

MANET Y LOS IMPRESIONISTAS

EDOUARD MANET  
Y LA HAUSSMANNIZACIÓN

EDOUARD MANET NACIÓ EN PARÍS EL AÑO 1832 y murió allí en 1883, un tiempo de vida en gran parte coincidente con la modernización de la capital francesa. Hasta 1850, París seguía siendo en múltiples aspectos una ciudad medieval: sus calles eran estrechas y tortuosas, muchas casas estaban hechas de madera y las instalaciones de suministro de agua y alcantarillado eran, en el mejor de los casos, inadecuadas. A medida que crecía la población —en 1836 se alcanzó el millón de habitantes y en 1856 el millón y medio—, los edificios fueron invadiendo las plazas, los parques y los cementerios de la ciudad, lo cual restringió enormemente el saludable paso de la luz y el aire y el movimiento de las personas y las mercancías. El progreso del comercio y la industria y la batalla contra la tuberculosis y el cólera se vieron, por tanto, gravemente dificultados mediado el siglo por la atrofia del modelo urbano y las decrepitas infraestructuras de París.

Todo esto comenzó a cambiar en 1852. A los pocos días del golpe de Estado napoleónico, el emperador anunció un formidable proyecto de obras públicas para rediseñar y reconstruir la ciudad de París. Llevada a cabo bajo la supervisión de un superintendente municipal, el barón Georges Haussmann, la campaña —que duró todo lo que el II Imperio— dio como resultado la construcción de nuevos sistemas de abastecimiento de agua y alcantarillado, la apertura de nuevos bulevares, el enderezamiento y el ensanchamiento de antiguos, la instalación de iluminación en las calles, la creación de parques y ejes de transporte y la construcción de nuevas estructuras residenciales y comerciales especulativas.

Además de mejorar la salud y el transporte, la intención del emperador y su superintendente era asegurar el consentimiento o la obediencia popular a un gobierno no democrático: el programa de obras

públicas supuso el empleo de miles de personas en una época de enorme paro y la renovación urbana acabó con las comunidades radicales que existían en la Cité y el *faubourg* Saint-Antoine, entre otros lugares. La reconstrucción de París fue, por tanto, un empeño estratégico tanto como económico, y aunque no sea del todo cierto, como muchos en la época creyeron, que los bulevares se enderezaran para facilitar el vuelo de las balas de cañón, la idea no debió de haber estado del todo ausente de la mente de los gobernantes de una ciudad que ya había asistido a tres revoluciones en otras tantas generaciones. De hecho, aquellas avenidas elegantes y rectas fueron muy eficaces en las ejecuciones en masa que siguieron a la derrota de la Comuna de París a finales de la primavera de 1871, como se ve en el dibujo de Manet titulado *La barricada* (ca. 1871).

Los efectos sociales y culturales tanto como económicos y estratégicos de la haussmannización (como se llamó a la reconstrucción) fueron tremendos. En una generación, París se convirtió en el lugar que conocemos hoy en día, una ciudad de la moda, la elegancia, el desenfado y la indiferencia. La homogeneidad arquitectónica sustituyó al sincretismo urbano; la segregación clasista sustituyó a la integración social; una actitud pública *blasé* sustituyó al porte cambiante y enérgico. Donde ricos y pobres habían antes vivido en relativa proximidad, ahora estaban cada vez más separados entre sí, los primeros en los elegantes nuevos bloques de apartamentos de los *grands boulevards* en la orilla derecha del Sena, los segundos en las casas y las habitaciones de las *communes annexées* como Ménilmontant, Belleville y La Villette, en la periferia de la ciudad. Mientras que antaño el centro de la ciudad se caracterizaba por el confuso ajetreo del tráfico de carruajes, los viajeros, los mendigos, los artistas callejeros y los vendedores ambulantes de toda laya —ropavejeros, leñadores, peluqueros caninos y otros—, ahora, como escribió

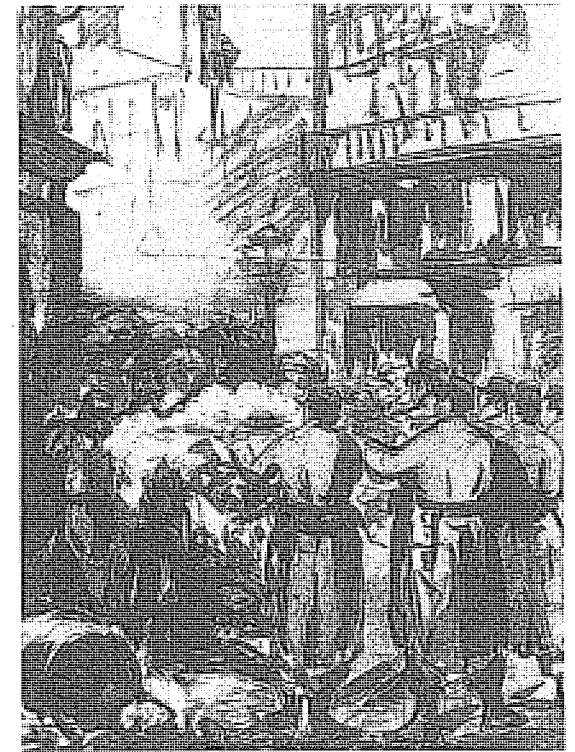
231

Baedeker, era «un lugar mucho menos ruidoso que muchas otras ciudades grandes... [un lugar de] tranquilidad relativa». Mientras que antaño los signos de clase social, ocupación y disponibilidad sexual eran instantáneamente legibles en el vestuario y el comportamiento, la ropa de producción masiva que se vendía en los nuevos grandes almacenes, combinada con el crecimiento de una clase media baja entre los burgueses y los proletarios, hizo más difíciles tales identificaciones. La ciudad se convirtió en un lugar habitado por extraños, huérfanos y refugiados.

El alcance de la erosión de la rica y compleja vida simbólica en París durante el II Imperio puede fácilmente exagerarse. A fin de cuentas, el miedo a la modernidad y su denigración son partes integrantes de la misma cultura moderna y, como Raymond Williams ha demostrado, pueden rastrearse hasta la época de Piers Plowman, si no antes. Las alarmas sobre la profanación y la alienación en París aparecían en el prefacio de Victor Hugo a *Nôtre-Dame de Paris* (1830) y en *Los pequeños burgueses* de Balzac una década antes. Sin embargo, la aparición en París de una gran cantidad de síntomas extraños y neuróticos aproximadamente a mediados de siglo parecería apuntar al carácter excepcional de los cambios que se produjeron en la ciudad durante esta época. La *flaneurie* y la pintura moderna son dos ejemplos emparentados de esta sintomatología.

Buscando protegerse de los embates del capital o labrarse una identidad en un entorno cada vez más desprovisto de indicadores sociales, muchos individuos, incluidos el poeta Baudelaire y el pintor Manet, adoptaron la postura subcultural del *flaneur*. Auténtica encarnación del individualista moderno «devenido cada vez más él mismo», el *flaneur* era el eterno ocioso, curioso o mirón de escaparates que veía la ciudad de París como un espectáculo creado para su entretenimiento y consideraba los bienes de consumo como iconos hechos para su veneración. «Para el *flaneur*, la calle se convierte en un lugar de residencia», ha escrito Walter Benjamin:

... entre las fachadas está tan en casa como un ciudadano entre sus cuatro paredes. Para él los letreros brillantes y esmaltados de las tiendas son un adorno de pared tan bueno como un cuadro al óleo para un burgués en su salón. Las paredes son el pupitre en el que apoya sus cuadernos de notas; los quioscos de prensa son sus bibliotecas y las terrazas de los cafés los balcones desde los que mira con desprecio sus réditos



231. EDOUARD MANET: *La barricada*, ca. 1871. 46,5 x 33,4.

después de haber hecho su trabajo. Esa vida, en toda su variedad e inagotable riqueza de variaciones... [se desarrolló mucho] entre las grises calles empedradas y contra el fondo gris del despotismo.

El *flaneur* deambulaba lentamente por las calles de París, escrutando todo lo que veía, como un detective a la busca de pistas que le ayudaran a resolver un crimen misterioso. En esos casos difíciles, toda prueba cuenta: un corte en la manga o el pantalón, un brillo en un trozo de satén, el arreglo de las patillas o la profundidad de un escote son todos prerrequisitos para el descubrimiento de la identidad en una ciudad de extraños. Y el trabajo de detección en París era tanto más sutil y útil dada la escasez de signos de diferencia social y psicológica a la vista, como, por ejemplo, en el parque de las Tullerías, en la *Música en las Tullerías* de Manet (1862), o en un balcón, como en su *El balcón* (1868-1869).

