

¿POR QUÉ NO HAN EXISTIDO GRANDES ARTISTAS MUJERES?

LINDA NOCHLIN

Aunque el reciente brote de actividad feminista en Estados Unidos ha sido efectivamente liberador, su fuerza ha sido predominantemente emocional —personal, psicológica y subjetiva— y, al igual que los otros movimientos radicales con los que se relaciona, se ha centrado en el presente y en sus necesidades inmediatas y no en el análisis histórico de las cuestiones intelectuales básicas que el ataque feminista al *statu quo* saca automáticamente a colación.¹ Sin embargo, como cualquier revolución, la feminista debe confrontar, en última instancia, las bases intelectuales e ideológicas de las diversas disciplinas académicas o intelectuales —historia, filosofía, sociología, sicología, etc.— de la misma manera que cuestiona las ideologías de las instituciones sociales de la actualidad. Si acaso, como propuso John Stuart Mill, nos inclinamos a aceptar como algo natural lo que *es*, entonces esto resulta igualmente cierto en el campo de la investigación académica como en el de nuestros arreglos sociales. Previamente, deben también cuestionarse las suposiciones “naturales” y deben ser sacadas a la luz las bases míticas de gran parte de los así llamados hechos. Y es en este punto donde la mismísima posición de la mujer como una reconocida intrusa, la “ella” disidente y no de la presunta “uno” neutral —en realidad la postura del hombre blanco aceptada como neutral o el oculto “él” como sujeto de todo predicado académico—, es una franca ventaja y no solamente un escollo o distorsión subjetiva.

[17]

En el campo de la historia del arte, el punto de vista del hombre blanco occidental, inconscientemente aceptado como *el* punto de vista del historiador del arte, puede resultar y resulta de hecho, inadecuado no solamente al considerar cuestiones morales y éticas o por su elitismo, sino por razones únicamente intelectuales.

La crítica feminista, al poner de manifiesto el fracaso de mucho de lo realizado, desde la academia, en historia del arte y de gran parte de la historia en general, descubre, al mismo tiempo, su arrogancia conceptual y su ingenuidad metahistórica al

¹ Kate Millet, en *Sexual Politics*, Nueva York, 1970, y Mary Ellmann, en *Thinking about Women*, Nueva York, 1968, proporcionan excepciones notables.

tomar en cuenta el sistema de valores no reconocido y la presencia misma de un intruso en la investigación histórica. En un momento en que todas las disciplinas adquieren más conciencia de sí mismas y de la naturaleza de sus suposiciones, tal y como se manifiestan en los lenguajes mismos y en las estructuras de los diversos campos académicos, la aceptación sin crítica de “lo que es” como “natural” puede resultar intelectualmente fatal. De la misma manera en que Mill consideró la dominación masculina como una de una larga serie de injusticias sociales que debían ser superadas si hubiese de crearse un orden social realmente justo, podemos considerar la tácita dominación de la subjetividad del hombre blanco como una en una serie de distorsiones intelectuales que deben ser corregidas para lograr alcanzar una visión más adecuada y precisa de las situaciones históricas.

Es el intelecto feminista comprometido (como el de John Stuart Mill) el que puede traspasar las limitaciones culturales ideológicas de la época y de su “profesionalismo” específico para descubrir los prejuicios e insuficiencias, no sólo al confrontar el asunto de las mujeres, sino en la forma misma de plantear las preguntas cruciales de la disciplina como un todo. De esta manera, la así llamada cuestión de las mujeres, lejos de ser un asunto menor, periférico, risiblemente provinciano y enganchado a una disciplina seria y establecida, puede convertirse en un catalizador, en un instrumento intelectual que explora las suposiciones básicas y “naturales” proporcionando un paradigma para otro tipo de cuestionamiento interno y, a la vez, vínculos con paradigmas establecidos por aproximaciones radicales en otros campos. Incluso una pregunta simple como: “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, puede, si se responde adecuadamente, crear una especie de reacción en cadena que se expande, abarcando no sólo las suposiciones aceptadas del campo en particular, sino también, hacia afuera, la historia y las ciencias sociales, aun la sicología y la literatura. Por ende, desde su inicio, puede impugnar la suposición de que las divisiones tradicionales de la investigación intelectual siguen siendo adecuadas para confrontar los asuntos significativos de nuestro tiempo y no únicamente los convenientes o autogenerados.

Examinemos, por ejemplo, las implicaciones de ese asunto eterno (se puede, por supuesto, sustituir casi cualquier campo de la actividad humana con cambios adecuados en la paráfrasis): “Bien, si las mujeres realmente *son* iguales a los hombres, entonces, ¿por qué nunca han existido grandes artistas mujeres (o compositoras o matemáticas o filósofas, o tan pocas)?”

“¿Por qué nunca han existido grandes artistas mujeres?” La pregunta clama re-prochando desde el fondo de la mayoría de las discusiones en torno a la llamada cuestión de las mujeres. Sin embargo, al igual que tantas otras cuestiones relacionadas con la “controversia” feminista, ésta falsifica la naturaleza del asunto, al tiempo que, insidiosamente, ofrece su propia respuesta: “No han existido grandes artistas mujeres porque las mujeres son incapaces de llegar a la grandeza.”

Los supuestos tras la pregunta varían en rango y sofisticación. Van desde las demostraciones “científicamente comprobadas” de la incapacidad de los seres humanos con útero, en vez de pene, de crear cualquier cosa significativa, hasta un asombro relativamente abierto ante el hecho de que las mujeres, a pesar de tantos años de ser casi iguales —y, después de todo, muchos hombres han tenido sus desventajas también—, aún no han logrado nada especialmente significativo en el campo de las artes visuales.

La primera reacción feminista es tragarse la carnada con todo y anzuelo, línea y flotador e intentar responder a la pregunta tal y como está planteada. Es decir, evocando ejemplos de mujeres artistas notables, o no lo suficientemente apreciadas a lo largo de la historia y rehabilitando carreras interesantes y productivas, aunque modestas, para “redescubrir” a olvidadas pintoras de flores o seguidoras de David y defenderlas o demostrar que Berthe Morisot, en realidad, era menos dependiente de Manet de lo que se nos ha hecho pensar. En otras palabras, la primera reacción feminista es involucrarse en la actividad normal del académico especialista que defiende la importancia de su propio, menor o descuidado, tema de investigación.

Tales intentos, ya sea desde un punto de vista feminista, como el ambicioso artículo sobre mujeres artistas que se publicó en el *Westminster Review*² de 1858 o, desde estudios académicos más recientes sobre artistas como Angelica Kauffmann y Artemisia Gentileschi,³ ciertamente valen la pena en tanto que aportan a nuestro conocimiento sobre los logros de las mujeres y sobre la historia del arte en general. Sin embargo, no hacen nada por impugnar las suposiciones que subyacen en la pregunta: “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” Más bien, hacen todo lo contrario: tácitamente refuerzan sus implicaciones negativas, al intentar responderla.

Otro intento de responder la pregunta supone desplazar ligeramente el terreno y afirmar, como lo hace el feminismo contemporáneo, que, en el arte de las mujeres, existe un tipo diferente de “grandeza” que el que existe en el arte de los hombres, postulando, entonces, la existencia de un estilo femenino, distintivo y reconocible; diferente tanto en sus cualidades formales como en las expresivas, y basado en las características especiales de la situación y experiencia de las mujeres.

Superficialmente, lo anterior parece más o menos razonable en general: la experiencia y la situación de las mujeres en sociedad, y por ende como artistas, es diferente a la de los hombres. De hecho, la obra producida por un grupo de mujeres

² “Women Artists”, reseña de *Die Frauen in die Kunstgeschichte*, por Ernst Gruhl, en *The Westminster Review* (edición norteamericana), vol. LXX, julio de 1858, pp. 91-104. Agradezco a Elaine Showalter el señalarme esta revista.

³ Como ejemplo, véase los excelentes estudios de Peter S. Walch sobre Angelica Kauffmann en su disertación doctoral inédita, “Angelica Kauffmann”, Universidad de Princeton, 1968; sobre Artemisia Gentileschi, véase R. Ward Bissel, “Artemisia Gentileschi. A New Documented Chronology”, *Art Bulletin*, vol. L, junio de 1968, pp. 153-158.

conscientemente unido, intencionalmente elocuente y determinado a engendrar la conciencia de grupo de la experiencia femenina puede, ciertamente, identificarse estilísticamente como arte feminista, si no femenino. Desafortunadamente, a pesar de que esto permanece dentro del ámbito de lo posible, aún no ha sucedido. Mientras que los miembros de la Escuela del Danubio, los seguidores de Caravaggio, los pintores alrededor de Gauguin en Pont-Aven, el Jinete Azul o los cubistas pueden ser reconocidos por ciertas cualidades estilísticas o expresivas claramente definidas, tales cualidades, aparentemente comunes de “femineidad,” no vinculan, de forma general, los estilos de las artistas, al igual que no se puede afirmar que tales cualidades vinculan a las escritoras. El anterior es un caso brillantemente discutido, en contra de los más devastadores y mutuamente contradictorios clichés críticos masculinos, por Mary Ellmann en *Thinking about Women*.⁴ La sutil esencia de femineidad no parece relacionar las obras de Artemisia Gentileschi, Mme. Vigée-Lebrun, Angelica Kauffmann, Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Suzanne Valadon, Käthe Kollwitz, Barbara Hepworth, Georgia O’Keefe, Sophie Tauber-Arp, Helen Frankenthaler, Bridget Riley, Lee Bontecou o Louise Nevelson, ni más ni menos que las de Safo, Marie de France, Jane Austen, Emily Brontë, George Sand, George Eliot, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Anaïs Nin, Emily Dickinson, Sylvia Plath y Susan Sontag. En cada instancia, las mujeres artistas y escritoras parecerían estar más cerca de los artistas y escritores de su posición y época que entre sí.

