

01083  
70° 2

ALGUNAS RELACIONES ENTRE LA IDEOLOGIA Y EL ARTE DESDE LA  
PERSPECTIVA DEL GENERO.

T E S I S

que para obtener el  
Doctorado en Filosofía  
Presenta:

ELIONOR BARTRA MURIA.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
MEXICO D.F. 1989

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
ESTUDIOS SUPERIORES

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE

	Págs.
INTRODUCCION .....	1.
CAPITULO I. SOBRE IDEOLOGIA.....	16.
1. Ideología y sexismo.....	39.
CAPITULO II. IDEOLOGIA Y ARTE.....	46.
1. Arte y feminismo.....	63.
2. Ideología e historia de la mujer.....	69.
CAPITULO III. LO IDEOLOGICO DEL ARTE POPULAR.....	78.
CAPITULO IV.	
1. IDEOLOGIA Y POLITICA EN FRIDA KAHLO.....	96.
2. IDEOLOGIA Y POLITICA EN DIEGO RIVERA.....	126.
CONCLUSIONES.....	159.
EPILOGO.....	168.
AGRADECIMIENTOS.....	170.
BIBLIOGRAFIA.....	171.

## INTRODUCCION

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

Umberto Eco.

Voy a meterme en las aguas revueltas de esos ríos de política que cruzan el universo teórico y que intentan dar respuesta al problema de la naturaleza y la función de la ideología; me acercaré a ciertos aspectos del proceso artístico para relacionarlos con la ideología y el objetivo principal de ello será mostrar el sexismo<sup>+</sup>; éste es el eje que va a atravesar todo el trabajo.

Me interesa este tema por inasible, por escurridizo; es necesario estudiar 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.

---

<sup>+</sup>Se utilizará el concepto sexismo como una parte de la ideología dominante patriarcal y se refiere a la desvalorización y discriminación hacia las mujeres por el solo hecho de ser mujeres.

*¿Existe realmente relación alguna entre la ideología y el arte? Este es el problema. Se han dado todo tipo de respuestas a este interrogante; y con este trabajo pretendo dar algunas más.*

*El objetivo general y fundamental consiste, pues, en hacer un análisis tanto del concepto ideología como del proceso ideológico para poderlos relacionar con el arte, también entendido como proceso.*

*Al analizar la ideología se requiere poner de manifiesto un aspecto de ella que es el sexismo y es este aspecto el que se relacionará con las artes plásticas.*

*El objetivo específico consiste en el proceso de análisis de lo ideológico (y de lo político para distinguirlo de lo ideológico) en dos creadores mexicanos dentro del campo de las artes plásticas que son Frida Kahlo y Diego Rivera.*

*Parte de la hipótesis de que existe una entrañable relación entre la creación artística y el proceso ideológico. Pero los problemas comienzan cuando se trata de ver exactamente cómo se da esa relación. Pienso que las conexiones son múltiples pero en este caso estudiaré sólo un aspecto del proceso ideológico que es el sexismo para relacionarlo con la producción artística y ver, en efecto, de qué manera se entrelazan arte e ideología.*

*También pienso que la ideología se encuentra presente a lo largo de todo el proceso artístico, esto es, en la producción, en la distribución y en el consumo.*

*En el primer capítulo hago un análisis crítico de la ideo*

RESUMEN de la tesis que para optar por el Doctorado en Filosofía presenta Elionor Bartra Muria.

Título: Algunas relaciones entre la ideología y el arte desde la perspectiva del género.

Esta tesis consta de cuatro capítulos, introducción, conclusiones, epílogo, agradecimientos y bibliografía.

En el primer capítulo se hace una revisión crítica del concepto de ideología y del sexismo como parte de la ideología dominante.

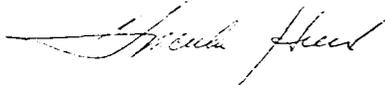
En el capítulo segundo se analiza, desde un punto de vista teórico, la vinculación entre la ideología y la creación artística; se muestra también la relación entre feminismo y creación artística, así como se hacen algunas reflexiones en torno a la historia y la historiografía mostrando su carácter ideológico con respecto a la mujer.

En el siguiente capítulo se hace un estudio del carácter del arte popular y del contenido ideológico de las caracterizaciones del arte popular en México y América Latina.

En el cuarto y último capítulo se analizan desde el punto de vista político-ideológico, algunos aspectos de la obra y la vida de Frida Kahlo y Diego Rivera.

Finalmente, en las conclusiones se señala que se trata de un trabajo que pertenece al nuevo campo de la teoría feminista del arte y que hay que andar mucho todavía para descubrir los mecanismos de la ideología en la cultura y para modificar la visión androcéntrica del arte y su historia.

México D.F. noviembre 1989.



Abstract of the dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Philosophy by Elionor Bartra Muria.

Title: "Some Relations of Ideology and Art from the Perspective of Gender."

This dissertation is composed of four chapters, as well as an introduction, a conclusion, an epilogue, acknowledgements, and a bibliography.

The first chapter is a critical review of the concept of ideology, and of sexism as part of the dominant ideology.

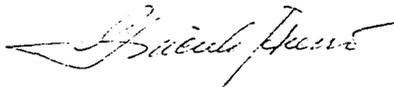
In the second chapter a theoretical examination is undertaken of the relationship between ideology and artistic creation. The relation between feminism and artistic creation is also analyzed. Further, certain considerations as to the ideological character of history and historiography, in relation to women are reflected upon.

The next chapter is a study of popular art and of the ideological content of the conceptions of popular art in Mexico and Latin America.

In the fourth chapter an analysis is undertaken of certain aspects of the art and lives of Frida Kahlo and Diego Rivera from a political and ideological perspective.

Finally, in the Conclusion it is indicated that this dissertation belongs to the new field of the feminist theory of art, and that much work needs to be done to uncover ideological elements in culture and to modify the androcentric vision of art and its history.

Mexico City, Mexico, November 1987



logía como concepto y como proceso social; así como también analizo la relación ideología-ciencia con el fin de establecer un ejemplo comparativo del funcionamiento de la ideología y concretamente del sexismo para apoyar metodológica y conceptualmente el estudio de la ideología y el arte. También se lleva a cabo la caracterización del sexismo como parte integrante de la ideología.

Para intentar desentrañar la complejidad de la relación ideología-arte desarrollo en el segundo capítulo el estudio teórico del sexismo en la creación artística de las mujeres en general. Este capítulo tiene además dos incisos. En el primero hago un pequeño análisis de cómo se ha dado el encuentro entre el arte y el feminismo entendiendo a este último como respuesta teórica y práctica a la ideología dominante. En el segundo inciso hago una reflexión metodológica de cómo abordar el estudio de cualquier aspecto de la historia y de cómo, a mi modo de ver, es necesario reinterpretar la historia. El arte y la historia del arte de las mujeres se inscribe directamente dentro de esta problemática de cómo acercarnos a su estudio.

En el tercer capítulo realizo un análisis crítico del llamado arte popular por dos razones fundamentales: la primera es que me parece muy importante poner de manifiesto la inferencia de la ideología incluso en el concepto mismo de arte popular y en la utilización que del arte popular se hace; la segunda razón es porque el arte popular mexicano se encuentra en íntima vinculación con la vida y la obra tanto de Frida Kahlo como de Diego Rivera que son los dos pintores que estudio en el siguiente capítulo. Pienso que existía un culto a lo popular en ambos

creadores que, además, en el caso de Diego Rivera se transformó incluso en populismo <sup>+</sup>.

Por lo que respecta al cuarto y último capítulo, dividido en dos partes, hago el estudio concreto de la relación entre la vida y la obra de Frida Kahlo y de Diego Rivera y el sexismo. No es de ninguna manera un análisis exhaustivo sino que he seleccionado solamente parte de su obra para pasarla por el microscopio y extraer ciertas conclusiones explicativas que nos ayudan a entender mejor algunas manifestaciones de la ideología dominante y de la lucha contra ella.

En las conclusiones se retoma la cuestión del método feminista enunciado en esta introducción y se elabora lo que se encontró de concluyente en el proceso de la investigación.

La mujer estará presente como sujeto que estudia y como sujeto estudiado. El enfoque es desde una perspectiva femenina y 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 se recorre para conocer cualquier aspecto de la realidad, a partir de una conciencia política sobre la subalternidad femenina y en lucha contra ella. También los instrumentos que se utilizan (técnicas)

---

<sup>+</sup>Se utiliza el concepto de populismo para caracterizar aquella actitud paternalista de pretender que se hacen cosas para el pueblo. En ocasiones no es que sea sólo la pretensión sino que, en efecto, las mayorías llamadas pueblo obtienen algún beneficio, pero es siempre mayor la demagogia, lo que se dice, que lo que en realidad se hace.

dentro de cada disciplina pueden diferir poco o mucho de los "tradicionalmente" usados en tanto que responden a necesidades y objetivos distintos.

*¿En qué medida 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 ciencia también neutra 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 pensamos 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 más 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 a ideológica ni el arte a ideológico. Desde la elección misma del objeto específico de conocimiento y, como hemos dicho, el camino 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 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 que acabo de mencionar para darnos cuenta de ello. A modo de simple ejemplo voy a mencionar un as pecto: la jerarquización de los problemas a investigar, nos dice Rojas Soriano \*, se hace con base en 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 en la práctica un factor funda

---

\*Raúl Rojas Soriano; Guía para realizar investigaciones sociales, pp. 23-24

mental para la jerarquización de los problemas a resolver, la condición de las 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 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 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 piensa. 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 le hace para que la visión del mundo sea neutra, ni masculina ni femenina sino simplemente neutra?.