En *Música en las Tullerías*, quizá el «primer verdadero ejemplo de pintura moderna tanto por el tema como por la técnica», como escribió la historiadora del arte y conservadora de museo Françoise Cachin, Manet ha dispersado a sus muchos amigos y conocidos elegantes en medio de una más amplia sección

232

233



232. EDOUARD MANET: *Música en las Tullerías*, 1862. 76 x 118.

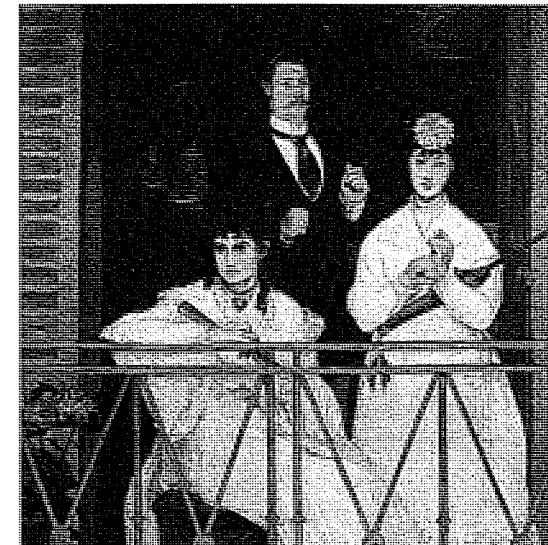
transversal de la alta sociedad. A Manet mismo se le ve en el extremo izquierda, pincel en ristre; Baudelaire aparece de perfil, coincidiendo con el árbol más grande en el centro izquierda; por debajo de él se sientan madame Lejosne y madame Loubens, distinguidas viudas de altos cargos ministeriales y educativos; Eugène Manet —hermano del pintor— también está de perfil, inclinándose y mirando hacia la izquierda en el centro derecha del primer plano; sentado justo a la derecha está el compositor Jacques Offenbach, con bigote, sin barba y claramente circunscrito por el árbol más grande en el centro derecha. El cuadro constituye, en suma, una especie de *roman à clef* de la elite parisina en el que la mesa está vuelta hacia el *flaneur*; ahora él es objeto de examen; ahora su atuendo y sus rasgos —oculto debajo de un borroso contorno de blancos, negros y canelas y una confusa maraña de árboles fálicos (¡o signos de exclamación!)— será espiado a la busca de signos de clase y temperamento.

233 En *El balcón* de Manet (y en la *Mujer de negro en la ópera*, de Cassatt: véanse pp. 278-279) se opera una inversión parecida de las posiciones de vidente y visto. Allí, dos mujeres vestidas de blanco con accesorios verdes, un hombre de negro con corbata azul, un criado entre sombras arriba a la izquierda y un perro de raza incierta abajo a la izquierda posan detrás de un

balcón de hierro verde y entre contraventanas también verdes. La mujer sentada es la pintora Berthe Morisot (1841-1895), cuya particular agudeza de visión e intuición se revelará en sus cuadros de la siguiente década (véanse pp. 268-269). Dirigen sus miradas a la izquierda, a la derecha y al centro imitando la mirada variable de los desconcertados espectadores que vieron la obra en el Salón de 1869. «Esta contradictoria actitud [de las dos mujeres en *El balcón*]», escribió Castagnary, «me desconcierta... Como los personajes en una comedia, así en un cuadro cada figura ha de estar en su sitio, desempeñar su papel y de ese modo contribuir a la expresión de la idea general». Manet no aceptaría una función tan limitada ni para sus personajes femeninos ni para sí mismo. Lo que él defendía era el tan cacareado principio del individualismo aun a costa de la incompreensión pública, confortado por el hecho de que vivía y trabajaba entre artistas y escritores de su misma mentalidad en la tierra fronteriza entre la bohemia y la alta sociedad.

Artistas como Manet y el pintor y artista gráfico Constantin Guys (1802-1892) —que trabajó ajeno al marco institucional de la Academia— eran *flaneurs* natos; no tenían ocupación estable ni casi domicilio fijo, sino que iban de su casa al estudio vagabundeando por la ciudad en busca de modelos y motivos. «La multitud es su reino», escribió Baudelaire sobre

234 Guys, autor del vacuo dibujo *Los Champs-Élysées* (1855), «como el aire lo es para los pájaros y el agua para los peces. Su pasión y su profesión es casarse [*épouser*] con la multitud». Como Baudelaire, el artista-*flaneur* era una figura políticamente contradictoria. En virtud de su furtiva introducción en medio de la multitud y de su estilo y su humor sin expresión, el *flaneur* era una espinita clavada en el costado del despótico régimen que sobrevivía a expensas de un consentimiento manipulado. Por lo común no era ni un patriota ni un adulator y carecía por completo de ingenio. Pero al mismo tiempo era un vehemente propagandista de la modernidad y, por tanto, de alguna utilidad: creyendo de todo corazón que la ropa producida en masa que colgaba de los maniqués en los grandes almacenes Au Bon Marché o de los hombros caídos del buen burgués en el Boulevard des Capucines contenía las claves de una identidad única, estaba aceptando y propagando el fetichismo de la mercancía que manchó a la vez la brillante fachada del II Imperio y su «fondo gris de despotismo». París era a un tiempo fantasmagórica y dictatorial: era una máquina en perpetuo movimiento que aparentemente obraba su magia —como Delacroix había observado en la Exposición de 1855— enteramente por su propia voluntad e independientemente del trabajo de los obreros o la lucha de clases y de sexos. París, con sus bulevares con iluminación de gas y sus omnibuses, sus tiendas con escaparates de vidrio que funcionaban como relicarios, sus arcadas con cubiertas de cristal que parecían catedrales góticas y sus festivos *café-concerts* de nombres como Alcázar, El Dorado y Ambassadeurs, era una ciudad moderna hija de los bienes de consumo y dedicada a mantener ese hecho en secreto. La *flaneurie* fue cómplice en la fetichización de las



233. EDOUARD MANET: *El balcón*, 1868-1869. 169 x 125.

mercancías y la intriga, como lo fue el artista Manet en estos cuadros.

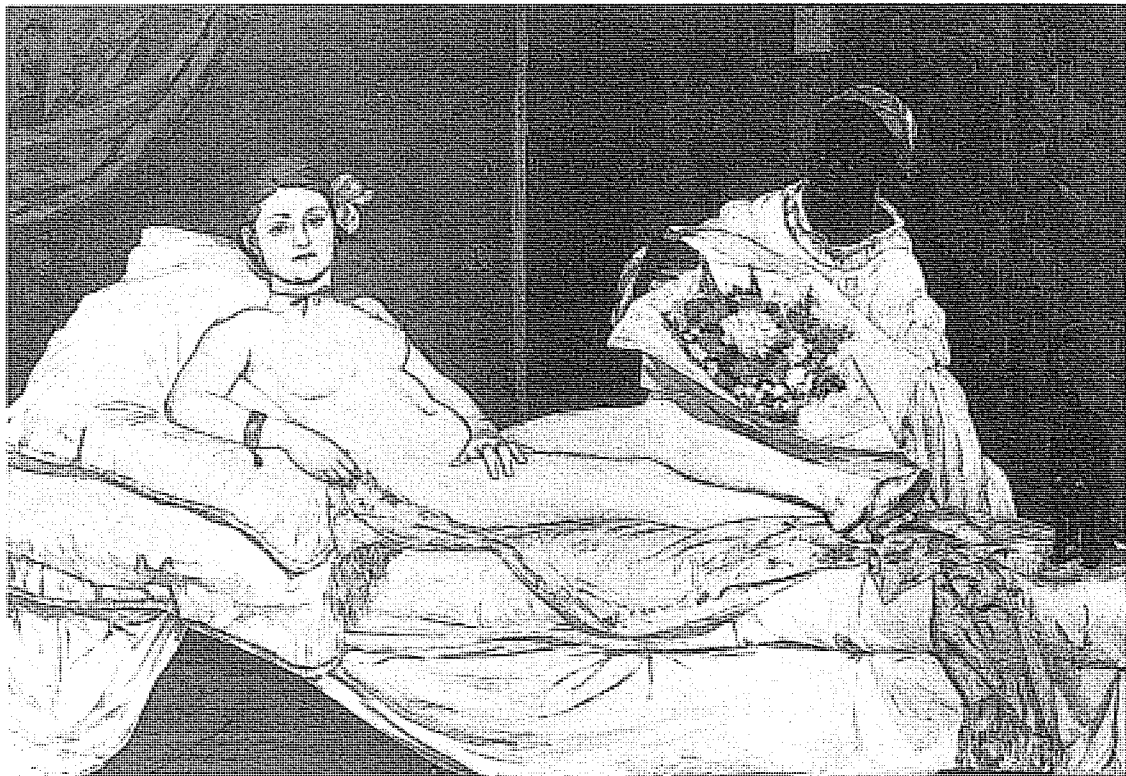
#### OLYMPIA

A veces, sin embargo, Manet parecía resistirse a las estructuras dadas de la ideología clasista y sexista, con lo cual conseguía algo del individualismo o la autonomía que él y sus contemporáneos afirmaban buscar. *Olympia* (1865, expuesta en 1865), que inmediatamente eclipsó a su propio *Almuerzo en la hierba* (1863) como el cuadro más célebre en la historia del arte, es la obra más importante a este respecto. Representa a una mujer blanca desnuda recostada en una cama, mirando al espectador y una mujer negra vestida que sostiene un ramo de flores y mira a Olym-

