Eli Bartra

FRIDA KAHLO

mujer, ideología y arte

Icaria & Antrazyt

eca Vasconcelos

INTRODUCCIÓN

> Así redescubrí eso que los escritores saben siempre (y que tantes veces nos han dicho): los libros hablan siempre de otros libros y toda historia cuenta una historia ya contada.
>
> UMBERTO ECO

En mi tintero hay un enanito de muchos colores. Quiero mojar la pluma y que salga...

Al meterme en las aguas revueltas de esos ríos de polémica que cruzan el universo teórico y que intentan dar respuesta al problema de la naturaleza y la función de la ideología, trataré de acercarme a ciertos aspectos del proceso artístico para relacionarlos con la ideología, y el objetivo principal de ello será mostrar el sexismo; éste es el eje que va a atravesar todo el trabajo.

¿Parece muy vago el tema? Es necesario precisarlo, se me dice a menudo, hay que trabajar sobre algo concreto. ¿Qué es lo concreto?

Me interesa este tema justo por inasible, por escurridizo; tengo la necesidad de hablar de lo que precisamente no se ve con facilidad. Quiero poner en evidencia algo que quizá por ser tan evidente pasa desapercibido pero que, a la vez, me parece muy concreto.

La mujer estará presente, como sujeto que estudia y como sujeto estudiado. No pienso disfrazarme de neutralidad (no confundir con objetividad) a modo del estudioso a que se ve penetrando asépticamente en la realidad con el afán de sacar a la luz alguna verdad científica universalmente válida. ¿Me estaré curando en salud?

El enfoque es deliberadamente desde una perspectiva femenina y, hasta donde sea capaz, con una metodología feminista.

Al hablar de una metodología feminista estoy segura de que más de un científico se horrorizará. Pero simplemente me refiero, en concreto, al camino racional que recorre una mujer con conciencia política sobre la subalternidad femenina y en lucha contra ello para acercarse al conocimiento de cualquier aspecto de la realidad. También creo que los instrumentos que se utilizan (técnicas) difieren poco o mucho en tanto que respondan a necesidades y objetivos específicos.

¿En qué sería diferente esta metodología? Si partimos del hecho de que todo método de conocimiento está condicionado por una determinada visión del mundo, que el método no es algo neutro como parte y al servicio de una sino que ya la elección consciente o inconsciente de un método se hace de acuerdo o en contra de la ideología, con base en una visión del mundo, entonces se puede afirmar que existe un camino particular que siguen las mujeres con «conciencia para sí».

La ciencia, al igual que cualquier otro conocimiento de la realidad, está condicionada por la ideología y, por lo tanto, la ciencia predominante en una sociedad burguesa está sellada por los intereses de clase; de la misma manera que está en función de los intereses de género, puesto que de manera obviamente mayoritaria son los hombres quienes detentan el «saber». Por otro lado, el conocimiento que emerge o que responde a los intereses de las clases o grupos dominados está de acuerdo con su visión del mundo. Así, de la misma manera que pienso que no es posible concebir una

ciencia (ni natural, ni social) neutra, tampoco se puede concebir un arte neutro.

La teoría del arte por el arte que muy a menudo aún pugna por imponerse, cada día que pasa va quedando más y mas arrinconada en el cuarto de los despojos.

Al decir que tanto las ciencias (y el método como parte de ellas) como las artes no son neutrales me refiero a que todas tienen que ver, en algún momento, con lo ideológico. No existe ni la ciencia aideológica ni el arte aideológico. Desde la elección misma del objeto específico de conocimiento y, como he dicho, el caminito que se va a recorrer y la manera cómo se va a recorrer, ya interviene la ideología, ¿por qué se elige estudiar, conocer, un aspecto de la realidad y no otro? Los múltiples manuales llamados de métodos y técnicas de la investigación científica existentes nos dan rápidamente la respuesta: el problema a investigar debe ser «novedoso», debe ser «socialmente necesario...»

Al igual que por muchísimo tiempo se ha pretendido que la ciencia es neutra, que el arte es neutro, también se pretende que el método es neutro. No hay más que echar una mirada a cualquiera de los manuales de técnicas de investigación para darnos cuenta de ello. A modo de simple ejemplo voy a mencionar un aspecto: la jerarquización de los problemas a investigar, nos dice Rojas Soriano,[1] se hace con base a cuatro factores que son, la magnitud (se refiere al tamaño del problema así como a la población afectada), la trascendencia (es la ponderación que la sociedad hace del problema), la vulnerabilidad (grado en que el problema puede ser resuelto) y la factibilidad (recursos y organización para solucionar o disminuir un problema).

A riesgo de pecar de obviedad quisiera señalar que si la magnitud de los problemas fuera *realmente* un factor fundamental para la jerarquización de los problemas a resolver, la condición de las

1. Raúl ROJAS SORIANO, *Guía para realizar investigaciones sociales*, pp. 23-24.

mujeres sería otra desde hace mucho tiempo; y en la misma tónica me llama particularmente la atención el hecho de que la ponderación la hace la sociedad; me parece claro que la sociedad, como una totalidad, al unísono a modo de gran coro no decide nada. El poder de decisión de lo que sea en nuestra sociedad, que yo sepa, no está en manos de toda la sociedad; si así fuera la democracia sería una realidad; en nuestra sociedad las decisiones las toman las clases, los grupos y el género con poder.

Por otro lado, el Arte es Arte aquí y en cualquier parte, se nos dice. El Arte, este gran placer eterno y universal es como los ángeles, sin sexo, se nos repite.

Y bueno, una y otra vez se escribe, se habla, se discute en artículo tras libro, en congreso tras seminario a propósito de la existencia o no de un arte femenino. Al parecer resulta tan, pero tan complicado llegar simplemente a afirmar que, en efecto, el arte femenino es el que realizan las mujeres, así como el arte mexicano (aparezcan o no las plumas) es el de los mexicanos y el arte infantil el que crean los niños, que es preciso llamar a toda la corte celestial para que venga a defender al sacrosanto Arte de semejantes perogrulladas.

Hablar de femineidad o masculinidad en el arte es sexismo, se nos acusa. Quienes se niegan categóricamente a hablar de un arte femenino muy a menudo añaden para sentirse más al día, que es obvio que cada quien imprime en el arte su visión del mundo. Y yo me pregunto, ¿cómo se hace para que la visión del mundo sea neutra, ni masculina ni femenina sino simplemente neutra?

Mientras se mantengan las relaciones de dominación por género tendrá sentido hablar de arte femenino subrayando, además, su carácter de arte subalterno; del mismo modo que se habla de arte popular como creación específica y diferenciada frente al arte de las élites; pero nótese que en el gran cuento llamado Historia del Arte no aparecen las princesas, lo que pasa es que seguramente los príncipes deben ser asexuados, como los ángeles y como el Arte.

A partir de las afirmaciones expresadas en diferentes palestras por teóricos del arte que en mayor o menor medida se apoyan en el pensamiento de Arnold Hauser, todo parece indicar que la gran (¿única?) solución frente a la historia del arte positivista, momificada o, como dijo el uruguayo Luis Carmnitzer esa historia del arte que es una acumulación de errores, parece ser la Sociología del arte.

Hauser, en el prólogo a su *Introducción a la historia del arte*, habla de la utilización del método sociológico para el estudio del arte y de todas las obras del espíritu que, para él, son parte del proceso histórico.

> ...Todo en la historia es obra de los individuos, pero los individuos se encuentran siempre temporal y espacialmente en una situación determinada, y su comportamiento es el resultado tanto de sus facultades como de esta situación. Este hecho, constituye, a la vez, el núcleo de la teoría de la naturaleza dialéctica de los procesos históricos.[2]

Este autor nos dice, además, que se le ha criticado por haberse adherido demasiado a la filosofía dialéctica de la historia; él, en cambio, se hace la autocrítica en sentido inverso, dice que al trabajar en su historia social del arte no utilizó con suficiente rigor el método dialéctico. Pienso que él tenía la razón y que, en efecto, no usó a fondo (más adelante veremos por qué) la metodología que proponía. Y, sin embargo, teóricamente lo tenía todo mucho más claro, por ejemplo, nos dice:

> La naturaleza de todo desarrollo histórico consiste en que el primer paso determina el segundo, los dos primeros el tercero, etc. Ningún paso aislado permite deducir la dirección de todos los pasos subsiguientes; ningún paso es explicable sin el cono-

2. Arnold HAUSER, Introducción a la historia del arte, p. 9.

cimiento de todos los precedentes y ninguno puede predecirse, ni aún apoyándose en este conocimiento.[3]

Se ha hecho un gran esfuerzo para sacar del pantano a la historia del arte, por tratar de entender al arte como un proceso en relación con los demás procesos históricos, sociales, y no como un «fenómeno» aislado, con una «esencia» sui generis, sin relación con nada. Pero es aquí donde me interesa poner en evidencia que ese esfuerzo ha dado algunos resultados positivos, pero que esos frutos, teóricos y prácticos, siguen marcados por la ideología sexista que no ha permitido, hasta ahora, que más de la mitad del género humano tenga algo que ver en esta historia social del arte que se está escribiendo. No se ha estudiado a fondo la presencia y la ausencia de las mujeres a lo largo del proceso de producción, distribución y consumo del arte.

Y, como dije más arriba, de repente parecería que la salvación se encuentra en la sociología. Esto es un error, una disciplina como la sociología no es neutra y por lo tanto depende del enfoque que tenga para que pueda representar un avance frente a la historia del arte; una sociología funcionalista del arte, por ejemplo, no significa mucho avance. Con ello quiero decir que no basta con afirmar que las ciencias sociales deben estudiar el arte y ya estamos salvados.

La sociología del arte que proponía Hauser y que han practicado algunos investigadores después de él (por ejemplo, Nestor García Canclini en América Latina) y que pugna por estudiar al arte como un proceso con sus cuatro instancias principales que son el autor, la obra, los difusores y los consumidores, parece que de todas maneras olvida el hecho de que los sujetos no son neutros y, sin embargo, se ven tan asexuados como la obra.

Una obra no tiene sexo, eso es obvio, pero tampoco tiene clase; y no podemos negar que la clase social del creador o creadora pue-

3. A. HAUSER, op. Cit., p. 9.

de manifestarse de diversas maneras en la obra, desde el tipo específico de arte, o sea, si se trata de literatura, pintura, escultura, música (tipo de música) hasta la forma concreta de producirlo, los materiales usados, se puede decir que hay «arte pobre» y «arte rico».

Lo que se comunica y cómo se expresa y, desde luego, lo que se difunde y cómo se distribuye, lo que se consume y cómo se consume tienen que ver con la clase social de los y las creadoras.

La sociología del arte marxista se ha inclinado a no olvidar que el arte en nuestra sociedad es un proceso que se halla determinado (según unos) o condicionado (de acuerdo con otros), por la lucha de clases. Pero parece que esto de tomar en cuenta a los sujetos que intervienen se reduce a buscar la clase social a la que pertenecen y la tendencia dominante fue pensar en ellos como en personas sexualmente neutras. Se hablaba de que son obreros, campesinos, burgueses (grandes o pequeños) y eso es todo, de qué sexo son no interesa.

Si consideramos el hecho de que existen hombres y mujeres y de que no son iguales, no lo han sido nunca en toda la historia, no es posible seguir hablando de las características, las necesidades o las creaciones del Hombre, del ser humano; el hombre en general no existe. Hay, desde luego, ciertas características y necesidades comunes entre las personas que hacen conveniente usar el concepto de ser humano o naturaleza humana, sobre todo cuando se trata de distinguirnos del resto del reino animal. Pero lo peligroso es cuando se utiliza como un concepto encubridor y homogeneizador que evita o frena los análisis de las diferencias, de las especificidades.

La lucha por los derechos humanos señala, en primer lugar, el derecho a la existencia igual para todos; pero el feminismo, hoy en día, ya no está luchando solamente por el derecho de las mujeres a la existencia y mucho menos por una existencia igual a la de los hombres, se lucha por el derecho a la existencia diferente. Las mujeres no podemos vivir igual que los hombres porque no somos iguales, somos diferentes. Y es justamente esta diferencia la que nos ha costado la inferioridad social.

Bajo su atavío de principios elementales de justicia, el humanismo tiende muchas veces a negar algunas luchas. En este sentido, el feminismo no es un humanismo.

Agnes Heller afirma[4] que «si las mujeres ganan algo como mujeres, es decir, en su relación con los hombres, pero pierden algo como seres humanos, entonces de ningún modo se puede hablar de progreso». Ésta, pienso yo, es una posición humanista.

Si queremos que la mujer se desarrolle como persona, que deje de ser una ciudadana menor y de segunda, en la medida en que logra ganar algo frente a la dominación masculina va creciendo como persona, como eso que llaman ser humano y, de ninguna manera pierde algo en tanto que en abstracto.

Agnes Heller se refiere a que a raíz de la Segunda Guerra Mundial las mujeres ganaron terreno ante la dominación masculina, pero eso costó 40 millones de muertos y es por eso que perdió como ser humano.

Las mujeres poco tuvimos que ver, por razones obvias, en las grandes decisiones de la guerra; esa guerra no fue consecuencia de la lucha de las mujeres contra su opresión; pero si a resultas de ella las mujeres «ganaron algo», lo ganaron también como «seres humanos» porque no se puede ver por un lado al ser humano y por otro a la mujer, eso es un absurdo.

En otra parte Agnes Heller señala que «aun cuando la liberación femenina es el índice de la liberación de la humanidad, no hay libertad femenina sin libertad humana». He aquí un claro ejemplo del humanismo más retórico.

Se trata de un problema entre el todo y sus partes. El todo será libre cuando cada una de sus partes lo sea, pero las partes no pueden liberarse mientras la totalidad no lo haga; es un problema de mutua dependencia entre el todo y las partes que, planteado así, parece de bastante difícil solución.

---

4. A. HELLER, «La división emocional del trabajo», en *Nexos*, 31 de julio de 1980.

La identidad de la mujer hasta hoy ha sido la de esposa-madre-ama de casa y todo lo que no sea esto se adjudica, por ejemplo, a este abstracto «ser humano». La misma Agnes Heller en una entrevista afirma: «Entendí que era factible ser ambas cosas a la vez, profesional brillante y mujer: no estaba obligada a perder mi identidad».[5] Supongo que ser profesional es actuar como «ser humano» no como mujer... Éste es uno de los resultados de la ideología sexista que nos hace concebir a la mujer solamente en su relación con el varón y con la maternidad tal como lo ha impuesto la dominación masculina.

Desde esta misma óptica humanista y sexista sería «normal» considerar a la guerra, para seguir con el mismo ejemplo, como una interrupción en el proceso social, como un alto en muchas actividades, pero si se observa desde otro ángulo, resulta que para las mujeres, en muchísimos sentidos, no se puede considerar de ninguna como un alto sino todo lo contrario. Conocemos, es sabido, una sola visión de las cosas, la visión de los vencidos siempre queda muy atrás. Necesitamos tanto nuevas formas de enfocar viejos temas como el desarrollo de nuevas áreas de estudio.

Abrir espacios académicos para las mujeres representa luchar, luchar contra la misoginia, contra los prejuicios, contra el pequeño poder de los pequeños mandarines de la academia.

Evidentemente el primer paso que se tuvo que dar fue para conseguir el ingreso de las mujeres en las universidades, pero el que se está dando ahora es para abrir espacios de estudio, de investigación de las propias mujeres (y de los pocos hombres interesados en el tema) sobre su condición, sobre su opresión. Es un espacio para el feminismo.

La sola presencia de las mujeres en la universidad representó un reto, un reto al poder absoluto que tenían los hombres. Las mujeres entramos en la universidad compitiendo con el saber y

5. *El Machete*, No. 4, México, agosto de 1980, p. 44.

adquiriendo un cierto poder pero, al igual que en la esfera del poder político de la sociedad, mientras más se asciende en la pirámide más escasean las mujeres; los diques de contención son más y más fuertes hacia la cúspide de la pirámide.

Ahora la presencia del feminismo en la academia representa un nuevo reto para los jerarcas. La crítica que ejerce el feminismo, si no es debidamente controlada y recuperada es un reto para ellos. Pero, el reto es también nuestro.

Se levanta ante nuestros ojos el monstruo de la institucionalización; esa lucha que ha representado por algún tiempo justamente la impugnación sistemática del poder institucionalizado, se ve amenazada. Se puede hacer un paralelo con el marxismo, con ese marxismo esclerótico que pululaba por los campus y que creaba día a día decenas de profesionales antimarxistas y, todavía más, anticomunistas. La gente en contacto diario con ese marxismo de manual, de dogmas, de prejuicios, de conceptos de cartón, estaba únicamente engrosando las filas de los perros guardianes del sistema en que vivimos. ¿Es ése el futuro del feminismo en la academia? Evidentemente ése es el reto.

Quizá hay quienes piensan que si el feminismo entra en la academia, es la mejor manera de momificarlo rápidamente. Quizá en unos cuantos años, la que fue una nueva visión del mundo se verá congelada por varios siglos compartiendo las migajas del saber y del poder entre los mausoleicos muros de la institución.

He ahí el reto.

El feminismo, a diferencia de otras teorías políticas, surge como un proceso de toma de conciencia a partir de las vivencias opresivas personales y representa, por lo tanto, un cuestionamiento de la vida cotidiana de cada quien. La consigna «lo personal es político» cobró un significado vivo porque ha salido de la comunicación entre mujeres.

El feminismo en la universidad tiene la posiblidad de cuestionar en la práctica concreta de la docencia y en la labor de investi-

gación la manera en que los sujetos, los y las estudiantes, los y las profesoras, se mueven, se comportan, piensan, aman, desean, sueñan, porque a partir del análisis de la opresión de las mujeres está impugnando las múltiples y diversas formas que cobra el sexismo en particular, y la miseria humana en general, en la vida diaria de la mayoría; porque lucha contra el policía que todos llevamos en la cabeza.

La parte de la ideología dominante que es el sexismo, no es una abstracción que se encuentra en algún lugar remoto de la «superestructura» sino que es vivida por los universitarios en su quehacer diario.

Es preciso continuar con la elaboración constante de una teoría política feminista que luche con el pensamiento vivo y crítico por la transformación de las relaciones humanas aquí y ahora; que no esté únicamente sembrando semillitas para ese mañana luminoso que nunca llegará.

Pienso en un feminismo que luche por una sociedad socialista, democrática y no sexista o, a la inversa si se quiere, en un nuevo pensamiento socialista vivo que esté en contra de los dogmas e íntimamente ligado al pensamiento feminista.

Y es aquí en donde quiero dejar claro que el feminismo no es una corriente socialista que se ocupa *únicamente* de «cosas de mujeres» como suele decirse, que sólo se dedica a conocer la opresión y/o la explotación femenina, sino que a partir de la opresión femenina, a partir de una situación concreta de grupo subalterno se construye una visión del mundo, se desarrolla una metodología y una teoría para llevar a cabo una práctica transformadora de toda relación de poder opresiva y explotadora.

I. SOBRE IDEOLOGÍA

La ideología aparece como algo que está en todas partes, en boca de todo el mundo, se la menciona a menudo en los más diversos contextos; es una presencia en el lenguaje cotidiano, una presencia asidua pero, al mismo tiempo, cuando se trata de aprehenderla de alguna manera, de caracterizarla, de definirla, parece que se nos escurre entre los dedos; que no es posible asirla fácilmente. Es como un fantasma omnipresente, que nadie puede ni tocar ni ver, pero que se «sabe» que está ahí.

Hay que preguntarse si este hecho es meramente casual o se trata precisamente de una manifestación más del funcionamiento de la ideología[1] que si una de sus funciones es oscurecer la realidad empieza por hacerse oscura ella misma. Los fantasmas asustan, someten, sobre todo por esa facultad de no poder ser casi vistos ni tocados, por su carácter de «irreal», de no humano.

Frecuentemente se oye decir en ciertos medios a mitad de una discusión, ¡pero eso es ideológico!, o bien ¡eso es pura ideología!, o se pregunta ¿y tú, qué ideología tienes?

¿Se refieren siempre a una misma cosa o a distintas?

1. Como lo señala Cliford GEERTZ en su libro *The Interpretation of Cultures*, p. 193.

En el primer caso quiero decir que de lo que se está hablando y se tacha peyorativamente de ideológico es una mentira, es algo falso. Es pura ideología, a veces significa que algo es pura fantasía, invención.

En el segundo caso, la pregunta se refiere a una posición política y/o a un pensamiento religioso. Resulta así que algunas veces la ideología es igual a teoría política o a religión. ¿Para qué entonces existen diferentes conceptos?[2]

De hecho, lo sepa o no la gente que utiliza la palabra en un sentido estricto o en uno lato está respondiendo desde una de las dos cconcepciones marxistas extremas: *a)* como falsa conciencia o como ilusión y *b)* como la totalidad de las formas de conciencia social o las ideas políticas de una clase social.

Muy diversos autores y autoras, estudiosos y estudiosas de distintas disciplinas se han abocado a intentar esclarecer este oscuro concepto y muchas personas, a mi modo de ver, han logrado precisarlo con gran rigor. Por eso mi trabajo aquí se limita a tomar de ellas lo que considero importante, impugnar ciertas cosas y aportar una síntesis de ideas que ayude a avanzar en este terreno y, sobre todo, hacia el objetivo que expuse en la introducción, esto es, ver el sexismo vinculado a la ideología.

Es curioso observar también que muchos de los autores (si no es que la mayoría) no pueden dejar de señalar la ambigüedad y multivocidad de la palabra o del concepto mismo, lo cual es un hecho irrefutable para cualquiera que se acerque al problema.

Me siento presa de una cierta incomodidad y al mismo tiempo me complace ver que algunos de los autores que se dedican a estudiar la ideología *parece* como si partieran de cero y se hacen, de entrada, la misma pregunta que yo, ¿qué es la ideología? Pero, en las respuestas empieza la confusión.

---

2. Javier ESQUIVEL, por ejemplo, en su trabajo «Estructura y función de la ideología», dice: «... se alude con el término "ideología" a sistemas más o menos organizados de creencias tales como el comunismo, liberalismo, fascismo, la doctrina social cristiana, etc.» (p. 1).

Algunos parten de Marx y Engels para contribuir al desarrollo de la teoría marxista de la ideología;[3] otros se vuelcan de inmediato sobre la historia del pensamiento occidental para hallar la respuesta a sus interrogantes y, para caracterizar al concepto de ideología, nos ofrecen una vez más la interpretación de la historia de las ideas,[4] (y tengo la impresión de que cuando una termina este tipo de textos la pregunta inicial ¿qué es la ideología? sigue en pie.) Se investiga, a menudo, la evolución, el desarrollo del concepto, pero no se define a la ideología, no se profundiza en lo que es y cómo funciona.

En el trabajo de Lichtheim llama la atención la manera en que aborda el tema. Empieza por señalar la ambigüedad, los malentendidos y la vaguedad que existen en torno al concepto de ideología y afirma:

> Uno encuentra una veguedad terminológica que parece reflejar alguna incertidumbre más profunda en cuanto al estatus de las ideas en la génesis de los movimientos históricos.[5]

Para ello Lichtheim lleva a cabo un riguroso análisis de la evolución histórica del concepto, desde el momento de su aparición con Destutt de Tracy en el siglo XVIII en Francia hasta la filosofía de la historia relativamente contemporánea. A mi modo de ver el trabajo de este autor cojea por el lado más impensado. Parece que de lo que se trataría es de saber qué es y qué ha sido la ideología históricamente y, en cambio, se desplaza el problema (o se coloca a lo mejor deliberadamente ahí), hacia el concepto y, por lo tanto, se sitúan sus orígenes únicamente a partir del surgimiento de éste;

3. Jorge LARRAIN, Ludovico Silva, entre muchos.

4. Por ejemplo, George LICHTHEIM, en su libro *The Concept of Ideology and Other Essays.*

5. Ibídem, p. 3 (traducción mía).

además, se caracteriza a la ideología a partir de lo que se dice que es y no de lo que realmente es.

A la dificultad que evidentemente existe para caracterizar a la ideología se añade este hecho de confundir el análisis del concepto con el análisis de la ideología misma. A primera vista parecen una y la misma cosa y, sin embargo, son dos cosas diferentes. La existencia de un concepto no necesariamente nos remite a la existencia o presente del objeto concreto-sensible. Es lo que sucede, por ejemplo, con el concepto dragón, los dragones no existen en forma material, «real», se puede decir. ¿Es la ideología una especie de dragón? A veces eso parece, se formula el concepto, se cree en su existencia, pero no se ve ni se toca ni se agarra, sólo vive en la imaginación y no en el mundo «real».[6]

Al intentar la definición de lo ideológico los diferentes autores se mueven generalmente entre tres aguas: su génesis, su estructura interna y su función y, según el caso, dan respuestas desde el punto de vista genético, gnoseológico o funcional.

Una de las preocupaciones ha sido la de buscar la génesis de la ideología para así definirla pero, nuevamente, a menudo la respuesta se limita al origen del concepto. Más aún, el problema se complica cuando buscan los orígenes del concepto para explicar el funcionamiento actual de la ideología, o en el mejor de los casos, intentan ubicar el origen de la ideología para que funja como causa primera y por tanto suficiente para explicar qué es hoy en día. Origen no es sinónimo de causa.