Mientras se mantengan las relaciones de aominación por gé-  
nero 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 los "príncipes" frente al arte culto; pero nótese que  
en el gran cuento llamaao 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 pa-  
lestras por teóricos del arte que en mayor o menor medida se  
apoyan en el pensamiento de Arnola Hauser, todo parece indicar  
que la solución frente a la historia del arte positivista, mo-  
nificada o, como dice el uruguayo Luis Carmitzer, esa historia  
del arte que es una acumulación de errores, parece ser la So-  
ciología del arte.

Hauser, el gran historiador social del arte en el prólogo  
a su Introducción a la historia del arte, habla de la utiliza-  
ción del método sociológico para el estudio del arte y de to-  
das 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 espacial-  
mente 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 na-  
turaleza dialéctica de los procesos históricos." +

---

+Arnold Hauser; Introducción a la historia del arte, p.9.

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., etc. Ningún paso aislado permite deducir la dirección de todos los pasos subsiguientes; ningún paso es explícito sin el conocimiento de todos los precedentes y ninguno puede predecirse, ni aún apoyándose en este conocimiento." +

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

---

+ A. Hauser; Op. cit., p. 9.

esta "nueva" 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 artístico.

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 tradicional 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 al 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 productor puede 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 productores.

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 es a que se piense en ellos como en personas sexualmente neutras. Se nos habla de "seres humanos" 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, (se trata de dos sexos y de dos géneros diferentes), no lo han sido nunca en toda la historia, no es posible seguir hablando de las características, las necesidades o las creaciones del ser humano; el ser humano 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 no se debería usar 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 ya no se trata solamente del derecho de las mujeres a la existencia y mucho menos por una existencia igual a la de los hombres, se trata del derecho a la existencia diferente. Las mujeres no pue-

den vivir igual que los hombres porque no son iguales, son diferentes. Y es justamente esta diferencia la que ha costado la inferioridad social.

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

Agnes Heller afirma <sup>+</sup> 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". Esta, pienso yo, es una posición humanista.

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 tuvieron 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.

Si se quiere que la mujer se desarrolle como persona, que deje de ser un ciudadano menor y de segunda, en la medida en que logra ganar algo frente a la dominación masculina va cre-

---

<sup>+</sup>A. Heller; "La división emocional del trabajo", en Nexos, 31 de julio de 1980.

ciendo como persona, como eso que llaman ser humano y, de ninguna manera pierde algo en tanto que "ser humano" es abstracto.

En otra parte Agnes Heller señala que "aún 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.

Se trata de un problema entre el todo y sus partes. El to do 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 mútua dependencia entre el todo y las partes que, planteado así, parece de bastante difícil solución.

La identidad de la mujer hasta hoy ha sido la de esposa-madre-oma 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, profesionalista brillante y mujer: no estaba obligada a perder mi identidad." + Supongo que ser profesionalista es actuar como "ser humano" no como mujer... Este es uno de los resultados de la ideología sexista que nos hace concebir a la mujer solamente en su relación con el varón tal como lo ha impuesto la dominación masculina.

Desde esta óptica 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 mu-

---

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

chísimos sentidos, no se puede considerar de ninguna manera 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. Se necesitan tanto nuevas formas de enfocar viejos temas como el desarrollo de nuevas áreas de estudio.

El pensamiento feminista no se ocupa únicamente de "cosas de mujeres" como suele decirse, no sólo se dedica a analizar la opresión y/o explotación de las mujeres. También a partir de la opresión femenina, a partir de la situación concreta de grupo subalterno se construye una visión del mundo, se construye una metodología y una teoría para llevar a cabo cualquier a acercamiento a la realidad social o natural para desarrollar una investigación científica transformadora y diferente.

Así considero que el método que se sigue para conocer no es neutro sino que está condicionado por una visión del mundo específica y, en este caso, el camino que siguen las mujeres con conciencia de su subalternidad social es un método feminista; el arte, como forma de conocimiento, entre otras cosas, tampoco es neutro y por lo tanto es posible y necesario hablar de un arte femenino. Sin embargo, no se ha estudiado a profundidad la presencia o la ausencia de las mujeres en el proceso artístico, así como tampoco se ha analizado mucho el aspecto propiamente iconográfico para conocer qué se comunica a través de las imágenes de los dos géneros.

En este sentido, a partir de una concepción feminista se hacen ese tipo de estudios y no se considera ya más al arte como un producto del ser humano en abstracto como haría el humanismo que, a fin de cuentas, no es más que una variante de la

*ideología patriarcal.*

*Considero, pues, que este trabajo representa tanto una forma nueva de abordar los mismos temas, como una incursión en un terreno nuevo que es la teoría del arte feminista.*

## CAPITULO I. SOBRE IDEOLOGIA

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 es precisamente una manifestación más del funcionamiento de la ideología, <sup>+</sup> 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 i-

---

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

ideológica o se pregunta *¿y tú, qué ideología tienes?*

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

*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? \**

*De hecho, lo sepa o no la gente que utiliza la palabra en un sentido o en el otro está respondiendo desde una de las dos concepciones 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, estudiosos de distintas disciplinas se han abocado a intentar esclarecer este oscuro concepto y muchos de ellos, a mi modo de ver, han logrado precisarlo con gran rigor. Por eso mi trabajo aquí se limita a tomar de ellos 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,*

---

*\* 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)*

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.

Algunos parten de Marx y Engels para contribuir al desarrollo de la teoría marxista de la ideología<sup>+</sup>. 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, <sup>++</sup> (y tengo la impresión de que cuando termina uno 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 mal entendidos y la vaguedad que existen en torno al concepto de

---

<sup>+</sup>Jorge Larrain, Ludovico Silva entre muchos.

<sup>+</sup>Por ejemplo George Lichtheim en su libro The Concept of Ideology and Other Essays.

ideología y afirma: "...uno encuentra una vaguedad terminológica que parece reflejar alguna incertidumbre más profunda en cuanto al 'status' de las ideas en la génesis de los movimientos históricos." \*\*\*

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; 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 "real" 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

---

\*\*\* Ibidem, p.3 (traducción mía).

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". †

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 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,

---

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

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 las 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. +

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 postrevolucionaria". ++

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.

---

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

\*\*G. Lichtheim; Op. cit. p.5. (traducción mía).

Adam Schaff en su libro Sociología e ideología dice que el filósofo Arne Næss habla 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 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 es a 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<sup>+</sup>: las mujeres al trabajo doméstico y los hombres 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 ha sucedido una interminable lista de seguidores, intérpretes, defensores, detractores y todo lo que se quiera, cuyo punto de referencia, sea como sea, es 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

---

<sup>+</sup>Y que Marx y Engels llamaron la división natural del trabajo.

*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 parten 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 Richarda Lichtman llama acertadamente un "preaominio del consenso manufacturado". \**

*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 hilvanando 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 Lichtman 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*

---

*\*R. Lichtman: "La teoría de la ideología en Marx", p. 8.*

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..." + ¿Qué significa esta afirmación? ¿Quiere decir que existen muchas ideologías, legal, estética, religiosa, aiferentes 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.

"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." ++

Con el concepto ideología se quiere proceder de una manera similar a como se hace con la ciencia. Podemos hablar de la

---

+ Ibidem, p. 21.

++ M. Monteforte: "Las ideologías", Literatura, ideología y lenguaje, pp. 194.

*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.*

*Esta, 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 la 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, etcétera.*

*Pero, aún cuando quizá 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 imperialista; + 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 de 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? ++

---

+E. Laclau; Política e ideología en la teoría marxista, p. 102-104.

++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,

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.

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.

"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 comprende elementos dispersos del conocimiento, nociones, etcétera, 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 operancia es indispensable para que se unifiquen una sociedad bajo un poder económico y político." (p. 229)

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 colocarla 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, etcétera, 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<sup>+</sup>; 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.

---

<sup>+</sup>Ver Clifford Geertz; Op. cit., pp. 209-210; Ludovico Silva; Teoría y práctica de la ideología.

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".<sup>+</sup>

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 medios masivos de comunicación, los museos, los 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 entre 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. <sup>++</sup>

---

<sup>+</sup>Citado por J. Larrain; Op. cit. p.80.

<sup>++</sup>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 su excelente artículo Adolfo Sánchez Vázquez <sup>+</sup> 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? <sup>++</sup>*

---

<sup>+</sup>Ver cita anterior.

<sup>++</sup>A. Sánchez Vázquez; Op. cit. p. 17.

*Toda forma de conocimiento (y no sólo una forma) surge en un contexto socio-histórico determinado en donde domina una ideología.*

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

*En realidad todo científico (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 los distintos científicos. Todos surgen en un contexto y todos se hallan, por lo tanto, igualmente condicionados por el sistema ideológico dominante; ¿o es que todavía se sigue creyendo que los científicos 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" la ideología, así como el modo de producción no nos "afecta" a todos 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 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 los científicos, sino del contexto socio-histórico 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 mate-*

máticos, por ejemplo.

*Sánchez Vázquez se refiere también a que "la ideología de termina el modo de adquirirse, transmitirse y utilizarse las teorías en ciencias sociales". \**

*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". \*\**

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

*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*

---

*\*Ibidem, p. 19.*

*\*\*Ibidem.*

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 ideológicamente. Es ya incluso un lugar común pensar que el conocimiento sólo responde a la lógica in-

terna 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."<sup>+</sup>

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 las 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, pactos, etcétera, 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 expli

---

<sup>+</sup>Theodor Geiger; Ideología y verdad, citado por Adorno y Horkheimer en La sociedad, p. 185.

ca 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 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 las ideas 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 aun, 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.

1. *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." +

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 con base en 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 con base en los valores que interesan a los dominadores, pero las clases y grupos subalternos no se limitan a transmitirla tal cual la reci-

---

+ "La angustia de ser mujer; entrevista con Marie Langer", Cambio 16. España, 1 a 8 de octubre 1984. pp. 135.

ben 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 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 intrusión 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" "olvidan" 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 esa 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.<sup>+</sup>

---

<sup>+</sup>Marx-Engels: La ideología alemana, Montevideo, Ed. Pueblos Unidos, 2ª ed., 196a. 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.