Se puede decir que las mujeres artistas son más introspectivas, más delicadas y sugerentes en el trato que dan a su medio. Sin embargo, ¿cuál de las artistas mencionadas anteriormente es más introspectiva que Redon o más sutil o sugerente en el manejo de los pigmentos que Corot? ¿Es Fragonard más o menos femenino que Mme. Vigée-Lebrun? ¿No se trata, acaso, de que el estilo rococó del siglo xvii en Francia era “femenino” si se juzga en términos de una escala binaria de “masculinidad” versus “femineidad”? Evidentemente, si hemos de tomar la delicadeza, el primor y la finura como distintivos del arte femenino, no existe fragilidad en la obra *La feria equina* (fig. 4) de Rosa Bonheur ni nada de primoroso o introvertido en los lienzos gigantes de Helen Frankenthaler. Si las mujeres han recurrido a las escenas de la vida doméstica o de la infancia, también lo hicieron Jan Steen, Chardin y los impresionistas Renoir y Monet, al igual que Morisot y Cassatt. En cualquier caso, la pura elección de un ámbito temático o la restricción a ciertos temas no debe ser equiparada con el estilo, mucho menos con algún tipo de estilo esencialmente femenino.

El problema reside, no tanto en algunos conceptos feministas de lo que es la femineidad, sino en la falsa interpretación de lo que es arte, compartida con el público en general; en la ingenua noción de que el arte es la expresión directa y personal de la experiencia emocional individual, una traducción de la vida propia en términos

⁴ *Op. cit.*

visuales. El arte casi nunca es eso y el gran arte nunca lo es. Hacer arte supone un lenguaje de formas consistente, más o menos dependiente de o libre de (dadas las convenciones temporalmente definidas) una estructura o sistemas de notación que tiene que ser aprendido o discernido ya sea mediante la instrucción, el noviciado o un largo periodo de experimentación individual. El lenguaje del arte, en el ámbito material, se engendra en pintura y en línea sobre lienzo o papel, en piedra, arcilla, plástico o metal. No se trata ni de un melodrama ni de un susurro confidencial.

El hecho es que, hasta donde sabemos, no han existido extraordinarias mujeres artistas, aunque ha habido muchas muy buenas e interesantes que no han sido apreciadas ni investigadas suficientemente. Tampoco se ha dado ningún gran pianista de jazz lituano ni un gran tenista esquimal, por más que lo hubiéramos deseado. Que éste sea el caso resulta lamentable, pero cualquier cantidad de manipulación de la evidencia crítica o histórica no va a alterar la situación. Tampoco las acusaciones de las prepotentes distorsiones masculinas de la historia. No existen los equivalentes femeninos de Miguel Ángel o Rembrandt, de Delacroix o Cézanne, de Picasso o Matisse o, aun, en tiempos muy recientes, equivalentes de De Kooning o Warhol, como tampoco hay equivalentes afroamericanos. Si en realidad hubiera un número considerable de grandes mujeres artistas “ocultas” o si los criterios en el arte de las mujeres en contraposición al de los hombres deben ser diferentes —y no es posible que se den las dos situaciones— entonces: ¿por qué luchan los feministas? Si es un hecho que, en las artes, las mujeres han logrado el mismo nivel que los hombres, entonces el *statu quo* está bien como está.

Pero en realidad, como todos sabemos, el estado de cosas, presente y pasado, en las artes y en cientos de otros campos, es ridículo, opresivo y desalentador para todos, incluyendo a mujeres, a los que no tuvieron la buena fortuna de haber nacido blancos, de preferencia en la clase media y, sobre todo, varones. La falta no está en nuestros astros, en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales y tampoco en nuestros vacuos espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación. Educación, considerada ésta como todo lo que nos sucede desde el momento que entramos a este mundo de símbolos, claves y señales significativos. De hecho, el milagro es que, dadas las abrumadoras ventajas sobre las mujeres y los negros, tantos hayan logrado, en ambos casos, tan alta excelencia en aquellas áreas de competencia donde predominan prerrogativas masculinas y de la raza blanca como son la ciencia, la política y las artes.

Es entonces cuando uno realmente comienza a pensar respecto a las implicaciones de: “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” Y nos percatamos del grado de conciencia que se tiene sobre cómo son condicionadas las cosas en el mundo —y con frecuencia falsificadas— por la forma en que se plantean las preguntas más importantes. Tenemos la tendencia a dar por hecho que realmente existe un “problema del Este asiático”, un “problema de la pobreza”, un “problema de la gente de color”

y un “problema de la mujer”. Pero primero debemos preguntarnos quién está planteando estas *preguntas* y entonces a qué propósito sirven estos planteamientos. (Podemos, por supuesto, refrescar nuestra memoria con la connotación que daban los nazis al “problema judío”.) Ciertamente, en nuestra época de la comunicación instantánea, los “problemas” son planteados velozmente para racionalizar la mala conciencia de aquéllos con poder: por ende, el problema planteado por los estadounidenses en Vietnam y Camboya es referido por ellos como el “problema del Este asiático” en tanto que los habitantes del Este asiático lo pueden ver, de forma más realista, como el “problema estadounidense”; el llamado “problema de la pobreza” podrá ser visto más directamente como el “problema de la riqueza” por los residentes de *ghettos* urbanos o tierras rurales devastadas; la misma ironía revierte el “problema blanco” en su contrario, un “problema negro”; y la misma lógica inversa convierte el planteamiento de nuestro estado actual de cosas en el “problema de la mujer”.

Ahora bien, el denominado “problema de la mujer”, como todos los asuntos humanos (y la sola idea de nombrar como “problema” a cualquier cosa que tenga que ver con los seres humanos es muy reciente), no tiene una “solución” negociable en absoluto, ya que los problemas humanos requieren de una reinterpretación de la naturaleza de la situación, o una alteración radical de la actitud o programación *en los problemas mismos*. Entonces las mujeres y su situación en las artes, como en otros ámbitos de realización, no representan un “problema” para ser visto a través de los ojos de la élite masculina dominante del poder. En su lugar, las mujeres deben verse a sí mismas como sujetos potencialmente iguales, si no es que iguales, y deberán estar dispuestas a ver de frente los hechos de su situación, sin autocompasión y sin rebajarse; simultáneamente deberán ver su situación con ese alto grado de compromiso intelectual y emocional necesario para crear un mundo en el que los logros no sólo sean posibles de alcanzar, sino activamente fomentados por las instituciones sociales.

Ciertamente no sería realista esperar que la mayoría de los hombres, en las artes como en cualquier otro campo, vean pronto la luz y descubran que es de su propio interés otorgar a la mujer la igualdad total, como algunas feministas afirman con optimismo, o sostener que los hombres por sí mismos se darán pronta cuenta que se están menospreciando al negarse a sí mismos el acceso a reacciones emocionales y ámbitos “tradicionalmente” femeninos. Después de todo, existen pocas áreas que son “negadas” a los hombres. Si el nivel de operaciones requeridas es trascendente, es de responsabilidad o lo suficientemente recompensado, los hombres que tienen necesidad de una participación “femenina” con bebés o niños alcanzan la condición de pediatras o sicólogos infantiles, con una enfermera que haga el trabajo rutinario; aquellos que sienten la necesidad de creatividad en la cocina pueden ganar la fama de chef maestro; y, por supuesto, los hombres que anhelan sentirse realizados por medio de lo que frecuentemente se denomina como intereses artísticos “femeninos”

pueden encontrarse como pintores o escultores, en lugar de asistentes voluntarios en museos o ceramistas de medio tiempo, como frecuentemente terminan sus contrapartes femeninas. Por lo que respecta al mundo académico, ¿cuántos hombres estarían dispuestos a cambiar sus empleos como maestros o investigadores por aquellos de asistentes de investigación mal pagados y mecanógrafos o bien niñeras de tiempo completo o trabajadoras domésticas?

Aquellos que tienen privilegios inevitablemente se aferran con fuerza a ellos, sin importar que tan marginal sea la ventaja que involucran, hasta verse obligados a someterse a un poder superior de cualquier tipo. Entonces, la cuestión de la igualdad de la mujer —en las artes como en cualquier otro ámbito— no recae en la benevolencia o voluntad enferma de los hombres en particular y tampoco en la confianza en sí misma o envilecimiento de las mujeres en particular, pero sí en la naturaleza misma de nuestras estructuras institucionales y la visión de la realidad que imponen a los seres humanos que forman parte de ellas. Tal como lo señaló John Stewart Mill hace más de un siglo: “Todo lo que es usual aparenta ser natural. El sometimiento de las mujeres por los hombres es una costumbre universal, naturalmente cualquier desviación de esto no parecería natural.”⁵ La mayoría de los hombres, a pesar de la palabrería en favor de la igualdad, se muestra renuente a ceder este orden “natural” de las cosas en las que sus ventajas son tan grandes. Para las mujeres, este caso es aún más complicado por el hecho de que, como Mill astutamente señaló, a diferencia de otros grupos o castas oprimidas, los hombres exigen no solamente sumisión sino también afecto incondicional; por ello frecuentemente las mujeres son debilitadas por las demandas internas de una sociedad dominada por el género masculino, así como por una plétora de bienes materiales y confort: la mujer de clase media tiene mucho más que perder que sus cadenas.

