenino.” Así, vemos cómo Cassatt utiliza, en efecto, la mirada como arma, como estrategia para reivindicar su género; pero lo hace, como no podía ser de otra forma, de manera oblicua, inteligente, estratégica. El enfrentamiento directo con el hombre no tiene, para Cassatt, posibilidades de triunfo, pues este siempre fruncirá el ceño y acusará a la mujer ofensora de libertina, de transgresora de la moral; pero con su mirada indirecta, con la ironía implícita en su obra, la americana arrebató al espectador masculino sus armas, le deja confuso y, lo que es más importante, le hace cavilar sobre lo que quiere transmitir el lienzo.

III.5.5. Conclusiones

Estamos de acuerdo con Judith Barter⁵¹⁶ en que los dos mayores logros conseguidos en las obras de Mary Cassatt son el cambio de mirada del sujeto retratado y el cambio de mirada del espectador. Convengamos, en primer lugar, en que en la época en que la americana se asoma a la escena del arte parisina, la relación entre hombre y mujer dista mucho de ser igualitaria; esto, que parece obvio, tiene connotaciones más sutiles cuando pensamos en ambos como objeto y sujeto del acto artístico, o como espectador y espectáculo. El varón claramente se aprovecha en todos los campos de su condición masculina, pero como espectador su posición es claramente abusiva. Esta posición se revela como condicionante en todas las demás, ya que la mujer modelo es vista como algo que el pintor (masculino, claro está) coloca en el cuadro como objeto y símbolo sexual dirigido a una audiencia también masculina que se deleita en la contemplación de la hermosa mujer del cuadro, con lo que el diálogo visual que se establece entre el espectador y el objeto retratado se tiñe de connotaciones sexuales. Sin embargo, Cassatt subvierte esta forma de contemplar el sujeto retratado. La mirada masculina se transforma en femenina mediante mecanismos aparentemente sencillos pero muy bien estudiados: el principal recurso de la artista es el de evitar que sus retratadas miren a los ojos al espectador, que, como ya hemos mencionado repetidas veces, se presume masculino. En efecto, las mujeres de los cuadros de Cassatt no miran al espectador, sino que escudriñan el escenario, los objetos y gentes que se pueden ver

⁵¹⁶ Barter, Judith: “When modern art came to America”.

<http://chicagohumanities.org/events/2012/america/when-modern-art-came-to-america>

al fondo del lienzo, o simplemente desvían su mirada hacia un lado. Así, la burguesa que retrata la americana en lugar de establecer una relación – que invariablemente sería de inferioridad – con el varón que la observa, la establece con su propio entorno, que para el resto de componentes del grupo impresionista era un elemento secundario. Así, la mujer ya no mira al hombre: conquista su propio espacio. En otras ocasiones, los ojos de la dama se apartan del espectador, como si ella le hubiera mirado antes a él, o se cubren con un abanico a modo de escudo, reforzando así su privacidad. Las mujeres de Renoir basan su existencia en su condición de objeto sexual deseado y requerido por el varón que las contempla; sin observador, ellas no existen. Las de Cassatt se independizan por completo de esta relación de sumisión; no son objetos sexuales, no necesitan del varón para tener vida propia.

III.6. LA MODA Y EL MUNDO CONTEMPORÁNEO VISTOS POR CASSATT

III.6.1. L'Art de la Mode

Como parte de sus estrategias compositivas para sus representaciones de mujeres en lugares públicos y privados, Cassatt dirigió su mirada no solo a la tradición del retrato de sociedad, sino también a las ilustraciones de las revistas de moda contemporánea.

Por supuesto, la americana no representaba un caso aislado ni particularmente original: muchos de sus nuevos compañeros, como Paul Cézanne, Claude Monet y Berthe Morisot ya habían recurrido antes que ella a estas fuentes para modelos temáticos y compositivos. Para el consumidor comprometido en la búsqueda de productos modernos, las revistas de moda resultaron esenciales. Más de cien publicaciones periódicas diferentes dedicadas a la moda aparecieron entre 1830 y 1848, pero el mayor crecimiento de este tipo de publicaciones se produjo después de mediados de siglo.⁵¹⁷ Dado que el trabajo de Cassatt se centra en mujeres con estilo, muy similares a las que se salían en las revistas de moda, es fácil deducir que se sirviera de ellas a menudo.



L'Art de la Mode. 1879-80

⁵¹⁷ En 1880 las más importantes de estas revistas fueron: *Le Monsieur de la Mode*, *La Mode illustrée* y *Le Petit Echo de la mode*. Circularon alrededor de 500.000 revistas que básicamente promovían las actividades de mujeres ociosas: compras, navegar, viajar, asistir a exposiciones y a espectáculos teatrales.

Pero aún existe otro motivo por el que la artista puede que hojeara estas publicaciones más a menudo que otros impresionistas; y es que, mientras trabajaba en sus grabados en blanco y negro, es ciertamente posible que la artista estudiara los estampados y láminas de estas revistas para ampliar temas. De hecho, es casi seguro que Cassatt se inspirara en ocasiones en *L'Art de la mode*, que, con sus hermosas ilustraciones en blanco y negro, resultaba la más elegante de las revistas de moda de la época; esta publicación comenzó su andadura en 1879-80, y está se dedicó íntegramente a plasmar la vida de las parisinas contemporáneas: mujeres representadas divirtiéndose en el teatro o en exposiciones de arte, en su casa tomando el té, en su jardín o en un parque, conduciendo en el Bois de Boulogne o relajándose a la orilla del mar. La revista, bajo la dirección de Ernest Hoschedé, comerciante textil y coleccionista de arte moderno, publicó sin descanso artículos muy estimables que dieron a la publicación un corte más intelectual que el de las otras revistas de moda, con críticas de teatro, poesía, libros y exposiciones. Hoschedé publicó páginas sobre Cassatt, Morisot y otras artistas femeninas, ayudando a otorgarles un estatus profesional que generalmente estaba vedado a su sexo.⁵¹⁸



Degas. Mary Cassatt en el Louvre.
Agua furte, agua tinta, punta seca y pastel. 1879-80

L'Art de la Mode, además de actuar como órgano crítico del movimiento impresionista, recurrió en numerosas ocasiones a ilustradores comprometidos con este grupo de artistas, como Giuseppe de Nittis o Alfred Stevens, amigos de Degas. Sus hermosas estampas en blanco y negro, a menudo con cierta vena satírica, daban a la revista un toque de

⁵¹⁸ Escritores simpatizantes al impresionismo como Astruc o Halevy también contribuyeron.

dinamismo y juguetona informalidad que la distinguían inmediatamente las revistas de moda más tradicionales. Como parece patente, las páginas de esta publicación se encontraban llenas de temas e ilustraciones análogos a los habitualmente tratados por Cassatt y otros impresionistas (como muestra, observemos las semejanzas entre la pose de la dama con paraguas retratada por Stevens, y la de la propia Mary Cassatt en la pintura *Mary Cassatt en el Louvre*, de Degas), si bien la americana los resolvía de manera a menudo muy distinta a la de los artistas de *L'art de la Mode*.



Mary Cassatt. *A Woman and a Girl Driving*.
Óleo sobre lienzo. 1881

Por ejemplo, una lámina de Alfred Stevens para la antedicha publicación muestra de manera condescendentemente humorística a una mujer conduciendo un carro. Sin embargo, en una composición de Cassatt sobre el mismo tema, observamos una actitud mucho menos frívola hacia sus retratadas: la

mujer y la niña en el cabestrante miran hacia adelante, fijamente, con concentración y seriedad, mientras que el criado masculino aparece apartado de la acción, casi empujado fuera del cuadro. No sin humor, trunca la composición para permitir un atisbo de los cuartos traseros del caballo. Finalmente, la artista recorta la composición por lo que no podemos ver el objetivo de la atenta mirada de las protagonistas. De esta manera, Cassatt enfatiza el acto de mirar en sí mismo, más que el de conducir.

III.6.2. De la luz de gas a la electricidad

La teatralidad de una ciudad como París no se vería completada hasta la aparición de la lámpara eléctrica en 1877; a partir de ahí, este nuevo tipo de alumbrado va a sustituir a las

fantasmagóricas luces de gas en las principales arterias de la ciudad y en ciertas tiendas y grandes almacenes, dándole a la ciudad un aire enteramente artificial que hizo las delicias de los parisinos. En los hogares, sin embargo, se seguía usando la luz de gas hasta bien entrada la década de 1890, con lo que los arcos irregulares que este tipo de iluminación producía se resolvían en patrones irregulares que dejaban charcos de sombras por toda la habitación. La luz artificial a veces producía efectos que potenciaban el color o lo alteraban, pero otras veces lo absorbía de tal manera que todo se reducía a un blanco y negro casi uniforme.

Cassatt encontraba este efecto cautivador, y logró capturarlo en algunos de sus mejores trabajos, como en el grabado *The Evening*, en el que el contraste de los ricos tonos de negro con el blanco del papel acentúa el tratamiento brillante, casi abstracto, de la luz y las sombras. *The Evening* se asemeja a una ilustración de un ejemplar de 1882 de la revista *L'art de la Mode* en la que una pareja juega a las cartas bajo la luz de una



Mary Cassatt. *The Evening*.

Grabado agua fuerte, agua tinta sobre papel crema. 1882

lámpara, pero, a diferencia de la ilustración de la publicación antedicha, en la que la preciosa luz disponible servía para iluminar la narración de una actividad compartida, los protagonistas de la obra de Cassatt no se miran el uno al otro, sino que permanecen separados, cada uno iluminado por un foco diferente: una cose, el otro lee. La visión aislada y cercana que agradó tanto a Cassatt, y que tanto utilizó a lo largo de su Carrera, ayuda a dotar de un gran sentimiento de proximidad e intimidad a la escena. Lo cierto es que, por esta época, la artista ya está cansada de representar espacios públicos, aunque le sigan atrayendo, y comienza a interesarse cada vez más por la representación de espacios íntimos, como este.

III.7. ESPACIOS DE LA MUJER MODERNA (1877-91)

Después de 1878, Cassatt había captado el significado de los “espacios de la modernidad” y sus hechos definitorios, y sus representaciones trataban de plasmar la posición social y psicológica específica de la nueva mujer. La obra de Cassatt no tuvo intención nunca de limitarse a ser una mera serie de imágenes anecdóticas de la vida social de los americanos de clase alta afincados en París que constituían el círculo familiar de la artista, sino que constituye un penetrante análisis pictórico que revela en sus detalles el significado profundo de estos rituales e intercambios sociales aparentemente superficiales. La artista intentó abarcar no solo los momentos de interacción social y personal de sus retratados, sino también aquellos instantes en que los ensueños privados y las preocupaciones intelectuales se adueñaban de los mismos. Si, como Achille Segard dice, “los impresionistas, en general, se volvían locos por plasmar los matices de la naturaleza, las condiciones atmosféricas y todo lo que pudiera extraer la mayor brillantez y riqueza a su paleta”, Cassatt constituía una clara excepción, puesto que lo que la preocupaba a ella no era sino la condición femenina, tema este claramente paralelo al emerger de la conciencia política feminista. Su reformulación de la “nueva pintura” defendida por los impresionistas pasa por representar el tópico de la femineidad como moderno tema de reflexión, por lo que la intelectualidad se erige en sello distintivo de su obra, que se inserta de este modo dentro de la compleja historia del desafío cultural del feminismo en el siglo XIX. Así, el trabajo de Cassatt desde 1877 hasta 1891 se puede leer como un estudio de modernidad, tanto de la mujer como de la mentalidad burguesa, dirigiendo sus dardos, por lo tanto, contra los tópicos imperantes de la femineidad al representar a sus heroínas en situaciones histórica y culturalmente específicas y dotarlas de dimensiones sociales y psicológicas concretas para conformar el ideal no de lo femenino, sino de lo que significa ser una mujer moderna, tema este que no había encontrado antes de ella una verdadera forma pictórica, a pesar de que en el siglo XIX tanto galerías como museos americanos y franceses rebosaran de pinturas donde se plasmaba el mundo de las mujeres burguesas de la época; no resulta sorprendente, sin embargo, constatar que estas se centraban en temas como la moda, el estilo, los rituales sociales y la emotividad de las damas representadas: ya fuera en retratos o en pinturas de género, ya fuera plasmada por los innovadores impresionistas o por pintores de corte clasicista, lo cierto es que la mujer moderna retratada en estos cuadros en poco se diferenciaba de la antigua, aparte de por ciertos detalles meramente superficiales. Como comenta Griselda Pollock, “lo inusual de Cassatt no consistía en retratar a mujeres, puesto que este era uno de los temas principales de los artistas

de finales del siglo XIX; representaban el glamour, la moda en el vestir, una exquisitamente elegante configuración que sirve para crear una idea que se entiende como intensamente moderna, y que el poeta Baudelaire califica como una mezcla de “artificio y señuelo, engaño y traición, efímera espuma y melancolía” en su influyente ensayo *The Painter of Modern Life* (1863)”⁵¹⁹

Repasemos, pues, algunos de los más prominentes ejemplos de cómo representaban a la “mujer moderna” los contemporáneos de Cassatt.



Jhon Singer Sargent. *Lady Agnew de Lochnaww*.
Óleo sobre lienzo. 1892-93

John Singer Sargent, uno de los más jóvenes artistas americanos contemporáneos de Cassatt, fue un famosísimo retratista de enorme éxito, que trabajó tanto en América como en Europa. el retrato que realizó de Lady Agnew de Lochnaw entre los años 1892 y 1893 es más que una mera representación de su modelo: es una auténtica idealización de las cualidades femeninas que se presumen en una mujer de su clase social y edad.

La dama en cuestión se sienta en una silla de estilo francés que resalta sus formas femeninas. La posición de sus brazos, la forma en la que cruza sus piernas - que el pintor subraya sutilmente mediante manchas y esquemas de pintura -, la falda de raso color crema que cubre ondulantemente la parte inferior de su cuerpo, el corpiño de gasa blanca lo suficientemente transparente como para revelar los brazos desnudos de la modelo a través de las abultadas y delicadas mangas... todo en la pintura conspira para transmitir al espectador una idea de elegancia casi etérea. De hecho, en un primer vistazo, nuestra atención se dirige, como desea el pintor, hacia la indumentaria de la retratada, verdadero emblema de la

⁵¹⁹ "Cassatt was not unusual in being a painter of women; the main theme for the artists at the end of the nineteenth century, consisted of a mixture of Glamour, fashion and an exquisitely elegant configuration which serves to create an idea that means an intensely modern legacy, an idea that the poet Baudelaire proposes as “artifice and lure, deception and betrayal, ephemeral foam and melancholy” in his influential essay *The Painter of Modern Life*.” Griselda Pollock, *Painter of Modern Women*, p- 123

feminidad de entonces, signo de estilo, distinción y preocupación por la moda. Suave, flotante, insustancial, en delicados tonos blancos y violetas, el vestido y la decoración complementaria nos transmiten una idea de feminidad que se erige así en verdadero tema de la pintura.

La cabeza de la modelo se enmarca de manera armoniosa dentro de este auténtico mar de colores pálidos – azul, verde, blanco y lila -, con su cabello negro contrastando con la perlada piel de rostro y cuello. Los ojos, oscuros, vivos y enfáticos, contemplan directamente al pintor/espectador, creando un efecto casi teatral. Nos muestran el misterio de la mujer moderna, de elegancia y belleza totalmente pasivas.

Estas damas, que se situaban en las antípodas de las otras mujeres habitualmente representadas por los pintores (pescadoras o campesinas vestidas con ropas de trabajo o pintorescas galas regionales), se podían encontrar retratadas en la mayoría de los salones, y eran plasmadas en el lienzo tanto por hombres como por mujeres. En cuanto a las situadas en el otro extremo del espectro social, también eran, como ya hemos apuntado, objeto de culto de los pintores, pero por otras virtudes; su dedicación a los trabajos más modestos, devoción por sus hijos y estoica resignación ante los reveses hizo que surgiera un auténtico movimiento pictórico en el que se reverenciaba a estas “auténticas mujeres”, marginadas y económicamente explotadas.



Elizabeth Gardner. *Two Mothers*.
Óleo sobre lienzo. 1888



Virginie Demont Breton.
L'Homme est en mer.
Óleo sobre lienzo. 1889

En *Two Mothers* (1888), Elizabeth Gardner nos muestra a una descalza madre campesina que con sus robustos brazos desnudos rodea a un niño de aspecto sano y fuerte; al lado, una gallina come junto a sus polluelos. Por su parte, Virginie Demont Breton retrata en

L'Homme est en mer a una triste madre acunando a su bebé dormido al lado de la sencilla chimenea de su humilde hogar. Tales pinturas, caracterizadas por sus afectados tintes de solicitud materna o emotividad, como la ansiedad que por el hombre ausente siente la madre de la segunda obra mencionada, se enmarcan dentro de las narrativas habituales de las mujeres obreras, que conforman el pilar fundamental de la vida familiar.



William Merritt Chase. *A family Call*.
Óleo sobre lienzo. 1895

A family Call (1895), de William Merritt Chase, es una escena de género mucho más burguesa, plasmada por una paleta impresionista. En verano, en la casa del artista, la esposa del mismo y otra mujer conversan amigablemente. Con su ropa elegante, amplias mangas y sombreros florales forman "una curiosa analogía con los cojines y las telas", como

comentó un crítico contemporáneo, que también se queja de que las figuras "parezcan contar para el artista casi menos que los cojines bordados y el espejo alto"; para un espectador moderno parece obvio que estas mujeres parecen ser simples objetos coleccionables, bonitos y refinados, elegantes y decorativos, a juego con la habitación en la que se hallan.

Observemos ahora una obra de Cassatt contemporánea a estas, su *Five O'Clock Tea*, de 1880. En ella se plasma una escena semejante a la que vemos en la obra de Chase, repleta de sociabilidad burguesa. Dos mujeres sentadas en un sofá con estampado floral se sitúan ante una mesa en la que se muestra un fino servicio de té de plata con tazas de porcelana. En lugar de la distancia a la que se hallan las dos mujeres de Chase, el espectador se encuentra justo al otro lado de la mesa, enfrente de las dos damas, lo suficientemente cerca como para observar con todo detalle la mano con el dedo meñique levantado con el que una de ellas sujeta su taza. Pero no se espera que así contemplemos mejor la belleza femenina o la forma en que ambas mujeres se conducen en sociedad; nosotros, los espectadores, no dominamos la escena, porque las mujeres también observan a un interlocutor invisible, que nos está vedado contemplar. Al no poder sacar en claro una narrativa concreta en la que encuadrar a estas

figuras, y también debido a que el espacio representado no pone a nuestro alcance todos los elementos de la escena, nos convertimos en observadores de detalles, y así nos encontramos fijándonos en el papel pintado, en la chimenea, en el espejo, en el juego de té, en las diferencias de estilo, de edad y personalidad entre las dos mujeres, etc. Estos últimos detalles emergen lentamente al ponderar la naturaleza de sus gestos, y, sin embargo, sentimos que la artista en cierta forma nos oculta a sus retratadas. En efecto, el rostro de la visitante, con guantes y sombrero, está irónicamente oscurecido por la taza de té, y la mujer más cercana a nosotros parece pensativa y distante, con una mano gentilmente posada ante su boca. Aunque el corte y el diseño de la ropa están claramente concebidos por una persona al tanto de las tendencias de la moda, los trajes parecen algo ajustados, como si ocultaran cuerpos voluminosos que pusieran a prueba las finas costuras. Cuanto más observamos, más nos sentimos tentados a mirar la factura de la pintura, con lo que nos damos cuenta de que cada tejido o espacio de la misma ha sido trazado con un tipo diferente de pincelada, lo que da lugar no a que nos sintamos abrumados por una ilusión de feminidad a lo Sargent, sino a que valoremos objetivamente el trabajo de la mujer que tan enfáticamente firma su obra en la parte inferior izquierda de la misma. De hecho, la marca inconfundible de las pinturas de Cassatt de esta época es la manera en la que el espacio representado en la obra refleja el espacio desde el que fue hecha, incluyendo a la artista, su pensamiento, su sentido de la organización, su Mirada, su forma de pintar y hasta su manera de interactuar con las modelos. Según Griselda Pollock, “Cassatt reconceptualiza radicalmente tres espacios: los espacios de la feminidad (su lugar social y la actividad que se pinta); el espacio de la pintura (se reprime el espacio profundo y se potencia el superficial, lo que produce un efecto de cercanía a sus modelos); y el espacio desde el que la pintura se produce. Este último es un espacio artístico e imaginativo, el de la propia artista, ocupado por una mujer autoconsciente, lo que hace que al espectador se le ofrezca un punto de vista histórica y psicológicamente femenino, pero no en un sentido estereotípico. Para poder interpretar correctamente las pinturas de Cassatt, el espectador debe reconocer la posición desde la que la artista las produjo.”⁵²⁰

⁵²⁰ Óp. Cit.



James McNeill Whistler
Arrangement in Black.
Óleo sobre lienzo. 1883

Los retratos de su cuñada, Lois Buchanan Cassatt, ofrecen otra excelente oportunidad para comparar a nuestra artista con otro de sus contemporáneos, en este caso con el afamado pintor estadounidense James McNeill Whistler. En 1883, tras su exitosa etapa europea, Lois deseaba ser retratada por su famosa cuñada; pero, por el motivo que fuera, Mary acabó declinando y recomendando en su lugar a su colega impresionista Renoir. Sin embargo, finalmente Lois Buchanan se decantó por su compatriota Whistler, que produjo un excelente *Arrangement in Black*. Lois posó en su traje de amazona, completamente negro, color que domina de manera absoluta la pintura, apenas roto por unos mínimos toques de blanco en el cuello y puños de la camisa, y por el tono piel que el artista aplica a manos y cara de la

señora Buchanan. Whistler satisface así a la perfección la fascinación que los artistas de la época sentían por los estudios en negro.



Mary Cassatt. *Lois.*
Óleo sobre lienzo. 1888

En 1888, Cassatt accedió finalmente a hacer un retrato en colores pastel de Lois vestida con un elegante traje de noche mientras teje un tapiz. Aquí, la artista retrata a una mujer de edad mediana, sentada con aplomo mientras realiza la actividad antedicha. Como vemos, la figura llena el espacio casi totalmente, comando con su corporeidad nada etérea el lienzo. Su cara es pálida pero turgente, y sus ojos oscuros no son las piscinas cristalinas e inexpresivas del retrato de Whistler, sino agudos, autoconscientes; en lugar de una mirada

vacua que sitúa a la retratada fuera de todo tiempo y lugar, los ojos de las modelos de Cassatt nos muestran a mujeres enérgicas, modernas. Las manos de Lois, por su parte, son tan expresivas como sus ojos, y muestran energía aún en la inactiva mano izquierda, que reposa sobre el marco del tapiz, pero que da la impresión de poder volver al trabajo en cualquier momento. El vestido no deja lugar a dudas sobre la clase social de la retratada, persona rica y privilegiada, pero no se constituye en símbolo de feminidad, sino de estatus. Además, el retrato que hace Cassatt de su cuñada no deja tampoco duda alguna sobre la edad aproximada de la modelo, lo que nos permite verla como una mujer real, no idealizada o alegórica, mientras que el hecho de encontrarse en pleno trabajo la presenta como una persona activa, a diferencia de la indolente patricia de Whistler.

En un nivel profundo, estructural, la obra de Cassatt vista como un todo revela un discurso sobre las distintas edades de las mujeres: infancia, juventud, edad adulta y maternidad, madurez y vejez. Estos temas no se tratan de manera abstracta, sino que se despliegan ante la artista como consecuencia de la inesperada llegada a París de su familia: su padre, madre y hermana mayor, que se instalan con ella en París en 1877. Este movimiento transatlántico arrastró de alguna manera a sus dos hermanos, Alexander y Gardner, que, junto a sus familias, comenzaron a visitar Europa de manera regular, lo que hizo que a Cassatt le resultara sencillo y natural utilizar a su familia directa y a la política como modelos. Así, durante la década de 1880, Cassatt, que sobrevivió a sus dos padres, a su hermana Lydia y a sus dos hermanos, pudo contemplar e involucrarse hasta cierto punto en los procesos de crianza, maternidad, infancia y crecimiento de sus cuñadas y sobrinos. Los temas que muestran sus pinturas que van de los años 1877 a 1891 no son tanto las inevitables reflexiones de la americana sobre estos descubrimientos íntimos como una suerte de crónica artística de los mismos; las revelaciones inesperadas se hacen interesantes para el espectador por la conjunción del ya veterano ojo de la artista con el deseo de esta de contemplar el mundo burgués de las interacciones sociales entre personas tan próximas a ella y unas a otras sin dejarse arrastrar por el sentimentalismo o por una narrativa tópica y artificiosa; se trata del punto en el que las ideas naturalistas de “sinceridad” confluyen con la clara conciencia social del mundo moderno. No contiene los ingredientes del melodrama burgués o de los folletines decimonónicos, sino que anticipa algunas de las perspicaces intuiciones de Freud sobre los poderosos significados que subyacen en los comportamientos cotidianos y ritualizados de las personas. A estas imágenes, el espectador se puede aproximar con la sensación de que algo

mundano puede constituir el centro neurálgico de algo mucho más profundo, sea esto deseo, recuerdos o pura ambivalencia.

Además de la presencia junto a ella de miembros de su familia, hubo otro factor que marcó el trabajo de Cassatt de manera determinante durante su estancia en París: nos referimos a su pertenencia al grupo de independientes que llegarían a ser conocidos como “impresionistas”. Cassatt, hastiada del injusto y anquilosado sistema del Salón, única plataforma posible para los artistas de su época de alcanzar relevancia, comenzó a exponer sus obras junto al antedicho círculo de pintores, y, de hecho, podemos afirmar que este fue un comienzo de radical novedad para ella. Inmediatamente obtuvo reconocimiento como uno de los miembros más significativos de los independientes. Si bien contribuyó con obras de gran importancia a las cuatro exposiciones impresionistas que tuvieron lugar durante su estancia en París, capitales para comprender su compromiso con la modernidad y los espacios de la feminidad, no podemos obviar las que preparó para la que debería haber tenido lugar en 1878 pero nunca se llevó a cabo. Estas pinturas se centraban en varios temas que continuarían fascinando a Cassatt durante los años subsiguientes: chicas jóvenes y niñas, mujeres leyendo y mujeres en el teatro.



Raimundo de Madrazo. *Retrato de una joven vestida de rosa*.
Óleo sobre lienzo. 1870

Entre sus retratos de niñas, debemos destacar, qué duda cabe, *Little Girl in a Blue Armchair* (1878), que comentamos ya largamente en su propio apartado. Se trata de una pintura en la que la influencia de Degas es notable, especialmente la de los pasteles del ciclo de salas de ensayo de ballet, que adquirió al completo Louisine Havemeyer por consejo de la propia Cassatt; así, la pintora amplía el fondo del espacio pictórico e introduce en su obra un blanco puro para darle más luminosidad a las ventanas, en contraste con los sutiles verdes y grises del

interior. Esta pintura es una de las imágenes más radicales de la infancia pintadas en este período; en ella están presentes la belleza y el erotismo subliminal del *Retrato de una joven vestida de rosa* (c. 1870), de Madrazo, otra de los más relevantes ejemplos de este género. El gesto un tanto amargo de la jovencita, que le da un toque de descontento, conforma la boca en un rostro cuyas características aún se están formando bajo una carnosidad infantil. La perspectiva de barrido de la sala, vista desde un ángulo oblicuo bajo delante de la pequeña revela un espacio subjetivo como visto por un niño. Podemos discernir en la pieza no solo la influencia artística de Degas, sino también la de Jan Vermeer en su representación del espacio interior.



Mary Cassatt. *Ellen Mary Cassatt in a White Coat*.
Óleo sobre lienzo. 1896

Su etapa de retratos de niñas culminó con la impresionante *Ellen Mary Cassatt in a White Coat* (1896), que ha sido comparada con la pintura de Velázquez de la Infanta Margarita Teresa (1653) que se haya expuesta en el Museo del Louvre. Vestida con un camisón blanco con bordados bajo el cual asoman sus zapatitos, la pequeña, una niña de muy corta edad, se sienta en un amplio sillón del siglo XVIII; su cuerpecito reposa en el lado derecho del mismo, y la estricta geometría de muebles y ropa acentúa el patetismo y ternura que transmiten las diminutas manos agarrando los brazos del sillón y los pies apenas esbozados pero rígidos, con los dedos

apuntando hacia arriba, que cuelgan al borde del asiento. La comparación con Velázquez es clara: se trata en ambos casos de plasmar la tensión existente entre la libertad que se supone inherente a los niños y las restricciones de clase simbolizadas en ambas pinturas por los trajes enormes, envolventes y opresivos. Contemplando este retrato, Griselda Pollock se pregunta:

“¿existe la llamada naturaleza femenina o es la idea de género una prescripción social creada para encerrar y confinar cuerpo e intelecto?”⁵²¹

En cuanto a la temática de mujeres leyendo

La mayoría de los artistas que se aproximaron a ella lo hicieron atraídos por la influencia de Jean-Honoré Fragonard y su *Young Girl Reading*, de 1776. Fragonard fue un pintor reivindicado por escritores realistas como los hermanos Goncourt, y rápidamente asimilado por Degas y otros nuevos artistas junto a varios maestros del siglo XVIII.