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 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." +

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, quizá 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 muchos, 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,

---

+Victoria Sau; Un diccionario ideológico feminista, p. 217.

su trabajo y su función social...

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, immanentes. 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. Este 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", + 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

---

\*L. Silva; La plusvalía ideológica, p. 255.

"comics", 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.

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.

He explicado de qué manera la ideología permea todo el quehacer social y cómo 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 -hombres y mujeres-, 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.

CAPITULO II. IDEOLOGIA 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 es justamente esta complejidad lo que me interesa poner al descubierto 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 han dado una infinidad de respuestas desde hace muchos 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 mayúsculas) ¿es culto o es popular?, ¿es burgués o proletario?, ¿es masculino, femenino o neutro? o ¿es simplemente Arte (con mayúscula)?*

*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 aunque ya no 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." \*

Quiere esto decir que la ideología es concebida como un sistema no sólo autónomo sino incluso independiente 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

---

\*H. Lefebvre: The Sociology of Marx, p. 78. (la traducción es mía).

biológica del trabajo (basada en el sexo, la edad, la fuerza física, etc.) empieza a convertirse en una división tecnológica y social del trabajo." \*

Sin embargo, volviendo a la relación arte-ideología, el propio Lefebure 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." \*\*

Siguiendo el propio pensamiento de Lefebure 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. 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 trunco 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

---

\*H. Lefebure; Op. cit., p. 67.

\*\* A. Sánchez Vázquez; Antología, textos de estética y teoría del arte, p. 154.

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." \*

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)." \*\*

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 reencontrar 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." \*\*\*

Así, nos encontramos aquí con tres cuestiones, la división

---

\*Op. cit. p. 155.

\*\*Op. cit. p. 158.

\*\*\* Ibidem.

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.

Voy a intentar 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 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.

Este 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.

Este 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 pseudofemi

nistas 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 quizá 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 socio-histórica 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 artista crea una nueva realidad pero no a partir de la nada sino siempre con base en 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 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. +

Pues bien, con base en esto se puede afirmar que el arte femenino existe en cuanto tal. ¿Quiere esto decir que al ser expresión de las mujeres, es necesariamente delicada, cálida, tierno, dulce, etc., etc.?

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 haciendolo 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).

El mimetismo hacia lo que representa la parte dominante es algo muy típico en los procesos de colonización. La mujer

---

\*A modo de simple ejemplo elegido entre muchos que me llama 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 simple y sencillamente poeta." Rosario Ferré; Sitio a eros, p. 130

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 del proauctor; 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 pronto, 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 si no en cómo se describen a sí mismos como sexo; desde las primeras palabras con que se describe a un hombre o a una mujer en una pieza literaria se puede decir de que sexo es el autor.

Para Virginia Woolf son tres las diferencias específicas de una literatura femenina: los temas, el idioma (sería prefe-

rible decir el lenguaje) y, sobre todo, esta visión distinta al describir a los personajes de género masculino o femenino. +

Por otro lado tenemos en el presente y en el campo de las artes plásticas opiniones tales como la de Joan Snyder ++ 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.+++

---

+Virginia Woolf; Las mujeres y la literatura.

++Ver Lucy R. Lippard; From the Center, Feminist Essays on Women's Art, p. 81.

+++Para puntos de vista feministas sobre el arte femenino ver el libro mencionado de Lucy Lippard.

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 histórico 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, aún 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.

Aún 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" socio-culturales 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 en-*

trar en el juego masculino, que es un juego por el poder." \*

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.

---

\*Ana Ma. Moix; "Marguerite Duras" en El País - Libros, Barcelona, Año IV, No. 271, domingo 30 de diciembre de 1984. pp. 1-2.

1. 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 socio-histórica 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 misma de expresión, el lenguaje (forma y contenido); 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 +.

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 socio-económico e histórico, la psique, las formas de expresión y lo que es expresado. Esto requeriría, quizá, de un trabajo en equipo multidisciplinario porque creo que es un estudio demasiado amplio y ambicioso para que una sola persona pueda llevarlo a cabo. En todo caso yo tengo serias limitaciones para poder hacerlo.

La relación entre arte y feminismo es otra cuestión y se puede dar tanto a nivel de la teoría como de la práctica.

---

+Ver bibliografía.

*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 añada 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 valo-*

res 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 rei vindicarla 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 expresa 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, es el 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 forma. 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 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 la vida cotidiana de los productores que, por lo tanto, se manifiestan en el proceso de producción, o bien se trata de la apertura de pequeñas ventanas en el edificio ideológi-

co de los 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.<sup>+</sup>

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 cólera agresiva y quienes lo ven como una gran limitación piensan que si las mujeres fuéramos capaces de crear con calma, con "sensatez", seríamos mejores.<sup>++</sup>

---

<sup>+</sup>u. gr. Patricia Spacks.

<sup>++</sup>Patricia Spacks citando a Virginia Woolf.  
Rosario Ferré; Sitio a eros.

*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 uno mismo 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.*

## 2. Ideología e historia de la mujer.

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:

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 detenido 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 árdua 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 considerarse el fin de su esclavitud milenaria." (p. 141)

Resulta evidente la contradicción que implica intentar de mostrar 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.

¿A dónde nos lleva una visión como ésta? Es necesario decir que sin duda se plantea el problema acerca de la condición de opresión 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 co

mo 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 hace mucho (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.

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

Si el agente 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 pue-

de 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 Ortíz 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 necesita-

mos 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; pero 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 por qué 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.

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 me parece 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)\*. 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 au-

---

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

tomáticamente 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.

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 socio-histórica 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 para-

das sobre 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 más adelante 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 re-escritura 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 genios incomprensidos, 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.*

CAPITULO III. LO IDEOLOGICO DEL ARTE POPULAR.

*Vivimos actualmente en América Latina un proceso de latinoamericanización. Este hecho, que está cobrando amplitud y fuerza a nivel ideológico, tiene su fundamento relativamente reciente en la situación de luchas socio-políticas de la década de 1960 y más hacia el presente en la revolución nicaragüense y las guerras de liberación en otros lugares de Centroamérica.*

*Estas luchas, alentadas por el triunfo de la Revolución Cubana, se han producido en mayor o menor medida en casi toda América Latina, y si bien en el terreno de la lucha directa se han dado en el interior de los diferentes países, se caracterizan, sin embargo, por tener finalidades comunes de lucha anticapitalista y antimperialista. También debemos recordar el papel desempeñado por los cubanos en la tarea de desarrollar la conciencia latinoamericanista (por ejemplo el Congreso de la Organización Latinoamericana de Solidaridad, OLAS, realizado en Cuba en 1967).*

*Como correlato, podemos observar de manera cada día más evidente, que a un nivel llamémosle teórico y concretamente en las teorías del arte, está recobrando importancia el latinoame-*

ricanismo. Se plantea desesperadamente de nuevo (en un pasado cercano podemos pensar, por ejemplo, en dos exponentes de la posición latinoamericanista en el campo histórico-filosófico: Leopoldo Zea y Edmundo O'Gorman) la búsqueda de la verdadera identidad latinoamericana. ¿Qué somos? ¿Quiénes somos? y ¿Dónde está nuestro verdadero arte?. Se continúa buscando la verdad perdida, la verdad absoluta llave maestra del conocimiento que, obviamente, nunca asoma.

Una de las respuestas frecuentes a la pregunta sobre cuál es el verdadero arte latinoamericano se encuentra en el arte popular.

Este arte sería la auténtica expresión de nuestros pueblos. Simultáneamente, se da un rechazo al llamado arte culto o elitista y a las "vanguardias" artísticas por considerarlos simples remedos del arte de las metrópolis occidentales, o bien se atribuye la actitud "vanguardista" de buena parte de los "artistas" latinoamericanos a una forma de camuflar su impotencia creadora o como resultado de la inercia, de la inacción, de la incapacidad de engendrar o concebir o de la pereza. Esta manera de pensar es la del colonizador que se interioriza en el colonizado: de la explicación de que la subalternidad cultural se encuentra en la impotencia o en la pereza al reconocimiento de la incapacidad natural de algunos pueblos o grupos sociales como las mujeres, sólo hay un paso. Si la creación artística es un producto del ser social y este ser ha sido conquistado, reconquistado, colonizado y neocolonizado y el desarrollo, a todos los niveles de la existencia, ha sido determinado o condicionado por las circunstancias históricas de una colonización, lo

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

latinoamericano en el arte será justamente el resultado de esta situación. Si parece manifestarse tanto empeño en encontrar lo latinoamericano en el arte, sería conveniente partir del re conocimiento de la realidad del colonizado.

Una colonización cultural implica la imposición, tanto de manera violenta como pacífica, tanto obvia como sutil, de los patrones culturales del colonizador, lo cual conlleva una destrucción rápida o lenta, mayor o menor, de la cultura de las formaciones sociales dominadas. Sin embargo, es el resultado de esta colonización lo que dará, señalará, las características de la cultura colonizada. Por eso me parece quizá necio, por ejemplo, querer encontrar lo auténticamente latinoamericano en los rasgos más "puros" de lo indígena, en los resabios del mundo prehistórico. Cerrar los ojos ante la realidad, negar lo occidental en lo latinoamericano, es negarnos, en parte, a nosotros mismos, es negar lo que somos.

Desde esta perspectiva, tan latinoamericano puede ser el arte de los indios chinantecos como el de los cinéticos.

Conocer y reconocer el estado de cosas es el punto de partida para cualquier estudio y no, como se hace a menudo, a partir de la negación de lo que somos para construir de manera imaginaria lo que creemos que deberíamos ser, lo que quisiéramos ser; así sólo se construye una identidad al lado de los propios zapatos.