Para Marx, la génesis de la ideología se encuentra en la división social del trabajo y en los antagonismos de clase que aparecen con la propiedad privada. Es decir, la actividad material de los hombres y las mujeres para producir sus bienes indispensables para sobrevivir va a dar origen a las formas de conciencia; la relación

6. Las comillas son porque creo que el mundo de la imaginación es tan real como el otro, el concreto-sensible, pero resulta cómodo llamarlo la realidad o lo real.

del hombre y la mujer con la naturaleza «se refleja» en su mente de una determinada manera.

Para Marx y Engels ninguna idea, ningún sistema teórico, ningún modo de pensar existen de manera independiente y todas las formas de conciencia sólo pueden ser consideradas en su relación estrecha con las condiciones históricas y transitorias en las cuales viven los hombres y las mujeres que los elaboran. Pero si bien para ellos la génesis de la ideología está en la división de la sociedad en clases antagónicas, esto es así por la *función* social que empezaron a desempeñar ciertas ideas metafísicas, religiosas y de jerarquías de valores frente a la naturaleza y, por lo tanto, opiniones que condicionaron actitudes y comportamientos ante el mundo para oscurecerlo y justificar la dominación.[7]

Al hablar de los ideólogos de finales del siglo XVIII en Francia se dice que:

> Su actitud era «ideológica» en el doble sentido de interesarse por las ideas y en colocar la satisfacción de fines «ideales» (los suyos) por delante de los intereses «materiales» sobre los que descansaba la sociedad posrevolucionaria.[8]

Esto significa una caracterización de ideología que nos remite a: 1) lo ideológico tiene que ver con las ideas, 2) lo ideológico está en el campo opuesto a lo material y como sinónimo de ideal, finalidad utópica, sueño.

Adam Schaff en su libro *Sociología e ideología* dice que el filósofo Arne Näes había contado más de treinta diferentes concepciones de ideología, y a estas alturas ya deben ser más. Por mi parte, y para los fines de este trabajo, he adoptado una definición que

7. Me parece un análisis muy atinado de la teoría marxista de la ideología el libro de Jorge LARRAIN, *Marxism and Ideology*.

8. G. LICHTHEIM, *op. cit.*, p. 5 (la traducción es mía).

me parece bastante útil y que quizá no corresponde totalmente ni a la acepción estricta ni al sentido amplio que se maneja normalmente.

La ideología es, en cuanto a lo que se ha llamado la estructura interna, *un conjunto de opiniones sobre el mundo*. No se puede considerar un cuerpo de ideas y de pensamientos bien estructurados ya que está integrada por *prejuicios* más que por juicios racionales; las opiniones se expresan con base en una jerarquía de valores que se ha ido modificando parcialmente a lo largo de la historia de acuerdo con las necesidades de la clase o el grupo social dominante que la escoge. Estas opiniones valorativas tienen como función *condicionar o determinar* ciertas actitudes, costumbres, hábitos, en suma, algunos objetivos de la acción en sociedad. Además, contribuye fuertemente al proceso de *enajenación* y crea una *hegemonía* y un consenso social.

A partir de esto se desprende que si la ideología surge de la clase o grupo dominante su *génesis* se encuentra, históricamente, en el momento en que surgen desigualdades sociales, esto es, con la división social del trabajo, ya que su existencia está en función de las necesidades de ese grupo o clase.

¿Qué quiere decir todo esto? Voy a ponerlo en otras palabras y ejemplificaré.

La tendencia dominante dentro del marxismo fue la de considerar que la ideología surge con la aparición de las clases sociales, es decir, con lo que se considera la primera gran división social del trabajo entre trabajo manual y trabajo intelectual.

Pienso que, en efecto, las ideas no caen del cielo. Las opiniones que conforman la ideología tienen como base la división desigual y forzada del trabajo pero, antes de la división por clases hubo la división sexual del trabajo, que es en realidad la primera gran división social del trabajo:[9] las mujeres al trabajo doméstico y los hom-

9. Y que MARX y ENGELS llamaron la división natural del trabajo.

bres al llamado trabajo productivo. A partir de esa división se empezó a elaborar la *justificación* ideológica de ésta: el sexismo.

Ese conjunto de opiniones sobre el mundo que es la ideología surge del grupo socialmente dominante. En este caso, las opiniones y los prejuicios que desvalorizan a la mujer han surgido de los hombres y se traducen en acciones cotidianas como los hábitos y las costumbres que contribuyen a perpetuar siglo tras siglo la condición subordinada de las mujeres.

A partir de Marx y Engels se sucedió una interminable lista de seguidores, intérpretes, defensores, detractores y todo lo que se quiera, cuyo punto de referencia, sea como sea, fue siempre Marx y Engels. Muchos se dedican a reexplicarnos lo que quisieron realmente decir cuando hablaban de ideología (¿o ideologías?); otros intentan ir más allá dentro de la teoría marxista de la ideología. No se piense, de ninguna manera, que estoy impugnando ese trabajo que puede ser no sólo válido sino incluso necesario, simplemente señalo lo que considero el estado de cosas del cual, evidentemente, participo.

La discusión dentro de la concepción marxista de la ideología se centra en el aspecto de la falsa conciencia. ¿Es la ideología falsa conciencia o no? ¿Qué fue lo que dijo Marx? ¿Qué es lo que pienso que dijo Marx? ¿Qué es lo que yo pienso de lo que dijo Marx? ¿Qué es lo que quiero que piense Marx? ¿Qué pienso yo?

Algunos marxistas partían del hecho de que la ideología es una forma de conciencia, un sistema de ideas que surge de la clase dominante (que lo crea o lo recupera del pasado) con el fin de oscurecer, distorsionar, invertir la realidad y así justificar su dominio. Se da un proceso de «mistificación de la conciencia», que bajo el capitalismo se convierte cada vez más en lo que Richard Lichtman llamó acertadamente un «predominio del consenso manufacturado».[10]

10. R. LICHTMAN, «La teoría de la ideología en Marx», p. 8.

Muchos de los trabajos marxistas sobre la ideología no nos ayudan a ir más lejos en los aspectos oscuros que dejaron Marx y Engels; bordan sobre lo más claro y dejan hilvanado lo más confuso.

En *La ideología alemana*, por ejemplo, los autores utilizan el concepto tanto en singular como en plural, ¿por qué? Y un autor como Litchman que trata de analizar justamente lo que para él es la teoría de la ideología en Marx no nos saca adelante en esta cuestión que quizá parece una simpleza; pero aunque no hace explícita la cuestión, dice:

> La ideología es conciencia enajenada. Con objeto de comprender el carácter concreto de cualquier ideología específica: legal, religiosa, estética o económica, necesitaremos primero revisar el análisis de Marx de la estructura del trabajo...[11]

¿Qué significa esta afirmación? ¿Quiere decir que existen muchas ideologías, legal, estética, religiosa, diferentes y distintas entre sí? A esto es a lo que llamo contribuir a la confusión.

Yo pensaría que se trata de *una misma* jerarquía ideológica de valores que se manifiesta de distintas maneras en los diferentes aspectos de la vida cultural de una sociedad. Esto es, la ideología, el sistema ideológico dominante si se prefiere, tiene que ver con todas las expresiones de la cultura (entendida en su sentido amplio). Y de ahí que me parezca un equívoco decir la ideología legal o la ideología económica. Quizá lo mejor sería decir que el aparato jurídico *es* ideológico en la medida en que responde o está de acuerdo con la jerarquía de valores de la ideología dominante; lo mismo la religión, el arte y la estética, e incluso la ciencia.

11. *Ibidem*, p. 21.

El secreto radica en que la ideología sólo *adviene* —en rigor sólo es— en la práctica y la mayor parte de las prácticas son expresiones ideológicas.[12]

Con el concepto ideología se quiere proceder de una manera similar a como se hace con la ciencia. Podemos hablar de la ciencia en singular y es el concepto general que se refiere a todas las ciencias particulares; la ciencia se puede definir, caracterizar; es un concepto general y abstracto que reúne en su definición las particularidades fundamentales que hacen de un conocimiento específico el que pueda ser considerado como científico.

Con el arte sucede algo parecido; en singular es el concepto general que engloba en su seno a todas las artes particulares.

Ésta, creo yo, es la razón por la cual tan pronto se habla de la ideología en singular como en plural. Se piensa, en primer lugar, que el aparato jurídico representa una ideología y, en segundo, que tiene características distintas, como ideología, de la ideología artística, por ejemplo. Algo así como las diferencias existentes entre las matemáticas y la economía o química. ¿Será válida esta comparación? Entonces resultaría que con el concepto ideología sucede lo mismo que con cualquier otro concepto abstracto y extenso, como en el caso del concepto «modo de producción» , que se refiere a todos los modos de producción existentes: capitalista, precapitalista, socialista.

Pero, aun cuando quizás éste es el manejo que a veces se hace del concepto ideología, es decir, que por un lado se usa el concepto general y por el otro se quieren referir a lo que llaman las ideologías particulares, nuevamente nos encontramos con que estos dos niveles tampoco quedan claramente distinguidos.

Con esto tenemos que se habla de la ideología burguesa dominante, de la ideología pequeñoburguesa, de la obrera o de la impe-

12. M. MONTEFORTE: «Las ideologías», *Literatura, ideología y lenguaje*, p. 194.

rialista;[13] o bien se habla de la ideología marxista-leninista que es la de la clase obrera, del liberalismo como de la ideología de la burguesía y de la ideología imperialista militarista y racista.

El problema que veo en tratar a la ideología de esta manera es que —pongamos por ejemplo, otra vez a la ciencia—, si hablamos de las características definitorias de la ciencia, cada una de las ciencias específicas tiene que compartir lo fundamental, lo que hace que una ciencia sea ciencia; lo mismo puede decirse con cualquier otro concepto, pongamos el concepto mesa, se refiere a todas las mesas existentes, a todos aquellos objetos que tengan los elementos constitutivos fundamentales que las hacen ser mesas, aunque unas sean redondas y blancas y otras cuadradas y verdes. ¿Qué es lo que tienen en común las diferentes ideologías? ¿Es el hecho de ser un «específico sistema de ideas», como la caracteriza Gramsci? También la ciencia puede ser un específico sistema de ideas. Y si cada clase y grupo social tiene la suya propia, ¿en virtud de qué llamamos a una de ellas dominante? ¿A quién domina y de qué manera si de acuerdo con ciertos autores cada clase tiene su propia ideología?[14]

Pero la ideología es totalizante en otro sentido al considerarse ilimitada y tratar de transferir una cosmovisión entera. Porque como lo subrayó claramente Gramsci, la ideología no com-

13. E. LACLAU, *Política e ideología en la teoría marxista*, pp. 102-104.

14. Ver, por ejemplo, el texto de M. Monteforte Toledo «Las ideologías», en *Literatura, ideología y lenguaje*, donde habla de que cada clase posee su propia ideología, pero al mismo tiempo, cuando define y analiza a *la* ideología se refiere a la dominante y hegemónica. «Ideología es una codificación de la realidad a través del discurso, hecha por intereses de clase, a fin de inculcar una conciencia falsa capaz de inducir a la aceptación de una posición subordinada dentro de las relaciones de producción» (p. 182). ¿Cómo cambiar el papel ocultador, justificador de la dominación, alienante y enajenante, totalizador y hegemónico de la ideología, del que habla el autor, si se piensa al mismo tiempo que cada clase tiene la suya propia? ¿Qué sentido tiene, entonces, afirmar que: «Por totalización entendemos —como Villoro cuando desarrolla la idea básica del marxismo—, hacer admitir por intereses y valores universales los intereses y las preferencias propias de un grupo social?»

prende elementos dispersos del conocimiento, nociones, etc., sino el proceso de simbolización, la transposición mítica, el gusto, el estilo, la moda, los códigos —en su sentido genérico de sistemas de valores...—, en resumen, *el modo de vida general*, cuya operación es indispensable para que se unifique una sociedad bajo un poder económico y político (p. 229).

Quizá porque se piensa que la ideología es igual a la visión del mundo se desprende que cada clase o grupo social tiene la suya propia. Sucede que los niños tienen una visión del mundo particular (diferente a la de las niñas incluso), los adolescentes otra, los adultos, los viejos otra; la burguesía, los obreros, los campesinos; en el campo hay una, en la ciudad otra, los indígenas, los..., así nunca acabaríamos porque se puede argumentar que de acuerdo con el lugar específico desde el cual miramos se tiene una visión del mundo diferente.

No veo la necesidad de hablar, sin una razón específica, de la ideología en esos dos niveles: por un lado el general y por el otro las ideologías particulares que cada quien maneja como quiere; nombran ideologías a las diversas teorías políticas, filosofías políticas, a las religiones o a aspectos constitutivos de la ideología dominante como el racismo o el sexismo, como si cada uno formara una ideología aparte. Casi se diría que cualquier «ismo» es una ideología.

El nivel en el cual colocaría a la ideología es el mismo en el que podemos colocar el concepto capitalismo. El sistema capitalista es uno, se puede definir, conocer sus características fundamentales, sus leyes, pero, desde luego el capitalismo mexicano no es igual al guatemalteco o al norteamericano. Lo mismo la ideología; hay una ideología y luego, por supuesto, no se puede decir que sea idéntico el sistema ideológico en Estados Unidos, en Francia o en México.

Ideología y ciencia no son dos cosas opuestas. Muchos autores tienden a contraponer ciencia e ideología como se oponen verdadero y falso.

Se piensa comúnmente que el discurso científico y el discurso ideológico son dos claramente diferenciados;[15] se piensa que por un lado podemos tener un discurso científico objetivo, verdadero, perfectamente separado de otro discurso subjetivo, valorativo que tiene poco o nada que ver con el primero.

En primer lugar, como he dicho antes, la ideología no tiene la forma de un discurso estructurado como sí lo tiene la ciencia. Lo ideológico no se encuentra separado ni como discurso ni como serie de actos aislados del resto de los actos humanos. Lo ideológico permea las diversas creaciones del ser humano. Como diría Gramsci: la ideología «está implícitamente manifiesta en el arte, en la ley, en la actividad económica y en todas las manifestaciones de la vida individual y colectiva».[16]

Lo ideológico se encuentra presente en la ciencia, en la producción artística, en las religiones, en el aparato jurídico, en la tecnología, en el trabajo tanto como en el ocio... y todas estas actividades dan vida a las diversas «instituciones» sociales: las escuelas, las fábricas, los media, los museos, las cárceles, los manicomios, las cantinas...

También existe una fuerte tendencia a marcar en forma tajante la diferencia entre las ciencias naturales y las ciencias sociales en lo que a la influencia de la ideología se refiere. Se acepta (sobre todo los teóricos marxistas) que las ciencias sociales, por aquello de que el sujeto y el objeto de estudio se parecen, se encuentran más fácilmente bajo el influjo de la subjetividad, de lo político, de la ideología, y por lo tanto son ciencias ideológicas.[17]

---

15. Ver Clifford GEERTZ, *op. cit.*, pp. 209-210; Ludovico SILVA, *Teoría y práctica de la ideología.*

16. Citado por L. LARRAIN, *op. cit.*, p. 80.

17. Ver Michel LOWY: «Objectivité et point de vue de classe dans les sciences sociales». A. Sánchez VÁZQUEZ, «La ideología de la neutralidad ideológica en las ciencias sociales».

Para escapar de las garras del positivismo y no meter en el mismo saco a las ciencias naturales y a las sociales, algunos autores como Michel Lowy le dan la vuelta a la moneda de tal manera que sólo hablan del carácter ideológico de las ciencias sociales.

Sin duda existen diferencias en la manera como «afecta» la ideología a las ciencias sociales o a las ciencias naturales, pero no es posible hablar de las ciencias sociales como «ideológicas» y de las ciencias naturales como «científicas».

Se supone que por el hecho de que interviene la ideología se pierde la objetividad, con lo cual no se hace más que confundir neutralidad o imparcialidad con objetividad. Una ciencia natural, por ejemplo, puede ser totalmente parcial en cuanto a los intereses que mueven a investigar y a poner en práctica los resultados de la investigación y, sin embargo, la objetividad del conocimiento seguir intacta.

En un excelente artículo Adolfo Sánchez Vázquez[18] habla de la relación entre las ciencias sociales y la ideología, y afirma que «la ideología es un punto de partida, en el sentido de que toda ciencia social se hace siempre desde y con cierta ideología» ¿y no así las ciencias naturales? Nos dice, además, que «las ciencias sociales surgen en un marco ideológico dado, determinado a su vez por las relaciones de producción dominantes». ¿Es que las ciencias naturales son acaso ahistóricas y al margen de la realidad social, política y económica?[19]

Toda forma de conocimiento (y no sólo una forma) surge en un contexto sociohistórico determinado en donde domina una ideología.

Se parte del hecho de que la o el investigador social no puede ser neutral, no puede deshacerse de su subjetividad, de la ideología, sino que debe optar necesariamente ya sea por dejar el mundo

18. Ver cita anterior.
19. A. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, op. cit., p. 17.

como está o por transformarlo. Y, ¿acaso la o el científico natural sí puede adoptar una actitud neutral? ¿Se trata de un ser superior dotado de esa capacidad especial?

En realidad todo científico o científica (así como todo ser humano) tiene, consciente o inconscientemente, una concepción ideológica y una actitud política ante el mundo.

En este aspecto no existe ninguna diferencia significativa entre las distintas personas que hacen ciencia. Todas surgen en un contexto y todas se hallan, por lo tanto, igualmente condicionadas por el sistema ideológico dominante; ¿o es que todavía se sigue creyendo que quienes se dedican a las ciencias naturales nacen, viven y mueren en torres de marfil fuera de la sociedad?

Al decir «igualmente» no me refiero a que a todos en la sociedad, al mismo tiempo y exactamente de la misma manera, nos va a «afectar» por igual. Simplemente quiero decir que si un científico escapa al control ideológico será por otro tipo de razones pero no por la clase de ciencia que practique.

En cuanto al método que se utiliza para la investigación social, Sánchez Vázquez dice que no está «exento de supuestos ideológicos» y, nuevamente, se debería decir lo mismo del método elegido por una o un científico natural.

El método y la metodología como parte que son del propio conocimiento científico, se hallan igualmente condicionados ideológica y políticamente. Así como la elección del método no es «neutral», tampoco lo es la elección del objeto de estudio. La elección de los problemas sociales o naturales a estudiar se encuentra socialmente condicionada.

¿Por qué un sujeto elige estudiar una cosa y no otra? ¿Por qué se desarrollan más ciertos aspectos de una ciencia o ciertas ciencias y no otras?

Estas elecciones no dependen sólo de la libre voluntad de las o los científicos, sino del contexto sociohistórico y por lo tanto influye la ideología dominante en cada época.

¿Cuál sería la razón por la cual se desarrolla la física nuclear o la exploración del espacio interplanetario, por ejemplo, y en cambio el estudio sobre el control de la reproducción se encuentra tan poco desarrollado, comparativamente tan rezagado?

¿No se tratará tal vez de la presencia del sexismo, como parte de la ideología dominante, en la elección del objeto de estudio?

Por otro lado, todo parece indicar que en el contenido mismo de las ciencias, la ideología se encuentra mucho más presente en las ciencias sociales que en las naturales o en las exactas. En efecto, las «herramientas» de las ciencias sociales son más susceptibles de permearse ideológicamente que las de la química o la matemática. Los conceptos, categorías y demás elementos de las teorías sociales están más expuestos a ser multívocos, equívocos, ambiguos e ideológicos que los símbolos matemáticos, por ejemplo.

Sánchez Vázquez se refiere también a que «la ideología determina el modo de adquirirse, transmitirse y utilizarse las teorías en ciencias sociales».[20]

A mi modo de ver, lo que dice sobre las ciencias sociales y la ideología es aplicable a todo el conocimiento científico.

> En la medida en que la investigación (particularmente los análisis concretos) se hace dentro del sistema de instituciones correspondientes y en la medida en que estos aparatos ideológicos responden a las necesidades y tareas de la clase dominante, la investigación social se halla determinada por la ideología de esta clase.[21]

Es importante señalar que en los centros de enseñanza se fragmenta lo más posible el conocimiento y se transmite de esta manera.

---

20. *Ibídem*, p. 19.
21. *Ibídem*.

Es para todos un lugar común que la ciencia sólo la entienden los científicos, por eso hay que hacer el discurso lo más oscuro posible para el «vulgo»; ésta es, sin duda, una cuestión ideológica.

Si nos referimos ahora a la utilización de los resultados del conocimiento científico vemos que es en este campo en lo que menos discrepancias hay. Son muchas las teorías sociales y muchos los teóricos al servicio del sistema explotador y opresor dominante. Muchas son las teorías que explican y justifican la explotación, la opresión, la dependencia, el subdesarrollo, las guerras, los etnocidios..., y es también aceptado que la investigación en física nuclear puede llevar a la fabricación de bombas atómicas; pero lo que no se quiere aceptar fácilmente es que los científicos no están al margen de la utilización que se haga de ellas. Vemos, muy a menudo, cómo se trata de negar la responsabilidad del científico ante la utilización de sus «inventos» y se echa toda la culpa a los políticos. Y no olvidemos tampoco que la investigación científica en biología ha llevado a intentar demostrar la inferioridad natural de los negros o de las mujeres. O que la utilización de la investigación científica para la tecnología y la industria responde a la lógica del sistema económico, político, social e ideológico que perpetúa la desigualdad. Se inventan y se fabrican todo tipo de aparatos electrodomésticos, por ejemplo, para «aligerar» las tareas domésticas *de* las mujeres.

El hecho de que al analizar la relación entre ciencia e ideología muchos autores dejen de lado a las ciencias naturales es en sí mismo un resultado de la ingerencia de la ideología.

Hay grandes muros de contención ideológicos para resistir los embates de la razón que se niega a aceptar eternamente que la ideología no tiene nada que ver con el conocimiento científico o con la creación artística. Se nos dice y se nos repite de mil maneras en la escuela, en la universidad, en los libros, en los medios masivos de comunicación, que la ciencia y el arte son neutros política e ideo-

lógicamente. Es ya incluso un lugar común pensar que el conocimiento sólo responde a la lógica interna del conocimiento mismo: conocer por conocer; y aprendemos que el arte, claro, es arte por el arte.

Mostrar la presencia de la ideología en el conocimiento científico ha sido tan arduo como mostrarla en el arte. Las resistencias han sido y son múltiples.

Pero al hablar de que la ideología dominante se encuentra presente en la ciencia puede parecer que se adopta una posición positivista. El positivismo parte del hecho de que hay una «contaminación» de la ciencia por parte de lo ideológico y por ello es necesario verificar el conocimiento con la realidad para que deje de ser ideológico.

> El modo y el objeto del enunciado ideológico hacen que resulte inaccesible la verificación o confrontación empírica.[22]

Para evitar supuestamente la contaminación ideológica, el positivismo crea la ciencia positiva, esto es, la acumulación de datos empíricos, verificables.

La historia positivista se dedica a aportarnos una colección de datos objetivos «significativos» sobre el acontecer de los hombres y de unas pocas mujeres en la sociedad. De esta manera tenemos que la historia de México es una sucesión de fechas, nombres de personajes (héroes y villanos), batallas y pactos, lo cual, en efecto, son datos verdaderos, y verificables, pero no es la *verdadera historia*. El escribir la historia de esa manera es totalmente ideológico. La historia no se explica con el dato en sí y por sí. La guerra de Independencia en México no se da porque Hidalgo tocara una campana un día preciso a una hora determinada, aunque el dato

22. Theodor GEIGER, *Ideología y verdad*, citado por Adorno y Horkheimer en *La sociedad*, p. 185.

sea verdadero. La ciencia positivista que quiere rechazar lo ideológico por no ser empíricamente comprobable es una de las formas de conocimiento más ideológicas.

En cada manifestación de la cultura la ideología se encuentra presente de diferente manera y en distintos grados. No sería posible decir que la religión o la ciencia o el arte son sistemas ideológicamente *equivalentes*. En cada uno de ellos la ideología se encuentra presente pero, aunque suene burdo, en diferente cantidad y, además, su presencia no está siempre en el mismo lugar dentro de cada uno de los procesos. Si nos referimos a la religión, veremos que la ideología está presente en todo momento, que la religión es *fundamentalmente* ideológica tanto desde el punto de vista de su génesis, como de su estructura y, por supuesto, de su función social. En cambio en la ciencia, la ideología puede estar presente en la elección del objeto de conocimiento, a veces en el desarrollo o en la utilización de los resultados, pero en términos generales se puede decir que es menos ideológica que la religión porque, a fin de cuentas, debe ser objetiva.

Para un autor como Jorge Larrain, la ideología es un conjunto de ideas, si bien aclara que no todas son ideológicas. Las ideas de la ideología sirven siempre a los intereses de la clase dominante; las clases dominadas no tienen ideología que sirva a sus intereses, tienen ideas.

Yo diría que, en efecto, no tienen una ideología propia pero tienen internalizada, adoptada, la ideología dominante y, más aún, contribuyen a transmitirla, a producirla y reproducirla.

Y no sólo en cuanto a las clases sociales se refiere, a las clases dominadas que actúan en el mundo en función de una escala de valores que no han elegido originalmente también los grupos subalternos como las mujeres o los indígenas funcionan con la ideología de los dominadores.