Jean-Honoré Fragonard. *Young Girl Reading*.
Óleo sobre lienzo. 1776



Mary Cassatt *The Reader*.
Óleo sobre lienzo. 1877

En cuanto a Cassatt, como en tantas otras ocasiones, trató el tema de manera muy personal y diferente a lo que se había hecho hasta entonces. Así, los rojos cálidos y los azules de los pasteles de Cassatt dan paso a un estudio en marfiles, blancos y rosados en su seminal *The Reader*, de 1877. Este cambio en su paleta, que ya causara profundo malestar al jurado del salón en el retrato perdido de 1875 de la hermana de la artista, “fue el paso decisivo para abandonar los modelos académicos y dejar que la luz contemporánea cambiara radicalmente sus pinturas.”⁵²²

⁵²¹ Is there a woman's nature or is the governing idea of gender a social prescription encasing and confining both the body and the intellect? Op. Cit., p. 132

⁵²² It was the decisive step to abandon the academic models and leave contemporary light to radically change his paintings, Ibid. p. 133



Mary Cassatt. *Reading Le Figaro*.
Óleo sobre lienzo. 1877-78

Sin embargo, la imagen de una mujer leyendo estaba, paradójicamente, preñada de connotaciones negativas en la pintura. En efecto, desde Fragonard a Van Gogh, las mujeres que posan leyendo lo hacen devorando novelitas sentimentales o folletines. También los novelistas más avanzados de la época, como Flaubert, nos muestran a las mujeres de sus obras, como la misma Emma Bovary, totalmente susceptibles a las bobadas y vaciedades que se narran en la ficción sentimental de la época, contrastando con el disciplinado racionalismo del

lector masculino moderno. Cassatt va a atacar ese tópico absurdo con su magnífica pintura *Reading Le Figaro* (1877-78), en la que se representa a la madre de la artista leyendo el periódico homónimo; sin duda, este va a ser el manifiesto mediante el cual la artista va a destruir esa imagen pervertida de la mujer lectora.

Monumental declaración sobre el concepto que tiene la artista sobre la feminidad, vemos a la modelo sentada en un sillón floral contra una pared marfil pálida, elementos estos que se asemejan a los introducidos en *The Reader*. La artista ha introducido también en la composición un espejo en el que el periódico se refleja parcialmente, indicando así la afinidad de intereses que unen su obra con la de su nuevo círculo artístico.



Lilly Martin. *War Spirit at home*.
Óleo sobre lienzo. 1866

El tema de una mujer leyendo el periódico no es, en contra de lo que se podría pensar, donde radica la rabiosa novedad de la obra de la americana – Lilly Martin, en su pintura *War Spirit at home*, de 1866, ya había representado a una mujer leyendo un diario para informarse sobre las víctimas de la Guerra Civil junto a su hijo y la nodriza de este, creando una narrativa sentimental para explicar la inesperada yuxtaposición de elementos – sino en la condensación de imágenes contradictorias de la feminidad, la maternidad y la intelectualidad que Cassatt introduce en su lienzo: la madre de Mary se muestra como una mujer madura pero no anciana, educada,

mentalmente activa; pese a no ser joven, viste con gusto y según la moda imperante. Sus adornos se limitan a su anillo de bodas, cuyos reflejos se pueden percibir en uno de sus dedos. La mirada de la artista fija así, y en cierto modo crea, la imagen de la matrona intelectual, en un cuadro donde tan importante es la persona retratada como la idea que con ella se quiere transmitir. En esta sinfonía perfectamente orquestada, cabe destacar el uso del color, que con sus pálidos tonos blancos ilumina la escena a la vez que la dota de gran sobriedad.

La representación de Cassatt de su madre leyendo un periódico difiere radicalmente de una pintura de temática semejante realizada por Cézanne en 1866, *Retrato del padre del artista, Louis-Auguste Cézanne*. En ella, el pintor retrata a su progenitor vestido de manera informal, con



Cézanne Louise –Auguste
Óleo sobre lienzo. 1866



Mary Cassatt. *M.R.S. Cassatt*
Óleo sobre lienzo. 1889

gorra, chaqueta de estar por casa y pantuflas, leyendo no su periódico habitual, sino *L'Événement*, publicación en la que el amigo del pintor, Emile Zola, publicaba artículos en defensa de Manet y otros artistas de la nueva tendencia radical parisina a la que Cézanne aspiraba a unirse. La imagen resulta agresiva, ya que Louis-Auguste se oponía fuertemente a la vocación de su hijo; así, el artista sienta a su padre de forma precaria cerca del borde de la silla e inclina la perspectiva del suelo como para indicar la precaria situación del retratado, efecto que se ve aumentado por el contraste entre las pesadas piernas y zapatos de su padre y los delicados soportes de la silla en la que se sienta. La pintura enmarcada que se exhibe en la pared del fondo es una naturaleza muerta completada por el propio Cézanne poco antes de realizar el retrato que nos ocupa, y es utilizada aquí como prueba de sus logros artísticos. Con esta obra, el artista pretende distanciar su figura de la de su padre, defendiendo así la veracidad del personaje que él mismo había creado: duro, trabajador, rebelde y autoexiliado del hogar burgués dominado por su padre. Sin embargo, Cassatt, en su obra, pretende incidir en la continuidad existente entre su persona y la de su madre; al retratar a esta como una persona madura, autosuficiente e intelectualmente inquieta, invita al espectador a adivinar en ella la presencia de la hija que engendró y que tan agudamente la representa.

Como colofón a esta serie de imágenes de la madre de la artista como intelectual tenemos el último retrato que de ella pintó su hija en 1.889. En él, se nos muestra una visión agotada y drenada de Katherine Kelso, que apenas había logrado sobrevivir a una enfermedad casi fatal. En esta pintura extraordinariamente tierna apreciamos las marcas que tanto los achaques como la edad han ido dejando en la una vez vigorosa anciana; de un riguroso negro, apenas roto por el camafeo que pende de su cuello y por un chal color crema con el que se protege del frío, en su rostro aún afectado por la dolencia podemos apreciar las líneas y arrugas de la vejez cariñosamente trazadas por su hija. Una vez más, sus manos son lo más revelador de la pintura: en vez de mostrarse activas como antaño, aparecen en reposo, una de ellas sujetando un pañuelo y la otra apoyada sobre su rostro, pues, aunque esta vez Katherine Kelso no lea, la anciana posa en la clásica postura del pensador, iconográficamente ligada a la melancolía y a la muerte.

III.8. EL ESPACIO DOMÉSTICO EN LA OBRA DE CASSATT

III.8.1. Entre el retrato y la pintura de género

En 1877 los padres de Mary Cassatt, Robert y Katherine Kelso, dejaron Filadelfia para instalarse con su otra hija, la hermana de la artista, Lydia, en París, a unos pocos bloques del estudio de Mary en la plaza de Pigalle. Entre la casa de la familia y su estudio, Cassatt pasaba por el Café de la Nouvelle Athènes, frecuentemente frecuentado por el grupo impresionista, afincado en esa área. El escritor George Moore, muy cercano al círculo de los impresionistas, recordaría muchos años después que “entre los pintores impresionistas, había una inglesa, o quizás una americana, Mary Cassatt. No iba a la Nouvelle Athènes, cierto, pero vivía en el Boulevard Extérieur, a unos cuantos minutos a pie de la Place Pigalle, y solíamos verla cada día.”⁵²³

Sin embargo, al poco tiempo, en 1879, la plácida vida familiar se tornó en zozobra y preocupación: a Lydia se le había diagnosticado la enfermedad de Bright, sin cura conocida, y el dolor que la afección le causaba aumentaba lenta pero constantemente. Hasta su muerte, acaecida en 1882, Lydia iba quedando progresivamente confinada al recinto doméstico. Las responsabilidades de Mary crecieron grandemente, puesto que no solo no podía contar ya con la ayuda de su hermana en el hogar, sino que también tenía que cuidar de esta. Este cambio en su vida personal, volcada cada vez más hacia el cuidado de su casa y de su familia, quedó reflejado en su arte, de tal manera que el tono de su trabajo comenzaría a ser más meditativo e interiorizado.

Como hemos apuntado una y otra vez, a Mary Cassatt, como a las demás mujeres de su clase social, le estaban restringidos los espacios a los que podía acceder y, por tanto, los temas que retratar. Su mundo era mucho más estrecho y lleno de reglas y convenciones que el de los artistas masculinos. Las mujeres respetables no visitaban con frecuencia los cafés pintados por Edouard Manet, y no tenían acceso ni a los camerinos de los teatros ni, obviamente, a los burdeles representados por Edgar Degas. Sin embargo, hay que subrayar que los temas que Cassatt representó con mayor dedicación y constancia no le fueron impuestos en modo alguno. Para la artista, plasmar el mundo familiar y las actividades

⁵²³ Sobre las varias residencias y estudios de Cassatt en París, ver “Cronología.” George MOORE, *Reminiscences of the Impressionist Painters* (Dublin 1906). p. 36

centrales de la vida de las mujeres de clase media y alta - sus vestidos, sus entretenimientos, el ritual de recibir a parientes y amigos en el hogar, y, sobre todo, la forma en la que creaban y cuidaban un ambiente hogareño crucial para la familia – representó la cúspide natural de su evolución como pintora y retratista.

Tengamos en cuenta las circunstancias de la vida de Cassatt: hablamos de una mujer soltera en una época en la que, como podemos comprobar consultando el censo francés entre 1851 y 1896, la soltería femenina es ciertamente rara. Así, hablamos de un porcentaje de entorno al 12 por ciento en mujeres de más de 50 años; además, estas damas habitualmente vivían con sus padres y, conforme estos envejecían, asumían sus responsabilidades, frecuentemente tomando el puesto reservado a las madres como cabeza de las tareas domésticas.⁵²⁴ Así pues, no resulta sorprendente que la temática de la organización, relaciones, personal y rituales del hogar burgués resultaran un tema interesante para Cassatt, por lo conocido y también por lo apropiado. Pero además, el principal interés de Mary Cassatt, la exploración de la vida moderna, podía satisfacerse sin problemas en este microcosmos doméstico. El universo privado del hogar, en efecto, proporcionaba a Cassatt – así como a los demás impresionistas - abundantes escenas de actividades cotidianas, como bañarse, vestirse, el cuidado de los niños, la recepción de las visitas, etc., a la par que ofrecía una ventana a través de la cual adentrarse en las industrias relacionadas con tales actividades, como lavanderías y tiendas de sombreros. Las pinturas de Cassatt que retratan este entorno son, de hecho, completamente cosmopolitas, mostrando todo lo que París tenía para ofrecer en cuestión de moda y arte, áreas en las que era líder mundial indiscutible en la época. La modernidad de las escenas domésticas de Cassatt se demuestra en sus sorprendentes paralelismos con multitud de láminas presentes en las revistas de moda contemporánea. Por ejemplo, en el memorable retrato que hace a su hermana, podemos ver a Lydia luciendo un sombrero (probablemente de fieltro) que, con su lazo negro, su pájaro, su ala doblada hacia arriba y su alto remate, es en todo semejante a uno aparecido en una ilustración de *Le Moniteur de la Mode*.

⁵²⁴ Ver Michelle Perrot: "Roles and Characters" in Perrot. Arès, Duby p.255, y Bonnie Smith *Ladies of the Leisure Class: The Bourgeoisies of Northern France in the 19th Century* (Princeton .N.J.1991)



Mary Cassatt. *Tea at five o'clock*. Óleo sobre lienzo. 1880

Para dar vida a sus escenas íntimas, la artista utiliza una paleta predominantemente azul, marrón y rosa (en las revistas, los colores azul y rosa se utilizaban para avivar las ilustraciones de moda). En la pintura *Tea at five o'clock*, podemos ver a dos mujeres en un espacio interior lleno de detalles domésticos en los que deleitarse: plata,

porcelana, superficies reflectantes... El ojo del espectador también se detiene en los diseños del papel pintado a rayas, en el estampado floral de la tapicería y en la textura de las telas de los vestidos. La profundidad del espacio pictórico se aplanan por patrones que se cruzan, y la habitación es recortada por la artista con el fin de destacar las figuras. *Tea at five o'clock* no versa, evidentemente, sobre el mundo de la moda, pero a Cassatt le atrae la idea de mostrar los vestidos de las damas, apropiados para llevar después del mediodía en un ambiente distendido, remarcado por la pose casual de las modelos, una de las cuales, la visitante, se distingue de la dueña de la casa por los guantes que porta. Enmarcadas en la diagonal que forman la mesa y el juego de té, los trajes forman parte destacada del diseño general, del color y de la composición del cuadro. *Tea...* no es un retrato, o, al menos, no es solo eso: una mujer se ve de perfil, mientras que la otra sostiene una taza de té que oscurece su rostro. A través de tales medios, así como de los títulos que dio a sus composiciones (la presente incluida), Judith Barter considera que “las escenas domésticas de Cassatt se encuentran a medio camino entre retratos y pinturas de género, haciendo estas experiencias universales más específicas, y haciendo hincapié más en las actividades que en las personalidades de las retratadas.”⁵²⁵

⁵²⁵ Cassatt located her domestic scenes between portraiture and genre, making these experiences universal rather than specific and emphasizing activities rather than personalities. Op. Cit P. 57

III.8.2. La influencia del arte japonés

El énfasis creciente en los patrones superficiales y en el estrechamiento del campo espacial en “Tea...” y en otras obras de aquella época de la artista revelan la influencia de otro tipo de arte gráfica, que estaba teniendo por aquel entonces un impacto enorme en el arte parisino, así como en el del resto del mundo: el grabado en madera japonés. Con la apertura de Japón al oeste, en la década de 1860, una inundación de objetos - marfiles, esmaltes, porcelanas, bronce, brocados de raso, lámparas, etc. - llegó a los expectantes mercados parisinos, que respondieron entusiásticamente.



Mary Cassatt. *On a balcony*.
Óleo sobre lienzo. 1878-79

Entre los admiradores y coleccionistas de este tipo de mercancías⁵²⁶ se encontraban artistas como Braquemond, Carolus-Duran, Degas, Fantin-Latour, Manet, Monet, Stevens y Tissot, y escritores como Jules Champfleury, los hermanos Goncourt y Zola.

En 1883, Louis Gonse, redactor en jefe de la *Gazette des Beaux Arts* publicó en dos volúmenes su estudio bellamente ilustrado sobre el tema titulado *L'Art japonais*. Por su parte, Theodore Duret, buen amigo de Manet y conocido de Cassatt, viajó a Japón a principios de la década de 1880 y volvió a Francia con más de 1,300 grabados (hoy alojados en la Bibliotheque Nationale de París). Después, publicaría numerosos artículos en los que relacionaría las estampas japonesas con el arte impresionista, apuntando “intereses compartidos respecto a temas cotidianos y preferencia por los colores primarios.”⁵²⁷ En efecto, durante más de un siglo, los artistas japoneses habían utilizado las xilografías a color

⁵²⁶ En el pabellón japonés de la exposición Universal de 1878 se reunió una cantidad enorme de coleccionistas de arte asiático, como Theodore Duret o Emile Guimet. La *Gazette des Beaux Arts* informó detalladamente sobre las actividades de estos coleccionistas.

⁵²⁷ Ver Enest Chesneau: “Le Japón a Paris” *Gazette des Beaux Arts* 18 (1878), p. 385.

para difundir retazos de un lado pintoresco y un tanto oculto de la vida cotidiana en Edo (actual Tokio): el teatro y el burdel. Estas obras, llamadas ukiyo-e (pinturas del mundo flotante) por los japoneses, permiten al espectador imaginar la vida de los actores y las rutinas diarias de las cortesanas del misterioso país oriental; de factura impecable y apariencia exótica, estos grabados fueron particularmente admirados y recopilados por artistas de la generación de Cassatt, quizás porque eran más asequibles que otros objetos y obras de arte importados de Japón. Hacia mediados de la década de 1.870, se podían adquirir en varias galerías pequeñas, especialmente en las de Siegfried Bing y Tadamasa Hayashi; una década más tarde, estaban disponibles en numerosas tiendas de los departamentos más lujosos de París: Printemps, Bon Marche y Louvre.

A principios del siglo XX, Cassatt poseía cerca de dos docenas de grabados japoneses en bloques de madera, obra de artistas como Eisen, Hiroshige, Hokkei, Kiyonaga o Utamaro, además de atesorar lo que creía un juego de té japonés (en realidad era chino), así como una serie de platos de porcelana inspirados en modelos japoneses que el artista Félix Braquemond había diseñado en 1879, y varias lámparas chinas.

El intenso estudio que Cassatt dedicó a las estampas japonesas contribuyó a enriquecer el lenguaje visual que estaba desarrollando para crear imágenes directas, frescas y atractivas de la vida doméstica. Como otros artistas del círculo impresionista, asimiló y reinterpretó rápidamente una serie de aspectos del arte japonés, como son el uso de los patrones decorativos, las composiciones asimétricas, la ruptura con la perspectiva tradicional occidental, y el uso de contornos fuertes, formas aplanadas y audaz coloración. Debió complacerle mucho la opinión del crítico Armand Silvestre, que, escribiendo sobre las obras presentadas en la quinta exposición impresionista, elogió la forma en que las peonías enmarcan a la modelo de *On a Balcony*, como una “auténtica imagen del arte



Claude Monet *Camille Monet in Japanese Costume*. Oleo sobre lienzo. 1876.



Edard Degas. *Fan Mount: Ballet Girls*. Acuarela, plata y oro sobre seda. 1879

japonés en la ausencia de distancia espacial y en la feliz mezcla de colores en gamas completamente deliciosas.”⁵²⁸

III.8.3. La moda de los abanicos

En la década de 1880, la moda por todo lo japonés se muestra claramente en la proliferación de temas afines al arte nipón en pinturas impresionistas; quizá el más sobresaliente sea el retrato realizado por Monet en el que representa a su esposa, Camille, en traje japonés. En 1882, poco después de que Cassatt realizara su serie de “cuadros de palcos”, que, como hemos visto, están repletos de abanicos abiertos y cerrados, el escritor Octave Uzanne publicó un libro titulado *El Abanico*, formando parte de una serie de estudios que realizó sobre el atuendo femenino y sus atributos. Un nutrido grupo de artistas, como Degas, Fantin-Latour, Forain o Pissarro, siguiendo prototipos del lejano Oriente, pintó composiciones en forma de abanico; tales obras eran a menudo muy estimadas para la decoración de interiores.



Mary Cassatt. *Lady with a fan*.
Óleo sobre lienzo. 1880

En otras pinturas, los abanicos forman parte de la composición y cuelgan como cuadros en la pared, como en el retrato de Berthe Morisot en el que aparecen ella y su hermana bajo un prominente abanico enmarcado. Cassatt no se vio ajena a esta moda, y para la exposición impresionista de 1880 presenta su *Lady with a fan*, que recibió buenas críticas, si bien los críticos en general prefirieron su *Woman Reading*, en la que los objetos se subordinaban a la figura y no al contrario. Cassatt, sin embargo, estaba segura del acierto de la estructura compositiva de *Lady with a fan*, y a lo largo de su carrera utilizaría

⁵²⁸ Citado por Judith Barter 1876 en Óp. Cit. p. 58

una y otra vez este tipo de composiciones, en los que una figura central se ve equilibrada por una envolvente.

El interés de los impresionistas por las nuevas ideas se ve así plasmado en las obras de Morisot, Cassatt y Monet, pero “mientras que este último no ve en los abanicos y demás motivos orientales nada más que un ornamento novedoso y espectacular, Cassatt y Morisot introducen estos elementos por razones que van más allá de la meramente decorativa. A diferencia del retrato de la esposa de Monet, que hace hincapié en los símbolos materiales para construir la imagen de una mujer elegante, ni Cassatt ni Morisot permiten que estos detalles sean los que definan la feminidad de sus retratadas, sino que solo son una parte de un todo donde miradas, vestidos, poses y colores juegan también un papel fundamental.”⁵²⁹

III.8.4. El renacimiento del rococó (1878-1883)

En el *Retrato de Madame J.*, Cassatt se hace eco de otra tendencia de la época: en efecto, Madame J. se sienta en un *fauteuil Marie Antoinette*, un sillón bajo, ricamente tapizado con una tela floral, que evoca el naturalismo y la ligereza de los prototipos del siglo XVIII.



Mary Cassatt. *Portrait of Madame J.*
Oleo sobre lienzo. 1879-80

Este nuevo interés por el arte rococó que, como veremos, no solo afectó a Mary Cassatt, fue alentado, en gran medida, por las actividades de la Unión Central de Artes Decorativas de París que, entre 1878 y 1883, organizó exposiciones de dibujos, tapices, cerámicas y muebles con el fin de elevar las artes decorativas a la categoría de Bellas Artes y unificarlas con estas. Estos objetivos fueron compartidos por la organización inglesa análoga, y hubo una verdadera renovación del interés por la artesanía y las artes aplicadas en Inglaterra y América del norte; pero, a diferencia de los artesanos ingleses, que a menudo buscaban

⁵²⁹ Higonnet, 1992- p. 144-45. *Berthe Morisot's Images of Women*. Cambridge, Mass.

fuentes de inspiración preindustriales, sobre todo medievales, sus homólogos franceses intentaron resucitar la producción artesanal del antiguo régimen, pues, para muchos, el siglo anterior a la revolución, es decir, el siglo XVIII, representaba el apogeo de la producción francesa decorativa, cuando los poderosos gremios de artesanos, apoyados por el patrocinio real, llevaban a cabo objetos exquisitos armoniosamente diseñados para encajar en sus respectivos entornos.

En París, un grupo seminal de aficionados y coleccionistas de estos objetos, incluyendo a Philippe de Chennevières, Gustave Dreyfuss y Edmond de Goncourt, entre los cuales se encontraban también varios fanáticos del arte japonés, promovieron exposiciones de los mismos, como las celebradas en el Museo de Artes Decorativas entre 1879 y 1882, e incluso fundaron la revista mensual *Revue des arts decoratifs*.

A mediados de 1880, dos firmes defensores del arte de Cassatt, el ministro de Bellas Artes Antonin Proust y el crítico Roger Marx, promovieron el renacimiento del rococó y de todos los modelos basados en este movimiento artístico. Judith Barter comenta que “todos estos esfuerzos ayudaron a las artes decorativas a alcanzar una nueva importancia, y demuestran que el énfasis en los objetos asociados con la feminidad en la obra de Cassatt de los últimos años de la década de 1870 y en la de 1880 era parte de un fenómeno social y cultural más amplio.”⁵³⁰



Jean Honoré Fragonard. *The Reader*.
Óleo sobre lienzo. 1776

Es evidente que las mujeres de la clase social de Cassatt se preocupaban por la decoración de sus ambientes domésticos, pero la artista iba un paso más allá: adquirió un *secreter* Louis XVI y un escritorio de la misma época. En su dormitorio lucía una cama

⁵³⁰ "All of these efforts helped the decorative arts to reach new importance and demonstrate that the emphasis on objects associated with femininity in the work of the late 1870S and 1880s Cassatt was part of a larger social and cultural phenomenon" Op. cit. p. 60

pintada de verde del siglo XIX, de estilo rococó. La pintora tenía la creencia de que una mujer de distinción y elegancia es definida por la manera en que se comporta y en los objetos de los que se rodea. May Alcott describe así el estudio de Cassatt en el número 9 de la calle Laval en 1876, cuando fue invitada allí a tomar el té junto a otras amigas norteamericanas: “tomábamos esponjosas tartas de crema y bombones con pasteles franceses, mientras nos sentábamos en sillas talladas, rodeadas de alfombras turcas, con soberbios tapices como fondo y hermosas pinturas en las paredes que nos miraban desde sus espléndidos marcos. Estatuas y artículos de lujo llenaban los rincones, y el conjunto se encontraba iluminado por una antigua lámpara de araña. Bebimos chocolate en unas tazas de porcelana de calidad excelente, servidas en un aparador indio, sobre un mantel bordado hecho de un material pesado. La señorita Cassatt estuvo tan encantadora como siempre, combinando en su conjunto dos tonalidades de satén marrón y rojo, muy alegres.”⁵³¹

La obra de Cassatt también debe una cierta deuda al rococó. En efecto, la artista admiraba los pasteles de los maestros del siglo XVIII, como Jean Baptiste Simeon Chardin y Maurice Quentin de La Tour, y llegó a modificar su técnica para imitar los efectos que lograron. En muchos de sus retratos de mujeres leyendo no solo emula los vestidos del siglo anterior, sino que también trata de alcanzar la espontaneidad y la delicada sensibilidad de artistas como Jean Honoré Fragonard y Jean Baptiste Greuze. En *Woman Reading*, expuesta por primera vez en 1879, la joven modelo lleva un vestido y un casquillo de inspiración del siglo XVIII. Además, la pintura exhibe la influencia del rococó en su paleta de colores: immaculados blancos acentuados con toques de rosa y azul, pequeñas áreas de rosa escarlata y verde grisáceo. Sin embargo, Cassatt mantuvo la estructura firme y aplanada del campo visual, que eran las señas de identidad de su modernidad.

Sin embargo, la mayoría de los críticos franceses de la época no fueron capaces de entender el interés de Cassatt por el arte del siglo XVIII o su interpretación del mismo; reaccionaron negativamente a la fuerza innata de su dibujo y a la solidez de sus formas, que no consideraban rasgos femeninos ni franceses. Comparaban a menudo su destreza con la de Berthe Morisot, cuya "alegría, elegancia y desenvoltura" consideraban particularmente

⁵³¹ fluffy cream cakes and chocolate, with French cakes, while sitting on carved chairs, all Turkish rugs, with superb tapestries as a background, and fine pictures on the walls looking down from their splendid frames. Statues and luxury articles filled the corners, the whole being lighted by a great antique hanging lamp. We sipped chocolates from superior china, served on an India waiter, upon an embroidered cloth of heavy material. Miss Cassatt was charming as usual in two shades of brown satin and red, being very lively Citado in *Modern Woman* July Baxter p. 80

francesas.⁵³² Compararon las pinceladas amplias y delicadas de Morisot a las de Fragonard. Alabaron su paleta de sutiles blancos, rosas y grises como femenina, luminosa y encantadora; en contraste con el arte de Morisot, el *Tea...* de Cassatt, que la artista presentó en la exposición impresionista de 1880, resultó para el prestigioso crítico y coleccionista Charles Ephrussi, una suerte de composición “a la inglesa” algo sosa; sin embargo, esta misma cualidad sajona de la obra hizo que fuera admirada por otros, como Duranty, que declaró al ver la pintura que “este sentido de elegancia y distinción tan inglés en una artista americana es un mérito que requiere una atención especial.”⁵³³

En estas objeciones a la obra de Cassatt existe, sin duda, un cierto chauvinismo típicamente francés, puesto que la pintora era etiquetada como afín a Inglaterra por una serie de razones: hablaba inglés y abordaba ciertos temas frecuentemente relacionados con los pintores británicos, como eran las escenas familiares y ciertas actividades como el consumo diario de té (a pesar de que en Francia esta actividad casi ritual había llegado a ser popular entre las clases altas, y era signo de distinción). El caso es que muchos críticos establecían estas comparaciones; así, Joris Karl Huysmans menciona específicamente la afinidad existente entre el estilo de las obras presentadas por la americana a la exposición impresionista de 1881 y el del cuadro de John Everett Millais *Hearts Are Trumps*, por su composición y rigurosa atención al detalle. Y, en efecto, no se puede negar que los bosquejos rigurosos, las composiciones estructuradas y la paleta sobria son elementos de los que hace gala la americana en sus escenas de género (en sus cuadros de tema operístico, contemporáneos a estos, utiliza sin embargo una paleta más viva, en la que predominan los amarillos y los verdes), acercándose así mucho más al estilo contenido e íntimo de los artistas ingleses que al de los franceses, que preferían tonos más brillantes y formas libremente definidas. En opinión de *Huysmans*, este estilo dota a sus interiores domésticos de “la más efectiva comprensión de la vida tranquila (...) [y] una profunda sensación de intimidad.”⁵³⁴

⁵³² Para más información ver *Comparisons of Cassatt's and Morisot's art*, Ephrussi, 1880; Echerac, 1880 y Burty, 1880

⁵³³ Duranty, 1879

⁵³⁴ EPHRUSI, Charles, “Exposition des artistes independents”, *Gazette des beaux-arts*, 21, 373 (May I) pp. 485-488 (Berson, 1966, vol I. pp.- 277-79)

Ciertamente, la intimidad era parte de una larga tradición con la que Cassatt estaba bien familiarizada, pero sería muy reduccionista afirmar que su inspiración era enteramente inglesa. Mucho más justo sería convenir en que la americana sentía profunda admiración por los interiores domésticos plasmados por los maestros holandeses del siglo XVII, como Vermeer, y por los franceses del siglo XVIII, como Chardin; en efecto, Cassatt se sentía fuertemente atraída e identificada por la verosimilitud y la tranquilidad que estos grandes pintores sabían transmitir al plasmar sus escenas cotidianas, habitualmente protagonizadas por mujeres,



Jan Vermeer. *The Lacemaker*.
Óleo sobre lienzo. 1660-70

así como por su habilidad a la hora de representar los objetos más vulgares del ajuar doméstico. En estas pinturas, en especial en las de la escuela holandesa, se componían escenas diversas mediante cuadrículas verticales y horizontales, y las ventanas y puertas proveían espacios psicológicos que separaban el exterior del interior, incitando así al recogimiento y a la tranquilidad, a la vez que permitían a sus protagonistas asomarse al mundo exterior a través de estos elementos para darse un respiro sin por ello abandonar el trabajo. No obstante, y aunque es fácil rastrear las influencias de Cassatt en la obra de estos artistas pretéritos, la americana incorporó a sus composiciones objetos y elementos contemporáneos y muy de moda, como chimeneas, paredes empapeladas, espejos o abanicos, con el objeto de dar un ambiente de feminidad a dichos espacios.