Es preciso reconocer también que la duda sobre sí mismo es una de las características del colonizado, la cual lo escinde, lo divide entre lo que es y lo que quiere ser. Y, de nuevo, lo anterior es, asimismo, aplicable a las mujeres.

Por otro lado, la realidad no es la concepción que elaboramos de ella; esto hace que caigamos en una segunda ilusión. La primera consiste en inventar el concepto de Latinoamérica según quisiéramos que fuera y la segunda pensar que a fuerza de querer la realidad se va a parecer a la idea que de ella tenemos.

Considero que existe, pues, una obsesión por tratar explícita o implícitamente de ser latinoamericanos, como si alguna vez hubiéramos podido ser otra cosa. Y este afán latinoamericanista, en más de una ocasión, no es sino la negación (de buena o de mala fe) de la realidad del colonizado.

Con esto no quiero, sin embargo, negar que existe la necesidad, en América Latina, de cobrar conciencia de lo común de nuestras realidades, de lo similar de las condiciones generales de opresión; es necesario tener conciencia de nuestro pasado común y de lo que nos hermana en el presente, pero tomando además en consideración que son múltiples también las diferencias y múltiples, por ejemplo, las semejanzas con otros pueblos que no pertenecen al continente americano.

Uno de los intereses de los colonizadores es precisamente lograr la fragmentación entre los colonizados; el aislamiento y la incomunicación entre los dominados.

Al mismo tiempo que los grupos de poder esparcen cada vez más sus redes de alianza sobrepasando las fronteras, los dominados son mantenidos en la desunión, tanto en el interior de las diversas naciones como a nivel internacional.

Si bien, como decía, puede haber un legítimo interés en la toma de conciencia de la opresión y la explotación no sólo

a nivel latinoamericano sino internacional, muy frecuentemente esta conciencia latinoamericanista es aplastada por la ideología de lo latinoamericano que representa lo opuesto a la conciencia o al conocimiento de nuestras realidades.

Ahora bien, me interesa hablar concretamente de la cuestión del arte popular porque pienso que se está dando actualmente el retorno de un mito. (Utilizo el concepto mito en sentido lato, como idea de engaño, ficción, invención). Me refiero con esto a que no se trata de un nuevo mito sobre el arte popular, sino de un nuevo florecimiento del mismo mito.

En la historia del arte latinoamericano se han dado diversos momentos de auge de este mito; tal vez el antecedente más obvio y significativo en México sea el muralismo de las primeras décadas de este siglo. Detrás de la bandera del arte popular se esconde muchas veces el populismo.

Tenemos en nuestra América Latina, según nos cuentan, dos tipos de arte: el arte culto y el arte popular.

El arte culto, se nos dice, es aquel que produce una minoría para ser consumido por una minoría; se expresa en el lenguaje de una élite y representa los intereses de ella.

Para la caracterización del arte popular parece que la cosa no es tan sencilla. Son ya muchos los críticos y teóricos del arte que lo asocian con las artesanías y/o con las creaciones musicales y teatrales que realizan las mayorías; para otros se trataría, además o en lugar del anterior, del arte creado por una minoría para una mayoría; sería la producción artística de una élite pero fundada en el interés del "pueblo", de las masas populares.

En lo que se refiere estrictamente a la producción, el arte podría calificarse como popular básicamente desde dos perspectivas: se trataría, por un lado, de la producción artística del "pueblo" (supuestamente la mayoría) o sea, de la artesanía, la música, la danza, el teatro. Por otro lado, sería toda aquella producción de una minoría "cultura", pero que "representa" las preocupaciones, las aspiraciones, los intereses del pueblo.

Quisiera señalar que en torno a la cuestión de la artesanía todavía sigue en pie la polémica de si es o no arte, aunque ya varios teóricos han aceptado la caracterización de la artesanía como arte popular.

En el concepto "popular" va implícita la noción de mayoría demográfica (nunca de totalidad). Peca tal vez de obvio señalar que los artesanos no constituyen sino una minoría dentro de esa abstracta mayoría-pueblo, pero se considera, tal vez, que la producción de una minoría de artesanos expresa en última instancia, los deseos, los sentimientos, los gustos que forman parte del patrimonio cultural de una mayoría. Con esto tenemos que la idea de "producción artística de una mayoría" resulta ser en realidad la creación de una minoría que representa a una mayoría.

Abordemos ahora la cuestión desde el punto de vista del consumo del arte popular:

1) el arte popular -artesanía, música, teatro, danza- es consumido por la mayoría. (Esta afirmación sólo es susceptible de ser manejada a nivel de hipótesis, ya que varía notablemente el consumo "mayoritario" de este arte popular, de una comunidad a otra, de un país a otro y del tipo específico de artesanía pro-

ducida). Y

2) el arte popular es consumido por una minoría (cultural, política, económica) que lo recibe de diversas maneras.

Nos encontramos con que las minorías capaces de consumir el "arte popular" se encargan, al mismo tiempo, de darle una connotación subvalorativa y rehusan considerarlo como arte; por otro lado, podemos ver que algunos grupos minoritarios le conceden el estatuto de arte popular y efectúan una sobrevaloración: es considerado la única, auténtica y verdadera producción artística de nuestros pueblos latinoamericanos.

Parece claro que, generalmente, el consumo de esta producción lleva implícita su utilización y su mercantilización. Diferentes políticas, tanto estatales como privadas, tienden a sacar de su contexto a esta producción artística despojándola de su sentido específico; convertidas en simples mercancías "típicas" en el interior de museos, galerías, salones, etc., pierden el sentido que tenían donde, para qué, para quién y cuándo fueron producidas. Se quiere decir con esto que el sentido que puede tener una pieza de artesanía al satisfacer de manera inmediata ciertas necesidades de los productores-consumidores, se ve constantemente modificado por el consumo extracomunitario, o sea por el manejo que de ella hacen las minorías. Pensemos, por ejemplo, en una comunidad determinada de México en donde se producen huípiles. Los habitantes de la comunidad, en efecto, los consumen (aunque hay que señalar que cada vez en menor medida porque son muy costosos) como bienes de primera necesidad y además les gustan. Sin embargo, su producción ya no está únicamente destinada al autoconsumo, hay una gran parte -probable-

mente la mayoría— de la producción destinada al mercado externo a la comunidad. El mundo capitalista impone sus leyes a la producción artesanal; los contenidos y las formas de la artesanía precapitalista son transformados para adaptarse a las exigencias de ese mercado.

Tomando en consideración lo que hemos apuntado hasta aquí, nos preguntamos ¿en qué momento se puede hablar de arte popular y cuándo éste deja de serlo para convertirse en producción y/o consumo de una minoría?

Esta problemática va indefectiblemente asociada a la vaga noción de pueblo que se maneja corrientemente. Esta idea, que aún se pasea con todo el atavío romántico de una colectividad amorfa y homogénea, en la cual las divisiones no existen, ni de clase, ni de raza, ni de sexo, ni de edades, es la de una masa compacta y armónica dotada de un "alma" capaz de crear con forme a sentimientos, creencias, pensamientos y deseos comunes y que expresan su "esencia" misma.

O quizá se puede fácilmente imaginar como presumiblemente se pensó en el siglo XIV:

"Por pueblo, dijo, hubiese sido conveniente entender la universalidad de los ciudadanos, pero como entre éstos también hay que considerar a los niños, los idiotas, los maleantes y las mujeres, quizá podría llegarse de una manera razonable a una definición de pueblo como la parte mejor de los ciudadanos, si bien en aquel momento él no consideraba oportuno pronunciarse acerca de quiénes pertenecían efectivamente a esa parte". +

---

+U. Eco; El nombre de la rosa, pp. 430-431.

Así, nos encontramos con que el pueblo debería quizá ser la totalidad de la población, o sólo la mayoría, las masas trabajadoras.

Si el pueblo es la mayoría, si son las masas trabajadoras, productivas y explotadas, el arte popular es el producido por esa mayoría. Hemos ya señalado que esta concepción en sentido estricto es inexacta, puesto que los productores artísticos no son mayoritarios sino una minoría dentro de ese "pueblo". O sea que, el arte, popular o culto, siempre es producido por una minoría. La diferencia radica en que supuestamente el primero es consumido por aquella mayoría y el segundo no.

Si se lleva a cabo un análisis riguroso como, por ejemplo, el que ha hecho Mirko Lauer con la producción artesanal del Perú, nos damos cuenta de que ya es un mito pensar en que el arte popular o artesanía es consumido por ese pueblo-mayoría. Existe una marcada tendencia a que este arte popular sea consumido cada vez en menor medida por el "pueblo".

Regresando al nivel de la producción se presentan otros problemas. Existe una fuerte inclinación a considerar a los "artistas" globalmente como pertenecientes a una élite que no es pueblo y, por lo tanto, tampoco se trataría de trabajadores y mucho menos productivos y explotados. Sin embargo, estudiando a la colectividad desde una óptica socio-económica no es posible caracterizar a todos los individuos que se dedican a una actividad específica y determinar de ese modo su inserción o no en el proceso productivo, en la esfera de la división socio-económica del trabajo. Un artista, decía Marx, puede ser considerado como trabajador productivo o improductivo, explotado o no,

según el papel concreto que desempeñe, según si su mercancía contribuye directamente o no a la formación de capital.\*

Tenemos, por otro lado, la concepción de arte popular como aquella producción artística de una minoría o élite que pretende crear para la mayoría representando sus intereses. Este arte sería considerado popular por dos razones: porque representa, expresa, los intereses de las masas populares y, porque es (supuestamente) consumido por ellas.