235



234. CONSTANTIN GUYS: *Los Champs-Élysées*, 1855. 24 x 41,6.



235. EDOUARD MANET: *Olympia*, 1865. 130,5 x 190.

pia. Abajo a la derecha hay un gato negro con el lomo arqueado; arriba, a la izquierda, una cortina verde descorrida y en medio —detrás de Olympia— un tabique y una cortina no del todo cerrada permiten ver un pequeño fragmento de la alcoba o sala de espera que hay más allá. El plano de la cama sobre la que la protagonista yace es casi exactamente paralelo a la línea de visión del espectador, y las sábanas abajo a la izquierda y el batín abajo a la derecha invaden en su caída el espacio del espectador. La composición del cuadro está por tanto equilibrada entre la izquierda y la derecha, la parte superior y la inferior más bien mecánicamente, y resalta además por contraste su inmodesto y desequilibrado tema.

El manejo de la pintura en *Olympia* es tan disonante como su contenido y su composición. Mientras que la pintura del Salón académicamente aprobada era por lo general muy pulida, de pinceladas invisibles y formas suavemente modeladas, *Olympia* tiene una cierta apariencia de *ébauche* (esbozo preliminar y tosco), con toques de color claramente distintos y abruptos contrastes de tonalidad, como por ejemplo en los hombros, pecho, vientre y caderas del desnudo. Además, las sábanas, el batín, el cuerpo

desnudo y el papel son todos sólidos y angulosos, como las colgaduras en las obras de los primeros pintores flamencos. El efecto pictórico global de este rechazo del modelado y el claroscuro sutil, así como de los elementos compositivos mecánicamente dispuestos y la angulosidad, es de una planitud y desmaña como la que se encuentra en el arte «primitivo» e infantil, o en los grabados de Epinal. Como Courbet, pues, Manet ha buscado refugio y recursos en lo ingenuo y en lo popular: en eso consiste su propuesta vanguardista al público del Salón, muy diferente de los planteamientos para nada ingenuos del arte académico y oficial.

Sin embargo, los tiempos eran poco propicios para el arte popular, y la *Olympia* de Manet —expuesta junto a su *Cristo escarnecido* en el Salón de 1865— fue vapuleada por los críticos: «De nuevo nos lo encontramos este año», escribió el normalmente comedido Jules Claretie, «con dos óleos horrosos, retos lanzados al público, burlas o parodias, ¿cómo llamarlos? Sí, burlas. ¿Qué es esta odalisca de estómago amarillo, modelo innoble sacada de no sé dónde y que representa a Olympia?... Una cortesana, sin duda». Otro crítico, citado

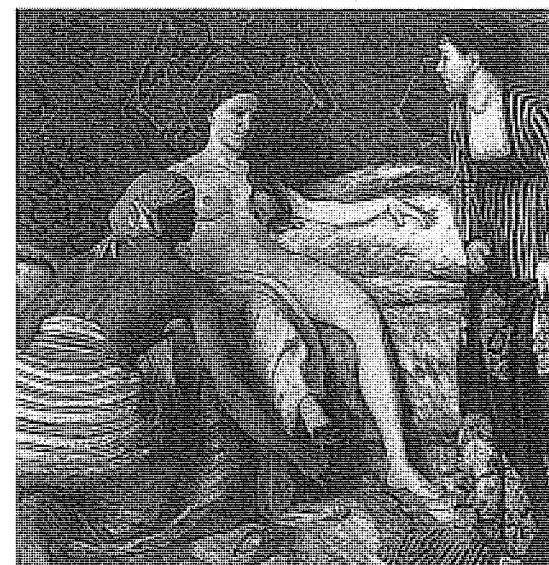
por T. J. Clark en su indispensable estudio del cuadro, hablaba de Olympia como «una cortesana con las manos sucias y los pies arrugados... su cuerpo tiene el color lívido de un cadáver expuesto en la *morgue*, sus perfiles se han dibujado al carboncillo y sus ojos verdosos e inyectados de sangre parecen estar provocando al público, protegida todo el tiempo por una negra horrible».

Con esta subversión del género del desnudo y su rechazo de las ideas recibidas acerca del sexo y la raza, Manet de hecho provocó por igual a los críticos y al público burgués. Representar desnudos, mujeres «caídas» y seductoras era, como hemos visto, bastante corriente en la Francia del siglo XIX. En 1847, Couture, maestro de Manet entre 1850 y 1856, había hecho de una cortesana el centro de sus *Romanos de la decadencia*, y en 1865 habría parecido que a los muros del Salón les faltaba algo sin todo su surtido de venus, bacantes, ninfas, safos, salomés, dianas y odaliscas disolutas debidas a autores como Bouguereau, Cabanal o Paul Baudry. Además, antes de que la década concluyera, el escultor Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) y el pintor Claude Monet (1840-1926) se atrevieron a crear lo que creían que eran representaciones más naturalistas de las figuras femeninas: desnudas, vestidas y en grupo. En *La danza* de Carpeaux (1867-1869) y las *Mujeres en el jardín* (1867-1869) de Monet (1866-1867), las mujeres aparecen representadas en órbita contraria a las agujas del reloj en torno a un eje central; en

Monet, unas elegantes mujeres rodean a un árbol delgado y vigoroso, y en Carpeaux a un adolescente que personifica al «genio de la danza». Cuando el grupo escultórico en la fachada de la nueva Ópera de París fue descubierto en 1869 provocó un escándalo por lo que se consideró «inmodestia», «realismo» y modernidad; en realidad, estaba profundamente influido por Rafael, Miguel Ángel y Bernini, y formaba parte del conjunto decorativo del mismo edificio que simbolizaba el régimen de Napoleón III con todas sus pretensiones imperiales y clásicas. Las impresionistas tempranas *Mujeres en el jardín* de Monet fueron también rechazadas por el jurado del Salón, según se informó debido a su potencial corruptor de los artistas jóvenes, a pesar del clasicismo y la estructura jerárquica de su composición. Las imágenes de mujeres —pintadas, esculpidas, académicas y modernas— dominaron verdaderamente la cultura plástica del II Imperio, pero ninguna fue tan polémica como la de Manet.

La representación de «negras» en el arte, aunque menos corriente, era casi tan antigua y venerada como la de mujeres «caídas»: las mujeres negras comenzaron a aparecer en la pintura, la escultura y las artes decorativas a mediados del siglo XIX como alegorías de África o para señalar la presencia de una sexualidad ilícita o asimilada a la animal. A principios del siglo XIX, cuando las teorías racistas de la poligénesis (la noción de un múltiple origen biológico de los humanos) prevalecían, representaban la lascivia y el retraso evolutivo. Delacroix, por ejemplo, cuyos colorismo y expresivo estilo dibujístico influyeron profundamente sobre Manet, en su invernáculo *Mujeres de Argel* había representado a una sirvienta africana negra tocada con turbante. A principios del II Imperio, las mujeres negras se convirtieron en casi ubicuas en los cuadros orientalistas de Ingres, Gérôme, Chassériau y Eugène Fromentin, entre otros. En 1870, el joven impresionista Frédéric Bazille (1841-1870) pintó *El tocador*, donde abajo a la izquierda una mujer negra —quizá la misma Laura (apellido desconocido) que posó para Manet— aparece vistiendo a una mujer blanca desnuda y voluptuosa en el centro. (La composición, lo mismo que quizá el tema, deriva del grupo de figuras central de *El tocador de la novia* pintado por Courbet en 1865, que representa la preparación de un cuerpo para ser enterrado.) Sin embargo, a diferencia de estos artistas, en *Olympia* Manet no ofreció a sus espectadores masculinos ni seguras amarras en la historia del arte ni ningún consuelo patriarcal.