Lydia Seated at an Embroidery Frame y The Embroidery: una comparación

En Cassatt, las representaciones de mujeres en inactividad son relativamente raras. Muy a menudo, sus modelos están absorbidas en actividades solitarias, sean estas lúdicas o productivas; este último es el caso de *Lydia Seated at an Embroidery Frame* (1880-1881), tal vez inspirada en la obra de Vermeer *The Lacemaker*. La popularidad de la costura a finales del siglo XIX derivó de la asociación de esta actividad con la de la artesanía y el renacimiento del rococó. Henri Fantin-Latour, a su vez, expuso una composición con un tema similar en el salón de 1.881, en la que demuestra sus finísimas maneras. De lo más destacable resulta la conexión entre los ojos y la mano de la modelo, así como el uso atenuado de la luz, que recae sobre la mano izquierda de la retratada, en lugar de en la cara, que apenas se vislumbra entre las sombras. El punto de enfoque de Cassatt es semejante, pero, en contraste con la obra de Fantin-Latour, su imagen se ve animada por una paleta de tonalidades mucho más



Henri Fantin-Latour. *The Embroiderers*.
Óleo sobre lienzo. 1881



Mary Cassatt. *Lydia Seated at an Embroidery Frame* Óleo sobre lienzo. 1880-81

ligeras y coloridas; todo el lienzo se compone de fuertes pinceladas que, al contrario que las sutiles de Fantin-Latour, transmiten un efecto de energía mental y física: la cara de Lydia, la modelo, expresa concentración, y las rápidas pinceladas que definen sus manos sugieren movimiento hábil y constante. Como Anne Higonnet señala, “Cassatt y Morisot eran

conscientes del equilibrio de poder entre las mujeres y los objetos de sus pinturas.”⁵³⁵ En efecto, las mujeres burguesas que representa Cassatt no se definen por los objetos que las rodean o con los que trabajan, sino que interactúan con ellos y los dominan.

⁵³⁵ “Both Cassatt and Morisot were conscious of the balance of power between women and objects in their paintings.” *On objects in the work of Morisot and Cassatt*. Ver Higonnet 1992, p. 154-155

III.10. CASSATT Y SUS CONTEMPORÁNEOS: MUNDOS DIFERENTES

Los interiores de Cassatt constituyen microcosmos de la vida urbana en París, así como núcleos de los intercambios sociales que cimentan los vínculos afectivos entre los miembros de una familia. Sin embargo, cuando las protagonistas de sus cuadros se entregan a la introspección tranquila o a alguna actividad solitaria, estos ambientes pueden convertirse en algo hasta cierto punto asfixiante.

En los primeros grabados de la artista, los patrones por los que rige sus composiciones son particularmente restrictivos. La artista construye su notable *Interior Scene* de tal manera que la silla y el suelo se inclinan hacia arriba de manera desconcertante, y las figuras, los muebles y hasta el estampado se aprietan unos contra otros. Como para escapar de ese espacio agobiante, la figura erguida (una invitada a la casa, como se puede ver por el sombrero y los guantes que lleva puestos) empuja hacia adelante su silla. El único alivio que podemos hallar aquí es la ventana contra la que se recorta la silueta de la invitada; pero ella se aparta de la misma, volviendo al espacio interior.



Mary Cassatt. *Interior Scene*.
Punta seca. 1880



Gustave Caillebotte. *Man in a balcony*.
Óleo sobre lienzo. 1880

Esto contrasta vivamente con el hábito de otros impresionistas de retratar a sus modelos mirando por las ventanas hacia el exterior del espacio que ocupan, como puede verse en la pintura de Gustave Caillebotte *Man in a balcony*. Curiosamente, las mujeres de Cassatt se ven atraídas por la luz que emana de los espacios que dan al exterior, pero rechazan la idea de mirar a desde ellos.



Mary Cassatt. *Young Girl at a Window*
Óleo sobre lienzo. 1878

Ejemplos paradigmáticos de esto son *Woman standing holding a fan* y *Young Girl at a Window*, pinturas en las cuales las modelos miran hacia abajo en lugar de hacerlo hacia afuera. El sentimiento de claustrofobia que transmiten grabados como *Evening*, así como el uso de la luz y las sombras que se hace en ellos con el fin de evocar un cierto estado de ánimo ejercieron no poca influencia en otros artistas de finales del siglo XIX, como en las asfixiantes pero seductoras pinturas domésticas de Edouard Villard y de otros artistas del grupo Nabis.

El tratamiento de las manos de las mujeres por parte de Cassatt supone un detalle quizás menor pero de cierta importancia para adentrarnos en la psicología de la artista y descubrir qué es lo que nos quiere transmitir. En esto Cassatt

también difiere de muchos de sus contemporáneos, ya sean estos retratistas o ilustradores de revistas de moda. En este último caso, las láminas de las publicaciones de la época suelen mostrarnos a las modelos con las manos sobre el regazo o la falda, inactivas o sujetando un abanico u otro objeto. Incluso en los retratos de mujeres, como *Two sisters in a couch*, que entre 1870 y 1880 realizó una artista de la sensibilidad de Morisot podemos percibir esta misma condición otorgada a las manos de meros objetos decorativos que permanecen ociosos; las enérgicas manos que plasma Cassatt en sus obras nos muestran



Berthe Morisot. *Two sisters in a couch*.
Óleo sobre lienzo. 1870-80

ejemplarmente su implicación en una vida activa: en efecto, en contraste con lo que resultaba apropiado para las damas francesas de su época, Cassatt usaba sus manos no solo para expresarse, sino también para trabajar con ellas.

Así, resulta curioso que en el retrato que Degas hizo de la artista - una de sus obras con temática “de sombreros” -, en el que Cassatt se inclina hacia adelante, de manera enérgica pero natural, en una silla, sus manos figuren de manera destacada, pero se vean ocultas por sus *cartes de visite*, que se extienden como si fueran el abanico de uno de sus cuadros de palcos.⁵³⁶ El crítico Félix Feneón ya destacó en su día la presencia de las manos en los cuadros de Cassatt, si bien quizás no se dio cuenta de todo lo que la artista pretendía expresar con ellas; refiriéndose a sus grabados en color destaca “esas grandes y hermosas manos masculinas con las que Cassatt gusta dotar a sus mujeres.” Continúa Feneón afirmando que estas tienen “una función decorativa, especialmente cuando se superponen a figuras de niños desnudos. Perturban las líneas, y luego se funden con ellas para crear inesperados arabescos.”⁵³⁷ Está claro que el famoso crítico anarquista entendió bien el sentido artístico de estas extremidades, pero no tanto otros sentidos más profundos.



Edgar Degas. *Mary Cassatt Seated, Holding Cards*.
Óleo sobre lienzo. 1880-84

⁵³⁶ Véase HIGONNET, 1992, pp. 135, 155-156: Cassatt a Emilie Sartain, en Matthews, 1984, p. 114

⁵³⁷ And always these large, beautiful, masculine hands that Cassatt likes to give her women, have decorative functions, especially when set against the bodies of naked infants; they disturb the lines, then blend with them to create unexpected arabesques”, Feneón, 1892. También mencionado en Boston, 1989, p. 72



Mary Cassatt. *The Child's Bath*.
Óleo sobre lienzo. 1893

En efecto, las manos juegan un papel vital en los cuadros sobre temas maternos de Cassatt, en los que el contacto entre niños y adultos, a menudo reforzado por brazos que rodean el cuerpo infantil, transmite un sentimiento casi palpable de protección e intimidad. Ejemplo paradigmático es el cuadro *The Child's bath*, en el que las manos fuertes y maduras de la madre o nodriza se yuxtaponen con las del niño, titubeantes, menos seguras.

Pero quizás las diferencias entre la americana y sus colegas contemporáneos se aprecien mejor si comparamos la visión de la artista con la de su camarada impresionista e íntimo amigo Edgar Degas.

Por ejemplo, podemos comparar a la visitante retratada por Cassatt en *Interior Scene*, grabado al que antes aludimos, con el desnudo femenino que da la espalda al espectador en el monotipo de Degas del mismo periodo conocido como *Room in a Brothel* (“Habitación en un Burdel”), con el que muestra sorprendentes semejanzas, sobre todo en la pose de la modelo; pero, mientras que la habitación del grabado de Cassatt, con sus muebles y cortinajes en las ventanas, muestra un espacio doméstico en el que la visitante, apropiadamente vestida para pasar una tarde agradable, se nos presenta de frente, en el deprimente y crudo interior de Degas, la anónima chica ni siquiera muestra sus rasgos a la audiencia. Así pues, a pesar de que ambos artistas se interesaran por temas semejantes – teatros, personas bañándose, escenas de interior – su



Degas. *Room in a Brothel*.
Óleo sobre lienzo. 1879

tratamiento de los mismos es totalmente diferente. El monotipo de Degas plasma el ambiente en el que tiene lugar el tráfico sexual entre hombres y mujeres; el grabado de Cassatt muestra un espacio hogareño en el que las damas de la burguesía pueden intercambiar confidencias. Así, cada uno de ellos retrató un mundo que el otro no podía concebir. Ambas imágenes se realizaron alrededor de los años 1879-1880, en el transcurso de los cuales Degas y Pissarro trabajaban estrechamente para dar a la imprenta una nueva publicación, *Le jour et la nuit*.⁵³⁸ Este título sugiere varios significados; entre ellos, el blanco y negro de los grabados que iban a reproducirse en su interior, y también las actividades nocturnas y diurnas que Degas y Cassatt, sobre todo y respectivamente, iban a representar, cada uno desde su punto de vista, masculino el primero y femenino el segundo. Así, los grabados diurnos de Cassatt representarían el mundo de la mujer. Los temas nocturnos que Degas se encargaría de plasmar, el de los hombres, puesto que solo ellos podían acceder a este universo.

Sin embargo, pese a estas diferencias, Degas y Cassatt también tenían puntos en común. Frecuentemente tachado de misógino, Degas, como Norma Broude observa “puede haber sentido cierta simpatía no solo hacia su independiente amiga Cassatt, sino también, hasta cierto punto, hacia el feminismo en



Edgard Degas. *Interior*. Óleo sobre lienzo. 1868

general.”⁵³⁹ En una fecha tan temprana como 1868, pintó la psicológicamente intrigante *Interior*,⁵⁴⁰ en la que se representa a un joven de clase media completamente vestido y a una sirvienta que solo lo está parcialmente. El hombre se reclina contra la puerta de entrada, como para impedir que la mujer escape; esta se sienta cerca de una cama y de una caja abierta, quizás de costura, que, forrada en rosa, puede que represente su virginidad perdida. El hombre es posible que sea tanto su señor como su agresor sexual (probablemente las dos cosas), dado

⁵³⁸ Ver T. M. SHACKELFORD, *Mary Cassatt : Modern Woman*, VV-AA. Op. cit pp. 118-125

⁵³⁹ “May have been sympathetic not only to his independent friend Cassatt, but, to a certain degree, to feminism as well”- BROUDE, Norma “Edgar Degas and French Feminism. C 1880: The Young Spartans, the Brothel Monotypes, and the Bathers Revisited”, *The Art Bulletin*, 70, 4 (Diciembre 1988) p. 647

⁵⁴⁰ HIRSHLER, Erika *Mary Cassatt Modern Woman*, VV-AA Op. Cit p. 196

que, aunque la narrativa exacta de la obra no está clara, la tensión sexual de la misma es innegable; tanto es así que la pintura recibió también el nombre de “La violación” cuando fue puesta a la venta por Durand Ruel en 1906, lo que sorprendió mucho en su día a la propia Cassatt, que escribió a Louisine Havemeyer que no comprendía cómo el marchante podía haber puesto a la obra tan “ofensivo” nombre. Resulta, sin embargo, mucho más interesante otro comentario hecho por la propia Cassatt a su amiga, en el que comenta que Degas le había contado que lo que pretendía era representar una “violación moral”. Si Degas tenía tal sensibilidad hacia el derecho de las mujeres de preservar su cuerpo y sus posesiones (cuestiones fundamentales en el temprano feminismo francés de aquellos días) como la atrevida selección del tema de su pintura parece indicar, seguramente entonces el debate nacional que en aquellos días comenzaba sobre la posición de la mujer en la familia y su rol en la sociedad sería tema de animadas discusiones entre ambas colegas en sus años de colaboración y estrecha amistad. Para contextualizar un poco, añadamos que el feminismo comenzaba por aquel entonces a ser una posición política respetable entre los republicanos franceses, que apoyaban reformas legislativas favorables a la mujer con el fin de mejorar su bienestar y el de sus familias, sin por ello ser necesariamente sufragistas. El ya comentado monotipo de Degas de la prostituta pudiera ser que se hiciera eco del debate de aquellos años sobre si el estado debía o no regular la prostitución (se esperaba que las prostitutas fueran a registrarse a las comisarias, cosa que las feministas aborrecían por considerarla una violación de las libertades personales.)⁵⁴¹ Judith Barter comenta agudamente que “de hecho, el grabado de Cassatt sobre dos mujeres en el interior de una casa de clase media, y el monotipo de Degas de la habitación del burdel y su ocupante pueden ser interpretadas como imágenes de espacios en los que las mujeres se encontraban confinadas, aunque las diferencias de clase hicieran que donde las protagonistas femeninas de Cassatt retuvieran su privacidad, la prostituta desnuda de Degas la perdiera.”⁵⁴²

⁵⁴¹ CLAYSON, Hollis . *Painted love. Prostitution in French Art of the Impressionist Era*, New Haven, Londres, 1991. P.87

⁵⁴² “In fact both Cassatt’s print of two women in a middle-class domestic interior and Degas’s monotype of the brothel room and its occupant can be read as images of spaces where women were confined –regardless of class differences, Cassatt’s female figures, in afternoon, retain their privacy: Degas’s nude has none”. Op. Cit, p. 68



Mary Cassatt. *The Garden*. Óleo sobre lienzo. 1880-82

En efecto, fuera un efecto buscado o accidental, incluso en las pinturas a *plein-air* con las que Cassatt experimentó durante 1880-82 mientras veraneaba en Marly-le-roi o Luveciennes, sus modelos ocupan espacios cerrados, como se puede constatar en *The Garden*, pintura en la cual los parterres de flores y plantas cumplen la función de acotar el espacio. Sin embargo, más tarde, en las pinturas de jardines de finales de la década de 1890, Cassatt liberaría a sus protagonistas, uniéndolas de manera física y simbólica a la naturaleza. Para entonces ya estaría explorando de manera consciente y constante el tema de la maternidad, que para ella constituiría el puente que llevaría a la mujer a expandir su universo y su potencial como persona.

III.9. SIMBOLISMO Y ALEGORÍAS DE LA MUJER MODERNA

III.9.1. Introducción: iniciación en la técnica del grabado 1891

En 1909 Frank Weitenkampf, comisario de grabados para la Biblioteca Pública de Nueva York, comentó sobre la artista que “en sus aguafuertes y grabados a punta seca (de gran sensibilidad, a pesar de su robustez, a menudo enfatizada por los modelos que utiliza) denota comprensión de la naturaleza del medio, reconocimiento de sus posibilidades y sus límites, técnica poderosa, firmeza, vitalidad espontánea, y, en definitiva, sencillez sucintamente declarada por una eficacia racional en la economía de sus trazos.”⁵⁴³ Así, Cassatt era reconocida por una autoridad indiscutible en la materia como una grabadora vanguardista de primera categoría.

En contraste con el interés que más tarde tendría la artista por los grabados, existen muy pocos dibujos o bocetos a lápiz en la obra de Cassatt (y muchos de los que conocemos no son sino estudios preparatorios para aquellos). Ya de joven, la americana se había visto cautivada por la pintura y el color, educando su pincel en diversos museos. Cuando se involucró con los "nuevos pintores", en los años posteriores a 1877, Cassatt comenzó a llevar un cuaderno de dibujo para tomar rápidas observaciones de las escenas contemporáneas que contemplaba, y esto se tradujo en estudios a color de las mismas. ¿De dónde le vino, pues, a la artista su interés por los grabados? Quizás pudiéramos rastrearlo hasta el estudio de Carlo Raimondi, profesor de grabado de la Academia de Parma y reputado maestro en este género, que fuera mentor de Cassatt durante su estancia en la ciudad italiana, pero no tenemos evidencia alguna del interés de la americana por esta arte gráfica en sus primeros años. Más lógico parece atribuirle el mérito de su iniciación en el género a Degas; en efecto, el gran artista, como muchos otros independientes, (Manet, Braquemond, Morisot o Pissarro, así como sus epígonos Gauguin y Bernard) ya participaba en el renacimiento del grabado que había comenzado en Francia durante las décadas de 1850 y 1860. Este renacimiento había encontrado uno de sus momentos cumbres en 1862, cuando los editores Cadart y Delâtre publicaron un álbum de aguafuertes dedicados a Baudelaire, que más tarde complementarían con otro con obras de artistas como Manet, Daubigny o Jongkind; este acontecimiento conduciría a la fundación ese mismo año de La Société des Aquafortistes, que sería sustituida en 1867 por La Nouvelle Illustration, cuyos miembros experimentarían con combinaciones

⁵⁴³ Citado en *Painter of Modern Women*, Griselda Pollock .Op. Cit. p. 157

nuevas y poco convencionales de procedimientos diversos, especialmente con aguatinas y aguafuertes. En 1879, tras el cierre de la cuarta exposición impresionista, Degas propuso una revista vanguardista, *Le Jour et la nuit*, cuya publicación coincidiría con la siguiente exposición del grupo en 1880 y que debía albergar en sus páginas grabados de algunos de los más grandes artistas de su círculo. Pese al entusiasmo con el que se acogió la idea, fue el propio Degas, con sus continuos retrasos, el que dio al traste con el proyecto, que nunca llegaría a llevarse a cabo. Sin embargo, Cassatt trabajó con ahínco en la publicación, y el resultado fueron varios interesantes grabados, en los que ya se puede apreciar el dominio que empieza a tener la americana sobre esta forma de arte que Baudelaire consideraba como "tan sutil y magnífica, tan ingenua y profunda, tan alegre y grave, una técnica tan admirablemente expresiva del carácter personal del artista."⁵⁴⁴

En cuanto a sus primeros experimentos con la grabación a color, también los realizó junto a Degas, en una serie de más de 90 impresiones realizadas en el estudio de este. Estas obras no fueron publicadas en vida de la artista y, de hecho, solo vieron la luz tras su muerte, pero atestiguan el creciente interés de Cassatt por el medio y la relación realmente intensa y fructífera existente entre ella y Degas. Pero, para apreciar mejor la contribución de Cassatt al grabado modernista, recurriremos de nuevo a las palabras de Griselda Pollock; para ella, "los grabados de Mary Cassatt combinan la estética y la poética de un modernismo emergente profundamente imbricado en la experiencia social de la ciudad, pública y privada."

⁵⁴⁴ "So subtle and superb, so naïve and profound, so gay and severe, a technique which is so admirably expressive of the personal character of the artist" p. 60, Op. Cit.

III.9.2. Influencias

Degas es, como Cassatt, un “artista de Museo”, pero donde la primera se entusiasmaba con Velázquez, Correggio y Rubens, el segundo lo hacía con pintores muy distintos, como Ingres, que la americana desconocía. Así, Degas estudió con apasionamiento el intelectualismo y formalismo con toques eróticos de este artista, recreándolo e introduciendo así en el complejo crisol de la temprana modernidad parisina su sorprendente estilo, a la vez naturalista y exótico. Cassatt, que tan estrechamente trabajaba por aquellos años con su colega impresionista, se vio así expuesta a esta nueva influencia, que acabó de desterrar el romanticismo residual de la americana, que se vería reemplazado por la aguda observación de intercambios sociales que caracterizaría a Cassatt en los años subsiguientes.

Sin embargo, estas influencias palidecen comparadas con la importancia que tuvo para el arte de nuestra pintora la gran exposición de artes gráficas japonesas de la Escuela de Bellas Artes de París, que deslumbraría a toda la ciudad entre abril y mayo de 1890; organizada por el coleccionista Siegfried Bing, la exhibición contó con más de setecientos grabados *ukiyo-e* y cuatrocientos libros ilustrados; el impacto que tuvo esta exposición en Cassatt se deduce fácilmente al leer las palabras que, tras contemplarla, escribió emocionada a su amiga Berthe Morisot:



Mary Cassatt. *Two Young Ladies in a Loge Facing Right*.
Agua fuerte, agua tinta y punta seca sobre papel. 1879-80



Mary Cassatt. *Study*.
Punta Seca, agua tinta sobre papel. 1890-91

“En serio, no debes faltar. Cualquiera que haya visto los grabados a color no podrá considerar que haya soñado jamás con algo más hermoso. Yo sueño con ellos, y no pienso en nada más que en crear grabados en cobre. Henry Fantin-Latour, que estaba allí el primer día que yo fui, estaba en éxtasis. Vi a James Tissot allí; también se halla inmerso en el problema de producir grabados a color...

*P.D. Debes ver a los japoneses: ven tan pronto como te sea posible.”*⁵⁴⁵

Mary Cassatt

En efecto, en palabras de Debra Mancoff, “en mayo de 1890, la gran exposición de grabados japoneses a color que tuvo lugar en la École des Beaux Arts impulsó a Cassatt a experimentar nuevas técnicas de estilo y de composición en sus propios grabados. Las imágenes realizadas sobre planchas xilográficas realizadas a finales del siglo XVIII y a principios del XIX por maestros del *ukiyo-e* (“dibujos del mundo flotante”), como Utamaro y Hokusai, ya eran conocidas en París desde la apertura de Japón al comercio con occidente a mediados del siglo XIX, pero el alcance de esta exposición, organizada por el coleccionista Siegfried Bing y que contaba con más de setecientas piezas, no tuvo precedentes”⁵⁴⁶

Cassatt visitó la exposición varias veces. Ese verano, en el Septeuil, en una casa no muy apartada de la de su amiga Morisot, Cassatt comenzó su propia serie grabados en color *a la japonaise*. Encontró su inspiración no solo en las audaces composiciones y en el armónico y evocador colorido de las *ukiyo-e*, sino también en el tema predominante en las mismas: la vida cotidiana y las actividades ordinarias de las mujeres.

⁵⁴⁵ “Seriously, you must not miss that. Whoever had seen the coloured prints never could dream of anything more beautiful. I dream of it and don't think of anything else but colour on copper. Fantin-Latour was there the first day I went and was in ecstasy. I saw James Tissot there, who is also occupied with the problem of making colour prints.... P.S. You must see the Japanese-come as soon as you can.”

⁵⁴⁶ “In May 1890, the major exhibition of Japanese coloured prints which took place at the École des Beaux Arts encouraged Cassatt to experiment with new techniques of style and composition in his own engravings. Images taken on xylographic plates made in the late 18th century and early 19th by masters of the *ukiyo-e* (“pictures of the floating world”), such as Utamaro and Hokusai, were already known in Paris since the opening of Japan to trade with the West of mid-19th century, but the scope of this exhibition, organized by the collectors Siegfried Bing and that it had more than seven hundred parts was unprecedented”. MANCOFF, D: *Reflections of Women's Lives*. Frances Lincoln Limited, 1998. Toriano Avenue, London, p. 15

Le resultó particularmente interesante la obra del maestro del siglo XVIII Kitagawa Utamaro, artista que solía representar a cortesanas lavándose, vistiéndose, peinándose, bañando a niños y bebiendo té. Utamaro exploraba el estado de ánimo de las mujeres a través de sus poses y gestos y de los patrones y colores de sus vestidos. Así, produjo diecisiete series de impresiones, incluyendo las *Doce Horas en el Distrito del Placer de Yoshiwara*, doce imágenes que, como sugiere Barbara Shapiro, “constituyeron un modelo para la serie de Cassatt no solo por su temática, sino también por sus composiciones y por la paleta de colores empleada.”⁵⁴⁷



Kitagawa Utamaro. *Hairdressed*
Grabado. 1797



Mary Cassatt. *The Parrot*

más valiosos del Siglo XIX.”⁵⁴⁸

El resultado fue espectacular; tal y como nos cuenta Nancy Mowll Mathews, “este proyecto consumió todo su tiempo y energía durante 9 meses; finalmente, produjo un grupo de 10 grabados semejantes a los que ya había realizado con anterioridad, pero con la dificultad adicional de tener que imprimirlos a todo color, y no simplemente a tinta china. Tuvo que requerir la ayuda de un impresor profesional, pero al final cada composición resultó tan hermosa que la imprimió 25 veces, resultando 250 grabados a color, cada uno de los cuales fue entintado a mano por la artista y se convirtió en una obra de arte única. Hoy en día, se encuentran entre los grabados

⁵⁴⁷ Boston 1989, Museo de Bellas Artes. *Mary Cassatt The Colour Prints Exhibition: A Catalogue*, por Nancy Mowll Mathews y Barbara Stern Shapiro

⁵⁴⁸ This project consumed all his time and energy for 9 months; finally, she produced a group of 10 prints similar to those she had made previously, but with the additional difficulty of having to print them in full colour, and not simply in ink. She had to engage the help of a professional printer, but in the end each composition turned out so beautiful that she printed it 25 times, resulting in 250 prints in colour, each of which was inked by hand by the artist, and became a unique work of art. Nowadays, they are among the most valuable engravings of the 19th century." MOWLL MATHEWS, N.: *Mary Cassatt: A Life*, New York: Villard Books, 1994, p.p. 196-197

A diferencia de las obras japonesas que ella tanto admiraba, los diez grabados de Cassatt no son xilografías, sino que consisten en impresiones a punta seca y aguatinas, hechas en placas de cobre bañadas; para aproximarse a los efectos de color obtenidos por los japoneses, la paleta de la serie de Cassatt crea constantemente contrastes entre los suaves y difusos tonos de los rosas, verdes y amarillos pálidos y los tonos más oscuros del aguamarina, así como los marrones y los negros.

Emulando a sus modelos japoneses, Cassatt utiliza como fondo patrones diversos para enriquecer sus composiciones esencialmente lineales: así, fija los variados diseños de papel pintado, tapicería, cortinas y vestimentas contra áreas de color sólido, reduciendo al mínimo las características faciales de sus modelos para acentuar la universalidad de su temática.

III.9.3. Primeros Grabados; la serie japonesa



Mary Cassatt. *Baby's Back*.
Punta Seca. 1889



Mary Cassatt. *Nude Child*.
Punta Seca y Agua Tinta. 1890-91

Pero lo cierto es que desde antes de quedar fascinada por los *ukiyo-e*, la artista ya había producido algunas obras remarquables dentro del género del grabado; así, en *Baby's Back* (1889) Cassatt nos muestra la parte posterior de un bebé desnudo sostenido por una mujer cuyo rostro queda radicalmente cortado por la mitad por el perfil del pequeño, mientras que uno de sus brazos divide las piernas del niño que desaparecen en su apenas esbozado vestido. Este grabado es la contrapartida de un pastel que la pintora realizó el mismo año, y que expuso Durand-Ruel en su galería; poco después, en este mismo establecimiento, tan importante como reputado, Cassatt exhibió un trío de obras para cada una de las cuales utilizó una técnica diferente: un pastel, un grabado a punta seca y un aguafuerte, lo que sugiere que la artista se hallaba inmersa en el proceso de explorar las posibilidades relacionadas con estos medios tan diferentes entre sí. Mientras que el pastel permite a Cassatt experimentar con el color, los grabados abjuran de este, forzando a la pintora a plantear enfoques más sintéticos para sus obras: un proceso de depuración de lo que constituye el tema de la imagen, unido a una gran economía técnica que servirían a la artista para producir obras de factura tan difícil como exigente. Como hemos apuntado anteriormente, seguramente serían las conversaciones que había mantenido con Degas al respecto el factor que más había influido en el aprecio que ahora sentía

Cassatt por el dibujo en sí, tan ligado al sentido tradicional del diseño, por el que anteriormente había tenido pocas simpatías. En efecto, para Degas el dibujo no era simplemente un medio de plasmar lo que percibía, sino que constituía un modo de aprehender

la esencia de lo moderno, filtrando lo percibido por los sentidos hasta alcanzar una destilación de lo intrínseco. Como Alfred de Lostalot comentara ya en 1893, “Mary Cassatt aprendió del arte de Degas a enfatizar la imagen, resaltándola en los lugares correctos y haciendo caso omiso de todo lo que podría diluir el efecto y debilitar la expresión del pensamiento plástico de la artista”⁵⁴⁹

Cassatt presentó su serie de grabados en una exposición celebrada una vez más en la galería de Durand-Ruel en París en abril de 1891. En ese mismo mes, el crítico Roger Marx escribió en la publicación especializada *Le Japon artistique* varios artículos en los que disertaba sobre la sensibilidad moderna que había permitido que él y otros críticos como Théodore Duret, Edmond Duranry y Joris Karl Huysmans disfrutaran de tal manera con las tan traídas y llevadas estampas japonesas. Marx llegó a establecer numerosos paralelismos entre las xilografías niponas y la obra de los impresionistas, como por ejemplo el gusto por la naturaleza, la plasmación delicada de la gestualidad femenina, el espacio aplanado, los diseños de patrones densos y la potente expresividad alcanzada a través de la línea, la silueta y la simplicidad.