Ideología y sexismo

> Las mujeres hemos introyectado durante tantos milenios las leyes patriarcales de la sociedad que, aunque conscientemente digamos que tenemos los mismos derechos y los mismos deberes que los hombres, inconscientemente seguimos dando preferencia al hombre: incluso las mujeres más progresistas seguimos valorando inconscientemente más al macho y confiamos menos en nuestra cabeza que en nuestros encantos femeninos.[23]

Así, no es raro oír en México, por ejemplo, como censura: «¡No seas vieja!» o «¡No seas indio!», lo mismo que «¡No seas judío!», expresión del machismo, el racismo y el cristianismo más obtuso propios de la ideología de las clases y los grupos en el poder.

Ahora bien, la forma en que se produce y reproduce la ideología es un proceso mucho más complejo de lo que parece. Por lo que se ha dicho hasta aquí podría parecer que las clases o grupos dominantes producen la ideología en base a la jerarquía de valores por ellos elegida y simplemente la transmiten al resto de la sociedad y ya está. No, esto sería muy fácil.

La ideología se produce fundamentalmente en base a los valores que interesan a los dominadores, pero las clases y grupos subalternos no se limitan a transmitirla tal cual la reciben sino que la van modificando, adaptando y adoptando incluso en detrimento propio, en contra de sus intereses como clase o grupo.

Así, las mujeres son alimentadas con el sexismo, la discriminación hacia las mujeres y viven en función de una ideología que no han creado pero que adoptan, refuerzan y se convierten en uno de los principales agentes transmisores. Moldea las conductas, los gustos, los hábitos y cuando se socializa a los niños y niñas

23. «La angustia de ser mujer; entrevista con Marie Langer», *Cambio 16*. España, 1 a 8 de octubre 1984, p. 135.

se completa el ciclo, se da de lo mismo en versión corregida y aumentada.

Hablar de la condición de la mujer es un acto político, no hablar también es un acto político.

Omitir hablar de las mujeres es igual a mentir y es una actitud ideológica, es sexismo.

Una clara muestra de la dominación ideológica y de su intromisión en las ciencias, en la teoría del conocimiento y dentro de la propia teoría de la ideología es el hecho de que el sexismo sigue reinando.

No es una casualidad que los estudiosos de la ideología, al igual que la mayoría de los demás estudiosos «olviden» que existe algo llamado sexismo, ese otro gran fantasma que se sabe que existe, que a veces se reconoce su presencia pero que cada vez que alguien osa mostrarlo con el dedo, se mira el dedo. Y es que el sexismo tiene un peso específico tanto en la historia como en la historia del pensamiento.

El sexismo, esa discriminación hacia las mujeres por el sólo hecho de serlo, está inserto dentro de la ideología dominante de ayer y de hoy y forma parte de una visión del mundo, de una particular visión del mundo.

El sexismo tiene una raíz valorativa; es muy simple, hay un valor mayúsculo que rige: lo masculino es superior. Esto se traduce, como toda jerarquía de valores ideológica, en una serie de opiniones, creencias y prejuicios, sobre la supuesta inferioridad natural de las mujeres.

Pero, ¡cuidado!, no hay que caer ahora en pensar que el sexismo en la ideología *creó* la desigualdad social de las mujeres. Los orígenes (que no hay que confundir con las causas) de la desigualdad y de la opresión de la mujer, permanecen bastante oscuros, sin embargo, de todas las teorías existentes la que parece más certera es la que sostiene que en el principio hubo una primera gran división *social* del trabajo y ésa fue la división sexual del trabajo y que, a

partir de ahí, las mujeres quedaron excluidas para siempre de las esferas de poder de la sociedad.

Si se piensa que esa división del trabajo fue natural (como sostienen Marx y Engels, por ejemplo) —y no social— es fácil concebir que en la actualidad también sea natural.[24]

Al irse dando la división sexual del trabajo (que creo se dio por razones de conveniencia social) se empezó a desarrollar la parte de la ideología que vendría a apuntalar ese estado de cosas. La diferencia biológica se vio convertida en inferioridad; fue natural que las mujeres desempeñaran determinadas tareas, un trabajo específico, porque eran diferentes —léase más débiles y más tontas que los hombres—, (y más sensibles, intuitivas, emocionales y menos racionales y analíticas y, claro está, menos inteligentes); y como todo esto no es más que un hecho *natural* la condición de la mujer en nuestra sociedad es natural, esta forma de valorar a las mujeres se traduce en actitudes muy concretas, pero no se trata de una relación mecánica de causa-efecto.

No hay que pensar que determinados juicios valorativos hacen adoptar ciertas actitudes y ahí termina todo, sino que las actitudes, a su vez, van reforzando y creando nuevos juicios de valor.

Evidentemente, las actitudes concretas hacen que los juicios de valor se rellenen de un contenido real. Así, las opiniones y valores que sostienen, en este caso, al sexismo, resulta que no solamente son «falsa conciencia». Cuando se habla de la inferioridad de las mujeres como pilar del sexismo, así como de cierta «naturaleza femenina», y estos prejuicios se han mantenido por cuatro mil años

24. Marx-Engels: *La ideología alemana*, Montevideo, Ed. Pueblos Unidos, 2.o ed., 1968, pp. 21, 25, 32, 33. Justo es señalar aquí la contradicción de los autores cuando en la misma página 33 afirman: «...la propiedad, cuyo primer germen, cuya forma inicial se contiene ya en la familia, donde la mujer y los hijos son los esclavos del marido. La esclavitud, todavía muy rudimentaria, ciertamente, latente en la familia, es la primera forma de propiedad». Me pregunto qué le verán de natural a la esclavitud y a la propiedad privada.

apoyados en todo tipo de hábitos, costumbres actitudes; cuando estos prejuicios, en la actualidad, forman parte del esqueleto mismo de las instituciones sociales como la familia, la escuela, las iglesias, los juzgados, las cárceles, los manicomios, los medios masivos de comunicación... ciertas cosas acaban por ser «verdad»: las mujeres, *de facto*, somos inferiores porque hemos tenido un desarrollo inferior.

El sexismo ha creado aquello que se ha dado en llamar femineidad o «naturaleza femenina». Sexismo entendido como la totalidad de métodos (el ideológico es sólo uno de ellos) que van desde el uso de la fuerza bruta, pasando por la legalidad, la educación y la división del trabajo, hasta el control de su sexualidad, «empleados en el seno del patriarcado para poder mantener en situación de inferioridad subordinación y explotación al sexo dominado: el femenino».[25]

La historia de la opresión femenina ha vuelto, en efecto, «inferiores» a las mujeres. Incapacitadas, débiles, sumisas-sometidas, carentes de iniciativa... ¿Qué significa esto?

Las mujeres tenemos características biológicas diferentes a las de los hombres; comúnmente se dice que las mujeres somos diferentes de los hombres, quizás en un lenguaje no sexista habría que decir que hombres y mujeres son diferentes; y aquí me refiero a las particularidades naturales, nada más. Pero, ¿son estas particularidades biológicas las que determinan lo femenino o lo masculino?

Me inclino a pensar, como muchas que esa diferencia dio la pauta para la primera gran división *social* del trabajo que fue la división entre hombres y mujeres y es ésta la que *determinó* que más adelante, en las subsiguientes divisiones del trabajo, las mujeres quedaran excluidas, pues ya tenían su lugar, su trabajo y su función social.

25. Victoria SAU, *Un diccionario ideológico feminista*, p. 217.

Hablar de naturaleza femenina o naturaleza masculina lleva un sello de fábrica indeleble, a pesar de que no se utilice en su sentido literal, que es el de hacer referencia a características supuestamente innatas, inmanentes. Con esto quiero indicar que en la actualidad cuando se habla de naturaleza femenina no se está queriendo hablar de las diferencias *naturales reales* sino que, al hacer a un lado estos aspectos, quedan muchas otras cosas que hacen ser a las personas hombres o mujeres, que no tienen nada que ver con la naturaleza propiamente dicha y que, por lo tanto, no son inherentes al ser. Éste es el largo camino que hemos recorrido en sociedad y que nos ha hecho «mujeres».

Si de algo han servido las montañas de trabajos sobre lo que Enzensberger llama «la industria de la conciencia», o de acuerdo con Adorno, «la industria cultural», que son la gran fuente de la riqueza ideológica ya que crean sin cesar lo que Ludovico Silva llama «la plusvalía ideológica», si de algo sirven los análisis de la gran «industria del tiempo libre», del tiempo de ocio que, nuevamente como dice Silva «es el tiempo de producción de la plusvalía ideológica»,[26] deberían servir también para darnos cuenta de la presencia infatigable del sexismo.

A través de los análisis que se han realizado sobre el cine la televisión, la radio, los diarios, las revistas, los cómics, para no mencionar el análisis del propio lenguaje verbal, podemos ver, cuando se quiere ver, la presencia del sexismo en la conformación cotidiana de la conciencia social.

Hay terrenos que han sido más explotados que otros para ver la presencia de la ideología, y mi interés está en detenerme en uno que sigue circulando con la deslumbrante aureola de ser una creación del ser humano al margen de la división genérica y sexista de la sociedad: el arte.

---

26. L. SILVA, *La plusval'a ideológica*, p. 255.

En síntesis, considero que la ideología entendida como ese conjunto de opiniones y prejuicios sobre el mundo basados en una jerarquía de valores elegida por el grupo o la clase social con poder y que determina o condiciona actitudes, costumbres y hábitos, se encuentra presente también tanto en la ciencia (y su método) como en el arte.

Así, la ideología permea todo el quehacer social, y el sexismo, que es parte de la ideología dominante, condiciona desde el objeto mismo de análisis científico, si de la ciencia se trata, y desde la selección del tipo de producción artística a que se abocará el sujeto concreto —hombre y mujer—, en cuanto al proceso artístico se refiere.

Concretamente, en el campo del arte, me interesa poner de manifiesto el carácter ideológico (sexista) de todo el proceso y mostrar que el arte no puede ser considerado como una creación del ser humano en general puesto que éste no existe.

II. IDEOLOGÍA Y ARTE (EL SEXISMO EN EL ARTE)

> Todos sabemos que el arte no es la verdad. Es una mentira que nos hace ver la verdad, al menos aquella que nos es dado comprender.
>
> PABLO PICASSO

La relación entre la ideología y el arte es compleja. Quizá diría que aún más compleja que la relación ciencia-ideología. Pero me interesa poner al descubierto esta relación para ver el carácter sexista, a menudo poco claro, en el proceso artístico.

Muchas veces se piensa que si lo ideológico o lo político en el arte, o en cualquier otra esfera, no salta a la vista, no existe.

Lo complejo de esta relación estriba, en parte, en lo difícil que resulta tanto caracterizar a la ideología como definir al arte.

Hay muchas maneras de acercarse al arte. Muchas maneras de aprehenderlo y de conocerlo, de disfrutarlo y de explicarlo...

A la pregunta ¿qué es el arte?, se le ha dado una infinidad de respuestas desde hace siglos. Se dieron y se siguen dando encarnizadas polémicas sobre la naturaleza y la función del arte. La discusión se ha centrado en intentar descubrir cuál es la *verdadera* naturaleza del arte y, de la mano con esto, se plantea el deber ser, ¿qué

es y qué debería ser el Arte? (supuestamente con mayúscula), ¿es culto o es popular?, ¿es burgués o proletario?, ¿es masculino, femenino o neutro? o ¿es simplemente Arte?

Frente a este problema no me queda más remedio que caracterizar al arte de alguna manera para no dar lugar, en el contexto de este trabajo, a que quede como un concepto difuso.

Pienso que el arte es una forma de conocimiento, pero no sólo eso. Como toda forma de conocimiento contiene elementos ideológicos. Pero, a diferencia de otras formas de conocimiento no se dirige fundamentalmente a la razón sino también a la sensibilidad. El arte expresa ilusiones y mitos. Es cristalización de la imaginación creativa. El objeto artístico es el resultado de un proceso (de creación, distribución y consumo) y es un producto del trabajo humano que se plasma en un lenguaje.

Si, como hemos visto antes, hay una gran tendencia a oponer ciencia-ideología como lo verdadero y lo falso, también existe una fuerte creencia a separar arte e ideología como dos esferas aparte. En algún lugar están las ideologías (en general se habla en plural) y en otro distinto el arte.

Henri Lefebvre al hablar de las primeras cosmogonías y teogonías se pregunta si eran o no ideologías. Su respuesta es que sí y que no.

> Sí, en la medida en que justifican las nacientes desigualdades entre los hombres incluyendo la posesión (apropiación primitiva) de un territorio por un grupo o el acaparamiento de los recursos del grupo —el escaso plusproducto— por los dirigentes. No, porque aún no es posible hablar en esta etapa de clases o incluso de castas. No, porque esas construcciones de la mente son obras de arte —son más monumentos que sistemas abstractos.

Y más adelante dice:

> No parece que para Marx las mitologías puedan ser vistas como ideologías. Están mucho más cerca de la verdadera poesía que de construcciones formales.[1]

Quiere esto decir que la ideología es concebida como un sistema no sólo autónomo sino incluso independiene de otras expresiones sociales como el arte.

Marginalmente advertiré que una vez más se hace referencia a la división social del trabajo entre los *hombres* y no se considera la división social del trabajo entre hombres y mujeres. Esta idea queda reforzada con la afirmación basada en la concepción marxista de que:

> Lo que hasta entonces había sido puramente una división biológica del trabajo (basada en el sexo, la edad, la fuerza física, etc.) empieza a convertirse en una división tecnológica y social del trabajo.[2]

Sin embargo, volviendo a la relación arte-ideología, el propio Lefebvre en su trabajo *Contribución a la estética* se refiere al contenido ideológico de la obra de arte y dice:

> Toda obra de arte contiene elementos ideológicos (las ideas del autor, de su tiempo, de su clase), mezcladas por otra parte a menudo con las ideas de otros tiempos, de otros individuos.[3]

Siguiendo el propio pensamiento de Lefebvre se puede ver claramente por qué en un texto se plantea el problema de si las cosmogonías eran o no ideología y da la respuesta del sí y del no.

---

1. H. LEFEBVRE, *The Sociology of Marx*, p. 78 (la traducción es mía).
2. H. LEFEBVRE, *op. cit.*, p. 67.
3. A. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *Antología, textos de estética y teoría del arte*, p. 154.

En la medida en que eran una justificación del poder eran ideología, pero si además se consideran arte no lo eran porque el arte no es *una* ideología aunque *contiene* elementos ideológicos. Es posible entender mejor las citas de *La sociología de Marx* que anoté más arriba a la luz de este otro texto, aunque hubiera sido deseable que su pensamiento no quedara truncado en el primer texto citado y que mencionara el contenido ideológico del arte.

Me interesa tomar en consideración su pensamiento porque me parece que el planteamiento que hace de la relación entre arte e ideología es muy importante para lo que estoy intentando expresar.

> En toda obra de arte hay conocimiento, es decir, elementos de conocimiento y de ideología (...). [el arte] no se confunde, en las diferentes épocas, con la ideología, con los conocimientos mezclados con ilusiones.[4]

Y más adelante vuelve a repetir ampliando un poco la idea:

> (...) el arte no es una ideología, es decir, una forma más o menos ilusoria del conocimiento, pero sin embargo, es una *superestructura*; tiene relaciones con la ideología, tiene un *contenido ideológico* (más o menos claro y consciente, más o menos conscientemente político).[5]

Se refiere también a la complejidad de los contenidos ideológicos en la obra de arte, idea con la cual inicié este capítulo:

> Además no es siempre fácil, para nosotros, encontrar, conocer, ese contenido ideológico, ya que es necesario, para reencon-

4. *Op. cit.*, p. 155.
5. *Op. cit.*, p. 158.

trar ese contenido profundo, reconstruir el movimiento de la historia y las tendencias, discernir los elementos superados de los nuevos, lo muerto de lo viviente, lo ilusorio de lo real.[6]

Así, nos encontramos aquí con tres cuestiones, la división del trabajo, la ideología y el arte, que están constantemente relacionadas pero, en este diálogo que estoy llevando a cabo con los libros, veo que existe un sinnúmero de maneras diferentes de relacionarlas.

Ahora intentaré explicar un aspecto de la ideología dominante que es el sexismo, en relación con el arte.

Si consideramos que el arte es producto del trabajo humano y el trabajo se halla dividido de manera desigual entre las personas, si la desigualdad en la repartición del trabajo se ha dado de manera *forzada*, es preciso tomar en cuenta todas las formas en que se ha dado esta repartición: ya no es suficiente afirmar la existencia de la división entre trabajo manual y trabajo intelectual que se manifiesta en la división de nuestra sociedad en clases sociales.

Sin meterme aquí nuevamente en la discusión sobre los orígenes, ya sean naturales o sociales, de la división del trabajo por sexos, es un hecho que dentro de las divisiones que han sido impuestas por los dueños del poder no se puede seguir dejando de lado la división entre las tareas llamadas productivas y las reproductivas: las primeras a cargo fundamentalmente de los hombres y las segundas de las mujeres.

Sin embargo, el reconocimiento de la existencia de diferentes tipos de trabajo y de las características específicas de cada uno no suele ser, en general, una de las respuestas explicativas a la pregunta mil veces formulada con todo el disfraz de ingenuidad: ¿dónde está la creación artística de las mujeres?

Más bien, por efecto de la dominación ideológica, y éste es uno de los puntos de unión entre el arte y la ideología, se lleva la

6. *Ibídem.*

respuesta hacia un lado muy preciso; en primer lugar no conviene desde ningún punto reconocer la existencia de la división sexual del trabajo. La ideología se ha encargado muy bien de bordar en ese sentido: el trabajo doméstico, que el feminismo ha definido como trabajo invisible y la ideología patriarcal con el eufemismo «labores del hogar», lo llevan a cabo las mujeres porque eso es lo «natural», lo «normal» y lo «lógico».

Si no se reconoce esta división *forzada* no se puede reconocer una de las bases de la situación de las mujeres en el ámbito de la creación artística. Esta última se encontraba y se encuentra hoy como producto de la división entre trabajo manual y trabajo intelectual; pero esta división se da *fundamentalmente* dentro del grupo social que conforman los hombres, las mujeres se quedaron, como grupo, dentro del trabajo manual, en el trabajo doméstico.

Éste es el punto de partida que por efecto de la ideología no se quiere ver.

En segundo lugar, de lo que acabo de señalar se desprende que, puesto que las mujeres son inferiores y sólo sirven para realizar el trabajo doméstico, es nuevamente lógico y natural que no hayan creado artísticamente. O sea que a la pregunta formulada se responde tranquilamente: no hay arte de las mujeres porque no han sido capaces de realizarlo.

Éste es sólo un ejemplo del mecanismo de funcionamiento de la ideología en relación con el arte y las mujeres.

Se han hecho ya diversos estudios feministas y pseudofeministas acerca de la creación artística de las mujeres y quisiera trazar brevemente las dos grandes líneas que se han seguido para ello.

La primera, que quizás es la más fuerte, se aboca a la tarea del *rescate*. Parte del hecho de que la producción artística de las mujeres existe pero se desconoce y es preciso rescatarla, conocerla. Todos sabemos que hay algo que se llama Historia del Arte: y bien, en esta Historia se han olvidado incluir a las mujeres y de lo que se trataría ahora es de completarla con las listas (de todas maneras

poco largas) de nombres, géneros y estilos de *las* mujeres artistas. Esta tendencia, a mi modo de ver, no hace más que seguir mistificando la realidad: se trata de demostrar, contra la evidencia, que las mujeres sí hemos producido arte, «gran arte», y lo único que sucede es que la ideología sexista lo ha excluido injustamente de la historia.

Creo que efectivamente hay un «olvido», nada casual por cierto, de la creación femenina existente, pero el punto de partida no es intentar a toda costa un reconocimiento social de una igualdad por lo demás absolutamente irreal.

La segunda concepción parte más bien del hecho de que la desigualdad en la división del trabajo otorgó la posibilidad de que sólo una minoría dentro del sector productor masculino se haya podido «dedicar» a la creación artística y no es posible pretender que las mujeres excluidas del mundo de la producción (que conlleva una infinidad de limitaciones sociales) y reducidas al de la reproducción, hayan roto mágicamente esta realidad sociohistórica y hayan *igualmente* creado arte. Todas las excepciones no hacen sino explicar con mayor claridad la tendencia general.

Y efectivamente hay excepciones; y las mujeres, a pesar de su papel social subalterno, han entrado en el mundo de la producción artística (y en el de la producción en general) pero por la puerta trasera.

Pienso que no es posible ya seguir *únicamente* el camino que intenta llevar a la demostración de la existencia de un arte femenino igual que el masculino pero ignorado: es necesario más bien, reconocer una existencia, históricamente determinada, cuantitativa y cualitativamente subalterna.

Ahora bien, ¿se puede decir que existe un arte femenino?, ya no en términos de si las mujeres han trabajado en el campo del arte, que acabamos de señalar cómo se puede enfocar, sino más bien si lo que han hecho es *específicamente* femenino o si se trata, en cambio de arte a secas.

Parece obvio que el arte como creación individual o colectiva expresa lo que los productores *son* individual y socialmente (sus vivencias personales, su lugar en la sociedad, sus sueños, lo que son y lo que desean ser...). El o la artista crea una nueva realidad pero no a partir de la nada sino siempre en base a su visión del mundo.

Muy a menudo los teóricos y críticos consideran a la producción artística simple y llanamente como arte o bien, a lo sumo, como expresión del ser humano: el argumento de que la creación está forzosamente relacionada con lo que es el creador o creadora parece ser una evidencia tan grande, tan innegable y tan obvia que a la hora del análisis concreto esta evidencia parece pasar al último de los rincones.[7]

Pues bien, en base a esto se puede afirmar que el arte femenino existe en cuanto tal. ¿Quiere esto decir que al ser expresión de las mujeres, es necesariamente delicado, cálido, tierno y dulce?

Tanto los hombres como las mujeres *tenemos* que ser de determinada manera; se nos han dado papeles específicos a desempeñar. Las mujeres (igual que cualquier otro) están expresando a través del arte *un* mundo a partir de la manera en que han aprendido a ver el mundo. Sin embargo, las cosas no se dan de manera tan mecánica como sería de desear para los fines del análisis.

Las mujeres han creado y siguen haciéndolo de *múltiples* maneras, ya sea de acuerdo con toda la cantidad de atributos que forman parte de su ser femenino como con los atributos masculinos que, consciente o inconscientemente, pueden tender a poseer. Las mujeres expresan lo que son (lo que las han hecho ser) tanto como lo que desean ser (muchas veces hombre).

---

7. A modo de simple ejemplo elegido entre muchos que me llaman particularmente la atención porque no entiendo cómo a una autora que escribe un libro tan bello, bien hecho, lúcido y alerta sobre la condición femenina y la rebeldía o lucha contra ella, o sea el feminismo, se le puede escapar decir que Julia de Burgos (poeta puertorriqueña, 1914-1953) no era «ni mujer ni hombre, sino simplemente y sencillamente poeta». Rosario FERRÉ, *Sitio a eros*, p. 130.

El mimetismo hacia lo que representa la parte dominante es algo muy típico en los procesos de colonización. La mujer quiere ser como el hombre; el latinoamericano o el árabe como el europeo, el negro como el blanco. Las mujeres se proyectan muchas veces a través de lo que consideran mejor, superior (los valores masculinos) y los hacen propios, aunque casi siempre de manera inconsciente.

Por esto creo que no es posible descubrir a primera vista las características del arte femenino. Lo importante es intentar verlo como un *proceso social* global, con características específicas, diferentes, y no entrar en el juego de las adivinanzas en el que a menudo se nos hace caer para demostrar que el arte es arte independientemente del sexo de quien lo crea; esto es, no se trata de tomar individualidades e intentar adivinar a través de la obra si es de un hombre o de una mujer. Para caracterizar al arte femenino, por lo tanto, podemos ver que existen ciertas tendencias generales, pero no se pueden establecer normas: es preciso entenderlo, repito, en su *especificidad* pero como proceso histórico-social.

Ahora bien, hay quienes desde una perspectiva feminista han afirmado y afirman que sí es posible decir si una obra es de un hombre o de una mujer. Por ejemplo, Virginia Woolf pensaba que en la literatura la diferencia esencial no radicaba tanto en que los hombres describen batallas y las mujeres nacimientos, esto es, no radicaba tanto en los temas a tratar sino en cómo se describen a sí mismos como género; desde las primeras palabras con que se describe a un hombre o a una mujer en una pieza literaria se puede decir de qué sexo es el autor.

Para Virginia Woolf son tres las diferencias específicas de una literatura femenina: los temas, el idioma (sería preferible decir el lenguaje) y, sobre todo, esta visión distinta al describir a los personajes de género masculino o femenino.[8]

8. Virginia WOOLF, *Las mujeres y la literatura.*

Por otro lado, tenemos en el presente y en el campo de las artes plásticas opiniones tales como la de Joan Snyder[9] que afirma poder distinguir, cuando va a una exposición, qué obras son de mujeres y cuáles no.

Una vez se ha afirmado que, en efecto, existe un arte femenino *diferente* del arte masculino, el problema consiste en decir por qué, en *explicar* esta diferencia. Y es aquí donde todavía no hay consenso incluso dentro de la teoría del arte feminista.