236. FRÉDÉRIC BAZILLE: *El tocador*, 1870. 211 x 201.



El cuerpo de Olympia carecía de cualquier tipo de flexibilidad y sugería por el contrario, una sexualidad independiente que surgía, como escribió un crítico, «[de debajo de su] mano flexionada en una especie de contracción desvergonzada». No era una cortesana de lujo pagada para confirmar los mitos del deseo masculino, sino una proletaria que sólo poseía su fuerza de trabajo y su sexo. Y como tal, sostenían los críticos, era infrahumana: «Una especie de gorila femenina... mono[s] sobre una cama», escribió uno, «un mico», escribió otro, y «un cadáver... de la [obrero] Rue Mouffetard», afirmó un tercero. Las repetidas referencias a la negritud y el aspecto simiesco de Olympia sugieren que se ha producido una elisión crítica entre el desnudo y la muchacha india occidental. El cuerpo de la prostituta de clase baja y el cuerpo de la mujer afrocaribeña, según los interlocutores de Manet, estaban vinculados por su común *dégénérescence*, es decir, por sus combinadas depravación, morbidez e inferioridad intelectuales, físicas y morales. (Según la ciencia de la época, las mujeres negras y las prostitutas poseían deformaciones genitales congénitas que las condicionaban a la hipersexualidad.) Cada una era juzgada más grotesca que la otra y los heraldos de la temida degeneración que, según el respetado doctor Bénédict Augustin Morel —autor del *Tratado sobre la degeneración* (1857)—, estaba infectando a la sociedad francesa en su conjunto. El cuadro de Manet representaba algo de esa decadencia, y por esa razón —así como por su rareza pictórica global— precipitó la muy complicada cadena de críticas fantásticas e idiotas que constituyeron su escándalo.

Al final, debe observarse que la *Olympia* de Manet fue probablemente más moderna que vanguardista, en los sentidos en que esos términos han sido utilizados aquí. Aunque representaba a dos proletarias, éstas eran de la variedad políticamente ambigua *lumpen*; aunque Manet empleó la bidimensionalidad del arte popular, lo hizo dentro de los límites de un género —el desnudo— que, pese a todo el carácter repugnante que adopta en su caso, era todavía constitutivo de las antiguas jerarquías de clase y sexo; y finalmente, aunque *Olympia* incitó a un frenesí de estridente antagonismo crítico, no lo hizo en nombre de otra clase social, principio político o ideología de oposición claramente particular. En 1865, Manet no consiguió crear una nueva esfera pública artística; menos aún creó una nueva clase de pintura de historia que sustituyera al género antaño exaltado y por aquel entonces moribundo.

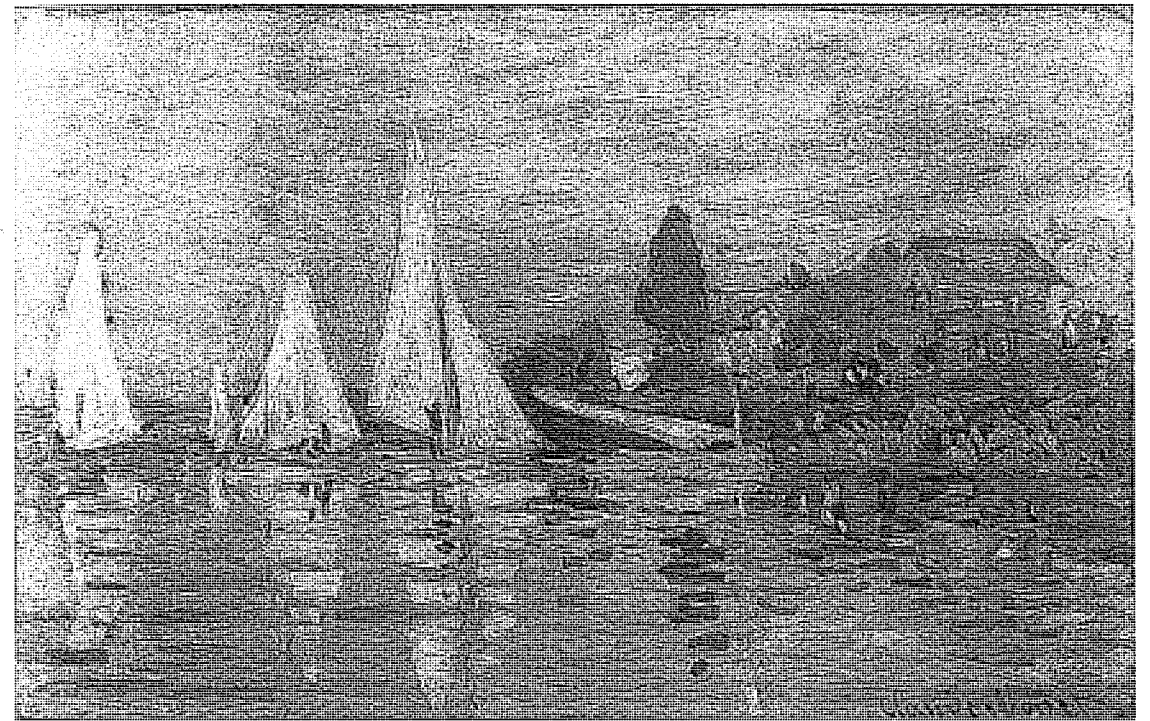
«Usted es sólo el primero en la decrepitud de su arte», le escribió Baudelaire en 1865, y de hecho *Olympia* era un final y un comienzo adecuados de la pintura. Marcó la conclusión de una heroica tradición del arte para un público burgués ilustrado y los orígenes de un arte moderno que, por el contrario, niega o reniega de las verdades del gobierno de esa clase. Además, señalaba el fin (temporal) del sueño courbetiano de un arte realista para las masas y el comienzo de un sueño igualmente idealista de un arte autónomo dirigido a una sociedad de individuos libres.

### EL IMPRESIONISMO Y LOS BIENES DE CONSUMO

Como el *flâneur* Manet, los impresionistas estaban decididos a descubrir por sí mismos algo parecido a la libertad individual, la autodeterminación, y el placer sensual que constituía el legado utópico de la ilustración y la revolución. A diferencia del primero, a los segundos, por lo general, les faltó ironía y astucia, y veían en los existentes espacios de modernidad urbanos, y especialmente en los suburbanos, el terreno soñado de esa búsqueda. «El impresionismo temprano», como ha escrito Meyer Schapiro,

tenía un aspecto moral. En su descubrimiento del mundo exterior, constantemente cambiante en su apariencia según la posición que en cada momento ocupara el espectador casual o móvil, había una crítica implícita de las formalidades simbólicas sociales o domésticas, o al menos una norma opuesta a éstas. Llama la atención cuántos cuadros del primer impresionismo tenemos sobre la sociabilidad informal y espontánea, de desayunos, excursiones campestres, paseos, viajes en barco, vacaciones y viajes de ocio. Estos idilios urbanos no sólo presentan las formas objetivas del recreo burgués en los años 1860 y 1870; en la misma elección de los temas y en los nuevos dispositivos estéticos también reflejan la concepción del arte como el único campo del goce individual... para un burgués ilustrado apartado de las creencias oficiales de su clase.

Los impresionistas eran de hecho individualistas que carecían de las ambiciones con respecto a la historia universal, el fervor romántico y las convicciones vanguardistas de las dos generaciones anteriores de artistas franceses y europeos. Nacidos en



237. CLAUDE MONET: *Regata en Argenteuil*, 1872. 48 X 75.

torno a 1840, eran demasiado jóvenes para ser ardientes *quarant-huitards*, pero lo bastante viejos para observar con conmoción y horror (la mayoría desde una distancia segura) el desmembramiento prusiano de Francia en 1870-1871 y la masacre francesa de sus propios ciudadanos durante la subsiguiente represión de la Comuna. Asistieron a la industrialización de la agricultura en provincias y a la haussmannización del espacio urbano en París, y comprendieron que la vieja Francia de la autarquía agraria y los *quartiers* urbanos separados había dejado de existir. A todos estos acontecimientos y transformaciones respondieron mayoritariamente con la mezcla oficialmente aprobada de nostalgia por lo antiguo y complacencia con lo nuevo. De modo que, principalmente, los impresionistas fueron testigos pasivos o propagandistas activos de las nacientes y modernas «formas de recreo burgués» de su tiempo, pero la agudeza de su observación y la profundidad de su entusiasmo eran tales que, sin embargo, lo que consiguieron fue precipitar una crisis de la representación que no acabó sino con la ruptura de la relación previamente existente entre el arte y su público.