El crítico sugería que el impresionismo había servido como el puente necesario entre la estética occidental y la oriental que había posibilitado al público parisino comprender lo que se le ofrecía a través de los *ukiyo-e*.

Lo que no cabe duda, desde luego, es del nuevo mundo de posibilidades que los grabados orientales abrieron a la americana. Como ya hemos comentado, fue la obra de Utamaro la que influyó más poderosamente a Cassatt; Barbara Shapiro y Colta Ives, en concreto, han analizado las conexiones entre las series de la americana y del japonés, llegando a interesantes conclusiones.



Kitagawa Utamaro. *Takashima Obisa Using Two Mirrors to Observe her Coiffure*.
Grabado en madera de color. 1797

⁵⁴⁹ "Mary Cassatt learned from M. Degas the art of emphasizing the drawing, underscoring it in the right places, and ignoring everything that could dilute the effect and weaken the expression of the artist's plastic thought." Citado en *Painter of Modern Women*, p. 162

Por ejemplo, existe un indudable paralelismo entre *The Coiffure*, de Cassatt, y *Takashima Ohisa Using Two Mirrors to Observe her Coiffure* (1797), de Utamaro: en ambas pinturas las mujeres utilizan espejos para observar sus peinados, pero el artista japonés usa además este instrumento para explorar los conceptos de realidad, reflexión, e ilusión. Aunque la americana encuentre más interesante experimentar con patrones y superficies planas en *The Coiffure*, no podemos evitar pensar en cómo ya había indagado en temas afines



Mary Cassatt. *The Visit*.
Punta Seca y agua tinta sobre papel. 1890-91

a los de la obra de Utamaro en sus cuadros de palcos y escenas de interiores de finales de 1870 y principios de 1880, que volvería a retomar en años posteriores.

Varios de los temas tratados en la serie de impresiones a color nos muestran a una Cassatt que revisita sus intereses anteriores. Además de tres escenas de madres o cuidadoras con niños desnudos, el conjunto incluye un interior con dos mujeres tomando el té. A diferencia del ya familiar para nosotros *Tea...* de 1879-80, obra en la que las protagonistas se sientan juntas pero no parecen interactuar de manera directa, la pintora sí establece este tipo de conexión entre el par de mujeres retratadas en el grabado a través del gesto y la mirada; inspirada en una pieza similar de Utamaro, resulta notable el que la pintora coloque como fondo de la imagen una ventana solo parcialmente bloqueada por una cortina. Esto se traduce en un uso ligero, esponjoso, de la luz.



Mary Cassatt. *The Lamp*.
Punta Seca y agua tinta. 1891

planos, patrones sencillos y líneas que se intersectan.

También la iluminación es explorada en *The Lamp*, retomando un tema caro para la artista, que ya lo había tratado en sus grabados en blanco y negro y en diversos experimentos pictóricos junto a Degas y Pissarro. Pero en vez de explorar los efectos ópticos causados por las lámparas de luz de gas a través de interiores oscuros, la iluminación de esta aguatinta a color es uniforme y difusa, como en los grabados *ukiyo-e*. Ya no hay sombras, como si el tiempo se hubiera suspendido. Los elementos familiares de los interiores de Cassatt (abanicos, lámparas, espejos y mesas) flotan en esta lírica composición, conformada por formas grandes, colores

III.9.4 Una evolución temática: madres, niños y nodrizas en un entorno moderno



Mary Cassatt. *Drawing for "interior of a tranway Passing a Bridge"*.
Boceto. Lapiz negro sobre papel. 1890-91

Cassatt no dispuso su ciclo de grabados en un claro orden narrativo, como lo hacían los maestros del *ukiyo-e*, pero su intención era claramente que este se considerara y se vendiera como un todo. Como observa Mathews, “con su repetición ocasional de modelos y su sugerencia del paso del tiempo, con sus rituales mañaneros, mandados de media mañana, socialización de sobremesa, entretenimiento vespertino y rituales de antes de ir a dormir, estos grabados nos proporcionan una visión de la vida cotidiana más completa que la que podemos encontrar en cualquier otra parte de su obra.”

Dentro de este ciclo, *In the Omnibus* representa el punto de partida de un nuevo camino en la constante exploración de territorios que caracteriza la obra de Cassatt de este periodo; la pintora acompaña al espectador a visitar los espacios públicos de la ciudad moderna junto a los protagonistas de sus nuevos grabados: la dama burguesa, el niño y la sirvienta.

El tema, como en otras ocasiones en la obra de la americana, es reminiscente de la pintura inglesa de género (citemos *Omnibus Life in London* (1859) de William Maw Egley, por ejemplo). También el compatriota americano de Cassatt, Henry Bacon,

presentó una pintura con esta temática en el Salón de París de 1889, y existe un grabado de 1887 realizado por una tal Madame Delance Feugard titulado *A corner of the omnibus* descubierto por Nancy Mowll Mathews. Parece probado, pues, que el ómnibus, este novedoso medio de transporte, concitaba un gran interés artístico en el siglo XIX. Como el balcón y el teatro, constituía un espacio híbrido donde observar y ser observado sin que sexo o clase social importara, sino que, muy al contrario, la proximidad entre hombres y mujeres, obreros y burgueses, era total, lo que daba lugar a una situación social confusa e irregular.

En un boceto preliminar para *In the Omnibus*, Cassatt parece proponerse plasmar una escena de género acerca de la situación antes aludida. Así, la señora burguesa, su hijo y la niñera se sientan al lado de un caballero que se apoya en su bastón; el elegante contorno de una dama de pie tras él es apenas visible. La señora sentada mira en la dirección opuesta al caballero, con lo que se establece una tensión compositiva y psicológica que denota lo incómodo de esa proximidad pública. Sin embargo, el caballero y la dama de pie fueron pronto suprimidos, con lo que el grabado se centra en las tres figuras restantes cruzando un puente sobre el río Sena en el transporte público. Detrás de ellos, una vista a través de tres



Mary Cassatt. *In the Omnibus*.
Punta seca y agua tinta sobre papel 1891

ventanas de otro puente, el río y un árbol recortados contra un cielo blanco se extiende como las pantallas con paneles que Cassatt había tenido la ocasión de contemplar en la exposición de Bing. El niño podría ser un muchacho o una niña de edad corta pero indeterminada, y viste un espumoso vestido blanco; la niñera sostiene a la pequeña figura y parece mirarla: así, sirvienta y niño están conectados por posición y gestos que se entrecruzan. El vestido de la primera recuerda a la descomunal prenda usada por la camarera de la *Olimpia* de Manet, lo que puede llevarnos a establecer otros paralelismos con la citada pintura. Así, el niño de Cassatt entre las dos mujeres, con su exuberante y flotante prenda, ocupa el lugar del ramo de flores de la pintura de Manet, lo que revela soluciones compositivas próximas entre ambos artistas. En cuanto a la dama, que es, presumiblemente, la madre de la criatura, no interactúa en modo alguno con su retoño.

En esta composición se muestra, en toda su crítica economía de medios, un pequeño incidente de clase. Las mujeres retratadas ocupan dos espacios fundamentales de la familia burguesa, pero la escena nos muestra cómo interactúan fuera de su pequeño microcosmos. Debemos tener en cuenta que nos encontramos en un momento histórico en el cual los promotores de la ideología de la maternidad en Francia y Estados Unidos intentaron naturalizar la división sexual del trabajo, asimilando la feminidad a la función materna en la familia. La iconografía de la maternidad se generalizó de manera exponencial, tanto en las pinturas presentadas para su exposición en los salones como en las del grupo independiente; Renoir abrió el camino entre los asociados de Cassatt con sus magníficas imágenes de madres dando de mamar a sus bebés carnosos, mientras que muchas pintoras como Elizabeth Nourse o Virginie Demont-Breton abrazaron la llamada de este autoproclamado arte femenino cuyo icono clave fue la madre campesina cuidando con desvelo a su prole, pero que también tuvo un elevado porcentaje de idílicas escenas burguesas de este tipo. Sin embargo, Cassatt se revela ante esta impostura; su grabado posee profundas connotaciones sociales y psicológicas, y atiende a las contingencias de las relaciones sociales y personales creadas no por la naturaleza, sino por las relaciones de dinero y poder. Como apunta Griselda Pollock, “en lugar de presentar la relación materno-filial como algo que refleje la naturaleza de la mujer, la obra de Cassatt disecciona las relaciones entre mujeres y clases, a menudo envueltas en negociaciones intensas e incómodas. Las relaciones sociales y las diferencias de clase conforman el núcleo de esta imagen. Mediante las inventivas técnicas de grabado que Cassatt estaba investigando en 1891, la artista se concentra en las inesperadamente ricas posibilidades

de esta simple yuxtaposición de personalidades femeninas modernas y de distintas clases sociales en un espacio público.”⁵⁵⁰

Si, por otra parte, comparamos *In the Omnibus* con otras pinturas de género que muestran a protagonistas parecidos, observamos que estas muestran escenas más anecdóticas, con un tratamiento estético e ideológico mucho menos pulido.

Un ejemplo de esto lo tendríamos en *At the Flower Shop*, del pintor americano Childe Hassam. En esta pintura de 1889 podemos ver cómo una criada acompaña a su señora en un paseo por la ciudad mientras porta las compras de esta, en lo que resulta una simple escena tópica, muy alejada de la imagen preñada de significaciones concebida por Cassatt. Los dibujos preliminares de la americana, por su parte, nos muestran como parte de una idea inicial hasta alcanzar en su composición final la perfecta destilación de la misma.



Childe Hassam. *At the Flower Shop*. Óleo sobre lienzo. 1889

⁵⁵⁰ “Rather than presenting the mother and child as a state of being reflecting Woman's Nature, Cassatt's work discerns relationships between women and class caught up in sometimes intense and often uneasy negotiations. Social relations and difference are the core of this image. By means of the inventive etching techniques that Cassatt was investigating in 1891 the artist concentrates on the unexpectedly rich possibilities of this simple juxtaposition of modern, classed femininities in public space.” Op. Cit. p. 172

En *The Letter* una vez más Cassatt pide prestada su inspiración a una obra de Utamaro; en este caso se trata de *Hinzaru de los Keizetsuru*: la modelo de la americana sella una carta, mientras que la del japonés se limpia el maquillaje, pero lo que subyace en ambas imágenes es la celebración de un acto humilde, cotidiano. Para ambos artistas, en momentos privados como estos, enfocados en un espacio interior, se basan las experiencias universales.



Kitagawa Utamaro. *Faves of Beauty Hinzaru of the Keizetsuro*.
Madera color. 1798-99

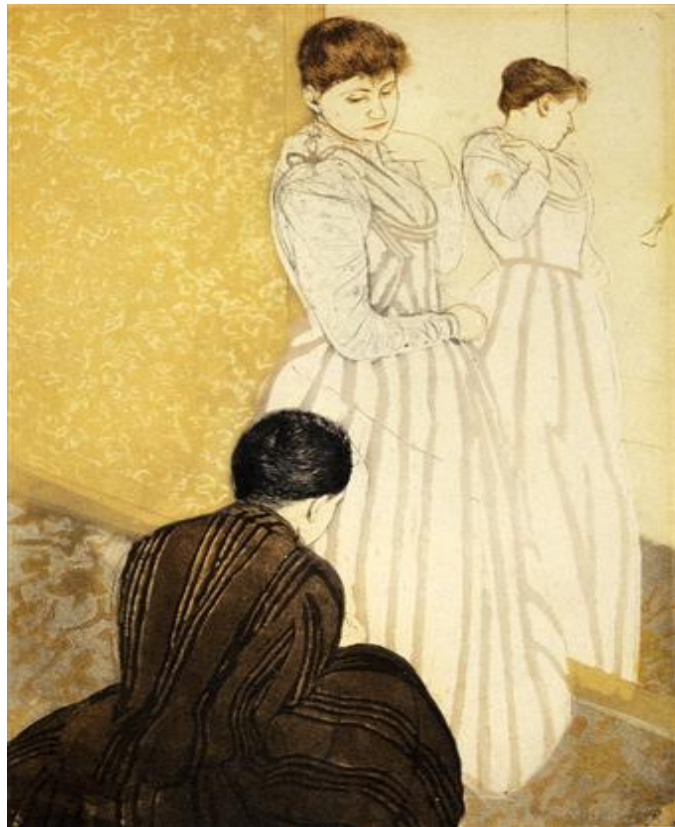


Mary Cassatt. *The Letter*. Punta Seca y agua
tinta sobre papel. 1890-91

Como señala Nancy Mowll Mathews, “mientras que la mitad de la serie refunde en un nuevo lenguaje formal de refinada elegancia temas de los que la artista se ha ocupado una y otra vez, la otra mitad trata temas que son nuevos para ella.”⁵⁵¹ Este sería el caso de *The fitting*, que toca un tema anteriormente nunca explorado por Cassatt, pero muy habitual en las estampas japonesas: el de una mujer que ayuda a otra a vestirse.

⁵⁵¹ Citada por Judith Barter en *Mary Cassatt Modern Woman*, p. 82

En este grabado, Cassatt vuelve a centrar su atención en el encuentro entre mujeres de diferentes clases sociales: la joven burguesa del grabado se vuelve hacia la modista para vigilar cómo esta ajusta el dobladillo de su falda; su cuerpo se flexiona con gracilidad y elegancia, en una pose autoconsciente que se refleja en el espejo: se trata de movimientos coreografiados, procedentes de su refinada educación burguesa. Contrastando fuertemente con esto, la modista se agazapa, concentrada en su trabajo; mientras que podemos ver los dos perfiles del hermoso rostro de la burguesa (uno girado hacia nosotros, el



Mary Cassatt. *The fitting*.
Punta Seca y Agua Tinta sobre papel. 1890-91

otro reflejado en el espejo), la cara de la mujer trabajadora permanece oculta: así, la una es rostro, hermosura; la otra, cuerpo, esfuerzo. La una es blanca y etérea; la otra, oscura y tangible. Ahí es donde reside la radicalidad de la obra de Cassatt: en contraste con Degas, que representaba a las modistas con sus prejuicios de clase y género escritos en los rostros que conscientemente caricaturizaba, en el grabado de Cassatt las relaciones de clase son una excusa para mostrar la dignidad de la mujer absorta en su trabajo. La modista no es, en modo alguno, objeto de deseo sexual para el hombre, sino alguien cuyo poder está en su condición de trabajadora. Paradójicamente, es la burguesa la que, al mostrar su bello rostro al espectador masculino, se halla en una posición vulnerable.



Mary Cassatt. *Girl Arranging her hair*.
Óleo sobre lienzo. 1886



Mary Cassatt. *The Bath*.
Punta Seca y agua tinta sobre papel. 1890-91

puesto que lo que prevalece en ellos es el exotismo, no el erotismo.

Woman Bathing y *The Coiffure*, a la que ya aludimos, son, por su parte, las dos únicas ocasiones en las que Cassatt retrató a una mujer adulta parcialmente desnuda; anteriormente, es cierto, se había acercado a este tema en *Girl Arranging her Hair*, que había sido la respuesta de la artista a ciertos comentarios cáusticos de Degas aludiendo a la falta de estilo propio de las mujeres artistas, pero tanto la ejecución como la intención de los nuevos grabados los alejan mucho de la obra antedicha; ahora, lo que importa es desafiar los vetos ideológicos y culturales que prohíben a las mujeres acceder al cuerpo desnudo, que históricamente siempre ha sido territorio de la práctica artística más ambiciosa y valorada. Cassatt, ardiente admiradora de los pechos femeninos que pinta Courbet, nunca podría haber pintado un torso desnudo; el arte de Courbet era la lengua de un hombre heterosexual, sin contrapartida femenina posible. Pero, inteligentemente, Cassatt utiliza la impresión que la exposición japonesa ha dejado en público y crítica para dirigirse a ellos en una lengua ligeramente diferente, teñida de la elegancia estilizada de sus prototipos japoneses. De esta manera, Cassatt puede plasmar desnudos femeninos en sus grabados sin herir sensibilidades,



Edgard Degas. *El Lavabo*.
Pastel. 1886



Gustave Caillebotte. *Woman at a
Dressing Table*.
Oleo sobre lienzo. 1873

Ciertamente, la delicadeza e intimidad que transmiten las imágenes de Cassatt las sitúan en las antípodas de los notorios pasteles de bañistas de Degas de 1886, y más aún de monotipos del mismo autor, como *El Lavabo*, en el que el pintor

implica al espectador en un ejercicio de observación clandestina, prácticamente voyerista. Podríamos, en todo caso, comparar el *Woman Bathing* de la americana con *Woman at a Dressing Table* (1873), de Caillebotte, aunque solo en el aspecto superficial de plasmar el dormitorio de una sirvienta; la obra de este último posee, evidentemente, una narrativa erótica implícita en la actitud de la modelo de desvestirse y revelar su cuerpo que no parece estar presente en la obra de Cassatt; está claro que Caillebotte responde a una fantasía masculina al poner al espectador del cuadro en una situación en la que se le permite espiar sin traba alguna a la ensimismada mujer de baja extracción social de la pintura. Tal lectura en ningún caso se podría extraer de la obra de la americana, mucho más preocupada por problemas de composición, de paleta de colores y de armonía de patrones, y así mostrar su brillante acercamiento a un tema habitualmente tabú para las artistas.

Sin embargo, esto no significa en modo alguno que a Cassatt no le interese el concepto de feminidad ni el erotismo; es solo que este no concuerda ni con el idealizado por la sociedad biempensante que ve en la mujer al inmaculado “ángel del hogar”, ni con el de Degas o Caillebotte, que fantasean con el cuerpo femenino y llegan hasta el extremo de equiparar feminidad con sordidez. El espacio que la americana representa no es el espacio erotizado de la masculinidad en la ciudad, esa casa que no es un hogar, sino, en frase de Linda Nochlin, un burdel, ni los baños turcos donde, según Heather Dawkins, Degas pagaba para espiar a las clientas. Es un ambiente en el que el cuerpo de la mujer podía ser representado por una artista que lo respetara como merece; así, son cuerpos que no se ofrecen al espectador licencioso con ánimo insinuante - a pesar de que la exhibición de cualquier cuerpo de mujer no puede nunca defenderse de aquellos que deseen observarlo así -, sino que adquiere una dimensión estética

cuya carga erótica (que indudablemente existe) va asociada al exotismo en que se envuelve, propio de la cultura que la americana pretende emular; se trata, sin duda, de una sensualidad mucho más refinada que el crudo erotismo masculino-voyerista propio de las prostitutas de los cuadros de Degas.

Un territorio propio: madres y niños

El descubrimiento de Cassatt de todas las posibilidades gráficas a su alcance puede que fuera el empujón definitivo que necesitaba la artista para acometer de manera decidida la temática que ocuparía la mayor parte de sus obras durante largos años, la que la hizo más popular y por la que obtuvo mayor reconocimiento público: nos referimos, claro está, a sus imágenes de mujeres con niños.

En efecto, saciadas sus ansias de experimentación formal, demostrada ya más que sobradamente su capacidad no solo como pintora, sino también como grabadora, le quedaba comprometerse a largo plazo con un tema, de tal manera que pudiera explorarlo, investigarlo y llevar hasta el límite sus posibilidades compositivas. Probablemente en esto, como en tantos otros aspectos de su vida artística, se encontró espoleada por su colega Degas, que argumentaba que un auténtico artista debe permanecer fiel al mismo tema durante años con el fin de dominarlo totalmente: “Es esencial rehacer el mismo tema una y otra vez, diez veces, cien veces. En el arte nada debe parecer un accidente, ni siquiera el movimiento.”

Posiblemente, Degas tenía razón: en el mundo moderno en el que tanto él como Cassatt se movían, existían numerosos temas tan intelectualmente estimulantes, tan preñados de posibilidades, que un artista podía concentrarse durante años en resolver los problemas que planteara en los diversos planos, evolucionando así desde obras meramente superficiales a otras con mucha mayor riqueza de significados. Así, para Degas las bailarinas fueron lo mismo que las relaciones maternofiliales para Cassatt: un medio para reflexionar artísticamente.

Sin embargo, la carga temática de uno y otro serían de órdenes claramente diferentes. La obra de Cassatt se distinguió siempre de la de Degas por su enfoque profundamente psicológico, centrado en las relaciones entre seres humanos; territorio clave de la modernidad, el tema de las relaciones entre niños y adultos adquiriría carta de naturaleza cuando Freud comenzara a teorizar sobre los significados y efectos que las intimidades mundanas de la

infancia tendrían sobre los diversos componentes de la familia burguesa. Así, de las experimentaciones pictóricas sobre los espacios sociales de la feminidad moderna que plasmó sobre todo en la década de 1880, Cassatt saltó en los años 90 a investigar los vericuetos de la maternidad; su intención no era, en absoluto, la de dar continuidad al sentimentalismo ñoño con el que el tópicó había sido tratado hasta entonces por casi todos los artistas que lo habían cultivado, sino, muy al contrario, liberarlo del mismo, pero lo cierto es que la propia temática y sus iconos clásicos se habían llegado a relacionar inextricablemente con la sensiblería, y, desde luego, este hecho amenazaba con ahogar la complejidad psicológica e intensa intelectualidad con la que Cassatt abordó el tema. De ahí la gran cantidad de malas interpretaciones que se han hecho de la obra de la americana, e incluso el desprecio de la misma por parte de ciertos sectores del feminismo que claramente han contribuido a una visión sesgada y tendenciosa que presenta a la artista como una edulcorada retratista de cursis aspirantes a Madonnas en compañía de sus relamidos querubines.

III.10. CONCLUSIONES

Los grabados a color de Mary Cassatt marcan un hito en su carrera y en su proceso creativo. En ellos, la fidelidad a la descripción de la realidad física se convierte en algo secundario, dando primacía a la evocación de estados de ánimo, y sugiriendo siempre significados de mayor alcance a lo objetivamente retratado. Su arte toma ahora una dirección que se acerca al simbolismo, movimiento que por aquel entonces contaba con un número de seguidores cada vez mayor. Las semillas del cambio ya se sugerían poderosamente desde hacía al menos cinco años; en particular se habían hecho evidentes en la octava y última exposición del grupo impresionista de 1886, en la que habían tenido cabida, además de los habituales - Degas, Morisot, Cassatt -, el estilizado neo-impresionismo de Georges Seurat, así como obras de Paul Gauguin y Odilon Redon, cuyas indagaciones en reinos subjetivos y espirituales estaban lejos de los referentes empíricos del impresionismo. Ese mismo año, el poeta Jean Moréas publicó en el suplemento literario del periódico *Le Figaro* su manifiesto simbolista, auténtica biblia del movimiento. En él abogaba por que los escritores rechazaran la realidad material, excepto como un medio para sugerir lo espiritual y misterioso, y les instaba a "vestir la Idea de forma sensual".

Cassatt tuvo contacto con el simbolismo a través de varias vías. Ya hemos visto el efecto poderoso que el arte japonés ejerció sobre su arte, y además sus conexiones literarias con el movimiento no eran insignificantes: la artista estaba sobradamente familiarizada con las obras de Huysmans, y probablemente conoció a Mallarmé alrededor de 1888, a través de su mutua amiga Berthe Morisot. Su creencia en la mujer como la principal fuerza procreadora la vinculó tempranamente al Art Nouveau, con su énfasis en las líneas fluidas y en las formas biomórficas, y su fusión generalizada de formas naturales y femeninas. Dada su apreciación y comprensión del arte renacentista y de otros estilos históricos, que consideraba que cualquier artista contemporáneo significativo debería haber estudiado y asimilado, abrazó con entusiasmo la sugerencia de que los artistas utilizaran el término "neotradicionalismo" en lugar de "simbolismo", expresada por el pintor Maurice Denis, discípulo de Gauguin que estaba convencido de que "el aspecto más importante del nuevo arte de 1890 no era la experimentación con signos abstractos y símbolos, sino el abrirse de nuevo a las cualidades del arte de tiempos pretéritos"⁵⁵², aprendiendo los secretos de los antiguos maestros y

⁵⁵² Albert Aurier: "Le Symbolisme en peinture - Paul Gauguin." *Mercur de France* 215 (Mar. 1891), p. 157. Es sabido que Gauguin admiraba profundamente el arte de Cassatt; en 1885 escribió a su esposa una carta en la que

aplicándolos a un arte correspondiente a los tiempos modernos. Cassatt seguramente conocía bien el trabajo de Denis, en particular el mural (ahora destruido) que este produjo para la galería de Siegfried Bing en 1891, y probablemente también había leído el ensayo sobre Gauguin que escribió Albert Aurier en 1891, en el que se argumentaba la dependencia del pintor del impresionismo y del realismo, pero que su verdadera meta era ir más allá de estos para expresar ideas y cualidades abstractas.

Así, podemos diferenciar claramente una nueva época en la obra de Cassatt en la que estas nuevas influencias van a adquirir un papel preponderante: mientras que en la década de 1880 la artista se centra en celebrar la vida moderna mediante agudas impresiones sensoriales, en el decenio subsiguiente su arte se interiorizará y aspirará a evocar niveles más altos de significado. Así, Cassatt intensificará su preocupación por las mujeres modernas, sus rutinas, su entorno doméstico, sus responsabilidades y sus métodos de entretenimiento, entendiendo la feminidad como una cualidad espiritual, un vínculo esencial entre la naturaleza y la humanidad, fuente de regeneración y de moralidad. Los jóvenes vanguardistas que comenzaban a descollar fueron los primeros en apreciar las cotas cada vez más líricas y visionarias que alcanzaron por aquel entonces las pinturas con tema femenino de Cassatt.

Aparte de la evolución necesaria en todo gran artista (hecho aún más evidente en una pintora tan intelectualmente inquieta como Cassatt), la cualidad reflexiva y la profundidad que encontramos en muchas de las obras de Cassatt de la década de 1890 y posteriores puede reflejar las pérdidas que la americana experimentó durante estos años, así como su creciente creencia en el espiritismo y el teosofismo: su padre falleció en 1891; su madre y su amiga Berthe Morisot murieron en 1895. Quizás fueron estas pérdidas las que llevaron a Cassatt a involucrarse activamente en prácticas espiritistas, aunque esto no se sabe con seguridad; lo que sí se conoce es que desde 1903 ya asistía regularmente a sesiones en las que se llevaban a cabo estas prácticas, y seguramente ya llevaba haciéndolo algún tiempo; Cassatt leía los escritos ocultistas de William James y las publicaciones de la Sociedad para la Investigación Psíquica de Londres, y aconsejaba a sus mejores amigas sobre el tema. Así, el espiritismo se ajustó como un guante en el sistema de creencias de la artista, pues para los practicantes de

la autorizaba a vender sus originales de Degas si estaba necesitada de dinero, pero no los de Manet o los de Cassatt.

este seudoculto los niños eran seres puros que reflejaban la imagen de Dios.⁵⁵³ Quizás fue este el intento de la hasta entonces más bien materialista Cassatt de acercarse a la divinidad de una forma significativa para ella, alcanzándola a través de lo que ella conocía y apreciaba tanto.