La pregunta “¿por qué no han existido grandes artistas mujeres?” es simplemente la punta del iceberg de la tergiversación y de los falsos conceptos; en el fondo yace una masa oscura sin sustento de ideas dadas acerca de la naturaleza del arte y sus circunstancias, de la naturaleza de las habilidades humanas en lo general y de la excelencia humana en lo particular y el papel que el orden social desempeña en todo esto. En tanto que el “problema de la mujer” como tal puede ser una cuestión falsa, el concepto erróneo inmerso en la pregunta “¿por qué no han existido grandes artistas mujeres?” apunta hacia una mayor ofuscación intelectual, más allá de temas políticos e ideológicos específicos relacionados con el sometimiento de la mujer. Respecto a la realización del arte en general, al igual que en la realización de un gran arte, existen muchas suposiciones ingenuas, distorsionadas y faltas de crítica en la base misma de esta cuestión. Estas suposiciones, conscientes o inconscientes, unen a super-

⁵ John Stuart Mill, *The Subjection of Women* (1869), en *The Three Essays by John Stuart Mill*, Londres, World's Classics Series, 1966, p. 441.

estrellas tan inusuales como Miguel Ángel, Van Gogh, Rafael y Jackson Pollock bajo la rúbrica de “grandiosos” —un honor constatado por el número de monografías eruditas dedicadas al artista en cuestión— y el gran artista es, por supuesto, concebido como aquel que tiene “genio”; el genio, por su parte, se considera como un poder misterioso e intemporal que de alguna manera está incrustado en la persona del gran artista.⁶ Tales ideas se relacionan con premisas metahistóricas indiscutibles, frecuentemente inconscientes, que hacen que la formulación de Hippolyte Taine sobre el *race-milieu-moment* para las dimensiones del pensamiento histórico parezca un modelo de sofisticación. Pero estas suposiciones son intrínsecas a un gran número de escritos de historia del arte. No es un accidente que el aspecto crucial de las cuestiones generalmente productivas del gran arte, haya sido tan rara vez investigado, o que los intentos para investigar dichos problemas generales hayan sido, hasta fechas relativamente recientes, desestimados como faltos de academia, demasiado extensos o de la competencia de otra disciplina, como la sociología. Fomentar un acercamiento con un enfoque institucional, sociológico e impersonal revelaría la subestructura enteramente romántica, elitista, de glorificación individual y elaboradora de monografías en la que se basa la profesión de la historia del arte y que recientemente ha sido cuestionada por un grupo de jóvenes disidentes.

Esencial a la cuestión de la mujer como artista es, entonces, el mito del “gran artista” —sujeto de cientos de monografías, único, divino— trascendiendo con su persona desde su nacimiento con una esencia. Ésta, en lugar de una pepita de oro, como en la sopa de pollo de la señora Grass, es el llamado *genio* o *talento*, el cual, como el homicidio, emerge sin importar qué tan improbable o poco prometedoras sean las circunstancias.

Desde las épocas más tempranas, el aura mágica que rodea las artes representativas y a sus creadores ha dado, por supuesto, origen a mitos. Resulta interesante que, en la Antigüedad, las mismas habilidades mágicas atribuidas por Plinio al escultor griego Lisipo —un misterioso llamado interno en su temprana juventud, la falta de un maestro, excepto la naturaleza misma— se repite hasta el siglo xix en la biografía de Courbet de Max Buchon. Los poderes sobrenaturales del artista como imitador, su control de fuertes poderes posiblemente peligrosos, ha funcionado históricamente para distinguirlo de otros como un creador divino, alguien que engendra a un ser de la nada. El cuento de hadas acerca del descubrimiento, por parte de un viejo artista o de un mecenas exigente, de un “niño prodigio” usualmente personificado por un pobre pastor, ha sido una acción en venta en la mitología artística desde que Vasari immortalizó al joven Giotto, descubierto por el gran Cimabue mientras el

⁶ Para un estudio sobre el desarrollo del concepto del artista como nexo de la experiencia estética, véase M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Nueva York, 1953, y Maurice Z. Shroder, *Icarus: The Image of the Artist in French Romanticism*, Cambridge, Massachusetts, 1961.

muchacho cuidaba sus rebaños y dibujaba ovejas sobre una piedra. Cimabue, sobre-cogido de admiración por el realismo de su dibujo, invitó al humilde joven a ser su alumno.⁷ Por una extraña coincidencia, artistas posteriores, incluyendo a Beccafumi, Andrea Sansovino, Andrea del Castagno, Mantegna, Zurbarán y Goya, fueron descubiertos en circunstancias pastorales similares. Aun cuando los grandes artistas jóvenes no eran lo suficientemente afortunados para estar equipados con un rebaño de ovejas, su talento siempre pareció manifestarse tempranamente e independiente de cualquier estímulo externo: a Filippo Lippi y a Poussin, a Courbet y a Monet se les ha mencionado por haber dibujado caricaturas en las márgenes de sus cuadernos escolares, en lugar de estudiar las materias exigidas —por supuesto que nunca hemos oído hablar acerca de los jóvenes que han descuidado sus estudios y hacen garabatos en las márgenes de sus cuadernos sin llegar a ser alguien más elevado que un dependiente en una tienda departamental o vendedor de zapatos. El gran Miguel Ángel, de acuerdo con Vasari, su biógrafo y alumno, de joven se dedicó más a dibujar que a estudiar. Sus talentos eran tan destacados que, menciona Vasari, cuando su maestro Ghirlandaio se ausentó momentáneamente de su trabajo en Santa Maria Novella y el joven estudiante de arte tuvo la oportunidad de dibujar “los andamiajes, caballetes, botes de pintura, brochas y a los aprendices en sus tareas”, lo hizo tan hábilmente en esta corta ausencia que cuando su maestro regresó, exclamó: “Este muchacho sabe más que yo.”

Con frecuencia, tales historias, que posiblemente tengan algo de verdad, tienden tanto a reflejar como a perpetuar las actitudes descritas. Aun basados en los hechos, estos mitos acerca de las manifestaciones tempranas del genio son engañosas. Por ejemplo, sin duda el joven Picasso aprobó todos los exámenes para ingresar a la Academia de Arte de Barcelona, y después a la de Madrid, a la edad de 15 años, en un solo día, proeza que para la mayoría de los candidatos requiere un mes de preparación. Pero uno quisiera saber más sobre otros aspirantes, igualmente precoces, a las academias de arte y que más tarde no alcanzaron nada excepto la mediocridad y el fracaso —en quienes, por supuesto, los historiadores de arte no tienen interés alguno— o estudiar en mayor detalle el papel que tuvo el padre de Picasso, profesor de arte, en la precocidad pictórica de su hijo. ¿Qué hubiera sucedido si Picasso hubiera nacido niña? ¿Hubiera el señor Ruiz prestado tanta atención a una pequeña Paolita o estimulado tanto la ambición por su realización?

Lo que resalta en estas historias es la naturaleza aparentemente milagrosa, indeterminada y antisocial de la realización artística: esta concepción parcialmente re-

⁷ Una comparación con el mito paralelo de las mujeres, la historia de Cenicienta, es reveladora: Cenicienta gana una mayor categoría sobre la base de un atributo pasivo, “objeto sexual”, por sus pies pequeños, en tanto que el niño prodigio siempre se prueba a sí mismo gracias a sus logros activos. Para un estudio extenso sobre mitos de artistas, véase Ernst Kris y Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*, Viena, 1934.

ligiosa del papel que desempeña el artista, se eleva a hagiografía durante el siglo XIX, cuando los historiadores del arte, críticos y, no en menor grado, algunos artistas tendieron a elevar la creación artística a una religión sustituta, el último baluarte de los grandes valores en un mundo materialista. El artista, en la “leyenda dorada del siglo XIX”, lucha contra la oposición social y familiar más decidida, sufriendo los embates del oprobio como cualquier mártir cristiano y, finalmente, vence con todas las probabilidades en contra —generalmente después de su muerte— porque, muy adentro de sí, irradia esa misteriosa efusión divina: el *genio*. Aquí tenemos al loco de Van Gogh, hilando los *Girasoles*, a pesar de ataques de epilepsia y cercano a la inanición; a Cézanne, desafiando el rechazo de sus padres y el escarnio público a fin de revolucionar la pintura; a Gauguin, tirando por la borda el respeto y la seguridad financiera con un gesto único existencial de alcanzar su llamado en los trópicos, o a Toulouse-Lautrec, enano, lisiado y alcohólico, sacrificando sus derechos de nacimiento aristócratas a cambio del entorno sórdido que le suministró la inspiración.

Ahora bien, ningún historiador de arte contemporáneo serio toma tales cuentos de hadas por su valor. Pero es este tipo de mitología sobre el logro artístico y sus concomitantes el que forma las suposiciones inconscientes o incuestionables de los estudiosos, sin importar qué tantas migajas se tiren a las influencias sociales, el pensamiento de la época, las crisis económicas y demás. Tras las investigaciones más sofisticadas sobre grandes artistas —y específicamente de la monografía de la historia del arte que acepta la noción de gran artista como “influencias” o “antecedentes” primarios y a las estructuras sociales e institucionales en las que vivió y trabajó como meramente secundarias— se esconde la teoría de la pepita de oro del genio y la concepción libre empresarial del progreso individual. Sobre esta base, la falta de mayores logros por parte de la mujer en el arte puede plantearse como un silogismo: si la mujer tuviera la pepita de oro del genio artístico entonces le sería revelado. Pero éste nunca se le ha revelado, por lo que queda demostrado que: las mujeres no tienen la pepita de oro del genio artístico. Si Giotto, el pastorcito desconocido, y Van Gogh con sus ataques lo pudieron lograr, ¿por qué no las mujeres?