El término impresionismo, utilizado después de 1874 para definir al grupo de artistas epónimos,

deriva de la palabra *impression*, que Emile Littré definió en su *Dictionnaire* (1866) como «el efecto más o menos acusado que los objetos exteriores ejercen sobre los órganos de los sentidos». En 1870, el crítico Théodore Duret aplicó la palabra a Manet: «De la mirada que lanza sobre las cosas extrae una impresión verdaderamente propia... A sus ojos, todo se resume en una variante de la coloración; cada matiz o cada color distinto se convierte en un tono definido, en una nota particular de la paleta». Con ello Duret describió dos aspectos del arte de Manet que ya han sido considerados: primero, su absoluta individualidad, y segundo, su estructura de «notas» de color discretas yuxtapuestas contra el tono adyacente, pero no fundidas con éste. La naturaleza dual del impresionismo también subyacía en la celebrada descripción hecha por Castagnary de los treinta artistas que en 1874 expusieron juntos por vez primera bajo el nombre de Société Anonyme en los estudios en París del fotógrafo Nadar: «Son *impresionistas* en el sentido de que no representan el paisaje, sino la sensación producida por el paisaje... [Los impresionistas] abandonan la realidad y entran en el pleno idealismo». Por «idealismo», como ha demostrado el historiador del arte Richard Shiff, Castagnary entendía el individualismo de los artistas, que



238. CAMILLE PISSARRO: *Escarcha*, 1873. 65 x 93.

se correspondía con su técnica de crear un mosaico de colores y formas determinados por la peculiar impresión del mundo exterior sobre sus órganos sensibles.

En 1874, por tanto, el término impresionismo connotaba una técnica vagamente definida de pintura y una actitud de individualismo compartida por un grupo de artistas aliados a los que de manera no oficial lideraba Manet (quien, sin embargo, nunca expuso con ellos). De hecho, las dos definiciones se avienen, pues las innovaciones formales y técnicas del movimiento sirvieron efectivamente para representar un ideal del placer personal y la libertad individualista. Estas innovaciones pueden resumirse bajo estas tres rúbricas: 1) el rechazo del claroscuro; 2) la representación de la interacción de la luz y el color *en plein air*; y 3) la igualación de las pinceladas en la superficie del lienzo.

1) Para su carácter dramático y su tridimensionalidad putativa la pintura académica dependía del claroscuro (el modelado de la forma y el espacio mediante la gradación de luz y sombra y el contraste). En los primeros estadios de sus cuadros, los artistas de

formación académica empleaban un dibujo preparatorio oscuro, a menudo de color rojizo, para establecer un profundo espacio pictórico aun antes de pintar nada más. Mediante el procedimiento de dejar zonas de sombra ligeramente pintadas y grandes zonas espesamente pintadas con colores y realces brillantes, eran capaces de establecer fuertes contrastes entre oscuridad y luz, sombra y masa, y lejanía y cercanía. En la *Regata en Argenteuil* (1872) de Monet y en *Escarcha* 237, (1873) de Camille Pissarro, por el contrario, en lugar 238 del color rojizo oscuro convencional lo que se emplea es un dibujo preparatorio de tonos claros: amarillo cremoso en el primer caso y gris en el segundo. Además, en las mezclas de colores se eliminan muchos tonos oscuros y la pintura se aplica con una espesura uniforme por toda la superficie del cuadro. El efecto de estos cambios con respecto a la práctica académica, junto con otros de los que se hablará más abajo, consiste en gran medida en la reducción del contraste tonal en los cuadros y, por tanto, en su achatamiento. Aunque en su *Regata* y su *Escarcha* Monet y Pissarro incluyen primeros planos, planos medios y fondos, su eliminación del claroscuro nos hace ver las tres zonas



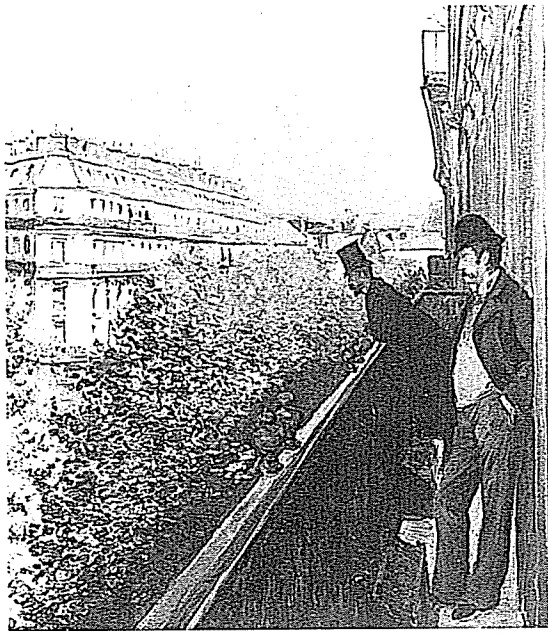
239. AUGUSTE RENOIR: *Baile del Moulin de la Galette*, 1876. 131 x 175.

como más o menos dispuestas en el mismo primer plano superficial.

2) Antes del siglo XIX, los artistas dibujaban pero rara vez pintaban al aire libre. A mediados de siglo, la pintura de pequeños *études* al aire libre era común a Corot y la escuela de Barbizon y a los pintores «preimpresionistas» Eugène Boudin y J.-B. Jongkind, activos en Normandía. Sin embargo, estos pintores sólo esporádicamente pintaban composiciones completamente acabadas al aire libre, y también era inusual que expusieran sus *études* en los Salones. Por el contrario, los impresionistas —especialmente Monet, Pissarro, Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Morisot y Alfred Sisley (1839-1899)— pintaron la mayoría de sus obras más ambiciosas *en plein air* y descubrieron una técnica para evocar la interacción entre la luz y el aire en la naturaleza. *Mujeres en el* 246 *jardín* de Monet, examinada antes por el conservadurismo de su tema y de su composición, casi carecía, sin embargo, de precedentes en su representación de sombras coloreadas y de la luz. Pintada casi por entero *en plein air* (el artista llegó a cavar un hoyo en el que poder meter la obra a fin de pintar sus partes superiores sin cambiar el punto de vista), *Mujeres en el jardín* presenta sombras coloreadas y la yuxtaposición de tonos cálidos y fríos para conseguir el modelado de rostros y manos. El tono verde del vestido de

la mujer a la izquierda lo produce la filtración de la luz a través del dosel que forman los árboles, y las sombras en el vestido de la mujer sentada en primer plano son violeta, el color complementario de la luz amarilla del sol. Los rostros y manos de las mujeres, así como sus ramos de flores, los vivifican la yuxtaposición de colores parecidos, y especialmente complementarios —rojo/verde, azul/naranja y amarillo/violeta— y el empleo de densas y amplias manchas de pintura. El efecto óptico de los colores complementarios, muy acusado en *Regata en Argenteuil* de Monet (rojo/verde) y *Escarcha* de Pissarro (amarillo/violeta), lo describió Monet en 1888: «El color debe su brillantez a la fuerza de contraste más que a sus cualidades intrínsecas; ...los colores primarios parecen más brillantes cuando contrastan con sus complementarios».

3) La mayoría de los cuadros que se presentaban para ser expuestos en el Salón tenían una superficie tersa, limpia e impersonal, mientras que la mayoría de los cuadros mostrados en las ocho exposiciones impresionistas celebradas entre 1874 y 1886 tenían superficies ásperas, irregulares e idiosincrásicas. De hecho, tanto como por su rechazo del claroscuro y su práctica del *plein air*, en su día el impresionismo llamaba la atención por el empleo de manchas (*taches*) discretas de color. Naturalmente, entre muchos otros artistas del pasado Rubens y Rembrandt habían empleado el



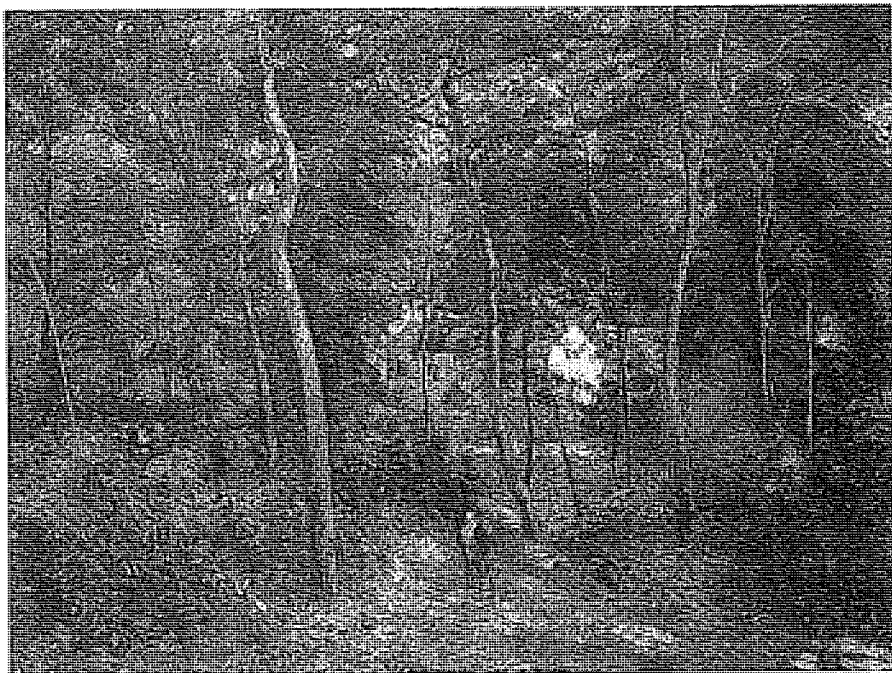
240. GUSTAVE CAILLEBOTTE: *Un balcon del boulevard Haussmann*, ca. 1880. 67,9 x 61.