Algunos "artistas" cultos, pertenecientes a una minoría y no a las masas populares y que por su situación de clase tienen mayor acceso a la información, cobran conciencia de los problemas sociales, se dan cuenta de que hay, en nuestros países una gran mayoría oprimida y explotada; es entonces cuando, por medio de la comunicación artística se erigen en representantes de los intereses de esa mayoría. Con base en su supuesta o auténtica capacidad de comprensión de la realidad y de expresión de la misma a través del arte, se arrogan el privilegio de hablar en nombre de otros, de la mayoría. Se trata de "artistas" que, como vimos, no son pueblo pero que saben lo que el pueblo piensa, conocen lo que el pueblo quiere, siente, desea o necesita.

Desde el punto de vista de los artistas que producen un arte popular podemos ver diferentes tendencias de acuerdo con los fines u objetivos que persiguen, abierta o veladamente: una élite con poder pretende rescatar y encarnar formas de pensar, de

---

\*K.Marx y F. Engels, Sobre la literatura y el arte.

sentir y de expresarse de los sectores más explotados de la sociedad con el fin de controlarlos mejor y, en última instancia, mantener su poder como élite. Este arte popular no es más que un instrumento enmascarado y disfrazado de la ideología del poder y que lleva el apellido de populismo. El arte populista, el que se dirige al pueblo, aunque no es evidente que las mayorías lo reciban, el que intenta comunicarse en un lenguaje que no es el del artista sino el de los obreros o el de los campesinos, que recoge ciertos aspectos de su problemática y los "refleja" en su producción artística, pero que, al mismo tiempo, está imbuido de la ideología de los grupos de poder que transmite en grandes dosis con la envoltura azucarada de los aspectos supuestamente populares, viene a ser, finalmente, opuesto a los intereses que aparentemente está defendiendo.

Por otro lado, podemos observar que se caracteriza como arte popular a la producción de ciertos artistas que expresan con su propio lenguaje, aspectos de la condición, de la realidad de ciertos grupos oprimidos, pero que no pretenden que sus trabajos sean "leídos" por las masas populares. De acuerdo con la concepción más utilizada de arte popular por los teóricos del arte, este último tipo de creación artística no debería ser considerado como popular dado que no es ni por ni para el pueblo.

Por último, pensamos que existen los artistas que de manera sincera, auténtica quieren representar los intereses populares, quieren representar el papel de concientizadores, de desmistificadores. Pretenden comunicarle al pueblo su propia realidad, la realidad de su condición. Desde afuera (dado que

ellos no pertenecen al pueblo) y a distancia creen saber lo que las mayorías son y lo que ellas necesitan.

Esto es un gran mito. Cuando una élite cultural, "conocedora" de la problemática, la sensibilidad y los intereses del pueblo crea un arte para el pueblo, un arte popular, se produce uno de los procesos más engañosos en la esfera de la producción artística.

Este arte quiere ser, en última instancia, un medio para despertar la conciencia del pueblo para que luche por su libertad o para contribuir al incremento de las luchas ya existentes. Si estos artistas piensan y sienten de manera auténtica la necesidad de libertad del pueblo, lo más auténtico de su lucha sería partir de su propia necesidad de libertad que, al coincidir con la consciente lucha por la libertad de otros grupos sociales, tienda a la transformación de la sociedad. No erigirse ya más en representantes del pueblo; al hablar o actuar en nombre de otros se usurpan, se mistifican y se desnaturalizan los intereses en nombre de los cuales se habla.

Si se busca una consecuencia entre lo que se ve, lo que se piensa y lo que se hace, si se vive una necesidad auténtica de libertad, la autenticidad de la lucha estará dada por la acción en el propio terreno en que cada quien sobrevive, piensa, se comunica e intenta transformar. La autenticidad, si se posee una conciencia crítica, radicará en luchar por una libertad propia que se debe hermanar con los demás intereses de libertad, y no a la inversa, luchar por intereses cuyos fundamentos reales se desconocen prácticamente, con instrumentos extraños (en este caso podría ser un género, un estilo, un lenguaje

artístico susceptible de ser leído por el "pueblo") que, se piensa, algún día redundará (tal vez) en beneficio propio. No es posible seguir creyendo en redentores, no es posible ya pensar que los artistas, por medio de su "arte popular", están luchando en nombre del pueblo. Es un mito pensar que el arte popular dirigido al proletariado es el más comprometido en la lucha por la libertad, por la transformación del mundo actual. Si un pueblo consigue algún día la libertad será porque todos los oprimidos y/o explotados teniendo esta necesidad, habrán luchado por ella de acuerdo con su situación concreta y sus necesidades específicas.

En resumen, pienso que por un lado hay que mirar con mucho cuidado el concepto pueblo. Si bien ninguna definición parece totalmente apropiada la que más se maneja es la de pueblo como sinónimo de clases subalternas, de clases y grupos dominados, o bien de masa, y, por exclusión, el resto sería la élite de la sociedad. Por el otro, entonces, el arte popular sería el que producen estas clases para ellas mismas.

Con el desarrollo del capitalismo la cultura de masas o la industria cultural son conceptos que, de algún modo, han venido a sustituir al concepto arte popular cuando se refieren al que va dirigido al pueblo; y arte popular va quedando, cada vez más, reservado al arte de clases en vías de desaparición como el artesanado y el campesinado que producen las llamadas artesanías. También se explica a menudo al arte con un contenido político revolucionario o pseudorevolucionario dirigido a las "masas populares".

En el caso de Frida Kahlo y de Diego Rivera huelga decir

que ninguno de los dos pertenecía a "ese" llamado pueblo. Ahora bien, ambos, de distinta manera, querían dirigirse al pueblo, querían crear para el pueblo. ¿Puede su obra ser considerada como arte popular, o es arte culto, elitista? ¿Es el de ellos un arte popular o quizá lo popular está en su arte?

Por todo lo que he señalado hasta aquí a veces la etiqueta de arte popular resulta de bastante difícil utilización.

He señalado también una colección de mitos sobre el arte popular y quisiera presentar aquí una síntesis de las principales ideas en forma de tesis con el fin de aislarlas y poderlas ver bien:

- a) El arte popular es considerado, por efecto de los ideólogos de la cultura nacional, como la auténtica y verdadera expresión del pueblo mexicano.
- b) Detrás del concepto de arte popular se esconde muchas veces el populismo.
- c) Unos cuantos elegidos, portadores de la verdad e iluminados por el conocimiento de las necesidades de las clases y grupos subalternos se erigen en creadores de arte popular, del arte para el pueblo.
- d) Al actuar en nombre de todos, al pretender crear para el pueblo se da un proceso de mistificación.
- e) La auténticidad en el proceso creativo, producto de la conciencia política, es una forma de destruir los mitos y de

combatir a la ideología dominante en el terreno del arte.

f) El arte dirigido al proletariado no es el más comprometido en la lucha por destruir la explotación, la dominación. Sos tener lo contrario es un mito.

En el siguiente capítulo me ocupé de la plástica de Frida Kahlo y de Diego Rivera con el fin de ver algunos aspectos de la ideología dominante escondidos detrás del culto a lo popular que, en el caso de Diego Rivera, se convierte muchas veces en populismo.

CAPITULO IV. I. IDEOLOGIA Y POLITICA 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 <sup>+</sup>, me permito una explicación de algunos elementos de la 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 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 vi 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

---

<sup>+</sup>Citaa por Susan Sontag en Against Interpretation.

porque lo que veo me parece bello, a veces triste, a veces.., Pero aquí cabe recordar la 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? <sup>†</sup>. 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 "femenina" la unidad de la vida, la no separación entre la "vida" 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 públi

---

<sup>†</sup>Ver por ejemplo O. Debrouse; Figuras en el trópico..., p.166.

ca; 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, múltiples los puntos de vista compartidos y múltiples también las diferencias.

Me interesa hablar de ambos, por un lado, por la relación que existía entre ellos, sin auda 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 aún 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 siga haciendo ilusiones de que es combativa. No puedo." <sup>†</sup>

<sup>†</sup>R. Tibol; Frida Kahlo una vida abierta, p. 132.

O bien pensaba, ya hacia el final de su vida, cuando se puso a pintar algunos cuadros en donde aparecía Marx, o banderitas, o consignas, o 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.\*

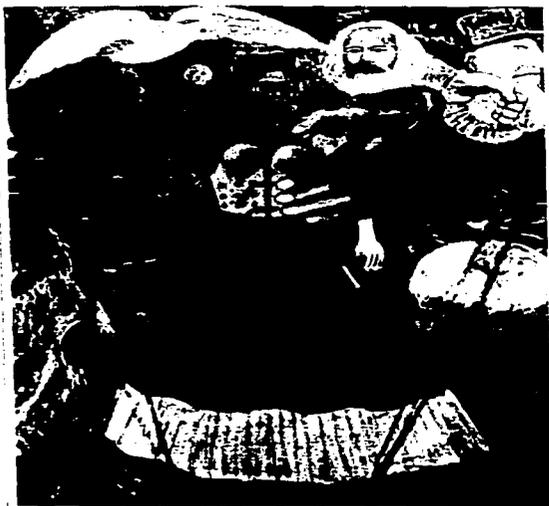
La concepción que ella tenía de la política es finalmente ideológica; es la concepción dominante mil veces cuestionada por el feminismo en los últimos años. Lo político no es solamente lo público referente al poder del gobierno o el Estado de un país; lo personal también es político porque la práctica 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 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, quizá 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

---

\*H. Herrera; Frida, A Biography of Frida Kahlo, p.398.



"El marxismo curará a los enfermos", 1954.



Retrato inacabado de Stalin.