⁵⁵³ Ver Ann Braude: *Radical Spirits; Spiritualism and Woman's Rights in Nineteenth Century America* (Boston, 1989) pp. 2-3

III.11. WORLD'S COLUMBIAN EXPOSITION, 1893. EL MURAL PARA EL EDIFICIO DE LA MUJER

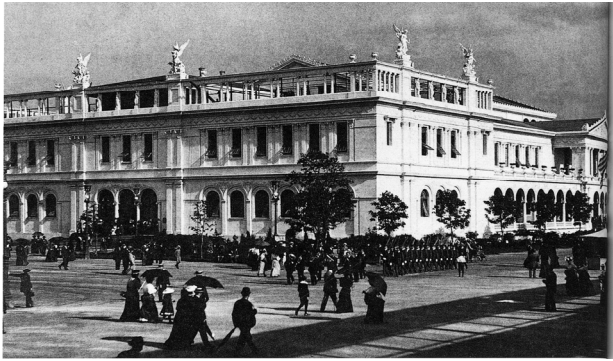
III.11.1. Bertha Honoré Palmer y las Exposiciones Mundiales

En la primavera de 1892, Mary Cassatt recibió la visita de una mujer que había conocido en Chicago unos cuantos años antes: se trataba de Bertha Honoré Palmer, coleccionista de arte y esposa del adinerado empresario hotelero Potter Palmer. La relación entre ambas mujeres, las dos de carácter considerablemente fuerte, había evolucionado desde una simple amistad casual hasta poder considerarse como casi profesional. Citando a Ellen Wilson, “la señora Palmer simpatizó con Mary en cuanto la conoció. Ambas tenían sangre americana y francesa; apreciaban lo mejor de lo que cada país podía ofrecer. Por consejo de Mary, la señora Palmer compró su primer Degas, así como pinturas de Monet y Renoir.”⁵⁵⁴ Junto a la señora Palmer viajaba Sarah Hallowell, una mujer que había volcado su amor por el arte y su habilidad organizativa en el creciente negocio de organizar exposiciones internacionales de arte y era buena amiga de ambas. Hallowell había sido agente de Mary años atrás, y, según Judith Barter, a través de ella “los Palmer adquirieron un juego de grabados a color de Mary y uno de sus pasteles que se exponían en la galería de Durand-Ruel.”⁵⁵⁵ Bertha Palmer era una mujer dotada de una extraordinaria energía y capacidad de liderazgo, cualidades que impresionaron profundamente a Cassatt: “supongo que es la sangre francesa de la señora Palmer lo que le proporciona sus poderes de organización y su determinación de que las mujeres deban ser *alguien* y no *algo*.”⁵⁵⁶ Así, cuando Bertha propuso a Cassatt la realización de una importante obra para la Exposición Mundial que iba a tener lugar en 1893 en Chicago, la artista se tomó muy en serio el ofrecimiento de la mecenas.

⁵⁵⁴ Mrs Palmer sympathized with Mary as soon as she met her. Both had American and French blood; both appreciated the best of what each country could offer. Advised by Mary, Mrs Palmer bought her first Degas, as well as paintings by Monet and Renoir. WILSON, E: “*American Painter in Paris, A Life of Mary Cassatt*.” New York, 1971, p. 14.

⁵⁵⁵ Para más información véase Erica E. Hirshler en *Mary Cassatt: Modern Woman*, p. 200 Óp. Cit.

⁵⁵⁶ Bertha Palmer’s energy and leadership skills impressed Cassatt: “I suppose that it is her French blood what gives her those organizing powers and the determination that women should be *someone* and not *something*.”



Arquitecta Sophia Hayden. *Woman's Building, World's Columbian Exposition, Chicago, 1893*

La World's Columbian Exposition no era, en realidad, sino otro de los grandes eventos mundiales que habían comenzado en Londres con la Gran Exposición del Cristal Palace de 1851, que fue seguida por las exposiciones de París de 1855, de Londres (1862), París de nuevo (1867), Viena (1873), y otra vez París (1878 y 1889). Estos eventos

permitían a las naciones industrializadas del mundo mostrar sus logros en ciencia, tecnología, artesanía y arte, en una suerte de competición periódica.

La exposición colombina no fue ni siquiera la primera en construir un edificio dedicado a la mujer: en el centenario de Filadelfia de 1876 el comité organizador aprobó la construcción de un pabellón de la mujer, si bien la acogida del mismo por parte del público fue más bien tibia.⁵⁵⁷ Así, el edificio de la mujer de la feria de 1893 poseía un enfoque que denotaba la falta de confianza existente hacia el anterior proyecto: en 1876 el pabellón había sido diseñado por un arquitecto varón, pero el edificio de 1893 fue producto de un concurso nacional en el que solo podían participar mujeres. La ganadora, Sophia Hayden, era una profesora de dibujo técnico titulada en arquitectura por el MIT.⁵⁵⁸ Los adornos que ornamentaron este pabellón también fueron diseñados por una artista, Alice Rideout, de San Francisco.

En lo que sí fue pionera la Exposición de Chicago, que conmemoraba el quinientos aniversario del viaje de Colón, fue en aproximarse de manera seria al controvertido y moderno tópico de la evolución social y profesional de la mujer. Sus exposiciones interiores de arte y artesanía decorativa de todo el mundo estaban dedicadas a los “avances de la mujer”, y en ellas se exhibían gráficos de estadísticas que cuantificaban el progreso femenino en el mundo laboral y artístico de más de cuarenta países. Los bustos de prominentes líderes americanos promotores de los derechos de la mujer constituían los *genii loci* del edificio.

⁵⁵⁷ PAINE, Judith, "The Woman's Pavilion of 1876," *Feminist Art Journal* 4 (winter 1975-76)

⁵⁵⁸ Para más detalles sobre la competición y sobre la profesionalización de las arquitectas de la época, ver Judith Paine, "Sophia Hayden and the Woman's Building," *Helicon* 9 (fall/winter 1979): 28-37; Weimann, 141-80. También Elizabeth G. Grossman y Lisa B. Reitzes, "Caught in the Crossfire: Women and Architectural Education, 1880-1910," in *Architecture: A Place for Women*, Ed. Ellen Perry Berkeley (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press 1989), 27-39

III.11.2. El proyecto

El proyecto que Bertha propuso a Mary consistía en la creación de un gran mural, el más importante que mujer alguna pintara en ese siglo: una obra que mostrara a la *Mujer Moderna*, para el imponente pabellón diseñado por Hayden. El mural debía formar pareja con otro situado en la pared opuesta del Salón de Honor. Este otro mural, titulado *Mujer Primitiva*, debía servir como contrapunto al de Mary, para mostrar los logros que había alcanzado la mujer a lo largo del tiempo partiendo de su condición original de servidumbre al hombre. Ambas obras debían de tener unas medidas de 4 x 19 metros aproximadamente

Sin embargo, Cassatt no había sido la primera opción en la que se había pensado para realizar el mural; la artista que debía pintarlo en un principio era ni más ni menos que su antigua conocida y rival Elizabeth Gardner. En aquellos momentos, Gardner ya era una figura habitual y reconocida en los círculos artísticos franceses y en la sociedad americana. Había conseguido las medallas del Salón que tanto deseaba, y frecuentemente recibía en su estudio a grupos o artistas procedentes de la colonia americana de París; allí solía mostrar sus pinturas más recientes a una multitud admirada. Su estilo era académico, y justo por ese tradicionalismo, que tan bien concordaba con la concepción del mural de la época, y por su matrimonio con el pintor William-Adolphe Bouguereau, que había realizado muchas obras de este tipo, el comité que trabajaba para el Edificio de la Mujer pensó que sería la artista ideal para una o incluso para las dos obras. Para sorpresa de todos, declinó la invitación, alegando que tenía una enorme cantidad de trabajo atrasado, y que subir y bajar escaleras constantemente era demasiado duro para una señora de 55 años.

Entre las primeras sugerencias para reemplazar a Gardner tampoco se encontraba Cassatt. En primer lugar, se pensó en Mary Fairchild MacMonnies⁵⁵⁹, casada con el también artista Frederick MacMonnies, y que, con ayuda de su marido, se estaba estableciendo rápida y firmemente en los círculos artísticos de París; MacMonnies aceptó al instante encargarse del mural *Mujer Primitiva*, puesto que su estilo era profundamente académico. Sin embargo, el otro mural requería la mano de una artista moderna en todos los aspectos. Lamentablemente, conviene decirlo ya, ambos murales, el de Cassatt y el de MacMonnies, desaparecieron

⁵⁵⁹ Para más información véase *A Flight with Fame; The life and Art Of Frederick MacMonnies* (Madison Coon, 1969)

algunos años después de cerrada la feria, y se conocen solo a través de fotografías contemporáneas (ver figs.), dibujos, estudios y obras conexas.

A diferencia de MacMonnies, que había estudiado en el estudio de París de Pierre Puvis de Chavannes, muralista simbolista muy renombrado, Cassatt siempre había sido una pintora de caballete asociada al impresionismo y, en todo caso, con el realismo. Una alegoría tan grande y complicada no parecía el tipo de obra adecuado para ella, y así pidió asesoramiento a sus viejos amigos, Edgar Degas y Camille Pissarro. Pero la respuesta de ambos fue negativa, no solo por la desviación que el mural supondría en la trayectoria pictórica de la americana, sino también porque tenían fuertes reservas sobre este tipo de género artístico. Parece ser que Degas montó en cólera, por los motivos que aduce Pissarro en una carta a su hijo Lucien: “Hablando del concepto de decoración de la señorita Cassatt, me hubiera encantado que hubieras escuchado su conversación al respecto con Degas (...) Estoy totalmente de acuerdo con su opinión; para él [un mural] es un ornato que debería realizarse con vistas a su ensamblaje en un conjunto, requiriendo la colaboración de pintor y arquitecto. La “pintura decorativa” es un absurdo, pues una pintura que se basta a sí misma no es decoración.”⁵⁶⁰

En efecto, su viejo amigo se sintió ultrajado por la elección de la artista de participar en una forma de arte que consideraba caduca y trasnochada “(...) Degas le auguró un gran fracaso (...). Le aseguró que su reputación quedaría dañada, aunque le pidió que le mantuviera al tanto de sus progresos, cosa que ella no hizo.”⁵⁶¹ De hecho, esta airada respuesta por parte del francés tuvo, como en tantas otras ocasiones, el efecto contrario al deseado sobre Cassatt, que al respecto observó: “La mera posibilidad de que haga tal cosa consigue enfurecer a Degas; no me ahorró ninguna de las críticas que se le ocurrieron; eso elevó mi ánimo y acabé diciéndole que no abandonaría el proyecto por nada del mundo.”⁵⁶²

⁵⁶⁰ “Speaking of Miss Cassatt's decoration, I wish you could have heard the conversation with Degas on what is known as "decoration" (...) I am wholly of his opinion; for him [a mural] is an ornament that should be made with a view to its place in the ensemble, it requires the collaboration of architect and painter. The decorative picture is an absurdity, a picture complete in itself is not decoration.” Citado por Judith Barter in *Modern Woman*, p. 87

⁵⁶¹ “Degas predicted it was going to be a great failure (...). He assured her that her reputation would be damaged, but asked her to keep him abreast of her progress, which is something that she did not do.” EFFENY, P. Cassatt. Portland House, New York- C.O.P. 1991, p. 95

⁵⁶² En carta a Louise Havemeyer: “The mere chance to do such a thing is infuriating to Degas; he didn't save me any of the criticisms that came to him; that elevated my mood and I ended up telling him that I would not abandon the project for anything in the world.” MOWLL MATHEWS, N.: *Mary Cassatt. A Life*. New York: Villard Books, 1994, p. 204



Mary MacMonnies, *Primitive Woman* 1892-93. Oleo sobre lienzo. Foto Mand Elliot.



Mary Cassatt, *Modern Woman* 1892-93. Óleo sobre lienzo. Foto Maul Elliott

Así pues, Cassatt aceptó finalmente pintar el mural, a pesar de que en principio las objeciones al proyecto parecían casi insuperables: en efecto, este era el tipo de obra que parecía hecha a la medida de alguien como Elizabeth Gardner, pero no de ella. Mary se había pasado la vida rompiendo con las formas tradicionales de arte, y la pintura mural era una de las más vetustas. Además, le asustaban las pruebas físicas que el enorme tamaño de la obra le obligaría a sufrir, agravadas por la fecha de entrega, a menos de un año vista. Las razones por las que aceptó son múltiples: tal vez se sintiera alentada por la nueva pintura de estilo decorativa tan en boga entre la vanguardia parisina, especialmente entre el grupo de los Nabis, cuyos miembros se hicieron eco de la llamada de Aurier para decorar las paredes de los edificios más vulgares con ideas, sueños y pensamientos. Cassatt se vio atraída también por el cariz feminista de la empresa entera: la perspectiva de contribuir al mayor mural sobre este tema jamás creado para un edificio diseñado y decorado por mujeres en un lugar que a buen seguro sería visitado por cientos de miles de personas le resultó irresistible. Cassatt explicó así su decisión, de una manera un tanto lacónica: "poco a poco comencé a pensar que sería

divertido hacer algo que nunca había hecho antes." ⁵⁶³ Lo cierto es que las simpatías ya patentes de Mary por los movimientos feministas y en favor de los derechos de las mujeres, así como su probada solvencia a la hora de representar temas femeninos, la hacían ideal para el puesto; además, como explica Edward Bradbury, tanto Hallowell como Palmer sentían una gran admiración por artistas como Degas o Sisley; así pues, la única miembro americana del movimiento Impresionista se presentaba como una elección lógica.

Sin embargo, la tarea estaba revestida de una tremenda complejidad, a la que Mary no estaba acostumbrada. Debía encargarse de materiales, y asegurarse de que los que MacMonnies utilizaba fueran semejantes a los suyos para que la falta de armonía entre ambas obras no fuera excesiva; las dos artistas no tenían apenas relación, más allá de que conocían su mutua existencia, y no albergaban deseo alguno de trabajar de forma conjunta; así, el comité encargado de la obra decidió que, puesto que ambos murales se mantendrían lo suficientemente lejos el uno del otro como para permitir a cada uno mantener su propia idiosincrasia, ninguna de las dos mujeres debía saber ni sentirse condicionada por lo que concibiera la otra. Además de la complejidad a la que aludimos antes, el trabajo en sí resultaba arduo y cansino, aunque, en su conjunto, Cassatt se sentía contenta por el desafío y agradecida por el hecho de que tan intenso trabajo apartara de su mente la aún dolorosa memoria de la reciente muerte de su padre.

Otras dificultades, estas de cariz contractual y monetario, se sumaron a las anteriores: las negociaciones previas a la firma del contrato casi acabaron con la renuncia de la artista, debido a lo rígido y discriminatorio de las condiciones del mismo. Así, en él se estipulaba que las señoritas Cassatt y MacMonnies recibirían su dinero al terminar el encargo, y que los costes de instalar los murales correrían a cargo de ellas mismas, mientras que en los contratos de los artistas varones que trabajaban en la misma Exposición no ponía nada de esto. Dimitir era la forma de Mary de expresar su descontento e indignación ante estas afrentas. La señora Palmer intervino personalmente para tratar de salvar la situación en un proceso que se prolongó bastante tiempo, durante el transcurso del cual MacMonnies dejó clara su capacidad como negociadora, así como su conocimiento de los procedimientos involucrados en la contratación de artistas para proyectos cívicos de grandes dimensiones, lo que ayudó no poco

⁵⁶³ Gradually I began to think it would be great fun to do something I had never done before. Carta de Cassatt a Louisine Havemeyer (Primavera de 1892), en Mathews, 1984, p. 229

a las artistas a la hora de alcanzar unas condiciones contractuales justas y llegar por fin a un acuerdo entre ambas partes.

III.11.3. Los debates

El edificio de la mujer rápidamente se convirtió en el epicentro de enconados debates sobre la naturaleza y condición de la mujer. Su misma existencia fue puesta en cuestión: ¿debería existir un edificio separado para las mujeres, o debería incluirse a estas en los pabellones nacionales y temáticos? Y, en el caso de que finalmente se creara, ¿debería albergar en su interior las creaciones artísticas de las mujeres, los productos artesanales de estas, o ambas cosas? ¿Deberían celebrar las exposiciones que albergara el edificio el progreso de las mujeres modernas, o centrarse en el sufrimiento de las que viven en constante opresión? Existía incluso otra cuestión más espinosa, que dividía aún más profundamente a la opinión pública: ¿debería mostrarse el trabajo conjunto, cooperativo, de hombres y mujeres, o por el contrario se deberían enfatizar las diferencias esenciales entre los dos géneros?

La controversia pronto dio lugar a posiciones enconadamente opuestas. La decisión de incluir en las exposiciones tanto las bellas artes como la artesanía se presentó como un rechazo de las limitaciones patriarcales en cuanto a lo que se consideraba “arte”, favoreciendo una visión de la mujer como productora en general. Candace Wheeler, directora del comité planificador del departamento de artes aplicadas, presentó de esta manera la inclusión de los productos artesanales como un gesto de rebeldía, un grito amargo con el que se solidarizaba con las mujeres que cultivaban la tierra, manufacturaban y comerciaban con piezas que salían de sus propias manos encallecidas, que trabajaban en profesiones antes vedadas a su género, y que no debían ser excluidas de esta celebración de lo femenino solo por el hecho de que la belleza no fuera su primera preocupación a la hora de acometer su trabajo. El resultado de esta inclusión sería representar de manera completa una verdadera “hermandad femenina en el esfuerzo”, un “entrelazamiento de manos invisibles” entre mujeres de todas las etnias y culturas.

Desde otro punto de vista, sin embargo, esta decisión se utilizó también para reforzar ciertas actitudes sobre lo que era “propio de la esfera femenina”. La actitud de Wheeler no ponía en duda el concepto tradicional de lo que se consideraban las bellas artes; simplemente

asumía el hecho de que a las mujeres no se les permitía habitualmente ejercer como artistas, y, por tanto, el edificio dedicado a ellas debería alojar también las más humildes artes artesanales. En los argumentos de Wheeler también existían fuertes elementos colonialistas: las mujeres burguesas de Norteamérica y Europa occidental representaban el ideal al que debían aspirar todas las mujeres del mundo, y así llamaban a “sus contrapartidas salvajes de África y Asia a avanzar valientemente hacia la luz” que estas les mostraban. Tampoco tuvo respuesta la petición de reconocimiento de las mujeres afroamericanas.⁵⁶⁴

Una ambivalencia análoga rodeaba el tema de la igualdad de géneros. Numerosos artículos que se deshacían en elogios sobre el edificio de la mujer mostraban actitudes contradictorias sobre las virtudes “apropiadamente femeninas”, y sobre los derechos y obligaciones de mujeres y hombres. Nos quedamos con las palabras de la arquitecta Minerva Parker Nichols, que sentenció admirablemente el caso: “hay que lograr que las condiciones y restricciones en las que trabajan hombres y mujeres sean exactamente las mismas (...) es decir, que toda restricción tenga en cuenta la habilidad, no el sexo. No necesitamos mujeres ejerciendo la arquitectura, no necesitamos tampoco hombres; lo que necesitamos son cerebros.”⁵⁶⁵

⁵⁶⁴ Para saber más sobre las protestas que suscitó la exclusión de las mujeres negras de los comités nacionales y estatales y de las exposiciones, ver Weimann, 103-24. (Para ser justos, la exclusión de gente de color se dio en toda la exposición, no solo en la sección femenina de la misma.) Numerosas sufragistas de la época se aliaron (de manera transitoria) con notorios racistas con el fin de impedir el acceso de obras de artistas de color a la exposición. Ver Angela Davis, *Women, Race, and Class* (New York: Vintage Books, 1981), 70-86. Para saber más sobre qué trato recibieron en general las culturas no occidentales en la exposición, ver Curtis M. Hinsley, "The World as Market- place: Commodification of the Exotic at the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893," in *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. Ivan Karp and Steven D. Levine (Washington, D.C.: Smithsonian institute Press, 1990), 344-65

⁵⁶⁵ Minerva Parker Nichols, "A Woman on the Woman's Building," *American Architect and Building News* 38 (1892): 169; citada en Grossman y Reitzes, p. 32

III.11.4. Tema, precedentes e influencias



Pierre Puvis de Chavannes. *Inter Artes et Naturam*. Óleo sobre lienzo 1890

En una carta del 24 de febrero de 1892 dirigida a Sarah Hallowell, Bertha Honoré Palmer explicaba cómo pensaba que se debían abordar los temas propuestos en ambos murales: “mi idea es que quizás podríamos mostrar a la mujer en condiciones primitivas, portando bultos y llevando a cabo tareas de extrema dureza, tal vez en la India o en un escenario clásico a la manera de Puvis de Chavannes y, como contraste, mostrar [en el otro mural] a la mujer en la posición que ocupa hoy en día.”⁵⁶⁶ Este tema, la oposición de lo moderno y lo primitivo para tomar el pulso de la nueva era, era un tópico recurrente en el muralismo moderno, sobre todo en la obra del ya mencionado Puvis de Chavannes; se trataba de una oposición fácil de crear, pero lo cierto es que apenas sí decía algo sobre el significado de la modernidad, predominando en ella un falso historicismo y un cierto racismo implícito.



Mary Cassatt. *Young Woman Picking Fruit*. Sección Central.
Foto Pauline King.

Así las cosas, Mary Fairchild MacMonnies optó en su obra por el historicismo a lo Chavannes, retratando figuras de apariencia clásica en un ambiente de cierta vaguedad junto a un lago; con una paleta de colores suave, casi blanda, en la que predominaban blancos, azules, verdes y grises combinados de manera armónica,

⁵⁶⁶ "My idea is that perhaps we might show woman in her primitive condition as a bearer of burdens and doing drudgery, either in an Indian scene or a classic one in the manner of Puvis, and as a contrast, woman in the position she occupies today." Citada en *Painter of Modern Woman*, p 39

MacMonnies se atrevió a plasmar en su obra desnudos parciales, lo que, como ya hemos dicho con anterioridad, resultaba atrevido para una artista de la época. Sin embargo, a diferencia de su colega, Cassatt estaba deseosa de aprovechar todas las posibilidades que el tema de la “mujer moderna” le sugería; así, nuestra artista se dio cuenta de que se le estaba ofreciendo una oportunidad única no solo para mostrar lo que constituía la esencia de la “nueva mujer”, sino también lo que hacía del arte moderno algo nuevo y revolucionario.

Sin embargo, Cassatt hizo una elección temática que puede parecer sorprendente y hasta decepcionante. Griselda Pollock explica que en una carta a Bertha Palmer fechada el 11 de octubre de 1892, Cassatt arroja algo de luz sobre cómo planeaba llevar a cabo su mural: “(...) Como tema para la composición central, la más grande, me he decidido por el de *Young Women plucking the fruits of knowledge and Science*, que me permite colocar mis figuras en un entorno exterior, tan alegre y divertido como sea posible. Se trata de una ocasión para celebrar algo, para hacer una fiesta nacional. Reservo toda mi seriedad para la ejecución. Cuando trabajo en la obra, tengo en mente uno de esos tapices antiguos, brillante pero suave”.⁵⁶⁷



Mary Cassatt. *Revery*.
Óleo sobre lienzo. 1891-92

Aunque, como hemos dicho, a primera vista resulta chocante la elección temática de Cassatt, lo cierto es que la artista llevaba integrando la naturaleza en sus obras desde hacía tiempo, y, por tanto, no resulta extraño que ante la zozobra con la que acometía su magna obra se aferrara a elementos ya bien conocidos por ella. En algunas de sus composiciones más tempranas, la artista no deja lugar a dudas sobre la asociación que establece entre las flores y la capacidad creadora de la mujer, pero es a partir de una serie de obras que arrancan de principios de la década de 1890 cuando podemos hablar de una utilización casi sistemática del aspecto simbólico y

⁵⁶⁷ “(...) as the theme for the central composition, the largest, I decided that it would be “young women plucking the benefits of knowledge and science”, which allows me to place my figures in an outside environment, as cheerful and fun as possible. It is an occasion to celebrate, to make national holiday. I reserve my seriousness for the execution. When I work in this, I have in mind one of those ancient tapestries, bright but gentle”. Op. cit., p.41

metafórico de las flores por parte de Cassatt. Así, en *Revery* una mujer medita sobre una única flor que sostiene en la mano, una zinnia o un clavel, flores asociadas con el compromiso. Si está considerando un inminente matrimonio y su subsiguiente maternidad, o simplemente la belleza efímera de la naturaleza, es algo que no puede determinarse.



Mary Cassatt. *The Family*.
Óleo sobre lienzo. 1893

En *The Family*, por su parte, Cassatt retrata a una madre con sus niños. En esta composición, en la que la figura paterna está conspicuamente ausente, la niña mayor ofrece un clavel al bebé que reposa en los brazos de su madre. Así, observamos que el simbolismo de las flores, presente en pintura, poesía y demás artes desde la Edad Media en occidente, continúa vigente en las postrimerías del siglo XIX, y no solo en la obra de Cassatt, sino en la de contemporáneos suyos tan prominentes como Gauguin, Vincent van Gogh, o Monet. En el caso de *The Family*, probablemente podamos establecer una relación directa entre la pintura de Cassatt y las asociaciones entre

flores y fecundidad que aparecen en las imágenes medievales de la Virgen.

También podemos, ciertamente, establecer un paralelismo entre el tema del mural y el de varias pinturas y grabados a color que la artista realizó en ese mismo periodo; *Baby reaching for an Apple*, que Achille Segard consideró como una clara alegoría del futuro, añadiéndole de paso una desagradable carga de “sana pureza eugenésica” que dudamos estuviera en la mente de Cassatt cuando realizó la pieza, muestra a una mujer joven tirando de las ramas de un manzano para poner la fruta al



Mary Cassatt. *Baby reaching for an Apple*.
Óleo sobre lienzo. 1893

alcance de su bebé, mientras que en *The Kitchen Garden* una mujer de pie sobre una escalera entrega una pieza de fruta a un niño sostenido por una segunda mujer.



Mary Cassatt. *The Kitchen Garden*.
Agua fuerte, agua tinta sobre papel. 1893

Con estas imágenes que muestran la transferencia de fruta por parte de un miembro de la comunidad a otro, Cassatt presenta una alegoría de la relación madre-hijo como modelo social fundamental que da a las mujeres, como proveedoras primarias del cuidado y la educación de los niños, un papel moral fundamental, muy superior al de los hombres. Ahondaremos en este interesante tema más adelante, cuando comentemos en profundidad la parte central del mural que nos ocupa; sin embargo, merece la pena señalar desde ya la poderosa carga psicológica de estas obras que nos muestran modelos que, en palabras de Griselda Pollock “no son las típicas bellezas esbeltas de la época, y sus voluminosos cuerpos y fuertes rasgos permiten evocar la interioridad

psicológica de la Nueva Mujer a la que la nueva obra de Cassatt proporcionó una forma monumental.”⁵⁶⁸

En cuanto a la aparición de este tema en un mural, sin duda la artista había contemplado innumerables veces el *Ave Picardía Nutrix*, de Puvis de Chavannes, instalado en el Musée de Picardie, en Amiens, uno de los museos favoritos de Cassatt durante su estancia en Beaufresne. Además, al desarrollar un tema tan festivo, Cassatt pretende también reflejar en su obra las recientes innovaciones que la pintura de murales ha experimentado en Francia; en efecto, a partir de la década de 1890, este género experimenta un importante auge debido a que los más importantes muralistas del periodo deciden dedicar su técnica a deleitar al espectador, dotando de un tratamiento agradable y visualmente atractivo hasta a los aspectos

⁵⁶⁸ “Neither model is the typical willowy beauty of the time, and their substantial bodies and strong features allow the evocation of psychological interiority that bespeaks the kind of New Woman to which Cassatt's work gave a monumental form.” Op. Cit. p. 58

más básicos de la vida cotidiana; se trata de la estética de la *jouissance*, muy alejada de los graves temas y heroicas narraciones en imágenes que, con la intención de instruir al pueblo, se habían plasmado en los murales de la época del Segundo Imperio; así, artistas como Albert Besnard o Pierre Puvis de Chavannes se erigirán como los grandes muralistas del periodo, desarrollando cada uno sus propias alegorías y símbolos para sugerir diversas ideas y estados del alma.

La representación de jardines, huertos y demás en los que diversos personajes se afanan en la recolección de frutas, verduras, etc., o disfrutan de esta naturaleza domesticada no es, por otra parte, un tema raro entre los modernistas. Claude Monet y Gustave Caillebotte, por ejemplo, fueron dedicados *jardiniers* que plasmaron en sus lienzos la feracidad de las huertas de sus villas suburbanas. Para los impresionistas, el jardín fue un lugar popular para el ocio doméstico, donde lucir vestidos campestres y jugar con los niños. Para las feministas de la época, como veremos, el tema tiene además connotaciones bíblicas, y muchos artistas modernos se disponen a plasmar Evas libres de culpa en nuevos jardines del Edén, buscando así suprimir las antiguas concepciones de la mujer siempre teñidas del desprecio derivado de su participación en el pecado original.