pincel cargado y la técnica del *impasto*, pero pocas veces habían cubierto sus obras con tal densidad de pintura independientemente del tema representado. En el *Rincón de una aldea en invierno* de Pissarro (1877) y el 239 *Baile del Moulin de la Galette* de Monet (1876) toda la

superficie del lienzo está cuajada de pintura. Las pinceladas individuales son diversas en amplitud, extensión y dirección, y el campo pictórico es uniformemente animado, agitado e inmediato. La compleja y dinámica *tache* impresionista fue en gran medida responsable de la incompreensión y la ira de los críticos: «Vistos de cerca [los paisajes de Pissarro] son incomprensibles y horrorosos», escribió Léon de Lora en 1877; «vistos a la distancia son horrorosos e incomprensibles». «Recomiendo *El columpio* de Renoir (1876)», escribió Bertall (Charles Albert Arnoux) en 1876, «sublime en su carácter grotesco... y el *Baile del Moulin de la Galette*, que no es inferior a su otra obra por la incoherencia de su dibujo, composición y color».

Frente a los paradigmas formales y técnicos del arte del Salón, el impresionismo ofrecía nada menos que una redefinición de lo pictórico. Si la tradición clásica y académica insistía en que un cuadro debía ser una recreación en dos dimensiones del mundo tridimensional, es decir, si la pintura era anteriormente concebida como primero y ante todo mimética, el arte impresionista era ante todo óptico. En 1876, el poeta Stéphane Mallarmé escribió un ensayo titulado «Los impresionistas y Edouard Manet», en el que precisamente describía el impresionismo como la vuelta del arte a su «más simple perfección»:

241. CAMILLE PISSARRO: *Al borde de los bosques o Maleza en verano*, 1879. 126 x 162.



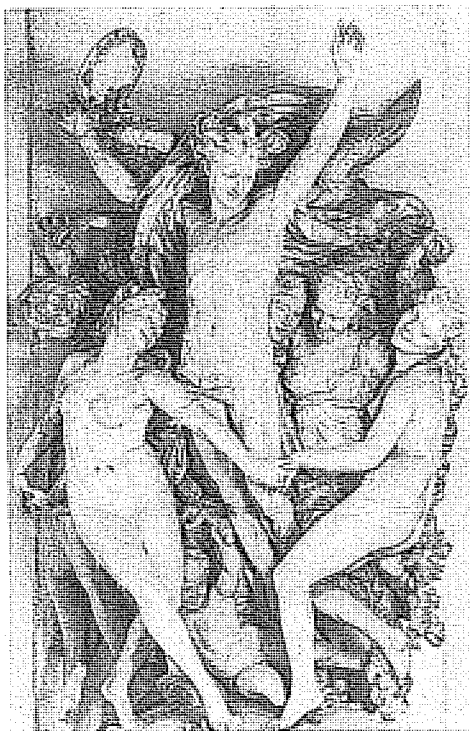
242. EDGAR DEGAS: *Retratos en la bolsa de valores*, ca. 1879. 100 x 82.



243. EDGAR DEGAS: *Pequeña bailarina de catorce años*, ca. 1881. Altura: 99,1.

244. EDGAR DEGAS: *La escuela de baile*, 1873. 48,3 x 62,5.





245. JEAN-BAPTISTE CARPEAUX: *La danza*, 1867-1869. Altura: 420.

El alcance y el objetivo... de Manet y sus seguidores es que la pintura se empape de nuevo de su causa y de su relación con la naturaleza. Pero, salvo decorar los techos de los salones y palacios con una multitud de tipos idealizados en magníficos escorzos, ¿cuál puede ser el objetivo de un pintor ante la naturaleza cotidiana? ¿Imitarla? Entonces sus mejores esfuerzos nunca podrán igualar el original con la inestimable ventaja de la vida y el espacio... [Lo] que yo [el artista] conservo a través de la fuerza del impresionismo no es la porción material de lo que ya existe, superior a cualquier mera representación suya, sino el placer de haber recreado la naturaleza trazo a trazo. La solidez masiva y tangible se la dejo a su exponente más apto, la escultura. Me contento con reflejar en el claro y perdurable espejo del cuadro que lo que vive eternamente, sin embargo, muere a cada momento, que lo que sólo existe por la voluntad de la Idea, sin embargo, constituye en mi dominio el único mérito auténtico y cierto de la naturaleza: el Aspecto.

Aunque la escultura puede ser adecuada para reproducir las cualidades táctiles de la naturaleza, sostiene el impresionista ideal de Mallarmé, la pintura no. Sólo puede centrarse en «el claro y perdurable espejo del cuadro», es decir, en la plana pantalla óptica que cons-

tituye el campo de visión del artista; la responsabilidad y el placer del pintor impresionista consisten en reproducir el «aspecto» de la naturaleza trazo a trazo.

Según esta opinión, el mundo impresionista no puede ser manipulado, aprehendido ni siquiera tocado, excepto con los ojos. Es un mundo en el que el valor de uso se ha sustituido por el valor de cambio, que postula la igualdad universal de las cosas. Para el pintor impresionista, la naturaleza y el entorno construido aparecen como formas de las mercancías o fetiches (tal como los definió Marx), alienados de los procesos biológicos o el trabajo humano a los que deben su existencia. La óptica y el estilo impresionistas —definidos por su negociación y compromiso entre los tonos en la superficie plana del cuadro— puede decirse que repiten la toma de la ilusión por la realidad que constituye la base del fetichismo de las mercancías. En el primer volumen de *El capital* (1867) Marx describió el «carácter misterioso» de la forma de las mercancías como consistente en el hecho de que representa (mal) las relaciones sociales y de clase del trabajo humano que la produjo como una relación autónoma entre las cosas:

Esta sustitución [de las relaciones sociales entre los productores por las relaciones sociales entre los objetos] es lo que convierte a los productos del trabajo en mercancías, cosas sensibles que son al mismo tiempo suprasensibles o sociales. Del mismo modo, la impresión [*Lichteindruck*] producida por una cosa en el nervio óptico se percibe, no como una excitación subjetiva de ese nervio, sino como la forma objetiva de un objeto situado fuera del ojo.

El arte impresionista tiene precisamente que ver con el otorgamiento de una realidad fantasmagórica a «la forma objetiva de un[los] objeto[s] situado[s] fuera del ojo». En 1883, el poeta Jules Laforgue definió la magia del color impresionista:

En un paisaje inundado de luz... donde el pintor académico no ve más que una gran extensión de blancura, el impresionista ve la luz como bañándolo todo, no con una blancura muerta, sino con mil colores, vibrantes y en lucha, de la rica descomposición prismática. Donde uno no ve más que el perfil externo de los objetos, el otro ve las líneas vivas reales constituidas, no por formas geométricas, sino por mil pinceladas irregulares que a la distancia establecen la vida...

El impresionista ve y representa la naturaleza tal como es, es decir, completamente en la vibración del color. Ni dibujo, ni luz, ni modelado, ni perspectiva, ni claroscuro, ninguna de estas clasificaciones pueriles: todas ellas se convierten en realidad en la vibración del color y deben obtenerse sobre el lienzo únicamente por la vibración del color... [En la obra de] Monet y Pissarro, todo se obtiene por mil pequeñas pinceladas danzantes en todas direcciones como pajas de colores, todas luchando por su vida en la impresión global.