Tan pronto como se deja atrás el mundo de los cuentos de hadas y de las profecías autocomplacientes y, en su lugar, se miran fríamente las situaciones actuales en las que ha existido una importante producción de arte en toda la gama de estructuras sociales e institucionales a lo largo de la historia, se encuentra que las mismas preguntas que son productivas o relevantes para que un historiador plantee, se conforman de manera distinta. Por ejemplo, a uno le gustaría preguntar: ¿de qué clases sociales es más seguro que surja un artista en diferentes periodos de la historia del arte?, ¿de qué castas o subgrupos?, ¿qué proporción de pintores y escultores o, más específicamente de pintores o escultores connotados, ha provenido de familias en las que los padres o familiares cercanos fueron pintores y escultores o dedicados a profesiones afines? Tal como lo señala Nikolaus Pevsner en su discusión sobre la Aca-

demia francesa durante los siglos xvii y xviii, la transmisión de la profesión artística de padres a hijos era considerada como una norma (tal como lo fue con los Coypels, los Coustous, los Van Loos, etc.); ciertamente, los hijos de los académicos quedaban exentos de las cuotas acostumbradas en pago por las lecciones.⁸ A pesar de los satisfactorios casos de los grandes rebeldes que dramáticamente rechazaron a sus padres en el siglo xix, uno podría estar obligado a admitir que una amplia proporción de artistas, grandes y no tan grandes, tenía padres artistas en las épocas en que era normal para los hijos seguir los pasos de sus padres. Dentro del rango de artistas célebres, los nombres de Holbein y Durero, Rafael y Bernini saltan inmediatamente a la mente. Aun en nuestros tiempos, se puede citar a Picasso, Calder, Giacometti y Wyeth como miembros de familias de artistas. Por lo que concierne a las relaciones de la ocupación artística y la clase social, se puede dar un paradigma interesante para la pregunta “¿por qué no han existido grandes mujeres artistas?” al intentar contestar la pregunta “¿por qué no han existido grandes artistas de la aristocracia?” Apenas puede uno pensar, por lo menos con anterioridad al no tradicional siglo xix, en algún artista que haya emergido de las filas de la alta burguesía, por lo menos, aun en el siglo xix. Degas provino de la nobleza baja —de hecho más parecida a la alta burguesía— y solamente Toulouse-Lautrec tuvo una metamorfosis hacia las líneas de la marginalidad en virtud de una deformidad accidental y, podría decirse, que proviene de los más elevados estratos de las clases altas. En tanto que la aristocracia siempre ha suministrado la tajada principal en el patrocinio y las audiencias para el arte —como ciertamente lo hace la aristocracia del dinero en nuestros más democráticos días—, ha contribuido en poco más allá de los esfuerzos *amateurs* para la creación del arte en sí, a pesar de que los aristócratas (como muchas mujeres) han tenido más que su porción de ventajas educativas, cantidad de tiempo libre y, ciertamente, como las mujeres, fueron frecuentemente alentados a la afición por las artes y aun lograron un desarrollo como *amateurs* respetables. Es el caso de la prima de Napoleón III, la princesa Mathilde, que expuso en los salones oficiales, o de la reina Victoria, quien, junto con el príncipe Alberto, estudió arte nada más y nada menos que con el mismo Landseer. ¿Podría ser que la pequeña pepita de oro —el genio— hace falta en la hechura de la aristocracia, de la misma manera que hace falta en la *psique* femenina? O de lo contrario, ¿no sería que las demandas y expectativas puestas frente a ambos, aristócratas y mujeres —la cantidad de tiempo dedicada necesariamente a las funciones sociales—, simplemente ocasionaban que la devoción total a la producción profesional de arte estuviera fuera de discusión y fuera ciertamente impensable, tanto para los varones de clase social alta como para las mujeres en lo general, en lugar de ser una cuestión de genio o talento?

Cuando se hacen las preguntas correctas acerca de las condiciones necesarias

⁸ Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge, 1940, p. 96n.

para producir arte, respecto de las cuales la producción de un gran arte es un tema menor, no existirá la duda de que habrá cierto debate sobre las situaciones concommitantes de inteligencia y talento en lo general, no simplemente genio artístico. Piaget y otros han hecho hincapié en su epistemología genética en que en los niños pequeños el desarrollo de la razón y de la imaginación, la inteligencia —o por inferencia lo que escogemos llamar genio— es una actividad dinámica más que una esencia estática y la actividad de un sujeto *en una situación dada*. Como infieren investigaciones posteriores en el campo del desarrollo infantil, estas habilidades, o esta inteligencia, se construyen minuciosamente y paso a paso desde la infancia y de ahí en adelante, y los patrones de adaptación y acomodo pueden establecerse tan temprano dentro del sujeto, en un ambiente, que efectivamente *parecieran* ser innatas al observador poco sofisticado. Dichas investigaciones suponen que, aparte de las razones metahistóricas, los estudiosos deberán abandonar la noción, conscientemente articulada o no, del genio individual como innato y como un factor primario para la creación de arte.⁹

La pregunta “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” nos ha llevado, hasta el momento, a la conclusión de que el arte no es una actividad autónoma y libre de un individuo superdotado “influido” por artistas que le anteceden y, más vaga y superficialmente, por “fuerzas sociales”. En cambio, nos ha conducido a que la situación total de la creación artística, tanto en términos de desarrollo del creador artístico como en la naturaleza y calidad de la obra de arte en sí, ocurren en una situación social, son elementos integrantes de esta estructura social y están mediados y determinados por instituciones sociales específicas y definidas, sean éstas academias de arte, sistemas de patrocinio, mitología de un creador divino, el artista como *el hombre* o proscrito social.

LA CUESTIÓN DEL DESNUDO

Ahora podemos tener un acercamiento a nuestra pregunta desde un punto de vista más razonable, ya que parece probable que la respuesta del por qué no han existido grandes artistas mujeres no reside en la naturaleza del genio individual o en su falta, pero sí, en cambio, en las instituciones sociales previstas y en lo que ellas prohíben o fomentan en diversas clases o grupos de individuos. Examinemos en primer lugar un tema simple, pero crítico, como la disponibilidad de un modelo desnudo

⁹ Las tendencias artísticas contemporáneas —*earthworks*, arte conceptual, arte como información, etc.— se alejan, ciertamente, del énfasis sobre el genio individual y sus obras vendibles. En la historia del arte, Harrison C. y Cynthia A. White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, Nueva York, 1965, abren dos nuevas líneas de investigación exitosas, tal como lo hizo Nikolaus Pevsner en su trabajo pionero *Academies of Art*. Ernst Gombrich y Pierre Francastel, de muy diferentes maneras, siempre han cuidado ver el arte y al artista como partes de una situación total, en vez de verlos en un aislamiento altivo.



1. Léon-Mathieu Cocherneau,
Interior del estudio de David. París, Louvre.

para las aspirantes a ser artistas, durante el periodo que se extiende desde el Renacimiento hasta casi el final del siglo XIX, un periodo en el cual un estudio cuidadoso y prolongado del modelo desnudo era esencial para el entrenamiento de cualquier joven artista, para la producción de cualquier obra que pretendiera la grandeza y para la verdadera esencia de la pintura histórica, generalmente aceptada como la máxima categoría del arte. Durante el siglo XIX, ciertamente se argumentó, por parte de los defensores de la pintura tradicional, que no podría haber pintura de grandeza con figuras vestidas, ya que el vestuario destruía, inevitablemente, tanto la universalidad temporal como la idealización clásica requerida por el gran arte. Sobre decir que, en los programas de estudio en las academias, desde sus comienzos a fines del siglo XVI y principios del XVII, el dibujo al natural con un modelo desnudo, generalmente masculino, era primordial. Además, grupos de artistas y sus alumnos se reunían con frecuencia en sus estudios privados para llevar a cabo sesiones de dibujo al natural con un modelo. Mientras que los artistas individuales y las academias privadas utilizaban al modelo femenino exhaustivamente, el desnudo femenino se prohibió en casi todas las academias públicas hasta poco después de 1850 —una situación que Pevsner correctamente designa como “difícilmente creíble”.¹⁰ Mucho más creíble, desafortunadamente, fue la absoluta falta de disponibilidad para la

¹⁰ El modelo femenino fue introducido en la clase de arte al natural en Berlín en 1875, en Estocolmo en 1839, en Nápoles en 1870, en el Royal College of Art de Londres después de 1875. Pevsner, *op. cit.*, p. 231. Las modelos de la Academia de Bellas Artes de Pensilvania usaban máscaras para ocultar su identidad, incluso después de 1866, como se atestigua en un dibujo al carbón de Thomas Eakins.

mujer aspirante a ser artista de cualquier modelo desnudo, fuera este masculino o femenino. Tan tardíamente como en 1893, las “damas” estudiantes no eran admitidas a la clase de dibujo de desnudo en la Real Academia de Londres y, en los casos posteriores a esa fecha en que se les admitió, el modelo debía estar “parcialmente cubierto”.¹¹

Un breve estudio sobre las representaciones de las sesiones de dibujo de desnudo revela: una clientela totalmente masculina en el estudio de Rembrandt dibujando un desnudo femenino; hombres trabajando sobre un desnudo masculino en representaciones del siglo XVIII sobre la instrucción académica en La Haya y Viena; hombres trabajando sobre un desnudo masculino sentado en la encantadora pintura de Boilly del interior del estudio de Houdon a principios del siglo XIX; la pintura escrupulosamente verista de Léon-Mathieu Cochereau llamada *Interior del estudio de David* (fig. 1) expuesta en el Salón de 1814, que muestra a un grupo de hombres jóvenes dibujando o pintando diligentemente a un modelo desnudo masculino, cuyos zapatos pueden ser vistos frente a la tarima del modelo.