Berthe Morisot. *Cherry Tree*.
Óleo sobre lienzo. 1891



Mary Cassatt. *The Art and Architecture
of the World's Columbian Exhibition*.
Foto William Walton. 1893

Así, Berthe Morisot, en *Cherry Tree* retrata a dos niñas recogiendo estas frutas, mientras que el americano Theodore Robinson pintó mujeres recogiendo ciruelas durante su estancia en la ciudad francesa de Giverny. Tal vez, como hemos sugerido, este tema no sea sino una

alegoría del Jardín del Edén, pero, sea como sea, el significado de este motivo recurrente es ciertamente más complejo en el mural de Cassatt, en el que la recogida de fruta constituye solo una parte de la acción. Así, según las autorizadas palabras de Griselda Pollock, Cassatt

“nos permite echar otro vistazo al método por el cual los modernistas aluden a posibles significados de sus obras mediante un juego de referencias, deferencias y diferencias.”⁵⁶⁹



Camille Pissarro. *Recojiendo manzanas*.
Óleo sobre lienzo. 1886

En el otro polo político y estético se encuentra Camille Pissarro, que en la última exposición impresionista de 1886 mostró una pintura de grandes dimensiones titulada *Recojiendo Manzanas*, en el que se muestra a un grupo de pueblerinas de clase obrera dedicadas a esta actividad. En la obra de Pissarro, el huerto no es un lugar mítico donde recolectar beneficios abstractos como conocimientos o artes, sino el muy real ámbito donde las clases bajas llevaban a cabo

la dura labor diaria. El mural de Cassatt puede situarse en un punto intermedio entre la obra de Puvis de Chavannes y la de Pissarro, ya que, si bien lo alegórico de su temática evoca claramente al primero, su paleta de colores prismáticos repleta de desafiantes contrastes pertenece sin duda al universo artístico del segundo.

El Mural de Cassatt también se hace eco de la imaginería femenina prerrafaelita de obras como “Spring” de John Everett Millais, en la que se muestra un grupo de mujeres jóvenes elegantemente vestidas asistiendo a un picnic en un huerto, o como *We both must fade*, de la artista americana Lilly Martin Spencer, pero sin la fuerte carga de sexualidad y alusiones a la fragilidad de la belleza femenina existente en estas obras. Como apunta Griselda Pollock “la obra de Cassatt forma parte de toda esta imaginería cultural que asocia la feminidad con el jardín o la huerta, pero su utopismo progresista se opone a toda alegoría subliminal que asocia a las mujeres con el sexo y la muerte.”⁵⁷⁰



Lilly Spen. *We both must fade*.
Óleo sobre lienzo. 1869

⁵⁶⁹ “Cassatt allows another glimpse of the method by which modernists allusively point up possible meaning by the play of “reference, deference, and difference” Op. cit. p 59

Un precedente cercano de la obra de Cassatt, que indica lo ambicioso de su proyecto no solo como un extenso conjunto de referencias a la modernidad y a su concepto de lo femenino, sino también a la historia del arte moderno, es la obra de Gustave Courbet – autor muy admirado por Cassatt - *El Taller del Pintor*, ambiciosa pintura con la que el maestro francés pretendía resumir siete años de su vida artística.



Gustave Courbet. *El taller del pintor*. Óleo sobre lienzo. 1854-55

En este lienzo, Courbet se mueve a medio camino entre el realismo y la alegoría; así, dibuja un estudio perfectamente creíble en el que se sitúa a sí mismo rodeado de amigos y personajes contemporáneos, por el que también se mueven una serie de figuras femeninas desnudas o semidesnudas que representan conceptos abstractos. La sección central de la pintura de Courbet representa el espacio en el que el pintor crea su obra. El artista está trabajando en un paisaje, junto a una mujer desnuda cuyas ropas se apilan cerca de ella y un muchacho andrajoso de aspecto mugriento. En el renacimiento, el desnudo femenino hacía referencia a la verdad, y así en la obra de Courbet representa la inspiración del artista, obtenida de la propia naturaleza, en oposición a las gastadas fórmulas académicas aún en boga en la Francia de su tiempo. En la alegoría de Cassatt, podemos relacionar este desnudo femenino con la figura de una mujer madura que mira en dirección opuesta a la de sus compañeras, soñando quizás con un espacio propio que apenas puede intuir, mientras que en la niña plasmada por la americana, que coge fruta de manos de una joven, se intuye algo del desaliñado muchacho de la pintura de Courbet; en efecto, el niño retratado por el francés parece estar dispuesto a recoger el testigo del maestro, mientras que la pequeña pintada por la americana tiende la mano para recibir el símbolo del conocimiento que han cosechado sus mayores con esfuerzo. La conexión patriarcal, basada en la enseñanza de un trabajo, se transforma en la obra de Cassatt en una puramente matriarcal, en la que el vínculo entre las generaciones es la sabiduría y el amor.

⁵⁷⁰ Cassatt's work belongs with the cultural imagery that associated femininity and the garden or orchard, but her progressive utopianism is the opposite of these subliminal allegories of woman, sex, and death. ^{»570}

Contrastando con toda esta aureola de modernidad, tenemos, sin embargo, una composición de concepción realmente clásica. No es de extrañar que, buscando cómo colocar a sus figuras en la vasta obra, Cassatt buscara orientación principalmente en los primeros frescos del Renacimiento italiano, con sus efectos de color puro, formas grandes, simples y decorativas, así como la integración de manera armoniosa de imagen y muro. En ningún modo era esta una influencia inconsciente, sino que, muy al contrario, cuando el marchante Durand-Ruel viajó hasta Bachivillers con el fin de contemplar la obra inacabada de su clienta, esta se sorprendió grave y negativamente ante la incapacidad del marchante para reconocer la influencia de los primitivos italianos en el mural; se tranquilizó sobremanera cuando descubrió que Durand-Ruel “nunca había visto los frescos de los maestros italianos tempranos; de hecho, nunca ha estado en Italia, excepto en Florencia, donde ha ido una o dos veces por asuntos de negocios”⁵⁷¹ Así, las posturas más bien rectas y rígidas de las figuras de los tres paneles recuerdan las plasmadas por Giotto en el gran ciclo de frescos de la capilla de la Arena, en Padua. Pero aún más directa parece haber sido la inspiración que sobre la obra de Cassatt ejercieron los frescos de Benozzo Gozzoli en el Camposanto Monumentale de Pisa, una suerte de santuario de peregrinación para los artistas del siglo XIX interesados en el arte del renacimiento temprano.

Así, en la sección central del mural de Cassatt podemos ver a una mujer ofreciéndole una fruta a una niña, en posición análoga a la de una de las figuras masculinas de Gozzoli, también parada en mitad de una escalera entregando un cesto con frutas a una mujer que, con los brazos extendidos, muestra una posición muy semejante a la de la figura de blanco que aparece a la izquierda de la escalera en el mural de Cassatt. No acaban ahí las similitudes entre ambas obras, puesto que en el fresco de Gozzoli podemos distinguir a una mujer de perfil situada junto a la prensa de vino cuya posición es la misma



Benozzo Gozzoli. *Drunkennes of Noah*.
Fresco. 1468-69

⁵⁷¹ “He has never seen the frescoes of the early Italian masters; in fact, he has never been to Italy except to Florence, where he stayed on business for a day or two.” Carta de Cassatt a Bertha Palmer, dic. 1892, citada en Mathews, 1984, p. 241.

que la del personaje de Cassatt que, vestido con un traje de estampado floral marrón rojizo, porta entre los brazos un cesto de manzanas.

Los marcos decorativos que rodean y dividen el mural de Cassatt también derivan de los maestros antedichos, y la presencia de niños recién nacidos de aspecto juguetón en los lunetos de estos marcos nos retrotraen directamente a los relieves de Luca della Robbia y a las obras de los muralistas toscanos de antaño. Además, durante su estancia en Parma en 1872, Cassatt había copiado diversos frescos de Antonio Correggio que incluían elaborados marcos de brillantes colores con gordezuelos querubines en los lunetos; así, se trata de elementos puramente decorativos que sirven para unificar las diversas partes de la composición, así como para acentuar la escena central y distinguirla de las secciones inferiores y laterales.

Otro florentino que inspiró a Cassatt y a MacMonnies fue Sandro Botticelli, cuyos murales y pinturas habían disfrutado de un resurgimiento de su popularidad en las postrimerías del siglo XIX. Además de aparecer diversas ediciones impresas de su obra, numerosos artistas comenzaron a copiar sus cuadros con un entusiasmo renovado entre los años 1880-1890. La propia MacMonnies había copiado años antes dos obras del pintor florentino que se encontraban expuestas en el Museo del Louvre: *Lorenzo Tornabuoni en el Círculo de la Sabiduría* y *Las Tres Gracias*. Aunque MacMonnies realizó sus copias una década antes de involucrarse en el proyecto de la exposición, esta experiencia fue sin duda la semilla que fructificaría en su mural.

A pesar de que parece ser que Cassatt nunca realizó copia alguna de una obra de Botticelli, la artista estaba más que familiarizada con el arte del florentino; así, se inspiró en



Sandro Botticelli. *Primavera*.
Temple sobre madera. 1482



Sandro Botticelli. *Venus and the Three Graces*.
Fresco. 1888

Virgin and Child with the Young Saint John, expuesta también en el Louvre, para realizar en 1891 su pintura *The Family*. En sus visitas a la Galería de los Uffizi, en Florencia, Cassatt tuvo oportunidad de contemplar una de las grandes obras maestras de todos los tiempos, *La Primavera*. El impacto que la magna obra de Botticelli tuvo sobre la sección central de la *Modern Woman* de Cassatt puede verse tanto en el friso como en el arreglo de las figuras y su colocación en el escenario de un huerto con árboles de troncos rectos y gruesas ramas cargadas de fruta y flores.

El Interés de Cassatt por la pintura de Botticelli⁵⁷² podría haber tenido un sesgo intelectual: en efecto, *La Primavera* tiene un programa iconográfico extremadamente complejo, que hunde sus raíces en el Neoplatonismo renacentista; su carácter casi de puzle ha sido puesto de relieve por numerosos intelectuales, que hacen hincapié sobre la curiosísima interpretación botticelliana de la naturaleza. En palabras del crítico norteamericano Theodore Childs, “no hay palabras que nos puedan dar una idea de lo fascinante que es la obra de Botticelli, puesto que su naturalismo, aunque pueda parecernos semejante al de otros primitivos pintores renacentistas, profundamente impresionados por las flores, los árboles, los ríos o las colinas, es de un carácter visionario y lírico; de sus composiciones podemos en verdad decir que nos muestran estados del alma. Lejos de permanecer impasible ante el espectáculo de la naturaleza y la vida, reviste todo lo que contempla con los colores de sus propios estados de ánimo e ideas.”⁵⁷³ ¿Acaso no podemos percibir en estas palabras un claro eco de la obra de la propia Cassatt?



Paul Baudry. Techo Teatro Opera. 1860-1875

Si bien las otras dos partes del mural no son ni de lejos tan interesantes como la central, nos detendremos un momento en la sección derecha del mismo para comprobar cómo las influencias de Cassatt no se limitan al paradigma renacentista. Como ya hemos mencionado anteriormente, los murales realizados durante la tercera

⁵⁷² Óp. Cit. pp. 132, 133, 134

⁵⁷³ CHILDS, Theodore : “Sandro Botticelli” *Harpers New Monthly Magazine* 77 (Aug 1888) p. 466

República desempeñan también un papel importante en el desarrollo de los conceptos de la artista. Expresando sus simpatías por los muralistas franceses del periodo, así como cierta sorpresa por el prominente lugar central que su obra iba a tener en el edificio de la mujer de la exposición mundial, Cassatt comentó que “mejores pintores de lo que yo soy han sido ocultados durante años lejos de la vista del público. Es lo que ha pasado con Baudry; La única vez que hemos podido disfrutar de su obra fue cuando se exhibió en la Escuela de Bellas Artes; después, sus frescos maravillosos fueron enterrados en el techo de la ópera, donde nadie puede verlos.”



Panel derecho

Esta alusión a los diseños de Paul Baudry para el foyer de la ópera de París es reveladora, ya que puede mostrarnos una semejanza más que casual entre este ciclo decorativo y el panel derecho del mural de la artista; así, en la obra de Baudry podemos ver a un joven músico tocando una mandolina para que Salomé, seductora y semidesnuda, mueva sus velos en un

provocativo baile. En el mural de Cassatt, por su parte, podemos ver dos figuras que son el casi exacto paralelo de las de Baudry: una mujer joven que toca un instrumento de cuerda mientras otra, situada a su izquierda, baila sujetando su amplia falda. Evidentemente, la intención de Cassatt es muy diferente a la de Baudry, y la tercera figura de la composición así lo evidencia: mientras en la obra del segundo podemos ver a un lujurioso Herodes Antipas contemplando el baile de su hijastra reclinado sobre un diván, en la de la primera contemplamos cómo una muchacha sentada observa atentamente el juego de dedos de la tañedora. La sencillez formal de la composición le proporciona una solidez y tranquilidad que impide que la atención del espectador se distraiga de lo representado: la creación de la música por los expertos dedos de una mujer, signo visible del genio y las habilidades técnicas que requiere cualquier arte. Se trata, pues, de una obra de gran intimidad y agudeza psicológica, cualidades que probablemente no serían las más adecuadas para proyectar en un mural monumental de este tipo, por ser demasiado sutiles.



Panel izquierdo

En cuanto al panel izquierdo, Cassatt se decantó por una composición de carácter ciertamente ligero, casi humorístico, pero con una carga de mordacidad bastante ácida: representó a unas *Chicas jóvenes persiguiendo la fama*: así, tres muchachas con el pelo y la ropa ondeando al viento corren a través del campo en persecución de una figura desnuda, alegórica de la Fama. Cassatt añade a estas

figuras la de un ganso que trata de picotear los talones de las jóvenes, representando tanto lo indigno de las posturas que la persecución de la fama obliga a adoptar, como los irritantes graznidos de los omnipresentes críticos, que tratan de obstaculizar el avance de la mujer.

Como ya hemos dicho anteriormente, el mural se ha perdido en la actualidad. Eso hace imposible para nosotros apreciar las poderosas combinaciones de colores que Cassatt aplicó a cada uno de los paneles y marcos del mismo. En su momento, parece ser, su paleta de colores no fue demasiado apreciada; asimismo, las intrincadas relaciones y expresiones sutiles que mostraban las hermosas figuras de tamaño natural que la artista concibió para la que debía ser su obra maestra fueron ignoradas por un público que en general no se encontraba preparado para un emparejamiento tan entusiasta de los esquemas compositivos y decorativos del renacimiento italiano con el simbolismo y la penetración psicológica del modernismo parisino.

III.11.5. Las Críticas

Finalmente, en febrero de 1893, el mural de Mary llegó a Chicago; la aversión de la artista por los viajes por mar le impidió acompañar a su obra. La reacción de los que la vieron entonces, en opinión de Nancy Mowll Matthews no pudo ser más positiva: “el pequeño grupo de privilegiados que pudo ver el mural en Chicago cuando estaba siendo desempacado se sintió deleitado por la frescura del estilo y el mensaje que contenía. Entre ellos se encontraban algunas de las más sofisticadas expertas en arte moderno de los Estados Unidos: Sarah

Hallowell, Bertha Palmer y la crítica Lucy Monroe”.⁵⁷⁴ En efecto, su comprensión del tema y del estilo experimental de Mary era muy aguda, pero no se encontraban preparadas para la extraña transformación que el mural experimentó cuando fue elevado quince metros en el aire y contemplado desde abajo por el poco sofisticado público que comenzó a entrar a raudales al edificio el primero de mayo, día de apertura de la exposición. De repente, el tema que había parecido tan lleno de lógica se volvía incomprensible para el observador casual, y el estilo que había parecido tan luminoso y realista se convertía en una deslavazada mezcla de colores brillantes, desincronizados con el resto del edificio. Y lo más irónico de todo fue que el mural de MacMonnies, que parecía realmente poco inspirado a ras de suelo, en realidad mejoraba con la distancia, y, en comparación con el de Cassatt, parecía mucho más provisto de gracia y dignidad.

No es de extrañar pues que la que debía ser una de las obras maestras de la artista se convirtiera en uno de sus más rotundos fracasos. Como nos cuenta Nancy Hale, “el mural no tuvo éxito alguno. En la publicación oficial de la Exposición, se resume así lo ocurrido: “la gran pintura que realizó la señorita Cassatt para la decoración del tímpano sur del Edificio de la Mujer, será recordada por muchos visitantes, a pesar de la altura tan inconveniente a la que estaba situada (...) También será recordado que varias de las damas que la vieron pensaron que esta concepción de la Mujer Moderna era quizás algo inadecuada.”⁵⁷⁵ Incluso uno de sus admiradores, Ernest Knauf, director de la Sociedad de Bellas Artes de Chautauqua y crítico de arte de la revista *Crítica de Críticas*, consideró el trabajo deplorable, diciendo que “la señorita Cassatt parece querer desafiar las leyes de la decoración, situando unas figuras de talla tan pequeña a una altura tan alta.” Un crítico anónimo de la publicación *Art Amateur* opinó que el uso de azules y verdes tan oscuros “hacía la pintura demasiado conspicua, lo que es de lamentar en una obra que debería ser más ornamental que pictórica”, y finalizó diciendo que los dos paneles de los extremos eran “más bien ridículos”; “delante de este producto errático creado por una mujer de talento incuestionable”, continuó, “está la obra mucho más decorativa de la señora MacMonnies.” Resulta sencillo imaginar cómo sentó a Mary ver a su obra tildada de “errática y ridícula.” Incluso Frederick Sweet, gran admirador de Cassatt, proclamó que “el trabajo no tenía nada del encanto de Degas, ni de ninguno de sus contemporáneos Impresionistas. Como mucho era... fresco, decorativo. Como muralista produjo uno de sus esfuerzos menos notables. Había puesto en su obra mucho trabajo duro, no

⁵⁷⁴ MATHEWS, N.: *Cassatt and her circle, selected letters*. Nancy Grubb. Cross River Press, Ltd. 1984

⁵⁷⁵ HALE, N.: “*Mary Cassatt*”; Doubleday & Company. New York, 1.975, p. 164

hay duda, pero en un campo en el que no tenía experiencia ni tampoco demasiado interés.” El fracaso del mural de Cassatt no fue tan solo fruto de la incomprensión del público de un estilo de arte radical. La propia artista juzgó mal los elementos inherentes a la pintura mural; como numerosos críticos indicaron, su aproximación al tema fue pictórica en lugar de decorativa. Las tres escenas separadas de su mural se asemejaban a tres pinturas realizadas en lienzos diferentes que, de forma inexplicable, se habían elevado conjuntamente hasta lo alto de una pared.

Pero lo cierto es que, de manera retrospectiva, parece evidente que muchas de las críticas que recibió el mural de Cassatt iban unidas de manera inextricable a las que recibió el edificio de la mujer en su conjunto; en efecto, como protesta silenciosa contra la opresión de las mujeres y celebración gozosa de los logros que estas habían alcanzado en muchos campos habitualmente considerados como coto privado de los hombres, el edificio tuvo numerosos enemigos desde el principio. Sus partidarios intentaron utilizar los principios de derecho estadounidenses y las teorías liberales contemporáneas para defenderse de las críticas y reivindicar la igualdad de los sexos, pero prominentes voces conservadoras unidas al inmovilismo habitual en los líderes religiosos se dejaron oír a lo largo y ancho de Estados Unidos, argumentando que esta insistencia en el derecho de las mujeres a participar en la vida pública de las naciones no era sino un oculto deseo de estas de convertirse en hombres y usurpar la esfera de influencia masculina de manera artera. Así las cosas, muchos de aquellos que odiaban el edificio se escudaron en el mural para justificar ese odio, sin aducir muchas veces más motivos, o repitiendo como loros las críticas de los moderados; pero lo cierto es que aun así, hasta por parte de los convencidos de lo meritorio del esfuerzo, las críticas más positivas hacia la obra de Cassatt fueron más bien tibias, y las más duras la calificaron de “trivial y por debajo de la dignidad requerida para tan gran ocasión”, de chanza espectral del peor gusto posible pergeñada por una cínica o una bromista, o, en las contundentes palabras de la famosa feminista y periodista Florence Fenwick Miller, de “formalmente inepta y temáticamente nauseabunda.” También hubo consenso en el desagrado casi universal de la crítica hacia la paleta de colores empleada por Cassatt: “brutales”, “chillones”, “oscuros y pesados”.

Ante esta avalancha de críticas negativas, ¿es posible siquiera reivindicar algo de lo que Cassatt trató de hacer en su denostado mural? Creemos que sí, y a continuación trataremos de demostrarlo.

III.11.6. Recogiendo los frutos del conocimiento: conclusiones

Uno de los paneles decorativos más pequeños que ornaron el edificio de las mujeres fue el titulado *Art, Science and Literature*, obra de la neoyorkina Lydia Field Emmett; en él vemos reflejado el incipiente feminismo de las mujeres blancas estadounidenses: en un marco porticado de reminiscencias clásicas, un grupo de burguesas sentadas en poses elegantes practican las diferentes artes, aparecen con trajes y poses académicas o se dedican a la lectura de gruesos tomos de carácter científico.

Cada figura es una alegoría de cómo la mujer ha conquistado cada campo creativo o intelectual, hasta entonces cotos privados del hombre. La comisión encargada de dirigir el diseño y construcción de este edificio trató de defender la dignidad de las mujeres en formas derivadas de la iconografía tradicional, puesto que resultaba común en el siglo XIX representar virtudes abstractas mediante figuras femeninas. Era, pues, muy natural para las mujeres verse representadas por estas figuras alegóricas. Para Tickner, esto respondía a una “necesidad de identificar lo que constituía lo auténticamente propio del género femenino a través de una comparativa entre diversos tipos de mujeres, estableciendo sus diferencias y semejanzas sociales y de otras clases, para después hallar un medio de darle forma visual.” Estas acciones, sin embargo, a menudo chocaron con una idea de “feminidad idealizada” que dominaba el inconsciente colectivo y que dificultaba cualquier aproximación crítica al tema.⁵⁷⁶ Así, con la loable intención de transmitir una imagen de la mujer como un ser digno del mayor de los respetos, las artistas que trabajaron en el edificio de la mujer realizaron sus obras siguiendo una tradición pictórica que sabían sería comprensible para una audiencia amplia y heterogénea.



DECORATIVE PANEL—"THE REPUBLIC'S WELCOME TO HER DAUGHTERS."
ROSINA EMMET SHERWOOD, UNITED STATES. (Copyrighted.)

Lydia Field Emmett. *Art, Science and Literature*. 1890

⁵⁷⁶ Citado por Tamar Garb, "L'Art feminine: The Formation of a Critical Category in Late Nineteenth-Century France", *Art History* 12 (March 1989): 39-65.

Mediante la incorporación de aquellas figuras alegóricas en pinturas de gran tamaño y alcance, negaban su condición de modestas aficionadas, pintoras de retratos familiares y bodegones, que era la que habitualmente la sociedad estaba dispuesta a otorgar a una mujer dedicada al arte. Y sin embargo, cuando examinamos el mural de Cassatt para ese mismo edificio, sin duda concebido como



Gustave Caillebote. *Portraits in the Country*.
Óleo sobre lienzo. 1877

la pièce de résistance del mismo, nos encontramos con algo que, en palabras de la propia artista, no es sino un himno a “los encantos de la feminidad”. ¿Qué es lo que ha pasado? ¿Podemos de veras leer un manifiesto feminista en la obra de la impresionista? Examinemos el tema detenidamente.

En primer lugar, conviene aclarar que a pesar de todo su esfuerzo, el éxito de todas estas voluntariosas damas fue solo parcial: en efecto, como agudamente señala Marina Warner, el empleo de las figuras alegóricas tradicionales en obras de este tipo plantea inconvenientes difíciles de evitar; y es que existe, sin duda, una relación inversa entre la fuerza real de la mujer en la sociedad y el empleo de imágenes de figuras femeninas para sugerir ideales políticos o sociales. El poder del símbolo viene, pues, a depender de esta dicotomía, y en las postrimerías del siglo XIX resultaba claramente inverosímil para la gran mayoría de la sociedad creer que mujeres de carne y hueso podían practicar con éxito los conceptos que sus sosias alegóricos representaban.⁵⁷⁷ Conviene recordar que nos encontramos en el siglo durante el cual se proclamó que la naturaleza de la mujer, sus deberes y su destino cobraban sentido y residían únicamente en la esfera privada del hogar familiar. Así, la mujer era una criatura consagrada a sus obligaciones: autosacrificio y maternidad. Este ideal solo podía realizarse plenamente en el ámbito de la casa y de la familia; así, en el cuadro de Caillebotte *Portraits in the Country* (1877), vemos a la madre y hermanas del artista en el tranquilo aislamiento de su casa de verano en la ciudad francesa de Yerres; cada mujer

⁵⁷⁷ Marina Warner, *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form* (New York: Weinfeld and Nicholson, 1985), xx.

practica algún pasatiempo propio de su género: la costura o la lectura, actividades adecuadas para su clase social y delicada educación. La mirada del pintor idealiza sin duda esta escena en la que nada de interés acontece.

Pero algo amenazaba esta tranquila inmovilidad; en lugar de proclamar los encantos de la "True Woman", un grupo de escritores de avanzada ideología utilizaba como protagonista de sus historias a lo que Henry James llamó la "nueva mujer". Como escribe la historiadora Carroll Smith-Rosenberg: "James usa [este término] para referirse a mujeres de cierta sensibilidad e influencia social. Son damas jóvenes y solteras que rechazan las convenciones sociales, especialmente las impuestas a las mujeres. Estas mujeres luchan contra el estancamiento, actúan por su cuenta y sufren a consecuencia de su autonomía (...) En definitiva, la nueva mujer rechaza los roles convencionales y reclama su derecho a una carrera, a una voz pública, a poder acceder a una parcela propia de poder, demandando los derechos y privilegios concedidos generalmente a los hombres burgueses."⁵⁷⁸

Dicho esto, admitamos ya sin rodeos que la "Mujer Moderna" de Cassatt es sin duda un canto dedicado a las virtudes de estas nuevas mujeres, y los objetivos y reivindicaciones de su mural son verdaderamente feministas. Cassatt desea fervientemente destruir el mito de la "True Woman", y para ello no utiliza ningún tipo de imaginería cuasi utópica con el fin de embellecer el presente, sino que apunta hacia un conjunto alternativo de normas y relaciones que contrasta con el que gobierna la sociedad patriarcal; lo que ocurre es que para nuestra artista no existe una tajante línea divisoria entre lo femenino y lo feminista. Ciertamente, para ella la "nueva mujer" aspira a un nuevo mundo de posibilidades, a ser reconocida por sus aportaciones al mundo profesional, ya sea como médica, abogada, escritora, trabajadora social o intelectual; en esto, coincidía en todo con las feministas de la época, que también deseaban una esfera femenina ampliada donde pudiera tener lugar una verdadera autorrealización de la mujer. Sin embargo, Cassatt rechazaba de plano toda ideología que negara a la mujer su derecho a comportarse de manera femenina o coartara sus naturales aspiraciones maternas. Para una feminista convencida, como Griselda Pollock, estos matices en el pensamiento de Cassatt pueden revelar un cierto doblez en la artista: "las declaraciones de Cassatt sobre

⁵⁷⁸ "James used [the term] to refer to women of affluence and sensitivity. Young and unmarried, they rejected social conventions, especially those imposed on women. These women fought stagnation. They acted on their own. Within James's novels, they suffered the consequence of their autonomy. In short, the New Women, rejecting conventional female roles, reclaim their right to a career, a public voice, to visible power, they lay claim to the rights and privileges usually given to bourgeois men." Citada en *Painter of Modern Woman*, p. 46

encontrar placer en “la dulzura de la infancia y el encanto de lo femenino”, podrían, sin embargo, revelar una doblez de lo más convencional por parte de la artista, que era una Nueva Mujer, pero se dedicaba felizmente a pintar y observar “True Women”, habitantes de un mundo en el que tenían a su alcance los placeres de la amistad duradera con otras mujeres y del vínculo eterno entre madres e hijas ya adultas.”⁵⁷⁹

Creemos que quizás la, otras veces, tan acertada Griselda Pollock puede aquí equivocarse y tildar inmerecidamente de cínica a Mary Cassatt. A nuestro juicio, lo que la artista trató de plasmar en su mural es el vínculo especial de respeto, amor y comunicación que une a las mujeres de diferentes generaciones: hay adolescentes soñadoras junto a sus madres, tías y hermanas, que las educan con el fin de transmitir a las nuevas generaciones los frutos de su trabajo físico e intelectual; recordemos que Cassatt frecuentemente plasmó en sus pinturas la transmisión de conocimientos de madres a hijas, de hermanas a hermanas, de mujeres a niñas. Cierta tipo de habilidades, habitualmente tratadas como simples representaciones coloridas de la “esencia de lo femenino” se transformaron, por obra y gracia del talento de Cassatt, en tareas serias que requerían concentración y práctica, desde coser a conducir un carro o tocar un instrumento musical. En *Modern Woman*, este tema se repite, mostrando esta vez, como variación, las tres edades de la mujer: las doce figuras del panel central se distribuyen en cuatro grupos de tres; en cada uno, una mujer mayor ayuda a otras dos más jóvenes a recoger el fruto del conocimiento, que a continuación ofrecen a niñas. Así, por ejemplo, en el centro del panel principal podemos ver a tres mujeres de edades diversas y a una niña. La mujer más joven trata de alcanzar las ramas de un árbol frutal, pero parece tener dificultades para lograrlo. La de edad intermedia se vale de una escalera para tomar una manzana que acto seguido ofrece a la niña, constituyendo este el punto nodal de la composición: una generación de mujeres inestablemente sostenidas por endeble escaleras han luchado para arrancar esta fruta que generosamente pasarán a sus hijas. Por último, la mujer más madura gira la cabeza en actitud reflexiva mientras sostiene en sus brazos un cesto con las frutas que presumiblemente ha recogido con anterioridad; así, una vez adquiridos los frutos del conocimiento y de la ciencia, puede usarlos para aspirar a obtener un espacio propio, más allá del jardín

⁵⁷⁹ “Cassatt’s declaration of pleasure in “the sweetness of childhood and the charm of womanhood,” however, could also reveal a conventional double-think on the part of the artist, herself a New Woman, happily painting and observing True Women inhabiting a world that offered the pleasures of women’s sustained friendships and the long-lived bonds of mothers and their adult daughters.” Op. Cit. p. 48

Addendum: El feminismo en el siglo XIX. La nueva Eva

El feminismo del siglo XIX desafió la manera de comprender el mundo, cuestionando ciertos mitos sobre la mujer. Entre ellos, cabe destacar el de Eva y la expulsión del Edén, tema que parece guardar ciertas concomitancias con el mural de Cassatt, y con varias obras de pintores modernos a las que nos hemos referido con anterioridad.