El carácter fetichista del arte impresionista, con sus «líneas vivas reales» que «establecen la vida», ha sido por supuesto revelado por su subsiguiente historia comercial e institucional. A mediados de los años 1880, el marchante Paul Durand-Ruel, respaldado por el financiero Charles Edwards, consiguió establecer un mercado internacional para las obras impresionistas, con exposiciones y ventas en Berlín, Boston, Nueva York, Rotterdam y Londres, además de París. De hecho, los años clave para la transformación de los marchantes de arte parisinos de modestos comerciantes en empresarios capitalistas internacionales coincidieron con el ascenso y éxito del impresionismo. (Hasta hoy en día, las obras de Monet, Renoir, Degas y los demás son objeto de compraventa habitual en el mercado internacional del arte.) Más aún, el valor de cambio representado por el arte impresionista no se circunscribe a los estrechos límites del comercio. Desde el comienzo del siglo XX, las formas e imágenes del impresionismo han informado y vigorizado los aparatos de publicidad de muchas de las industrias clave de la cultura y el ocio en Europa, Norteamérica y (más recientemente) Japón, incluidas las casas suburbanas, de vacaciones o de retiro, los viajes y el turismo, los automóviles, la jardinería, la ropa deportiva, y la salud y los productos para hacer ejercicio. No es muy exagerado decir que el mundo burgués moderno se ha modelado sobre el «aspecto» del impresionismo.

Pero el don de la ideología no se orienta en una sola dirección. El triunfo del turismo y el ocio modernos ha tendido también a informar las interpretaciones del impresionismo prevaletentes, enmascarando los aspectos genuinamente contraculturales e incluso subversivos del movimiento. De hecho, entre su primera (1874) y tercera (1877) exposiciones, la autoproclamada Société Anonyme fue a menudo apodada en la prensa como «los intransigentes», un término extraído del léxico político contemporáneo, como ya he tratado en otra parte, con el significado

de radical, anarquista o comunista. «Al principio se les llamó “los pintores del aire libre”», escribió el crítico Marius Chaumelin en 1876: «Luego se les dio un nombre generoso, “impresionistas”, que sin duda gustó mucho a mademoiselle Berthe Morisot y a las demás jóvenes pintoras que han abrazado estas doctrinas. Pero hay un título que los describía mucho mejor: los *intransigents*... Odian las tradiciones clásicas y ambicionan la separación entre la Academia y el Estado. Piden la amnistía para la “escuela de las *taches*”, de la que fue fundador monsieur Manet y con la que todos están en deuda». Con menos ironía, el crítico del oficial *Moniteur Universel* afirmó terminantemente: «Los intransigentes en el arte cogidos de la mano de los intransigentes en política: nada podía ser más natural».

Al mismo tiempo que estos críticos condenaban a los impresionistas como intransigentes políticos, Mallarmé los aplaudía por la misma razón. En el ensayo antes citado sostuvo francamente que el arte impresionista era una expresión de la visión de la clase obrera —no burguesa— y una celebración de la recién nacida ideología del colectivismo:

En una época en que la tradición romántica de la primera mitad del siglo únicamente persiste entre unos cuantos maestros supervivientes de esa época, la transición del antiguo artista y soñador imaginativo al enérgico trabajador moderno se encuentra en el impresionismo. La participación de unas personas hasta ahora ignoradas en la vida política de Francia es un hecho social que honrará a todo el final del siglo XIX. En asuntos artísticos se encuentra un paralelismo, donde el camino lo ha preparado una evolución que el público, desde su primera aparición, ha bautizado con rara presencia como *intransigente*, lo cual en lenguaje político significa radical y democrático.

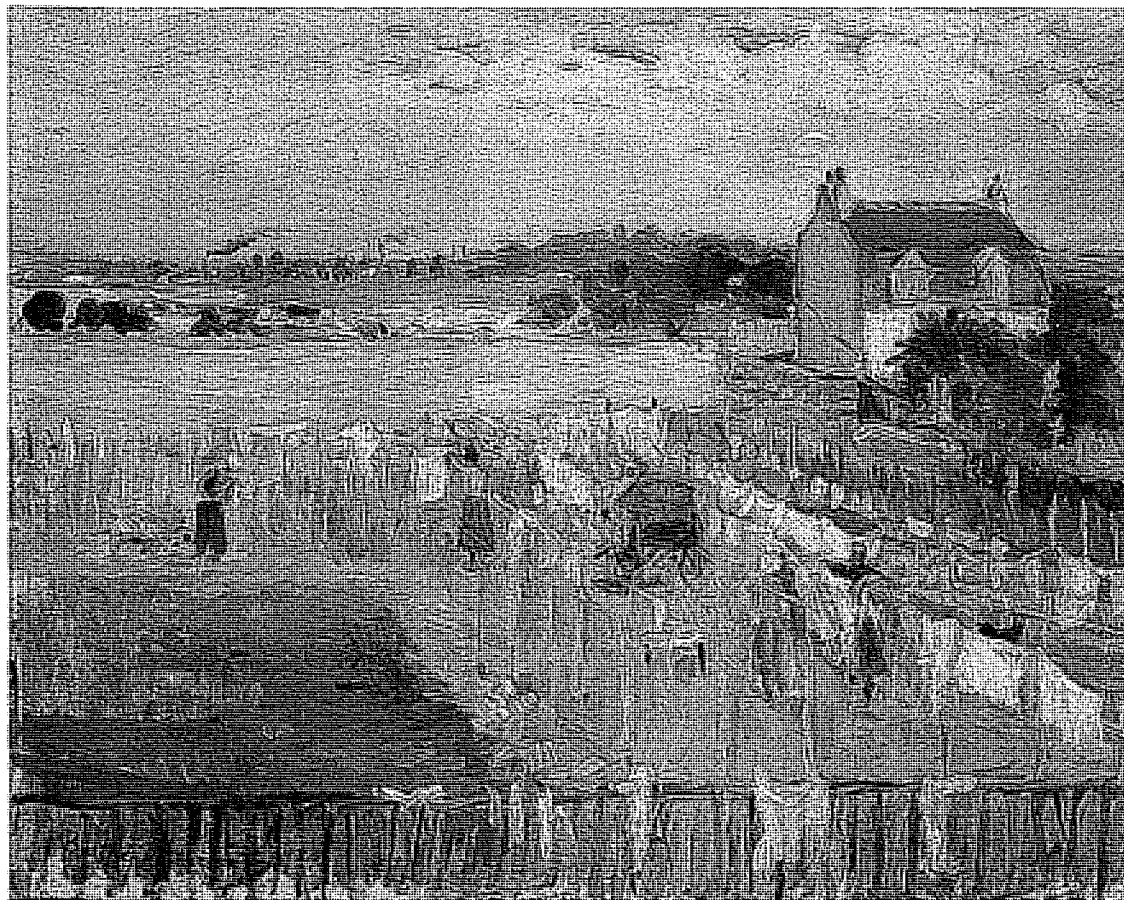
Para Mallarmé, por tanto, el impresionismo marcó una nueva etapa en la evolución social y cultural de Francia; era un arte de «la verdad, la sencillez y el encanto infantil», escribió, que afirmaba y rendía homenaje al modo de visión de una nueva y emergente «multitud [de la clase obrera que] quiere ver con sus propios ojos».

Parece haber, pues, dos interpretaciones opuestas del impresionismo: una sitúa el movimiento junto a otras manifestaciones tempranas —los espectáculos de vodevil, deportivos, las ferias mundiales y los domingos en el campo— de la emergente cultura del capita-



246. CLAUDE MONET: *Mujeres en el jardín*, 1866-1867. 255 x 205.

247. BERTHE MORISOT: *Lavanderas tendiendo la colada*, 1875. 33 x 40,6.



248. EDOUARD MANET: *El bar del Folies-Bergère*, ca. 1882. 96 x 130.

lismo mercantil; la otra localiza el movimiento en los confines radicales de la vanguardia, aceptando el argumento de Mallarmé de que el impresionismo —con su rechazo de la mimesis clásica y la fantasía romántica— era la visión y la voz de un proletariado cada vez más autoconsciente y confiado. En realidad, ambas interpretaciones son válidas porque el capital moderno ha comido del plato de la vanguardia continuamente. Desde su temblorosos orígenes en el París haussmannizado hasta su jactanciosa modernidad de hoy en día, la cultura de (los bienes de consumo de) masas ha aprendido qué deseos puede explotar a partir de la observación de los modos en que las vanguardias y otras subculturas diseñan estrategias para su realización y la expresión individual. El ocio y la visión impresionistas —con su carácter accesible, improductivo, efímero, intangible, luminoso, colorista y en general óptico— constituyeron una de tales estrategias para la emancipación de los sentidos y el placer personal que no podían ser ignoradas. No lo fueron, y cierta parte del mundo acabó convirtiéndose en su imagen.