La abundancia misma de “academias” —detallados y meticulosos estudios del modelo desnudo en el taller— que han quedado en la obra juvenil de artistas desde los tiempos de Seurat y bien entrado el siglo XX, es testimonio de la importancia fundamental de esta rama de estudio en la pedagogía y desarrollo del principiante talentoso. El programa académico formal por sí mismo iba desde copiar de dibujos y grabados, pasando por dibujar yesos de esculturas famosas hasta dibujar a un modelo vivo. Ser privado de esta etapa fundamental de formación significaba, en efecto, ser privado de la posibilidad de crear obras de arte importantes, a menos que fuese una dama ciertamente ingeniosa, o simplemente, como la mayoría de las mujeres aspirantes a ser pintoras finalmente hicieron, restringirse a géneros “menores” de retrato, de género, paisaje o naturaleza muerta. Es como si a un estudiante de medicina se le negara la oportunidad para disectar o, aun, auscultar un cuerpo humano desnudo.

No existen, hasta donde tengo conocimiento, representaciones de artistas dibujando a un modelo desnudo que incluyan mujeres, excepto en el papel mismo del modelo desnudo, un comentario interesante sobre las reglas de decencia: sería correcto para una mujer (“de clase baja”, por supuesto) mostrarse a sí misma desnuda como un objeto para un grupo de hombres, pero participar en el registro y estudio activo del hombre-desnudo-como-objeto o aun de una congénere le estaba prohibido. Un ejemplo gracioso de este tabú de confrontar a una dama vestida con un hombre desnudo es personificado en un retrato de grupo de los miembros de la Real Academia de Londres en 1772, realizado por Zoffany (fig. 2), donde, reunidos en un estudio de dibujo al natural ante dos modelos masculinos desnudos, se encuentran

¹¹ Pevsner, *op. cit.*, p. 231.



2. Johann Zoffany,
*Los académicos de la Real
Academia*. Inglaterra,
Royal Collection.

presentes todos los miembros distinguidos, con la notable excepción de la única miembro femenina, la renombrada Angelica Kaufmann, quien, en aras de la decencia, se encuentra presente únicamente en imagen, su retrato colgado de la pared. Un dibujo un poco anterior, *Damas en el estudio*, del artista polaco Daniel Chodowiecki, muestra a unas damas retratando a una persona de su mismo sexo modestamente vestida. En una litografía que data de la época relativamente liberal que siguió a la Revolución francesa, el litógrafo Marlet representó a algunas mujeres haciendo bosquejos dentro de un grupo de estudiantes dibujando un modelo masculino, pero el modelo mismo ha sido castamente provisto con lo que aparenta ser un traje de baño, prenda que difícilmente conduce a la sensación de elevación clásica. Sin duda, dicha licencia fue considerada muy atrevida en su momento y cuestionada la moral de las jóvenes, pero aun esta situación aparentemente liberal parece haber durado muy poco tiempo. En una imagen inglesa estereoscópica de color del interior de un estudio de alrededor de 1865, el modelo de pie, masculino y barbado, está tan pesadamente cubierto que ni siquiera un ápice de su anatomía escapa de la discreta toga, salvo un hombro y un brazo descubiertos. Aun así, obviamente tuvo la cortesía de apartar la vista ante la presencia de las jóvenes dibujantes de crinolina.

A las mujeres en la clase de modelo femenino de la Academia de Pensilvania no les era, evidentemente, permitido este modesto privilegio. Una fotografía de Thomas Eakins, aproximadamente del año 1885, muestra a unas estudiantes tomando como modelo a una vaca (¿un toro?, ¿un buey?: las partes inferiores están oscuras en la fotografía), de hecho, una vaca desnuda, probablemente una libertad atrevida si tomamos en cuenta que, en esta época, hasta las patas de un piano tenían que estar ocultas bajo pantaletas. (La idea de introducir un modelo bovino al estudio del artista proviene de Courbet, quien llevó un toro a su efímera academia-estudio en la dé-

cada de 1860.) Únicamente al final del siglo XIX, en la atmósfera relativamente liberal y abierta del círculo y estudio de Repin en Rusia, encontramos representaciones de estudiantes de arte mujeres dibujando desinhibidamente un desnudo —una modelo, por supuesto— junto con hombres. Aun en este caso, se debe señalar que ciertas fotografías representan a un grupo privado de dibujantes reunido en la casa de una de las artistas. En otra, el modelo está cubierto y el gran retrato de grupo es un esfuerzo de cooperación entre dos hombres y dos mujeres alumnos de Repin. Es una reunión imaginaria de todos los alumnos, pasados y presentes, del realista ruso, más que una imagen realista del estudio.

He tratado con tanto detalle el asunto de la disponibilidad del modelo desnudo, un solo aspecto de la discriminación automática e institucional que se mantiene en contra de las mujeres, simplemente para demostrar tanto la universalidad de esta discriminación y sus consecuencias, como la naturaleza institucional y no individual de una faceta de la preparación necesaria para lograr la simple competencia, no tanto la grandeza, en el campo del arte durante un largo periodo. De igual manera, se podrían examinar otras dimensiones de la situación, como el sistema de aprendices o el modelo académico educativo que, especialmente en Francia, fue casi la única llave del éxito, tenía una progresión regular y fijaba competencias, coronado por el premio de Roma, que permitía al joven ganador trabajar en la Academia francesa de esa ciudad —por supuesto, impensable para las mujeres— y por el cual las mujeres no tuvieron la posibilidad de competir hasta fines del siglo XIX cuando, de hecho, todo el sistema académico había perdido su importancia de todas maneras. Es aparentemente claro, tomando como ejemplo la Francia del siglo XIX (país que posiblemente tenía una mayor proporción de mujeres artistas que cualquier otro, es decir, en términos de su porcentaje en el número total de artistas que exhibían en el Salón), que “las mujeres no se aceptaban como pintores profesionales”.¹² A mediados del siglo, únicamente una tercera parte de los artistas eran mujeres, pero aun esta estadística ligeramente estimulante es decepcionante cuando descubrimos que de este número, relativamente magro, ninguna había asistido a ese gran trampolín del éxito artístico, la École des Beaux-Arts; únicamente 7 por ciento había recibido encargos oficiales o había tenido un puesto público —y éstos podían incluir las labores más serviles—, sólo 7 por ciento había recibido una medalla en el Salón y ninguna había recibido jamás la Legión de Honor.¹³ Privadas de estímulo, de facilidades educativas y recompensas, es casi increíble que un cierto porcentaje de mujeres sí perseveró y buscó una profesión en las artes.

También es evidente por qué las mujeres fueron capaces de competir en términos mucho más competitivos con los hombres —y aun ser innovadoras— en la literatura. Mientras que, tradicionalmente, la producción artística ha requerido el aprendi-

¹² White y White, *op. cit.*, p. 51.

¹³ *Ibid.*, cuadro 5.

zaje de ciertas técnicas y habilidades en una determinada secuencia, en un ambiente institucional fuera del hogar y también de familiarizarse con un vocabulario específico de motivos e iconografía; de ninguna manera sucede lo mismo para la poetisa o novelista. Cualquiera, hasta una mujer, tiene que aprender el idioma, puede aprender a leer y escribir sus experiencias personales en la intimidad de su propia recámara. Naturalmente, esto simplifica en mucho las verdaderas dificultades y complejidades inherentes a la creación de una buena o gran literatura, ya sea creada por un hombre o por una mujer, pero aun así, da indicios en cuanto a la posibilidad de la existencia de una Emily Brönte o una Emily Dickinson y de la falta de sus contrapartes, por lo menos hasta muy recientemente, en las artes visuales.

Por supuesto no hemos mencionado los requerimientos “adicionales” para los grandes artistas, que hubieran sido en su mayoría, tanto física como socialmente, vedados a las mujeres, aun si, hipotéticamente, podían haber logrado la requerida grandeza en la práctica de su oficio: durante el Renacimiento y posteriormente, el gran artista, además de participar en los asuntos de una Academia, podría muy bien haber intimado con miembros de círculos humanistas con los cuales podía intercambiar ideas, establecer relaciones adecuadas con patronos, viajar extensa y libremente y quizá hacer política e involucrarse en la intriga; tampoco hemos mencionado la perspicacia para organizar y la habilidad necesaria para el manejo de un gran estudio-fábrica, como el de Peter Paul Rubens. Una inmensa cantidad de seguridad en sí mismo y sabiduría mundana, al igual que un sentido natural del dominio y del poder bien ganados, eran necesarios para el gran *chef d'école*, tanto en el manejo del aspecto de la pintura como en el control e instrucción de los numerosos alumnos y asistentes.