Se ha hecho ya un esfuerzo para tratar de explicar con una visión feminista la creación artística de las mujeres. Está sobre el tapete la discusión de las características particulares. Se habla de una sensibilidad femenina específica, de un imaginario distinto, o bien de especificidades en la iconografía, de estilos femeninos. Y además de todo esto, evidentemente, se coincide en que es porque las mujeres, por su lugar específico dentro de la sociedad, tienen una visión del mundo diferente.

Se menciona frecuentemente que las mujeres tratan más abiertamente con los sentimientos y que hay una mayor tendencia a lo autobiográfico.[10]

Creo que en efecto éstas son tendencias que se pueden observar bastante fácilmente en la creación de las mujeres.

Para poder estudiar al arte de las mujeres es importante analizar tanto la realidad artística en general como las características de la condición social femenina. Es necesario partir de lo que somos y no de lo que queremos ser. Queremos ser reconocidas, queremos *ser*, y de ahí el empeño en pretender demostrar la existencia de una creación artística femenina en términos de igualdad con la masculina, pero los espejismos de nada sirven.

Al asomarnos a la historia del arte (entiéndase al discurso his-

---

9. Ver Lucy R. LIPPARD, *From the Center, Feminist Essays on Women's Art.*, p. 81.

10. Para puntos de vista feministas sobre el arte femenino, ver el libro mencionado de Lucy LIPPARD.

tórico tradicional masculino-occidental) se ve que las mujeres existimos en forma muy raquítica; frente a este hecho se dan las dos cuestiones que he señalado pero *no de manera excluyente*: por un lado la historiografía ha ignorado y desconocido lo que hay, lo que se ha producido y, por el otro, aun así hay muy poco y frecuentemente de carácter subalterno.

Al observar la producción artística puedo establecer sin temor a equivocarme que, además, se ha dado una repartición desigual de mujeres en los diferentes campos de la creación que tampoco tiene nada de casual o de natural. Es en el terreno de la literatura en donde se encuentra un mayor número de mujeres de «gran valor», ¿querrá esto decir que se hallan más inclinadas a crear en ese campo, que es un trabajo más femenino que la pintura, la música o la escultura?

El desempeño de cualquier tipo de trabajo requiere tiempo, energía, dedicación, aprendizaje. Para producir los objetos inmediatamente necesarios para la sobrevivencia es preciso que haya muchas personas que dediquen jornadas enteras de su vida a producirlos. Para el trabajo artístico también se requiere mucho tiempo, muchísimas horas de aprendizaje y dedicación, además de espacios apropiados.

Hay algunos trabajos que se pueden realizar más o menos bien dentro del espacio doméstico como, por ejemplo, la costura y, de ahí, la existencia masiva de maquiladoras. En cambio el ensamblado de automóviles es prácticamente imposible realizarlo en el hogar, requiere de un espacio apropiado.

Si se parte del hecho de que las mujeres, en términos generales, tienen como principal ocupación el trabajo doméstico y el cuidado de los hijos, el trabajo creador en el terreno de la escritura es el que resulta relativamente más fácil de combinar con el sedentarismo dentro del hogar. Además, para escribir se necesita de menos espacio y menos útiles que para otras actividades, pongamos la escultura como ejemplo.

Aun así, es innegable que las condiciones idóneas para escribir no son entre biberón y biberón o en la mesa de la cocina cuidando

el guisado. La situación deseable es la «habitación propia», de que hablaba Virginia Woolf, es decir, el espacio personal de tranquilidad e independencia mínimas para poder dedicarse concentradamente a un trabajo creador.

Y, sin embargo, como ya dije, las mujeres-excepción dentro del campo de la creación artística, la política o la ciencia han existido, pero incluso las «privilegiadas» se han visto enfrentadas con muchos más problemas sociales que los hombres para poder desempeñar su trabajo en esos terrenos. Las oportunidades socioculturales para poder trabajar en la producción, y más aún en la producción artística, son mayores para los hombres que para las mujeres. Existe la división forzada del trabajo entre los sexos y todo el peso de la ideología que la justifica, entre otras cosas, bajo el manido argumento de las diferencias naturales.

No habría que pasar por alto aquí un hecho bien conocido de todos: es frecuente que las mujeres (de las clases medias y altas evidentemente) aprendan alguna «gracia artística» como pintura, danza o música pero desde luego casi nunca para poder dedicarse a ello como trabajo sino sólo para adquirir algunas virtudes adicionales para ingresar con más ventajas en el mundo de la competencia para el matrimonio.

Hasta hoy la historia del arte se ha caracterizado por ser una enumeración cronológica de nombres de artistas y estilos. Caer en lo mismo para reconstruir la historia del arte de las mujeres será repetir los mismos errores.

En cambio, lo importante para entender de la mejor manera posible la existencia, y también la carencia de arte femenino, es analizando las condiciones reales en las que se ha producido, distribuido y consumido dentro de un espacio y un tiempo particulares.

Analizar las condiciones concretas de la producción artística femenina a lo largo de la historia significa poner especial atención, en primer lugar, a la situación socioeconómica de las mujeres que han producido y de ahí derivar el tipo de producción. Es preciso

observar el medio familiar, la vida cotidiana femenina, en una palabra, el espacio específico de las mujeres.

Será necesario, también, estudiar las características particulares que tiene la distribución de esa producción artística. La cuestión de la distribución ha sido siempre un proceso complicado, en cada época histórica por razones diferentes pero en general relacionadas con los intereses (ideológicos, económicos) de los grupos en el poder; pero para las mujeres esta tarea ha sido doblemente difícil.

Doblemente difícil, digo, por el hecho de que es más difícil el acceso a la creación misma; si existe todo un conjunto de problemas que limitan la producción, similares barreras se dan a nivel de la distribución, tanto de tipo social como de carácter personal, íntimo. Distribuir significa socializar. Y no se quiere socializar algo que se considera carente de valor. Esta desvalorización opera desde dentro, desde las propias mujeres que producen y desde el exterior: no se quiere socializar una producción que se realiza «a pesar de todo» y contra lo establecido.

Aquí me parece interesante mencionar la visión de la escritora Marguerite Duras a propósito de un aspecto relacionado con la distribución y el consumo, que es la crítica, porque su afirmación representa otra vuelta del tornillo. En una entrevista hacía referencia a la discriminación que ha sufrido su obra por parte de los críticos por el hecho de ser escrita por una mujer:

> Ellos (los críticos) dicen que no es verdad, pero es verdad. Pero la misoginia es buena, es positiva para las mujeres. Sí, no lo dude, la misoginia recubre una indiferencia que es positiva para nosotras. Nos permite estar al margen, no entrar en el juego masculino, que es un juego por el poder.[11]

---

11. Ana M.ª MOIX; «Margerite Duras» en *El País-Libros*, Barcelona, Año IV, No. 271, domingo 30 de diciembre de 1984, pp. 1-2.

Para incursionar en el estudio del consumo hay que tomar en consideración ciertas constantes generales que se dan en función de los patrones ideológicos dominantes en una cultura.

Es preciso no olvidar que la historia de la producción, la distribución y el consumo de la creación artística femenina ha estado sellada por los mismos problemas a que se enfrenta el creador hombre en un mundo dominado por los intereses de las clases y los grupos con poder.

Cuando los campesinos quieran escribir tendrán muchos más problemas concretos determinados por su clase, por la división del trabajo, que los burgueses. En la Edad Media, en Europa, si se quería crear contra los intereses de la Iglesia católica dominante esto representaba un grave problema. O en un país como la Unión Soviética, durante el stalinismo, romper con el realismo socialista, no era una tarea fácil. O si la producción artística en el mundo capitalista impugna de alguna manera al sistema, tendrá problemas para trascender los marcos de la marginalidad.

Pero las mujeres, además de encontrarse inmersas en todas estas contradicciones, se enfrentan con otra muy específica: su condición de opresión determinada por su sexo que se plasma en una obra diferente.

Arte y feminismo

Existen diversas maneras de buscar las constantes en la creación femenina para mostrar su especificidad. Una es el análisis de la condición sociohistórica de las mujeres en general y de las mujeres que producen arte, en particular. Otra es el análisis de las constantes dentro de la creación misma. La forma de expresión, el lenguaje: en algunos casos se ha usado también el análisis psicológico. Hay ya varios trabajos muy importantes que se abocan a estudiar el arte de las mujeres desde alguna de estas perspectivas.[12]

12. Ver bibliografía.

Ahora, un trabajo interesante a realizarse sería un estudio desde una perspectiva múltiple, esto es, hacer un análisis de la creación artística femenina tomando en consideración *todos* los elementos que entran en juego: el contexto socioeconómico e histórico, la psique, las formas de expresión y lo que es expresado.

La relación entre arte y feminismo se puede dar tanto a nivel de la teoría como de la práctica. Teóricamente significa el estudio y la comprensión de la historia del arte en general y dentro de ella de la creación femenina con el enfoque que he apuntado para entender los procesos artísticos de las mujeres.

En cuanto a la práctica artística he podido ver que es posible la creación feminista de dos maneras; una que se podría llamar involuntaria y otra voluntaria (o inconsciente y consciente). Quisiera hacer especial hincapié en este espacio, en la relación que se da entre la creación artística de las mujeres y el feminismo y no me refiero, por lo tanto, a toda producción femenina. No quisiera que se confundiera femenino y feminista.

Dentro del arte femenino existen, sin lugar a dudas, innumerables ejemplos de obras que lejos de representar una impugnación implícita o explícita de la opresión femenina, glorifican su subalternidad. De la misma manera que dentro de la producción artística masculina hay obras que representan una contribución importante para la lucha feminista.

El arte feminista no significa que se le dé un contenido político al arte que «normalmente» no lo tiene; toda creación artística *tiene* un contenido político, de la misma manera que tiene elementos de la ideología dominante. El arte apolítico no existe. En general se trata de presentar como arte apolítico el más cargado de ideología. Lo mismo que sucede con la ciencia que se presenta como «objetiva» neutra, libre de toda contaminación ideológica y política.

El arte feminista es una creación con un contenido político distinto a otros y que se enfrenta, por ello, con los valores de la ideología dominante.

El arte feminista involuntario es aquel que de una manera u otra expresa la situación de opresión de las mujeres. Puede no impugnarla directamente, pero el hecho de expresarla sin reivindicarla o mistificarla es importante para conocer la realidad.

El arte decididamente feminista que no es meramente casual o instintivo sino que responde a una necesidad bien consciente, es el que parte de lo que son las mujeres y no quieren ser: representa una impugnación voluntaria de la realidad. La conciencia feminista puede manifestarse como crítica, como impugnación o incluso puede, a través de la producción de arte, poner en práctica formas de lucha por transformar una situación no deseada: la opresión.

El concepto arte feminista todavía incomoda y, sin embargo, no tiene mucho de excepcional. Algo similar se da para otros grupos sociales y creo que incomoda menos. Tenemos el ejemplo de la poesía negra como aquella que expresaba la negritud (como concepto opresivo y también reivindicable); tenemos el arte chicano que es expresión de una especificidad opresiva y una defensa de la especificidad, de la diferencia.

No me refiero aquí a lo que debería ser el arte feminista sino única y exclusivamente tomo en consideración lo que ya existe. Hay una buena cantidad de ejemplos de obras feministas en todos los campos del arte: cine, literatura, artes plásticas, teatro, fotografía, danza...

Un punto que queda, evidentemente, abierto a la discusión, interminable discusión, el es de los parámetros con los cuales valorar las obras, ¿se trata de gran arte, de arte menor, de arte marginal o subalterno o incluso contracultural? Pero esto nos lleva directamente al terreno de la valoración artística que es, sin duda, otro problema actualmente recuestionado desde muchos ángulos.

Las mujeres que trabajan en la creación artística feminista llevan a cabo una lucha constante de carácter ideológico y político, tanto a nivel de lo que se ha llamado el contenido como de la for-

ma. Están estructurando *nuevos lenguajes* con todo lo que este concepto implica.

Por otro lado la relación entre arte y feminismo puede darse de una manera un tanto indirecta. Esto es, actualmente después de quince años de haber resurgido el feminismo a nivel mundial las y los artistas han recibido su influencia de manera voluntaria o involuntaria. Las ideas del feminismo se han «colado» en las conciencias y han influido en el proceso de producción artística. Es interesante al respecto el libro *On Gender and Writing* editado por Michelene Wandor pues muestra diferentes maneras en que el feminismo ha influido en varios escritores de lengua inglesa.

El feminismo viene a modificar la concepción del mundo en su lucha contra la ideología dominante. Los y las artistas en contacto con el feminismo han transformado su percepción de la realidad, algunos de sus valores. Pero, esta influencia es muy variada y variable. Va desde haber provocado cambios muy concretos a nivel de su vida cotidiana que, por lo tanto, se manifiestan en el proceso de producción, o bien se trata de la apertura de pequeñas ventanas en el edificio ideológico de los y las artistas, pero que a su vez también modifican de alguna manera las obras. Ha influido en la forma, en el contenido, a veces en uno, a veces en otro, a veces en ambos.

Hay otra cosa que no quiero dejar de mencionar aquí por parecerme bastante recurrente cuando se habla de la expresión femenina. En múltiples ocasiones se hace referencia a una forma que parece típicamente femenina: la cólera.

Pienso que, en efecto, el punto de arranque de cierta creatividad de las mujeres ha sido por medio de la cólera, de la ira. Es un aspecto común de expresión femenina en rebeldía (no necesariamente con carácter del todo feminista) y donde más claramente puede verse es en la escritura.

Se trata de un estado de ánimo ante la realidad que se traduce en una forma de expresión.

Frente a este hecho hay quienes piensan que es un defecto de las mujeres: que puede estar muy bien como arranque, como motivación pero que luego representa una limitación para la creatividad.[13]

La voz con la que hablan muchas mujeres en el terreno de la creación y que por lo tanto se puede señalar como una de las características generales de la expresión femenina es colérica/agresiva y quienes lo ven como una gran limitación piensan que si las mujeres fuéramos capaces de crear con calma, con sensatez, seríamos mejores.[14]

La cólera es una de las formas de manifestar el descontento, la insatisfacción ante un mundo injusto. Es fácil imaginar que si el mundo fuera más justo las mujeres se expresarían con más calma y serían mejores porque el mundo sería mejor, no por la calma o la sensatez en sí.

La seguridad en una misma es indispensable para el éxito, afirma Patricia Spacks. Y añade que el hablar de subalternidad o inferioridad femenina forma parte del autodesprecio ideológico inculcado.

Yo creo, en cambio, que el hecho de ser plenamente conscientes de nuestra subalternidad forma parte de la lucha contra ella, es parte de la rebeldía.

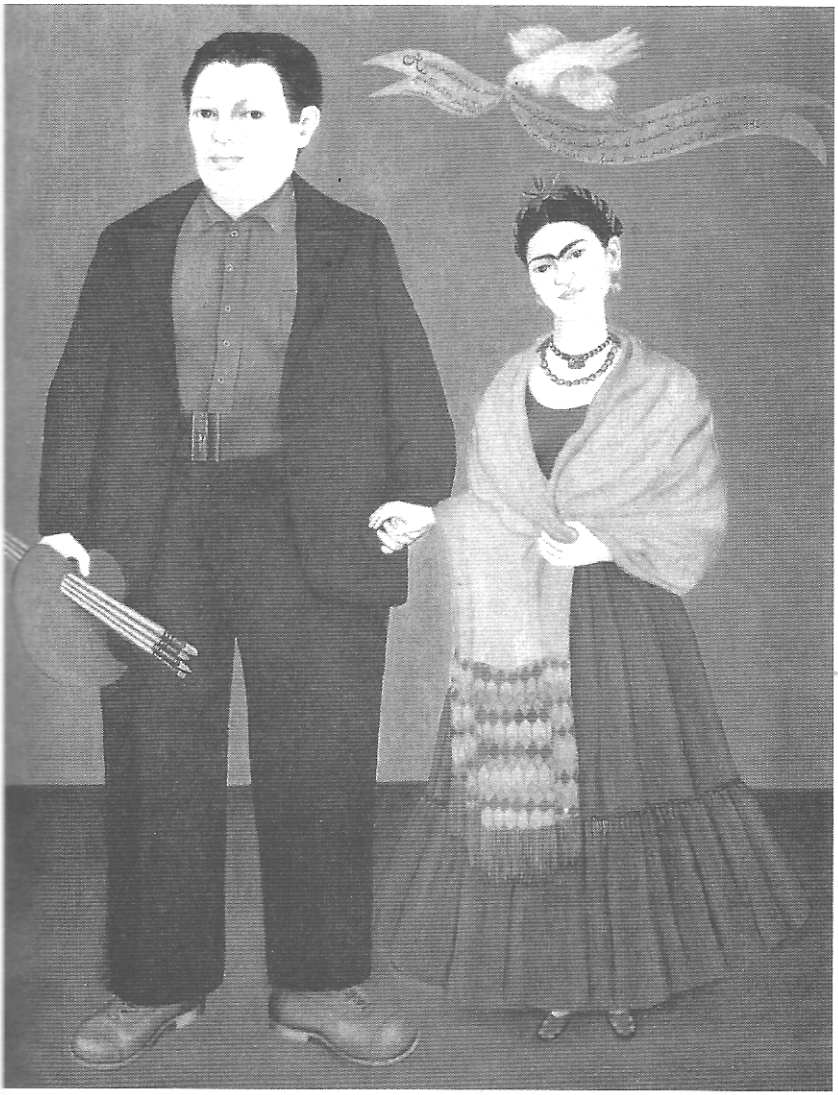
La importancia de decir no

A primera vista parecería que es una posición feminista importante aquella que se dedica a rastrear la historia política, económica, artística o científica para mostrarnos la presencia *significativa* de las mujeres tanto en el pasado como en el presente.

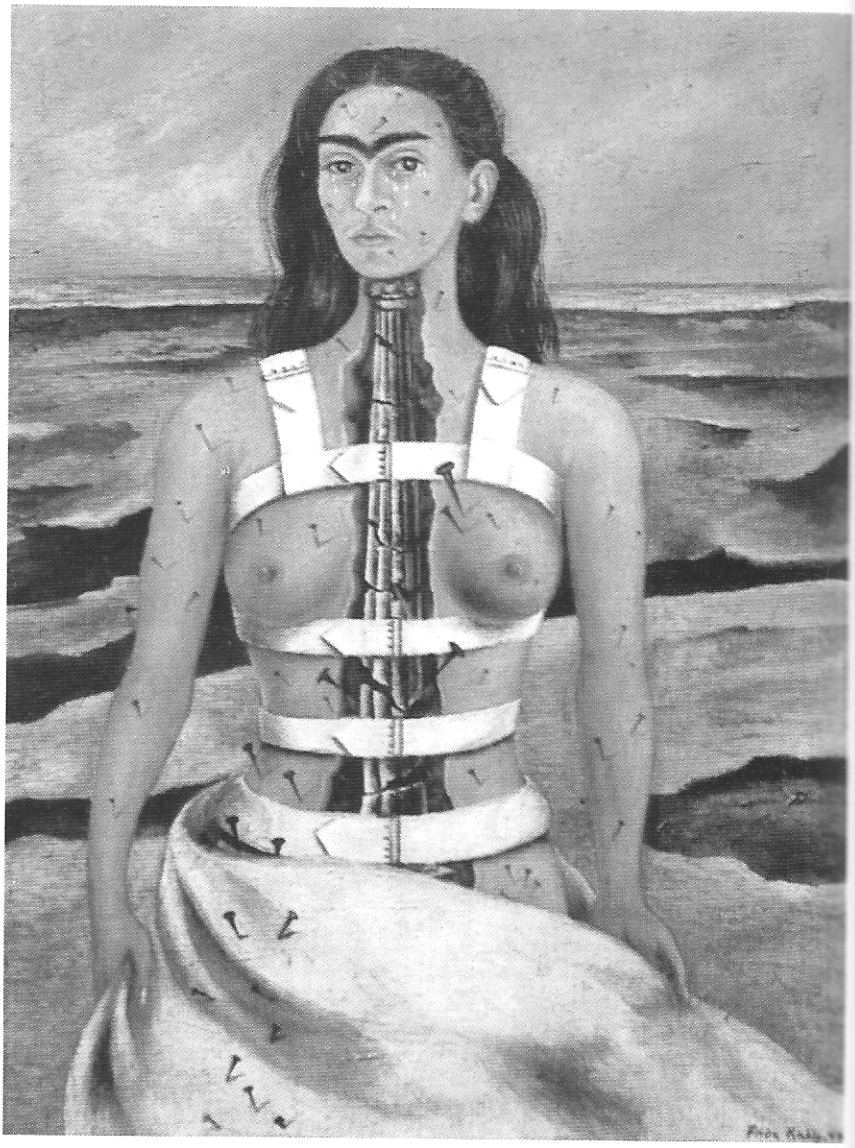
A manera de esquema el discurso que se nos presenta es el siguiente:

---

13. Vgr. Patricia SPACKS.
14. Patricia SPACKS citando a Virginia WOOLF. Rosario FERRÉ, *Sitio a eros*.

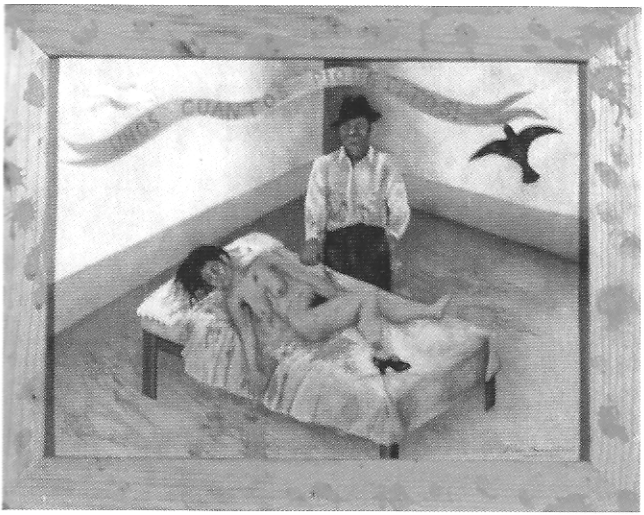


FRIDA KAHLO, Frida y Diego Rivera (1931).



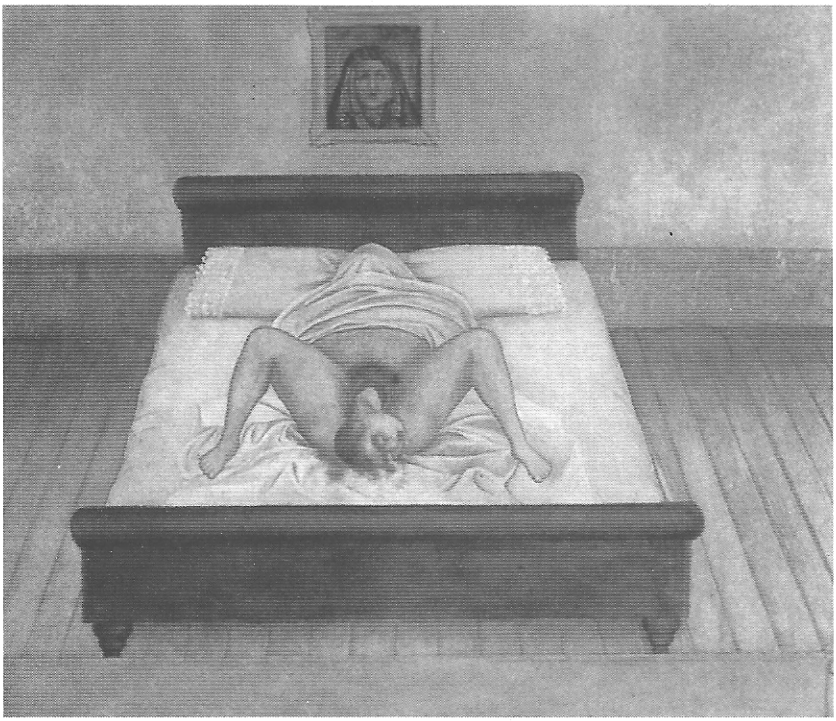
FRIDA KAHLO, La columna rota (1944).

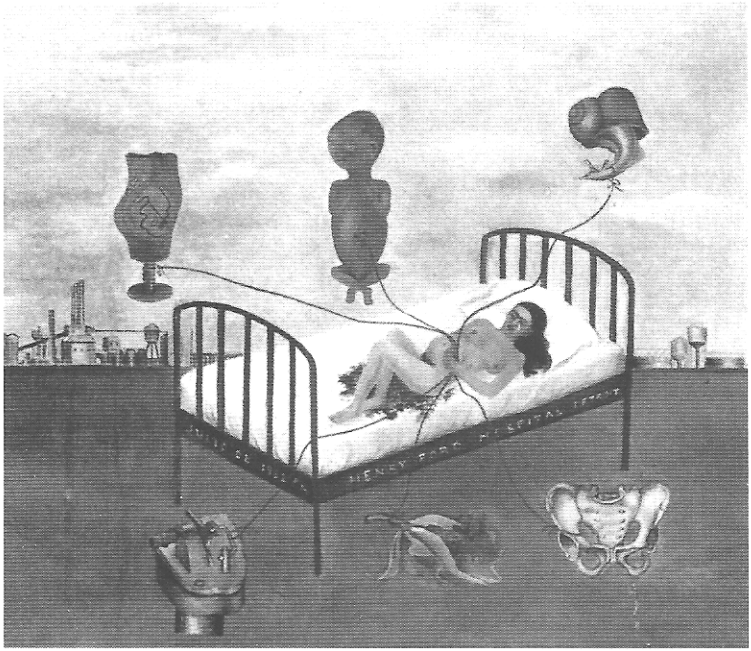
FRIDA KAHLO, Las dos Frida (1939).