Así, Maud Howe Elliott, en el prólogo al catálogo oficial de la exposición de arte y artesanía del edificio de la mujer, invierte la imagen de Eva y de su participación en la caída del hombre, convirtiéndola en símbolo de la mujer moderna: “la mujer es la igual al hombre, su verdadera compañera, honrada y amada. Adán exclamó: “la mujer me tentó y yo comí”. Comimos del fruto del árbol del conocimiento, y el ocio sin sentido del jardín del Edén se convirtió en odioso para nosotras. Reclamamos nuestra herencia y a partir de ahora trabajaremos la tierra, no la parasitaremos.”⁵⁸⁰

Como vemos, Howe Elliott lo que reivindica es el derecho de toda mujer a compartir ambas esferas, pública y privada, con su compañero en total igualdad de condiciones, pero lo hace mediante una declaración compleja, casi tanto como la alegoría que contiene. El poderoso relato bíblico de Adán, Eva y la caída se ha empleado desde la diáspora para reforzar la afirmación de que las mujeres deben subordinarse naturalmente, ya que estas eran las responsables del exilio de la humanidad de su edénica patria original. Sin embargo, con el paso del tiempo, el jardín del Edén pasó de ser realidad objetiva a transformarse en una alegoría con connotaciones cada vez más complejas; así, los poetas medievales y renacentistas relacionaron el fabuloso lugar del Génesis con el *hortus closus*, espacio de amor puro relacionado con la Virgen, nueva Eva redentora cuyo cuerpo es tan inmaculado como el ameno jardín que evocan los vates en sus versos. En el siglo XIX, la dicotomía entre las dos Evas vuelve a estar de moda, y así se asocia la pureza de la segunda con el ángel del hogar, y la corrupción de la primera con la mujer caída que vaga por las calles, espacio que no le corresponde. En los Estados Unidos, la historia de Adán, Eva y la serpiente, junto con los comentarios de Pablo a sus epístolas pasan a ser objeto de debate público, al usarse como instrumento en las polémicas sobre el papel “adecuado” de las mujeres en la sociedad.⁵⁸¹ Así,

⁵⁸⁰ Citada en Tamar Garb, "L'Art féminin: The Formation of a Critical Category in Late Nineteenth-Century France." *Art History* 12 (March 1989): 39-65

⁵⁸¹ Algunos bestsellers de la época en los Estados Unidos son: *The Mother at Home; or, the Principles of Maternal Duty* (Boston: Cracker, 1833), del reverendo John S. Abbott; *Woman's Rights* (Boston: Lee and Shepard, 1867), de John Todd; y *The Reform against Nature* (New York: Scribner & Co., 1869), de Horace

cuando Angelina Grimké clamó públicamente contra la esclavitud en 1836, diversos líderes religiosos denunciaron airados esta violación de “los deberes y esfera de influencia que corresponde a la mujer, tal y como queda escrito en los textos sagrados.”⁵⁸²

Esta utilización de la Biblia para reforzar la sociedad patriarcal mediante la palabra divina no pasó desapercibida para las feministas, que consideraron correctamente que esta era una de las armas más efectivas en el arsenal de sus enemigos. Así, la líder feminista Elizabeth Cady Stanton publica en 1895 *The Woman's Bible*, obra que recopilaba una serie de comentarios a las Sagradas Escrituras que Stanton había editado entre 1895 y 1898, y que derivaron en una serie de enconadas discusiones públicas. La autora argumentaba que un replanteamiento del papel de la mujer en la Biblia era un elemento clave para lograr la emancipación femenina, puesto que el argumento de que la mujer había sido hecha después del hombre, de la materia del hombre y para el disfrute del hombre, siendo así un ser inferior a este, era utilizado por iglesia y estado para rehusar conceder a la mujer la ansiada equiparación al varón. Ni Stanton ni la mayoría de sus seguidoras creían literalmente en el relato del Génesis, pero la feminista lo utilizó como parte de su crítica feminista de la historia, un arma más para luchar contra la forzada pasividad femenina. En su versión de lo ocurrido en el jardín del Edén, Stanton presenta la acción de Eva como positiva y emancipadora, una muestra de valentía, fuerza e independencia. El relato de cómo la mujer obtiene la sabiduría y luego la comparte con su compañero en un alarde de generosidad solo se convierte en algo maligno por la perversión con que la sociedad patriarcal retuerce la historia. Así, Stanton reivindica las cualidades de Eva: iniciativa, osadía, fuerza e independencia, virtudes hasta entonces consideradas patrimonio del género masculino.

No parece baladí el hecho de que la obra de Stanton sea prácticamente contemporánea al mural de Cassatt; la reinterpretación que la feminista ofrece de la escena de Eva tentada por la serpiente puede proporcionar el complemento teológico al trabajo utópico que realizan las mujeres de la pintora en el jardín de su mural. En efecto, ambas autoras, cada una a su manera, revierten el tradicional icono de Eva recogiendo la fruta prohibida. Bajo esta nueva luz, el mural de Cassatt ha sido objeto de mayor atención

Bushnell. Todos derivan sus posiciones básicas de la primera carta de San Pablo a los Timoteos: “No permitáis que una mujer enseñe, ni que usurpe la autoridad del hombre, puesto que fue ella la que fue engañada por la serpiente.”

⁵⁸²FLEXNER, Eleanor, *Century of Struggle: Woman's Rights Movement in the United States* (Forge Village, Mass.: Belknap Press, 1968), 46-48; también en Donna A. Behnke, *Religious Issues in Nineteenth-Century Feminism* (Troy, N.Y.: Whitson Press, 1982), 19-39.

en los últimos años; Griselda Pollock ha señalado esta subversión por parte de la pintora americana de las imágenes tradicionales de Adán y Eva,⁵⁸³ pero no ha habido, que sepamos, ningún intento serio hasta la fecha de situar el mural de Cassatt en los parámetros de los debates contemporáneos sobre la importancia que ha tenido el relato del Génesis tanto entre las feministas como entre sus opositores.⁵⁸⁴ En la actualidad, el debate ha adquirido un carácter semiótico más que teológico, al haber perdido casi toda su importancia como argumento serio en cualquier discusión sobre los derechos de la mujer; así, cobra importancia hoy en día como ejemplo de cómo cualquier icono, por arraigado que esté en la psique colectiva, puede transmutar su significado en su perfecto opuesto, revirtiendo así su significado convencional.

⁵⁸³ Eleanor Flexner, *Century of Struggle: Woman's Rights Movement in the United States* (Forge Village, Mass.: Belknap Press, 1968), 46-48; también en Donna A. Behnke, *Religious Issues in Nineteenth-Century Feminism* (Troy, N.Y.: Whitson Press, 1982), 19-39.

⁵⁸⁴ John D. Kysela, "Mary Cassatt's Mystery Mural and the World Fair of 1893," *Art Quarterly* 29 (1986): 129-45; Sally Webster, "Mary Cassatt's Allegory of Modern Woman," *Helicon* 9 (fall-winter 1979): 39-47; Griselda Pollock, *Mary Cassatt* (New York: Harper & Row, 1980), 26-27; Ruth Iskin, "Mary Cassatt's Mural of Modern Woman". El análisis más detallado del mural, especialmente en lo tocante a su estilo y color, es el de Wanda Com, "Style as Politics: Mary Cassatt's Mural of the 1893 World's Fair" (estudio presentado en la reunión anual del College Art Association de Los Angeles, Calif., 14-16 Feb. 1985).

III.12. MODA, FEMINIDAD Y MODERNIDAD

El concepto de moda se encuentra estrechamente asociado con el de modernidad, y con la nueva pintura y literatura que surge de esta. En el capítulo de apertura de *Painter of Modern Life*, Charles Baudelaire relaciona entre sí tres ideas: belleza, moda y felicidad. El poeta y ensayista argumenta que, aunque existe un elemento transhistórico en la belleza, cada edad tiene sus propios juicios particulares acerca de esta que reflejan la moral y la estética de esa cultura. De esta manera, esta belleza digamos transitoria puede hallarse en los modales sociales y las modas de cada época, y así el arte moderno se halla íntimamente unido con este esplendor efímero: para los modernistas, el medio de representar lo fugaz, la creatividad, el espectáculo de colores, texturas y estilos que se despliegan en la sociedad contemporánea metropolitana, es capturar en sus obras la moda, siempre cambiante y siempre novedosa, con su carga de deseo, erotismo y consumismo. Esto puede constatarse una y otra vez observando las relaciones y paralelismos existentes entre las láminas de las revistas de moda y las pinturas de artistas como Manet, Monet y Cézanne. Incluso el conservador editor Charles Blanc, fundador de la *Gazette des Beaux Arts*, la erudita revista dedicada a la historia del arte, publicó una historia de la ropa en 1875 en la que escribió cosas como que “la vestimenta se ha convertido en seña de identidad de la guardiana del hogar familiar.”

Así las cosas, Griselda Pollock lanza la siguiente pregunta: ¿cómo conciliar la intelectualidad, el repudio de la maldición de Eva, con la manera como se mercantiliza en esta época el signo visible de la transitoriedad de la modernidad y, sobre todo, de la feminidad? Se trata de una pregunta harto difícil de responder desde nuestra perspectiva, y la actitud al respecto de las propias mujeres de la época puede resultarnos ciertamente paradójica; así, en una de sus cartas Cassatt parece sugerir que estaba tratando de crear un espacio, posibilitado por su larga relación con los pintores independientes y sus reflexiones sobre la obra de Manet y Degas, entre la mujer como maniquí y objeto de lujo cuya indumentaria a la moda muestra la riqueza de su marido o de su amante, y la dama que exhibe su vestuario como muestra de distinción, que es la cualidad que, según Baudelaire, diferencia – a veces de manera demasiado sutil – a la gran señora de la cortesana enriquecida. La paradójica condición de la mujer en esta sociedad hace que los vestidos y ornatos de moda sean objeto de la codicia de la mujer que a su vez, al adquirirlos, se convierte en objeto de la codicia del hombre, en un mercado matrimonial o extramatrimonial en el que varones y hembras compiten entre sí en un juego donde las armas son, respectivamente, la clase social y la riqueza, y la belleza y el

estilo. En este sentido, Cassatt escribió en 1893 una carta a Sara Tyson Hallowell en la que expresaba lo socialmente avanzada que estaba Francia respecto a América en esta cuestión, puesto que “en Francia las mujeres no tienen que luchar entre sí para alcanzar cierto reconocimiento social si se dedican a un trabajo serio

Y, sin embargo, y esto parece otra paradoja más, esta mujer moderna, trabajadora e independiente sentía un intenso interés por la moda; tanto, probablemente, como cualquier señorita casadera de una familia bien americana o europea. La paradoja se deshace, sin embargo, si entendemos que Cassatt utiliza la moda y las formas elegantes de la mujer moderna para proponer una ruptura radical con la tradición, mostrando todas las posibilidades que la modernidad ofrece a la mujer si esta, en lugar de usarla como envoltura externa, la abraza y la convierte en auténtica seña de identidad; así, la moda sería solo el símbolo visible de la revolución interior femenina. Por supuesto, muy pocos entendieron en su momento este sutil pero importantísimo punto del ideario de la pintora, y esta es una de las causas por las que fue –y sigue siendo– atacada por cierto sector de la crítica feminista.



Edouard Manet. *El Almuerzo en la hierba*. Óleo sobre lienzo. 1863

era vestir a los modelos con atuendos clásicos o bien usar – con moderación – el desnudo idealizado, pues la moda del momento resultaba demasiado veleidosa y efímera para estas narraciones destinadas a perdurar en el tiempo. Sin embargo, en 1890, Puvis de Chavannes, del que ya nos ocupamos anteriormente con cierta extensión, se atrevió a desafiar esta ley no

El tema de la moda, de la vestimenta adecuada para cada ocasión llegó a ser tan obsesionante en Francia que se abrió un auténtico debate sobre lo apropiado de su uso en decoraciones públicas, habitualmente concebidas por las autoridades para realizar declaraciones heroicas de carácter atemporal. Finalmente, se llegó al convenio de que lo adecuado

escrita vistiendo a las figuras de su mural *Inter Artes et Naturam* con atuendos modernos; esto supuso un auténtico escándalo que conmocionó al público de la época, alienó a los críticos que dieron inmediatamente la espalda al otrora apreciado muralista, y mereció la aprobación de Van Gogh, que definió el mural como “un extraño pero feliz encuentro entre la antigüedad más añeja y la modernidad más rabiosa.” Pero la violación más flagrante de las convenciones sobre el vestuario moderno y la tradición alegórica fue, sin duda, *El almuerzo en la hierba*, de Manet, rechazada en el Salón de 1863; todo en él era ofensivo: la inmoralidad que suponía la aparición de una mujer desnuda junto a los caballeros vestidos, la paleta de colores usada por el artista, lo reconocible de los modelos, pero, sobre todo, el hecho de que en una alegoría de raíces clásicas los protagonistas masculinos aparezcan vestidos de manera completamente moderna. Todo esto ocurría a la vez que Charles Baudelaire había hecho una petición pública a los pintores de toda Francia de que retrataran la calidad moral de la nueva era mediante las casacas y sombreros de sus modelos. Como vemos, se trata de asuntos que, sacados fuera de su contexto temporal, nos parece que rozan el histerismo, cuando no el absurdo.

Y, sin embargo, el tema es más complejo y bastante menos pueril de lo que parece a simple vista: “la vestimenta en los tiempos modernos” era, en palabras de Théophile Gautier, “una suerte de segunda piel”. Ante el horror de la desnudez, el cuerpo femenino – también el masculino, pero de manera menos acusada – se destacaba de otros de su entorno por lo estiloso de su envoltura. Así pues, el feminismo se debatía entre estos conceptos extremadamente arraigados en la psique colectiva y la necesidad de desechar los adornos y prendas que eran prácticamente sinónimos de identidad femenina, si es que pretendían cambiar la concepción que se tenía de la mujer. Así, en la exposición de Chicago a la que hemos dedicado las



Mary Cassatt. *Young Woman Picking Fruit*.
Óleo sobre lienzo. 1891-92

páginas anteriores, tanto el mural de Cassatt como una exhibición de trajes de Jacques Doucet sufrieron el ataque de un grupo de feministas que consideraban que las caras y opulentas vestimentas que en ambos casos se mostraban al público (mencionemos, una vez más, lo interesada que estaba Cassatt por la moda y lo elegantemente vestidas que iban siempre sus modelos), entraban en conflicto directo con la necesidad de “vestir racionalmente” que, según estas damas de avanzada ideología, tenía la mujer para alcanzar sus aspiraciones de movilidad social y valoración intelectual.

Podemos afirmar, pues, que la actitud de Cassatt hacia la moda fue ambigua y no siempre bien comprendida. Hemos tratado de explicar la obsesión que existía en su época por este fenómeno, y como no resulta incompatible el evidente interés que por él tuvo la artista con su concepción y condición de mujer moderna. Como resumen, podemos volver la vista una vez más a Griselda Pollock, autora para la cual “el firme abrazo de la modernidad a través de la moda fue elevado por Cassatt más allá de la mera categoría de pintura de género, no por alusión a los clásicos, sino por la fuerza de su color y la audacia de su ejecución: fue la afirmación de sus alineaciones estéticas con la nueva pintura que había comenzado con Manet.”⁵⁸⁵

⁵⁸⁵ “Cassatt's adamant embrace of modernity through fashion was elevated beyond mere genre, not by classical allusion, but by the force of her colour and the boldness of its execution: the affirmation of her aesthetic alignments with the new painting that had begun with Manet.” Op. Cit. p. 59

CONCLUSIONES

A modo de conclusión, me gustaría extraer una serie de ideas fundamentales que espero hayan quedado expuestas con la suficiente claridad a lo largo de las páginas precedentes pero sobre las que no está de más hacer hincapié una vez más:

En primer lugar, esperamos que haya quedado clara una cosa: que el concepto de feminidad en la edad moderna (y el que una gran cantidad de gente tiene hoy en día, y no solo en países fuera de la esfera occidental) no tiene nada que ver con la circunstancia biológica del género, sino con una serie de actitudes inculcadas desde la infancia a las mujeres con el fin de asumir un rol sumiso y subordinado al hombre; este podía así desentenderse cuando le viniera en gana de la esfera privada del hogar y de la familia para dedicarse a vagar libremente por la gran ciudad y disfrutar de todos los placeres y diversiones que esta le ofrecía sin más ataduras que las que su propia moral le impusiera. Ante esta injusta situación, un grupo de mujeres cada vez más numeroso (y, en justicia, también un reducido grupo de hombres) mostró su disconformidad; cada una luchó con las armas que tenía para remediar la situación; las de Cassatt fueron su talento artístico y su aguda percepción psicológica. Nunca recalcaremos lo suficiente el hecho de que a día de hoy, en un estado que continúa siendo eminentemente burgués, seguimos lidiando con la herencia que la división novecentista de la sociedad en esfera pública y esfera privada nos legó: de ahí derivan una serie de injusticias de difícil solución, ya que sus raíces no se hallan ya tan solo en una educación sesgada y dispar, sino que son de carácter psicológico y se hunden con fuerza en el inconsciente colectivo occidental.

En este contexto, Mary Cassatt se hizo impresionista (o expuso junto a ellos, la cuestión sigue suscitando división entre los expertos) porque resultaba otra forma de rebelarse contra el *statu quo*; este grupo representaba lo más avanzado de la vanguardia francesa en aquel momento, desgranando la realidad con certeros trazos a la vez que exploraba la barrera

entre lo material y lo psicológico. Cassatt llevó este tanteo más allá, ofreciendo un lenguaje simbólico en sus pinturas que quizás no tenga parangón en el panorama de su tiempo; en efecto, la artista suplió la dificultad que, como mujer de su época, encontraba a la hora de explorar los espacios exteriores de la modernidad examinando en su lugar los espacios interiores, no solo físicamente, sino, de manera mucho más acusada, psicológicamente: en la obra de Cassatt, las acciones más banales, las relaciones más anecdóticas y las miradas más casuales se transforman en complejos intercambios que revelan la realidad subyacente a los rituales cotidianos. La americana también participó entusiásticamente en el cambio de percepción que tuvo lugar en la época entre pintura y espectador: en efecto, el pintor impresionista intenta que exista comunicación entre el espectador y la obra de arte: así, el primero se siente parte de la escena, creándose un vínculo entre este y el protagonista de la misma. Por obra y gracia de esta ilusión, el espectador toma parte activa en este juego semiótico. Pero, ¿cuál es el rol que asume? Depende del objeto retratado, pero si este es una mujer, podemos decir sin temor a equivocarnos que el papel suele ser el de mirón, espía de escenas íntimas y privadas con una mayor o menor carga sexual según la obra y el artista, pero siempre con un cierto componente erótico. Esto asume un público masculino, lo que ejemplifica particularmente bien la ideología de la época.

Y precisamente esta mirada complaciente y esta concepción injusta van a ser retadas por Cassatt, con rara sutileza e inteligencia, subvirtiendo la visión de la obra de arte sin que el espectador apenas sea consciente de ello.

En efecto, en sus obras, como hemos visto, usando recursos tales como la mirada indirecta o peripatética, o el simbolismo de ciertos objetos, la mirada masculina se torna en femenina. Y no es que las obras de Cassatt vayan dirigidas específicamente a un público femenino (aunque quizás sea este el que mejor sepa apreciar la habilidad y capacidad de la artista), sino que asume la visión de una espectadora para que el probable espectador varón se cuestione su punto de vista, se sienta, digamos, incómodo con la situación y reflexione así sobre esta incomodidad. De esta forma, Cassatt revolucionó el arte de manera silenciosa y solapada, y acercó su vanguardia a las fronteras del simbolismo. Esto nos lleva a plantearnos una cuestión ciertamente espinosa que ya hemos insinuado en líneas anteriores: ¿fue Mary Cassatt una impresionista o se trató de una pintora vanguardista de dudosa adscripción a movimiento alguno que solo expuso junto a estos? Creemos que en la pintora confluyen una mezcla de influencias que la hace difícil de clasificar: americana afincada durante largos años

en Francia pero con estancias de cierta importancia en España e Italia, su afición por los maestros clásicos del renacimiento y el barroco hacen que su pintura se asemeje por momentos a la de sus contemporáneos o se aleje de estos para acercarse al neoclasicismo o al rococó, por no hablar de las veces en que su estilo compositivos nos lleva a pensar en un Giotto o en un Correggio. Sin embargo, lo que está claro es que su rupturismo, su avanzada posición política y sus intereses la alinearon con la vanguardia parisina del momento, grupo con el cual además coincidió en temas y preocupaciones, y al que le unieron estrechos lazos de amistad y colaboración; por eso, podemos hablar de un periodo impresionista de Cassatt, durante el cual quizás realizara sus mejores y más importante obras. Cuanto más avanzaba hacia el simbolismo y plasmaba retratos en los que trataba el tópico de la maternidad, más se alejaba del movimiento, hasta que en su último periodo como retratista en América (un periodo en el que la avanzada edad y la rutina de su vida como artista burguesa acomodada se dejaron sentir notablemente en su obra), apenas podemos ver nada de la genial pintora vanguardista que había sido.

En segundo lugar, es importante recalcar que Cassatt tenía un ideario político en el que creía firmemente. Esto fue afirmado por la propia pintora en las escasas entrevistas que concedió en vida pero además resulta patente en su obra: Cassatt se veía a sí misma como una librepensadora feminista; sin embargo, como ya hemos dicho, su feminismo es muy particular, y no excluye en absoluto la gracia, la elegancia y otros atributos tradicionalmente femeninos, ni, por supuesto, los gozos de la maternidad y de la familia. Así pues, ¿por qué no se casó y tuvo hijos? Esto es algo realmente difícil de contestar.

A lo largo de nuestra tesis hemos dado las claves para entender a Cassatt; su propia relación con Degas e incluso con algunas de sus amigas, la muestra como alguien de poderosa personalidad y difícil trato; sus compañeros impresionistas la trataban como a un colega más, obviando su sexo. Degas, particularmente, ironizaba sobre su condición femenina, pero la respetaba profundamente, lo que en este autor tan condicionado por los parámetros de género de la época (por no decir directamente misógino), resulta francamente sorprendente y revela lo por encima de estas consideraciones que se hallaba Cassatt a la vista de todos. Probablemente también tuviera que ver en la decisión de la artista el hecho de que la carga de una familia le hiciera muy difícil continuar con una carrera pictórica estable, y una vez afincada definitivamente en América, cuando quizás lo considerara más detenidamente, ya era demasiado tarde para plantárselo seriamente. Además, como ya hemos venido diciendo a lo

largo de las páginas anteriores, la maternidad era para ella, al menos cuando empezó a retratar escenas de este tipo, una alegoría de la condición femenina. Esto queda patente en obras suyas de las que ya nos hemos ocupado, como *Baby reaching for an Apple* o en el famoso mural del edificio de la mujer; no insistiremos en esto porque creemos que ha quedado lo suficientemente claro, pero no está de más volver a repetir que el pensamiento feminista ha malinterpretado en más de una ocasión la obra de Cassatt. Si bien hacia el final de su vida la temática de “madres con niños” se hizo repetitiva, pobre de ideas y adocenada, no siempre fue así. No hay más que comparar la frescura de sus primeras composiciones sobre el tema, resaltada además por los críticos más importantes de la época, con la de otros pintores y pintoras contemporáneos suyos, y veremos que también a la hora de tratar este tópico fue revolucionaria, pues se apartó de la sensiblería imperante (que la repugnaba), trazando retratos maestros e inolvidables, de una profundidad psicológica sin precedentes, de la que quizás sea la más profunda de las relaciones humanas. Es injusto tachar a la artista de todo lo que se le ha tachado – desde defensora de la tradición patriarcal hasta homosexual reprimida – sin juzgar su obra de manera global y objetiva, y, sobre todo, contextualizarla de manera adecuada. Este sesgo de la crítica feminista puede ejemplarizarse con el ensañamiento con el que recibió el mural realizado por la artista para la exposición colombina de 1893, especialmente virulento en lo tocante a su parte central.

Ya hemos explicado nuestra percepción de dicho mural, pero es especialmente sangrante el hecho de que precisamente en esa época se estuviera forjando el mito de la nueva Eva, al que Cassatt se adscribía palmariamente con la temática de su obra. La mujer del mural aunaba tradición con modernidad, subvertía los roles clásicos y auguraba un futuro mejor para el género femenino gracias a la lucha de generaciones de mujeres para preservar sus derechos. Pero nadie lo entendió así.

La crítica feminista, sin duda, tiene mucho de qué responder ante la paulatina degradación de la imagen y la obra de Cassatt que ha tenido lugar durante muchos años. Si bien voces como la muy autorizada de Griselda Pollock se han alzado contra esta injusticia, el presente estado de cuasi olvido que, excepto en su país de origen, donde sigue siendo objeto de exposiciones y comentarios eruditos – si bien no se libra en múltiples ocasiones del marchamo machacón de pintora de “madres y niños” -, se cierne sobre esta magnífica artista, es resultado en gran medida de esta incompreensión.

En definitiva, y como ya avanzábamos en la introducción, nuestro deseo era ayudar a comprender y valorar a esta pintora “profundamente americana”, como ella misma se definía, pero tremendamente cosmopolita. A lo largo de las páginas de las que se compone la tesis hemos tratado de ofrecer un cuadro no solo de ella y de su obra, sino también de la época en la que le tocó vivir, centrándonos, por supuesto, en el París de finales de siglo, ya que constituye, a nuestro juicio, el escenario en el que llevó a cabo sus trabajos más importantes y sin el que es imposible empezar a comprenderla. Se trata, como hemos visto, de una época apasionante, en la que el mundo actual se empezó a forjar de manera cada vez más evidente: hablamos de un tiempo y lugar repleto de logros pero también de fracasos, en el que un orden social forjado en sangre y fuego dio pie a la esperanza de una justicia duradera y universal, pero acabó desembocando en una tiranía mucho más sutil que la anterior. Es, en fin, el principio de un mundo regido por dualidades asimétricas, por discursos hipócritas que profetizan un mañana – siempre un mañana – mejor; un territorio donde reina el falso profeta “progreso” basado en ilusiones y juegos de humo y espejos, en el que el espectáculo y las bellas palabras comenzaron a sustituir a las realidades: no es sino el predecesor de nuestra era postmoderna, tan rica en sofismas y promesas eternamente pospuestas como preñada de posibilidades insospechadas. En este periplo hemos sido testigos del genio de una mujer que no solo destacó como pintora y retratista, sino que realizó los que en su día fueron considerados como los mejores grabados del siglo XIX, bebiendo con originalidad y audacia de los maestros japoneses para dotar a la modernidad de nuevas capas de significado, profundidad, color y elegancia; Baudelaire ha sido nuestro guía y maestro de ceremonias, y Renoir, Degas, Pissarro, Morisot y otros impresionistas que la influyeron y se dejaron influir por ella, nuestros compañeros de viaje; pero también nos hemos encontrado por el camino con pintores neoclásicos como Fragonard o renacentistas y barrocos, como Correggio, Velázquez o Murillo. Eso es debido a que solo aunando tradición y modernidad, clasicismo e innovación, fue como Cassatt logró su objetivo de dirigirse al público, utilizando un lenguaje propio y único, pero en el que se podían apreciar todas las fuentes de las que había bebido. En eso residía para la americana la verdadera fuerza del espíritu femenino: en saber asumir su deuda hacia sus mayores, en canalizar el talento y los logros de todas las generaciones pasadas mientras se explora un futuro mejor. De ahí la importancia que alcanzó el tema de la maternidad en su obra, primero como alegoría de la transmisión de sentimientos y conocimientos a través de las eras, de madre a hija en un ciclo sin fin. Segundo, como metáfora de un futuro esperanzador para su (nuestro) género. Y, tercero, como prueba palpable de un poder creativo y generador exclusivamente femenino, algo que la cultura

patriarcal jamás podría cambiar, por mucho que intentara relegarlo y quitarle importancia al condenarlo al ostracismo social de la esfera personal.