"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 atrevemos a llamar poéticamente didáctico y rigurosamente dialéctico." \*

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 conciencia social de mujer, de expresar sin miramientos su visión de la vida y 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

---

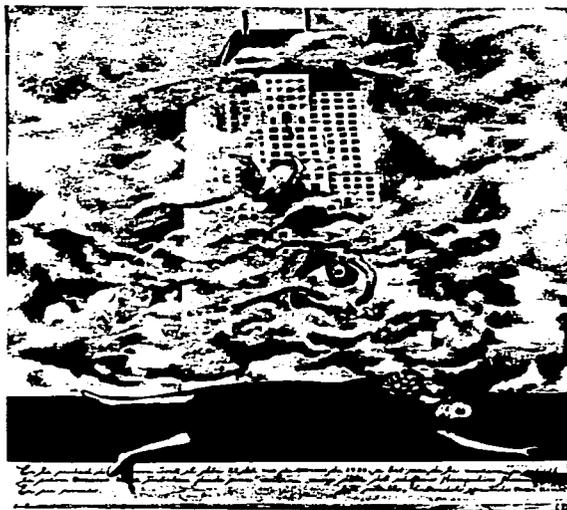
\*R. Tibol; Op. cit., p. 96.



"Mi nacimiento", 1932.



"La cama volando", 1932.



"Suicidio de Dorothy Hale", 1939.

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 significativa 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.\*

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." \*\*

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

---

\*H. Herrera; Op. cit., p. 108.

\*\*R. Tibol; Op. cit., p. 56.



"Dos desnudos en el bosque", 1939.

de hacer creer que quien no puede (o no quiere) ser madre debe rellenar su vida vacfa y sin 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 entrsacando 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, bicicle

tas." \*

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".\*\*

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 para llamar la atención de alguna manera y por qué precisamente con traje de hombre? \*\*\* Olivier Debroise en el libro citado \*\*\*\* habla del rostro algo viril de Frida y a Hayden Herrera le parece que Frida de joven se ve como un ma rimacho.\*\*\*\*\* 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 femineidad 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?

---

\*R. Tibol; Op. cit., p. 38.  
H. Herrera; Op. cit., p. 15.

\*\*R. Tibol; Op. cit., p. 40

\*\*\*Tanto R. Tibol (p.26) como H. Herrera (p.44) mencionan el hecho.

\*\*\*\*O. Debroise; Op. cit., p. 170.

\*\*\*\*\*H. Herrera; Op. cit., p. 16.



Frida Kahlo, 1926.



Frida y Diego Rivera, 1931.

Juguetes de niño, juegos de niño, trato cercano con muchachos, 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 ésto significa era muy clara en Frida, tan clara como para afirmar: "Los hombres son los reyes. Dirigen el mundo".<sup>+</sup>

Parece ser que la adopción del traje de tehuana no fue simplemente porque le pareció bonito. En México, las mujeres del Istmo de Tehuantepec tienen fama de ser guapas, fuertes, valientes, mandonas y, sobre todo, se dice que dominan a los hombres. No se si Frida se ponía el traje por todo esto o no, pero lo que es interesante 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".<sup>++</sup> Aunque, me inclino a pensar que esto significaba simplemente el típico

---

<sup>+</sup>H. Herrera; *Op. Cit.*, p. 250.

<sup>++</sup>"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.

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



*Esta idea de querer ser como los hombres, que ya expresé en el capítulo 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 "masculinizarse", adoptando maneras de pensar, de sentir y de actuar*

masculinas.

*Clivier Debroise se refiere a este cuadro en particular y a la pintura de Frida en general como un "chantaje sentimental" <sup>+</sup>. Para mí que esto sería una manifestación de cólera, de ira, de rabia. 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 "feminidad" 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.*

---

<sup>+</sup>O. Debroise; Op. Cit., p. 170.



"Las dos Fridas", 1939.

En "El abrazo entre el Universo, la Tierra, yo y Diego", 1949, se ve nuevamente la cualidad 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 vestuario mexicano fue creado por el pueblo para el pueblo. Las mujeres mexicanas que no lo usan no pertenecen al pueblo, son mental y emocionalmente ajenas a una clase extranjera a la que desean pertenecer, por ejemplo, a la gran burocracia norteamericana o francesa." \*

---

\*H. Herrera; Op. cit., p. lll. (traducción nfa)



"Autorretrato como tehuana", 1943.

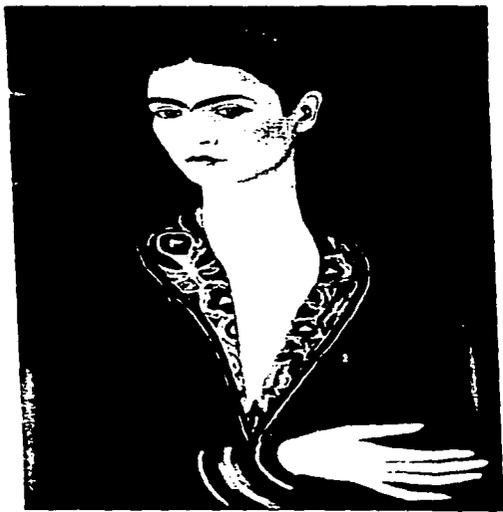
Con lo que vemos que en esto Frida era quizá más dependiente de los caprichos y opiniones de Diego que de la "burocracia" extranjera.

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 comportamiento 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 naif, el llamado arte popular. O se podría también decir a la inversa:



"Autorretrato", 1926.



"Autorretrato", 1929.

todo esto que representa lo popular es lo "auténticamente" mexicano.

Formalmente, en el arte, hoy una gran tendencia a asumir que lo popular es lo mal hecho, el no dominio de la técnica, lo "primitivo", lo naif 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. +

Siendo una mujer urbana de clase media hija de extranjero, lo "popular", así entendido, en ella fue producto de una acopiación 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 afán 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 ex-votos. La similitud entre varias de las obras de Frida y los ex-votos es más que obvia, es deliberada, ella trata de imitar los ex-votos. Pero nuevamente parece que es Diego Rivera quien le sugirió a Frida pintar sobre planchas de metal. ++

---

+Ver Teresa del Conde; "Lo popular en la pintura de Frida Kahlo".

++Así lo dice Hayden Herrera en la obra citada p. 150.

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

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 Fríos 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 ex-votos. No es casual, creo yo que represente 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 nombre 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.<sup>+</sup>

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

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, uno como espectador puede interpretarlo como le plazca pero de ahí a que la pintora quisiera expresar eso, hay un trecho.

El mundo plástico de Frida Kalló 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

---

<sup>+</sup>H. Herrera; Op. cit., p. 357.



"La venadita", 1946.



"Unos cuantos piquetitos", 1935.

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 a causa del accidente que convirtió su salud en algo tan precario) 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 denuncia la opresión y expresa la rebelión...

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.

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 recurrente 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 de la ideología dominante. Por ejemplo, el hecho de que conciba a su arte como algo secundario en su vida e incluso como un 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 adapta, retoma, 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.



"Autorretrato", 1940.

## 2. 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 ideología 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 el 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 heroicos, etcétera; 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". +

Si se observan a la ligera sus murales se concederá en

---

\*Diego Rivera; Arte y política, p.27.

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.

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." \*

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. Evidentemen

---

\*D. Rivera; Op. cit., pp. 224-225.

te, los grandes momentos de la historia están aeterminados 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". Coriés 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 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.<sup>+</sup>

---

<sup>+</sup>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.



"Sueño de una tarde de domingo en la Alameda", (fragmentos),  
1947-48.

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 + 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 post-revolución 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 importante de sus murales no son esos símbolos que, dentro de la totalidad, no pasan de ser o simples adornos o bien adquieren incluso otro significado.

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

---

+ Véase por ejemplo Antonio Rodríguez; A History of Mexican Mural Painting.

también los buenos, salvadores de la patria como Don Miguel Hidalgo, Benito Juárez y Francisco I. Madero, o incluso 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 vida 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 Tradicción, 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 Con-  
to; de pie, tras de ellas, la Risa —o la Comedia—; en rango su-  
perior la Caridad, la Esperanza, y más alto, entre estas virtu-  
des y la Energía, la Sapiencia." +*

*Del lado de la mujer se encuentran las tres virtudes Teo-  
logales: la fe, la esperanza y la caridad.*

*Esta visión judeo-cristiana diría que se trasluce incluso cuando en el mural "Mexico moderno" 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.*

---

*+D. Rivera; Op. cit., p. 49 y 50.*



'El México moderno', Palacio Nacional, 1929-35.

*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 va de suyo cuál va a ser su concepción de la mujer.*

*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.*

*Esta 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 trabajadora, 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.*



"Entrando en la mina", Secretaría de Educación Pública,  
1923-28.



"En el molino de azúcar", Secretaría de Educación Pública,  
1923-28.

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 "Corrido 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 nueva libertad', New Workers School,  
1933.

*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 deliberadamente 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*

(140)



"El ejército y el clero contra el pueblo",  
Secretaría de Educación Pública, 1923-28.

*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 se sublima 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 1.º 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*

(142)



"La gran Tenochtitlan", Palacio Nacional, 1929-35, 1945.



"La noche del pobre", Sec. de Educación Pública, 1923-28.



"La noche del rico", Sec. de Educación Pública, 1923-28.

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." + También el crítico de arte Max Kozloff se refiere a la obra de Diego Rivera como arte proletario. ++

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). +++

---

+ H. Herrera; Frida, A Biography of Frida Kahlo, p. 115. (Traducción mía).

++ Citado por H. Herrera, ibidem.

+++ Ver H. Herrera; Op. cit.



"Medicina en el México antiguo", Instituto Mexicano del Seguro Social, 1953-54.



"Medicina en el México moderno, Inst. Mex. Seguro Social, 1953-54"



"Mujeres lavando y bañándose", Secretaría de Educación Pública, 1923-28.



"Zapata y Montañas bajo la tierra", Escuela Nacional de Agricultura, (Chapingo), 1926-27.