EL LOGRO DE LAS DAMAS

En contraste con la obstinación y dedicación requeridos a un *chef d'école* podríamos colocar la imagen de la “dama pintora” establecida por los libros de etiqueta del siglo xix y reforzada por la literatura de la época. Es precisamente la insistencia sobre un nivel de *amateurismo*, modesto, eficiente y autodenigrante, como un “logro adecuado” para la joven bien educada, quien, naturalmente, querría dirigir su mayor atención al bienestar de otros —familia y esposo—, lo que incidía y aún incide negativamente en contra de cualquier logro real de parte de las mujeres. Este énfasis transforma el compromiso serio en frívola autoindulgencia o terapia ocupacional y hoy, más que nunca, en los bastiones suburbanos de la mística femenina, tiende a distorsionar toda la noción de lo que es el arte y el papel social que desempeña. En un libro de consejos muy popular en Estados Unidos e Inglaterra, *The Family Monitor and Domestic Guide* de la señora Ellis, publicado en la primera mitad del siglo xix, se advertía a las mujeres en contra de la trampa de esforzarse demasiado para sobresalir en una sola cosa:

No debe suponerse que quien escribe es alguien que defendería el hecho de que es esencial para la mujer cualquier grado muy extraordinario de logro intelectual, especialmente si el logro está confinado a una rama de estudio en particular. “Me gustaría sobresalir en algo” es una expresión frecuente y, hasta cierto punto, de encomio, pero ¿en dónde se origina y hacia dónde tiende? Poder hacer una gran cantidad de cosas razonablemente bien es infinitamente más valioso para una mujer que sobresalir en una sola. En el primer caso, ella puede ser generalmente útil y en el segundo puede que brille durante una hora. Siendo apta y razonablemente hábil en todo, puede caer en cualquier situación de la vida con dignidad y soltura. Al dedicar su tiempo a la excelencia en una sola cosa, podría ser incapaz en todas las demás.

En la medida en que la astucia, el aprendizaje y el conocimiento conducen a la excelencia moral de la mujer, son, por ende, deseables y nada más. Todo lo que ocupe su mente y excluya las mejores cosas, todo lo que la involucre en los laberintos de la adulación y de la admiración, todo lo que tienda a alejar su pensamiento de los otros y fijarlos sobre ella misma debe ser evitado como un mal para ella misma sin importar qué tan brillante o atractivo pueda ser en sí.¹⁴

A fin de no estar tentados a reír, podemos refrescarnos con ejemplos más recientes de exactamente el mismo mensaje, citado en *The Feminine Mystique* de Betty Friedan o en las páginas de números recientes de revistas populares para mujeres. Los consejos tienen un timbre familiar: apuntalados con un poco de freudismo y algunos conceptos trillados de las ciencias sociales sobre una personalidad bien balanceada, la preparación para la principal carrera de la mujer, el matrimonio y la falta de femineidad en el compromiso serio con el trabajo en lugar de con el sexo, es aún el sostén de la “mística femenina”. Este panorama ayuda a proteger a los hombres de la indeseable competencia en sus actividades profesionales “serias” y les asegura una ayuda “completa” en el frente hogareño, para que, al mismo tiempo, puedan tener sexo y familia, además de la satisfacción de sus propios talentos especializados. En cuanto a lo que específicamente concierne a la pintura, la señora Ellis piensa que, para la jovencita, ésta tiene una ventaja inmediata sobre su rama rival de actividad artística: la música —es silenciosa y no molesta a nadie (esta virtud negativa, por supuesto, no es propia de la escultura, pero los logros con el cincel y el martillo simplemente nunca se consideraron adecuados para el sexo débil)—, además, dice la señora Ellis, “es [el dibujo] un quehacer que distrae a la mente de muchas preocupaciones. De entre todos los demás quehaceres, el dibujo es el que está mejor calibrado para evitar elucubraciones de la mente sobre sí misma y para mantener esa alegría general que forma parte de las obligaciones domésticas y sociales.” Y agrega:

¹⁴ Mrs. Ellis, “The Daughters of England: Their Position in Society, Character, and Responsibilities”, en *The Family Monitor*, Nueva York, 1844, p. 35.

“También es posible suspenderlo y después retomarlo, dependiendo de las circunstancias o la inclinación sin, hasta eso, una pérdida considerable.”¹⁵ Una vez más, antes de que comencemos a sentir que hemos progresado mucho en esta área durante los últimos cien años, voy a sacar a colación el comentario de un joven y brillante médico quien, cuando la conversación giró en torno a que su esposa y sus amigas “jugaban” al arte, exclamó, “Bueno, ¡por lo menos no se meten en líos!” En la actualidad, como en el siglo XIX, el *amateurismo* y la falta de un verdadero compromiso, al igual que el esnobismo y la importancia que dan las mujeres a lo *chic* de sus “pasatiempos”, nutren el desdén del hombre exitoso, profesionalmente comprometido con un “verdadero” trabajo que puede, con cierta justicia, señalar la falta de seriedad de su mujer en cuanto a sus actividades artísticas. Para estos hombres, el trabajo “verdadero” de las mujeres es únicamente aquel que, directa o indirectamente, sirve a la familia. Cualquier otro compromiso cae en los rubros de diversión, egoísmo, egocentrismo o, extremada y tácitamente, castración. Es un círculo vicioso en el que la vulgaridad, la ignorancia y la frivolidad se refuerzan mutuamente.

En la literatura, como en la vida real, aun si el compromiso de la mujer con el arte era serio, se esperaba que dejara su carrera y abandonara su compromiso en aras del amor y el matrimonio. Actualmente, como en el siglo XIX, esta lección, directa o indirectamente, se inculca en las jóvenes desde el momento de su nacimiento. Incluso en la novela de la señora Craik, de mediados del siglo XIX, sobre el éxito artístico femenino de la obstinada y exitosa heroína *Olive*, una joven que vive sola, lucha por obtener fama e independencia y, de hecho, se mantiene con su trabajo artístico, este comportamiento, no femenino, por lo menos se disculpa parcialmente por el hecho de que está lisiada y, automáticamente, piensa que el matrimonio le está vedado. En última instancia, incluso Olive sucumbe ante los embates del amor y del matrimonio. Parafraseando las palabras de Patricia Thomson en *The Victorian Heroine*, la señora Craik, después de meter cizaña en el transcurso de su novela, tiene el gusto de, finalmente, permitir a su heroína, de cuya grandeza el lector nunca ha sido capaz de dudar, hundirse tranquilamente en el matrimonio. “Sobre Olive, la señora Craik comenta imperturbable que la intención de su esposo es privar a la Academia escocesa de ‘quién sabe cuántos grandes cuadros.’”¹⁶ Entonces como ahora, a pesar de la mayor “tolerancia” por parte de los hombres, la elección para las mujeres siempre parece estar entre el matrimonio y una carrera. En otras palabras, la soledad es el precio que hay que pagar por el éxito o el sexo y la compañía por la renuncia a la profesión.

Que el logro en las artes, como en cualquier campo de actividad, demande esfuerzo y sacrificio es innegable: que ciertamente esto ha sido cierto a partir de media-

¹⁵ *Ibid.*, pp. 38-39.

¹⁶ Patricia Thomson, *The Victorian Heroine: A Changing Ideal*, Londres, 1956, p. 77.



3. Maurice Bompard. *El debut de la modelo*.

dos del siglo XIX, cuando las instituciones tradicionales de apoyo y patrocinio a las artes dejaron de cumplir con sus obligaciones acostumbradas, es también innegable. Sólo hay que pensar en Delacroix, Courbet, Degas, Van Gogh y Toulouse-Lautrec como ejemplos de grandes artistas que renunciaron a las distracciones y obligaciones de la vida familiar, por lo menos en parte, para poder ejercer sus carreras artísticas con más obsesión. Sin embargo, a ninguno de ellos se les negó automáticamente los placeres del sexo o de la compañía con motivo de esta elección, ni jamás tuvieron que concebir la noción de que habían sacrificado su hombría o su papel sexual por su obsesión de alcanzar la satisfacción profesional. Sin embargo, si el artista en cuestión resultaba ser mujer, mil años de culpa, dudas de sí misma y sensación de objeción habrían de añadirse a las innegables dificultades de ser un artista en el mundo moderno.

El aura inconsciente de excitación que surge de una representación visual de una aspirante a artista a mediados del siglo XIX, la pintura sincera de Mary Osborn, *Nameless and Friendless*, 1857, un lienzo que representa a una humilde, pero encantadora y respetable jovencita en el negocio de un *dealer* londinense, que aguarda nerviosamente el veredicto del pomposo propietario sobre el valor de sus lienzos, mientras dos mirones “amantes del arte” observan, no es, realmente, demasiado diferente en sus suposiciones subyacentes a una obra abiertamente impúdica, como *El debut de la modelo* de Bompard. El tema de ambas obras es la inocencia, la deliciosa inocencia femenina expuesta al mundo. La encantadora vulnerabilidad de la joven artista y de la tímida modelo, es el verdadero tema de la pintura de Osborn, no el valor de la obra de la joven o el orgullo que siente por ella. La cuestión aquí, como de costumbre, no es seria sino sexual. “Siempre una modelo pero nunca una

artista", bien podría haber servido como el lema de una joven seria aspirante a artista en el medio artístico del siglo xix.