A medida que descubría a Cassatt, me emocioné al descifrar las claves de su obra, me indigné al comprender las muchas injusticias de las que fue objeto en vida y tras su muerte y me sentí comprometida con su lucha y pensamiento. Si he logrado transmitir una parte de esos sentimientos al lector, me sentiré profundamente satisfecha, ya que habré conseguido el objetivo más importante de esta tesis.

BIBLIOGRAFIA

AGUILAR GOMEZ, J.M. “la idea estética en Baudelaire”

<http://serbal.pntic.mec.es/-cmunoz11/index.html>

AGUILAR GOMEZ, J.M. *Lo cómico y la caricatura*, Cfr. Critique d’art: Quelques caricaturistes français

www.euskalnet.net/aspini/CHAP4.pdf

AMORÓS, Celia. *Feminismos, igualdad y diferencia*. México; Universidad Autónoma de México, 1994

ARENDT, Hannah. *La Condición Humana* Barcelona, Paidós 1998

ARENDT, Hannah. *La Condición Humana* Barcelona, Seix Barral, 1974

ARIÈS, Philippe. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Madrid, Taurus 9

ASHTON, Dora. *La Escuela de New York*. Madrid Cuadernos Arte Cátedra, 1988

BARRERA, Maria Helena. Prologo Prologo. *El rostro de Edith Wharton*. Helena Barrer

<http://hermanocerdo.com/2012/02/el-rostro-de-edith-wharton>

BARRIOS, José Luis. “México, capital del siglo XXI.”

www.fractal.com.mx/F40Barrios.htm

BARTER, Judith A. Conferencia “Mary Cassatt”

[http://www.terraamericanart.org/where-to-find-us/paris-giverny/Conferencia de Judy Baxter](http://www.terraamericanart.org/where-to-find-us/paris-giverny/Conferencia%20de%20Judith%20Baxter)

BARTER, Judith. “When modern art came to America”

<http://chicagohumanities.org/events/2012/america/when-modern-art-came-to-america>

BARTER, Judith. *Mary Cassatt: Modern Women* . VV.AA. The Art. Institute Chicago in association with Harry N. Abrams, Inc. Publishers

BASHKIRTSEFF, Marie. *Un portrait sans retouches* . Pierre Horay, 1985

BAUDELAIRE, “*Visión de la modernidad*” Cfr. Ch. Perrault: *Parallèle des Anciens et des Modernes*, ed. 1692-1697

BAUDELAIRE, Charles *Critique d’art: Le Peintre de la vie moderne*

- BAUDELAIRE, Charles *Le Peintre de la vie moderne*, en *Ouvres Completes*, Ed. La Pléiade, 1968
- BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Edición a cargo de Antonio Pizza y Daniel Aragón. Murcia: Colección de arquitectura nº 30. Murcia 2007
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. J'ai lu (10 de junio de 2015) Libro Poésie
- BAUDELAIRE, Charles. *Ouvres Completes*. Ed. La Pleiade 1968
- BAUDELAIRE, Charles. *Petits Poèmes en prose : « Les Foules »* Euvres completes
- BAUDELAIRE, Charles. *Projets d'un épilogue pour l'édition de 1891*
- BAUDELAIRE, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*, Antonio Machado Libros 26 de marzo de 2013
- BAUDELAIRE, Charles. *Un Voyageur* <http://mlgroves.com/ baudelaire-a-portrait-of-a-flane>
- BAUDELAIRE, Charles: *The painter of modern life*, Oxford Paidon 1964
- BAUDELALIRE, Charles. Introducción, en *Las Flores del mal*, Editorial Planeta, 2014
- BEHNKE, Donna A. *Religious Issues in Nineteenth, Century Feminism* (Troy, N.Y.: Whitson Press, 1982)
- BELTRÁN PEDREIRA, Elena. *Público y privado*. México 1998
- BENEVOLO, Leonardo. *Orígenes del Urbanismo Moderno*, Ediciones Celeste Madrid
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos* (1973) Madrid, Taurus, 1982
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*, Taurus 1972-Primera edición Argentina © 1989, Aguiar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. de Ediciones Beazley 3860, 1437 Buenos Aires.
- BENJAMIN, Walter. *El Libro de los Pasajes* Akal 2007
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*, Edición de Rolf Tiedemann. Madrid 2005
- BENJAMIN, Walter. *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1999
- BENJAMIN, Walter: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid. Taurus, 1972. París. Ed. Castearan, 1986
- BENSON, F. "American Impressionist". Rizzoli New York. 1994
- BERMUDEZ SANCHIS, Carmen
www.educathyssen.org/fileadmin/.../pinturaEEUU-carmenbernandez.pdf
- BERNHEIMER, Charles. "Of Whores and Sewers: "Parent-Duchateñet. Engineer of Abjection". *Raritan* 6. Num- 3 (Winter 1987)
- BOLLARIN, Pilar. "La construcción de un modelo educativo de utilidad domestica" en DUBY Georges Perrot Michelle: *Historia de las mujeres. El siglo XIX*. Madrid. Taurus Tomo IV. Pp. 599-611.1993

- BONA, Dominique *Berthe Morisot. Le Secret de la Femme en Noir*. Edit. Grasset & Fasquelle. 2013
- BOONE M. Elizabeth. "Bulfigths and Balconies: Filtration and Majismo in Mary Cassatt' Spanish of 1872-1873. *Painting American Art*.9, 1 (Spring 1995)
- BOWLY, S. et.al (1982) "Feminism and Geography". Barcelona Ariel
- BRACIFONTE, Laura. *Nueve Ensayos. Género y espacio público*. Universidad Carlos III, Madrid
- BRADVURY, E. Mary Cassatt: *Modern Woman*, Volumen 274. March 1999.Pag. 163. Copyright1999. Gale-Group
- BREESKIN, A. *El arte gráfico de Mary Cassatt*. Published by The Museum of Graphic Art. And Smithsonian Institution Press. Pizzi S. P.A., Milano, Italy. Second Printing
- BROUDE, Norma. "Edgar Degas and French Feminism. C 1880: The Young Spartans, the Brothel Monotypes, and the Bathers Revisited", *The Art Bulletin*, 70, 4 (Diciembre 1988)
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Graficas Rogar S.A. Navacarnero. Madrid. 2001
- BULLARD EDGAR, J. *Mary Cassatt oleos y pasteles*. Watson-Guption Publication New York 1972
- BURET, Eugene. *De la misère des classes labourieuses en France et en Anglaterre*, Paris Flammarion, 1982
- CALINESCU, Matei. *Cinco Caras de la Modernidad*. Madrid. Editorial Tecnos, 1991
- CARTER, C.M. "Art. Education in the high School" en J. Haney (dir. Ed.) Nueva York, American Art - Annual 1908
- CASEY, C. *The Life of an Artist*. Enslow Publishers, Inc. 40 Industrial Road.Aldershot, 2004
- CASO, Ángeles. *Las Olvidadas* Editorial Planeta, 2005
- CHABROL, Claude. (1991)
- www.sites.google.com/a/laserpblanca.com/madame-bobary-vargas-llosa
- CHESNEAU, Ernest. "Le Japon a Paris" *Gazette des Beaux Arts* 18 (1878)
- CHILDS, Theodore. "Sandro Botticelli" *Harpers New Monthly Magazine* 77 (Aug 1888)
- CHOPIN, Kate. *The Awakening* (ed. Nancy A. Walker). New York: St. Martin's Press, 1993
- CHRIST, C. "Victorian Masculinity and the Angel in the House" en M. Vicinus (ed.), *A Widening Sphere. Changing Roles of Victorian Women*. London: Methuen - 1977
- LEWIS, Jane. *Women in England, 1870 - 1950. Sexual Divisions and Social Change*, Sussex, Weatsheaf Books, 1984

- CLARK T.J. C *The painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his followers* – Nueva York. Alfred Knopf 1985
- CLARK, T.J. C, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his followers*. New York, Knopf y London, Thames & Hudson, 1984
- CLAYSON, Hollis. *Painted love. Prostitution in French Art of the Impressionist Era*, New Haven, Londres, 1991
- COBO, Rosa. *Fundamentos del patriarcado moderno*. Madrid: Cátedra. 1995
- COVEN, Jeffrey. *Baudelaire's Voyages. The Poet and his Painters*. Boston, Bultinch Press, 1993
- CRAZE, S. *Mary Cassatt*. Bison Books Ltd. Kim Bolton House 1A Fulham Road
- CUADRA, Alvaro. « Ópticas de la Modernidad » Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des passages. París. En “Ópticas de la Modernidad”
[www.oei.es/salactsi/VERNE 1. pdf](http://www.oei.es/salactsi/VERNE%201.pdf). Santiago de Chile, 2009
- DAVIDOFF, Leonore. *The architecture of public and private life. English middle-class society in a provincial town 1870-1850*” in Derek Fraser and Anthony Sutcliffe (eds) *In Pursuit of Urb History*, London , Edward Arnold, 1983
- DE LA BERGE, Anna. Madres e hijos, enfermeras y su oficio
<http://www.acfilosofia.org/index.php/materialesmn/ellas/233-historia-de-las-mujeres>
- DE LERA, Cristina. “Desayuno en la cama” Mary Cassatt.
<http://wearebcn.com/2009/11/29/desayuno-en-la-cama-mary-cassatt/#more>
- DE MIGUEL, Ana. Los feminismos a través de la Historia. Capítulo Feminismo premoderno”
www.mujiresenred.net/anademiguel.html
- De MONCAN, Patrice y MAHOUT, Christian. *Le Guide des passages de Paris: Guide pratique, historique et littéraire*. Paris: Éditions Seesam, 1991
- DEVEREUX, G. *Mujer y mito*. México: Fondo de Cultura Económica. (1.989)
- DONALD, N Simmel. *On Ondividuality and Social Forms*. DONALD N. Levine (ed.,) Chicago 1971
- DUBY, G. & Perrot, M. *Historias de las mujeres en Occidente*. Madrid: Taurus p. 38(1992)
- DUCHALET, Parent. *La prostitution a Paris au dix-neuvieme siele*. Paris 1981
- DURAN. Isabel. Durán, Isabel. *Autobiografía: Versiones femeninas en la Literatura Norteamericana del siglo XX*. Universidad Complutense: Madrid, 1992
- EFFENY, P. *Cassatt*. Portland House, New York- C.O.P. 1991
- ELLAND, A. «Art and education for women in 19th century Boston». *Studies in Art Education*, 26(3), 1985, American institution. Londres. Falmer, 1987

- EPHRUSI, Charles. "Exposition des artistes independents", *Gazette des beaux-arts*, 21, 373
(May I) Berson 1966
- Exposicion "Mary Cassatt Mujer Moderna"
<http://www.cbsnews.com/news/cassatt-ahead-of-her-time/>
- Exposición"-mirando-hacia-el-este-"
<http://fristcenter.org/news/detail/>
- Exposición, Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzales, Marie Bracquemond, Schirn
Kunsthalle Frankfurt, 22 febrero-1 junio,).
[www.famsf.org/Mujeres impresionistas](http://www.famsf.org/MujeresImpresionistas)
- FERGUSON, Priscilla. *The Flâneur On and Off the Streets of Paris*, en Keith Tester (ed.) *The Flâneur*, London: Routledge, 1994
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*, edición a cargo de Germán Palacios. Madrid.
Cátedra.1993
- FLEXNER, Eleanor. *Century of Struggle: Woman's Rights Movement in the United States*
(Forge Village, Mass.: Belknap Press, 1968)
- FOSEL, Michael. "La privación de lo íntimo. Las representaciones políticas de los
sentimientos", Barcelona 2010
- FRAISSE, G. Musa de la razón, Cátedra, Madrid 1991
- FUENTE, María Jesús. "Género y Espacio público". Nueve ensayos. Grupo Kore de Estudios
de Género. Universidad Carlos III. Madrid. 2008
- FUENTES, Melisa. Las esferas de lo público y lo privado. Modernidad, familia: Friedrich
Carl Gröger
- GARB, Tamar. "L'Art féminin: The Formation of a Critical Category in Late Nineteenth-
Century France." *Art History* 12 (March 1989)
- GARB, Tamar. *Women Impressionists*. Oxford, Paidon Press, 1987
- GARCIA PRADAS, Ramon. La huella cervantina en Flaubert: Madame Bovary - La cultura
del otro
www.culturadelotro.us.es/actasehfi/pdf/3garcipradas.pdf
- GARCÍA RAMOS, María Dolores. "Género, espacio y entorno.¿Hacia una renovación
conceptual de la Geografía?. Una introducción"
<http://www.raco.cat/index.php/DocumentsAnalisi/article/viewFile/41453/52286>
- GARDA, Roberto. Modernidad y violencia de los hombres. Reflexiones desde la
masculinidad sobre el espacio-tiempo y el poder
<http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/period/laventan/Ventana8/ventana8>

- GAUTIER, Theophie. "Un Voyage en Espagne" París, 1845
- GENOVES ESTRADA, Isabel. "Mujer artistas dia Intrnacional de la Mujer"
<http://losojosdehipatia.com.es/cultura/arte-2/mujeres-artistas-dia-internacional-de-la-mujer-2/#comments>
- GIESE, Lucrecia H. Visit to the Museum, Museum of Fine Arts, Boston Stable
<http://www.jstor.org/stable/4171619> .Accessed: 04/02/2015 08:16r
- GOMEZ LEDEZMA, Ivonne."Maternidad hecha arte"
<http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/737836.maternidad-hecha-arte.html>
- GOROIZABA, "Benjamin y París: de las calles a las barricadas."
www.bifurcaciones.cl/007/Gamarra.htm
- GOUVEIA, Georgette. *The Essential Mary Cassatt*. Georgette Gouveia. Nueva York. Harry N. Abrams, 2000
- GRONBERG, Ann. *Les Femmes de brasserie*, Art- History, 1984
- GUERIN, Alfred. *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. New York: Oxford University Press. ed. 1999
- GUYS, Constantin *Femmes Parisines*, trans. Louise Varese (New York 1945)
- GUZMAN, Virginia.
www.cem.cl/publica.htm
- HALE, N. "Mary Cassatt"; Doubleday & Company. New York, 1.975
- HALE, Nancy. *Mary Cassatt. A Biography of the Great American Painter*. Doubleday &Company. New York .1975
- HALL, Catherine. "The architecture of public and private life. English middle-class society in a provincial towv 1870-1850" in Derek Fraser and Anthony Sutcliffe (eds) *In Pursuit of Urb History*, London, Edward Arnold, 1983
- HARRIS, A. S. Y NOCHLIN, L. "Women Artists", Los Angeles County Museum of Art, 1976
- HARSIN, Jill. *Policing Prostitution in Nineteenth Century Paris* Princeton. N.J., 1985
- HAYES, John. "A Panorama of the City and South London" 1965 en *Burlington Magazine*, vol. 107
- HIGONNET, Ann Mary. "Desafiando al método: Las impresiones de Mary Cassatt aspectos del impresionismo".
<http://www.nypl.org/press/press-release/2013/02/06/rarely-seen-prints-mary-cassatt-displayfree-exhibition-daring-method>

- HINSLEY, Curtis M. "The World as Market, place: Commodification of the Exotic at the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893
- HIRSHLER, Erika. *Mary Cassatt Modern Woman*, VV-AA Op. Cit p 196 PAINE, Judith, "The Woman's Pavilion of 1876," *Feminist Art Journal* 4 (winter 1975-76)
- HUGUET, Montserrat. *VVAA Género y espacio público: nueve ensayos*. Grupo Kore de Estudios de Género, Universidad Carlos III
- HUYSMAN, Joris Kart. *L'Art Moderne. G. Chapentiner*. Paris, France. 1883
<http://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/001/template.php?file=arts/alcances/kohan.html>
- KOSELLECK, R. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Paidós, Barcelona, 1993
- KYSELA, John D. "Mary Cassatt's Mystery Mural and the World Fair of 1893," *Art Quarterly* 29 (1986): 129-45; Sally Webster, "Mary Cassatt's Allegory of Modern Woman," *Helicon* 9 (fall-winter 1979)
- LÁZARO, A. Prólogo de *Las flores del mal* de Charles Baudelaire. Biblioteca Edaf. Madrid, 1985
- LESHNOWE, Susan JAMA: "The Journal of the American Medical Association", EISSN 1538-3598, 05/1972, volumen 220 Comentario pintura "Caricia Maternal"
- LEWIS, En Jane. *Women in England, 1870 - 1950. Sexual Divisions and Social Change*, Sussex, Weatsheaf Books, 1984
- LEWIS, Jane. *Women in England, 1870- 1950. Sexual Divisions and Social Change*, Sussex, Weatsheaf Books, 1984
- LÓPEZ, Guisela. "Un encuentro con Virginia Woolf"
www.ciudaddemujeres.com/articulos/
- LÖWY, M. "La ville, lieu stratégique de l'affrontement des classes" in *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*. París. Éditions de l'Éclat, 2005
- MANCOFF, D. *Reflections of Women's Lives*. Frances Lincoln Limited, 1998
- MARX, K. *La Guerra Civil en Francia*. Madrid. Fundación Federico Engels. 2003 Mary Cassatt: Modern Woman or the Cult of True Womanhood?" Author(s): Norma Broude. Source: *Woman's Art Journal*, Vol. 21, No. 2 (Autumn, 2000 - Winter, 2001), Published by: Woman's Art Inc.Stable
<http://www.jstor.org/stable/1358749>
- Lewis, Mary T. "Pennsylvania, Parma, París: el camino de Mary Cassatt hacia el impresionismo", celebrada el 12 de diciembre en el salón de Actos del Museo Thyssen.

- <http://www.museothyssen.org/thyssen/videoplayer/185>
- MATHEWS, N. *Cassatt and her circle, selected letters*. Nancy Grubb. Cross River Press, Ltd. 1984
- MATHEWS, N. *Mary Cassatt: a Life*. New York Villes Books. 1994
- MAYAYO, Patricia. *Historia de Mujeres, historia del arte*. Ediciones Cátedra Grupo Anaya, 2003, 2007 Juan Ignacio Luca de Tena. 15 28027 Madrid
- MESCHONNIC. *Modernite Moderite*. Verdier p. 114. 1994
- MICHELET, Jules. *La Femme in Oeuvres completes (volume XVIII .1858-60)*, Paris, Flammarion, 1985
- MICHELE, Perrot, "Le syndicalisme franacais er les femmes: histoire d'un malentendu", *Aujurd'hui*, núm.66, marzo de 1984
- MOI, Toril. 1999. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A. pág. 66
- MOLINA, Maria Elisa. *Transformaciones Histórico Culturales del Concepto de Maternidad y sus Repercusiones en la Identidad de la Mujer*
http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22282006000200009&script=sci_abstract
- MOORE, George. *Reminiscences of the Impressionist Painters (Dublin 1906)*
- MOWLL MATTHEWS, Nancy. *Mary Cassatt a Life* New York Villard Books, 1994
- MOWLL MATTHEWS, Nancy. *Mary Cassatt and her letters circle* Nancy Grubb, Cross River Press. Lda. 1984
- NEAD, Lynda. *Class and Sexuality in Victorian Arts*, en *Perry Gender and Art*. Ed. Gill Perry. Yale Universidad Press. In Asotiation Open University. 1999
- NOCHLI, L. y SUTHERLAND HARRIS, A. "Women Artist: 1550-1950", Los Ángeles. Los Angeles County Museum, diciembre 1976 -marzo 1977
- NOCHLIN, L. *Women, Art and Power*
- NOUSS, A. *La Modernidad*. Patriotismo 875-D- Mizcoad D.F. CP 03910. Coedición: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1997
- OXLEY, G. "135 años de la Comuna de París" (J. Sánchez. Trad.) en *Nueva Gaceta* N° 12. Bogotá. 2006
- PAINE, Judith. "The Woman's Pavilion of 1876," *Feminist Art Journal* 4 (winter 1975-76)
- PALOMAR BEREÁ, Cristina. *Maternidad; Historia y Cultura*
148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/laventan/.../35-69.pdf
- PARKER, Minerva Nichols. "A Woman on the Woman's Building," *American Architect and Building News* 38 (1892): 169; citada en Grossman y Reitzes

- PARKER, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Londres, The Women's Press, 1984
- PARKER, Rozsika. y POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses*. L.B. Taurus & Co Ltd. Ed. 2013
- PASAVENTO, Sandra. *O Imaginario da Cidade*. Porto Alegre. Editora da UFRGS, 2002
- PEREZ ANDIA Betsabe. "Una lectura de lo público y lo privado"
www.rna.org.pe
- PÉREZ GIL, M^a Del Mar. "El fin de siglo y 'The New Woman'", en S. Caporale Bizzini – A. Aragón Varo (Ed.), *Historia crítica de la novela inglesa escrita por mujeres*. Salamanca 2003
- PERROT, Michel. "Roles and Characters" in Perrot. Arès, Duby y Bonnie Smith *Ladies of the Leisure Class: The Bourgeoisies of Northern France in the 19th Century* (Princeton .N.J.1991) Higonnet, 1992
- PERROT, Michel. "Le syndicalisme français et les femmes: histoire d'un malentendu", *Aujurd'hui*, núm.66, marzo de 1984
- PERTESEN, K. y WILSON J J-J- Wilson (1976) *Women Artists Recognition and Reprisal from the Early Middle Ages in the Twentieth Century*. Londres. Harper Row 1978
- POLLOCK, Griselda. ¿Puede la Historia del arte sobrevivir al feminismo?
<http://www.estudiosonline.net/texts/pollock.htm>
- POLLOCK, Griselda. Historia y Política. ¿Puede la Historia el Arte sobrevivir al Feminismo?"
- POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses, Women, Art and ideology*", London. Routledge, 1981
- POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference*. Routledge (July 11, 1988)
- PRATT, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Brighton: The Harvester Press, 1982
http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22282006000200009
- PULEO, Alicia. "Un pensamiento intempestivo: la razón emancipatoria ilustrada en la filosofía de Celia Amorós."Universidad de Valladolid
<http://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/viewFile/84/84>
- RABOTNIKOF, Nora. En busca de un lugar común. El espacio público en la teoría política contemporánea – Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM Mexico 2055. P. 75
- RAGON, Michel. *Histoire Mondiale de L'Architecture et de l'Urbanisme Modernes*. Tome 1. *Ideologies et Pionniers 1800-1910*. París. Ed. Casterman
- RENATO ORTIZ, *Modernidad y espacio. Benjamin en París* Enciclopedia latinoamericana de sociocultura y comunicación Norma 2000
- REY, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française* T. II, Paris: Le Robert, 1992

- RIMBAUD A. *Ouvres complètes*, Ediciones, 29. Barcelona 1972
- RODRIGUEZ ALVARADO, María del mar. “La imagen de la infancia”
www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=24&articulo=24...
- ROMERO, Marisol. “¿En que se parecen Baudelaire, la sociología y la modernidad?”
www.scribd.com
- ROSALLON, C. “El Libro de los pasajes de Walter Benjamin. La Historia No Lineal”
<http://www.geocities.com/christopherrollason/Benamines.pdf>
- ROUSSEAU, Jean-Jaque. Emile. Livre V. “(Sphopie ou la femme”. Paris. Alexandre Houssiaux. 1853 1ed. 1762)
- SAINSANLIEU, M.C. *Les Femmes Impressionnistes*. La Biblioteque Des Artes, Paris 1.993. 3ª Edición
- SÁNCHEZ LUQUE, María. “Esto no es una mujer. El arte en las fronteras de género”.
<http://digital.csic.es/bitstream/10261/86618/1/Esto%20no%20es%20una%20mujer->
- SARLO, Beatriz. *Olvidar a Benjamin en Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires F.C.E. 2ª reimp. 2006
- SAY, Jean Baptiste. *Traite de l' economie politique*, 6º ed, 2 vols, París, 1841
- SEGARD, Archille. *Mary Cassatt: un peintre des enfants et des mères*” Paris Société d’Editions Litteraire et Artistiques. Libraire Paul Ollendford. 50.Chaise D’antin. 50 1913
- SENNET, Richard. *The Fall of Public Man*. Cambridge. Cambridge University Press, 1977
- SERRA, francisco. « El libro de los Pasajes » de Walter Benjamin
www.docstoc.com
- SHACKELFORD, Mary Cassatt: *Modern Woman*, .VV-AA. The Art. Institute pf Chicago in association with Harry N. Abrams, Inc. Publishers. 1999
- SHOWALTER, E. “Cuentos de mi tía panchita de carmen lyra Gilda Pacheco Acuña: A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing. Princeton: Princeton University press.1977
- SHOWALTER, E. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press. 1977
- SHOWALTER, Elaine. ed. 1985. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literatureand Theory* . New York: Pantheon Books
- SILVA, Lorenzo. La Mirada Femenina
www.lorenzo-silva.com/mirada.htm
- SIMON, Jules. La mujer trabajadora en el siglo XIX

- http://www.fhuc.unl.edu.ar/olimphistoria/paginas/manual_2009/docentes/modulo1/texto3.pdf
- SIMON, Jules. La mujer trabajadora en el siglo XIX
http://www.fhuc.unl.edu.ar/olimphistoria/paginas/manual_2009/docentes/modulo1/texto3.pdf
- SMITH, Adam. *The Wealth of Nations*, vol 1, 2º ed, Oxford, Clarendon Press, 1880
- SPRING J. “*The American School 1643-1985*”- New York. Longman, 1986
- STENDHAL. *Obras completas*, Aguilar. 1964
- STEWART, Mary Lynn. *Women Work and the French State: Labour Protection and Social Patriarchy, 1879- 1919*, Montreal, Mc Gill Queen’s University (Montreal: McGill/Queens University Press, 1989)
- SUTHERLAND HARRIS, Ann.
https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/950/Women_Artists%3A_1550-1950
- SWEET, F. *Miss Cassatt Impressionist from Pennsylvania*. Norman Oklahoma 1966
- TIEDEMANN, Rolf. “*Introduction*” en Benjamin, W. : *Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des passages*. París. Les Éditions du Cerf, 2006
- TORRES. *Baudelaire El Salón de 1846*. Valencia. Colecc. Interdisciplinar, 1976
- TRIGUEROS ALARIO, Maria Teresa. *Arte y Feminismo*. Editorial Nerea. Ed. 2008
- TRIMIÑO VELAZQUEZ, Jesus. Celina Revista Historia de la Educacion Latinoamericana. Universidad Pedagógica de Colombia – “Genero y Educacion”
<http://www.redalyc.org/pdf/869/86938947004.pdf>
- VALCALCER, Amelia. y Celia Amoros *La política de las mujeres* Madrid Catedra 1997
- VALCARCEL, Amelia. ¿Es el feminismo una teoría política?, Desde el feminismo, n1, 1986
- VALVERDE LOPEZ, Clara. “Arte y Mujer Musa y Artista”
<http://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/2862/VelardeLopezClara.pdf?sequence=1->
- VELOSO, Isabel Rapsoda Revista de Literatura “Tipos femeninos en las novelas del realismo y del naturalismo francés”. Num 2009
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/veloso.pdf>
- VILLANUEVA, Amelia. “tomando té con Austen”
<http://radio.rpp.com.pe/minovelafavorita/jane-austen-%C2%BFuna-feminista-de-su-epoca/>
- VV.AA. *La modernidad y lo moderno*. Editorial Akal, S.A. 1998

- WALKER, A.J. VVAA Mary Cassatt: Modern Woman. The Art. Institute of Chicago in Association Harry.Abrams Ind. Publi 1998
- WARNER, Marina. *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form* (New York: Weinfeld and Nicholson, 1985)
- WEINBERG, Barbara. Comentarios de la comisaria del Museo Metropolitano de New York referentes de la Exposicion celebrada en Chicago "Mary Cassatt. Mujer Moderna.
<http://www.cbsnews.com/news/cassatt-ahead-of-her-time/>
- WHARTON, Edith. *The House of Mirth* (ed. Shari Benstock). New York: St. Martin's Press, 1994
<http://hermanocerdo.com/2012/02/el-rostro-de-edith-wharton/>
- WILSON, E. *American Painter en Paris, A Life of Mary Cassatt*. New York 1971
- WITZLING, Mara R. *Voicing our visions, writings by Women* Women's Press 1999
- WOLFF, Jane. The invisible flâneuse: woman and the literature of modernity. The invisible flâneuse: women and the literature of modernity. *Theory Culture and Society*. The Social Production of Art. London Macmillan 1985
- WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*. Traducción Laura Pujol. Editorial Seix Barral, S.A. 2010