"Pocos asuntos tienen 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." \*

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." \*\* 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, esa 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) sirvieron nunca de modelo para sus desnudos. \*\*\* Y, según el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, cuando la fotógrafa 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 Edward Weston. \*\*\*

\*Elena Urrutia; "Las mujeres en la pintura de Diego Rivera" en Perfil de La Jornada, 19 mayo 1966. p. 19.

\*\*Citado por Elena Urrutia; ibidem.

\*\*\*Elena Urrutia; ibidem, p. 21.

\*\*\* De una entrevista personal, (mayo '89).

*Esto puede entenderse de muchas maneras, yo 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 lo ignoro pero 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...*

*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 nuestro país.*

*En primer lugar me parece fundamental porque Rivera es considerado en México 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 renairle, 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*



"La tierra liberada", Escuela  
Nal. de Agricultura, 1926-27.



"La madre tierra" (al fondo), Escuela  
Nal. de Agricultura, 1926-27.

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. A mí me produce la impresión de que lo que nos 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 me 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 india, simbolizándose de esta manera el mestizaje." \* Este es el problema de las interpretaciones, faltaría saber qué quiso

---

\*Agustín Castro García; Descripción de El Palacio Nacional y murales de Diego Rivera, México, s.p.l., s/f p.13.

"simbolizar" o qué quiso decir Diego Rivera...

Tampoco se muestran las luchas de las mujeres. Este 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 ésta 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? Este es precisamente el problema.

Para empezar, ésta 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 la mujer; 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.

El propio Rivera escribe al respecto:

"No existe obra de arte sin contenido ideológico, niéguelo

o no quien la haga, la mire o la oiga. El contenido ideológico es la sangre misma de toda obra de arte. Naturalmente, también hay artistas sífilíticos 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 aña 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 mamaracho. Y no es posible encontrar contenido abyecto en una obra de arte de calidad, es decir, nutritivo." \*

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

---

\*D. Rivera; Op. Cit., p. 289.

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 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 "propaganda", y por eso escribe:

Todo arte es propaganda: el maravilloso de las cavernas para la caza de animales que hablan 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 productivos

res del campo y de la ciudad dan a Dios, por intermedio de Papas católicos, ministros protestas 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 cla-

ro 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.<sup>+</sup>

*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 so-*

---

<sup>+</sup>D. Rivera; Op. cit., pp. 303 y 304.

meterse 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. \*

*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.*

---

\*D. Rivera; Op. cit., p. 327.



"Ejecución del Emperador Maximiliano" (detalle),  
Palacio Nacional, 1929-35.

(158)

*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.*

CONCLUSIONES

Las siguientes conclusiones no son concluyentes en el sentido estricto; 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 algunos pasos por la senda de la investigación feminista y cuestionar, replantear y estudiar el proceso ideológico en su contexto socio-histórico.

A continuación voy a plantear algunas cuestiones metodológicas. 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 metodológicos 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 sólo lado.

*Es muy importante, al hacer una investigación desde una perspectiva feminista, no caer en la tentación de "olvidar" al otro género 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 mútua 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.

jo 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 la transmiten), en la escuela, en la televisión, la radio, los cuentos infantiles y los "comics", las revistas, los periódicos... la ciencia y el arte... ni mujeres ni varones se pueden fácilmente sustraer a su influencia, que es dominante 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 productores varones que <sup>(o)</sup> 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 aifunde 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...

Así, he mostrado a lo largo de este trabajo el carácter ideológico (y en particular, sexista) del proceso artístico y he descartado la posibilidad de que el arte sea un producto del ser humano en general: el arte es producto de personas concretas que pertenecen a un género, a una clase social y a un momento histórico en particular.

He pretendido sostener que existe un arte femenino que es simple y sencillamente el arte que producen las mujeres y que

es diferente, porque diferente es su lugar en el mundo y, por lo tanto, el color del cristal con que lo miran.

Si es verdad que es necesario reinterpretar la historia, si es necesario escribir la historia de lo que vemos las mujeres, eso es lo que he pretendido hacer, en cierta medida, con este trabajo. He querido releer las diversas concepciones de la ideología, he querido relacionar al arte con la ideología y he querido ver la obra de Frida Kahlo y de Diego Rivera con el dedo puesto en el renglón donde dice: sexismo.

También he querido señalar que el arte popular se halla cercado por lo ideológico y lo político. El acercamiento a la conceptualización del arte popular me permitió plantear el carácter ideológico del propio concepto arte popular, así como la carga política que tiene o puede tener.

Por definición el arte popular es el que producen las masas populares (mayoría demográfica explotada y oprimida), así como decía que el arte femenino es simplemente el que producen las mujeres. Ahora bien, el proceso de sublimación o de desprecio hacia el arte popular es una cuestión también ideológica o política.

Existe una cierta analogía entre el proceso del arte popular y el del arte femenino en el sentido de que ambos han sido excluidos, despreciados, marginados del llamado "gran" arte, de ese que ha sido recogido en la Historia del Arte Universal.

Sin embargo, también se ha dado la sublimación tanto del arte popular como de las mujeres—excepción dentro del arte. Desprecio y sublimación se van entretrejiendo para obtener el resultado deseado: el arte popular y el arte femenino son sub-

alternos; el arte popular es el verdadero y auténtico arte del pueblo mexicano (actitud folclorizante y populista); el arte femenino o no existe o es muy menor; a las excepciones se las glorifica paternalistamente hasta la saciedad para tapar la boca al que pretenda señalar el desprecio generalizado hacia el arte femenino.

Hay varias cuestiones del arte popular que se encuentran en estrecha relación con Frida Kahlo y Diego Rivera. En cierto momento, ambos quieren hacer un arte para el pueblo y ambos caen en un culto a lo popular.

Frida Kahlo integra diversos aspectos del arte popular en su obra en cuanto a la forma y en cuanto al contenido; si no hizo arte público, grandote (murales), arte supuestamente para el pueblo es porque no pudo por varias razones unas quizá obvias (su precaria salud) y otras que nunca sabremos y que sólo nos queda especular.

Lo popular fue siempre admirado y hasta venerado por Frida Kahlo y por Diego Rivera; lo he mostrado en su obra y en su vida; pero en la medida en que Diego Rivera se cree conocedor de las necesidades del pueblo y se las pretende entregar paternalistamente, se vuelve populista.

Al estudiar la inferencia de la ideología en la vida y la obra de Frida Kahlo me vi metida, casi sin darme cuenta, en el problema de la identidad, tanto de la identidad nacional como de la identidad femenina, y me percaté de que en ella ambas se encuentran atravesadas por una dualidad. Su identidad como mexicana está dada por su origen europeo y su origen autóctono y, quizá por ello o a pesar de ello, su mexicanidad tiende a

*inclinarse constantemente hacia lo autóctono, lo llamado "popular". En su identidad de género también aparece de manera recurrente la dualidad, la ambivalencia, lo que he llamado el juego con lo masculino y lo femenino que es posible decir que se resuelve en una anaroginia; la identidad femenina de Frida es, en cierta manera, andrógina.*

*Por lo que se refiere a la ideología dominante, lo más importante de la obra de Frida Kahlo es el desafío o reto que presenta por el hecho de pintar cosas "prosaicas", "grotescas" y como son pintadas por una mujer se vuelven doblemente grotescas. Un varón puede pintar sangre, batallas con mucha sangre, por ejemplo, y no será considerado grotesco. Si una mujer pinta abortos y partos será visto como muuy grotesco. Por eso su pintura es un desafío...*

*Del análisis que he hecho de Diego Rivera se desprende bastante fácilmente que existe un abismo entre el discurso político y lo que expresa en su obra plástica. Con respecto a las mujeres domina en él la concepción tradicional: son o putas o santas y éstas últimas son, ante todo, las madres. También he mostrado por qué los murales de Diego Rivera son profundamente androcéntricos; pero mi interés en mostrar todas estas cuestiones ha sido el de que a pesar de que Rivera quiso hacer una pintura revolucionaria, en muchos sentidos, y en particular frente a la mujer, los valores de la ideología dominante dominan en la obra de Diego Rivera. Se da un claro enfrentamiento entre el discurso político revolucionario escrito y la ideología danada como resultado que ésta última gane muchas batallas.*

EPILOGO

*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 androcéntricas 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 ju-*

ventud de la teoría feminista existente. Es 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, como se sabe, se hace al andar.

. . .

P.S. Quisiera hacer una pequeña aclaración final. Al releer la tesis terminada y pasada en limpio me he percatado del sexismo todavía presente en mi propio lenguaje. Por ejemplo, utilizo constantemente la palabra hombre y quizá lo correcto sería decir varón; se supondría que hombre o ser humano somos todos: varones y mujeres. Hago también, generalmente, los genéricos en masculino por dos razones: porque así lo aprendí y lo escribo mecánicamente y porque las alternativas no me parecen del todo afortunadas: los y las universitarias, o bien los/as universitarios/as...

AGRADECIMIENTOS.

Quiero expresar mi agradecimiento a todas aquellas personas que me han ayudado de manera significativa en el proceso de la elaboración del trabajo o en la parte final de revisión y corrección.

Ha sido de gran valor el apoyo y las opiniones de las integrantes del área de investigación "Mujer, identidad y poder" de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco de la cual formo parte; este grupo ha sido mi interlocutor principal a lo largo del desarrollo de la investigación.

Quiero agradecerle también a John Mrcz la lectura crítica constante que hizo del manuscrito y la ayuda que eso representó para mí.

A Anna Murió le agradezco la corrección final del original y todo el apoyo que siempre me ha dado.

Finalmente, quiero expresar mi especial agradecimiento a la Dra. Graciela Hierro, directora de esta tesis, por su solidaridad y valiosa asesoría académica.

BIBLIOGRAFIA.