FRIDA KAHLO,Unos cuantos piquetitos (1935).

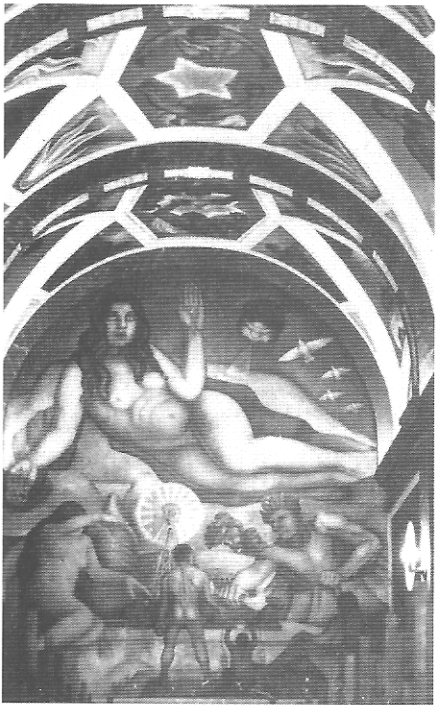
FRIDA KAHLO, Mi nacimiento (1932).





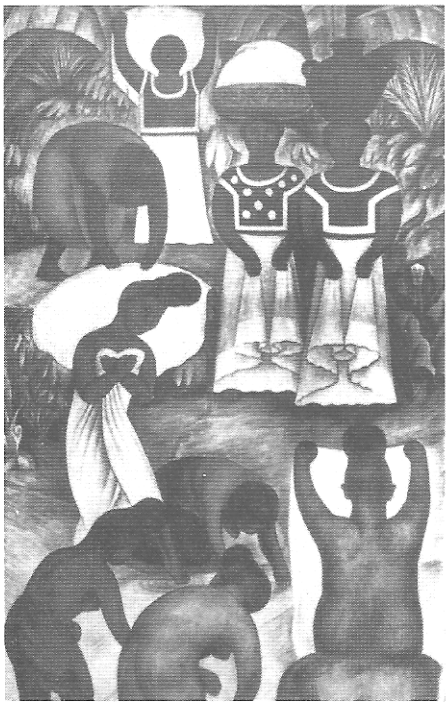
FRIDA KAHLO, Hospital Henry Ford (1932).

FRIDA KAHLO,
Dos desnudos
en el bosque (1939).



DIEGO RIVERA, La tierra liberada (Escuela Nacional de Agricultura, Chapingo, 1926-1927).

DIEGO RIVERA,
El México moderno
(Palacio Nacional, 1929-1935).



DIEGO RIVERA, Mujeres lavando y bañándose (Secretaría de Educación Pública, 1923-1928).

1. Las mujeres siempre hemos desempeñado un papel importante en la producción social.

2. Las mujeres siempre hemos *destacado*, si bien minoritariamente, tanto en el arte como en la ciencia.

3. Las mujeres hemos participado siempre en las luchas sociales y en los movimientos políticos a lo largo de toda la historia; incluso hemos detentado el poder político, aunque también mucho menos que los hombres.

4. A pesar de todo lo anterior, las mujeres nos hemos responsabilizado siempre del trabajo doméstico y de la socialización de los hijos, o quizá sería mejor ponerlo a la inversa, *a pesar* de esto último, las mujeres no hemos estado ausentes de la historia.

Un ejemplo de esta corriente sería Alejandra Kollontai, en su libro *Mujer, historia y sociedad* después de abocarse a la ardua tarea del rescate, después de esforzarse por mostrar la presencia importante de las mujeres a lo largo de la historia, acepta que en épocas anteriores al capitalismo el trabajo de las mujeres era secundario.

> En las fases de desarrollo más avanzadas del capital, la mujer ya no es pues solamente un complemento vivo y un apéndice de su marido. Ha dejado de ocuparse solamente del trabajo improductivo, y por eso puede considerar el fin de su esclavitud milenaria (p. 141).

Resulta evidente la contradicción que implica intentar demostrar la participación enorme de la mujer en épocas anteriores al capitalismo para acabar diciendo que siempre no eran tan importantes; además, me interesa subrayar el hecho de que para ciertas posiciones, aún hoy en día, lo más importante para acabar con la opresión de las mujeres parece ser la doble jornada de trabajo: el trabajo asalariado y el trabajo doméstico.

¿Adónde nos lleva una visión como ésta? Es necesario decir que sin duda se plantea el problema acerca de la condición de opre-

sión de las mujeres. Y resulta a todas luces imprescindible para la lucha de las mujeres conocer cuál ha sido su situación particular en cada época histórica y en las diversas sociedades.

Ahora bien, lo que me preocupa, como decía al principio, es el *énfasis* que se pone en demostrar que las mujeres hemos actuado socialmente en todas las esferas. La intención puede ser buena: demostrar que las mujeres no somos biológicamente inferiores, que somos igualmente capaces y demostrar también que a pesar de la opresión no hemos sido en la historia un cero a la izquierda. Pero, me inclino a pensar que un enfoque como éste puede traducirse en una nueva arma para el sexismo. Me recuerda al mismo perro con collar nuevo.

Tengo ante mis ojos, por ejemplo, un folleto publicado aparentemente en México (no tiene fecha ni pie de imprenta) que es el número uno de la colección titulada «La mujer en la lucha obrera»; se trata de una parte del libro *Los ferrocarrileros* de Mario Gill. En la contraportada se puede leer:

> Esta colección que se inicia con el presente trabajo pretende difundir la importante y destacada participación de la mujer en la lucha de la clase obrera en México.

Y más adelante añaden:

> Al mismo tiempo estas valientes mujeres nos mostrarán que la verdadera liberación de la mujer se encuentra en su labor activa y decidida al lado de sus esposos, hermanos o hijos...

Eso es. Las mujeres siempre hemos tenido un papel «importante y destacado» y siguiendo ese mismo camino junto a los esposos, hermanos o hijos obtendremos la «verdadera liberación». Quédense donde están —se nos dice— lo han hecho muy bien hasta ahora y si siguen así algún día obtendrán el gran premio de la liberación. Y hay quienes lo creen.

Éste es sólo un pequeño ejemplo de los muchos con que se nos bombardea permanentemente. No se cansan de darnos sus mejores recetas.

Si el *acento* está puesto en mostrar la participación de las mujeres a lo largo de la historia, ya sea en forma masiva como fuerza de trabajo en el campo, en el artesanado, en la industria, en los movimientos sociales o individualmente de manera destacada en la ciencia, en el arte, en la política, se puede fácilmente deducir que puesto que la posibilidad real de la participación social femenina existe, las mujeres que no entran en la esfera de la producción o que no destacan en cualquier otra esfera es o bien porque no son lo suficientemente capaces o porque no quieren.

Esta inferencia quizá parece extrema pero recuérdese, por ejemplo, que el hecho de resaltar el origen indígena y pobre de un presidente de la República como Benito Juárez, no es nada casual. El mensaje es claro. Cualquier indígena pobre en México, si se lo propone, si quiere (es una mera cuestión de voluntad individual), puede llegar a ser presidente del país. Esto es, ser pobre y ser indio no es ningún impedimento social; no existen las barreras de clase y de raza. Y tampoco hay que olvidar la existencia de Doña Josefa Ortiz de Domínguez: ejemplo por excelencia de la mujer-*esposa* «importante» en la historia que nos muestra y demuestra que tampoco hay barreras de género.

Es necesario rescatar lo que hemos hecho las mujeres, pero hay que hacerlo de tal manera que no pueda dar lugar a que se interprete la historia en forma equívoca. Hay que reinterpretar la historia, no simplemente revisarla para rescatar y resaltar la participación femenina.

Reinterpretar la historia significa escribirla con una visión distinta; significa que los mismos hechos son explicados a partir del reconocimiento de la opresión de las mujeres y de su subalternidad.

En efecto, la historiografía dominante es siempre la de los vencedores. Pero en este caso no puedo decir que necesitamos la visión

de los vencidos porque las mujeres nunca «ganamos», luego entonces no podemos ser las «vencidas»; simplemente somos como la cara oculta de la luna, necesitamos conocerla. Necesitamos conocer la visión de las mujeres que no significa completar, rellenar las lagunas de la historiografía dominante machista, eurocentrista, positivista o idealista; no se trata de usar el mismo ojo de la cerradura, el mismo encuadre, la misma toma sólo que enfocando también ese segundo plano (en donde están las mujeres) que estaba fuera de foco. Se trata más bien, de que otro sujeto, la mujer, tome en sus manos la cámara y, con otra visión, *muestre* lo que en realidad hace ese segundo plano que estaba fuera de foco y no se veía; es hacer visible lo hasta ahora invisible pero mostrando la subalternidad y no creando un nuevo mito basado en la gran importancia de lo no tan importante; no se trata simplemente de revalorar lo hasta ahora desvalorizado sino de mostrar el porqué y el cómo de lo desvalorizado.

Se nos afirma que se trata de ir a lo real desde lo aparente; la mujer no aparece en la historiografía pero está ahí, es sólo cuestión de integrarla en la historiografía porque de la historia no ha estado nunca ausente. Esto nos lleva a construir una apariencia de la mujer presente en la historia que nos hace negar lo real: la mujer ha estado ausente de lo significativo de la historia y lo poco presente que ha estado ha sido «olvidado» por la historiografía porque *su* historia ha sido por milenios la de parir, criar, lavar, limpiar, preparar la comida, cuidar de los demás. No es de ninguna manera posible negar el papel *fundamental* que ha desempeñado para la vida, para la sobrevivencia que es la condición necesaria para la historia, sin ella no habría historia. En la historia de la vida cotidiana la mujer tiene un papel *significativo*, pero en los procesos que han determinado el curso del desarrollo, de la evolución y las revoluciones del género humano, de las creaciones fundamentales que han determinado la vida social en el planeta, la mujer ha sido la gran ausente; los varones han hecho la historia, para bien y para mal. La historia de las mujeres es otra.

Fue un gran avance el hecho de poner de manifiesto el papel de la división social del trabajo entre varones y mujeres. El marxismo descubre la importancia del trabajo y la creación de valor, señala la relación entre la historia de la división social del trabajo y la opresión de la mujer. Esto fue fundamental para el feminismo.

Pero no es posible explicar el origen y la historia de la opresión femenina *únicamente* con base en las relaciones de producción (ni aún ampliando o modificando el concepto de relaciones de producción).[15] Hay que evitar una explicación mecanicista que no permite entender la complejidad y la multiplicidad de contradicciones que intervienen en los procesos de dominación hacia las mujeres.

Si las premisas sobre el origen y el desarrollo de la condición de la mujer son deficientes, obviamente la conclusión será falsa: al cambiar la estructura económica más o menos automáticamente debe desaparecer la opresión femenina. Por otro lado, si simplemente decidimos que las mujeres no han estado ausentes de la historia sino sólo de la historiografía se «completa» esta última y ya está.

Ante esto he pensado que es muy importante decir no. Hay que aprender a decir no aún a riesgo de parecer que se adopta un espíritu de contradicción necio. Es importante decir no para poder construir el sí sobre nuevos cimientos.

Resumiendo algunas de las principales ideas, porque me interesa subrayarlas, diré que para entender la relación sexismo-arte es preciso tomar en consideración, en primer lugar, que el arte es producto del trabajo humano y éste se encuentra dividido en forma *desigual* entre las personas, que existe una división forzada del trabajo entre los sexos y que, *por lo tanto,* las mujeres quedaron «encargadas» del trabajo doméstico y, si se podía evitar, sólo de él, y lo evitaron en gran medida pero *no* total y absolutamente.

---

15. Para una caracterización diferente de las relaciones de producción de las mujeres, ver: Christine DELPHY, *Por un feminismo materialista.*

En segundo lugar, viene la «explicación» ideológica ante esa situación: las mujeres no han creado arte igual que los hombres porque no son capaces.

Ahora bien, el arte que han producido las mujeres es arte específicamente *femenino*; con esto no quiero decir que tenga que ser necesariamente una expresión con las «cualidades femeninas» archiconocidas.

La especificidad se puede ver de dos maneras principales:

a) Se analiza la condición sociohistórica de las mujeres en general (como grupo) y luego de las que producen arte para ver qué producen desde el lugar *específico* en que están situadas en el mundo; lo cual no es más que *mostrar* lo obvio, pero necesario.

b) Se analizan las constantes dentro de la obra misma, tanto las formas de expresión como la temática.

En el caso del análisis concreto de la obra de Frida Kahlo que llevaré a cabo enseguida intentaré tomar en consideración estos dos aspectos.

El arte femenino y el arte feminista no son la misma cosa. El arte feminista es el que representa una lucha, una rebeldía (voluntaria o involuntaria) en contra de la condición subalterna de las mujeres. Y es muy importante volver a señalar que el arte feminista tiene un contenido político específico, pero que todo arte tiene un contenido político e ideológico, la única cuestión es que varía la política de que se trata.

Reconocer la subalternidad e incluso la inferioridad social de las mujeres no representa una desvalorización ideológica aprendida sino el primer paso para luchar contra ella, es el primer escalón de la rebeldía.

Dado que la historia, y más aún la historiografía, son profundamente androcéntricas y sexistas es necesario hacer una relectura y una reescritura de la historia para conocer realmente el papel de las mujeres. Pero no se trata de intentar (en vano creo yo) demostrar que las mujeres hemos sido las estrellas de la película, los ge-

nios incomprendidos, sino para mostrar el papel que desempeñaron aún cuando éste fuera de segunda. Hay que reinterpretar la historia, no simplemente añadirle, agregarle las ausencias, porque la mujer ha sido *la gran ausente* de la historia.

Esta afirmación forma parte de un cúmulo de noes que hay que pronunciar: no, las mujeres no hemos participado, en pie de igualdad con los varones, en la construcción del mundo en que vivimos; no, no hemos creado arte igual que los varones; hemos estado ausentes de la toma de decisiones que ha cambiado significativamente el curso de la humanidad; el hecho de decir no, ayudará a destruir mitos que impiden la construcción del sí, la construcción de la nueva identidad femenina.

III. IDEOLOGÍA Y POLÍTICA EN FRIDA KAHLO Y DIEGO RIVERA

Ideología y política en Frida Kahlo

En esta parte no pretendo una *interpretación* de la obra de arte, de la obra de Frida Kahlo (1907-1954), sino que, como diría Pierre Macherey,[1] me permito una *explicación* de algunos elementos de su obra. No quiero añadir ni quitar nada al objeto ahí presente gracias a una interpretación «correcta» de lo que la artista quiso decir, de lo que dijo. Mi interés radica en explicar, a partir de la obra de Frida y de su contexto, algunas cuestiones que, desde mi punto de vista, son quizá más importantes para entender el proceso ideológico que para entender a la obra en sí; no intento pues, explicar el arte (tarea a la que se dedican las y los críticos), quiero, sin embargo, a partir del arte, explicar algunos mecanismos de la ideología.

¿Por qué hablar, entonces, de Frida Kahlo? Porque la obra de Frida me encanta, así de simple; me impresionó particularmente desde que ví el primer cuadro. Es de las pocas obras plásticas que me hacen estremecer, que me hacen experimentar fuertes sensaciones entre las que domina el placer; a veces porque lo que veo me parece bello, a veces triste, a veces... Pero aquí cabe recordar la

1. Citado por Susan Sontag en *Against Interpretation*.

definición que he dado del arte como una forma de conocimiento que no llega *únicamente* a la razón sino también toca, en gran medida, las fibras sensibles. Me gusta la obra de Frida porque *me dice*, me comunica muchas cosas de todo tipo; sería una mentira si dijera: me gusta porque sí.

¿Cómo abordar el análisis de una obra y de una vida tan conocidas y de las que se ha hablado tanto?

Al recorrer las páginas que sobre Frida se han escrito se encuentran varias constantes. La que me llama más la atención es que coincidan en hacer referencia a que en el caso de Frida Kahlo su vida y su obra son absolutamente inseparables, que forman un todo, una unidad. ¿Es que es ésta una excepción? ¿Qué hay en ella que conduce a tal afirmación?[2] Creo que es lo *obvio* tratándose de Frida Kahlo, de la relación vida-obra lo que lleva a afirmar lo anterior. ¿Es quizá una constante en la obra de las mujeres?, o mejor aún, ¿es una característica la unidad de la vida, la no separación entre la vida y y la obra?

En realidad, la idea de la separación entre la vida y la obra no es más que parte de la concepción burguesa dominante de dos esferas separadas: el trabajo o esfera pública y la vida personal o privada. La creación artística es el producto del trabajo y por lo tanto debe pertenecer a la esfera pública; pero dado que las mujeres, en términos generales, se hallan consagradas a la esfera privada, al universo de lo doméstico, esta situación ha hecho que se encuentren más cercanas al mundo de los sentimientos, de las emociones, del cuerpo, de lo que se ha dado en llamar la *vida*, de ahí que se haga la afirmación de la unidad entre vida y obra.

Frida Kahlo y Diego Rivera se encuentran innegablemente vinculados. Múltiples son los puntos comunes de su proceso artístico, los puntos de vista compartidos y también las diferencias.

---

2. Ver por ejemplo, O. DEBROISE, *Figuras en el trópico...*, p. 166.

Me interesa hablar de ambos, por un lado, por la relación que existía entre ellos, sin duda por haber convivido y haberse amado durante veinticinco años; pero, por otro lado, por representar, en cierta medida y en cierto sentido, estereotipos de hombre y mujer que aun con su singularidad artística y la singularidad de los «personajes» mujer y hombre que cada uno «representó» en la vida, me servirán para ejemplificar algunas manifestaciones de la ideología dominante y de la lucha contra ella.

Hay que verlos, asimismo, como seres políticos y echar una mirada crítica a la concepción de lo político en una y en otro y confrontarlo con lo ideológico.

El aspecto más político en la obra de Frida es justamente lo personal. Ella se lamentaba de que su obra no era política, de que no era combativa; evidentemente el concepto de lo político para ella era el concepto tradicional: «Mi pintura no es revolucionaria, para que me sigo haciendo ilusiones de que es combativa. No puedo.»[3]

O bien pensaba, ya hacia el final de su vida, cuando se puso a pintar algunos cuadros en donde aparecía Marx, banderitas, consignas, palomas de la paz, o el retrato (inacabado) de Stalin, que éste era el verdadero «realismo revolucionario» que respondía a las líneas trazadas por el Partido Comunista.[4]

La concepción que ella tenía de la política es finalmente ideológica; es la concepción dominante mil veces cuestionada por el feminismo en los últimos años. Lo político no es solamente lo público referente al poder del gobierno o el Estado de un país; lo personal también es político porque la práctica del sometimiento o de intentar conquistar o de mantener el poder es vivida por las personas, por cada quien, cotidianamente, porque en las relaciones interpersonales siempre se da una relación de poder. Infinidad de ideas, sentimientos o sucesos personales son parte integrante

3. R. TIBOL, *Frida Kahlo, una vida abierta*, p. 132.
4. H. HERRERA, *Frida, A Biography ot Frida Kahlo*, p. 398.

del sistema de poderes en el que vivimos, tienen que ver con lo político.

Gran parte de la obra de Frida es la visión de sí misma. Ella es el sujeto que pinta y el sujeto pintado. Expresa lo que siente, lo que ve, lo que piensa de sí y de lo que la rodea de cerca; o incluso, quizás haya que decir que expresa también lo que quiere sentir, lo que quiere ver y lo que quiere pensar.

¿Se puede decir por ello que su obra es más subjetiva que la de Diego Rivera, por ejemplo? Pienso que el grado de subjetividad no depende del objeto representado, así se trate de uno mismo, sino de cómo se expresa. Toda expresión plástica «realista» (para usar la etiqueta cómoda que todavía permite entendernos) —y creo que tanto Frida como Diego se inscriben dentro de lo que se ha llamado realismo— tiene una parte subjetiva y otra objetiva, independientemente del objeto que se esté representando. Tan subjetiva puede ser la visión de la historia de México de Diego como los autorretratos de Frida.

Es interesante ver la concepción que tenía Diego del arte de Frida; Diego Rivera, el pintor social por excelencia, decía:

> La expresión personal de esos hechos y sentimientos hasta lo óseo de la verdad, hacen que la referencia a ella misma, por su exactitud e intensidad, llegue siempre al plano y la extensión universales y a tener un papel social que nos atreveríamos a llamar poéticamente didáctico y rigurosamente dialéctico.[5]

Esta comprensión de lo personal como político, como social, parece que no la tenía la propia Frida de su arte y, sin embargo, su pintura es un *desafío* constante, es una *irreverencia* ante los valores de la ideología dominante. Se permite el lujo, desde su condición social de mujer, de expresar sin miramientos su visión de la vida y

5. R. TIBOL, *op. cit.*, p. 96.

de la muerte, con sangre, ese líquido tan cercano a la vida cotidiana de las mujeres, pero proscrito de la sociedad y del arte. Se permite pintar cosas «prosaicas» como abortos, partos, amamantamientos, suicidios, accidentes y también, de manera aparentemente ingenua, a veces perdidas entre muchas otras cosas, como en el cuadro «lo que el agua me dio» (1938), se permitió pintar a dos mujeres desnudas juntas; o incluso en un primer plano como en «dos desnudos en el bosque» (1939). Todo esto es una irreverencia y significa combatividad.

Por otro lado, es fácil darse cuenta de que a Frida le cuesta mucho concebirse como pintora. Tiene necesidad de pintar y pinta, tanto para expresar lo que le pasa por la cabeza como para poder vivir de un oficio. Pero su arte no está antes que todo lo demás (como en el caso de Diego y de tantos artistas hombres); Bertram Wolfe afirma incluso que para ella lo primero era Diego.[6]

Frida no vivió para pintar, más bien pintó para vivir:

> La pintura me completó la vida. Perdí tres hijos y otra serie de cosas que hubieran llenado mi vida horrible. Todo eso lo sustituyó la pintura.[7]

El arte como sustituto de los hijos; fue pintora porque no fue madre, ¡el auténtico y único destino de toda mujer! Esto es algo que se dice y se oye con mucha frecuencia, pero además de ser una realidad, ya que la división del trabajo entre hombres y mujeres hace que, en efecto, las mujeres que son madres *tengan* que consagrarse a ello y se vean más o menos forzadas a alejarse de otras actividades creativas, además de esto, digo, es también un juicio ideológico; la ideología se encarga de hacer creer que quien no puede (o no quiere) ser madre debe rellenar su vida vacía y sin

6. H. HERRERA, *op. cit.*, p. 108.
7. R. TIBOL, *op. cit.*, p. 56.

sentido con otra actividad, la creación artística, por ejemplo. Por eso Frida, sellada por esta concepción ideológica se expresa así.

Pero si bien se pueden observar en Frida actitudes ideológicas, el significado global de su obra es su atentado a la ideología dominante. Esto es así por pintar «cosas de mujeres», cosas prosaicas, vulgares.

De los textos escritos sobre Frida he ido entresacando una serie de datos que, al verlos todos juntos, me llevan a preguntarme si tienen un significado muy especial, si son importantes en la conformación de la identidad de la mujer. Si la fuerza de Frida Kahlo proviene de ahí.

En primer lugar, quiero mencionar la relación con su padre quien, al parecer, la prefería sobre sus otras hijas. El padre era un pintor aficionado dedicado a la fotografía. Se ha hablado ya mucho del hecho de que cuando el padre practica alguna de las artes (aunque esto obviamente no quiere decir que sólo suceda con el arte) influye de manera directa en los hijos.

Este dato puede ser interpretado o explicado de múltiples y muy complejas maneras desde el punto de vista psicoanalítico pero no es esa mi intención, sólo quiero señalar esa cercanía con alguien del sexo opuesto, que es el padre y que, además, pinta.

Por otro lado, parece ser que Frida de pequeña tenía juguetes considerados tradicionalmente de niño, ella misma dice: «Mis juguetes fueron los de un muchacho: patines, bicicletas.»[8]

Cuando entra en la preparatoria y se junta con un grupo, «Los Cachuchas», éste era «un grupo de muchachos cuyo único miembro femenino era yo».[9]

En algunas fotos de 1926 se puede ver a Frida vestida de hombre; en realidad no he podido saber cuál era la razón por la cual algunas veces se vestía así, si por afán de disfrazarse, por jugar, o

8. R. TIBOL, *op. cit.*, p. 38. H. HERRERA, *op. cit.*, p. 15.
9. R. TIBOL, *op. cit.*, p. 40.

para llamar la atención de alguna manera, ¿y por qué precisamente con traje de hombre?[10] Olivier Debroise en el libro citado[11] habla del rostro algo viril de Frida y a Hayden Herrera le parece que Frida de joven se ve como un marimacho.[12] Además, esta misma autora hace referencia en diversas ocasiones a la bisexualidad de Frida. Por otro lado, es muy común leer u oír comentarios acerca de la belleza y la feminidad de Frida.

¿Qué pasa con todo esto? Ese conjunto de datos y opiniones abren un interrogante sobre la identidad de Frida, y por extensión, sobre la identidad femenina. ¿Tendrá esto algo que ver con la famosa androginia de la que hablaba Virginia Woolf?