Como los artistas mismos, rechazaron toda clase de etiquetas; a mediados de los años 1880, la inesta-

ble alianza de hombres y mujeres que se habían unido en 1874 había rechazado los nombres de Société Anonyme, impresionistas, intransigentes e incluso independientes, y prefirió llamar a cada una de las diversas exposiciones bien en grupo o individuales simplemente «exposición». De hecho, las peleas del grupo en relación con la nomenclatura señalan la presencia de una estrategia formal específicamente moderna de evasión, desplazamiento, retirada y abstracción. Tanto en su arte como en su ideología, los impresionistas buscaron refugio en los márgenes o en las sombras: cultivaron las tierras fronterizas de la ciudad y el campo en Montmartre o Gennevilliers (donde los residuos sólidos de París se empleaban para abono), como en el abocetado *Lavanderas tendiendo la colada* de Morisot (1875); espionaron desde los balcones o se agazaparon en los claros de los bosques, como en *Un balcón del bulevar Haussmann* (ca. 1880) de Gustave Caillebotte (1848-1894) o *Al borde de los bosques o Maleza en verano* (1879) de Pissarro; y se ocultaban tras el escenario en el ballet o en medio de la multitud a las puertas de la Bolsa, como en *La escuela de baile* (1873) y *Retratos en la bolsa de valores* (ca. 1879) de Degas (1834-1917).



En las últimas dos obras, expuestas respectivamente en la tercera y la cuarta exposiciones impresionistas en 1877 y 1879, Degas dejó patentes sus peculiares tendencias naturalistas y conspiratorias. Las bailarinas son otros tantos ejemplos diferentes de una especie común; se inclinan, se estiran, miran distraídamente, se rascan, se muerden las uñas, practican en la barra y se alzan en puntas. El carácter extraño de las bailarinas de Degas es quizá más evidente aún en las docenas de figuras de cera, en su mayoría pequeñas, que hizo entre aproximadamente 1870 y su muerte. Su *Pequeña bailarina de catorce años* (ca. 1881), la única de sus esculturas expuesta en vida del autor, los críticos la describieron como un «mono» y un «monstruo... [de] un museo de zoología». En *Retratos*, Degas ha decidido someter a examen otra institución moderna, no menos exótica y marcada por la *dégénérescence* que el mundo del ballet: la bolsa de valores. «Unos minutos antes de las doce del mediodía», escribe Baedeker (1882), «la plaza de la Bolsa comienza a presentar un aspecto muy ajetreado... [mientras] el tropel a la busca de dinero entra precipitadamente en el edificio... [En el interior], en medio de la babel de lenguas, una y otra vez se oyen las palabras: "J'ai...; qui-est qui a...? je prends; je vends!"» De pie, en el umbral de la Bolsa, el banquero y coleccionista de arte judío Ernest May aparece recibiendo un billete de un hombre que está ante él (en realidad, sólo una mano separada y una cabeza de perfil) y un golpecito de conspirador en el hombro de un hombre detrás de él (Nochlin ha definido el gesto como un «toque confidencial»). En las alas a la izquierda hay dos figuras más cuyas narices prominentes y cejas abreviadas connotan —según las teorías fisionómicas y psicológicas de la época— degeneración y judaísmo. (De hecho, en 1881, Degas representó en pastel un par de cabezas parecidas a las que dio el nombre de *Fisionomías criminales*.) En *Retratos en la bolsa de valores*, por tanto, Degas ha condescendido con el mito moderno más pernicioso y cargado de consecuencias, anunciado por el filósofo «joven hegeliano» Bruno Bauer en 1843, reiterado por Marx y adoptado por la siguiente generación de antisemitas que incluía al célebre francés Edouard Drumont y a Degas: «El judío, que quizá carezca de todos los derechos en el más pequeño... de los estados, decide el destino de Europa». «Antisemita» fue de hecho la única etiqueta que Degas aceptó siempre de todo corazón, pero para él, como para otros también, funcionaba como un disfraz que ocultaba antagonis-

mos de clase y sexo detrás de una falsa hermandad cimentada en un odio común.

Por suerte, el carácter evasivo y el disfraz impresionista fueron muy excepcionalmente tan paranoides y carentes de humor como en Degas. Más a menudo implicaban máscaras misteriosas en bailes de disfraces y ridículos atuendos marineros en el muelle, como en el *Baile de máscaras en la Ópera y Argenteuil* (1874) de Manet; otras veces adoptaban la forma de trajes de baño llevados por pequeños burgueses en La Grenouillère, un popular lugar de baño en el Sena, cerca de Bougival, pintados en 1869 por Monet y Renoir, o bien de trajes de noche chillonamente iluminados en *café-concerts*, como el Folies-Bergère, que Manet pintó en su última obra importante, *El bar del Folies-Bergère*, expuesta en el Salón de 1882. 248 De hecho, los *café-concerts*, garitos populares frecuentados por Degas, Manet y el joven Georges Seurat, estaban diseñados precisamente para facilitar los disfraces: «Aquí [en el café Eldorado] en medio de la humareda», informaba al turista en 1862 el autor de libros guía Galignani, «destacan la blusa y la levita, aquí y allí entremezclados con un gorro musulmán y un traje de merino, oyendo las escenas cómicas o trocitos de óperas famosas repetidos por los artistas para el público».

El *Bar* de Manet, con su recalcitrante espejo y su camarera igualmente refractaria, revela una compleja comprensión de la clase y el sexo que es también evidente en obras de Berthe Morisot. En el *Bar*, como en *El espejo* de Morisot (1876), aparece una mujer de pie ante un espejo que no la refleja con precisión. La camarera está erguida y serena, mientras que su imagen en el espejo está inclinada hacia delante y manteniendo una conversación desagradable con un cliente tocado con sombrero de copa a la derecha. Más aún, la posición de la camarera y del dandi reflejado implica que el espejo es curvo, mientras que los reflejos de las botellas y del mármol de la barra sugieren que es plano o paralelo a la superficie del cuadro. El resultado de esta ambigüedad deliberada (el estudio pintado en Amsterdam tiene el reflejo aproximadamente correcto) y de la estudiada indiferencia de Manet hacia la pintura de rostros es la creación de una peculiar tensión —una sensación de «desapego», como escribe T. J. Clark— entre la camarera y el reluciente ambiente moderno. A diferencia de los clientes del café de Galignani, seguros de su clase, ella lleva su vestido y adopta su expresión con incomodidad, y el espectador (masculino) reacciona



249. BERTHE MORISOT: *El espejo*, 1876. 64 x 54.

con dudas sobre la estabilidad del juego de clases y sexos en que se le hace participar.

También en el cuadro de Morisot se desafía la validez empírica de lo que Mallarmé llama «el espejo del cuadro». La mujer de pie que se abrocha su bata suelta ante el espejo muestra un hombro seductoramente flexible, la mirada baja y una boca contraída, mientras que la imagen reflejada no revela tales signos convencionales de *coquetterie* (salvo la cinta al cuello, como la de Olympia). En lugar, por tanto, de celebrar la prerrogativa masculina de ver y la responsabilidad femenina de ser vista, los cuadros de tocador de Morisot como éste muestran el artificio y la ironía de la pintura moderna hecha por una mujer. Pintar un cuadro, parece afirmar Morisot, no es más, pero tampoco menos, que adornar artísticamente el propio cuerpo. En *El bar del Folies-Bergère* y *El espejo*, los circuitos establecidos del ver y el conocer sexuales —de la tentación y el deseo— se cruzan y producen una chispa de intuición. El *café-concert* y el tocador son, así, lo mismo en el París moderno; son los lugares donde la clase y el sexo —a la vez ocultos y revelados por el brillo de las luces eléctricas, el trapecio, el maquillaje y los encajes— se convierten en mercancías que se compran como tantas botellas de cerveza o rollos de gasa.

*Impressionisme* es un sustantivo masculino, nos dice Larousse, pero por su intimidad con la moda y

los bienes de consumo adquirió el género femenino. De hecho, entre los grandes practicantes del impresionismo, sólo Berthe Morisot y en menor medida Mary Cassatt consiguieron escapar a las mordaces críticas de que fue objeto el movimiento. Elogiados por poseer encanto, sensibilidad, gracia y delicadeza, los cuadros de ambas mujeres quedaron exentos de la acusación corriente contra las obras impresionistas de que eran meramente bocetos inacabados. El carácter impulsivo, la sensualidad y la ligereza de trazo eran considerados esenciales a la naturaleza de las mujeres y por tanto totalmente apropiadas en las obras impresionistas realizadas por mujeres. De modo que, además de la marginalidad y el carácter elusivo descritos más arriba, en el impresionismo ha de advertirse un último rasgo transgresor: a diferencia de la pintura contemporánea del Salón, no reiteraba del todo los estereotipos sexuales sobre la creación artística prevalecientes. Los principales practicantes del impresionismo eran o bien hombres que pintaban en un estilo considerado apropiado sólo para las mujeres, o bien mujeres que pintaban con la ambición y la convicción que entonces se pensaba que únicamente podía encontrarse entre los hombres. Cassatt, sin embargo, fue más allá aún: en realidad pintó la liberación de la mujer y con ello contribuyó a que la pintura americana se convirtiera de local en internacional.