- 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.
- Adorno, T.W.; Daniel Bell y otros; Industria cultural y sociedad de masas, Caracas, Monte Avila Eds., 1974. 259 pp. (Traducción Eugenio Guasta).
- Adorno, T.W.; Intervenciones, nueve modelos de crítica, Caracas, Monte Avila, 1969. 161pp. (Traducción Roberto J. Vernengo).
- Adorno, T.W.; 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.

- Althusser, Louis; Los aparatos ideológicos del Estado, México, Ed. ENAH, 1975. 72 pp. (s.t.).
- Althusser, Louis; La revolución teórica de Marx, México, S. XXI, 10a. ed. 1974, 206 pp. (Traducción Marta Harnecker).
- Alvarez Vázquez, E. y otros; Alineación e ideología, Madrid, Alberto Corazón, 1973.
- Améndola, 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, Paris, PUF, 1970. 110 pp.
- Barrett, Michele; Women's Oppression Today, Problems in Marxist Feminist Analysis, Lonares, 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.

(173)

Bignami, Ariel; Arte, ideología y sociedad, Buenos Aires, Sflaba, 1973. 109pp.

Birnbaum, Norman; "The Sociological Study of Ideology (1940-1960) A trend report and bibliography", Current Sociology, IX, (2), 1960. pp. 91-117.

Birbaum, Pierre; La fin du politique, Paris, Seuil. 1975.

Cervantes, Miguel; "Hayden Herrera: 'Tuve que reinventar a Frida 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, Premia 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, 2a. ed., 1983. 225pp.

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.

(174)

- Debroise, Olivier; Figuras en el trópico. plástica mexicana, 1920-1940, Barcelona, Ed. Océano, 1983. 215pp.
- Debroise, Olivier; Diego de Montparnasse, México, Fondo de Cultura Económica, 1979. 135pp.
- 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, 2a. ed., 1985. 126 pp. (Traducción Mireia Bofill, A. Cardenas y E. Petir).
- 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, 2a. ed., 1972. 147 pp.
- Eagleton, Terry; Marxism and Literary Criticism, impreso en Inglaterra, University of California Press, 1976. 57 pp.
- Eagleton, Terry; Literary Theory. An Introduction, Minneapolis, U.S.A. University of Minnesota Press, 1984. 244 pp.

- Ecker, Gisela (ed.); Estética feminista, Barcelona, Icaria, 1986. 235 pp. (Traducción Paloma Villagas. Revisión Angela Ackermann).
- Eco, Umberto; El nombre de la rosa, México, ed. Lumen y Representaciones Editoriales, 1984. 614 pp. (Traducción Lucía Baranda y Alberto Clavería).
- Eco, Umberto; Cómo se hace una tesis, México, Gedisa, 6a.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)  
" Schmidt (21 oct. 1890)  
" Mehring (14 julio 1893)  
" H. Farkenburg (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. (Traducción María Nolla).
- Fisher, Ernst; La necesidad del arte, Barcelona, Ed. Península, 1973.
- Frida Kahlo. Exposición Nacional de Homenaje 1977. (Catálogo), México, INBA, 2a. ed., abril de 1978.

García Barragán, Elisa y Luis Mario Schneider; Diego Rivera y México, UNAM, 1986. 251 pp.

García Canclini, Nestor; Arte popular y sociedad en América Latina, México, Grijalbo, 1977. 287 pp.

García Canclini, Nestor; Las culturas populares en el capitalismo, México, Ed. Nueva Imagen, 2a. 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. (Traducción Margarita Jung).

Girard, Jean-Marie; Acerca del arte, el realismo y la ideología, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1970. 142 pp. (Traducción Raúl Delanze).

Goldman, Lucien; La ideología alemana y las 11 tesis sobre Feuerbach, (editado por la ENAH) en francés en Marxisme et sciences humaines, París, Gallimard, 1970.

Goldman, Lucien; Le dieu coché, París, Gallimard, 1972. 454 pp.

Goldman, Lucien; "Ideology and Writing" 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 técnica et la science comme "idéologie", París, Gallimard, 1968.
- Hadjinicolaou, Nicos; Historia del arte y lucha de clases, México, Siglo XXI, 1974. 231pp. (Traducción Aurelio Garzón del Campo).
- 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. 495pp. (Traducción Felipe González Vicén).
- Hellman, Lillian; Una mujer inocuada, Barcelona, Argés-Vergara, 1978.
- Herrera, Hayden; "Frida Kahlo, her Life, her Art", Artforum, mayo 1976.
- Herrera, Hayden; Frida. A Biography of Frida Kahlo, Nueva York, Harper & Row, 1983. 507 pp.
- Herrera, Hayden; "Frida Kahlo/ La pintora, la paleta y el color" en Sábado, Uno más Uno, 30 de abril, 1983. (Traducción de Margarita de Orellana).
- Hess, Thomas B. y Elizabeth C. Baker; Art and Sexual Politics (Why have there been no great women artists?), Nueva York, Collier Books, 1973. 150 pp.
- Hijar, Albert; "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, Euaeba, (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. (Traducción Luis Pérez Lara).
- Jamis, Rauda; Frida Kahlo, Barcelona, Circe Ediciones, 1988. 359 pp. (Traducción Joan Vinyoli y Michèle Pendaux).
- 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)
- Kolakowski, Leszerk; El hombre sin alternativas, Madrid, Alianza Editorial, 1970. (pp. 25, 26 y 27)
- Kollontai, Alexandra; Mujer, historia y sociedad, Barcelona, Ed. Fontamara, 2a. ed., 1982. 298 pp. (Traducción Michèle Lenard).
- Laclau, Ernesto; Política e ideología en la teoría marxista, Madrid, Siglo XXI de España Ed. 1978. 233 pp.

Larrain, Jorge; Marxism and Ideology, Londres, Contemporary Social Theory, 1983. 263 pp.

Larrain, Jorge; The Concept of Ideology, Lonares, Hutchinson, 1984, 256 pp.

Leenhardt, Jacques; Lecture politique au roman, Paris, Ed. Minuit, 1973, 227 pp.

Lefebure, 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. Dutton, 1976. 314 pp.

Lowy, Michel y otros; Sobre el método marxista, México, Grijalbo, 1974.

- Lowy, Michel; "Objetivité et point de vue de classe dans les sciences sociales", Critiques de l'économie politique, Sur le méthode, No. 9, Paris, Ed. Maspero, oct-av. 1972, pp.3-25.
- Lukács, Georg; History and Class Consciousness, Cambridge, Mass., USA, MIT Press, 1972. 356 pp.
- Lukács, Georg; Significación actual del realismo crítico, México, ERA, 2a. ed., 1967. 161 pp.
- Macherey, P.; Pour une théorie de la production littéraire, Paris, Maspero, 1971.
- Mannheim, Karl; Ideología y utopía, Madrid, Ed. Aguilar, 1956. 453 pp. (Traducción Eloy Terrón).
- Marcuse, Hebert y otros; Sobre el futuro del arte, México, Ed. Extemporáneos, 1972.
- Marder, Herçert; Feminismo y arte, Bogotá, Ed. Debate-Ed. Pluma, 1979. 215 pp.
- Marx, Engels; La ideología alemana, Montevideo, Ed. Pueblos Unidos, 1968.(Traducción Wenceslao Roces).
- 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.
- Mészáros, Istvan (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. (Traducción Ana María Palos).
- Moreno, Amparo; El arquetipo viril protagonista de la historia; ejercicios de lectura no anarcocéntrica, Col. Cuadernos inacabados #6, Barcelona, Ed. La Sal, 1986.  
118 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 Destutt de Tracy hasta K. Marx" en Historia y elementos de la sociología del conocimiento, Buenos Aires, 1964.
- Naess, Arne; Jens A. Christophersen y Kjell Kvale; Democracy, Ideology and Objectivity, 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, London, Rutledge & Kegan Paul, 1981. 184 pp.
- Pereyra, Carlos; "Ideología y ciencia", Cuadernos Políticos, México, Ediciones ERA, No. 10, oct-ic 1976. pp. 25-32.
- Pereyra, Carlos; "El concepto de la ideología", Los Universitarios, México, No. 21.
- Plamanatz, John; La ideología, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- 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.
- Reas, 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,  
2a. 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.
- Sánchez Vázquez, Adolfo; "La ideología de la 'neutralidad  
ideológica' en las ciencias so-  
ciales", 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. 53pp.
- Sau, Victoria; Un diccionario ideológico feminista,  
Barcelona, Ed. Icaria, 1981. 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.
- Silva, Ludovico; La plusvalía ideológica, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 3a. 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" in Arts Magazine (marzo 1983) pp. 90-92.
- Swingewood, Alan; El mito de la cultura de masas, México, Premiá Editora, 2a. ed., 1961. 141 pp.
- Therborn, Göran; Gereth Steadman; Ideología y lucha de clases, Barcelona, Anagrama, 1974. 85 pp.

- Therborn, Göran; 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, Paris, PUF, 1973. 96 pp.
- Vidal, Daniel; Sobre la ideología, Barcelona, Ed. Laia, 1973. 289 pp. (Traducción Jaume Melendres).
- 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. (Traducción Ma. Esther Benítez).
- Wandor, Michelene (editora); On Gender and Writing, Londres, Pandora Press, 1983. 166 pp.
- Wilson, Edmund; "El marxismo y la literatura" en Estudios Contemporáneos 1, México, Universidad Autónoma de Puebla, enero-marzo 1960. pp. 135-150.
- Woolf, Bertram; La fabulosa vida de Diego Rivera, México, Diana-Sep, 1972. 366pp. (Traducción M. Bracamonte).
- Woolf, Virginia; Una habitación propia, Barcelona, Seix-Barral, 1967.
- Woolf, Virginia; Las mujeres y la literatura, Barcelona, Ed. Lumen, 1981. 226 pp.

(186)

Zamora, Martha; Frida el pincel de la angustia, México,  
Ed. de la autora, 1967. 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.