Juguetes de niño, trato cercano con muchachos, juegos de niño, trajes de varón... ¿eran ya síntomas de rebeldía contra la ideología dominante o, al revés, estos hechos circunstanciales moldearon su personalidad hacia la rebeldía?

No quiero especular más de la cuenta pero, ¿será esta llamémosle «androginia» una salida, una posibilidad (tal vez entre muchas) individual, personal, de romper con la identidad femenina impuesta? ¿Será una forma de resistencia, de síntesis rumbo a la construcción de una nueva identidad femenina?

La conciencia de ser mujer y de lo que esto significa era muy clara en Frida, tan clara como para afirmar: «Los hombres son los reyes. Dirigen el mundo».[13]

Parece ser que la adopción del traje de tehuana no fue simplemente porque le pareció bonito. En México, las mujeres del Itsmo de Tehuantepec tienen fama de ser guapas, fuertes, valientes, mandonas y, sobre todo, se dice que dominan a los hombres. No sé si Frida se ponía el traje por todo esto o no, pero lo que es interesante

10. Tanto R. TIBOL (p. 26) como H. HERRERA (p. 44) mencionan el hecho.
11. O. DEBROISE, *op. cit.*, p. 170.
12. H. HERRERA, *op. cit.*, p. 16.
13. H. HERRERA, *op. cit.*, p. 250.

es colocar este hecho junto con las otras cuestiones que acabo de mencionar.

En ese contexto es todavía más curiosa la afirmación de Diego de que Frida era «la pintora más pintor».[14] Aunque, me inclino a pensar que esto significaba simplemente el típico piropo machista hacia una mujer que destaca en algo y se le dice que no parece mujer, que más bien parece hombre, como si ese fuera el máximo elogio. O, por qué no dejar la puerta abierta a la posibilidad de que el propio Diego hiciera referencia a la androginia de Frida.

El autorretrato «Cortándome el pelo con unas tijeritas» firmado en 1940 y en el que están escritos dos versos de una canción popular: «mira que si te quise, fue por el pelo. Ahora que estás pelona, ya no te quiero», puede representar (aunque no necesariamente) el deseo profundo de Frida (y ella como símbolo de muchas mujeres) de ser hombre, el mimetismo del que he hablado; o bien, simplemente, el rechazo a ser mujer.

En este cuadro Frida va vestida con un traje de hombre a todas luces varias tallas grande, debe ser el traje de Diego, lo cual puede leerse como una forma de expresar la actitud de los hombres frente a las mujeres que ya no tienen el pelo largo y el vestido y, por lo tanto, ya no se las quiere. En la medida en que Frida no parece «mujer», físicamente, externamente, ya no es querida. ¿Es una crítica al mimetismo de las mujeres hacia los hombres? ¿O es, por el contrario, la expresión de un deseo profundo de parecerse a lo que se considera mejor, superior?

Es posible que Frida se pinte a sí misma parecida a Diego porque quisiera ser como él pero, al mismo tiempo, sabe (y usa la manifestación popular para expresar la conciencia) que de esa

14. «Nacimiento [el de Frida] que produjo la pintora más pintor y la prueba mejor de la realidad del renacimiento del arte en México». D. RIVERA, *Arte y política*, p. 248.

manera, es decir, si renuncia a su apariencia femenina, va a ser rechazada.

Esta idea de querer ser como los hombres, que ya expresé en el capitulo II, puede ser interpretada de manera fácil desde el punto de vista freudiano como la llamada «envidia del pene». Muchas feministas han ya, a su vez, interpretado esta idea en el sentido de que si por envidia del pene se entiende el deseo que tienen las mujeres de poseer ciertas características que pertenecen a los hombres, es decir, ciertas capacidades que han desarrollado a lo largo de la historia, así como una libertad de movimiento, un poder de decisión, iniciativa, en una palabra los privilegios que les aporta su dominio, si esto es así, entonces se puede recurrir al concepto de la envidia del pene como metáfora.

Frida tenía una admiración sin límites por Diego y hasta cierto punto se puede ver que ella se sentía inferior, inferior en conciencia política, inferior como creadora, por ejemplo, ella también quería ser muralista y su enfermedad se lo impedía.

Además, ese cuadro sugiere una manifestación de rebeldía. Es ella misma (ya que muestra las tijeras en su mano) quien se ha cortado la larga cabellera. Es como una provocación, un reto. Me ha dado la gana cortarme el pelo —parece decir— a pesar de que ya sé que no te gusta y de que así ya no me vas a querer. En la mirada puede verse el desafío. Es una mirada triste pero desafiante. ¿Puede verse el mimetismo como una forma de rebelión? He aquí un problema complejo. Es sabido que una de las formas que han utilizado las mujeres para combatir, deliberadamente o no, la identidad femenina impuesta es masculinizándose adoptando maneras de pensar, de sentir y de actuar masculinas.

Olivier Debroise se refiere a este cuadro en particular y a la pintura de Frida en general como un «chantaje sentimental».[15] Para mí que esto sería una manifestación de cólera, de ira, de rabia.

15. O. DEBROISE, *op. cit.*, p. 170.

Más que como un chantaje (que me parece una actitud mezquina) pienso que debería explicarse como un reto.

Paralelamente con la cuestión de la identidad femenina, nos enfrentamos con otra telaraña que es la identidad nacional. La mexicanidad y la feminidad, en un cierto sentido, son dos categorías ideológicas.

Hay en Frida, en su personalidad, en su vida y en su obra lo que podría llamarse un afán de mexicanidad. Se volvió, se hizo «la más mexicana de los mexicanos», dice Hayden Herrera (p. 18).

Si, como decía, la de Frida radica en su androginia, en la dualidad en la lucha finalmente entre el ser hembra y el ser macho, también en su ideología nacional aparece la dualidad.

El cuadro de «Las dos Fridas» (1939) es un símbolo de esto. La Frida vestida con traje regional mexicano y la otra con un vestido europeo. Es esta dualidad, en realidad, la que conforma la mexicanidad. Lo mexicano no es siempre y exclusivamente lo popular. En el caso de ella su mexicanidad es precisamente la fusión, la unidad de lo autóctono y lo europeo.

En «El abrazo entre el Universo, la Tierra, yo y Diego», 1949, se ve nuevamente la dualidad de lo mexicano. Las dos manos entrelazadas en un primer plano abrazando a la tierra son de dos colores, una es blanca y la otra morena. Y tampoco aquí hay conflicto, las dos manos se unen apaciblemente para poder abrazar a la tierra indígena, a Frida-madre y a Diego-bebé en su regazo.

El recurrente juego con los géneros se puede ver también en «Diego y yo», 1944. En este cuadro el rostro es mitad Diego y mitad Frida.

Es muy probable que el gusto por lo folclórico en Frida, se haya ido forjando a través de los años, desde la infancia; el contexto familiar, el hecho de ser hija de un extranjero que se casa con una mexicana mestiza, y la fuerza del propio país dejan sus marcas, pero la persecución deliberada de *esa* mexicanidad parece como que surgiera, más que nada, por influencia directa de Diego. Se

sabe que es a él a quien le gustaba verla vestida con trajes regionales mexicanos y quien le daba un significado político de nexo con el pueblo, el «auténtico» pueblo mexicano, el gran interlocutor de Diego. En alguna ocasión Diego afirmó:

> El clásico vestido mexicano fue creado por el pueblo para el pueblo. Las mujeres mexicanas que no lo usan no pertenecen al pueblo, son mental y emocionalmente dependientes de una clase extranjera a la que desean pertenecer, por ejemplo, a la gran burocracia norteamericana o francesa.[16]

Con lo que vemos que en esto Frida era quizá más dependiente de los caprichos y opiniones de Diego que de la «burocracia» extranjera.

También es interesante ver el brusco cambio, por ejemplo, entre el autorretrato pintado en 1926 cuando todavía no estaba con él y el de 1929 cuando ya estaba con Diego. El primero es lo que llaman europeizante y el segundo ya es mexicanista.

Las dos Fridas nos habla, pues, de la dualidad, de la doble identidad nacional, pero a mi modo de ver no aparecen en conflicto, al contrario, se dan la mano con ternura. Diego le da vida pero la hace sufrir; el retrato de Diego-niño está en un extremo de la arteria que llega al corazón entero de una Frida, va hacia el otro corazón, el de la otra Frida, que está partido y sigue hasta el regazo en donde gotea, sangra; Diego parece ser el inicio, la fuente de la vida y al mismo tiempo, en el otro extremo hay la pérdida, el sufrimiento. Se podría pensar que a la Frida que él ama es a la vestida con traje regional mexicano porque su corazón está entero y el que está partido es el de la otra Frida, vestida de europea.

Todo parece indicar que la mexicanidad de Frida es un acto consciente y voluntario; esa mexicanidad que invade su compor-

16. H. HERRERA, *op. cit.*, p. 111 (traducción mía).

tamiento y se expresa en su vestido, en su casa, en su manera de escribir, en los objetos que la rodean, en los adornos y en su arte.

Pero esta mexicanidad de Frida está, sin lugar a dudas, asociada a «lo popular». Lo mexicano es aquí, por supuesto, lo rural, lo tradicional, lo prehispánico, lo artesanal, lo *naïf*, el llamado arte popular. O se podría también decir a la inversa: todo esto que representa lo popular es lo auténticamente mexicano.

Formalmente, en el arte, hay una gran tendencia a asumir que lo popular es lo mal hecho, el no dominio de la técnica, lo «primitivo», lo *naïf* por «naturaleza». En la medida en que Frida todavía no dominaba la técnica, se dice que su arte era más popular. Posteriormente cuando ya domina su oficio lo que hace es conservar motivos decorativos de procedencia popular, un cierto primitivismo en la forma y algunas veces elegir temas considerados populares.[17] Siendo una mujer urbana de clase media hija de extranjero, lo popular, así entendido, en ella fue producto de una adopción deliberada. De lo contrario quizá podría haber tenido ciertas influencias, o podría haber utilizado ocasionalmente prendas de vestir o adornos de otros grupos sociales y, sin embargo, cultivó con tal ahinco esa mexicanidad que se convirtió en un culto a lo popular.

La presencia de lo popular en el arte de Frida salta a la vista. Usa mucho los colores de la artesanía y los empleados por los pintores de exvotos. La similitud entre varias de las obras de Frida y los exvotos es más que obvia, es deliberada, ella trata de imitarlos. Pero nuevamente parece que es Diego Rivera quien le sugirió a Frida pintar sobre planchas de metal.[18]

Algunas obras de Frida tienen casi todas las características de los exvotos: pintadas sobre metal, en un estilo primitivista o *naïf*, con colores primarios deslavados y relatan una anécdota generalmente sangrienta, fatal.

---

17. Ver Teresa del Conde, «Lo popular en la pintura de Frida Kahlo».
18. Así lo dice Hayden Herrera en la obra citada, p. 150.

Son sumamente recurrentes los objetos de artesanía presentes en sus cuadros: sillas de mimbre, calacas, judas, petates, juguetes, los trajes y adornos personales.

El arte popular aparece pues, en la obra de Frida de una doble manera: como objetos y temas pintados y como forma plástica propiamente dicha.

También tiene el interés de pintar *para* el pueblo. Tal es el caso cuando se desempeña como maestra en «La Esmeralda» y se forma el grupo de discípulos llamados Los Fridos a quienes insta a pintar murales para las pulquerías y otros lugares públicos del «pueblo».

Hay un cuadro muy interesante titulado «Unos cuantos piquetitos» (1935), pintado sobre metal como los exvotos. No es casual, creo yo que representa a un hombre con un cuchillo frente a una mujer desnuda tendida sobre una cama con el cuerpo lleno de heridas causadas por el hombre. El hombre como verdugo, maltratador. No pretendo que a partir de este cuadro se pueda generalizar la concepción que Frida tenía de los hombres, pero sí es significativo que haya pintado *un* cuadro así; ¿por qué no pintó uno donde la mujer desempeñara el papel violento, sometedor que desempeña el hombre en éste? El cuadro es simplemente una consecuencia de la realidad de las mujeres; es una recreación de Frida de lo real. Está plasmada la relación de poder dominante entre los sexos.

En este mismo sentido una amiga de Frida, Ella Woolf, afirma que «La Venadita» (1946), (un venado macho con el rostro de Frida herido por nueve flechas) representa la agonía de vivir con Diego y según otra persona no identificada, significa la opresión femenina.[19]

También es de señalarse la mezcla curiosa de géneros ya que se pinta con cuerpo de venado macho. Nuevamente aparece la androginia.

---

19. H. HERRERA, *op. cit.*, p. 357.

Con este cuadro, a diferencia de «Unos cuantos piquetitos» cuya explicación me parece bastante obvia, se cae más dentro del terreno de las interpretaciones. Por lo que se sabe de su vida, la primera *interpretación* resulta fácil, si se toma además en cuenta el momento preciso en que lo pintó, puesto que era un momento de serios problemas con Diego; la segunda *interpretación* pienso que es un poco forzada al pretender que significa la opresión de las mujeres ejercida por los hombres en general. En efecto, una como espectadora puede interpretarlo como le plazca, pero de ahí a que la pintora quisiera expresar eso, hay un trecho.

El mundo plástico de Frida Kahlo es un mundo reducido, limitado. Es reducido el tamaño de sus cuadros y reducidos los temas (se puede decir que casi son monotemáticos). Su espacio es el privado, con toda la riqueza de sentimientos, símbolos, metáforas, emociones, que encierra la vida privada.

Lo que expresa fundamentalmente es su mundo interior (en forma de autorretrato) y lo que la rodea de manera inmediata. Pinta su universo casero, su historia personal. Y es esta historia personal (a pesar de lo que tiene de excepcional por haberse visto clavada en una cama gran parte de su vida debido a lo precario de su salud)[20] es este encierro, aunque extremo, tan propio de las mujeres lo que hace que la vida de Frida sea un símbolo de lo femenino en nuestra sociedad.

La obra de Frida Kahlo denuncia la opresión y expresa la rebeldía...

Para concluir quiero retomar y sintetizar algunas de las cuestiones que he encontrado en este acercamiento a la vida y la obra de Frida Kahlo.

---

20. Sufrió un accidente de tránsito en la adolescencia y padecía también de una enfermedad congénita llamada *spina bifida*. De acuerdo con el Dr. Philip Sandblom («Congenital Defect», *The New York Times*, 23-XII-90) esta enfermedad produce dolorosísimas úlceras tróficas progresivas en las piernas y los pies.

Lo político no es sólo lo llamado público, social; no es sólo lo que atañe al mantenimiento o a la lucha por conquistar el poder estatal; la ya miles de veces repetida consigna del feminismo contemporáneo, «lo personal es político» significa que en la vida cotidiana interpersonal también se ejerce el poder y, por lo tanto, hay política. Desde esta perspectiva, lo que es muy personal en la pintura de Frida Kahlo es al mismo tiempo lo que es muy político. Además es un recuerrente desafío a la ideología dominante. Sin embargo, la ideología dominante también entró en ella y muchas de sus opiniones, hábitos y formas de actuar en el mundo, responden a la jerarquía de valores dominante. Por ejemplo, el hecho de que conciba a su arte como algo secundario en su vida e incluso como relleno que viene a tapar el vacío de los hijos que nunca existieron. En sus opiniones se traduce que su misión principal en este mundo era la de ser esposa y madre.

¿Qué es lo subjetivo? ¿Son más subjetivos los cuadros de Frida que la interpretación de la historia en los murales de Diego? Tan objetivos o subjetivos pueden ser los primeros como los segundos y, desde luego, tan políticos.

Lo femenino tanto como lo mexicano pueden ser dos categorías profundamente ideológicas. La llamada identidad femenina y la identidad nacional son una construcción cultural con una gran dosis de ideología dominante. En Frida Kahlo ambas se encuentran selladas por una *dualidad*, por una dicotomía a veces conflictiva, a veces armónica.

Al recrear lo real Frida Kahlo en ocasiones expresa la relación de dominación entre los sexos, así como al pintar cosas que han sido caracterizadas como grotescas representa un desafío, desde lo femenino, a los valores dominantes.

Es posible pensar que Frida Kahlo juega de tal manera con los géneros que desemboca en lo que podemos llamar manifestaciones de androginia. Nuevamente la dualidad.

Al considerar las diversas caracterizaciones de arte popular nos podemos percatar de que la obra de Frida no encaja en ninguna, pero que existe una estrecha relación entre el llamado arte popular mexicano y su trabajo; se puede decir que de manera deliberada *adopta,* retorna, objetos y formas de pintar del arte popular y los incorpora en su obra.

El encierro de Frida es un símbolo del universo doméstico, de los límites del horizonte de la inmensa mayoría de las mujeres.

Ideología y política en Diego Rivera

Diego Rivera (1886-1957) representa, en cierto sentido, la otra cara de la moneda. Su universo plástico es lo público; el tamaño y el lugar (los murales) son públicos. Su tema es la Historia, con mayúscula, la historia política y social, no la privada, no la personal. Aunque de todas maneras el resultado es la visión que el pintor tiene de la historia. Y es aquí donde quiero mostrar la injerencia de la ideología en Diego Rivera.

En este caso no se dice tan a menudo que su vida y su obra son inseparables como se ha dicho tanto de Frida Kahlo y, sin embargo, hay que verlo también como una unidad con su coherencia y sus contradicciones.

No pretendo hacer propiamente un análisis comparativo entre Frida Kahlo y Diego Rivera, pero creo que resulta muy útil para el estudio de la condición de la mujer, para entender la opresión femenina, no perder de vista al otro género, es el referente necesario. En este caso Diego Rivera no sólo representa al hombre sino que además es el hombre que se encuentra en relación más directa con Frida Kahlo.

Voy a tratar únicamente dos cuestiones que me parecen fundamentales y poco estudiadas en la plástica de Diego Rivera: su concepción de la historia y el papel de la mujer. Hay otro aspecto que me parece también importante para ver la presencia de la ideo-

logía en Diego Rivera que es el indigenismo, pero he preferido no tocarlo mucho para no dispersar más mi atención puesto que el interés principal es mostrar el sexismo en particular.

A partir de los escritos de Diego Rivera se puede ver que él pensaba que la masa (los campesinos, los obreros, el pueblo de México) era el héroe del arte monumental mexicano.

> El muralismo mexicano no ha dado en sus formas ninguna aportación nueva a la plástica universal, tampoco la arquitectura y menos aún la escultura. Pero por primera vez en la historia del arte de la pintura monumental, es decir, el muralismo mexicano, cesó de emplear como héroes centrales de ella a los dioses, los reyes, los jefes de Estado, generales heróicos, etc.; por primera vez en la historia del arte, repito, la pintura mural mexicana hizo héroe del arte monumental a la masa, es decir, al hombre del campo, de las fábricas, de las ciudades, al pueblo. Cuando entre éste aparece el héroe, es como parte de él y su resultado claro y directo. También por primera vez en la historia, la pintura mural ensayó de plastificar en una sola composición homogénea y dialéctica la trayectoria en el tiempo de todo un pueblo, desde el pasado semimítico hasta el futuro científicamente previsible y real; únicamente esto es lo que le ha dado un valor de primera categoría en el mundo, pues es un aporte realmente nuevo en el arte monumental respecto a su contenido.[21]

Si se observan a la ligera sus murales se concederá en que, en efecto, siempre están las masas presentes, actuando; pero los verdaderos héroes de su obra no son esas masas sino los individuos con rostro, con un nombre y un apellido que han pasado, de una u otra manera, a integrar las filas de la historiografía.

---

21. Diego RIVERA, *Arte y política*, p. 27.

Diego Rivera tiene una concepción materialista dialéctica de la historia... en teoría. Su discurso verbal es el de un marxista, el de un revolucionario. Cree en la toma del poder por el proletariado y en la lucha por la construcción de una sociedad socialista.

> Es necesario tener presente que en América Latina, más que en ninguna otra parte, la verdadera política marxista no consiste en oponer las tareas concretas e inmediatas a la perspectiva abstracta de la revolución socialista, *sino que consiste en demostrar que todas las tareas de independencia nacional, progreso económico y cultural, elevación del nivel de vida, conducen de modo imperativo a encontrar que el único capaz de cumplirlas es el proletariado, quien por medio de la conquista del poder será el único guía capaz de la nación trabajadora.*[22]

Pero en la plástica parece dominar una concepción más bien positivista de la historia. Por ejemplo, en el mural llamado «Sueño de una tarde de domingo en la Alameda», se puede observar que las tres figuras más importantes de esa etapa de la historia de México (desde la conquista hasta la Revolución de 1910) son Benito Juárez, Porfirio Díaz y Francisco I. Madero. Evidentemente, los grandes momentos de la historia están determinados aquí por el detentor del poder político, ellos están marcando esas tres etapas de la historia; la forma de periodizar es una forma llamémosle «presidencialista». Cortés está escondido, tal como está en la historia oficial, es el malo de la película.

Diego Rivera se proponía pintar una historia de México revolucionaria, en donde esas masas-mayoría oprimidas y explotadas pasaran a desempeñar el papel principal. Se trataba de mostrar al pueblo en su trabajo y en sus luchas. Pero, en general, nos mostró a esas masas como eso, como una masa sin rostro, sin nombre. Lo

22. D. RIVERA, *op. cit.*, pp. 224-225.

que en la realidad *aparece* como una masa anónima en los murales de Rivera sigue siéndolo. Los indios no son más que indios, indios que trabajan o que luchan, pero sin un rostro particular, sin una cara propia.

El tema central, el eje de la obra mural de Diego Rivera son los hombres; los hombres haciendo *su* historia. Y no me refiero aquí al ser humano en general, sino a los hombres como género; su visión es totalmente androcéntrica.[23]

Y esos hombres están divididos en dos: los «personajes» de la historia (con un nombre y un rostro particular) y las masas (anónimas y en general sin rostro).

Esta dicotomía es una constante en su obra, pero a diferencia de lo que piensan ciertos autores[24] no se trata, a mi modo de ver, de una lucha dialéctica de los contrarios sino de una dualidad más bien maniquea.

Por un lado tenemos a los héroes y por el otro a los villanos (los buenos y los malos). Su historia difiere poco de la concepción oficial de los regímenes postrevolución de 1910. Mucha gente se sorprendió y se sigue sorprendiendo de que sus murales se hallaran en las paredes de la Secretaría de Educación Pública y en otras dependencias estatales. No entendían cómo un comunista que pinta hoces y martillos puede pintar el recinto que alberga lo más alto del Estado capitalista mexicano: el Palacio Nacional.

No hay contradicción alguna. Si bien pintaba hoces y martillos, puños cerrados y retratos de Marx, el contenido más impor-

---

23. El androcentrismo es una forma específica de sexismo, nos dice Amparo Moreno en su libro *El arquetipo viril protagonista de la historia*, p. 22. También señala que el androcentrismo es conceder privilegio al punto de vista del hombre. Victoria Sau autora de *Un diccionario ideológico feminista* (Barcelona, Icaria, 1981) empieza su definición de androcentrismo diciendo «El hombre como medida de todas las cosas», p. 32.

24. Véase, por ejemplo, Antonio RODRÍGUEZ, *A History of Mexican Mural Painting*.

tante de sus murales no son esos símbolos que, dentro de la totalidad, no pasan de ser simples adornos.

En su concepción de la historia, igual que en la concepción oficial, hay villanos que es preciso despreciar, mostrar en la plástica con el rostro o con la actitud del villano, por ejemplo, Hernán Cortés o Porfirio Díaz. Junto a los malos hay también los buenos, salvadores de la patria, como Don Miguel Hidalgo, Benito Juárez y Francisco I. Madero, o incluso Emiliano Zapata, a quien la historia burguesa ya ha recuperado.

A pesar de su adhesión consciente y verbal al socialismo y de su militancia partidaria durante ciertas épocas de su ida tanto en el Partido Comunista como en el trotskismo, su obra está más marcada por una visión judeo-cristiana del mundo que por una concepción materialista dialéctica. Sólo a nivel de símbolos, abundan mucho más los símbolos cristianos que los símbolos de la revolución socialista.

«La creación» en la Escuela Nacional Preparatoria es un claro ejemplo de la concepción cristiana. Las mujeres tienen un aire virginal y angelical (con todo y aureola) que nos recuerda mucho al arte religioso italiano de los siglos XV y XVI, aunque haya la diferencia étnica ya que muchas de ellas son evidentemente mujeres mexicanas.

Diego Rivera escribe lo siguiente sobre esta obra:

> (...) el autor escogió un tema abstracto: «las relaciones del hombre con los elementos», es decir, los orígenes de las Ciencias y las Artes, en cierto modo, una especie de abreviatura de la historia esencial del Hombre.
> Desde el Hombre y la Mujer empiezan a elevarse hacia la energía original las actividades de ellos; del lado del Hombre la *Serpiente*, el *Conocimiento*, la *Fábula*, la *Tradición*, la *Poesía Erótica*, y culminándolas, la tragedia, en rango inmediato superior: y de pie, la *Prudencia*, la *Justicia*, la *Fortaleza* y la *Continencia*: y más arriba, entre este grupo y *El Centro*, *La Ciencia*.

> Del lado de la Mujer, desde el suelo, con los brazos en alto, elevándose, la *Danza*; sentadas entre la *Música* y el *Canto*; de pie, tras de ellas, la *Risa* —o la *Comedia*—; en rango superior la *Caridad*, la *Esperanza*, y más alto, entre estas virtudes y la *Energía*, la Sapiencia.[25]

Del lado de la mujer se encuentran las tres virtudes Teologales: la fe, la esperanza y la caridad.