ÉXITOS

Pero ¿qué hay de la pequeña banda de heroicas mujeres que, a lo largo de los tiempos y a pesar de los obstáculos, han alcanzado una supremacía, aunque no a la altura de Miguel Ángel, Rembrandt o Picasso? ¿Se puede decir que existen algunas cualidades que las caracterizaron como grupo o como individuos? Aunque en este artículo no puedo adentrarme con detalle en tal investigación, sí puedo señalar algunas características impactantes de las mujeres artistas en general: casi todas, casi sin excepción, fueron hijas de padres artistas o, posteriormente, en los siglos xix y xx, tuvieron una conexión cercana y personal con una personalidad artística masculina más fuerte o dominante. Ninguna de estas características tampoco es, por supuesto, inusual en lo que respecta a los artistas varones, como anteriormente señalamos en el caso de padres e hijos artistas. Simplemente, se dan, casi sin excepción, en sus contrapartes femeninas, por lo menos hasta muy recientemente. Desde la legendaria escultora del siglo xiii, Sabina von Steinbach, quien, según la tradición local, fue la responsable de los grupos escultóricos de la fachada sur de la catedral de Estrasburgo, hasta Rosa Bonheur, la más connotada pintora de animales del siglo xix, incluyendo a mujeres artistas tan eminentes como: Marietta Robusti, hija de Tintoretto, Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi, Elizabeth Chéron, Mme. Vigée-Lebrun y Angelica Kauffmann, todas, sin excepción, fueron hijas de artistas. En el siglo xix, Berthe Morisot fue muy cercana a Manet, casándose, posteriormente, con su hermano y Mary Cassatt basó gran parte de su obra en la de su buen amigo Degas. Precisamente, el mismo rompimiento de los lazos tradicionales y el abandono de las prácticas ancestrales que permitieron a los artistas varones dirigirse en direcciones muy diferentes a las de sus padres, en la segunda mitad del siglo xix, permitieron también a las mujeres, con dificultades adicionales por supuesto, hacerse caminos propios. Un número considerable de nuestras artistas más recientes, como Suzanne Valadon, Paula Modersohn-Becker, Käthe Kollwitz o Louise Nevelson, no proviene de ambientes artísticos, aunque muchas de ellas se casaron con colegas.

Sería interesante investigar el papel que tuvieron los benignos, aunque no abiertamente alentadores, padres en la formación de mujeres profesionales: tanto Käthe Kollwitz como Barbara Hepworth, por ejemplo, recuerdan la influencia de padres inusualmente considerados, que apoyaron su profesión artística. Ante la falta de una investigación a fondo, no queda sino recabar datos sobre la presencia o la ausencia de una rebelión en contra de la autoridad paterna de las artistas mujeres y sobre si puede haber más o menos rebelión por parte de las artistas mujeres que lo que resulta verdadero en el caso de los hombres o viceversa. Un hecho, sin embargo, queda claro: que una mujer opte por una carrera, y particularmente por una carrera artís-

tica, ha requerido de un cierto rompimiento con los convencionalismos, tanto en el pasado como en el presente. Aunque la artista se rebele, o no, en contra de las actitudes de su familia o se fortalezca con ellas, debe, en cualquier caso, tener en su persona una rica veta de rebelión para abrirse paso en el mundo del arte en lugar de someterse al papel socialmente aceptado de esposa y madre, el único papel en el cual toda institución social la consigna automáticamente. Ha sido por la adopción, aunque velada, de los atributos “masculinos” de obsesión, concentración, tenacidad y absorción en las ideas y destrezas por su valor en sí, que las mujeres han tenido éxito y continúan teniendo éxito en el mundo del arte.

ROSA BONHEUR

Resulta ilustrativo examinar, con más detalle, a una de las pintoras más exitosas y consumadas de todos los tiempos, Rosa Bonheur (1822-1899), cuya obra, a pesar de los estragos causados en su estimación por cambios de gusto y una cierta falta de variedad, aún se sostiene como un logro impresionante para cualquiera que se interese en el arte del siglo xix y en la historia del gusto en general. Rosa Bonheur es una artista en quien, en parte dada la magnitud de su reputación, sobresalen todos los diferentes conflictos, todas las contradicciones internas y externas y todas las luchas típicas de su sexo y profesión.

El éxito de Rosa Bonheur establece firmemente el papel de las instituciones y el cambio institucional como una causa necesaria, aunque no suficiente, para el logro artístico. Podríamos decir que Bonheur eligió una época afortunada para convertirse en artista si, al mismo tiempo, tenía las desventajas de ser mujer. Alcanzó su madurez a mediados del siglo xix, una época en la que la batalla entre la tradicional pintura histórica, en contraposición a la menos pretenciosa y más libre pintura de género, el paisaje y la naturaleza muerta, fue ganada por este último grupo sin problema alguno. Con el surgimiento de la burguesía y la caída de la aristocracia culta, se dio un cambio importante en los apoyos social e institucional para el arte. Las pinturas más pequeñas, generalmente de temas cotidianos, y no las escenas mitológicas grandiosas o religiosas, tenían mucha demanda. Citando a los White: “Pudiera haber trescientos museos provinciales, pudo haber comisiones gubernamentales para obras públicas, pero los únicos destinos remunerados para el creciente cauce de lienzos fueron los hogares de la burguesía. La pintura histórica no había descansado cómodamente, ni descansaría jamás, en las salas de la clase media; las formas ‘menores’ de imagen artística —género, paisaje y naturaleza muerta— sí.”¹⁷ En la Francia de mediados de siglo, al igual que en la Holanda del siglo xvii, existía la tendencia a que los artistas intentaran lograr algún tipo de seguridad en una situación de mercado inestable especializándose, haciendo una carrera de un tema específico.

¹⁷ White y White, *op. cit.*, p. 91.

La pintura de animales fue un campo muy popular, como señalan los White, y Rosa Bonheur fue, sin duda, su practicante más diestra y exitosa, seguida en popularidad sólo por el pintor de la escuela de Barbizon Troyon (quien, presionado por la demanda de sus cuadros de vacas, en una época tuvo que contratar a otro artista para pintar los fondos). La fama de Rosa Bonheur, acompañada por la de los paisajistas de la escuela de Barbizon, fue apoyada por esos astutos *dealers*, los Durand-Ruel, quienes posteriormente siguieron con los impresionistas. Los Durand-Ruel estuvieron entre los primeros marchantes en explotar el creciente mercado de decoración móvil para las clases medias (terminología de los White). El naturalismo de Rosa Bonheur y su habilidad para capturar la individualidad —incluso el “alma” de cada uno de sus temas animales— coincidía con el gusto burgués de la época. La misma combinación de cualidades, con una dosis mucho mayor de sentimentalismo y, ciertamente, falacia patética, de igual manera aseguró, en Inglaterra, el éxito de su contemporáneo *animalier*, Landseer.

Rosa Bonheur, hija de un empobrecido maestro de dibujo, a temprana edad mostró interés en el arte con mucha naturalidad. Al mismo tiempo lucía independencia espiritual y una libertad en su proceder que inmediatamente le ganaron el mote de marimacho. Según los relatos posteriores de la propia artista, su “protesta masculina” pronto se estableció. Hasta qué punto podría haberse considerado “masculino” algún indicio de persistencia, obstinación y vigor, durante la primera mitad del siglo XIX, es una conjetura. La actitud de Rosa Bonheur hacia su padre es algo ambigua. Al tiempo que era consciente de que él había influido en la dirección de su vida profesional, no hay duda de que resentía la dureza con la que trataba a su adorada madre. En sus recuerdos, con relativo afecto, parodia su extraña forma de idealismo social. Raimond Bonheur había sido un miembro activo de una comunidad de vida efímera, la sansimoniana, establecida en la tercera década del siglo XIX por *le père* Enfantin en Menilmontant. A pesar de que en sus años postreros, Rosa Bonheur pudo haberse burlado de algunas de las excentricidades más raras de los miembros de la comunidad y de que no estaba de acuerdo con la presión adicional que el apostolado de su padre ponía en su ya sobrecargada madre, es obvio que el ideal sansimoniano de igualdad para las mujeres —su desaprobación del matrimonio, los pantalones para mujeres como muestra de emancipación y su líder espiritual *le père* Enfantin, que hacía esfuerzos extraordinarios para encontrar a una “mujer Mesías” para compartir su reino— hizo mella en su niñez y bien pudo influir en el curso de su comportamiento futuro.

“¿Por qué no debo estar orgullosa de ser mujer?”, declaró a un entrevistador. “Mi padre, ese entusiasta apóstol de la humanidad, me reiteró repetidamente que la misión de la mujer es elevar la raza humana, que ella es la Mesías de los siglos futuros. A sus doctrinas debo la gran y noble ambición que he concebido para el sexo que orgullosamente confirmo como mío y cuya independencia defenderé hasta el día de

mi muerte...”¹⁸ Cuando no era más que una niña, su padre le inculcó la ambición de sobrepasar a Mme. Vigée-Lebrun, ciertamente la modelo a seguir más eminente, y le confirió a sus tempranos esfuerzos todos los estímulos posibles. Al mismo tiempo, el espectáculo del lento decaimiento de su sumisa madre debido a la sobrecarga de trabajo y a la pobreza, pudo haber sido una influencia aún más realista sobre su decisión de controlar su propio destino y de no convertirse jamás en una esclava de marido e hijos. Lo que resulta particularmente interesante, desde el punto de vista feminista moderno, es la habilidad de Rosa Bonheur para combinar la protesta masculina más vigorosa y libre de culpa, con cándidas aseveraciones autocontradictorias de femineidad “básica”.