Esta visión judeo-cristiana diría que se trasluce incluso cuando en el mural del Palacio Nacional Diego Rivera pinta hasta arriba de todo (casi como en el cielo) la figura de Marx con un pliego en una mano (a modo de tablas de la ley) y tiene la otra mano alzada señalando el camino con el índice. Es la imagen de un mesías o un dios; podría verse como Moisés o como Jesucristo.

Paralelamente, las otras figuras grandes son los obreros y campesinos, la mayoría sin rostro, en un primer plano y la figura de una prostituta, también sin rostro.

El tema principal de la mayoría de sus murales es el hombre trabajando. Pero, así se trate de mineros, de acereros, de hombres haciendo azúcar o tiñendo lana, sea la época prehispánica o el México moderno hay una constante: son, insisto, casi siempre hombres sin rostro, o bien está escondido o está solamente esbozado, o tienen una cara sin personalidad, como si fueran muñecos. Esto puede verse muy claramente en todos los murales de la Secretaría de Educación Pública.

Parecería que Diego Rivera plasma el anonimato de la masa. Pero, quiénes son los que consideran a las «masas» al «pueblo» como amorfo y sin personalidad sino las personas que los ven desde la cúspide de la pirámide social.

Si, como decía, su visión de la historia es androcéntrica es evidente cual va a ser su concepción de la mujer.

---

25. D. RIVERA, *op. cit.*, pp. 49 y 50.

Se ha hablado bastante de las mujeres en la vida y en la plástica de Diego Rivera. A menudo se menciona la gran importancia de las mujeres para él y es evidente que están siempre presentes en su vida: esposas, amantes, modelos... y en su obra: muchísimos retratos de mujeres en su pintura de caballete y, poco o mucho, siempre aparecen en sus murales.

Entre la concepción de la historia que plasma en sus murales y su concepción de la mujer hay un paralelismo sorprendente.

Si, como he dicho anteriormente, las mujeres no sólo están ausentes de la historia sino también de la historiografía, Diego Rivera nos sirve de ejemplo para esto último; las mujeres son los apéndices (las acompañantes) de los hombres y desempeñan la dicotomía clásica de putas o santas.

Ésta es la tendencia dominante en sus murales, sin que esto quiera decir, de ninguna manera, que las mujeres *exclusivamente* van a desempeñar esos papeles. También aparece la mujer trabajando, sobre todo en el México prehispánico y también, por ejemplo, en un mural de la «New Workers School» de los Estados Unidos llamado «La nueva libertad», aparece una hilera de mujeres obreras.

Este mural amerita un comentario adicional: de manera irónica, seguramente, Diego Rivera lo titula de esa forma. Y, sin embargo, a pesar de que la incorporación de las mujeres al trabajo productivo-asalariado representa en el sistema capitalista el ingreso al mundo social de la explotación, es necesario señalar, que para las mujeres, como lo han dicho reiteradamente muchas feministas, entre ellas Simone de Beauvoir, sí puede representar un primer paso para la liberación de la opresión específica, sí representa romper con la dependencia económica, representa la apertura al mundo laboral más allá de la exclusividad del trabajo doméstico, a pesar de que esto conlleva que las mujeres desempeñen la famosa doble jornada.

La maternidad aparece como una condición inseparable de la mujer y, en especial, de la mujer pobre. No le es fácil concebir a las

mujeres desligadas de la maternidad. Una mujer es madre o es puta, o es virgen o es adorno, punto. Existen las excepciones, como ya decía, a veces aparece alguien conocido como Sor Juana Inés de la Cruz («Sueño de una tarde de domingo en la Alameda») o como cuando desempeñan el papel de militantes repartiendo armas (Frida Kahlo y Tina Modotti en «Corrrido a la revolución»/SEP).

Uno de los grandes homenajes a la mujer-madre es el mural de la Escuela de Agricultura de Chapingo «La tierra liberada»; aparece el símbolo de la fertilidad, la madre tierra, tradicionalmente utilizado: la mujer. Además, usa los desnudos femeninos a modo de ornamento, son objetos pasivos listos para ser poseídos y, sobre todo, es impresionante el contraste con los desnudos masculinos que no están pasivos, son hombres en acción.

La máxima expresión de la mujer-adorno es el desnudo.

Las mujeres que aparecen en el mural «Sueño de una tarde de domingo en la Alameda» básicamente son madres con niños o esposas, ridículas aristócratas o putas. Incluso Frida Kahlo está aquí con un niño: Diego-niño.

Además de la maternidad, las mujeres desempeñan casi siempre los papeles relacionados con ella, el trabajo doméstico (y extensiones de él): lavan ropa, hacen la comida, son maestras de escuela, enfermeras, etc. (ver los murales de la SEP).

Las putas aparecen constantemente en sus murales, tanto como las santas que son aquellos ángeles virginales o las madres y/o esposas.

Me atrevería a decir que las prostitutas son casi una imagen tan recurrente como la imagen de la maternidad. También en el mural «Sueño de una tarde de domingo en la Alameda» la figura que está en el primer plano es una mujer en actitud provocadora con el vestido ligeramente levantado enseñando la pierna, ¿será una prostituta? En el mismo mural, en el extremo derecho hay otra mujer trepada en un árbol con las piernas abiertas; quizá no todas las que «parecen» prostitutas el pintor quiso deliberadamen-

te que lo fueran, ésta es siempre una cuestión difícil. ¿Toda mujer que se levanta la falda y enseña la pierna es una prostituta?

Hay otro ejemplo, en «La gran Tenochtitlan» del Palacio Nacional, la figura más grande y quizá más importante de todas es una mujer que también se levanta el vestido para enseñar la pierna, ¿por qué serán tan recurrentes estas figuras? ¿Por qué no hay ninguna figura masculina en una actitud parecida? Esta mujer se supone, incluso, que es la diosa del amor Xochiquetzal.

Las mujeres ricas, aparte de las prostitutas obvias, tienen mucho más el aire de mujer-adorno que las pobres. Las primeras casi nunca están con niños, las segundas, casi siempre. Parecería que quiere sublimar a la maternidad al ligarla a los desposeídos de la tierra.

En el mural del Instituto Nacional de Cardiología donde se cuenta la historia de la cardiología, *todos* los médicos son hombres, las mujeres aparecen sólo como pacientes.

En el México prehispánico, tanto hombres como mujeres curan a los enfermos (de ambos sexos) pero es curioso ver que ya ahí (según Rivera) hay un «médico» cosiendo una herida y una ayudante como «enfermera» (Instituto Nacional del Seguro Social «Medicina en el México antiguo»).

En la otra parte del mismo mural «La medicina en el México moderno», *todos* los médicos son hombres y la mujer sólo aparece como paciente o como enfermera.

En un acto político bastante significativo: la manifestación del 1º de mayo en la Secretaría de Educación Pública, es importante señalar que casi todos son hombres, hay algún niño y alguna mujer con niño perdidos por ahí en medio. Así como los muertos en la Revolución son siempre hombres (Escuela de Agricultura, Chapingo).

En las representaciones de la conquista, por ejemplo en el Palacio Nacional, también se puede ver que prácticamente no hay mujeres, sobre todo en las escenas de violencia.

Hay que ver con mucho cuidado la obra de Diego Rivera y sobre todo verla con «otros ojos». Siempre se ha dado por supuesto el carácter comunista, proletario de su obra. Se ha tomado básicamente en consideración lo que él decía que pensaba y algunos elementos de su iconografía como las hoces y los martillos, las banderas rojas, los puños alzados y algunos retratos de los «padres» del comunismo. Hayden Herrera, por ejemplo, nos dice:

«Después de todo la visión de México que él estaba pintando era claramente la de un marxista.»[26] También el crítico de arte Max Kozloff se refiere a la obra de Diego Rivera como *arte proletario.*[27]

Por otro lado, alguna vez he llegado a oír en boca de conocidos críticos de arte de México que Diego Rivera fue el único pintor feminista de este país. ¿Será por aquello de que le gustaban mucho las mujeres?

Y sí, al parecer, le gustaban mucho las mujeres. Se le conocen muchísimas y simultáneas. No era hombre de una sola mujer, como suele decirse. El practicaba las relaciones abiertas, la poligamia. Pero eso sí, relaciones abiertas sólo de un lado. La doble moral típica del machismo tenía su buen espacio en la persona de Diego Rivera. No podía soportar que su mujer, en este caso Frida Kahlo, anduviera con otros hombres (si eran mujeres parece que le importaba menos).[28]

> Pocos asuntos tienden puentes tan estrechamente ceñidos entre su vida y su obra como el de las mujeres que han inspirado o servido de modelos en algunos de sus cuadros, en ciertos fragmentos de su obra mural.[29]

---

26. H. HERRERA, *Frida, A Biography of Frida Kahlo*, p. 115 (traducción mía).
27. Citado por H. HERRERA, *ibidem.*
28. Ver H. HERRERA, *op. cit.*
29. Elena URRUTIA, «Las mujeres en la pintura de Diego Rivera» en *Perfil de La Jornada*, 19 de mayo, 1986, p. 19.

En realidad, los puentes quizá van en sentido contrario, de su obra a su vida como el mismo Diego Rivera dijo: «Para mí la pintura y la vida son una sola cosa.»[30] Y tal como tituló a su libro *Mi arte, mi vida*. Ante todo el arte. Si se piensa un momento, este hecho no tiene mucho de excepcional, es una forma de pensar y de proceder muy masculina: «ante todo mi trabajo».

Las mujeres *servían* a su obra, a su arte. Servían de modelos o de musas. Tampoco esto tiene nada de excepcional, ésa ha sido su función por milenios.

Resulta un dato curioso el hecho de que ni Angelina Beloff (pintora y su primera esposa) ni Frida Kahlo (pintora y su tercera esposa) sirvieran nunca de modelo para sus *desnudos*.[31] Y, según Manuel Alvarez Bravo[32] tampoco la fotógrafa italiana Tina Modotti posó desnuda para él, a pesar de que en los murales de la Escuela de Agricultura Rivera pintó su desnudo; al parecer se basó en las fotografías que le tomó Edwad Weston.

Esto puede entenderse de muchas maneras, quiero suponer que es porque de alguna forma rechazaban el papel de objeto y más que eso de objeto sexual, que el pintor utiliza a su gusto para recrearlo. Es una apropiación del cuerpo de las mujeres que sirve a los fines del creador. ¿Tuvo acaso Diego Rivera modelos masculinos? La verdad, no he visto que nadie hable de eso.

Y justamente también es muy significativo que no haya ningún desnudo masculino en que se vea el sexo; siempre están o de espaldas o con taparrabos (ver Escuela Nacional Preparatoria o Escuela de Agricultura de Chapingo). Claro, el sexo masculino es más obvio, tampoco hay ningún desnudo femenino en que se vea el sexo, si sólo nos referimos a los órganos genitales.

---

30. Citado por Elena URRUTIA, *ibidem*.
31. Elena URRUTIA, *ibidem*, p. 21.
32. De una conversación con John Mraz, mayo 1989.

Creo que debo explicar un poco más por qué razón pongo de manifiesto la fuerte presencia de la ideología dominante androcéntrica en la obra de Diego Rivera y no en cualquier otro de los grandes artistas de México.

En primer lugar me parece fundamental porque Rivera es considerado como uno de los pintores revolucionarios y comunistas más importantes y puesto que es uno de los más grandes artistas de este siglo lo han erigido ya en una figura consagrada a la que hay que rendirle, única y exclusivamente, homenajes y alabanzas, honores y reverencias... Precisamente por todo esto he considerado importante poner de manifiesto las contradicciones y mostrar la presencia de la ideología dominante ahí donde menos se esperaba. Y menos se esperaba porque es menos «justificable» esta presencia en personas conscientes y que presumiblemente luchan por transformar las condiciones de explotación y opresión sociales y porque esta ideología se halla escondida detrás de un discurso marxista y revolucionario.

En segundo lugar está la razón que expuse al principio que es su cercana relación con Frida Kahlo y así poder mostrar dos actitudes diferentes frente a la mujer y observar la presencia de la ideología en lo que se expresa verbalmente o a pesar de ello.

En ninguna parte de la obra de Diego Rivera aparece la opresión *específica* de las mujeres; alguna vez aparece la represión o la explotación, pero no como género sino como clase o etnia. Tenemos, por ejemplo, cuando pinta la violación de una mujer india por un conquistador en el mural «México a través de los siglos» del Palacio Nacional. produce la impresión de que lo que muestra es la brutalidad de la conquista, el enfoque es la actitud de los conquistadores en el nuevo mundo, que lo mismo mataron, que torturaron o violaron, no parece que haga una crítica de la opresión de las mujeres y que muestre la ignominia de la violación (sea de quien sea). ¿Por qué no aparecen violaciones en otras épocas de la historia de México? Me gustaría señalar de paso el comentario que

hace sobre esta escena Agustín Castro García en un folleto: «En la parte derecha inferior está un soldado español violando a una indígena, simbolizándose de esta manera el mestizaje.»[33] Éste es el problema de las interpretaciones, faltaría saber qué quiso «simbolizar» o qué quiso decir Diego Rivera...

Tampoco se muestran las luchas de las mujeres. Éste es un ejemplo más de la *elección* ideológica y políticamente condicionada del pintor-historiador; el pintor elige lo que le parece significativo en la historia.

En muchos de los momentos históricos que Rivera recrea es *real* que la mujer estaba ausente, pero también es cierto que en otras ha sido deliberadamente excluida por el artista.

El problema de la exclusión de la mujer del mundo social y su confinamiento *de hecho* al papel de madre-esposa-ama de casa y el de su exclusión de la historiografía es un problema aparentemente insoluble. Si *ésa* es la realidad, ¿cómo describirla de otra manera? ¿Cómo podía Diego Rivera pintar a la mujer de otra manera si no la *veía* de otra manera?

Para empezar, ésa no es *toda* la realidad. En efecto, como he dicho en otro capítulo, la mujer fundamentalmente está excluida del mundo social, pero esto no quiere decir que lo esté *absolutamente*, por eso hay que buscar y examinar la participación social de las mujeres, además se puede mostrar críticamente esa realidad de exclusión, de opresión.

Sería deseable que tanto el discurso científico como el arte no siguieran legitimando y reproduciendo la realidad que se dice querer transformar. De ahí que la función del arte puede ser la de contribuir a perpetuar o la de ayudar a la transformación de un orden social injusto.

---

33. Agustín CASTRO GARCÍA, *Descripción de El Palacio Nacional y murales de Diego Rivera,* México, s.p.i., s/f, p. 13.

El propio Rivera escribe al respecto:

> No existe obra de arte sin contenido ideológico, niéguelo o no quién la haga, la mire o la oiga. El contenido ideológico es la sangre misma de toda obra de arte. Naturalmente, también hay artistas sifilíticos que prefieren decir que no tienen sangre antes de confesar que la tienen infecta, tales como los llamados arte-puristas, cuya pureza consiste en negar el contenido para no ofender al comprador y decirse «revolucionarios del arte» (el «abstraccionismo» se remonta en realidad a la época paleolítica) para permitir a los contrarrevolucionarios, poseedores del capital y de las colecciones de cuadros, dragonearlas de liberales adquiriendo sus obras.
> Pero no se puede decir que el contenido dañe o favorezca la obra de arte. Una transfusión de sangre sana y rica en elementos positivos no cura la lepra, de la misma manera que un contenido o «asunto» vital y positivo en nada ayuda a la vida de una obra de arte que tenga ya la carne leprosa. La obra de arte es un alimento; pero los alimentos pueden ser nutritivos si están en buen estado, y mortalmente tóxicos si están en estado de descomposición. Un contenido ideológico, por bueno que sea, no salva a un mamarracho. Y no es posible encontrar contenido abyecto en una obra de arte de calidad, es decir, nutritivo.[34]

Diego Rivera mostró críticamente la situación de explotación y de opresión de obreros y campesinos; también mostró críticamente la brutalidad de la conquista, mostró la opulencia de la burguesía y la miseria del pueblo, la represión militar así como las luchas obreras y campesinas, ¿por qué no aparecen nunca las luchas de las mujeres? Ni la opresión específica, ni la denuncia de la

34. D. Rivera, op. cit., p. 289.

violación y el aborto clandestino, ni la miseria de la condición femenina...

Tenía muy claro el papel político que desempeña el arte incluso cuando se supone que no es de , y por eso escribe:

> Todo arte es propaganda: el maravilloso de las cavernas para la caza de animales que habían de proporcionar alimento con su carne, vestidos con su piel, útiles de trabajo y ornato con sus huesos, al individuo y a la colectividad. Propaganda para ir al templo, someterse a los sacerdotes, temer a los dioses y pagar tributo a los jefes y reyes, sus delegados, en todo el paganismo de los cuatro continentes. Eso fue el arte religioso. Es decir, útil usado por la clase en el poder para la explotación de los sometidos. Nada cambió con el arte religioso de la Edad Media, renacentista y moderno. Su Cristo dijo «Dad a Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César». Con el amor, la creencia, el respeto, la veneración y la fe, los idiotas productores del campo y de la ciudad dan a Dios, por intermedio de Papas católicos, ministros protestantes y ortodoxos, además de su «tributo espiritual», los dineros de San Pablo y de todas las iglesias, ya que quienes de la Iglesia viven, de la Iglesia comen. Con todas las demás religiones acontece semejante fenómeno respecto al arte.

Y un poco más adelante Diego Rivera añade:

> Todo arte es propaganda, hasta los buenos paisajes, naturalezas muertas y «vistas» de los canales de Venecia a la luz de la luna. Los paisajes de Velasco o de los grandes impresionistas son propaganda para el gozo pleno de la tierra, la luz y el espacio universal por el hombre libre y dueño de sí mismo; son subversivamente revolucionarios. Las buenas naturalezas muertas son propaganda en pro de los frutos, el pan y las carnes que

se comen, el vino que se bebe y las flores que encantan al verlas y dan placer al olerlas, y los canales de Venecia en claro de luna, con gondoleros que transportan amantes en sus góndolas, como las vírgenes mártires, las «Purísimas» mórbidas, los ángeles de bellas piernas, son excelente propaganda para que no se detenga la función de la reproducción, ni falte clientela a las casas *non sanctas*.[35]

Es ya un lugar común decir que Diego Rivera fue un personaje sumamente polémico, pero lo fue y lo es.

Todo gran arte es revolucionario, se dice; pues creo que en este caso, en ciertos aspectos, la obra de Diego Rivera no es revolucionaria y, sin embargo, sigue siendo gran arte.

Como se ha podido ver, reconoce en sus escritos, explícitamente, la injerencia de lo político en el arte y de lo que él llama ideología que, de hecho, quiere decir ideas políticas; pero, así como reconoce que no es posible el arte políticamente neutro tampoco es posible tener una posición neutra frente a las mujeres; la siguiente afirmación puede entenderse, entonces, con respecto no sólo a las clases explotadas sino también con los grupos sociales oprimidos:

(...) en el arte no hay sino dos posiciones posibles para los productores de él: o someterse a los dictados de quienes ejercen el poder político y financiero, o ponerse, como productores, al lado de los intereses de los productores que luchan contra sus explotadores. La tercera posición, la neutra más que neutral, o artepurista, no es más que complicidad hipócrita con quienes ejercen el poder; es la más política de las tres posiciones, política en el sentido más oportunista y abyecto.[36]

35. D. RIVERA, *op. cit.*, pp. 303 y 304.
36. D. RIVERA, *op. cit.*, p. 327.

Vida y obra están tan estrechamente relacionadas en Frida Kahlo como en Diego Rivera. ¿Cómo podría ser de otra manera?

Diego Rivera se dice marxista y se piensa revolucionario, sin embargo, su concepción de la historia es básicamente positivista y, sobre todo, androcéntrica.

Su obra está más cerca de la ideología dominante y del pensamiento judeo-cristiano que del marxismo.

La concepción que tiene de la mujer es fundamentalmente (aunque no exclusivamente) la tradicional: madre-esposa dedicada a las tareas domésticas o bien puta. Las imágenes que nos muestra de la mujer son casi siempre (con excepciones) conforme a la dicotomía tradicional machista: putas o santas.

La ideología dominante se adueña de la visión de Diego Rivera hacia las mujeres. Su razón *quiere* ser políticamente revolucionaria, pero la ideología cumple con su insidioso papel y se entromete para hacernos entrega de esa pintura mural que, como he intentado mostrar, rezuma ideología dominante por muchos poros.

EPÍLOGO

A modo de conclusión lo más importante es señalar que no hay nada concluyente en lo que he escrito hasta aquí. La puerta debe quedar abierta para continuar la investigación. Es necesario ir cada vez más lejos en el estudio de los mecanismos de la ideología en la cultura.

He querido con este trabajo dar unos pasitos tambaleantes por la senda de la investigación feminista y cuestionar, replantear y estudiar el proceso ideológico en un contexto capitalista y patriarcal. Me parece, fundamental para la lucha de las mujeres ir entendiendo cada vez más claramente el funcionamiento del sexismo en nuestra sociedad. Entiéndase bien que por fundamental no quiero decir lo principal y mucho menos lo único.

He dejado salir al enanito que estaba en el tintero, o quizá lo traía adentro, y con muchos enanitos trepados cada uno en los hombros de otro espero que podamos alcanzar, poco a poco, la visión de un gigante.

En la introducción a este trabajo planteo algunas cuestiones metodológicas que me gustaría retomar aquí.

El método de conocimiento que he llamado feminista tiene su razón de ser sólo en la medida en que se entienda que es una etiqueta que enuncia la visión del mundo que lo sustenta y el *pilar* de este método, pero que a su vez está incluyendo aspectos metodo-

lógicos generales y particulares propios de todo proceso de conocimiento.

El método feminista encuentra su base filosófica en el feminismo, es decir en aquella concepción del mundo que se desarrolla a partir de la conciencia de la opresión de las mujeres en las sociedades patriarcales y que lucha por transformar esa sociedad.

Evidentemente el hecho de decir método feminista puede querer decir muchas cosas, demasiadas incluso y, por otro lado, puede no querer decir nada. ¿No sucede lo mismo al enunciar otros métodos? Consideremos, por ejemplo, al materialismo histórico: una concepción materialista dialéctica del mundo y un método materialista histórico de conocimiento de la sociedad quiere decir mucho y muy poco a la vez. Pero sí quiere decir, inequívocamente, que el punto de partida, el pilar para el conocimiento de las sociedades humanas es la base material (económica) en un espacio y un tiempo determinado (histórico) y en función de la lucha de contrarios que produce el movimiento social. Pero éste es simplemente el enunciado general del método, luego, en el proceso de conocimiento se utilizará, por ejemplo, la inducción y la deducción.

Con el método feminista sucede algo parecido. El punto de partida y la pauta es la visión del mundo desde y tomando siempre en consideración la división por géneros, la subalternidad femenina. Pero, claro está, esto se puede realizar desde diferentes perspectivas. De la misma manera que si se dice que se usará el materialismo histórico con esto no sabemos, de partida, dentro de qué corriente se va a inscribir el estudio, por ejemplo, a la estructuralista, a la leninista, a la trotskista..., o a tantos otros ismos.

Ahora bien, me parece necesario dejar claro, sin embargo, que este método que intenta romper con el androcentrismo no debe ser ginecocéntrico. Para mí esto sería un error en la medida en que significaría voltear la luna y seguir viendo un solo lado.

Es muy importante, al hacer una investigación desde una perspectiva feminista, no caer en la tentación de «olvidar» al otro géne-

ro siempre presente. Metodológicamente hablando es preciso estudiar a las mujeres en el contexto que forma el sistema de relaciones sociales y no de manera aislada, aunque para efectos del análisis sea a menudo necesario hacer abstracciones. No es posible conocer bien al colonizado sin estudiar al colonizador.

Este método me ha parecido útil en el proceso de investigación que debe tener la capacidad de fundamentar las ideas nuevas con un valor explicativo. Ayuda a *explicar* mejor las deformaciones, omisiones y errores provenientes de la concepción androcéntrica.

Fue mi intención mostrar desde el principio que la ideología no es lo mismo que la política o la religión, sino que se trata de una instancia diferente que permea todas las esferas de la vida en sociedad. Luego entonces el sexismo, como parte de la ideología, también permea todos los pensamientos y las acciones sociales. También he hecho especial hincapié en que es necesario mantenerse en guardia frente al uso del concepto ideología por ser uno de los más equívocos que existen.

Es posible decir que la relación ideología-realidad concreto sensible, hoy en día, no es de ninguna manera unidireccional; ni la ideología (el sexismo) *determina* la desigualdad entre los sexos, como tampoco el hecho «real» de la desigualdad crea todo lo ideológico de la inferioridad femenina. Se trata de una relación compleja de mutua determinación:

a) El conjunto de opiniones y prejuicios sexistas moldean desde la cuna a los sujetos y van contribuyendo a *crear* a los dos géneros diferenciados.

b) Las diferencias sociales reales «de carne y hueso» entre varones y mujeres y, en particular, la subalternidad de las mujeres representa un estímulo, un alimento para conservar y desarrollar las opiniones, las costumbres, los hábitos y los prejuicios sexistas.

La mujer vive en condiciones de inferioridad real; ella misma ha internalizado este hecho que le *dicen* y que lo vive. Hay una

coincidencia entre lo que se le dice (que es inferior) y lo que socialmente es. Cuando socializa a la descendencia transmite en todas las formas posibles el sexismo de la ideología, lo reproduce y lo recrea y de esta manera contribuye a perpetuarlo.

La relación arte-ideología está, ella misma, teñida por la ideología. El arte femenino es subalterno porque hay una división del trabajo *forzada* entre los sexos: es forzada porque existe una relación de dominación entre los géneros, porque los varones detentan el poder económico-político en nuestra sociedad y porque construyeron un patriarcado con una clara división de tareas: las mujeres a la reproducción, los varones a la producción. Esto quiere decir que las mujeres están o bien totalmente excluidas de la vida social, pública, o bien están en situación de subordinación que implica que aunque ingresen en el mundo de la producción, el trabajo doméstico es *responsabilidad* suya; esto es una división forzada del trabajo.

Y la ideología viene a justificar esta división del trabajo y a pontificar acerca de la inferioridad «natural» de las mujeres, razón por la cual no han creado gran arte.

A su vez, lo que ha sido creado por las mujeres es «oscurecido» por la ideología, es decir, hay un desconocimiento deliberado de lo que han producido las mujeres. La ideología interviene, pues, de múltiples formas en el proceso artístico: justifica la desigualdad en la medida en que al haber cuantitativamente menos mujeres que varones dedicadas a crear arte se explica ideológicamente diciendo que son incapaces, inferiores y que no sirven para el arte, en lugar de explicarlo por la división forzada del trabajo que acabo de mencionar; enmascara la producción existente de las mujeres con el supuesto criterio de calidad por delante, o sea que si acaso algo hacen o hicieron en el terreno del arte es olvidado y olvidable por malo, luego entonces es como si no existiera; al mismo tiempo, como la ideología no flota por los aires, ni cae del cielo, sino que se encuentra en las cabezas de las personas, quienes la reciben desde

infantes a través de la familia (los padres y madres la transmiten), en la escuela, en la televisión, la radio, los cuentos infantiles y los cómics, las revistas, los periódicos, en la ciencia y en el arte..., ni las mujeres ni los varones, como he señalado. Por lo tanto, las propias mujeres empiezan por *desvalorar* su trabajo artístico y, por supuesto, los varones artistas. Como se ha podido ver, la misma Frida Kahlo parece no tomar en serio su trabajo como pintora.

En el terreno de la distribución, tanto si quien la realiza es mujer o varón, los encargados/as de galerías y museos tienen la tendencia a valorar más la obra de los varones que la de las mujeres. Como he dicho, se «sabe», se «conoce», se «cree», se «piensa», en pocas palabras opera el *prejuicio* de que los varones es «natural» que puedan crear arte, gran arte, las mujeres es «natural» que no lo hagan. Se crea un círculo digamos vicioso: el arte de las mujeres se considera menor, luego entonces se difunde poco, al ser poco difundido no se conoce, no crea reputación; como es desconocido nadie lo quiere distribuir y evidentemente, la distribución desemboca directamente en el consumo.

¿Qué es lo que se consume más? Lo conocido, lo reconocido, lo que se sabe que es bueno.

Si la obra de las mujeres es poco difundida o mal difundida es obvio que será igualmente mal consumida, como producto de segunda. Y para completar, el consumo en nuestra sociedad desemboca, en última instancia, en la adquisición o la compra de la obra y, por lo tanto, opera la ley de la oferta y la demanda y de la ganancia. Más se conoce, más se valora; más se valora, mejor se distribuye; más se distribuye, más y mejor se consume y se vende.

Los problemas a los que me he enfrentado en el proceso de elaboración de este trabajo no tienen mucho de excepcional, pero me gustaría mencionar algunos.

El primer obstáculo es aparentemente subjetivo y muy poco original; es el miedo a enfrentarse con la página en blanco (una

especie de miedo escénico) pensando que lo que ahí se va a plasmar, en primer lugar ya otros lo han dicho y quizá mucho mejor y, en segundo lugar, lo que se quiera decir de diferente a nadie le interesa, luego entonces, para qué escribir.

Una vez superado más o menos este primer obstáculo, este miedo al ridículo, se me presentó un problema teórico que ha marcado el desarrollo de todo el trabajo. Consiste en pensar que algunas teorías, conceptos y categorías que se han desarrollado a lo largo del último siglo son básicamente anadrocéntricas y necesitan ser pulidas, adaptadas, renovadas o desechadas para que sirvan a las necesidades de la investigación feminista.

Por otro lado, nos encontramos ante la extrema juventud de la teoría feminista existente. Es relativamente verde todavía y con leña verde es difícil hacer fuego. Por ello una se siente, en cierta manera, sin asideros teóricos firmes.

En los últimos quince años se han escrito textos importantes sobre teoría feminista del arte, pero el camino es largo todavía y lleno de múltiples obstáculos. La intención última de este trabajo ha sido la de avanzar por este camino. Y el camino, según dicen, se hace al andar.

BIBLIOGRAFÍA

ACHA, Juan, Arte y sociedad: *Latinoamérica. El sistema de producción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, 321 pp.

ADORNO, T.W., *Mass Culture. The Popular Arts in America*, Nueva York, The Free Press, 1957.

— Daniel Bell y otros, *Industria cultural y sociedad de masas*, Caracas, Monte Avila Eds., 1974, 259 pp. (traducción Eugenio Guasta).

— *Intervenciones, nueve modelos de crítica*, Caracas, Monte Avila, 1969, 161 pp. (traducción Roberto J. Vernengo).

— Max Horkheimer, *La sociedad (lecciones de sociología)*, Buenos Aires, Ed. Proteo, 1969, 205 pp. (traducción Floreal Mazía e Irene Cusien).

ALTHUSSER, Louis, *La filosofía como arma de la revolución*, Buenos Aires, Cuadernos de Pasado y Presente.

— *Los aparatos ideológicos del Estado*, México, Ed. ENAH, 1975, 72 pp. (st.).

— *La revolución teórica de Marx*, México, S. XXI, 10.ª ed. 1974, 206 pp. (traducción Marta Harnecker).

ÁLVAREZ VÁZQUEZ, E. y otros, *Alineación e ideología*, Madrid, Alberto Corazón, 1973.

AMENDOLA, Giandomenico, *Método sociológico e ideología*, Barcelona, A. Redondo, 1973.

AMIOT, Michel, Etienne Borne, *et al.*, *Las ideologías en el mundo actual*, Barcelona, DOPESA, 1972, 275 pp. (traducción Ricardo Mazo).

ARVON, Henri, *L'esthétique marxiste*, París, PUF, 1970, 110 pp.

BARRETT, Michele, *Women's Oppression Today, Problems in Marxist Feminist Analysis*, Londres, Verso Ed. y HLB, 1980, 269 pp.

BARTH, Hans, *Verdad e ideología*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

BELL, Daniel, *The End of ideology*, Glencoe, The Free Press, 1960.

BERGER, Peter L., Thomas LUCKMANN, *The Social Construction of Reality*, Londres, Penguin Books, 1973.

BERGER, John, *Ways of Seeing*, Londres, Penguin Books, 1972, 165 pp.

BIGNAMI, Ariel, *Arte, ideología y sociedad*, Buenos Aires, Sílaba, 1973, 109 pp.

BIRNBAUM, Norman, «The Sociological Study of Ideology (1940-1960) A trend report and bilbiography», *Current Sociology*, IX, (2), 1960, pp 91-117.

BIRBAUM, Pierre, *La fin du politique*, París, Seuil, 1975.

CERVANTES, Miguel, «Hayden Herrera: "Tuve que reinventar a Fridal Kahlo"», *Sábado. Uno más Uno*, 30 de abril de 1983.

CÓRDOVA, Arnaldo, «Política e ideología dominante», *Cuadernos Políticos*, México, ERA, No. 10, oct.-dic. 1976, pp. 33-43.

CHATELET, François, *Historia de las ideologías*, México, Premiá Editores, 1980 (3 vols.).

I. *Los mundos divinos* (hasta s. VIII).

II. *De la iglesia al Estado* (s. IX-XVIII).

III. *Saber y poder* (s. XVIII-XX).

DE IPOLA, Emilio, *Ideología y discurso populista*, México, Ed. Folios, 2.a ed., 1983, 225 pp.

DEL CONDE, Teresa, «Lo popular en la pintura de Frida Kahlo» en *Anales del instituto de investigaciones Estéticas*, México, UNAM, no. 45, 1976, pp. 195-203.

DEBROISE, Olivier, *Figuras en el trópico, plástica mexicana, 1920-1940*, Barcelona, Ed. Océano, 1983. 215 pp.
— *Diego de Montparnasse*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, 135 pp.
DE JUAN, Adelaida, *Pintura cubana*, México, UNAM, 1980. 173 pp.
DELPHY, Christine, *Por un feminismo materialista (El enemigo principal y otros textos)*, Barcelona, Ed. LaSal, Cuadernos inacabados 2-3, 2.ª ed., 1985, 126 pp.
DION, Michel, *Sociologie e idéologie*, París, Ed. Sociales, 1973.
DUMONT, Fernando, *Les idéologies*, París, PUF, 1974, 183 pp.
DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie de l'art*, París, PUF, 2.ª ed., 1972, 147 pp.
EAGLETON, Terry, *Literary Theory, An Introduction*, Minneapolis, U.S.A. University of Minnesota Press, 1984, 244 pp.
— *Marxism and Literary Criticism*, impreso en Inglaterra, University of California Press, 1976, 87 pp.
ECKER, Gisela (ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986, 235 pp.
ECO, Umberto, *El nombre de la rosa*, México, ed. Lumen y Representaciones Editoriales, 1984, 614 pp.
— *Cómo se hace una tesis*, México, Gedisa, 6.ª ed., 1986, 267 pp.
ECHEVERRÍA, R. A. y M. MATTELART, *et al.*, *Ideología y medios de comunicación*, Buenos Aires, Amorrortu, 1973.
ENGELS, Carta a Block (21 sep. 1890).
— Carta a Schmidt (21 oct. 1890).
— Carta a Mehring (14 julio 1893).
— H. Ftarkenburg (21 enero 1894).
— en *Obras escogidas*, Moscú, Ed. Progreso, 2 vols. 1966.
ENZENSBERGER, Hans M. (entrevista) en *Casa de las Américas*, La Habana, No. 55, agosto 1969.
ESQUIVEL, Javier, «Estructura y función de la ideología», (mecanografiado), 19 pp.

FERRÉ, Rosario, *Sitio a Eros*, México, Joaquín Mortiz, 1980, 164 pp.
FISHER, Ernst, *El artista y su época*, Caracas, Ed. Fundamentos, 1972, 170 pp.
— *La necesidad del arte*, Barcelona, Ed. Península, 1973.
Frida Kahlo. Exposición Nacional de Homenaje 1977 (catálogo), México, INBA, 2.ª ed., abril de 1978.
GARCÍA BARRAGÁN, Elisa y Luis Mario SCHNEIDER, *Diego Rivera y México*, UNAM, 1986, 251 pp.
GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Arte popular y sociedad en América Latina*, México, Grijalbo, 1977, 287 pp.
— *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Ed. Nueva Imagen, 2.ª ed., 1984, 224 pp.
GEERTZ, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, Nueva York, Basic Books, Inc., 1973, pp. 193-233.
GEIGER, Theodor, *Ideología y verdad*, Buenos Aires, Amorrortu 1972, 161 pp.
GIRARD, Jean-Marie, *Acerca del arte, el realismo y la ideología*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1970, 142 pp.
GOLDMAN, Lucien, *La ideología alemana y las 11 tesis sobre Feuerbach* (editado por la ENAH) en francés en *Marxisme et sciencies humanies*, París, Gallimard, 1970.
— *Le dieu caché*, París, Gallimard, 1972, 454 pp.
GOLDMAN, Lucien, «Ideology and Writting» en *The Times Literary Supplement*, 28 sep. 1967, p. 904.
GÓMEZ PÉREZ, Germán, *La polémica en ideología*, México, UNAM, 1985, 226 pp.
HABERMAS, Jurgen, *La téchnique et la science comme «idéologie»*, París, Gallimard, 1968.
HADJINICOLAU, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases*, México, Siglo XXI, 1974, 231 pp.
HALPERN, Ben, «"Myth"» and "Ideology" in Modern Usage» en *History and Theory*, I, Wesleyan University Press, 2, 1961, pp. 129-149.

HAUSER, Arnold, *Introducción a la historia del arte*, La Habana, Inst. del Libro, 1969, 495 pp. (traducción Felipe González Vicén).

HELLMAN, Lilian, *Una mujer inacabada*, Barcelona, Argós-Vergara, 1978.

HERRERA, Hayden, «Frida Kahlo, her Life, her Art, *Artforum*, mayo 1976.

— «Frida Kahlo/La pintora, la paleta y el dolor» en *Sábado. Uno más Uno*, 30 de abril, 1983.

HESS, Thomas B. y Elizabeth C. BAKER, *Art and Sexual Politics ¿Why have there been no great women artist?*, Nueva York, Collier Books, 1973, 150 pp.

HIJAR, Alberto, «La cuestión cultural» en *Los Universitarios*, México, UNAM, vol. XII, No. 23, marzo 1985, pp. 1. 4-7.

HOROWITZ, Irving Louis (antología), *Historia y elementos de la sociología del conocimiento*, Buenos Aires, Eudeba (2 vols.), 1964.

IGLESIAS, Severo, *Ciencia e ideología*, México, Ed. Tiempo y Obra, 1981, 227 pp.

JAKUBOUSKY, Franz, *Las superestructuras ideológicas en la concepción materialista de la historia*, Madrid, Comunicación, 1973.

JAMIS, Rauda, *Frida Kahlo*, Barcelona, Circe Ediciones, 1988, 359 pp.

JAUBERT, Alain, *(auto) critique de la science*, París, Seuil, 1973.

JIMÉNEZ, Marco, *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art*, París, 10/18, 1973, 318 pp.

Jump Cut No. 17, San Francisco, USA, abril 1978 (varios artículos sobre cine e ideología).

KOLAKOVSKI, Leszerk, *El hombre sin alternativas*, Madrid, Alianza Editorial, 1970 (pp. 25, 26 y 27).

KOLLONTAI, Alexandra, *Mujer, historia y sociedad*, Barcelona, Ed. Fontamara, 2.ª ed., 1982, 298 pp.

LACLAU, Ernesto, *Política e ideología en la teoría marxista*, Madrid, Siglo XXI de España Ed. 1978, 233 pp.

LARRAIN, Jorge, *Marxism amd Ideology*, Londres, Contemporary Social Theory, 1983, 263 pp.
— *The Concept of Ideology*, Londres, Hutchinson, 1984, 256 pp.
LEENHARDT, Jacques, *Lecture politique du roman*, París, Ed. Minuit, 1973, 227 pp.
LEFEBVRE, Henri, *The Sociology of Marx*, Vintage Books, Random House, 1969, 214 pp.
LEVI-STRAUSS, ALTHUSSER, SCHAFF, BELMONT, GREETZ, HEBERT, RASTIER, *El proceso ideológico*, México, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1971.
LICHTHEIM, George, *The Concept of Ideology and Other Essays*, Nueva York, Vintage Books, 1967, 327 pp.
LICHTMAN, Richard, «La teoría de la ideología de Marx», *Cuadernos Políticos*, México, Ediciones Era, No. 10 oct.-dic. 1976, pp. 7-24.
LIPPARD, Lucy R., *From the Center, Feminist Essays on Women's Art*, Nueva York, E. P. Duton, 1976, 314 pp.
LOWY, Michel y otros, *Sobre el método marxista*, México, Grijalbo, 1974.
— «Objetivité et point de vue de classe dans les sciences sociales», *Critiques de l'économie politique, Sur le méthode*, No. 9, París, Ed. Maspero, oct.-dic. 1972, pp. 3-25.
LUKACS, Georg, *History and Class Consciousness*, Cambridge, Mass., USA, MIT Press, 1972, 356 pp.
— *Significación actual del realismo crítico*, México, ERA, 2.ª ed., 1967, 181 pp.
MACHEREY, P., *Pour une théorie de la production littéraire*, París, Maspero, 1971.
MANNHEIM, Karl, *Ideología y utopía*, Madrid, Ed. Aguilar, 1958, 453 pp.
MARCUSE, Hebert y otros, *Sobre el futuro del arte*, México, Ed. Extemporáneos, 1972.
MARDER, Herbert, *Feminismo y arte*, Bogotá, Ed. Debate-Ed. Pluma, 1979, 215 pp.

MARX, Engels, *La ideología alemana*, Montevideo, Ed. Pueblos Unidos, 1968.

MARX, Carlos, Federico ENGELS, *Sobre la literatura y el arte*, La Habana, Ed. Política, 1965, 470 pp. (s.t.).

MEEK, Ronald, *Economía e ideología y otros ensayos*, Barcelona, Ed. Ariel, 1972, 294-338 pp.

MESZAROS, Istcan (compilador), *Aspectos de la historia y la conciencia de clase*, México, UNAM, 1973, 262 pp.

MOI, Toril, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Nueva York, Methuen & Co., 1985, 206 pp.

MONTEFORTE TOLEDO, Mario, Gilberto GIMÉNEZ y otros, *Literatura, ideología y lenguaje*, México, Grijalbo, 1976, 358 pp.

MORAWSKI, Stefan, *Reflexiones sobre estética marxista*, México, ERA, 1977, 442 pp.

MORENO, Amparo, *El arquetipo viril protagonista de la historia; ejercicios de lectura no androcéntrica*, Col. Cuadernos inacabados 6, Barcelona, Ed. La Sal, 1986, 118 pp.

— *La otra política de Aristóteles*, Barcelona, Icaria, 1988, 244 pp.

MOUFFE, Chantal, «Hegemonía e ideología en Gramsci» en *Arte, sociedad, ideología*, México, No. 5, 1978, pp. 67-85.

NAESS, Arne, «Historia del término "ideología" desde Destuut de Tracy hasta K. Marx» en *Historia y elementos de la sociología del conocimiento*, Buenos Aires, 1964.

— Jens A. CHRISTOPHERSEN y KJELL Kvale, *Democracy, Ideology and Objetivity*, Oslo, Oslo University Press, 1956.

NEWMAN, Michael, «The Ribbon around the Bomb», *in Art in America* (abril 1983), pp. 160-169.

PARKER, Rozsika y Griselda POLLOCK, *Old Mistresses, Woman, Art and Ideology*, Londres, Rutledge & Kegan Paul, 1981, 184 pp.

PEREYRA, Carlos, «El concepto de la ideología», *Cuadernos Políticos*, México, Ediciones ERA, No. 10, oct.-dic. 1976, pp. 25-32.

— «El concepto de la ideología», *Los Universitarios*, México, No. 21.

PLAMANATZ, John, *La ideología*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

POPPER, Karl, *Conocimiento objetivo*, Madrid, Tecnos, 1974.

PORTELLI, Huges, *Gramsci y el bloque histórico*, México, Siglo XXI, 1978.

POULANTZAS, Nicos, *Las clases sociales en América Latina*, México, Siglo XXI, 1976.

RAGON, Michel, *L'art: pour quoi faire?* París, Casterman, 1971, 143 pp.

READ, Hebert, *Arte y sociedad*, Barcelona, Ed. Península, 1973, 215 pp.

REMINGTON, Thomas, *The Origin of Ideology*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1974, 35 pp.

RICH, Ruby B., «In the Name of Feminist Film Criticism» en *Heresies* No. 9 o en *Jump Cut* No. 19, 1978.

RIVERA, Diego, *Arte y política*, México, Ed. Grijalbo, 2.ª ed. 1986, 460 pp.

RODRÍGUEZ, Antonio, *A History of Mexican Mural Painting*, London Thames and Hudson Ltd., 1969, 517 pp.

ROJAS SORIANO, Raúl, *Guía para realizar investigaciones sociales*, México, UNAM, 1978, 228 pp.

SALAZAR, Luis, *Discurso científico y poder ideológico* (ponencia). Congreso de Filosofía (Morelia, Mich), 1975, 13 pp. mecanografiado.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, México, UNAM, 1972, 492 pp.

— «La ideología de la "neutralidad ideológica" en las ciencias sociales», *Historia y sociedad*, México, No. 7, 1975, pp. 9-25.

SANDER, Helke, «Feminism and Film» en *Jump Cut* No. 27, San Francisco, Calif., julio 1982, pp. 49-50.

SANTI, Angela M. delli, *Entorno al concepto de ideología*, ENEP-Acatlán, Cud. de apoyo a la docencia, 1980, 53 pp.

SAU, Victoria, *Un diccionario ideológico feminista*, Barcelona, Ed. Icaria, 1981, 1992, 277 pp.

SCHAFF, Adam, *Sociología e ideología*, Barcelona, A. Redondo, Ed., 1971, 103 pp. (traducción Jesús Hernández Valdeperas).

SCHUMPETER, J., *Ciencia o ideología*, México, Inv. económicas, Fac. de Economía, UNAM.

SEFCHOVICH, Sara (compiladora), *Mujeres en espejo*, 2 vols., México, Ed. Folios, 1983, 223 pp. y 297 pp.

SILVA, Ludovico, *Teoría y práctica de la ideología*, México, Ed. Nuestro Tiempo, 1971. 222 pp.

— *La plusvalía ideológica*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 3. ed., 1977, 270 pp.

SLOCHOWER, Harry, *Ideología y literatura*, México, ERA, 1971, 391 pp.

SONTAG, Susan, *Against Interpretation*, N. York, A. Delta Book, 1967.

SPACKS, Patricia, M., *La imaginación femenina*, Bogotá, Debate-Pluma, 1980, 371 pp.

SULLIVAN, Edward, J., «Frida Kahlo in New York» en *Arts Magazine* (marzo 1983), pp. 90-92.

SWINGEWOOD, Alan, *El mito de la cultura de masas*, México, Premiá Editora, 2.ª ed., 1981, 141 pp.

THERBORN, Göran, Gereth STEDMAN, *Ideología y lucha de clases*, Barcelona, Anagrama, 1974, 85 pp.

— *The Ideology of Power and The Power of Ideology*, Londres, Verso Ed., 1982, 133 pp.

TIBOL, Raquel, *Frida Kahlo, una vida abierta*, México, Ed. Casis, 1983, 152 pp.

TRÍAS, Eugenio, *Teoría de las ideologías*, Barcelona, Ed. Península, 1970, 153 pp.

VADÉE, Michel, *L'idéologie*, París, PUF, 1973, 96 pp.

VIDAL, Daniel, *Sobre la ideología*, Barcelona, Ed. Laia, 1973, 289 pp.

VILLORO, Luis,»Sobre el concepto de ideología» en *Plural*, México, No. 31, abril 1974, pp. 27-33.

VOLPE, Galvano della, *Crítica de la ideología contemporánea*, Madrid, Comunicación 6, Alberto Corazón Ed., 1970, 200 pp.
WANDOR, Michelene (editora), *On Gender and Writing*, Londres, Pandora Press, 1983, 166 pp.
WILSON, Edmund, «El marxismo y la literatura» en *Estudios Contemporáneos*, México, Universidad Autónoma de Puebla, enero-marzo 1980, pp. 135-150.
WOOLF, Bertram, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Diana-Sep., 1971, 366 pp.
WOOLF, Virginia, *Una habitación propia*, Barcelona, Seix-Barral, 1967.
— *Las mujeres y la literatura*, Barcelona, Ed. Lumen, 1981, 226 pp.
ZAMORA, Martha, *Frida el pincel de la angustia*, México, Ed. de la autora, 1987, 409 pp.
ZAVALETA MERCADO, René, «Las formaciones aparentes en Marx», en *Historia y Sociedad*, No. 18, Segunda época, 1978, pp. 3-27.
ZEITLIN, X., *Ideología y teoría sociológica*, Buenos Aires, Amorrortu.

LISTA DE ILUSTRACIONES

FRIDA KAHLO, Frida y Diego Rivera (1931).
FRIDA KAHLO, Autorretrato con collar de espinas y colibrí (1949).
FRIDA KAHLO, Autorretrato con traje de terciopelo (1926).
FRIDA KAHLO, Autorretrato (1946).
FRIDA KAHLO, La venadita (1946).
FRIDA KAHLO, Cortándome el pelo con unas tijeritas (1940).
FRIDA KAHLO, La columna rota (1944) (color).
FRIDA KAHLO, Las dos Frida (1939) (color).
FRIDA KAHLO,Unos cuantos piquetitos (1935) (color).
FRIDA KAHLO, Mi nacimiento (1932).
FRIDA KAHLO, Hospital Henry Ford (1932).
FRIDA KAHLO, Dos desnudos en el bosque (1932).
DIEGO RIVERA, La tierra liberada (1926-1927).
DIEGO RIVERA, El México moderno (1929-1935).
DIEGO RIVERA, Mujeres lavando y bañándose (1923-1928).

OTROS TÍTULOS DE ESTA COLECCIÓN

ARTE

Diccionario de términos artísticos
Estela Ocampo

El infinito en una hoja de papel
Estela Ocampo

Un sueño de pasión
Lee Strasberg

Teorías del arte
Estela Ocampo, Martí Perán

Del cobre al papel
La imagen multiplicada
Rosa Vives