En esos tan francos días pre-freudianos, Rosa Bonheur podía explicar a su biógrafa que nunca quiso contraer matrimonio por miedo a perder su independencia. Sostenía que demasiadas jóvenes permitían ser llevadas al altar como borregos al matadero.

Sin embargo, al mismo tiempo que rechazó el matrimonio para sí misma considerando que implicaba una inevitable pérdida de identidad para cualquier mujer, pensaba que era, en contraposición a los sansimonianos, “un sacramento indispensable para la organización de la sociedad”. Indiferente ante las ofertas de matrimonio, tuvo una relación aparentemente tranquila, y platónica, con la artista Nathalie Micas, que duró toda su vida y que, evidentemente, le proporcionaba la compañía y calidez emocional que necesitaba. Obviamente, la presencia de esta amiga comprensiva no parecía demandar el mismo sacrificio del compromiso con su profesión que hubiera significado el matrimonio. De cualquier forma, son evidentes las ventajas de tal arreglo para las mujeres que deseaban evitar la distracción de los hijos en los días previos a los anticonceptivos confiables. Aunque al mismo tiempo rechazó francamente el papel femenino convencional de su época, Rosa Bonheur también fue atraída hacia lo que Betty Friedan ha llamado “el síndrome de la blusa de encaje”. Esa inofensiva versión de protesta femenina, que a la fecha invita a mujeres exitosas, siquiatras o maestras, a adoptar una prenda de vestir ultrafemenina o que insisten en mostrar su habilidad como reposteras.¹⁹ A pesar de que, a temprana edad, se había cortado el cabello y adoptado la indumentaria masculina como su vestimenta habitual, siguiendo el ejemplo de George Sand, cuyo romanticismo rural ejerció una poderosa influencia sobre su imaginación, le insistió a su biógrafa, sin duda sinceramente, que lo hizo sólo por el requerimiento específico de su profesión. Negando con indignación los rumores de que en su juventud había recorrido las calles de París vestida como un niño, le entregó a su biógrafa un daguerrotipo de ella, a la edad de 16 años, vestida perfectamente de acuerdo con la moda convencional femenina,

¹⁸ Anna Klumpke, *Rosa Bonheur: sa vie, son œuvre*, París, 1968, p. 311.

¹⁹ Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, Nueva York, 1963, p. 158.

a excepción de su cabeza trasquilada, que justificó como una medida práctica después de la muerte de su madre: “¿Quién hubiera cuidado de mis rizos?”, reclamó.²⁰

En lo que respecta a la cuestión del vestuario masculino, fue presurosa al rechazar la sugerencia de su interlocutor de que sus pantalones eran un símbolo de emancipación. “Culpo firmemente a las mujeres que renuncian a su vestimenta acostumbrada por el deseo de hacerse pasar por hombres.” Afirmaba: “Si yo hubiera descubierto que mis pantalones eran apropiados a mi sexo, entonces hubiera desechado mis faldas, pero éste no es el caso, y tampoco he aconsejado a mis hermanas de paleta para que usen ropa de hombres en el curso normal de la vida. Entonces, si me ven como estoy vestida, no es por el objetivo de hacerme la interesante como muchas mujeres han intentado, sino simplemente para facilitar mi trabajo. Recuerden que durante un cierto tiempo pasé días enteros en los mataderos. Efectivamente, debes amar a tu arte para poder vivir en charcos de sangre... Estaba fascinada con los caballos, y ¿dónde existe un mejor lugar para estudiar a estos animales que la feria? No tenía otra opción que darme cuenta que las prendas de mi sexo eran un total fastidio. Por ello, tomé la decisión de solicitar autorización al prefecto de la policía para utilizar vestimenta masculina.²¹ Pero el atuendo que estoy utilizando es mi vestimenta de trabajo, nada más. Los comentarios de los ignorantes nunca me han molestado. Nathalie [su compañera] se burla de ellos al igual que yo. A ella no le molesta en lo absoluto verme vestida como un hombre, pero si a usted le incomoda en lo más mínimo, estoy completamente preparada para ponerme una falda, ya que, después de todo, lo único que tengo que hacer es abrir el armario para encontrar un surtido completo de atuendos femeninos.”²²

Al mismo tiempo, Rosa Bonheur fue forzada a admitir: “Mis pantalones han sido mis grandes protectores... Muchas veces me he felicitado por haberme atrevido a romper con las tradiciones que me hubieran obligado a abstenerme de ciertos tipos de trabajo, debido a la obligación de arrastrar mis faldas por todas partes.” Aunque la famosa artista se sintió nuevamente obligada a puntualizar su reconocimiento a una mal asumida “femineidad”: “A pesar de mis metamorfosis de vestuario, no existe una hija de Eva que aprecie las cosas bonitas más que yo. Mi naturaleza brusca y ligeramente huraña nunca ha impedido a mi corazón permanecer completamente femenina.”²³

Es un tanto patético que esta muy exitosa artista, que no escatimó esfuerzos en el estudio meticuloso de la anatomía animal, buscando diligentemente sus temas equinos o bovinos en los entornos más desagradables, produciendo industriosa-mente sus populares lienzos a lo largo de una larga carrera, firme, segura e incontro-

²⁰ Klumpke, *op. cit.*, p. 166.

²¹ París, como otras ciudades de entonces, tenía leyes contra el travestismo en sus códigos.

²² Klumpke, *op. cit.*, pp. 308-309.

²³ *Ibid.*, pp. 310-311.



4. Rosa Bonheur. *La feria equina*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, Donación de Cornelius Vanderbilt.

vertiblemente masculina en su estilo, ganadora de una primera medalla en el Salón de París, oficial de la Legión de Honor, comandante de la Orden de Isabel La Católica y de la Orden de Leopoldo de Bélgica, amiga de la reina Victoria, artista mundialmente reconocida debió, por alguna razón, sentirse obligada en sus últimos años a justificar y aclarar el hecho de haber asumido, con toda razón, las formas masculinas y, al mismo tiempo, a atacar a sus hermanas, menos modestas, usuarias de pantalones, a fin de satisfacer los reclamos de su propia conciencia. Pero su conciencia, a pesar del apoyo de su padre y de los elogios del éxito mundial, su comportamiento no convencional la siguió condenando por no ser una mujer “femenina”. Aun hoy día, las dificultades impuestas a la mujer artista por tales exigencias incrementan su difícil labor. Como ejemplo se puede comparar a la notable contemporánea Louise Nevelson por la combinación de su absoluta dedicación “no femenina” a su trabajo y sus muy llamativas pestañas “femeninas” postizas; su aceptación de haberse casado a la edad de 17 a pesar de la certeza de no poder vivir sin crear porque “el mundo dice que te deberías de casar”.²⁴ Aun en el caso de estas dos sobresalientes artistas, se deben admirar los logros profesionales de Rosa Bonheur, nos guste o no *La feria equina* (fig. 4)—la voz de la mística femenina con su popurrí de culpa y narcisismo ambivalente, interiorizado, que sutilmente diluye y trastoca esa confianza interna total, esa certeza absoluta y autodeterminación, estética y moral, requerida por el más elevado e innovador trabajo artístico.

²⁴ Citada por Elizabeth Fischer en “The Woman as Artist, Louise Nevelson”, *Aphra*, núm. 1 (primavera de 1970), p. 32.

CONCLUSIÓN

He procurado abordar una de las eternas cuestiones utilizadas para desafiar la demanda de las mujeres por la igualdad real, en lugar de simbólica, al analizar la estructura completamente equivocada en la que se basa la pregunta “¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?”, al cuestionar la validez del planteamiento de los llamados problemas en general y del “problema” de la mujer específicamente; y posteriormente al sondear algunas de las limitaciones que, en sí, tiene la disciplina de la historia del arte. Al poner énfasis en las condiciones *institucionales* —públicas— más que *individuales* o privadas para el éxito o fracaso en las artes, he tratado de proveer un paradigma para la investigación de otras áreas en este campo. Al examinar con algún detalle un solo caso de privación o desventaja —la falta de disponibilidad de modelos desnudos para las estudiantes de arte— he sugerido que era *institucionalmente* imposible para las mujeres alcanzar la excelencia o el éxito artístico en el mismo nivel que los hombres, *sin importar* el potencial de su llamado talento o genio. La existencia de un pequeño grupo de exitosas, si no es que grandes, artistas a lo largo de la historia no niega este hecho, así como tampoco la existencia de algunos destacados realizadores simbólicos entre los miembros de cualquier grupo minoritario. Y en tanto que, en el mejor de los casos, los grandes logros son raros y difíciles, es aún más raro y difícil que, mientras se trabaja, se deba luchar contra los demonios internos de la duda, la culpa y contra el monstruo externo del ridículo o del estímulo condescendiente, ninguno de los cuales tiene una conexión específica con la calidad del arte como tal.

Lo importante es que las mujeres se enfrenten a la realidad de su historia y a su situación presente, sin crear excusas o regodeándose en la mediocridad. Las desventajas, ciertamente, pudieran ser una excusa. Sin embargo, no son una posición intelectual. En cambio, al utilizar como una posición de ventaja su situación como desamparadas en el reino de la grandeza y forasteras en el campo de la ideología, las mujeres pueden revelar las debilidades institucionales e intelectuales en lo general. Así, al tiempo que destruyen falsas conciencias, pueden tomar parte en la creación de instituciones en las que el pensamiento claro —y la verdadera grandeza— son retos abiertos para cualquiera, hombre o mujer, con el valor suficiente para asumir el riesgo necesario, el salto hacia lo desconocido.